



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

**GELENEKSEL KAZAK MÜZİĞİ İCRACILARI VE
PERFORMANS ÖZELLİKLERİNİN PERFORMANS TEORİ
AÇISINDAN İNCELENMESİ**

(YÜKSEK LİSANS TEZİ)

Hüseyin ONAT

BURSA – 2021



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

**GELENEKSEL KAZAK MÜZİĞİ İCRACILARI VE
PERFORMANS ÖZELLİKLERİNİN PERFORMANS TEORİ
AÇISINDAN İNCELENMESİ**

(YÜKSEK LİSANS TEZİ)

**Hüseyin ONAT
Orcid :0000-0003-2167-1105**

**Danışman:
Doç. Dr. Erdem ÖZDEMİR**

BURSA – 2021

ÖZET

Yazar Adı ve Soyadı	: Hüseyin ONAT
Üniversite	: Bursa Uludağ Üniversitesi
Enstitü	: Sosyal Bilimler Enstitüsü
Anasanat Dalı	: Müzik
Sanat Dalı/Programı	: Türk Müziği Teorisi ve Etnomüzikoloji
Tezin Niteliği	: Yüksek Lisans
Sayfa Sayısı	: xi + 156
Mezuniyet Tarihi	: 12 / 02 / 2021
Tez Danışmanı	: Doç. Dr. Erdem ÖZDEMİR

GELENEKSEL KAZAK MÜZİĞİ İCRACILARI VE PERFORMANS ÖZELLİKLERİNİN PERFORMANS TEORİ AÇISINDAN İNCELENMESİ

“Performans” kavramı, yaklaşık yüzyıllık bir süreç içerisinde halkbilim, sosyoloji, antropoloji, dilbilim ve psikoloji gibi farklı disiplinlerdeki kimi uzmanların çalışmaları ile “performans teori” adı altında gelişim göstermiş ve kuramsal bir yapı olarak ortaya çıkmıştır. “Performans teori” odaklı çalışmalarda; “icracı”, “dinleyici” ve “geleneksel anlatı” olarak çoğunlukla üç dinamik üzerinde durulmuş ve “bağlam”ın önemi vurgulanmıştır. Etnomüzikoloji disiplini, bir kültürün müziği hakkında yaptığı alan araştırmalarında icra durumlarını incelerken antropoloji, sosyoloji ve halkbilim gibi farklı disiplinler içerisinde “performans teori” hakkında yapılan çalışmalardan yararlanmaktadır.

Bu çalışmada, Kazak Türklerinin sosyal yaşamı içinde kültürel bellek unsurlarının müzik yoluyla taşıyıcılığını yapan “baksı”, “jırav”, “jırşı”, “akın”, “änşi”, “öleñşi”, “sal-seri”, ve “küyşi” gibi isimlerle anılan sanatçı tiplerinin icra özelliklerinin “performans teori”ye ilişkin yaklaşımlar doğrultusunda incelenip değerlendirilmesi amaçlanmıştır. Üç bölümden oluşan bu çalışmanın birinci bölümünde, kuramsal çerçeveyi oluşturan “performans” ve “performans teori” kavramları hakkında çalışmalar yapan uzmanların görüşlerinden yararlanılarak açıklamalar yapılmış ve performans kavramının müzik ile olan ilişkisine değinilmiştir. İkinci bölümde, geleneksel olan Kazak müziğinin yapı, tür ve çalgı özellikleri üzerinde durulmuştur. Üçüncü bölümde ise Kazak Türklerinin geleneksel müziğini icra eden “baksı”, “jırav”, “jırşı”, “akın”, “änşi”, “öleñşi”, “sal-seri”, ve “küyşi” gibi sanatçı tipler tek tek ele alınmış ve “performans teori” kabulleri açısından değerlendirilmesi yapılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Performans, Performans Teori, Geleneksel Kazak Müziği, Sanatçı Tip, İcracı, Dinleyici.

ABSTRACT

Name and Surname : Hüseyin ONAT
University : Bursa Uludağ University
Institution : Institute of Social Science
Field : Music
Branch : Turkish Music Theory and Ethnomusicology
Degree Awarded : Master
Page Number : xi + 156
Degree Date : 12 / 02 / 2021
Supervisor : Assoc. Prof. Dr. Erdem ÖZDEMİR

ANALYSIS OF THE TRADITIONAL KAZAKH MUSIC PERFORMERS AND THEIR PERFORMANCE CHARACTERISTICS IN TERMS OF PERFORMANCE THEORY

The concept of “performance” has developed under the title of “performance theory” thanks to the studies of some experts from different disciplines as folklore, sociology, anthropology, philology and psychology over the last century and has gained a theoretical structure. In the studies based on “performance theory” three dynamics called “performer”, “audience” and “traditional narrative” were focused and the importance of the “context” was highlighted. The discipline of ethnomusicology gets help from studies on “performance theory” undertaken by different disciplines like anthropology, sociology and folklore while analyzing the performances in the field researches performed on the music of a culture.

This study aims at analyzing and evaluating the performance qualities of the musicians who transmit the elements of cultural memory via music in Kazakh Turks’ social life and are called with different names like “baksı”, “jırav”, “jırşı”, “akın”, “änşı”, “öleñşı”, “sal-seri” and “küyşı” on the basis of the approaches in terms of “performance theory”. In the first section of this study consisting of three sections, information derived from the experts’ ideas who study on “performance” and “performance theory” is given and the relationship between the concept of performance and music is handled. In the second section, the structure, genre and instruments features of traditional Kazakh music are emphasized. In the third part the traditional musician types called “baksı”, “jırav”, “jırşı”, “akın”, “änşı”, “öleñşı”, “sal-seri” and “küyşı” were handled one by one and they were evaluated according to the “performance theory” assumptions.

Keywords: Performance, Performance Theory, Traditional Kazakh Music, Musician type, Performer, Audience.

ÖNSÖZ

Müzik Anasanat Dalı, Türk Müziği Teorisi ve Etnomüzikoloji Programı kapsamında hazırlanan bu çalışmada, Kazakların sosyal yaşamı içinde kültürel bellek unsurlarının müzik yoluyla taşıyıcılığını yapan sanatçı tiplerin icra özelliklerinin incelemesi amaçlanmıştır. Ayrıca, “Türk Dünyası” olarak ifade edilen alan içerisinde yer alan Kazak Türklerinin geleneksel müzik özelliklerinin tanıtılması ve ülkemizdeki literatüre katkı sağlanması da diğer amaçlardan birisidir.

Bu çalışmanın konusunun belirlenmesinde ve yazımında bana yol gösteren başta danışman hocam Doç. Dr. Erdem ÖZDEMİR’e, eserlerin tekrardan “Finale” programında yazılarak düzenlenmesinde yardımcı olan Öğr. Gör. Alper DEMİR’e ve çalışma boyunca geleneksel Kazak müziği konusunda bana rehberlik edip birçok kaynak sağlayan T.C. Kültür Bakanlığı İzmir Devlet Türk Dünyası Dans ve Müzik Topluluğu dombıra sanatçısı Şemsigül JAKUPOVA’ya teşekkür ederim. Ayrıca Kazakistan Almatı’da görüşme yaparak bilgilerinden faydalandığım Prof. Dr. Kayırgazi TÖLEN ve Kunkoja KAYRULLA’ya, Almatı’da bulunduğum süre içinde bana rehberlik ederek yardımcı olan Menteş ÇALIK ile Temirbek RAHMETOV’a, Kazak Türkçesi ve Rusça olarak yazılmış kaynakların çevirileri konusunda yardımcı olan Bursa Uludağ Üniversitesi, Eğitim Fakültesi Okul Öncesi Öğretmenliği bölümü öğrencisi Ayazhan KALYMOVA’ya, tez yazım süreci boyunca beni motive edip cesaretlendiren yüksek lisans programından arkadaşlarım Tolga BAŞ ve Mevlüt Kadir NOHUT’a teşekkürü borç bilirim.

Hüseyin ONAT

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
TEZ ONAY SAYFASI	ii
YEMİN METNİ	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT	v
ÖNSÖZ	vi
İÇİNDEKİLER	vii
ŞEKİLLER LİSTESİ	ix
TABLolar LİSTESİ	xi
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

PERFORMANS VE PERFORMANS TEORİ

1. PERFORMANS KAVRAMI	6
2. PERFORMANS VE MÜZİK İLİŞKİSİ	12
3. PERFORMANS TEORİ	16
3.1. ALAN DUNDES'İN ÜÇLÜ ARAŞTIRMA MODELİ	17
3.2. RICHARD SCHECHNER'İN PERFORMANS KURAMI	20
3.3. DAN BEN-AMOS'UN İCRA OLAYI TAHLİL YÖNTEMİ	23

İKİNCİ BÖLÜM

KAZAK TÜRKLERİNİN GELENEKSEL MÜZİĞİNE

GENEL BİR BAKIŞ

1. GELENEKSEL KAZAK MÜZİĞİNİN YAPISAL ÖZELLİKLERİ	26
2. GELENEKSEL KAZAK MÜZİĞİNİN TÜRLERİ	37
2.1. GELENEKSEL KAZAK MÜZİĞİNİN VOKAL (SÖZLÜ) TÜRLERİ	41
2.1.1. Ritüel İçindeki Türler	41
2.1.1.1. <i>Kriz Ritüellerinde İcra Edilen Türler</i>	42
2.1.1.2. <i>Geçiş Ritüellerinde İcra Edilen Türler</i>	45
2.1.1.3. <i>Takvimsel Ritüellerde İcra Edilen Türler</i>	57
2.1.2. Ritüel Dışındaki Türler	59
2.1.2.1. <i>Konularına göre Şarkılar</i>	59

2.1.2.2. <i>Akın, Jırav ve Destan Geleneklerinin Eğitici ve Didaktik Türleri</i>	62
2.1.2.3. <i>Diyalog Şeklinde İcra Edilen Tür (Aytys)</i>	67
2.2. ENSTRÜMANTAL TÜR (KÜY).....	72
3. KAZAK HALK MÜZİĞİNİN ÇALGILARI	86
3.1. KORDOFONLAR (TELLİ ÇALGILAR)	87
3.2. AEROFONLAR (ÜFLEMELİ, NEFESLİ ÇALGILAR).....	92
3.3. MEMBRANOFONLAR (ÜZERİNDE BULUNAN ZARIN TİTREŞİMİ SONUCU SES ÜRETEN ÇALGILAR)	100
3.4. İDİOFONLAR (TÜM YAPILARININ TİTREŞİMİ SONUCU SES ÜRETEN ÇALGILAR)	102

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

GELENEKSEL KAZAK MÜZİĞİNİN İCRASINI YAPAN SANATÇI TİPLER VE PERFORMANS ÖZELLİKLERİ

1. GELENEKSEL KAZAK MÜZİĞİNİ İCRA EDEN SANATÇI TİPLER	107
1.1. SAL-SERİ	108
1.2. AKIN.....	110
1.3. JIRAV VE JİRŞİ.....	112
1.4. ÄNŞİ VE ÖLEÑŞİ.....	114
1.5. KÜYŞİ	116
1.6. BAKSI.....	118
2. SANATÇI TİPLERİNİN PERFORMANS TEORİ AÇISINDAN DEĞERLENDİRİLMESİ.....	121
2.1. SAL-SERİ SANATÇI TİPİNİN PERFORMANS ÖZELLİKLERİ	121
2.2. AKIN SANATÇI TİPİNİN PERFORMANS ÖZELLİKLERİ	123
2.3. JIRAV VE JİRŞİ SANATÇI TİPLERİNİN PERFORMANS ÖZELLİKLER.....	127
2.4. ÄNŞİ VE ÖLEÑŞİ SANATÇI TİPLERİNİN PERFORMANS ÖZELLİKLERİ	129
2.5. KÜYŞİ SANATÇI TİPİNİN PERFORMANS ÖZELLİKLERİ	131
2.6. BAKSI SANATÇI TİPİNİN PERFORMANS ÖZELLİKLERİ	139
SONUÇ.....	142
KAYNAKÇA.....	147
EKLER.....	154

ŞEKİLLER LİSTESİ

Sayfa

Şekil 1: Pentatonik Ses Dizisi Örneği.....	27
Şekil 2: Diyatonic Ses Dizisi Örneği	27
Şekil 3: Saylem Ay (Kazak Halk Āni)	28
Şekil 4: Boz İngen (Kazak Halk K�y�).....	29
Şekil 5: K�roġlu K�y�.....	30-31
Şekil 6: Söyle Desen Söyleyin (Kazak K�roġlu Ezgisi)	32-34
Şekil 7: Kısılganda Bizderge (Kazak K�roġlu Ezgisi).....	35
Şekil 8: Bilersin Tannın Atarın (Kazak K�roġlu Ezgisi)	36
Şekil 9: Geleneksel Kazak M�ziġinin T�r Sınıflandırması.....	41
Şekil 10: Şunkır Baksının Sarını (Baksı Sarını Türü İçin �rnek)	44
Şekil 11: B�dik Türü İçin �rnek	45
Şekil 12: Kulapsan Türü İçin �rnek.....	45
Şekil 13: Beşik Jırı Notası	46
Şekil 14: Kazak “Jar-Jar” Ezgisi İçin �rnek (Kız Tarafı �rneġi).....	48
Şekil 15: Gelin Veda Şarkısı “Sınsuv” Türüne Ait Nota �rneġi	50
Şekil 16: Son Veda Şarkısı Olan “K�ris” Türü İçin �rnek.....	51
Şekil 17: Betaşar (Yüz açma) Türü İçin �rnek	53
Şekil 18: Toybatar Türü İçin �rnek	54-55
Şekil 19: Kazak “Joktav” Ezgisine �rnek.....	56
Şekil 20: Jarapazan Türü İçin �rnek.	57
Şekil 21: Elim-Ay (Kazak Halk Āni).	61
Şekil 22: “Kara �leñ” Türü İçin �rnek.....	61
Şekil 23: Abay Kunanbayev’in Bestesi “Közimnin Karası”	62
Şekil 24: “Jır” Türüne Ait �rnek.....	63
Şekil 25: “Terme” Türüne Ait �rnek	65
Şekil 26: Hakikat Hakkında Tolġav (Tolġav Türü İçin �rnek)	66
Şekil 27: T�kpe Stilinde İşaret Parmaġı ile Ařaġı doġru Vuruş.....	74
Şekil 28: T�kpe Stilinde Başparmak ile Yukarı Doġru Vuruş	74
Şekil 29: Şertpe Stilinde İşaret Parmaġının İterek Kullanımı	75
Şekil 30: Şertpe Stilinde İşaret Parmaġının ekerek Kullanımı	75
Şekil 31: Dombıra ile T�kpe Stilinde İcra Edilen “Aday K�y�”.....	76-80
Şekil 32: Dombıra ile Şertpe Stilinde İcra Edilen “Sılkıldak K�y�”	81-83
Şekil 33: K�lkobız İçin “Konır K�y�”.....	84-85
Şekil 34: “Salavat” Sıbzġı K�y�	86
Şekil 35: Jambıl Dombırası	88
Şekil 36: Abay Dombırası	88
Şekil 37: Şerter	89
Şekil 38: Jetigen	90
Şekil 39: Jetigen (Eski Modeli)	90
Şekil 40: Nar Kobız (K�lkobız)	92
Şekil 41: Prima Kobız (Solda), K�lkobız (Saġda)	92
Şekil 42: Sıbzġı Modelleri.....	93
Şekil 43: Kamış Sırnay	94

Şekil 44: Kos Sırnay	95
Şekil 45: Saz Sırnay.....	96
Şekil 46: Üskirik.....	96
Şekil 47: Tastavık	97
Şekil 48: Müyiz Sırnay	98
Şekil 49: Uran.....	98
Şekil 50: Kerney	99
Şekil 51: Farklı Yapıdaki Kerney Modelleri	99
Şekil 52: Dabıl	100
Şekil 53: Saplı Dabıl	100
Şekil 54: Dangıra	101
Şekil 55: Kepşik	101
Şekil 56: Davılpaz	102
Şekil 57: Şındavıl.....	102
Şekil 58: Şankobız	103
Şekil 59: Asatayak	104
Şekil 60: Farklı Asatayak Modelleri.....	104
Şekil 61: Asatayak çeşitleri	105
Şekil 62: Dudıga	105
Şekil 63: Konırav.....	106
Şekil 64: Tokıldak	106
Şekil 65: Sakpan	106
Şekil 66: Tuyak.....	106
Şekil 67: Birjan Sal	109
Şekil 68: Akan Seri.....	109
Şekil 69: Aytıs İcrası Yapan İki Akın.	111
Şekil 70: Günümüzde Jıravlık Geleneğini Devam Ettiren Jırşı “Almas Almatov”	114
Şekil 71: Geleneksel Anşilik Sanatının Günümüz Temsilcilerinden “Erlan Rıskali”..	115
Şekil 72: Küyşi (Dombıraşı) Şemsigül Jakupova.....	117
Şekil 73: Küyşi (Kobızşı) Ravşen Orazbayeva	117
Şekil 74: Küyşi (Sıbızğış) Talğay Mıkışev	118
Şekil 75: Baksı Ritüeli (Temsili Resim).....	120
Şekil 76: Dombıra Küyelerinin Çalgı Üzerinde Tanımlandığı Bölümler	133

TABLULAR LİSTESİ

	Sayfa
Tablo 1: Elemanova Tarafından Yapılan Vokal Türlerin Sınıflandırması.....	38
Tablo 2: Muhambetova'nın Müşel Sisteme Dayalı Olarak Yaptığı Müzikal Tür Sınıflandırması	39
Tablo 3: Kazak Müziğini İcra Eden Sanatçı Tiplerin Toplum İçindeki Fonksiyonel Özellikleri	108

GİRİŞ

Kazakistan, resmi adıyla Kazakistan Cumhuriyeti olarak Orta Asya'nın merkezinde yer alan ve yüzölçümü bakımından geniş bir coğrafi alana sahip Türk cumhuriyetidir. Ülkenin kuzeyinde ve batısında Rusya Federasyonu, doğusunda Moğolistan ve Doğu Türkistan, güneyinde ise Türkmenistan, Özbekistan ve Kırgızistan yer almaktadır. Ülkenin güneybatısında Hazar Denizi'ne, güneyinde ise Aral Gölü'ne kıyısı bulunmaktadır.

Zeki Velidi Togan'a göre Türkistan Türkleri, tarih ve etnoloji araştırmalarına bağlı olarak "Kıpçak", "Türk-Çiğil" ve "Türkmen-Oğuz" olmak üzere üç gruba ayrılmaktadır. Kazaklar ise "Kıpçak" grubuna dahildir.¹ Kazakların ne zaman tarih sahnesine çıktıkları kesin olarak bilinmemekle birlikte araştırmacılar tarafından genellikle XV. yüzyılda Özbek Ebülhayr Han'a tabi olmayan bir grup halk olarak Çu ve Talas nehirleri arasında hakimiyet kurmaları neticesinde ortaya çıktıkları kabul edilmektedir. "Kazak" kelimesinin etimolojisi hakkında da fikir birliğine varılamamıştır.² Alpargu'ya göre etimolojik araştırmalar neticesinde "Kazak kelimesinin yaygın anlamı: hür, serbest, mert, derbeder, başıboş ve cengaver" olarak belirtilmektedir.³ XV. yüzyılla birlikte "Kazak" ismi, bir kavme ve hanlığa ait olan bir adlandırma olarak kullanılmaya başlanmıştır.⁴

Kazak Türkleri, tarihsel süreç içerisinde çeşitli kültürel, ekonomik, politik ve coğrafi koşullara bağlı olarak "Ulu Cüz", "Orta Cüz" ve "Kişi Cüz" olmak üzere üç cüze⁵ bölünmüştür. Kazak bilim adamı Şokan Valihanov'a göre cüzlerin bölünmesi; çeşitli masal, destan, şiir ve rivayetlerdeki bilgilere dayanarak Moğol ulusları örneği ile

¹ A. Zeki Velidi Togan, *Bugünkü Türk İli Türkistan ve Yakın Tarihi*, 2.b., Cilt I: Batı ve Kuzey Türkistan, İstanbul: Enderun Yayınları, 1981, s. 28-29.

² Keith Hitchins, "Kazaklar", *TDV İslam Ansiklopedisi*, Ankara: Türk Diyanet Vakfı Yayınları, Cilt 25, 2002, s. 131.

³ Mehmet Alpargu, *Yeniçağda Kazak Türkleri*, Ankara: 72 Ofset Tesisleri, 1996, s. 2.

⁴ a.g.e., s. 4.

⁵ Kazak halkı; coğrafi, ekonomik, siyasi ve kültürel ortaklığın bir sonucu olarak tarihsel süreç içerisinde soy bağlılığına ve paylaşılan coğrafi duruma göre Ulu Cüz (Ulu Yüz), Orta Cüz (Orta Yüz), Kişi Cüz (Küçük Yüz) gibi birbirinden ayrı üç parçaya ayrılmıştır. Ayrıca "cüz" yani "yüz" kelimesi "taraf", "yön" ve "parça" gibi anlamlara gelmektedir. (Zeyneş İsmail, *Kazak Türkleri*, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2002, s. 48.)

XV. ve XVI. yüzyıllarda gerçekleşmiştir.⁶ Ayrıca Kazaklar şecerelerine önem veren bir halktır ve bu özelliği ile yedi atasına kadar olan şecerelerini bilmeyi vazife kabul etmektedirler.⁷ Kazakların şecereleri hakkında bilgilerin yazıldığı çeşitli kaynaklarda Kazakların atası ve cüzlerin ortaya çıkışı ile ilgili bilgilere de rastlanılmaktadır. Kazakların atasının “Alaş” olduğu, “Alaş”tan “Kazak”, “Kazak”tan “Akarıs”, “Canarıs” ve “Bekarıs” isimli üç erkek çocuk doğduğu anlatılmaktadır. Bu çocuklar, Kazak Türklerinin “Ulu Cüz”, “Orta Cüz” ve “Kişi Cüz” adını verdikleri cüzlerin ataları olarak kabul edilmektedirler. Kazak halkının bozkır yaşantısı içerisinde oluşan “cüz” yapılanması, etnik bir birleşim olmayıp coğrafi, sosyal ve politik koşullar ile oluşmuş bölge birliğini ifade etmiştir.⁸

Eski dönemlerde genellikle “konar-göçer” yaşam tarzı sürdüren Kazaklar, bu yaşam tarzına bağlı olarak tarımdan çok hayvancılıkla uğraşmışlar ve sıklıkla at ve koyun yetiştiriciliği yapmışlardır. Kazaklar, bu yaşam şekli gereğince yaz mevsiminde geniş otlakların bulunduğu yaylara, kış mevsiminde ise kuytu alanlara göç etmişlerdir. Netice olarak coğrafi ve sosyal özelliklere bağlı bir biçimde oluşan bu yaşam tarzı, Kazakları hür bir karakter ile yeni yerler keşfetme yoluna itmiş ve onların yerleşik yaşama geçmesini zorlaştırmıştır. Kazak Türklerinin “konar-göçer” yaşam biçiminin önemli bir özelliği haline gelen göçler ise yazılı kültürün gelişmesini engelleyerek sözlü kültürün gelişmesine ve zenginleşmesine olanak sağlamıştır.⁹ Ayrıca coğrafi, sosyal ve ekonomik yaşamın içinde ortaya çıkan tüm bu koşullar, kültürel yaşamın bir parçası olan müzik sanatı ile onu icra eden sanatçı figürünün oluşmasında da etkili olmuştur. Kazakların toplumsal hayatında “konar-göçer” yaşam tarzı ve bozkır yaşantısına bağlı bir şekilde gelişim gösteren, elinde dombıra veya kopuz gibi bir çalgı ile ozan ya da âşık tipine karşılık gelen ve hem söz sanatlarında hem de müzikal pratiklerde usta olan “baksı”, “jırav”, “jırşı”, “akın”, “ânşi”, “öleñşi”, “sal-seri” ve “küyşi” gibi sanatçı figürler yerlerini almışlardır.

⁶ Jannat Ergalieva ve Nurhat Şakuzadaulı, *Kazak Kültürü*, Almatı: “Katev” Uluslararası Eğitim ve Kültür Vakfı, “Al-Farabi” Kitabevi, 2000, s. 329.

⁷ İsmail, *Kazak Türkleri*, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2002, s. 147.

⁸ a.g.e., s. 149.

⁹ Ali Abbas Çınar, *Türk Halk Kültürü Üzerine Araştırma ve İncelemeler*, Muğla: Muğla Üniversitesi Matbaası, 1996, s. 7.

Assman, “Kültürel belleğin hep özel taşıyıcıları oldu. Bunlara şamanlar, ‘bard’ olarak adlandırılan kelt ozanları, griot’lar, rahipler, öğretmenler, yazarlar, filozoflar, mandarinler ve adları ne olursa olsun kendilerine bilgiyi taşıma yetkisi tanınmış olanların tümü dahildir.” demekte ve bu kişilerin sözlü kültür geleneğinin gelişmiş olduğu toplumlarda “veri taşıyıcısı” konumunda bir sorumluluk üstlenerek gelenekselleşmiş olan kültürel değerlerin gelecek nesillere taşınmasında önemli rehber kişiler olduğunu belirtmektedir.¹⁰ Özellikle Kazak halkının sosyo-kültürel yaşamı içinde “baksı”, “jırav”, “jırşı”, “akın”, “änşi”, “öleñşi”, “sal-seri”, ve “küyşi” gibi isimlerle adlandırılan sanatçı figürlerinin her biri, müzikal anlamda kendine özgü icra karakteri geliştirerek kültürel bellek unsurlarının müzik yoluyla toplumun zihninde canlı kalmasını sağlamıştır. Bu sanatçı tipleri, yaptıkları performanslar sonucunda dinleyiciler ile etkileşim kurmuş ve gelenekselleşen kültürel değerlerin nesilden nesile ulaşmasını sağlamışlardır. Günümüze kadar ulaşmış olan Kazakların müzik geleneğinin yapısı içinde sözü edilen sanatçı tiplerinin icra özelliklerinin bilimsel bir araştırma konusuna sahip olabileceği görülmektedir. Bu bağlamda, Kazak geleneksel müziği sanatçı tiplerinin icra özelliklerinin “performans teori” açısından değerlendirilmesi amacıyla bu çalışmanın yapılmasına karar verilmiştir.

Çalışmada aşağıdaki soruların cevapları araştırılmıştır:

1. Geleneksel Kazak müziğini icra eden tipler kimdir?
2. Kuramsal yapı içerisindeki “performans” tanımı, geleneksel Kazak müziği icracılarının performanslarında nasıl ifade bulur?
3. Performans kavramının içerisindeki dinamikler, geleneksel Kazak müziğinde nasıl karşılık bulur?
4. Geleneksel Kazak müziği icracılarının performanslarındaki müziğin özellikleri nelerdir?
5. Geleneksel Kazak müziği icracılarının performanslarına etki eden unsurlar nelerdir?

¹⁰ Jan Assmann, *Kültürel Bellek: Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik*, çev. Ayşe Tekin, 2. b., İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2015, s. 62-63.

Çalışmanın kapsamı ise:

- Tezin kuramsal temelini oluşturan “performans” ve “performans teorii” kavramları ile,
- Kazak Türklerinin geleneksel müzik kültürünün içerisinde yer alan yapı özellikleri, tür özellikleri ve çalgı türleri ile,
- Kazak Türklerinin kültürel yaşamı içinde söz sanatlarında usta olan ve aynı zamanda geleneksel Kazak müziğini seslendiren “baksı”, “jırav”, “jırşı”, “akın”, “änşi”, “öleñşi”, “sal-seri”, ve “küyşi” isimler ile ifade edilen sanatçı tipleri ve bu sanatçı tiplerinin icra özellikleri ile sınırlıdır.

Bu çalışma, tarama modelinde olup etnomüzikoloji disiplini çalışmalarının önemli bir parçasını oluşturan alan araştırması şeklinde betimsel bir araştırmadır. Öncelikle çalışmanın kuramsal temelini oluşturan “performans” ve “performans teorii” kavramları ile geleneksel Kazak müziği ve geleneksel Kazak müziğinin icracıları hakkındaki verileri toplamak için literatür taraması yapılarak gerekli yazılı kaynaklara ulaşılmıştır. Sonrasında gerçekleştirilen alan araştırması içinde görüşme ve gözlem tekniklerinden yararlanılarak geleneksel Kazak müziği ve geleneksel Kazak müziğinin icrasını yapan sanatçı tipleri hakkında bilgiler toplanmıştır. Çalışma süreci içerisinde Türkiye’de geleneksel Kazak müziğini icra eden ve Kazak asıllı olan “dombıra” sanatçısı (dombıraşı) Şemşigül Jakupova’dan dombıra dersleri alınmış ve tez konusu ile ilgili görüşmeler yapılmıştır. Alan çalışması kapsamında Kazakistan’ın Almatı şehrine gidilerek araştırmacı ve müzisyen olan Kunkoja Kayrulla ve Jurgenov Kazak Milli Sanat Akademisi’nde görev yapan Prof. Dr. Kayırgazi Tölen ile geleneksel Kazak müziği ve geleneksel Kazak müziğinin icracıları hakkında görüşmeler yapılmıştır. Yine Almatı’da bulunan süre içerisinde geleneksel müzik icralarının yapıldığı etkinliklere katılım sağlanmış; video, fotoğraf ve ses kayıtları alınmıştır. Ayrıca internet üzerinde geleneksel Kazak müziğini icra eden sanatçıların performanslarının olduğu videoların incelenmesi de yapılmıştır.

Üç bölümden oluşan çalışmanın birinci bölümünde; araştırmanın kuramsal yapısını oluşturan “performans” ile “performans teorii” kavramları, bu konuda çalışmalar yapan uzmanların görüşlerinden faydalanılarak ele alınmış ve açıklanmıştır.

İkinci bölümde; Kazak Türklerinin geleneksel müziğinin yapısal özellikleri, geleneksel müzik türleri ve geleneksel çalgılarından bahsedilmiştir. Üçüncü bölümde ise Kazak Türklerinin geleneksel müziğini icra eden “baksı”, “jırav”, “jırşı”, “akın”, “änşı”, “öleñşi”, “sal-seri”, ve “küyşi” gibi sanatçı tipleri hakkında bilgi verilmiş ve bu sanatçı tiplerinin “performans teori” açısından değerlendirilmesi yapılarak müzikal bazı tespitlere yer verilmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

PERFORMANS VE PERFORMANS TEORİ

“Performans”, icracı ve izleyici etkileşimi ile gelişen bir olgu olup sosyal hayatta birçok alan içerisinde kullanılan bir terimdir. Bu bölümde, tezin kuramsal çerçevesini oluşturan performans kavramı hakkında çalışma yapan bilim insanlarının açıklamalarına yer verilmiş ve performans ve müzik ilişkisi üzerinde durulmuştur.

1. PERFORMANS KAVRAMI

“Performans” kavramının günümüzde çeşitli alanlarda kullanılan bir terim olduğu görülmektedir. Carslon, “performans” kelimesinin birçok alanda kullanılması ile ilgili olarak “son yıllarda performans terimi sanat, edebiyat ve toplum bilimleri alanlarında gerçekleştirilen çeşitli etkinliklerde son derece yaygınlaşmıştır. Hem yaygınlığı hem de kullanımını öyle büyüyüp genişlemiştir ki, sırf bunun ne türden bir insan etkinliği olduğunu anlamaya yönelik yazılar karmaşık bir külliyat oluşturmaktadır.”¹¹ şeklinde bir açıklama yapmaktadır. Carslon’un ifadelerinden de anlaşılacağı üzere bu kavramın günümüzde çeşitli disiplinler içerisinde yer bulduğu ve buna bağlı olarak ne anlama geldiğinin sorgulanması ile de geniş bir literatür oluşturduğu anlaşılır. Performans kelimesi (Fr. performance), Türk Dil Kurumu “Güncel Türkçe Sözlük”te “başarım” olarak çevrilmektedir.¹² Antropolog Turner’a göre performans şu şekilde tanımlanmaktadır:

İngilizcesi performance olan sözcük Orta çağ İngilizce’sindeki parfournen sözcüğünden türetilmiştir, daha sonrasında Eski Fransızca’daki parfournir-par (“tamamlamak”) sözcüğüne fournir (“döşemek”) sözcüğünün eklenmesiyle parfournen ortaya çıkmıştır. Sonuçta performans biçimlendirmenin yapısal imalarını göstermek zorunluluğunda değildir, fakat süreçsel duygu olarak “tamamlama aşamasına getirmek” (sonuçlandırmanın) ya da “başarmak” meselesini göstermelidir. Perform (edimlemek) etmek için, sonuçta tek bir eylem ya da hareketten ziyade daha az ya da daha çok ilişkili sürecin tamamlanması gerekir.¹³

¹¹ Marvin Carslon, *Performans: Eleştirel Bir Bakış*, çev. Beliz Güçbilmez, 1. b., Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2013, s. 21.

¹² Türk Dil Kurumu Güncel Türkçe Sözlük, <http://tdk.gov.tr/>, (19.12.2019).

¹³ Bülent Sezgin, *Estetik Deneyim ve Öğrenme Olanağı Açısından Oyun-Drama Tiyatro İlişkisi*, (Doktora Tezi), Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2014, s. 136.

“Longman Metro Büyük İngilizce-Türkçe sözlüğü”nde performans sözcüğünün;

1. iş, edim, fiil, amel; (bir şeyi) yapma, yerine getirme, icra etme, ifa etme: (...)
2. gösteri, temsil, konser, vb.; (özl. seyircilerin veya dinleyicilerin önünde) gösteride bulunma; bir oyunu veya oyundaki rolü oynama, bir müzik parçasını çalma, bir hokkabazlık numarası, v.b. yapma: (...)
3. (özl. çok iyi biçimde) yapılan bir hareket: (...)
4. (insanlar ve makineler hk.) (özl. ustalık gerektiren bir şeyi) yapma yeteneği: (...)
5. bir sürü zahmet, zahmetli iş, epeyce sıkıntı; bir dizi (zahmetli) hazırlık veya faaliyet: (...)¹⁴

Türk Dil Kurumu “Türkçede Batı Kökenli Kelimeler Sözlüğü”nde ise performans sözcüğünün;

1. Yapılan iş, uygulama, icraat: (...)
2. Herhangi bir olayı veya durumu başarma isteği ve gücü: (...)
3. Kişinin yapabileceği en iyi derece: (...)
4. Herhangi bir eseri, oyunu, işi vb.ni ortaya koyarken gösterilen başarı¹⁵

gibi anlamlara geldiği görülmektedir. Yukarıda yer alan performans kavramının sözlük anlamlarının, genellikle herhangi bir eyleme ya da yapılan bir eylemin başarısına karşılık geldiği anlaşılır. Genel olarak performans kelimesinin yukarıda bahsedilen anlamlarının yanında, birçok farklı anlamı içerdiğini öncelikle belirtmek gerekir. Carlson, sosyal bilimlerin çeşitli disiplinlerinde kullanılan bu kelimenin farklı oluşum özelliklerine bağlı olarak tek başına ele alınıp tanımlandırılmasının zor olacağını belirtmektedir.¹⁶ Bu yüzden, tarihsel süreç içerisinde performans olgusu üzerinde çalışmalar yapan farklı disiplinlerdeki bilim insanlarının, performans kavramı hakkındaki tanımları ve bu kavrama yaklaşımları performans olgusunun geniş bir perspektiften incelenmesi gerekliliğini ortaya koymaktadır.

Performans kuramının öncü isimlerinden olan Schechner, performans kavramını icra etme (to perform) anlamı üzerinden bir tartışma yaratarak dört farklı eylem üzerinden değerlendirmektedir:

¹⁴ Longman Metro Büyük İngilizce Türkçe- Türkçe Sözlük, ed. Önder Renkliyıldırım, çev. Güngör Oktay, 1. b., İstanbul: Metro Yayınları, 1993, s. 1097.

¹⁵ Türk Dil Kurumu Türkçede Batı Kökenli Kelimeler Sözlüğü, <http://tdk.gov.tr/>, (19.12.2019).

¹⁶ bkz. Marvin Carlson, *Performans: Eleştirel Bir Bakış*, çev. Beliz Güçbilmez, 1. b., Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2013.

(...) icra etmek; olmak (being), yapmak (doing), yaptığını göstermek (showing doing), yaptığını göstermeyi açıklamak (explaining showing doing) ile bağlantılı olarak düşünülebilir. Olmak varoluşun kendisidir, yapmak ise var olan herşeyin yaptığı her şey olarak tanımlanır. Yaptığını göstermek, yapılanın altını çizmek ve vurgulamaktır ve böylece icra oluşur. Yaptığını göstermeyi açıklamak ise düşünömsel (reflexive) bir uzaklık yaratarak yapılanın nasıl gösterildiği üzerine çalışmaktır, yani performans çalışmalarının yaptığıdır.¹⁷

Schechner, performans eyleminin belli bir hazırlık sürecinin sonucunda ikinci kez tekrarlanan eylemler olarak ifade bulduğunun altını çizer. Sanatçıların sergilediği performanslar; daha önceden sınırları çizilen, öğrenilen ve prova edilen eylemleri oluşturmaktadır.¹⁸ Aslında bir sanatçı tarafından yapılan performans yeniden biçimleniyormuş gibi görünmesine rağmen ilk olmamakta ve sanatçının her icrasında o eylem az da olsa yorumlanarak sergilenmektedir.¹⁹

Schechner'ın tanımladığı performans olgusu, toplumsal ve kültürel alanda meydana gelen eylemleri kapsamaktadır. Sosyal ve kültürel alanda insanlar tarafından birçok eylem meydana gelmektedir. Schechner'a göre herhangi bir eylem veya bir davranış, sunma ve sergileme eğilimi içinde insanları etkilemek amacıyla yapıldığında performans olarak nitelendirilir.²⁰ Schechner tarafından performans çalışmalarında incelenebilecek alanlar; "gündelik hayat, sanat, spor ve diğer popüler eğlenceler, iş yaşamı, teknoloji, seks, ritüel (kutsal ya da seküler) ve oyun"dur.²¹

Carson, kitabında Hymes'in performans kavramını, iki etkinlik alanı olan "davranış" ve "tutum" arasında karşılaştırma yaparak sınırlandırmaya çalıştığını belirtir. Hymes davranışı "vuku bulan herhangi bir şey ya da herşey" olarak belirtir. Tutumu ise "sosyal normların, kültürel kuralların ve yorumlanabilirliğin müşterek ilkelerinin koruması altındaki davranışlar" olarak tanımlamaktadır. Hymes'a göre tutum, "davranışın bir altkümesidir." Performans ise "tutum'un altkümesi olarak, bir ya da

¹⁷ Pınar Gümüş, Sezin Gündoğan, "Richard Schechner ve Performans Kuramı", *MİMESİS Tiyatro/Çeviri ve Araştırma Dergisi*, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, S. 17, 2010, s. 17-18.

¹⁸ Gümüş & Gündoğan, a.g.m., s. 18.

¹⁹ Mustafa Arslan, Milay Öztürk, "Halkbiliminde Teori ve Yöntem Arayışları", *Milli Folklor Uluslararası Kültür Araştırmaları Dergisi*, Yıl 11, S. 41, 1999, s. 19.

²⁰ Gümüş & Gündoğan, a.g.m., s. 19.

²¹ a.g.m., s. 19-20.

birden fazla kişinin anladığı biçimiyle, geleneğe ve seyirciye karşı sorumluluk üstlenmek” olarak tanımlanır.²²

Sosyoloji ve sosyal psikoloji alanında çalışmalar yapan Erving Goffman, kitabında “etkileşim” kavramı üzerinde durmaktadır. Ona göre insanların etkileşimi sonucunda ortaya çıkan performans olgusu ise “belli bir durumda belli bir katılımcının diğer katılımcılardan herhangi birini etkilemeye yönelik tüm etkinlikleri” kapsamaktadır.²³ Goffman, performansları aşağıda belirtilen sekiz farklı teori ile ele almaktadır:

1. Kişinin Oynadığı Role İnancı
2. Vitrin
3. Dramatik Canlandırma
4. İdealize Etme
5. İfade Denetiminin Elde Tutulması
6. Yanlış Sunum
7. Gizemleştirme
8. Gerçeklik ve Düzmece²⁴

Said’e göre performans, “yalnızca bir oluş değil, daha ziyade, eylemi hem engelleyen hem ona şekil veren safhalardan geçmesi gereken bir eylem”dir. Dolayısıyla “performans tam anlamıyla, malzemenin en temel, indirgenemez, arıtılmış, bu yüzden de güzel olan doğasından, ustalığa karşı potansiyel olarak yıkıcı bir dürtünün doğduğu noktada işlemeye başlar.”²⁵

Carson’dan aktarıldığı üzere dilbilim teorisi içerisinde “performans” kavramının ilk kez Chomsky tarafından kullanıldığı ve Chomsky’nin 1965 yılında yayınlamış olduğu “Sentaks Teorisinin Vehçeleri” kitabında “bir dili konuşan kişinin sahip olduğu genel ideal gramatik bilgi olarak tanımladığı ‘yeterlilik’ ile (competence) her bir konuşma durumuna bu bilginin özel olarak uygulanması anlamına gelen ‘performans’ arasında bir ayırım” kurduğu dile getirilmektedir.²⁶

²² Carson, a.g.e., s. 35.

²³ Erving Goffman, *Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu*, çev. Barış Cezar, 2.b., İstanbul: Metis Yayınları, 2018, s. 28.

²⁴ bkz. Goffman, a.g.e.

²⁵ Edward Said, *Müzikal Nakışlar*, çev. Gül Çağalı Güven, 1. b., İstanbul: Agora Kitaplığı, 2006, s. 2.

²⁶ Carson, a.g.e., s. 90.

Halkbilim ve antropoloji çalışmalarında önemli isimlerden birisi olan Bauman performansı, “iletişimsel ustalığın bir dinleyici kitlesi önünde teşhir edilmesindeki sorumluluk varsayımına dayanır”²⁷ cümlesi ile kısa ve öz olarak tanımlamakta ve cümlesini aşağıdaki ifadeler ile açıklamaktadır:

Herhangi bir iletişim eylemi olarak gerçekleştirilen performans sergileme anlayışının aksine bu iletişimsel özellik, iletişim eyleminin anlaşılması gereken özel bir yorumlayıcı çerçeveyi oluşturan veya temsil eden özel olarak işaretlenmiş bir eylem şekli olarak performans anlayışıdır. Bu performans algısında iletişim eylemi sergilenir, nesnelleştirilir, bağlamsal çevresinden bir dereceye kadar çıkarılır ve bir izleyici tarafından incelemeye açılır. Performans böylece iletişim eylemine dair özel bir dikkat ve farkındalık kazandırır ve izleyiciye özel yoğunlukla ilgilenmesi için lisans verir. Performans, birini iletişimsel olarak sorumlu hale getirir; bir izleyiciye sanatçı başarısının göreceli becerisini ve etkinliğini değerlendirme sorumluluğunu verir.²⁸

Bauman’ın performans tanımındaki altını çizdiği bu iletişimsel özellik, gündelik yaşamda çoğu iletişimsel davranışlardan farklı olarak özel bir perspektiften bakılması gereken iletişim eylemini işaret etmekte ve bu kurulan özel iletişim durumu ile gerçekleşen performans eyleminin ise seyircilere, sanatçının hünelerini değerlendirmede bir “sorumluluk” duygusu verdiği anlaşılmaktadır. Fakat Abrahams’ın performans olgusuna bakışta Bauman’dan ayrıldığı düşünceleri bulunmaktadır. Abrahams, performansı gündelik yaşamda iletişim sonucu ortaya çıkan eylemler ile ilişkilendirmekte ve performansın bu özelliğini aşağıdaki gibi açıklamaktadır:

Günlük iletişimsel davranış, daha stilize edilmiş performanslarla aynı şartlarda değerlendirilir. Bir şarkı söylemek veya dans etmek ya da bir halk hikayesi anlatmak gibi resmi ve açık bir şekilde yapılandırılmış etkileyici performanslar ve sıradan anlatımsal etkileşimler arasında çok az ayırım yapılır. Böylece, bir karnaval şarkısı ile günlük bir tartışma arasında toplumun zihninde karışıklık olmayacak olsa da her ikisi de birbiriyle ilişkili olarak kabul edilecek ve değişken uygunluk ve etkinliğe sahip performanslar olarak değerlendirilecektir.

Kısacası, herhangi bir kamu faaliyeti (yani ailenin ötesine geçen bir arkadaş ya da arkadaşlık eden bir çift) bir performans olarak kabul edilir; kamusal yaşam, en sıradan gündelik etkinlikten en stilize törene kadar bir deneyimin sürekliliği olarak görülür. (...)²⁹

²⁷ Richard Bauman, “Tür, Performans ve Metinlerarasılığın Üretimi”, *Milli Folklor Uluslararası Kültür Araştırmaları Dergisi*, ed. Öcal Oğuz, çev. Işıl Altun, red. Yeliz Özay, Yıl 20, S. 78, 2008, s. 120.

²⁸ Richard Bauman, “Performance”, *Folklore, Cultural Performances, Entertainments: A Communications-centered Handbook*, ed. Richard Bauman, New York: Oxford University Press, 1992, s. 44

²⁹ Roger D. Abrahams, “A Performance-Centred Approach to Gossip”, *Man*, Vol. 5, No. 2, 1970, <http://www.jstor.org/stable/2799654>, s. 293, (14.12.2019).

Singer, performans kavramını kültürel düzeyde değerlendirmiştir. “Kültürel performans” terimi ilk olarak 1959 yılında Hint kültürü ile ilgili bir kitabın editörlüğünü yapan Singer’ın giriş yazısında kullanılmıştır. Bu terim daha sonra antropoloji ve etnografya yazılarında yaygın bir biçimde kullanılmaya başlanmıştır. Singer, kültürel performansların “bütün kültürü temsilen nakşolduğunu, hem kendileri hem de başkaları tarafından görülebilir olduğunu ve bunların “kültürel yapıların gözlenebilir bir en somut birimleri” olduğunu söyler.³⁰ Carlson’un aktardığı üzere Singer, daha açık bir şekilde performansı, kültür içindeki rolü ile “kültürel varsayımların somutlanması” olarak kısaca belirtmektedir.³¹ Singer’ın kültürel bir bakış açısı ile ele aldığı performans olgusunun, kültürel bir unsur olarak meydana gelip içinde bulunulan toplumun öğelerini iyi bir biçimde yansıttığı, sadece o toplum içindeki kişiler tarafından değil aynı zamanda farklı toplumlardaki kişiler tarafından da algılanabilir eylemler olduğu anlaşılır.

Carlson, performans olgusu için “daha geniş anlamıyla kültürel düzeyde performans sadece yapmak’la, yeniden yapmak’la ilgili değildir; hem performansçılar hem de seyirciler düzeyinde yapmak ve yeniden-yapmak’la ilgili bir özbilinçtir.”³² ifadelerini kullanmakta ve kültürel performans için özellikle “insan etkinliklerinin neredeyse bütün veçhelerini kapsayan baş döndürücü çeşitlilikte çalışmada, araştırmada merkezî bir metafor ve eleştirel bir araç olarak gelişmeye devam etmiştir” diye açıklama getirmektedir.³³ Carlson’un tanımında özellikle kültürel bir etkinlik olarak meydan gelen performans kavramının, icracı ve seyirci etkisiyle yeniden şekillenen olgular olarak ortaya çıktığı anlaşılır. Carlson’un devam eden açıklamasında ise performans olgusunun, insanların faaliyetlerinin önemli bir bölümünü oluşturduğu ve bütüncül perspektiften araştırılması gereken bir kavram olarak eleştirel bir şekilde gelişim gösterdiği anlaşılır.

Ayrıca performans kavramıyla birlikte 1970’li yıllarda “performans sanatı” terimi ortaya çıkmış ve bu terim farklı sanat dalları içerisinde gelişim göstererek kendi başına bir tür olarak gündeme gelmiştir. “Beden sanatı”, “happening” ve “aksiyon” gibi farklı başlıklar ile de anılan “performans sanatı”; “sitüasyonizm”, “fluxus”, “feminist

³⁰ Carlson, a.g.e., s. 36.

³¹ a.g.e., s. 36.

³² a.g.e., s. 16.

³³ a.g.e., s. 15-16.

sanat” ve “arazi sanatı” gibi farklı akımlar içerisinde de uygulanmıştır.³⁴ Gürcan’a göre performans sanatının öncü örneklerini ise “sanatçıların bedenlerinin ve/veya onların fikrini temsilen başka bedenlerin, sanatsal bir eylem anının içinde sunulduğu kesitler” oluşturmuştur.³⁵ Antmen’in de belirttiği üzere bu açıdan performans, sanatçıların geleneksel anlayışlara karşı kendi ideolojik düşüncelerini, bedenleri ile muhalif bir şekilde sergiledikleri ve disiplinler arası yaklaşımlar ile “sanatın tanımını ve sınırlarını sorguladıkları bir ifade biçimi” olmuştur.³⁶

Netice olarak performans kavramı ile ilgili yukarıda ismi geçen farklı disiplinlerdeki bilim insanlarının açıklamalarına bakıldığında, kavram üzerinde değişik bakış açıları olmakla birlikte genellikle izleyici-dinleyici etkileşimine dikkat çekildiği ve hatta 1970’li yıllarda bir sanat biçimi olarak ayrı bir yaklaşımla da ele alındığı görülmektedir. Performans kavramının yukarıda sözü geçen bilim insanları dışında birçok antropolog, sosyolog, dilbilimci ve halkbilimci tarafından günümüzde de tanımlanmaya çalışıldığı söylenebilir.

2. PERFORMANS MÜZİK İLİŞKİSİ

Günümüzde eyleme dayalı hem kültürel hem de sanatsal etkinliklerde genellikle icra olayını ifade eden performansın, seyirci önünde sunum özelliği ile sahne sanatlarının içerisinde de önemli bir kavram olduğu anlaşılmaktadır. Yani sahnelenen her türden eylemin performans kavramı ile ilişkisi olduğu söylenebilir. Bu durum, müzik sanatında da kendini göstermektedir. Güzel sanatlar içerisinde yer alan müzik her ne kadar işitsel özelliği ile öne çıkan bir sanat dalı olsa da konser, dinleti ve festival gibi sahnelenmeyi gerektirecek faaliyetlerde de gösterimi yapılan bir sanattır. Bu yönüyle müziğin; icracı, sunumu yapılan eser ve seyirci gibi performansın önemli bileşenleri ile ilişki içinde olduğu görülebilmektedir. Fakat müziğin önemli olan unsurlarının belirlenmeye çalışıldığı ilk araştırmalarda, müzikologlar tarafından performans olgusunun içerisinde yer alan bu bileşenlerin müzikle olan bağlantısı fark edilememiştir.

³⁴ Ahu Antmen, *Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, 2. b., İstanbul: Sel Yayıncılık, 2009, s. 219.

³⁵ Aliye G. Gürcan, *Performans Sanatı: Yüzyıllık Tarihine Genel Bir Bakış*, 1. b., İstanbul: Tekhne Yayınları, 2015, s. 15.

³⁶ Antmen, a.g.e., s. 222.

Müzikologlar, geliştirdiği performans uygulaması anlayışı ile Avrupa müziği içerisinde yer alan yazılı müzik eserlerine önem vererek tüm edebi, tarihi ve ikonografik kaynakları yeniden düzenleme çabası ile sınırlanmışlar ve eski kayıtlar üzerinde tarihi ve otantik materyalleri incelemişlerdir.³⁷ Cook, müzikoloji disiplini byleyi konulara yönelten sebebi ise kökeni itibariyle filoloji üzerine şekillenen XIX. yüzyıl disiplini olarak müziğe metin merkezli yaklaştığından kaynaklandığını söylemektedir. Cook, esasen mzikologların müziğin yeniden üretiminde performans olgusunu göz ardı ettiğini ve performansı ayrı bir sanat olarak ele almadıklarını ne sürer. Performansın temel prensibinde “bir şey yapmak” düşüncesi yatmaktadır. Performans kapsamlı bir alandır ve Cook’a göre özellikle müzikolojik dil, üretime ek olarak performans sürecini inşa etmeye yol açar.³⁸

Dünya zerindeki farklı kültürlerin müziklerini araştıran etnomzikologlar da mzikologların bu yaklaşımını miras olarak almış ve ilk yıllarda yaptıkları performans çalışmalarında, araştırma yaptığı kültürde vokal ve enstrümantal ses kayıtlarını incelemişlerdir. Byleyi alışmalar neticesinde günümüz performans algısından uzak bir şekilde müziğin aslını ön planda tutan çalışmalar yapılmış ve performans olgusunun içinde yer alan icracı, sunulan eser, dinleyici ve bağlam (context) gibi önemli olan dinamiklerin rolü fark edilememiştir.³⁹

Batı Avrupalı müzik tarihçileri ise geleneksel olarak müzik çalışmalarında “yorumculuk” üzerine odaklanmışlardır. Nota kaynaklı klasik eserlerin (zellikle 1800’l yılların) yorumu ile ilgili konuları araştırmışlardır. Yani onların performans olgusu ile kastettikleri düşünce “yorumlama” olmuştur. Yorumcular ise Orta ağa ait müziklerde enstrümanların kullanımındaki vurgu, süsleme, armoni ve nüans gibi unsurlar ile XVI. yüzyıldan XVIII. yüzyıla kadar olan süreçte müzik topluluklarının kullanılma oranları gibi konular ile ilgilenmişlerdir.⁴⁰ Said, “Batı müziğinin performans,

³⁷ Gerard Henri Behaue, “Müzik Performansı”, *Milli Folklor Uluslararası Kültür Araştırmaları Dergisi*, ev. Mustafa Sever, S. 35, 1997, s. 92.

³⁸ Nicholas Cook, “Music as Performance”, *The Cultural Study Of Music: A Critical Introduction*, ed. Martin Clayton-Trevor Herbert-Richard Middleton, London: Routledge, 2003, s. 204.

³⁹ Behaue, a.g.m., s. 92.

⁴⁰ a.g.m., s. 92.

yorumlama ve üretiminin belirli yönlerinde kalıcı, hatta belki atavistik⁴¹ bir nitelik” bulunduğunu söylemektedir. Ona göre bu nitelik, müzik alanı dışındaki kültürel ve teorik konularda uzmanlaşmış kişilerin görüşlerinden yararlanılarak araştırılabilir.⁴²

XX. yüzyılda ise icracı-dinleyici ilişkisi içinde müzik veya oyun gibi sosyal bir etkinlik yapılırken; yeteneklerin sergilenmesi, izleyiciye değer verilmesi ve izleyicinin büyülenmesi gibi düşünceler performans olgusu içinde fark edilmeye başlanmıştır.⁴³ Ancak müzikal bir performans ile ilgili kapsamlı ve bütüncül bir araştırmada, bu icracı ve dinleyici etkileşimi ile müzikal faktörlerin yanı sıra müzik dışı olan faktörlerin de performans sürecini etkilediği göz önünde bulundurulmalıdır. Said’in müzikal performans ile ilgili aşağıdaki açıklaması müzik dışı koşulların önemini belirtmektedir:

(...) müzikal performans, o narsisist, kendine dönük ve -Poirier’nin dediği gibi- kendinden başkasına başvurmayan nitelikleriyle, modern Batı toplumunda merkezî ve en toplumsal vurgulu müzikal deneyimdir; ancak icracı ve dinleyici açısından mahrem bir deneyim olduğu kadar, kamusal bir deneyimdir de. Bu iki deneyim birbirinden bağımsızdır ve birbiriyle örtüşür. Fakat bu ikisi arasındaki bağlantıyı nasıl anlayabilir ve daha ilginç, onu nasıl yorumlarız? Performansı mümkün kılan koşulların ve bunların sosyo-kültürel alanla bağlantısının, deneyimin bütününe ayrılmaz bir parçası olarak görülebilmesi için, bunu yapmanın özellikle elverişli yöntemleri var mıdır?⁴⁴

Yukarıdaki ifadelerden de anlaşılacağı üzere Said, müzik performansının toplumsal olan yönüne dikkat çekerek müzikal performansı hem “mahrem” hem de “kamusal” özellikte bir deneyim olarak değerlendirmekte ve bu özellikler arasındaki bağlantıyı oluşturan koşulları sorgulamaktadır. Yani Said’in ifadeleri, müzik performansını oluşturan müzik dışındaki faktörlerin belirlenmesinin önemine işaret etmektedir. Zaten çok boyutlu olan müzik performansını etkileyen koşulları belirlemede sadece müzik alanında çalışma yapan uzmanların yazdıklarını değil, aynı zamanda sosyal bilimler içerisinde farklı disiplinlerden olan teorisyenlerin de çalışmalarını incelemenin yerinde bir yaklaşım olduğu geçmişten günümüze kadar olan süreç içerisinde görülmektedir.

⁴¹ Uzaklarda bulunan ve birçok kuşaktan beri görünmeyen birtakım özelliklerin yeni bir kuşakta birden ortaya çıkması, ataya çekme. (bkz. Atavizm) Türk Dil Kurumu Yabancı Sözlere Karşılıklar Kılavuzu, <http://tdk.gov.tr/>, (19.01.2020).

⁴² Said, a.g.e., s. 14.

⁴³ Behaque, a.g.m., s. 93.

⁴⁴ Said, a.g.e., s.14-15.

Milton Singer, “kültürel performans” terimi ile aslında “sınırlı bir zaman aralığı, bir başlangıç ve bir son, düzenlenmiş bir etkinlik programı, bir dizi icracı, bir seyirci, bir mekân ve bir performans durumu”nu tanımlamaktadır. Singer, kültürel özellik gösteren performanslar içinde “geleneksel tiyatro ve dansı saydığı gibi konserleri, ezberden okumaları, dinsel şenlikleri, düğünleri vb. de sayar.”⁴⁵ Said, Singer’ın kültürel performanslar olarak saydığı etkinlikler içinde konser ile ilgili olarak, “konser olayının kendisi, uzmanlaşmış acayip hünere, icracının zorunlu dilsizliğiyle kuşatılmış yorumlayıcı ve teatral kişiliğine, izleyicinin alımlama gücüne, boyun eğmesine ve sabır göstermesine bağlanmış bir kültürel durum olarak yorumlanabilir” ifadelerini kullanarak Singer gibi kültürel özelliğin altını çizmektedir.⁴⁶ Shneecner’a göre ise performans süreci, “performans öncesini, esnasını ve sonrasını kapsayan bir zaman, mekân, icracı ve izleyici birlikteliğidir” ve gündelik hayat içerisinde icraya dayalı çeşitli etkinliklerde bu sürecin izlerine rastlanabilir.⁴⁷

Müzikolog olan Cook’un performans kavramı için aşağıdaki ifadelerinde müzik ve performans arasındaki bağlantının önemine dikkat çekilmekte ve müziğin performans olarak nasıl algılanması gerektiği açıklanmaktadır:

Performans çalışmalarının temel ilkesi, performans eyleminde anlamın üretilmesidir. Bu nedenle müziği performans olarak düşünmek ister canlı ya da ister kayıt olsun gerçek zamanda icra etme eyleminde ve eşit olarak onu duyma eyleminde anlamın nasıl yaratıldığına odaklanmaktadır. Yani bu, müziğin icra edildiği farklı yollarda ya da farklı zamanlarda ve farklı yerlerde icra edilmesinden kaynaklanan farklı anlamlara odaklanmaktadır ve bağlantılı olarak bu; müzisyenler, dinleyiciler ve belgeler ile düzenlenen bir gelenek olarak -Batı sanat müziği bakımından- müzik eseri arasını kapsar ve meydana getirir.⁴⁸

McLeod, (1979) kullandığı “musical occasion” (müzikal münasebet) terimi ile müziksel eserlerdeki sözlerle ilişkili (contextual) olacak bir biçimde müziğin kültürel anlamdaki performansını ifade etmiş ve Pasifik Adası’nda bulunduğu süreç içerisinde yaptığı araştırmalarla birlikte “content” (içerik) ile “context” (şartlar ve çevre) arasında yakın bir ilişki olduğunu saptamıştır. Ona göre “analizlerin sosyal ve müzikal düzeylerinde, performans, içerik ve şartlar arasındaki karşılıklı bir etkileşim”

⁴⁵ Singer, a.g.e., s. xiii’den aktaran: Carlson, a.g.e., s. 36.

⁴⁶ Said, a.g.e., s.14.

⁴⁷ Gümüş & Gündoğan, a.g.m., s. 20.

⁴⁸ Nicholas Cook, “Between art and science: Music as performance”, *Journal of the British Academy*, Volume 2, 2014, s. 6.

gözlemlenmektedir.⁴⁹ Bu sebeplerden dolayı performans olgusunun sergilenmesi, icranın bağlamı ile muhteva arasındaki ilişki ve icra sürecinin sosyal ve müzikal anlamdaki analizi müziğin çok boyutlu bir sanat olduğuna işaret etmektedir.⁵⁰

Sonuç olarak, yukarıda çeşitli tanımlarına yer verilen ve açıklamaları belirtilen farklı disiplinlerdeki bilim insanları tarafından yapılan performans çalışmalarının, müzikle ilgili icra araştırmalarına farklı bir bakış açısı kazandırdığı ve müzik dışı faktörlerin belirlenmesinde önemli rol oynadığı anlaşılmaktadır. Özellikle günümüzde etnomüzikoloji disiplini tarafından yapılan müzik icrasına dayalı araştırmalara bakıldığında, yapılan performans araştırmalarının ilk zamanlardaki çalışmalardan farklı olarak sosyal bilimlerin antropoloji, sosyoloji, halkbilim ve dilbilim gibi çeşitli alanlarından yararlanılarak disiplinlerarası bir anlayış doğrultusunda yapıldığı görülmektedir.

3. PERFORMANS TEORİ

“Performans Teori”, performans olayının yapısına bağlı olarak icracı, seyirci ve anlatı gibi dinamikler ile performans olgusuna etki eden pek çok faktörü inceleyen bir teoridir. “Performans” kavramı ile ilgili sosyoloji, antropoloji, halkbilim, dilbilim, psikoloji ve tiyatro gibi değişik alanlardaki araştırmacılar tarafından yapılan çalışmalar “performans teori” adı altında gelişen bir araştırma modelini gözler önüne sermiştir.

“Performans teori”, halkbilimi çalışmalarında bağlam merkezli kuramlardan biri olarak yaklaşık yüzyıllık bir süreç sonucunda ortaya çıkmış ve bu süreç içerisinde araştırmacılar tarafından kuramsal bir yapıda ele alınmaya başlanmıştır. “Geçmişin ürünleri” olarak ifade edilen folklor ürünleri ise “performans teori” odaklı çalışmalarla birlikte “dinamik bir iletişimsel süreç” niteliği kazanmıştır. “Performans teori” çalışmaları içerisinde, Edward Sapir tarafından XX. yüzyılın ilk yarısında başlanan yaş ve cinsiyet gibi faktörlere dayanarak dilin sosyal alanda kullanımını ve icrasını ele alan çalışmalar ile Malinowski tarafından “şüphesiz metin çok önemlidir fakat bağlamsız metin ölüdür” şeklinde altı çizilen “bağlam” (context) düşüncesi “performans teori”

⁴⁹ Behaque, a.g.m., s. 93.

⁵⁰ a.g.m., s. 94.

tarihi açısından en önemli kavramsal başlangıç noktalarını oluşturmaktadır.⁵¹ Ayrıca Roman Jakobson, Karl Bühner ve Jan Mukarovski gibi bilim adamlarının “sosyal dilbilimi” alanında yaptığı çalışmalar da teorik yapının oluşum sürecinde önemli adımlardan sayılmaktadır.⁵²

Çobanoğlu’na göre performans kavramının teori içerisinde iki anlamı bulunur. Performans kavramının birinci anlamı “folklorun gerçekleştirilişi veya icrası” anlamıyla artistik veya sanatsal bir eylemdir (artistic action). İkinci anlamı ise “performansın icracısı, sanatın formu, dinleyici veya izleyici ile birlikte icranın gerçekleştiği çevre bütünü olarak artistik veya sanatsal bir eylemdir (artistic event).” Bu tanımlar sayesinde folklorun “materyaller” veya “şeyler” bütününe ifade eden algısı kırılmış, “bir iletişim biçimi olarak folklor” anlayışı ortaya çıkmıştır. Folklor araştırmalarında ise kuramsal özellik gösteren bu iki tanıma bağlı olarak etkileşim halinde bulunan “icracı” ve “dinleyici” gibi canlı dinamiklerin incelenmesi amaçlanmıştır. Sonuç olarak bu bakış açısı, araştırmacılar tarafından folklorun sadece metin merkezli incelenmesini değil, aynı zamanda onun pek çok özelliğini ön plana çıkaracak bir biçimde ele alınmasını sağlamıştır.⁵³ “Performans teorisi” ile ilgili çalışmaların yapıldığı süreç içerisinde; Dundes, Bauman, Schechner, Turner ve Ben Amos gibi araştırmacılar tarafından performans olgusunun çok boyutluluğunu ortaya çıkaran teoriler ile araştırma modelleri ileri sürülmüştür.

3.1. ALAN DUNDES’İN ÜÇLÜ ARAŞTIRMA MODELİ

Halkbilim içerisinde önemli teorik çalışmaları ile bilinen Alan Dundes, folklor ile ilgili performans çalışmalarında “doku” (texture), “metin” (text), çevre ve şartları ifade eden “bağlam” (context) olmak üzere üç seviyeden oluşan bir araştırma modeli ortaya koymaktadır.⁵⁴ Dundes, üç seviyeden oluşan araştırma modelini aşağıdaki gibi açıklamaktadır:

⁵¹ Özkul Çobanoğlu, *Halkbilimi Kuramları ve Araştırma Yöntemleri Tarihine Giriş*, 8.b., Ankara: Akçağ Yayınları, 2016, s. 318.

⁵² a.g.e., s. 319.

⁵³ a.g.e., s. 326-327.

⁵⁴ Alan Dundes, “Doku, Metin ve Konteks”, *Milli Folklor Uluslararası Kültür Araştırmaları Dergisi*, çev. Metin Ekici, C.5, S. 39, 1998, s. 108.

Çoğu türlerde (ve sözlü bir karakterde olanların hepsinde doku (texture) hususi fonemlerin ve morfemlerin içinde yer aldığı dildir. Böylece halk bilgisinin sözlü formlarında dokuya ait (textural) özellikler dil ile ilgili özelliklerdir. Örneğin atasözlerinin dokuya ait özellikleri kafiye ve alliterasyonu içine alır. Çok yaygın, diğer dokuya ait özelliklerine ise; yoğunluk, derinlik, ekleme yerleri, tonlama ve yansıma dahil edilebilir. Herhangi bir halk bilgisi türünde daha önemli olan dokuya ait özelliklerin, o türün bir örneği olarak başka bir dile çevrilmesi daha zordur. Bundan dolayı, kalıplaşmış sabit türlerin dokusu (kelimelerin ve aynı zamanda muhtevanın oldukça sürekli değişmeyen bir özellik arzettiği türlerde) çeviri imkanına özü itibariyle engel olabilir. Örneğin; tekerlemeler dokuya ait özelliklere o kadar bağlıdır ki, bir dili kullanan toplumdaki bir başka dili kullanan topluma çok nadir olarak geçerler; özellikle de söz konusu diller genetik olarak birbiriyle ilişkili değilse tekerlemelerin bir dilden başka bir dile çevrilmeleri hemen hemen imkansızdır. (...)

Bir halk bilgisi ürününün metni (texti) esas itibariyle bir masalın bir versiyonu veya tek bir anlatımı, bir atasözünün yeniden söylenmesi, bir halk türküsünün okunmasıdır. İnceleme amacına yönelik olarak metin onun dokusundan bağımsız olarak ele alınabilir. Bunun yanında doku bir bütün olarak çevrilemezken, metin çevrilebilir. “Kaynayan kahve bozulur (Coffee boiled is coffee spoiled)” atasözünün metni teoride herhangi bir dile çevrilebilir, fakat kafiyenin dokuya ait özelliklerinin çeviride yaşaması özü itibariyle hiç mümkün değildir. (...)

Bir halk bilgisi ürününün konteksi bir ürünün içinde aktüel olarak yer aldığı hususi bir sosyal durumudur. Konteks ve fonksiyonu birbirinden ayırmak şarttır. Fonksiyon, özü itibariyle belli sayıda kontekse dayanarak oluşan özel bir sonuçtur. Yoğunlukla fonksiyon mevcut bir halk bilgisi türünün kullanımını veya amacı hakkında bir araştırmacı veya incelemecinin kendisinin ne düşündüğüdür.⁵⁵(...)

Dundes tarafından ortaya sunulan üçlü yapıdaki araştırma modelinin, genellikle bir topluluğun konuştuğu dil ile folklor ürünlerinin ilişkisine bağlı olarak sözlü yapılarıdaki formları ele aldığı anlaşılır. Folklor formları, bir topluluğun kültürel yaşamı içerisinde “sözel sanat” olarak gelişebileceği gibi dans, resim ve müzik gibi söz içermeyecek bir biçimde de gelişim gösterebilmektedir. Sözsüz özellikle oluşan bu formlar, bir folklor ürünü olarak icra edilmekte ve içinde bulunan toplumun bireyleri tarafından iletişim sonucu anlam kazanabilmektedir. Bu durum ise performans açısından sosyal özellik gösteren farklı bir icra bağlamı olarak da değerlendirilebilir.⁵⁶ Kuram içerisinde “bağlam” kavramı, üzerinde çok durulan bir kavram olarak bir icra olayını etkileyen tüm koşulların çok boyutlu bir şekilde sorgulanmasını ifade etmektedir.⁵⁷ Schechner’ın “bağlam” ile ilgili aşağıdaki ifadeleri, bu kavramın sosyo-kültürel yaşam

⁵⁵ a.g.m., s. 108-109.

⁵⁶ Çobanoğlu, a.g.e., s. 363.

⁵⁷ a.g.e., s. 375.

içerisinde meydana gelen performans olgusu açısından çok kapsamlı olan önemini vurgulamaktadır:

Bağlam, sadece performansın sergilenmesi değil, etkinliğin gerçekleştiği binayı, organizatörü, biletleri, vs. de kapsar. Hiçbir performans tek bir bağlam içinde gerçekleşmez; her performansın aslında çok daha geniş bir çerçevede ele alınabilecek bağlamı vardır. Hatta bağlamların iç içe geçtiği söylenebilir. Performans, içinde sergilendiği toplum ile birlikte değerlendirilmelidir. Çünkü her toplum ya da topluluğun bir performansı algılama biçimi farklıdır. Ayrıca, performanslar insanın toplumsal eylemlerinden beslendiği için, her toplumdaki icralar farklılaşır.⁵⁸

Bauman, çok boyutlu özellikle gelişim gösteren “bağlam” kavramının içerisindeki kültürel ve sosyal düzeyde oluşabilecek bağlamları aşağıdaki gibi sınıflandırmaktadır:

1. Kültürel Bağlam (Cultural Context)
 - a. Anlam Bağlamı (Context of Meaning)
 - b. Kurumsal Bağlam (İnstitutional Context)
 - c. İletişim Sistemi Bağlamı (Context of Communicative System)
2. Sosyal Bağlam (Social Context)
 - a. Sosyal Zemin (Social Base)
 - b. Bireysel Bağlam (İndividual Context)
 - c. Durumsal Bağlam (Situational Context)⁵⁹

Kültürel bağlam, “anlam sistemleri ve sembolik ilişkileri içermektedir.” Kültürel bağlam, yukarıda yer alan sınıflandırmada görüldüğü üzere “anlam bağlamı”, “kurumsal bağlam” ve “iletişim sistemi bağlamı” olmak üzere kendi bünyesinde üç bağlamı bulundurmaktadır. Üç bağlamdan anlam bağlamı, “bir folklor unsurunun anlamının ne olduğunun araştırılmasıdır.” Kurumsal bağlam, “bir folklor unsurunun kültür içinde nerede yer aldığı araştırılmasıdır.” İletişim sistemi bağlamı ise “bir folklor unsurunun, diğer kültürel unsurlarla nasıl ilişkilendirildiğinin ortaya konuluşudur.”⁶⁰

Sosyal bağlam, “sosyal yapı ile ilgili konularla ve sosyal etkileşimin durumuna dair ahvali içermektedir.” Sosyal bağlam, yukarıda yer alan sınıflandırmada da görüldüğü üzere “sosyal zemin”, “bireysel bağlam” ve “durumsal bağlam” olmak üzere üç bağlama ayrılmaktadır. Sosyal zemin bağlamı, “bir folklor unsurunun ne tür bir insan topluluğuna ait olduğunun belirlenmesidir.” Bireysel bağlam, “bir folklor unsurunun bir

⁵⁸ Gümüş & Gündoğan, a.g.m., s. 23-24.

⁵⁹ Sınıflandırma için bkz. Çobanoğlu, a.g.e., s. 375-379.

⁶⁰ Çobanoğlu, a.g.e., s. 376-377.

bireyin hayatındaki yerinin ve bu yeri nasıl doldurduğunun ortaya koyulmasıdır.” Durumsal bağlam ise “folklorun kullanımı anındaki etrafındaki sosyal hayat” şeklinde tanımlanır.⁶¹ Netice itibarıyla “bağlam” (context), “bir icraatın nasıl, ne amaçla, nerede, kim tarafından, ne zaman yapıldığının; folklor unsurunun ne anlama geldiğinin, kültürün diğer unsurlarıyla ilişkisinin, ne tür bir topluma ait olduğunun, kişiler için ne ifade ettiğinin ortaya koyulmasıdır.”⁶²

Dundes’in araştırma modelinin sözlü yapıdaki folklor ürünleri üzerine yoğunlaştığı görülür. Fakat folklor ürünleri sadece masal, hikâye ve şiir gibi sözlü formlardan değil aynı zamanda dans ve müzik gibi sözsüz formlar ile de meydana gelebilmektedir. Bu durum ise Dundes, Schechner ve Bauman gibi isimlerin yukarıdaki açıklamaları doğrultusunda icranın gelişimindeki sosyal ve kültürel koşulları kapsayan “bağlam” kavramını akıllara getirebilir. Folklor formunun sözlü veya sözsüz olma özelliği ise icracı ve seyirci arasındaki iletişimde fark oluşturabileceği için farklı bir icra bağlamı olarak da değerlendirilebilir. Sonuç olarak, geleneksel Kazak müziğinin icrasını yapan sanatçı figürlerinin özelliklerinin incelendiği bu çalışmada, performans teorisinin çerçevesi ile müzikal odaklı faktörlerin belirlenmesi amaçlandığı için, teorik yapı içerisinde yer alan “bağlam” unsurunun araştırma açısından önemli bir referans noktası olacağı söylenebilir.

3.2. RICHARD SCHECHNER’İN PERFORMANS KURAMI

Kuramsal olarak “performans teorisinin” temel aldığı bu çalışmada, performans araştırmalarında önemli isimlerden tiyatro kökenli olan Richard Schechner’in performans kuramı ile ilgili görüşlerinden de bahsetmek gerekir. Schechner, performans çalışmalarında teatral özellik gösteren eylemlerin teorik bir perspektiften ele alınmasıyla birlikte “teatral olan” ile “toplumsal olan” arasındaki ilişkiyi de sorgulamaya çalışmıştır. Schechner tarafından birçok alanın içerisinde kullanılan performans kavramının, teatral özelliğine dikkat çekilmiş ve bu kavramın sosyal bilimlerin içerisindeki toplumu inceleyen çalışmalara da katkıda bulunabileceği söylenmiştir. Netice olarak Schechner, performans ile ilgili yapılan çalışmaların,

⁶¹ Çobanoğlu, a.g.e., s. 377-379.

⁶² Pınar Maden, “Performans Teorisinin Doğrultusunda Bir Türkünün İncelenmesi: Elimi Sundum Astar”, *Folklor/Edebiyat Dergisi*, C. 11, S. 42, 2005, s. 206.

toplumu analiz eden özelliği sayesinde ayrı bir disiplin olarak sosyal bilimlerin içerisinde yer alması gerektiğini ve hatta okullarda ders olarak okutulması gerektiğini söylemiştir.⁶³ Schechner'a göre performans kuramı ile sosyal bilimlerin ortak noktada birleştiği yedi temel alan bulunmaktadır. Schechner tarafından ifade edilen yedi temel alan aşağıdaki gibi gösterilmektedir:

1. Her türlü bir araya gelişi içerecek şekilde günlük hayatta performans.
2. Spor müsabakaları, ritüel, oyun ve kamusal politik davranışların yapısı.
3. Çeşitli (yazılı olmayan) iletişim tarzlarının analizi; göstergebilim.
4. İnsan ve hayvan davranış kalıpları arasındaki bağlantılar (oyun ve ritüelleştirilmiş davranışları vurgulayarak).
5. Psikoterapinin yüz yüze etkileşim, dışa vurum ve beden farkındalığını vurgulayan yönleri.
6. Etnografya ve tarih öncesi -hem yabancı hem de tanıdık kültürler.
7. Bütünlüklü performans kuramlarının inşası -ki bunlar aslında davranış kuramlarıdır.⁶⁴

Schechner'ın performans kuramı, antropolog olan Turner'ın çalışmalarından önemli ölçüde etkilenmiştir. Schechner, 70'lerin sonu ve 80'lerin başında Turner'ın çalışmaları içerisinde bulunan "ritüellerin dramatik yapısı" ve "toplumsal drama" (social drama) gibi kavramlar ile ilgilenmiş ve Turner'la birlikte atölye çalışması gerçekleştirmiştir. Atölye sürecinde, Turner'ın ritüel özellikli çalışmaları ile Schechner'ın teatrallik üzerine yaptığı çalışmalar ele alınmış ve bu çalışmaların birlikte değerlendirilmesi yapılmıştır.⁶⁵ Schechner, Turner ile yaptıkları bu atölye çalışmasının sonucunda "her toplumsal eylem estetik bir bileşene sahiptir. Her estetik temsil de aynı zamanda toplumsal bir şeydir." düşüncesine ulaştıklarını söyler.⁶⁶

Schechner'a göre bir performans sürecinin akışı; "eğitim", "atölye", "prova", "ısınma", "performans", "rahatlama" ve "sonuç" olmak üzere yedi aşamadan oluşmaktadır.⁶⁷ Schechner tarafından eğitim, atölye ve prova şeklindeki üç aşama "performans öncesi" olarak belirtilen süreç içerisinde ele alınmaktadır.⁶⁸ Eğitim aşaması, bir alan içerisinde performans sergilemeden önce yapılan tüm öğrenme

⁶³ Gümüş & Gündoğan, a.g.m., s. 16.

⁶⁴ Richard Schechner, "Performans ve Sosyal Bilimler: Giriş", *MİMESİS Tiyatro/Çeviri ve Araştırma Dergisi*, çev. Pınar Gümüş, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, S. 16, 2009, s. 82.

⁶⁵ Gümüş & Gündoğan, a.g.m., s. 17.

⁶⁶ Duygu Dalyanoğlu, "Tiyatro, Kültürlerarasıcılık, Sosyal Avangard... Richard Schechner ile Söyleşi", *MİMESİS Tiyatro/Çeviri ve Araştırma Dergisi*, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, S. 17, 2010, s. 30.

⁶⁷ Dalyanoğlu, a.g.m., s. 28.

⁶⁸ Gümüş & Gündoğan, a.g.m., s. 21.

faaliyetlerini kapsamaktadır. Söz gelimi, bir şarkıcının şan dersleri alması eğitim aşaması içerisinde değerlendirilebilir. Atölye aşaması, bir alanda alınan eğitimin uygulanma yapıldığı yeri ifade etmektedir. Ancak atölye aşaması her alan içinde yer bulmayabilir. Prova aşaması ise eğitim ve atölye aşamalarından sonra performansa yönelik yapılan tekrarları oluşturmaktadır. Ustalık ya da uzmanlık gerektiren bütün alanlar tarafından prova aşaması uygulanmaktadır.⁶⁹ Schechner'ın performans öncesini kapsayan süre zarfında değerlendirdiği üç aşamanın icra açısındaki konumu ele alındığında, bu çalışmaların herhangi bir alanda icra gerçekleştirecek birey tarafından yapılan hazırlık aşamalarını oluşturduğu anlaşılır. Özellikle üç aşamada gerçekleşen çalışmaların sanatçı açısından performans öncesinde gelişen deneyimler olarak sonraki aşamada yapılacak performans eyleminin de biçimlenmesine büyük etki sağlayacağı söylenebilir. Ayrıca bu aşamadaki çalışmalar, icranın seyirini etkileyebileceğinden ayrı bir icra bağlamı içinde de değerlendirilebilir.

Schechner tarafından ısınma, performans ve rahatlama aşamaları “performans esnası” olarak ifade edilen süreç içerisinde değerlendirilmektedir. Isınma aşaması, performansın sergileneceği gün içerisinde sanatçının izleyici karşısına çıkmadan önceki yaptığı hazırlıkları ifade etmektedir. Performansın sunum aşaması, icranın kamusal anlamdaki gösteriminin yapıldığı ve yapılan performansın bütün yönlerinin ele alınıp incelenebileceği aşamayı oluşturur. Aslında performansın canlı olarak sergilendiği bu evre, icracı ile seyircinin etkin bir biçimde iletişim sağladığı aşamadır. Rahatlama aşaması ise performans olayının bittiği andan sonra gelişen aşama olarak meydana gelir. Yani sanatçı için yapılan hazırlıklar ile performans gösteriminin sona erdiği aşamayı oluşturur. Performans sonrası olan bölüm sonuç aşamasıyla birlikte gelişim gösterir. Performans sonrası ise zaman sınırlaması bulunmayan bir özellikle performans olayının değerlendirildiği evreyi oluşturmaktadır. Schechner, performansların bütünüyle önemli bir deneyim olduğunun altını çizer ve performansların bütün aşamalarıyla birlikte eğitim faaliyeti olduğunu ve başkalarının çalışmalarına da katkıda bulunabileceğini söylemektedir.⁷⁰

⁶⁹ Dalyanoğlu, a.g.m., s. 28-29.

⁷⁰ Gümüş & Gündoğan, a.g.m., s. 23-24.

3.3. DAN BEN-AMOS'UN İCRA OLAYI TAHLİL YÖNTEMİ

Günümüzde halkbilim disiplini içerisinde araştırma yapan uzmanlar, söze dayalı folklor ürünlerinin performanslarını “anlatan”, “dinleyen” ve “geleneksel anlatı” olarak üç dinamik üzerinden incelemektedirler.⁷¹ Özellikle Dan Ben-Amos (1977) tarafından geliştirilen model içerisindeki “kişisel boyut”, “sosyal boyut” ve “söz boyutu” şeklindeki üç unsur, yukarıda bahsedilen üç dinamiğin de incelenmesine olanak sağlamaktadır.⁷² Çobanoğlu tarafından “anlatan”, “dinleyen” ve “geleneksel anlatı” şeklindeki üç dinamik, Ben-Amos’un modeli ile aşağıdaki gibi ilişkilendirilmektedir:

1. Kişisel boyut (anlatıcı/oyuncu)
2. Sosyal boyut (dinleyici/izleyici)
3. Söz boyutu (anlatılan)⁷³

Ben-Amos’un araştırma modeli içerisindeki bireysel (kişisel), sosyal ve sözel boyutlar aşağıdaki gibi açıklanmaktadır:

Bireysel boyut toplum içinde büyüyen birey ve bireyselliğin halk bilgisini kullanırken değişen kimliklerini temsil eder; sosyal boyut iletişim olgularındaki ve her birey tarafından bilenen ve her bireye açık olan halk bilgisi yaratmalarındaki farklılığı temsil eder; bu seviyelerden her birinde bireyselliğin artışı söz konusudur; sözel boyut ise, hayali gerçeklik de dahil olmak üzere herhangi bir gerçeklik olgusu özelliğinin sözel türlere dönüştürülmesini anlatır.⁷⁴

Ben-Amos’un bağlam merkezli halk bilimi araştırmaları için önerdiği üç boyutlu model, folklor icrasının analizini yaparken sosyal ve kültürel bir çerçeve oluşturmakta ve icracının yeteneklerinin analitik bir bakış açısı ile ele alınmasını sağlamaktadır.⁷⁵ Performans incelemesinde kullanılan üç boyutlu bu modelin, sözel türlerin üzerinde yoğunlaştığı anlaşılır. Sözü geçen model; sözsüz olarak selamlaşma, küfürleşme ve jest ve mimik gibi hareketler gibi geleneksel özellikteki davranışları yapan ve o davranışı gören diğer kişi ve kişilerin arasındaki sözlü olmayan iletişim durumunu tahlil etmede kullanılabilir. Hatta bu model, söz unsuru içermeyen dans ve müzik gibi sanat

⁷¹ Çobanoğlu, a.g.e., s. 367.

⁷² Dan Ben-Amos, “Halk Bilgisinin (Folklorun) Bağlamı: İmalar ve Beklentiler” *Milli Folklor Uluslararası Kültür Araştırmaları Dergisi*, çev. Metin Ekici, Yıl 19, S. 76, 2007, s. 238.

⁷³ Çobanoğlu, a.g.e., s. 367.

⁷⁴ a.g.m., s. 238.

⁷⁵ a.g.m., s. 238.

ürünlerinin icrasını yapan ile onu izleyen kitle arasındaki etkileşimin analizinde de uygulanabilir.⁷⁶

Müzikal bir türün icrası göz önüne alındığında, yapılan performansın folklor ürünlerinin icrası gibi izleyici veya seyirci arasında geçen bir iletişime bağlı olarak belli bir zaman aralığında gerçekleştiği ve bu süreç içerisinde icranın seyrini etkileyebilecek icracı kimliği, dinleyici kitlesi, mekân ve çevre özellikleri gibi farklı bağlamların oluştuğu sonucu çıkmaktadır. Bu yüzden, geleneksel Kazak müziğini icra eden sanatçı tiplerinin performans özelliklerinin inceleneceği bu çalışmada, özellikle yukarıda bahsedilen Ben-Amos'un icra olayı tahlili olarak önerdiği ve Çobanoğlu tarafından da üç dinamik ile eşleştirilen “kişisel boyut” (anlatıcı/oyuncu), “sosyal boyut” (dinleyici/izleyici) ve “söz boyutu” (anlatılan) olmak üzere üçlü modeldeki “kişisel boyut” ya da “icracı” tanımlanacak ve icraya etki eden farklı bağlamlar belirlenmeye çalışılacaktır.

⁷⁶ Çobanoğlu, a.g.e., 367-368.

İKİNCİ BÖLÜM

KAZAK TÜRKLERİNİN GELENEKSEL MÜZİĞİNE

GENEL BİR BAKIŞ

“Gelenek” kelimesi Türk Dil Kurumu “Güncel Türkçe Sözlük”te, “bir toplumda, bir toplulukta eskiden kalmış olmaları dolayısıyla saygın tutulup kuşaktan kuşağa iletilen, yaptırım gücü olan kültürel kalıntılar, alışkanlıklar, bilgi, töre ve davranışlar, anane, tradisyon”⁷⁷ gibi anlamlara gelmektedir. Etnoloji sözlüğünde ise “bir toplulukta kuşaktan kuşağa geçen kültür mirasları, alışkanlıklar, bilgiler, töreler ve davranışlar” olarak tanımlanır.⁷⁸

Toplumlar tarafından sosyal yaşam içerisinde icra edilen müzik sanatının da kültürel unsurların içerisinde yer alarak geleneksel bir yapı oluşturduğu söylenebilir. Kazak kültürü içerisinde müzik sanatının, var olduğu andan itibaren günümüze kadar olan süreçte önemli bir kültür mirası olduğu ve sosyal yaşam içerisinde Kazak Türkleri tarafından gelenekselleşerek sürdürüldüğü görülebilmektedir. Çünkü gelenekselleşmiş olan Kazak müzik kültürü, göçebe yaşamının duygusu ile insanların düşüncelerinin sonucu eylem olarak meydana gelmekte ve sosyal yaşam içerisindeki birçok alanda özellikle de düğün, festival, nevruz, toy ve kurultay gibi ritüel sayılan sosyo-kültürel faaliyetlerde kendini göstermektedir. Ayrıca göçebe yaşam koşullarında oluşan Kazak müziğinin hem halk tarafından hem de toplum içerisinde belli bir ustalığa sahip sanatçılar tarafından kendisinden sonraki kuşaklara aktarılan bir anlayış doğrultusunda gelenek olarak yaşatılmaya devam ettiği de görülmektedir. Geleneksel Kazak müziğini profesyonel anlayış ile icra eden ve toplum tarafından “jırav”, “jırşı”, “akın”, “änşi”, “öleñşi”, “sal-seri”, “baksı” ve “küyşi” gibi isimler ile anılan sanatçı tipler, kültürel bellek unsurlarının müzik yoluyla aktarımında etkin konumda olan sanatçılar olmuştur. Bu bölümde, tez konusu başlığı içerisinde yer alan geleneksel Kazak müziğinin genel özellikleri üzerinde durulacaktır.

⁷⁷ Türk Dil Kurumu Güncel Türkçe Sözlük, <http://tdk.gov.tr/>, (18.02.2020).

⁷⁸ Sedat Veyis Örnek, *Etnoloji Sözlüğü*, Ankara: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Yayınları: 200, 1971, s. 94.

1. GELENEKSEL KAZAK MÜZİĞİNİN YAPISAL ÖZELLİKLERİ

Türk Dünyası içerisinde yer alan Türk topluluklarının müzikleri incelendiğinde, yapısal olarak benzer özellikler bulunmasına rağmen farklı özelliklerin de bulunduğu görülmektedir. Bu farklılığının ise coğrafi konum nedeniyle kendilerine yakın olan komşu ülkelerin müzik kültürlerinden kaynaklanan etkileşim sonucu ortaya çıktığı söylenebilir. Müzikal yönden kapsamlı bir inceleme yapıldığında, mevcut olan etkileşimin özellikle yapısal olarak ses dizileri üzerinde kendini gösterdiği anlaşılmaktadır.

Ayangil, Geleneksel Kazak müziği ezgilerinin dizgesel özelliklerine bakıldığında zaman “Kırgızlarla ortak olanlarda ‘diyatonik’, Tatar ve Başkırlarla ile benzerlikler taşıyanlarda ‘pentatonik’ yapı özellikleri gözlenir.” demektedir.⁷⁹ Dünya üzerinde farklı coğrafi alanlarda yaşayan Türk topluluklarının müzikleri üzerinde araştırma yapan etnomüzikolog Sipos, Kazak halk ezgilerinin “pentatonik” ve “diyatonik” özellikleri ile ilgili ayrıntılı sonuçlara yer vermektedir.⁸⁰ Sipos, Güneybatı Kazakistan’da yer alan Mangistav Eyaleti ile Moğolistan’da yaşayan Kazakların olduğu Nalayh köyü ve Bayan-Ölgiy ili olmak üzere iki bölgede müzikal yönden karşılaştırma yaparak Zataevich’ten (1925) aktardığı veriler üzerine yaptığı değerlendirmede pentatonik etkinin en çok Kazakistan’ın doğusunda geniş bir alana yayıldığını belirtmekte ve Tatarlar, Başkırtlar ile Moğollar gibi komşu halkların pentatonik olan ses dizisi özelliğinin Kazak müziğini etkilediğini söylemektedir. Sipos, incelediği iki alandaki temel farkın, Moğol Kazaklarının ezgilerinin genel olarak “anhemitonik do pentatonik” (*la’-so’-mi-re-do* şeklinde olduğunu, Mangistav bölgesindeki Kazak ezgilerinin ise “diyatonik” özellikte *la’-so’-(fa)-mi-re-do-ti(si)-la* şeklinde “la minör” dizisinde üçüncü ses ile baskın bir ses dizisinden oluştuğunu belirtir.⁸¹

⁷⁹ Ruhi Ayangil, “Türk Dünyasının Müziği”, *Yeni Türkiye*, S. 57, 2014, s. 140.

⁸⁰ bkz. János Sipos, *Kazakh Folksongs From The Two Ends Of The Steppe*, Budapest: Akadémiai Kiadó, 2001.

⁸¹ a.g.e., s. 91.



Şekil 1: Pentatonik Ses Dizisi Örneği.⁸²



Şekil 2: Diyatonik Ses Dizisi Örneği.⁸³

Kazak, Tatar ve Başkurt gibi Türk topluluklarının pentatonik karakterde olan halk ezgilerinin, Anadolu’da da bulunduğunu ifade eden çalışmalar olmuştur. Cumhuriyet döneminin ilk yıllarında Mahmut Ragıp Gazimihal, Béla Bartók, Ahmet Adnan Saygun, Ulvi Cemal Erkin ve Necil Kâzım Akses gibi isimler ile günümüzde Orta Asya müziği konusunda araştıma yapan İrfan Gürdal tarafından Anadolu’nun bazı yörelerindeki halk ezgilerinin çatısının “pentatonik” özellikte olduğuna dikkat çekilmiştir.⁸⁴ Ayrıca Muzaffer Sarısözen, Doğu Türkistan ve Altaylar’dan 1955 senesinde Sirkeci ve Zeytinburnu’na göç eden Kazak Türkleri ile görüşme yapmış ve çoğunluğu pentatonik özellik gösteren 38 notalı, 2 tane de notasız ezgi derlemiştir.⁸⁵

Geleneksel Kazak halk müziğinin ezgileri genellikle ritimli olmakla birlikte serbest ritimli olanlara da sahiptir. Serbest ritimli ezgilere ise ritüeller esnasında icra edilen “sınsuv”, “joktav” ve “toybastar” gibi müzikal türlerde rastlanabilir.⁸⁶ Armağan Elçi, “Türkiye-Kazakistan Ortak Müzik Etkileşimi Projesi”nde Kazakistan ve

⁸² Pentatonik: “Yarım sesli aralıklara yer vermeyen beş dereceli dizi. Ortaasya’da Türk boyları tarafından kullanılmıştır.” (Ahmet Say, “Pentatonik”, *Müzik Ansiklopedisi*, Cilt 4, Ankara: Başkent Yayınevi, 1992, s. 1029.)

⁸³ Diyatonik: “Tonal armonide ‘diatonik’ terimi, seslerin arasına sokulan ‘kromatik’ dereceler hesaba katılmadan yapılan ses sıralamasını belirtir.” (Ahmet Say, “Diatonik”, *Müzik Ansiklopedisi*, Cilt 2, Ankara: Başkent Yayınevi, 1992, s. 442.)

⁸⁴ Melih Duygulu, “GAZİMİHAL, Mahmut Ragıp (1900-1961)”, *TDV İslam Ansiklopedisi*, İstanbul: Türk Diyanet Vakfı Yayınları, Cilt 13, 1996, s. 478.; bkz. Béla Bartók, *Küçük Asya’dan Türk Halk Musikisi*, çev. Bülent Aksoy, 1. b., İstanbul: Pan Yayıncılık, 1991.; İrfan Gürdal, “Orta Asya ve Anadolu’daki Ortak Müzik Kültürü”, <http://www.musikidergisi.net/?p=1674>, (01.02.2021).

⁸⁵ Süleyman Şenel, *İstanbul Çevresi Alan Araştırmaları 2. Cilt*, 2. b., İstanbul: İstanbul 2010 Avrupa Kültür Başkenti Ajansı, 2011, s. 94-95.

⁸⁶ Şemsigül Jakupova, (26.10.2019 tarihinde yapılan görüşme).

Türkiye'nin geleneksel müziklerindeki ezgileri karşılaştıran bir çalışma yapmıştır. Elçi, çalışmasında Kazak halk müziği ezgilerinin yapısal olarak atipik bir karakter gösterdiğini belirtir. Atipik özellik gösteren bu yapısal durum ise Kazak ezgilerinde kullanılan ölçü sayılarının farklılaşmasına yansımakta ve notaya alınan eserlerde birden fazla ölçü sayısının kullanılmasına neden olmaktadır.⁸⁷ Ayrıca Kazak halk müziklerinin repertuarı incelendiğinde, aynı ritmik yapıda devam eden ölçülere sahip ezgilerin de olduğu anlaşılmaktadır.⁸⁸ Aşağıda örnek olarak gösterilen Kazak halk ezgilerinin notaları üzerinde, ses dizisi ve ritmik özellikleri oluşturan müzikal yapı ile ilgili değerlendirmeler yapılmaktadır:

СӘУЛЕМ-АЙ / SAYLEM-AY

Сағынышпен, әндете / Özlemle, şarkı söyle

Халық әні / Halk şarkısı



Şekil 3: Saylem Ay (Kazak Halk Äni).⁸⁹

⁸⁷ Armağan Elçi, "Kazakistan'daki ve Türkiye'deki Müzik Geleneklerine ve Ezgi Yapılarına Karşılaştırmalı Bir Bakış", *Türkiye-Kazakistan Ortak Müzik Etkileşimi Projesi*, Ed. Evrim Ölçer Özünel, Ankara: UNESCO Türkiye Mill Komisyonu, 2014, s. 44.

⁸⁸ bkz. Aleksandr Zataevich, *500 Kazak Şarkıları ve Küyleri*, (1931-Alma-Ata) Almatı: Dayk-Press, 2002.

⁸⁹ Tölenov Qayırgızı, Isabaeva Aiya, *Sazsırnay Uyrenay Mektebi*, Almatı: Dayk-Press, 2007, s. 41.

Şekil-3'teki Kazak halk ezgisi incelendiğinde, donanımın tonal ve “la majör” olarak yazıldığı görülmektedir. Ezgisel yapı seslendirildiğinde ise dizi içerisinde “sol diyez” ve “re” sesleri kullanılmadığı için küçük ikili aralıkları oluşmamakta ve bunun sonucunda ezgisel harekette pentatonik bir duyum hissedilmektedir. Ayrıca eserde farklı ölçü sayılarının kullanıldığı da görülür.

БОЗ ІНГЕН / BOZ İNGEN

Жайлап / Yavaş yavaş

Халық күйі / Halk küyü



Şekil 4: Boz İngen (Kazak Halk Küyü).⁹⁰

Şekil-4'teki Kazak halk küyünün ölçü sayılarının eser boyunca iki zamanlı bir yapıda olduğu görülmektedir. Eser incelendiğinde, do majör tonda yazıldığı görülmektedir. Ezgi seslendirildiğinde 2. 3. ölçüler ile 15. ve 16. ölçülerde küçük ikili aralığının kullanılmaması, eserde zaman zaman pentatonik bir etki hissettirmektedir.

⁹⁰ a.g.e., s. 50.

КЕР ОҒЛЫ / KÖROĞLU

Жігерлі / Enerjik, Coşkulu

Деулеткерей / Devletkerey

The musical score consists of ten staves of music, all in the key of B-flat major (two flats). The time signatures vary across the staves: 7/8, 8/8, 2/4, 2/4, 3/4, 3/8, 2/4, 5/8, 2/4, and 3/4. The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests. There are several repeat signs (double bar lines with dots) and a fermata over a note in the seventh staff. The music is written in a single melodic line on a treble clef.

KER OĞLY (Sayfa 2)



Şekil 5: Köroğlu Küyü.⁹¹

⁹¹ <https://dombira.ru/kz/ker-ogly/>, (03.03.2020).

Şekil-5’te Kazaklar tarafında dombıra ile icra edilen ve “Köroğlu Küyü” olarak bilinen bir halk ezgisi görülmektedir. Bu halk ezgisi incelendiğinde, eserde ritmik açıdan farklı ölçülerin olduğu görülmektedir. Ezgisel yapının, diyatonik özellik gösteren “frigyen modu”⁹² dizisinde olduğu anlaşılmaktadır. Türk makam müziğinin içerisinde yer alan ses dizileri içerisinde “kürdi makamı” olarak ifade edilen ses dizisi ile benzerlik gösterdiği söylenebilir. Alan çalışması sırasında görüşme yapılan kişiler bu durum ile alakalı olarak Kazak ezgileri üzerinde komşu ülke olan Türkmenistan müziğinin etkisinin olduğunu söylemektedirler. Görüşme yapılan Jakupova ile Kayırgazi, özellikle Kazak müziğinde bu tarz ezgisel yapılara Kazakistan’ın Güneybatısında yer alan Mangistav Eyaleti’nde rastlandığını belirtmektedir.⁹³

Ayrıca Elçi yapmış olduğu araştırmasında, Kazakistan’dan derleyip notaya aldığı üç “Köroğlu” ezgisinin “Köroğlu Makamı”⁹⁴ olarak ifade edildiğinden bahsetmektedir. Elçi tarafından Kazakistan’dan derlenen ve “Köroğlu Makamı” olarak ifade edilen eserlerin notası aşağıdaki gibidir:

SÖYLE DESEN SÖYLEYİN (Köroğlu Makamı)



⁹² Frigyen (Phrygian) modu: “Herhangi bir majör gamın 3. derecesine kurulan moddur. 3. dereceden başlar ve oktavında son bulur. Türk Müziği Makamları’ndan Kürdi ile benzerlik göstermektedir.” [https://tr.wikipedia.org/wiki/Mod_\(m%C3%BCzik\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/Mod_(m%C3%BCzik)), (26.12.2020).

⁹³ Kayırgazi Tölen, (22.08.2019 tarihinde yapılan görüşme).; Semsigül Jakupova, (26.10.2019 tarihinde yapılan görüşme).

⁹⁴ Elçi, a.g.m., s. 34-36. (Bu alıntıda “makam” olarak geçen ifade Elçi tarafından alanda kullanıldığı şekliyle nakledilmiştir. Ancak araştırma sırasında gerçekleştirilen saha çalışması, kaynak taraması ve görüşmelerde “makam” teriminin Kazak geleneksel müziği içerisinde müzikal bir manada kullanıldığına tanık olunmamıştır. Türk Dünyası müzik evreni içerisinde “makam” terimi Uygur, Özbek, Azerbaycan, İran ve Türkiye sahasında kullanılmaktadır.)

SÖYLE DESEN SÖYLEYİN (Sayfa 2)

The image displays a musical score for the piece "SÖYLE DESEN SÖYLEYİN (Sayfa 2)". The score is written on ten staves, all using a treble clef. The first staff begins with a 12/8 time signature, which changes to 3/8 in the second measure. The second staff starts with a 9/8 time signature, which changes to 7/8 in the second measure. The third staff continues with a 9/8 time signature. The fourth staff features the word "ŞAN" above the melody. The score includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The final staff concludes with a 9/8 time signature.

SÖYLE DESEN SÖYLEYİN (Sayfa 3)

Final
Yavaşça



Şekil 6: Söyle Desen Söyleyin (Kazak Köroğlu Ezgisi).⁹⁵

⁹⁵ Elçi, a.g.m., s. 48-49.

KISILĞANDA BİZDERGE
(Köroğlu Makamı)

ŞAN

Şekil 7: Kısılganda Bizderge (Kazak Köroğlu Ezgisi).⁹⁶

⁹⁶ a.g.m., s. 50.

BİLERSİN TANNIN ATARIN
(Köroğlu Makamı)

The musical score consists of ten staves. The first staff is the vocal line, starting with a double bar line and a fermata, followed by the lyrics 'ŞAN'. The second staff is the saz accompaniment, starting with the lyrics 'SAZ'. The third staff is the saz accompaniment, starting with the lyrics 'SAZ.....'. The fourth staff is the vocal line, starting with a fermata and followed by the lyrics 'SAZ.....'. The fifth staff is the saz accompaniment, starting with the lyrics 'SAZ.....'. The sixth staff is the saz accompaniment, starting with the lyrics 'SAZ.....'. The seventh staff is the saz accompaniment, starting with the lyrics 'SAZ.....'. The eighth staff is the saz accompaniment, starting with the lyrics 'SAZ.....'. The ninth staff is the saz accompaniment, starting with the lyrics 'SAZ.....'. The tenth staff is the saz accompaniment, ending with a double bar line and a fermata.

Şekil 8: Bilersin Tannın Atarın (Kazak Köroğlu Ezgisi).⁹⁷

⁹⁷ a.g.m., s. 51.

Şekil-6, Şekil-7 ve Şekil-8’de Elçi tarafından derlenerek notaya alınan ve “Köroğlu Makamı” olarak nitelendirilen üç eserin müzikal yapısı incelendiğinde, eserler arasında hem ses hem de duyum olarak farklılıkların olduğu (Elçi tarafından) belirtilir.⁹⁸ Söz konusu halk ezgileri, makam olarak ifade edilmesine karşın eserlerin incelemesi yapıldığında, dizi ve karar sesi olarak farklı özelliklerinin olduğu görülmektedir. Türk dünyası kültür sahası içerisinde yer alan Türkiye, Azeri, Özbek ve Uygur Türkleri gibi Türk topluluklarının müziklerinde ses dizisini ifade eden “makam” anlayışından farklı olarak “makam” şeklindeki bu isimlendirmenin, eserlerin sözlerinde geçen tema doğrultusunda sadece edebi bir tarzı ifade ettiği düşünülebilir. Nitekim Türk dünyası sahasında yer alan Türk topluluklarının folkloru içerisinde mitolojik bir karakter olan Köroğlu’nun birçok varyantının olduğu bilinmektedir.

Yukarıdaki açıklamalar doğrultusunda Kazak geleneksel müziğinin yapısal olarak coğrafi konumun neticesinde komşu kültürlerin müzik kültürleri ile etkilendiği anlaşılmaktadır. Ezgilerin yapısal olarak pentatonik ses dizisi etkisinde ülkenin genelinde özellikle de Kazakistan’ın doğu ve kuzeydoğusunda etkin olduğu, Kazakistan’ın güney ve güneybatı bölgelerinde ise diyatonik olan ses dizilerinin yaygın olduğu görülür. Belirtmekte fayda görülmelidir; Türkiye, Özbek, Azeri ve Uygur Türklerinin geleneksel müzik terminolojilerinden farklı olarak Kazak Türklerinin müzik terminolojisinde “makam” ifadesine araştırma boyunca rastlanılmamıştır. Ayrıca atipik bir ezgi hareketliliğine sahip olan Kazak halk ezgilerinin, bu özelliği ile farklı ritmik ölçüleri bünyesinde bulundurmakla birlikte aynı ritmik yapı ile devam ettiği de anlaşılmaktadır.

2. GELENEKSEL KAZAK MÜZİĞİNİN TÜRLERİ

Geleneksel Kazak müziğinde icra edilen türler, genel olarak sözlü (vokal) ve enstrümantal olarak iki başlık altında sınıflandırılabilir. Sözlü (vokal) olan türler, Kazak geleneksel müziği içerisinde genellikle “ән” olarak ifade edilmektedir. Bu adlandırmanın geleneksel Türk halk müziğinde “türkü” terimine karşılık geldiği

⁹⁸ a.g.m., s. 36.

söylenir.⁹⁹ Geleneksel Kazak müziği içerisinde çalgısal yani enstrümantal özellik gösteren türlere ise müzikal bir kompozisyon olarak genellikle “küy” adı verilmektedir.¹⁰⁰ Kazak geleneksel müziğinin içerisindeki sözlü (vokal) yapıdaki müzikal türler ise müzikologlar tarafından farklı şekillerde sınıflandırılmaktadır.

Saida Elemanova vokal (sözlü) özellikteki müzikal türleri aşağıdaki gibi sınıflandırmaktadır:

Geleneksel Änler	Hayat Änleri
- Düğün - Cenaze - Dini - Komplo (Sarı, Kulapsan, Badik)	- Kara-Öleñ - Eğitici - Ninni - Gençlik Oyun, Şarkılar

Tablo 1: Elemanova Tarafından Yapılan Vokal Türlerin Sınıflandırması.¹⁰¹

Elemanova tarafından geleneksel ve hayat änleri olarak iki başlık altında yapılan tür sınıflandırmasında, geleneksel olanların sosyal yaşamdan ritüeller gibi konular ile ilişkili olduğu, hayat änleri olarak ifade edilenlerin ise günlük yaşamın içinden sosyal ilişkiler ile alakalı olduğu söylenebilir.

Boris Erzakoviç ise sözlü yapıdaki müzikal türleri aşağıdaki gibi sınıflandırmaktadır:

1. Gelenek-yaşam ritüeli (takvim, komplo şarkılar)
2. Aile-gelenek ritüeli (düğün, cenaze)
3. Aile-yaşam (çocuk, eğitim, gençlik)
4. Emek
5. Lirik (aşk, doğa hakkında, kayıp hakkında, irade)
6. Sosyal protesto şarkıları (işçi şarkıları)
7. Tarihsel şarkılar¹⁰²

⁹⁹ Metin Ergun, *Kopuz Sarını: Kazak Aşık Tarzı Şiir Geleneği Akın ve Cıravlar*, 1.b., Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 2002, s. 5.

¹⁰⁰ Ergalieva ve Şakuzadauli, a.g.e., s. 319; Ergun, a.g.e., s. 119.

¹⁰¹ Kazakistan Cumhuriyeti Eğitim ve Bilim Bakanlığı Devlet kurumu “Karma Müzik Koleji -Müzik Okulu- Yetenekli Çocuklar Yatılı Okulu”, *Kazak Müzik Literatürü Üzerine Referans Notlar*, çev. Ayazhan Kalymova, Pavlodar, 2011, s. 9.

¹⁰² a.g.e., s. 9.

Erzakoviç tarafından yedi başlık altında toplanarak yapılan tür sınıflandırmasında; ritüel özellikteki konular, eğitim, politika ve sosyal hayattan çeşitli konular gibi başlıkların ele alındığı görülür.

Müzikolog Asiya Muhambetova, müzikal türleri “müşel”¹⁰³ sistem olarak 12 yıllık periyodik döngüye göre sınıflandırmıştır. Muhambetova tarafından “müşel” yani 12 yıllık periyodik döngüye dayalı olan türlerin sınıflandırılması aşağıdaki gibi belirtilmektedir:

1. Çocukluk: ninniler, oyunlar, bilmeceler,
2. Gençlik: lirik (aşk hakkında), gelenek (düğün), yarışma (bilmece, öleñ),
3. Olgunluk: lirik şarkılar (kadınlarda sosyal protesto ve erkeklerde “25”),
4. Yaşlılık: tolgav (hayat hakkında düşünceler), ösiyet (irade), koştasuv (veda), gelenek (cenaze).¹⁰⁴

1-12 Çocukluk, Aile	13-24 Gençlik, Soy	25-36, 37-48 Olgunluk, Halk	49-63 Yaşlılık Uzay (Ruh)
<p>1. Toplumun Tam Üyesi Değil.</p> <p>2. Oyunlar, Eğlence Dünyası.</p> <p>3. Davranış, Ahlak, Etik Normları Öğretme.</p> <p>Türler: Beşik Jırı, Masal, Jumbak (Bilmeceler) Şarkılar: Şildehana, Mevlüd, Beşiğe Koymak, Tusau Kesmek, Ata Bindirme</p> <p>Performans Gösterenler: Baksı (Bahsı)</p>	<p>1. Rahat İletişim Kurma.</p> <p>2. Eğlence.</p> <p>3. Sosyal Hayatın Aktif Üyeleri.</p> <p>Türler: Gençlik Şarkıları: Kayım Ayıtış, Altıbakan, Aşk-Lirik Şarkılar, Düğün Şarkıları</p> <p>Performans Gösterenler: Sal-Seri</p>	<p>1. Toplumun Üyeleri.</p> <p>2. Aktif Çalışma.</p> <p>3. Maddi ve Manevi Kültürü Yaratma.</p> <p>Türü: Erkeklerin 25 Yaş Hakkında Lirik Şarkıları, Kadınların Sosyal Protesto Şarkıları</p> <p>Performans Gösterenler: Akınlar</p>	<p>Aksakal, Aziz Danışman ve Lider.</p> <p>Türü: Tolğav-Yaşamın Felsefi Yansıması, Ösiyet-İrade Şarkıları, Koştasu- Veda Şarkıları, Cenaze Törenleri Şarkıları</p> <p>Performans Gösterenler: Jırav, Jırşı</p>

Tablo 2: Muhambetova'nın Müşel Sisteme Dayalı Olarak Yaptığı Müzikal Tür Sınıflandırması.¹⁰⁵

¹⁰³ Müşel-müşe: 12 hayvanlı Türk takvimine göre insan yaşının belli evreleridir ve her on iki yıldan sonraki yaş dönemini kapsamaktadır. (Mehmet Aça, “On İki hayvanlı Türk Takvimi Etrafında Teşekkül Etmiş Bazı Efsaneler ve Bunlara Bir Ek”, *Erciyes 17 (200) Ağustos*, 1994, s. 80-82'den aktaran: Emine Atmaca, “Kazak Türkçesinde Ölçü ve Ölçü Adları”, *Türk Dünyası Dil ve Edebiyat Dergisi*, Sayı 27, 2009, s. 41.)

¹⁰⁴ *Kazak Müzik Literatürü Üzerine Referans Notlar*, çev. Kalymova, s. 9.

¹⁰⁵ a.g.e., s. 13.

Tablo-2’de, Muhambetova’nın “müşel” adı verilen 12 yıllık periyodik döngüyü dikkate alarak bir insanın gelişim, eğitim, sosyal ve kültürel özelliklerine bağlı bir şekilde müzikal türleri sınıflandırdığı anlaşılır. Ayrıca bu sınıflandırma içinde yer alan müzikal türlerin 12 yıllık döngü içinde hangi sanatçı tipi tarafından icra edildiği de belirtilmektedir.

Muptekeyev ve Sabyrova sözlü olan türleri, ritüeller esnasında icra edilen müzikal türler ile ritüeller dışında icra edilen genel veya yaygın olan türler olmak üzere iki başlık altında toplayarak aşağıdaki şekilde sınıflandırmaktadır:

1. Ritüel Türler
 1. Geçiş Ritüellerinin Şarkıları (doğum, evlilik, cenaze törenleri)
 2. Ritüel, Mistik ve Şamanislik Şarkılar
 3. Takvimsel Özellik Gösteren Ritüel Şarkılar
2. Genel Türler
 1. Çocuk Folkloru (çocuk şarkıları)
 2. Genç Folkloru (gençlik şarkıları ve oyunları)
 3. Kara-Öleñ (geleneksel şarkı sözleri)
 4. Destan ve Akın (şarkı icracısı) Geleneklerinin Öğretici ve Didaktik Türleri¹⁰⁶

Ayrıca yapısal olarak sözlü yapıda olan müzikal türler içerisinde akınlar tarafından şiirsel yapıda farklı bir tür olarak icra edilen aytıslar da mevcuttur.¹⁰⁷ Aytıs ise diğer sözlü türlerden farklı olarak karşılıklı sohbet yani diyalog şeklinde icra edilen bir türdür.¹⁰⁸ Kazak aytıslarının, Anadolu’da âşık fasılları içerisinde icra edilen “atışma” uygulamasına karşılık geldiği görülmektedir.

Sözü geçen araştırmacı ve müzikologlar tarafından müzikal türler ile yapılan sınıflandırmalara bakıldığında, sınıflandırmalar içerisindeki türlerin farklı açılardan ele alındığı görülebilir. Bu çalışmada Kazak geleneksel müziğini icra eden sanatçı tipler tarafından da seslendirilen bu vokal özellikteki türlerin sınıflandırması Muptekeyev ve Sabyrova tarafından yukarıda yapılan sınıflandırmadan yola çıkılarak yapılacaktır. Ayrıca müzikal türlerin icra özelliği, müzikal yapıları ve konu içeriği gibi faktörleri göz

¹⁰⁶ Bazaraly Muptekeyev ve Aliya Sabyrova, “The Value of Oral And Traditional Heritage of Kazakhstan and the Great Silk Road”, *Oral Traditions and Epics of Central Asia*, ICHCAP, 2016, https://www.unesco-ichcap.org/eng/contents/book_list_arc.php?mode=view&code=B0000646&page=6, s. 214. (11.01.2020).

¹⁰⁷ Gulnar Kendirbaeva “Folklore and Folklorism in Kazakhstan”, *Asian Folklore Studies*, Vol. 53, 1994, s. 105.

¹⁰⁸ Ergalieva ve Şakuzadaulı, a.g.e., s. 305.

Bir kültürün yemek yemesinden selamlaşmasına kadar her türlü alışkanlığı ve davranış biçimi ritüel kapsamında ele alınabilir. Dini törenler ve ayinler de bu kapsama girer.”¹¹⁰

Kazakların gelenekleri içerisinde yer alan çoğu ritüelde, müziğin önemli bir yerde olduğu görülür. Kazakların kültürel yaşamı içerisinde yer alarak kendine özgü isimlerle anılan ve müzikal özellikleri de içeren ritüel yapılar, Lauri Honko tarafından kabul gören sınıflandırmaya dayalı bir biçimde kriz, geçiş ve takvimsel olarak üç başlık altında incelenebilir.¹¹¹

2.1.1.1. Kriz Ritüellerinde İcra Edilen Türler

Kriz ritüellerinde icra edilen türler, Kazak toplumunun sosyal yaşamında genellikle hastalıkları iyileştirmek amacıyla gerçekleştirilen ritüel sırasında seslendirilen ezgileri kapsar.

Baksı Sarını: Sarın kelimesi;

1. Sabit bir ses ve ritimle söylenen şarkı türünün eski bir biçimi,
2. Baksının cinlerini çağırdığı esnada kopuzuyla çok yüksek sesle çaldığı ve söylediği şarkı melodisi,
3. Sazdan çıkan ses, müzik ve melodi¹¹²

gibi anlamlara gelmektedir. Baksı sarını ise hasta bir kişiyi veya bir hayvanı iyileştirmek amacıyla yapılan ritüel esnasında baksılar tarafından seslendirilen bir şarkı türüdür. Günümüz itibariyle, Kazak müzik geleneği içerisinde sanatçı figürü olarak baksılara rastlanılmadığı düşünüldüğünde, ritüel uygulamaları içinde seslendirilen bu şarkı türünün eski dönemlerde icra edildiği anlaşılmaktadır.¹¹³

Ergun tarafından bu ritüelin icrası şu şekilde anlatılmaktadır. Ritüel sırasında baksı, hasta olan insan veya hayvanı meydanlık bir alana getirerek etrafında döner ve sonrasında meydandaki yaktığı ateşten alarak hastayı dağlar. Baksılar, usta birer

¹¹⁰ Evrim Hikmet Öğüt, “Opera repertuarında kurban temasının dönüşümü”, *International Journal of Human Sciences*, Volume 13, Issue 1, 2016, s. 2115.

¹¹¹ Lauri Honko, “Ritüellerin Oluşum Süreci”, *Milli Folklor Uluslararası Kültür Araştırmaları Dergisi*, çev. Ruhi Ersoy, Yıl 18, S. 69, 2006, s. 131-134.

¹¹² N. Veli, Ş. Kurmanbayulı, M. Malbakov vd., *Kazak Sözdigi (Kazak Tiliniñ Birtomdık Ülken Tüsindirme Sözdigi)*, Almatı: Dévir Baspası, 2013, <https://tilalemi.kz/viewer/viewer.php?file=/books/2018004.pdf>, s. 1122. (17.10.2020).

¹¹³ Ergun, a.g.e., s. 33.

dombıra ve kopuz sanatçılarıdır ve bu sanatsal anlamdaki ustalık özelliğine bağlı olarak bir baksı, müzik eşliğinde söylediği şiirlerde “avurun iyisi”ni çağırır. Bu sırada baksı farklı trans durumlarına geçer ve hasta olan insan veya hayvanı sağaltmak için müzik aracılığıyla cinlerini çağırır. Eğer cinler gelmez ise hastanın tedavi olmayacağı gibi bir inanış vardır. Netice olarak ritüel sırasındaki uygulamalar ile birlikte ortaya çıkan ve baksılar tarafından icra edilen bu türe “baksı sarını” denir. Ayrıca bu türün şiirsel yapısı genellikle 7-8 hecelidir.¹¹⁴

Ergun’un eserinde, örnek olarak verilen Berikbay Baksı’ya ait sarının sözleri aşağıdaki gibidir:

Kazak Türkçesi:

“Al periñmin periñmin,
Perilengen seriñmin.
Kalın bir aytek işinde,
Az avıl Baken bolsam da
Tandan bir koñgan ceriñmin.
Özim bir degen kiside
Özegimdi berermin.

Egesken cavım kez bolsa,
Avızı bir kandı böriñmin.
Kekiliktey corğalıp,
Kara bir kanım sorğalıp,
Allandan emir kelgende,
Östip bir cürip ölermin.¹¹⁵

Türkiye Türkçesi:

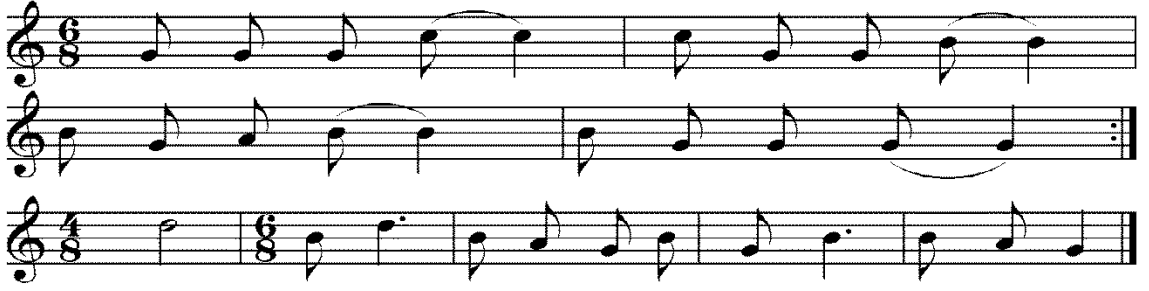
Al perinim perinim,
Perilenen serinim.
Kalın bir aytek içinde,
Az köyde Baken olsam da
Seçip kaldığım yerinim.
Özünü bir diyen kişiye
Özümü ona veririm.

Savaşığım düşmana,
Ağzı kanlı kurdunum.
Keklik gibi gezinip,
Kara kanım akıp,
Allahtan emir gelince,
Böyle yaşar ölürüm.
(Çev. Ayazhan Kalymova)

¹¹⁴ a.g.e., s. 33-34.

¹¹⁵ Muhtar Ävezov, *Ädebiyat Tarihi*, Almatı, 1948, s. 41’den aktaran: Ergun, a.g.e., s. 34.

BAKSI SARINI



Şekil 10: Şunkır Baksının Sarını (Baksi Sarını Türü İçin Örnek).¹¹⁶

Şekil-8’de, Saida Elemanova’nın kitabındaki Şunkır Baksı’ya ait olan sarının notası incelendiğinde, 4/8’lik ölçüden sonra 6/8’lik devam eden ölçülerin aslında 4/8’lik olduğu anlaşılır.

Bädik ve Kulapsan: Kazakların geleneksel kültüründe hayvanların ve insanların hastalıklarına karşı büyü ile iyileşeceği düşüncesi eski inançlarında yer alan kam/şaman kavramı ile ilgilidir. Eski devirlerde büyü ile iyileştirme düşüncesi sonucu ortaya çıkmış olan “bädik” ve “kulapsan”ın sözleri ile insan veya hayvandaki hastalığın yani kötü ruhların bedenden ayrılacağı inancı hâkim olmuştur.¹¹⁷

Eski dönemlerde genellikle geceleyin uygulanan bädik ritüelinde, badik seslendirilmeden önce iki gruba ayrılan erkekler ve kızlar hastayı aralarına alarak karşılıklı “öleñ” söylemişler ve bunun sonucunda da hastalığı iyileştirmeye çalışmışlardır.¹¹⁸ Günümüzde ise bädik, Kazaklar tarafından Şamanizm inancının yerini İslam inancı alması sebebiyle anlam ve önemini kaybetmiş ve genç nesil için yeni bir nitelik kazanan eğlence şekline dönüşmüştür. Gençler, bu uygulama esnasında şaka ve mizah yoluyla sevgi ve samimi duyguları birbirlerine iletmektedirler.¹¹⁹ Kulapsan ise su çiçeği ve benzeri bir hastalığın insan vücudundan kovulması amacıyla söylenen şarkıdır.

¹¹⁶ Saida Elemanova, *Kazakskoe Traditsionnoe Pesennoe İskusstvo: Genezis i Semantika*, Almatı: Dayk-Press, 2000, s. 30.

¹¹⁷ Tursin Hafizuhli Gabitov vd., “The Role of the Shamanistic Music in the Kazakh Folk Culture”, *International Scholarly and Scientific Research & Innovation*, Vol:7, No:6, 2013, s. 1728.

¹¹⁸ Ergun, a.g.e., s. 36.

¹¹⁹ Kenan Koç, Almagül İşina & Bolat Korganbekov, *Kazak Edebiyatı I (Kazak Folkloru ve Sovyet Dönemi Öncesi Kazak Edebiyatı)*, 1. b., İstanbul: IQ Kültür Sanat Yayıncılık, 2007, s. 87.

Bädik ve kulapsan şarkıları icra edilirken nakarat olarak söylenen “köş köş” şeklindeki sözcükler ile hastalığın başka bir yere göç edeceğine inanılmıştır.¹²⁰

BÄDİK



Şekil 11: Bädik Türü İçin Örnek.¹²¹

KULAPSAN



Şekil 12: Kulapsan Türü İçin Örnek.¹²²

Elemenova'nın kitabından örnek olarak alınan “badik” ve “kulapsan” türlerine ait olan notalara bakıldığında, “badik” notasının ölçü sayısının 4/4'lük yazılmasına rağmen ölçü içindeki nota değerlerinin 2/4'lük veya 4/8'lik olduğu görülür. 8/8'lik ölçü sayısı olan “kulapsan” örneğinin ise ölçü içindeki nota değerlerinin eksik ya da fazla olduğu görülmektedir.

2.1.1.2. Geçiş Ritüellerinde İcra Edilen Türler

Kazak toplumu içinde geçiş ritüellerinde icra edilen türler, bir insanın hayatında doğum, evlilik ve ölüm gibi belli evrelere geçiş sırasında seslendirilen ezgileri kapsar.

¹²⁰ Kazak Müzik Literatürü Üzerine Referans Notlar, çev. Kalymova, s. 18.

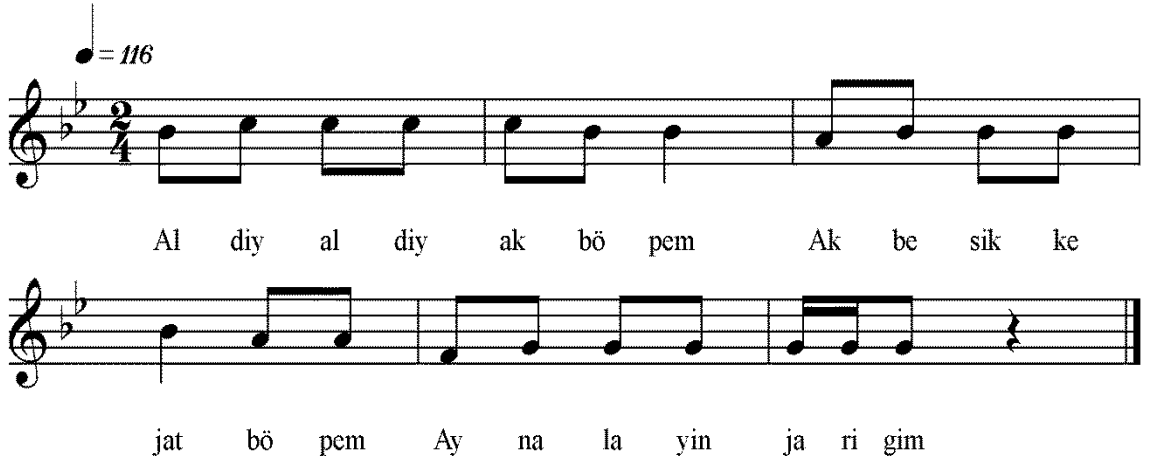
¹²¹ Elemenova, a.g.e., s. 15.

¹²² a.g.e., s. 14.

Şildehana Öleñleri: Şildehana, Kazaklarda bir çocuk doğduğu gün ya da ertesi gün gençlerin ve komşu kadınların toplanarak yaptığı bir doğum ritüelidir.¹²³ Eski bir Kazak geleneği olan bu uygulamada, yeni doğan bir bebeğin kötü ruhlardan korunması için şarkılar söylenerek ve oyunlar oynanarak bebeğe bir nevi bekçilik yapılmaktadır.¹²⁴ Bu ritüelde söylenen şarkılara ise “şildehana öleñleri” denilmektedir. Şildehana toyunda, ziyaretçiler tarafından okunan şarkıların şiirsel konusu genellikle doğan çocuk ile ilgili iyi dilekleri kapsamaktadır.¹²⁵

Beşik Jırı: Kazakların geleneğinde bir çocuk dünyaya geldiği zaman kırk gün içerisinde “beşik toyu” yapılır. Bu ritüelden sonra çocuğun annesi, çocuğu emzirirken ve beşikte uyuturken ninni seslendirmektedir. Seslendirilen bu ninniye “beşik jırı” denilmektedir.¹²⁶ Beşik jırları, hece ölçüsünün 7-8’li kalıbı ile icra edilmektedir.¹²⁷

BEŞİK JIRI



Al diy al diy ak bö pem Ak be sik ke
jat bö pem Ay na la yin ja ri gim

Şekil 13: Beşik Jırı Notası.¹²⁸

¹²³ İsmail, *Kazak Türkleri*, s. 183.

¹²⁴ Ergalieva ve Şakuzadauli, a.g.e., s. 88.

¹²⁵ İsmail, *Kazak Türkleri*, s. 247.

¹²⁶ a.g.e., s. 184.

¹²⁷ Malik Ğabdullin, *Kazak Halkınıñ Äviz Ädebiyeti*, Almatı, 1974, s. 50-51’den aktaran: Ergun, a.g.e., s. 38.

¹²⁸ Sipos, a.g.e., s. 159.

Jar-Jar (Yâr-Yâr): Bu şarkı türü, Kazak müzik geleneği içerisinde ilk olarak akınlar tarafından seslendirilmiştir. Akınların seslendirdiği bu türün sözlerini akıllarında tutan aktarıcılar, düğünlerde karşılıklı iki gruba ayrılarak bu sözleri olduğu gibi seslendirmiş ve bu türün düğünlerde icra edilebilir hale gelmesini sağlamışlardır. Zamanla bu türün icrası, düğün ritüeli esnasında iki gruba ayrılan kızlar ile erkekler tarafından seslendirilerek gelenek haline gelmiş ve nesilden nesile aktarılarak eğlenceli bir etkinlik haline dönüşmüştür.¹²⁹

“Jar-jar” (yâr-yâr), Kazak kültürü içerisinde kız evindeki düğün sırasında iki gruba ayrılmış olan kızlar ile erkekler arasında atışma şeklinde icra edilen bir şarkı türüdür. Müzikal bir özellik gösterip karşılıklı icra edilen bu türe “jar-jar” (yâr-yâr) isminin verilme nedeni, seslendirme sırasındaki mısraların “jar-jar” (yâr-yâr) sözü ile bitmesinden kaynaklıdır.¹³⁰ Karşılıklı icra sırasında güvey tarafını erkekler, gelin tarafını ise kızlar oluşturmaktadır. Erkekler tarafında şarkılar sevinçli ve coşkulu bir biçimde seslendirilirken, gelin tarafında hüzünlü bir hava hâkimdir.¹³¹ Bu türü seslendirmedeki amaç, gelin kıza moral vermek ve başarılı bir evlilik hayatının olmasını dilemektir. “Jar-jar” (yâr-yâr), iki grup olarak karşılıklı olarak icra edildiği için ayıtıs uygulamasının farklı bir türü olarak da kabul edilir.¹³² Genel olarak 7-8’li hece kalıbında icra edilen “jar-jar” (yâr-yâr) türünün, 11’li hece kalıbında olanları da mevcuttur. Sipos, yaptığı alan çalışmasında bu türün şiirsel yapısındaki sözlerin 11+2 veya 4+3|4+2 hece ölçüsüne sahip olduğunu da söylemektedir.¹³³ Aşağıdaki sözler “jar-jar” (yâr-yâr) türüne örnek olarak verilebilir:

Jigitter:

Bir tolarsaq, bir tobiq sanda bolar, jar-jar,
Qırıq kisinin aqlı handa bolar, jar-jar!
Äkem-ay dep jılama, bayğus qızdar, jar jar,
Äkeñ üşin qayın atan onda bolar, jar-jar.

¹²⁹ Ergun, a.g.e., s. 48.

¹³⁰ İsmail, *Kazak Türkleri*, s. 247-248.

¹³¹ a.g.e., s. 203-204.

¹³² Ergun, a.g.e., s. 48.

¹³³ Ä. Koñıratbayev, *Kazak Eposı Cäne Türkologiya*, Almatı, 1987, s. 44’ten aktaran: Ergun, a.g.e., s. 48.

Qızdar:

Jazğiturğı aqşa qar jawmaq qayda, jar-jar?
Qulın-tayday ayqasasqan oñ jaq qayda, jar-jar?
Azar jaqsı bolsa da, qayın atamız, jar-jar,
Aynalayın äkemdey bolmaq qayda, jar-jar!¹³⁴
(.....)

Yukarıda iki kıta olarak verilen jar-jar örneğinin Türkçesi aşağıdaki gibi yer almaktadır:

Delikanlılar:

Bir tolarsak, bir topuk uylukta olur, yar yar
Kırk kişinin akli bir handa olur, yar yar
Babacığım diye ağlamayın zavallı kızlar, yar yar
Babanın yerine kaynananız orada olur, yar yar

Kızlar:

İlkbahardaki beyaz kar artık nerede, yar yar
Kulun tay gibi oynadığı sıcak yuva nerede, yar yar
Ne kadar iyi olsa kaynanamız, yar yar
Kendi annem gibi nasıl olur, yar yar.¹³⁵
(.....)

ЖАР-ЖАР, ЭЙЕЛДЕРДЫ (JAR-JAR, KADIN)

(Свадебная песня-женская / Düğün şarkısı-kadın)

Печально/ Hüzünlü

Жумат Шанин / Jumat Şanin

Şekil 14: Kazak “Jar-Jar” Ezgisi İçin Örnek (Kız Tarafı Örneği).¹³⁶

¹³⁴ Kazakistan M.O. Äwezov Atındağı Ädebiyat Jäne Öner İnstitutı, *El Kazınası-Eski Söz (Dr. Wilhelm Radloff'un topladığı metinler)*, Almatı: Ğılım, 1994, s. 42-44'ten aktaran: İsmail, a.g.e., s. 204.

¹³⁵ İsmail, *Kazak Türkleri*, s. 206.

¹³⁶ Zataevich, a.g.e., s. 271.

Sıñsuv: Kazak geleneğinde evlenerek yeni bir hayata başlayacak olan kız, yakın kız arkadaşlarıyla birlikte akrabalarına veda ziyareti yapmaktadır. Gelin olacak kız ve kız arkadaşlarının yaptığı bu veda ziyeretine “kız tanısv” denir.¹³⁷ Gelin kızın evden ayrılırken anne, baba ve yakın akrabaları ile vedalaştığı sırada söylediği şarkı türüne ise “sıñsuv” denilmektedir.¹³⁸

Kazak geleneğine göre kız şarkıyı kendisi yazmaktadır. Bu şarkının performansı sırasında kız arkadaşlarının da eşlik ettiği gelin; tüm akrabalarını ziyaret eder, onları kucaklar ve onlara dörtlü satırlar halindeki “sıñsuv” şarkısını söyler. Kız arkadaşları da gelinle şarkı söyleyip ağlarlar ve onun duygularına ortak olurlar. “Sıñsuv” şarkılarının konuları, gelin olacak kızın ailesinin yanında geçen mutlu günlerin çok hızlı bir şekilde geçtiğini ve akrabaları ile yaşadığı topraklara veda gibi üzüntülü konuları içerir. Müzikal açıdan sıñsuv şarkıları, hüzünlü bir şekilde hıçkırık tonlamalarla küçük aralıklardan oluşan ve uzatılarak söylenen ezgilerden meydana gelmektedir.¹³⁹

“Sıñsuv”lar, eskiden Kazak toplumunda kızların istedikleri kişiler ile evlenememesi nedeniyle kızların çaresizliğini dile getiren sosyal bir eleştiri aracı olarak ortaya çıkmıştır. “Sıñsuv”un şiirsel yapısı ise 7-8’li ve 11’li hece ölçüsünden meydana gelir.¹⁴⁰

¹³⁷ Beybit Saparalin, *Toy Kitabı*, Almatı: Öner, 1990, s. 23’ten akıratın: İsmail, a.g.e., 208.

¹³⁸ Ergaliev ve Şakuzadaulı, a.g.e., s. 134.

¹³⁹ *Kazak Müzik Literatürü Üzerine Referans Notlar*, çev. Kalymova, s. 21.

¹⁴⁰ Koç, İşina & Korganbekov, a.g.e., s.74-75.

SİŃSUV (Gelin Veda Şarkısı)

Ay na la yin ay ba wi rim E lim nen
ge tip ay ba ra min ay Ke se gay jür gen ay
je rim aw Kay ran bir me nin ay e lim av ay

Şekil 15: Gelin Veda Şarkısı “SıŃsuv” Türüne Ait Nota Örneđi.¹⁴¹

Sarın: Bu şarkı türü, gelin uğurlama töreni esnasında icra edilir. İsmail, Kazak kültürü içerisinde uygulanan “sarın” ritüelini aşağıdaki gibi tarif etmektedir:

(...) Gelin olacak kız, diğer bayan arkadaşları eşliğinde keçe otağın içerisinde, kapıdan girişteki sol köşede başını örterek oturur, evin dışında ise kadınların hizasında iki erkek at üzerinde durur. Sonra kendine özgü makamla karşılıklı olarak bir türkü söylerler. Buna “sarın” denir. Sarının herbir mısrasını erkekler “ükew” diye bitirirken, kızlar ise “ay-yow” diye bitirir. Kızın arkadaşları, kızın baba ocağından ayrılıp gelin olarak başka ele gideceğinden etkilendiğini dile getirirken, erkekler ise teselli etmeye çalışır.¹⁴²

Aslında sarın türü icra yönü bakımından atışma şekliyle “jar-jar” türüne benzemektedir. Kazaklar tarafından eski bir düğün geleneği olan bu türün, bozkır yaşantısı sırasında kalan bir uygulama olduğu ve günümüzde ise Kazaklar tarafından devam ettirilmediği görülmektedir.¹⁴³

¹⁴¹ Sipos, a.g.e., s. 149.

¹⁴² İsmail, *Kazak Türkleri*, s. 208.

¹⁴³ Şemsiğül Jakupova, (26.10.2019 tarihinde yapılan görüşme).

Köris (Son Veda Şarkısı): Kazak geleneğinde, gelinin baba ocağından ayrılıp koca evine götürüldüğü esnada, gelinin çeyizleri de develere veya arabalara yüklenir. Gelinin atı hazırlanıp kapı önüne getirilerek ata bindirileceği zaman, gelinin bayan arkadaşları gelinin koltuğuna girerek onu ata bindirirler. Gelin ata binmeden önce son kez ailesinin ve akrabalarının boynuna sarılarak içten ve dokunaklı olacak şekilde “son veda” şarkısını söylemektedir. Bu şarkı türüne Kazak müzik geleneği içerisinde “köris” denilmektedir. Gelinin arkadaşları şarkıya eşlik ederken, erkekler susarak dinlemeyi tercih etmektedirler.¹⁴⁴ Ayrıca Kazaklar tarafından “köris” kelimesi, yas tutma anlamında ölen kişinin ailesi tarafından söylenen ağıtları ifade etmek amacıyla da kullanılmaktadır.¹⁴⁵

KÖRİS



Şekil 16: Son Veda Şarkısı Olan “Köris” Türü İçin Örnek.¹⁴⁶

¹⁴⁴ Orazanbay Egevbay, *Mura dergisi*, Ürimci, 1978’den aktaran: İsmail, a.g.e., s. 210.

¹⁴⁵ Süleyman Şenel, “Türk Edebiyatında Ağıt”, *TDV İslam Ansiklopedisi*, İstanbul: Türk Diyanet Vakfı Yayınları, 1. Cilt, 1988, s. 472.

¹⁴⁶ Mahmut Çeliker, *İstanbul’da Yaşayan Kazak Türkleri’nde Dönem Dönem Müzik*, (Yüksek Lisans Tezi), İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1994, s. 52-53.

Betaşar: Geçiş ritüeli olan düğün sırasında seslendirilen şarkılardan bir tanesidir ve gelinin damat evine girdiği sırada seslendirilir. Ritüel esnasında “betaşar” şarkıları genellikle akınlar veya o yöredeki profesyonel müzisyenler tarafından seslendirilir.¹⁴⁷ “Betaşar” sözcüğü, “yüz açma” anlamında kullanılan bir terimdir. Bu şarkı türü adını, düğün sırasında damat tarafından gelinin duvağının açılması sırasında yapılan ritüel uygulamasından dolayı almıştır. Kazaklar tarafından düğün törenlerinde söylenen bu şarkının amacı ise gelin ile evlendiği damadın akrabalarını birbirleriyle tanıştırmaktır.¹⁴⁸

İsmail tarafından “betaşar” ritüeli aşağıdaki gibi anlatılmaktadır:

Düğün töreni sırasında üzerinde milli gelin kıyafeti olan gelini kocasının evine ilk defa getirilir. Gelin kapıdan girerken üç defa “selam” (sağ diz bükülerek, sol diz yere yaslanmak suretiyle çömelir gibi alçalıp kalkılır) verir. Bu selamdan sonra gelin, kadınların yardımı ile yüzü kapalı olarak ayakta durur. Bu sırada bir erkek şâir veya şairlik kabiliyeti olan bir erkek, gelinin önüne dikilip elindeki dombıra veya kamçı sapına bağlanmış olan mendilleri sallayarak geline bir şiir söyler. Bu şiire “betaşar” denir. Betaşarın konusu, geline evlilik hayatı ile ilgili öğütler vermektir.¹⁴⁹

Ergun ise “betaşar” ritüelini aşağıdaki gibi anlatır:

(...) Gelin kocasının evine geldikten sonra, halk toplanır. Gelin önce ateşe yağ serper. Gelinin yüzü bir örtü ile örtülüdür. Bu sırada cırşı akın betaşarı söylemeye başlar. Akın “Kelin, kelin keliptur!” diye şarkıya, şiire başlar ve önce gelini tanıtır. Sonra önce akrabalarından başlamak şartıyla orada toplananları tek tek geline takdim eder. Gelin adı geçen insana doğru dönüp selam verir. Bu arada akın, “tört tülük” hakkında geline şiirler söyler. Ondan sonra, betaşarın ikinci kısmı olan geline nasihat, akıl, öğüt verici şiirlerin, şarkıların söylendiği “Ayt kelin” bölümü başlar. Bu bölümde geline nasıl davranılması gerektiği, akrabalarıyla ilişkilerinin nasıl olması gerektiği vb. konularda nasihatla bulunulur.¹⁵⁰

“Betaşar” şarkılarının şiirsel yapısı çok uzun olabilmektedir. Ayrıca “betaşar” şarkıları genellikle hece ölçüsünün 7-8’li biçimiyle yazılmaktadır.¹⁵¹

¹⁴⁷ Ergun, a.g.e., s. 39-40.

¹⁴⁸ Ergaliev ve Şakuzadaulı, a.g.e., s. 136.

¹⁴⁹ İsmail, *Kazak Türkleri*, s. 248.

¹⁵⁰ Ergun, a.g.e., s. 40.

¹⁵¹ a.g.e., s. 40.

BETAŞAR

$\bullet = 100$

Bar a vıl dın se ni bop duv ma nı bop a ni bop
ke lin ke lin ke lip tur ke lin biz ge kö rik nur
Al dın da ğı col sa ğan kut tı bol sın ke lin şek
At tap kir gen bo sa ğan Mık tı bol sın ke lin şek

Şekil 17: Betaşar (Yüz açma) Türü İçin Örnek.¹⁵²

Toybastar: Geçiş ritüellerinden biri olan düğün törenlerinde gelinin “betaşar” ritüeli bittikten sonra seslendirilen ve adında da anlaşılacağı üzere düğünün başlamasına işaret eden şarkı türüdür.¹⁵³ “Toybastar” şarkıları, kız evinde ve erkek evinde yapılan düğünlerde icra edilirler.¹⁵⁴

Toybastar ân ve öleñleri, genellikle düğün sahipleri ile evlenecek çiftleri kutlamak ve evlenen çifte mutlu ve sağlıklı bir yaşam dilemek amacıyla seslendirilir. Toybastarların sözel yapısı aynı kalıpta olup bir akın tarafından söylenmiş gibidir. Toybastar icrasına başlamadan önce “eskilerin (ataların) yoluyla” ifadesi kullanılır. Toybastar şarkıları, genellikle evlenecek olan kızın güzelliğini ve karakterini öven ve düğün sahiplerine iyi dilekleri içeren sözleri içerir.¹⁵⁵ Toybastarlar; dörtlüklerden oluşan, 11’li hece ölçüsünde yazılan ve halk tarafından rahatça ezberlenerek okunan halk şarkılarıdır.¹⁵⁶

¹⁵² Çeliker, a.g.e., s. 52-53.

¹⁵³ İsmail, *Kazak Türkleri*, s. 217.

¹⁵⁴ Koç, İşina & Korganbekov, a.g.e., s. 71.

¹⁵⁵ Ergun, a.g.e., s. 87.

¹⁵⁶ Koç, İşina & Korganbekov, a.g.e., s. 72.

TOYBASTAR

♩ = 116

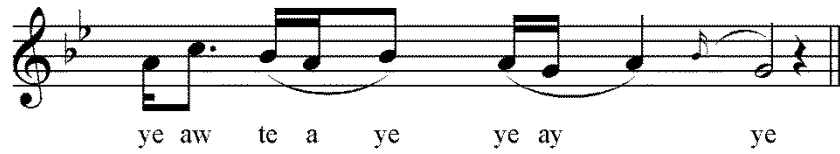
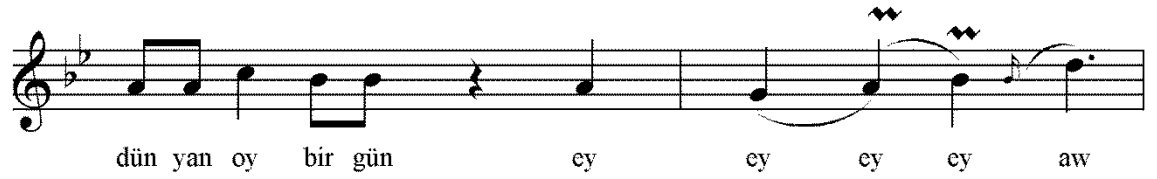
Aw A tam da sa piy ja ra lip Ka lem bir si
 yan kol ga lip Bir a ri be ri tol ga lik Toy ba za rin
 ku ruw ga Ji yil daw kal kim on da lip
 Men de jel den goy jüy rük pin Ja ris sam ja
 rip ö te tin Ey kas kan di ku wip je te tin
 Me re ke ne kez gel dik ki zi met toy law
 e te tin Toy me re ken bol gan da
 Tos ta gan day men ba sim di Ta lay dan top ka
 sal ga min Ta lay dan top ka sal ga min
 ji git ten bol mak kiz bol mak

TOYBASTAR (Sayfa 2)

Cad.1



Cad.2



Şekil 18: Toybatar Türü İçin Örnek.¹⁵⁷

Joktav ve Davis: Kazak kültüründe, bir kişi öldüğü zaman onun üzüntüsünü dile getirmek için söylenen ezgisel türdeki öleñ ve jırlardan meydana gelen ağıtlara “joktav” denilmektedir. “Joktav” genellikle ölen kişinin hanımı, annesi, ablası ve diğer yakınları tarafından seslendirilir. “Joktav”lar, genel olarak o anda gelişen duygulara göre irticalen söylenen ağıtlardır.¹⁵⁸ Ama bazen “joktav”lar, şâir ve ozanlar tarafından yazılmış olan şiirlerin ezberlenmesiyle de seslendirilmişlerdir.¹⁵⁹ Kazak halk müziğinin önemli icracıları akınlar ise halk tarafından önemli sayılan meşhur bir bey ya da

¹⁵⁷ Sipos, a.g.e., 125-126.

¹⁵⁸ Ergun, a.g.e., s. 50.

¹⁵⁹ İsmail, *Kazak Türkleri*, s. 227.

urukbaşı gibi kişilerin cenaze töreninde “joktav” seslendirmektedirler.¹⁶⁰ Özellikle belli başlı kişiler için güzel sesli iki kadın tarafından icra edilen joktavlara ise “davis” denilmektedir.¹⁶¹ “Joktav”lar genellikle 7-8 veya 11’li hece ölçüsünde yazılan dörtlüklerden oluşmaktadır. Sovyetler Birliği dönemi ile birlikte bu gelenek büyük ölçüde azalmaya başlamıştır.¹⁶² Örnek olarak aşağıda yer alan çocuğun babasının ölümü üzerine söylediği “joktav”ın sözleri şu şekildedir:

Kazak Türkçesi:

Qaralı beldev belimde,
Azalı boldım jerimde.
Ataşım senen ayrılıp,
Üzildi mine belimde.

Türkiye Türkçesi:

Karalı kemer belimde.
Üzüntülü oldum yerimde.
Babacığım seni kaybettim,
Kaygıyla üzüldü canım da.¹⁶³

ЖОКТАУ /JOKTAV

Похоронная песня / Cenaze Ağıtı

Жұмат Шанин / Jumat Şanin

Şekil 19: Kazak “Joktav” Ezgisine Örnek.¹⁶⁴

¹⁶⁰ Ergun, a.g.e., s. 50.

¹⁶¹ İsmail, *Kazak Türkleri*, s. 226.

¹⁶² Çınar, a.g.e., s. 61.

¹⁶³ İsmail, *Kazak Türkleri*, s. 225-226.

¹⁶⁴ Zataevich, a.g.e., s. 272.

2.1.1.3. Takvimsel Ritüellerde İcra Edilen Türler

Takvimsel ritüellerde icra edilen türler, Kazak kültürü içerisinde Ramazan ayında ve 22 Mart (Nevruz) gününde yapılan etkinlikler sırasında seslendirilen ezgileri kapsamaktadır.

Jarapazan: İslam inancına göre kutsal olarak kabul edilen Ramazan ayında, Kazak kültürünün içerisinde Kazaklar tarafından söylenen manilere “jarapazan” denilmektedir.¹⁶⁵ “Jarapazan” kelimesi aslında Arapça’daki “Şehr-i Ramazan” ifadesinin Kazakça söyleniş biçimidir.¹⁶⁶

Ramazan ayında genç gruplar, ev ev dolaşarak ev sahiplerini tebrik eder ve onlardan çeşitli hediyeler alarak söyledikleri şarkılarda refah, bolluk, sağlık ve mutluluk olmasını dilemektedirler. Kazaklarda “jarapazan” manilerini icra ederek meslek haline getiren kişiler ise “jarapazanşı” denilir. “Jarapazan” manileri doğaçlama olarak icra edilmektedir. Jarapazan türü, müzikal olarak tekrarlanan yapıda küçük aralıklardan oluşan basit bir ezgi ve basit bir ritimden oluşmaktadır. Kara-öleñ formunda olup hızlı bir şekilde icra edilmektedir.¹⁶⁷

JARAPAZAN

Min ge ni pay gam ba rim maw gar in gen

As tin nan ta ma gi nin taw gö rün gön wO ra zaw

wo tuz gü nün küt pey bar san Bar gan da wa ki ret te daw gö rün gön

Şekil 20: Jarapazan Türü İçin Örnek.¹⁶⁸

¹⁶⁵ İsmail, *Kazak Türkleri*, s. 250

¹⁶⁶ Ergalieva ve Şakuzadauli, a.g.e., s. 215.

¹⁶⁷ *Kazak Müzik Literatürü Üzerine Referans Notlar*, çev. Kalymova, s. 17-18.

¹⁶⁸ Sipos, a.g.e., s. 88.

Nevruz Öleñleri ve Nevruz Jırları: Türk dünyasında yaygın bir şekilde karşımıza çıkan “nevruz” kutlama geleneği, yeni yıl anlamına gelmektedir.¹⁶⁹ Kazaklar tarafından gece ile gündüzün eşit olduğu 22 Mart (Rumi takvime göre 9 Mart) günü bayram olarak kutlanılmaktadır.¹⁷⁰ Kazaklar arasında “nevruz” isminin kökeni ile ilgili efsaneler yaygın olarak bilinmektedir. Bu efsanelerden bir tanesi şöyledir:

(...) Çocuk sahibi olmayan Kazakların atasının adı Nevruz. Ölmeden önce, peygambere, adını bırakacak kimsesi olmadığı için üzüntüsünü söyledi. Onu korumak için peygamber ona Nevruz adını verdi. O zamandan beri yaşlı adamın doğum günü ve ölümü Nevruz’dur. Bugün bir kurban yemeği hazırlarlar, atalarının anısına dualar okurlar. Başka bir versiyona göre –Nevruz bir fakirin adı. Yaşlı adamlara ismini bırakacak kimsesi olmadığını söyler. Yaşlı insanlar her yıl Nevruz köje (çorba) pişirmeye ve onun anısına dualar okumaya söz verdiler.¹⁷¹

Kazaklar arasında “nevruz” bayramı esnasında söylenen şarkılara “nevruz jırı”¹⁷² veya “nevruz öleñi”¹⁷³ denilmektedir. Nevruzun işareti ise iç arzuların ve düşüncelerin saf duygularda yeniden birleşmesi için kişinin kendi elleriyle iyilik yapma ve yardıma ihtiyaç duyanlara merhamet etme isteği gibi anlamları içermektedir. Ayrıca müzik nevruz ritüelinde, eğlence ve etkinlikler süresince önemli bir yer işgal etmektedir.¹⁷⁴ Aşağıdaki sözler, “nevruz “öñlen”i için örnektir:

Ulıs küni kâri-cas,
Kaşaktasıp körisken.
Caña ağıtkan kozıday,
Camırasıp örisken.
Şaldar bata berisken:
“Saktaygör,-dep,-terisken”.
Kel, taza bak, kel desip,
İyem, tilek ber desip...

Navrız ayı tuvğanda,
Toy boluvşı edi bul mañda.¹⁷⁵
(.....)

Ulus günü kart ve yaş,
Kucaklaşıp görüşen.

¹⁶⁹ Ergun, a.g.e., s. 64.

¹⁷⁰ İsmail, *Kazak Türkleri*, s. 249.

¹⁷¹ *Kazak Müzik Literatürü Üzerine Referans Notlar*, çev. Kalymova, s. 16.

¹⁷² İsmail, *Kazak Türkleri*, s. 249.

¹⁷³ Ergun, a.g.e., s. 64.

¹⁷⁴ *Kazak Müzik Literatürü Üzerine Referans Notlar*, çev. Kalymova, s. 17.

¹⁷⁵ Saken Seyfullin, *Kazak Âdebiyeti*, Almatı, 1932, s. 96’dan aktaran: Ergun, a.g.e., s. 65.

İpten kopmuş kuzular gibi,
Geri dönerken sürüden.
İhtiyarlar bata verirler:
“Koru! - diye tersten, kötülükten”
“Gel, temiz mutluluk, gel!” deyip,
“Tanrı’ m dilek ver” deyip...

Nevruz ayı doğduğunda,
Toy oluyordu buralarda.
(.....) (Çev. Ayazhan Kalymova)

2.1.2. Ritüel Dışındaki Türler

Geleneksel Kazak müziğinde halk ezgilerine genellikle “än” adı verilmektedir.¹⁷⁶ “Än”, Anadolu’daki “türkü” kelimesine karşılık gelerek genellikle vokal olarak seslendirilen müzik türünü ifade eden bir terimdir.¹⁷⁷ Kazak geleneksel müziğinde şarkı türleri için ayrıca “öleñ” ve “jır” terimlerinin kullanıldığı da görülür. “Öleñ”ler, şiirsel yapıda genellikle 11’li hece ölçüsünde dört mısralı ve uyak düzeni olan şarkılar için kullanılan genel bir adlandırmadır.¹⁷⁸ “Jır” teriminin, 7’li veya 7-8’li hece ölçüsünün kullanıldığı epik tarzdaki şiirleri ifade ettiği gibi¹⁷⁹ günlük hayatın içindeki çeşitli konulardaki şarkıları belirtmek amacıyla kullanıldığı da görülmektedir.

2.1.2.1. Konularına Göre Şarkılar

Kazak halk şarkıları genel itibariyle lirik özellikte olmasına karşın¹⁸⁰ konu özelliği bakımından aşağıdaki şekilde gruplandırılabilir:

1. Çocukluk folkloru (ötirik öleñ, sanamak, jumbak öleñ)
2. Gençlik şarkıları (kayım öleñ)
3. Lirik Şarkılar
4. Emek şarkıları (jilkışı äni, koyşı äni, äñşilik)
5. Tarihsel şarkılar
6. Asker (soldat) jırları
7. İhtilal (revolütsiya) jırları

¹⁷⁶ Ergaliev ve Şakuzadaulı, a.g.e., s. 324.

¹⁷⁷ Ergun, a.g.e., s. 5.

¹⁷⁸ a.g.e., s. 120.

¹⁷⁹ a.g.e., s. 89.

¹⁸⁰ Ergaliev ve Şakuzadaulı, a.g.e., s. 324.

8. Sovyet öncesi ve sonrasında icra edilen işçi şarkıları (Jumışşı jırları)¹⁸¹

Lirik şarkılar ise Kazaklar arasında yaygın ve çok sayıda repertuarı bulunan şarkılardır. Bu özellikteki şarkılar, şarkı yazarlarının kişisel deneyimleri sonucunda insanların farklı duygularının işlendiği ve içeriğiyle ortaya çıktıkları toplumun yapısına karşılık gelen şarkıdır. Lirik şarkılar, bu özelliğiyle halk tarafından empatiye neden olup sosyal olarak anlamlı kabul edilerek halkın manevi kültürüne dahil olan şarkı türleridir. Lirik şarkıların konu içeriği son derece çeşitli olup aşağıdaki görüldüğü gibidir:

1. Aşk konuları, kadın güzelliği, karşılıksız aşk gibi konuları ilgilendiren şarkılar. (Konar-göçer yaşamda erkekler tarafından icra edilirdi, çünkü kadınlar için bu yasak bir konu ve onlar sadece evlilik temasıyla sınırlıydı.)
2. Doğa ve hayvan sevgisini içine alan şarkılar.
3. Kadınların sosyal eşitsizlik konularına değinen şarkılar. (Kadın hakları, aşksız yaşam gibi konular)
4. Erkeklerin yaşam içerisinde geri dönülmez bir şekilde geçen gençliği hakkında şarkılar, akınlarmın şöhretinin kaybı, sevilen bir insanın ya da sevilen at ve kuş gibi bir hayvanın ölümü ile ilgili konulardaki şarkılar.

Ayrıca lirik şarkılar, yapısal olarak son derece sanatsal özellikteki metinlerden oluşmaktadır. Müzikal form bakımından ezgiler geniş yapıda karma ritimlerden meydana gelir.¹⁸²

Geleneksel Kazak müziğinde günlük hayatta icra edilen ve çeşitli konuları içeren şarkılar, farklı kaynaklar yoluyla elde edilen veriler doğrultusunda yukarıda görüldüğü üzere sınıflandırılmaya çalışılmıştır. İhtilal (revolütsiya) jırları ile Sovyet döneminden sonraki işçi şarkıları (jumışşı jırları), geleneksel olan türlerin dışında Sovyet etkisinde yani “Ekim Devrimi” sonrasında gelişen şarkı türleri olarak da değerlendirilebilir. Ayrıca geleneksel Kazak anlı ve ölemlerinin genel bir terim olarak tüm müzikal türleri kapsadığı düşünüldüğünde, yukarıda yapılan sınıflandırmanın haricinde konu veya yapı itibariyle farklı sınıflandırmaların da yapılabileceği söylenebilir.

¹⁸¹ Kazak halk şarkılarının konu özelliğine göre yapılan gruplandırma; Çınar, a.g.e., s. 69-70.; *Kazak Müzik Literatürü Üzerine Referans Notlar*, çev. Kalyмова, s. 12-19.; Muptekeyev ve Sabyrova, a.g.m., https://www.unescoichcap.org/eng/contents/book_list_arc.php?mode=view&code=B0000646&page=6, s. 214. (11.01.2020) kaynaklarından yararlanılarak yapılmıştır.

¹⁸² *Kazak Müzik Literatürü Üzerine Referans Notlar*, çev. Kalyмова, s. 24.

ЕЛІМ-АЙ / ELİM AY

Жай / Yavaş

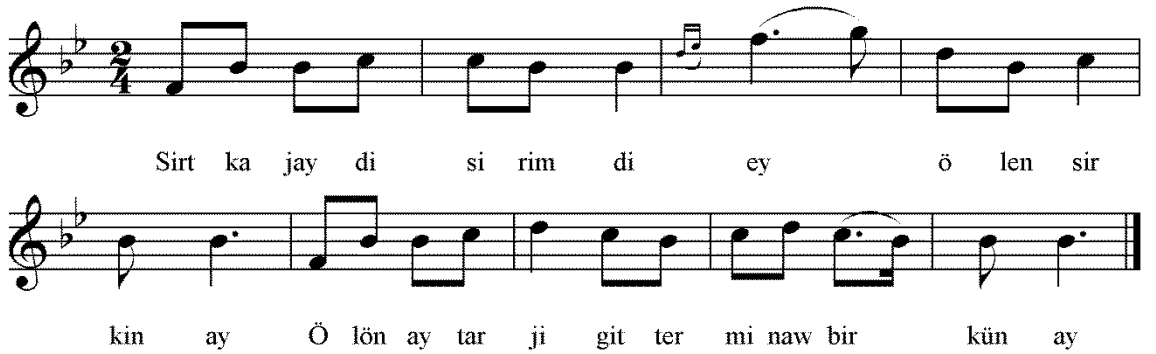
Халық әні/ Halk Şarkısı



Şekil 21: Elim-Ay (Kazak Halk Āni).¹⁸³

“Kara-öleñ” olarak adlandırılan ve toplum içinde yaygın olarak yer alan şarkılar ise yapısal olarak basit şarkılardır. Bu şarkı biçimi, müzik geleneği içerisinde yapısal özellikleri ile dikkat çekmektedir. Şarkıların vokal yapısı 11’li hece ölçüsü şeklindedir.¹⁸⁴ Kara-öleñ şarkılarının müzikal yapısı ise diyatonik perdelere yerleşen küçük sıralı ezgiler şeklinde hareket eden (çoğunlukla altıncı) özellikteki dörtlüklerden oluşur.¹⁸⁵

KARA ÖLEÑ



Şekil 22: “Kara Öleñ” Türü İçin Örnek.¹⁸⁶

¹⁸³ Latif Hamidi, Bisengali Gizatov, *Dombıra Üyrenw Mektebi*, Almatı: Öner, 1983, s. 22.

¹⁸⁴ *Kazak Müzik Literatürü Üzerine Referans Notlar*, çev. Kalymova, s. 10.

¹⁸⁵ Bagym Maksatovna Mukhitdenova, “Traditional Folk, Vocal and Professional Songs as the Basis for Development and Modernization of the New Forms of Kazakh Musical Stage”, *IEJME*, Vol. 11, No. 9, 2016, s. 3205.

¹⁸⁶ Sipos, a.g.e., s. 72.

Ayrıca Kazak kültürel yaşamı içinde XIX. ve XX. yüzyıllarda halk müziği yaratıcılığı ve sözlü geleneğin profesyonel sanatı birbirlerini zenginleştirerek etkileşime girmiştir. Bunun sonucunda ise Abay Kunanbayev ve Kenan Azerbaev gibi isimler; şâir, müzisyen ve besteci kimlikleri ile profesyonel anlamda halk şarkıcılığı sanatının gelişiminde önemli kişiler arasında sayılmışlardır.¹⁸⁷

KÖZİMNİN KARASI

Abay Kunanbayev

Kö zim nin ka ra sı kön lim nin sa na sı
bit pey di iş te gi ga şık tık ja ra sı

Şekil 23: Abay Kunanbayev'in Bestesi "Közimnin Karası".¹⁸⁸

2.1.2.2. Akın, Jırav ve Destan Geleneklerinin Eğitici ve Didaktik Türleri

Kazak kültüründe destanlar, yapı itibarıyla halk edebiyatının en büyük ve en geniş türü olarak; jırav, jırşı ve akınlar tarafından dombıra veya kıl kopuz eşliğinde söylenmektedir.¹⁸⁹ Kazakların eski göçebe hayatında destanlar, halk eğitiminin neredeyse tek biçimi olmuş ve "jırav" ve "jırşı" gibi aktarıcılar yoluyla halkın kendi tarihi hakkındaki bilgileri akıllarında canlandırarak öğrenmelerini sağlamıştır. Destanlar, ünlü jırav ve jırşılardan yardımıyla ağızdan ağıza geçerek gelenek olarak yaşatılmıştır.¹⁹⁰

¹⁸⁷ Kazak Müzik Literatürü Üzerine Referans Notlar, çev. Kalymova, s. 27-72.

¹⁸⁸ "Közimnin Karası" adlı eser, Şemsigül Jakupova ile 2019 yılı temmuz ayı içinde yapılan dombıra dersleri esnasında öğrenilmiş olup tarafımdan notaya alınmıştır.

¹⁸⁹ İsmail, Kazak Türkleri, 374.

¹⁹⁰ Sipos, a.g.e., 27-28.

Jır: “Jır”lar, Kazak epik (destansı) şiirinin ana türüdür. “Jır”ların şiirsel yapıdaki sözleri, yüzlerce satırdan on bin satıra kadar olan uzunlukta şarkı, efsane veya destan tarzlarında olabilmektedir.¹⁹¹ Destanlar, batırlar jırları, jırav sözleri, tolğav ve terme gibi türler “jır” şeklinde icra edilen türlerdir. Yapısal olarak “jır”lar, hece ölçüsünün 7’li, 7-8’li¹⁹² ile 11’li kalıbıyla söylenen şiirlerden oluşmaktadır.¹⁹³ Dolayısıyla “jır”ların daha çok şiirsel yapıyı ilgilendirdiği ve söz gelimi destan, tolga ve terme gibi türlerin “jır” adı verilen formel yapıdaki şiirler ile icra edildiği anlaşılır.

ZHYR (EPIC TALE) / JIR (DESTANSI HİKÂYE)

♩ = 126

Kob lan di Ba tir men Tay Buw ril Üy de gi Gurt ka
ju ba yim ju ba yim al ka bol di dep
je mey min Buw ril u wa yim Se sen tul par
dew se di Jan se ri gim Buw ril at
se sen nin so zin si na yin Ja yin ka lay
Buw ril jan Kal kam hü vin hu la vin

Şekil 24: “Jır” Türüne Ait Örnek.¹⁹⁴

¹⁹¹ Sipos, a.g.e., s. 27.

¹⁹² Ergun, a.g.e., s. 89.

¹⁹³ Bekir Şişman, “Türkiye ve Kazakistan’da yaşayan Âşıklık Geleneğinin Değişmeyen Unsurlar Açısından Karşılaştırılması”, *Milli Folklor*, S. 54, 2002, s. 70.

¹⁹⁴ a.g.e., s. 127-128.

Terme: Kazak Türklerinin söz sanatları içerisinde örnek, akıl, nasihat ve vasiyet gibi eğitici temaların işlendiği şiirsel yapıdaki sözlerin müzik eşliğinde anlatıldığı türe “terme” denir.¹⁹⁵ “Terme”nin metinleri genellikle didaktik özellik gösterir ve çoğunlukla kendinden övgü dolu bir yaklaşımdan uzak olamayacak şekilde, şarkıcının durumunu tanımlayarak başlamaktadır.¹⁹⁶

“Terme”nin temel konularını; yaşam tecrübesi, felsefi konular, insanlar arası sosyal ilişkiler, dini ve ahlaki konular kapsar. Ayrıca “terme”ler, içinde bulunulan dönemin toplumsal sorunlarına da değinen halk şarkıları olmuştur. Şarkıcılar tarafından resitatif ve hızlı bir şekilde icra edilen “terme” türünün şiirsel yapısı genellikle 7-8’li veya 11’li hece ölçülerinden meydana gelmektedir.¹⁹⁷ Kafîye düzenine bağlı kalmadan öyküleyerek icra edilen bu şarkı türü, akın ve jırav gibi sanatçıların girişiyle başlar (dikkat çekmek için tasarlanan bir ünlem). Performans esnasında birkaç net kafiyeli müzikal tekerleme şeklinde öykülemeyle devam ederek temponun yavaşlaması ile sakince sona ermektedir.¹⁹⁸

Ayrıca, “terme” icracısı anlamında “termeşi” olarak ifade edilen sanatçılar tarafından söylenen “jeldirme” (tırıs sürme) adında şarkı türü de mevcuttur. “Jeldirme”, yapısal olarak 11’li hece ölçüsünde ve “kara-öleñ” formunda olup duraklama olmadan icra edilen ve epik efsaneler ile lirik şiirleri içeren şarkı çeşididir. Jeldirme, ezgisel hareketin kademeli olarak düşüşü ile değişmeden veya değişken bir biçimde tekrarlanan birkaç şarkıdan meydana gelmektedir. Ritmik olarak ise insanlar üzerinde atın “dörtñala” koşuşunu çağrıştıran bir hissiyat meydana getirir.¹⁹⁹

¹⁹⁵ Ergalieva ve Şakuzadauli, a.g.e., s. 321.

¹⁹⁶ Sipos, a.g.e., s. 35.

¹⁹⁷ Ergalieva ve Şakuzadauli, a.g.e., s. 321.

¹⁹⁸ *Kazak Müzik Literatürü Üzerine Referans Notlar*, çev. Kalymova, s. 10.

¹⁹⁹ a.g.e., s. 10.

TERME

Ly aw Söz din de ba si
bis mil la gey Bis mil la siz ben den is kil ma goy
Ka tuw lan sa gar tuw ra Ke le sin ay da tap sir gan
Ay dü ni ye naw ra sul a Al la ga
i yu i

Şekil 25: "Terme" Türüne Ait Örnek.²⁰⁰

Tolğav: Kazak folklorunun türlerinden bir tanesi olan "tolğav", bestecinin bir olay ve bir süreç ile ilgili düşüncelerini müzik aracılığıyla dile getirmesidir. Kısaca tolğav, bestecinin felsefi bir monoloğu olarak da tanımlanır. Tolğav türü, besteci tarafından dombıra ve kobız eşliğinde sadece enstrümantal olarak icra edilebildiği gibi "terme" şeklinde sözlü olarak da icra edilmektedir. Sözsüz bir biçimde sadece enstrümantal olarak icra edilen tolğavlara, "tolğav küyü" denilmektedir.²⁰¹ Jıravlara özgü ve epik tarzda icra edilen tolğavlar genellikle 7-8'li hece ölçüsünde yazılmaktadır.²⁰² Tolğav ile terme arasındaki farklar ise aşağıdaki maddelerde belirtilmektedir:

²⁰⁰ Sipos, a.g.e., s. 37.

²⁰¹ Ergalieva ve Şakuzadaulı, a.g.e., s. 323.

²⁰² Koç, İşina & Korganbekov, a.g.e., s. 159.

1. Tolğavda besteci kendi kişisel görüşlerini aktarırken, termede besteci kendisinin yanısıra başkasının veya halkın görüşlerini de aktarmaktadır.²⁰³
2. Tolğavda sosyal konular işlenirken, termede günlük hayattan konulara da yer verilebilir.²⁰⁴
3. Tolğavlarda hece sayısı ve kafiye düzeni bozulabilirken, termeler vezin ve kafiye düzenine bağlı kalmaktadır.
4. Tolğav türünün yazarı bellidir. Fakat terme için aynı şey söylenemez.
5. Felsefi bir düşünce ve bir kahramanın hayatını konu alan tolğavlar uzun olabilmektedir. Buna karşın termeler tolğavlara göre ise daha kısadır.²⁰⁵

ШЫНДЫҚ ТУРАЛЫ ТОЛҒАУ / HAKİKAT HAKKINDA TOLGAV

Желдірте / Coşkulu

Ш. Ділдебаев / Ş. Dildebaev



Şekil 26: Hakikat Hakkında Tolğav (Tolğav Türü İçin Örnek).²⁰⁶

²⁰³ Ergalieva ve Şakuzadauli, a.g.e., s. 323.

²⁰⁴ Koç, İşina & Korganbekov, a.g.e., s. 137.

²⁰⁵ Ergun, a.g.e., s. 75-76.

²⁰⁶ <https://dombira.ru/shyindyik-turalyi-tolgau/>, (25.03.2020).

Kazak Türkçesi:

Söyle tilim, alańdama, tartınba,
Nayzağayday şındıqtı aytıp jarqılda.
Qalay ğana ömir sürdim dey alam,
Bir awız söz qalmağan soń xalqımda.

Äke turıp, söylep ketti ulımız,
Ağayınnan alıs ketti aramız.
Üş million aştan ölgen babamız.
Qalğanımız qayda ketip baramız.²⁰⁷
(.....)

Türkiye Türkçesi:

Konuş dilim, merak etme, çekinme,
Şimşek gibi gerçeği anlat, parılda.
Nasıl böyle hayat sürdürüm derim ben,
Bir ağız cümle kalmayınca halkımızda.

Baba dururken, konuşmaya başladı oğullarımız,
Akrabadan uzaklaştı aramız.
Üç milyon açlıktan ölmüş babamız.
Nereye gidiyor böyle kalanımız.
(.....) (Çev. Ayazhan Kalymova)

2.1.2.3. Diyalog Şeklinde İcra Edilen Tür (Aytıs)

Geleneksel Kazak müziğinde vokal türler içerisinde olup karşılıklı diyalog şeklinde icra edilen tür “aytııs” olarak adlandırılmaktadır. Günümüzde genellikle “akın” ya da “aytısker” olarak isimlendirilen sanatçılar tarafından irticalen yapılan ve dombıra aracılığı ile müzik eşliğinde seslendirilen bir türdür.²⁰⁸ Akın veya aytısker gibi profesyonel olan sanatçıların dışında, günlük hayatta bazı ritüel ve oyunlar içerisinde aytıs sayılabilecek (örneğin jar jar, bädik ve kayım aytıs gibi) uygulamaların halk tarafından da icra edildiği görülmektedir. Ayrıca, aytıs türünün Anadolu’daki âşık fasıllarında uygulanan “atışma” pratiği ile icra şekli bakımından benzerlik gösterdiği de söylenebilir.

²⁰⁷ <https://dombira.ru/shyindyik-turalyi-tolgau/>, (25.03.2020).

²⁰⁸ Çınar, a.g.e., s. 138.

Ögel'e göre Kazak Türklerinde atışmanın adı olan "Aytıs", "ayıtmak" kelimesi olarak "söylemek" anlamını ifade eder.²⁰⁹ "Aytıs", "ayt-" fiilinden türemiş bir isim olarak iki kişinin veya iki grubun şiir gibi söz sanatı aracılığıyla atışma, tartışma veya söyleşi yapması anlamına gelmektedir.²¹⁰ Ergalieva ile Şakuzadaulı ise "aytıs" adının eski Türkçedeki "âydamak" fiilinden geldiğini ve "karşılıklı söyleşi yapmak" anlamında olduğunu söylemektedirler.²¹¹ Aytıs, XIX. yüzyılın başlarından itibaren halkın kültür hayatındaki sözlü geleneğin bir parçası olarak yaygınlaşıp büyük bir gelişme göstermiştir.²¹² Çınar'a göre Kazak geleneğinde aytıs, icra bakımından "hitabet şeklinde düz söz (şeşendik kara söz) sadece ezgi şeklinde (küy tartısuv) veya anında çıkarılıp söylenen (kolma-kol suvırıp salıp ayılğan) ezgili ve sözlü" olarak üç şekilde olabilmektedir.²¹³

Aytıs, müzikal ve şiirsel özellikte olan ve belirli bir konuda yapılan yarışma şeklinde uygulanmaktadır. Aytısların performansında doğaçlama, halk, dinamizm ve teatral özellikleri kapsayan önemli bileşenler bulunmaktadır. Aytıslar halk bayramlarında, kutlamalarda, şenliklerde ve anma törenlerinde icra edilmektedir.²¹⁴ Aytıslar, akınlar tarafından herhangi bir hazırlık yapılmadan ve izleyicilerin hakem sıfatıyla eleştirisine sunulup değerlendirildiği ve yine izleyiciler tarafından kimin kazandığına karar verildiği yarışma olarak düzenlenir. İzleyicilerin iki gruba bölünüp taraf tuttuğu durumlar da görülür.²¹⁵ Aytıs türünün profesyonel icracısı olan Akınlar, atışma esnasında kendi türünün temsilcileri olarak dinleyicileri endişelendiren gerçekliğin ve farklı olayların bakış açısını savunmaktadır. Aytısların içeriğinde yer alan bazı konular şunlardır:

1. Halk hikayesi.
2. Doğum şeceresi.
3. Güçlü insanların işleri.
4. Sanat insanların işleri.

²⁰⁹ Bahattin Ögel, *Türk Kültür Tarihine Giriş IX*, 1.b., Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1987, s. 440.

²¹⁰ Ergun, a.g.e., s. 12.

²¹¹ Ergalieva ve Şakuzadaulı, a.g.e., s. 305.

²¹² Muhammetrahim Carmuhamedov, Kazagın aytıs Ölenlerinin Özellikleri, *III. Milletlerarası Türk Folklor Bildirileri*, III. Cilt, Ankara: Başbakanlık Basımevi, 1987, s. 69.

²¹³ Çınar, a.g.e., s. 66.

²¹⁴ *Kazak Müzik Literatürü Üzerine Referans Notlar*, çev. Kalymova, s. 26.

²¹⁵ Koç, İşina & Korganbekov, a.g.e., s. 141.

5. Batırların cesaret ve kahramanlığı²¹⁶

gibi konular aytısaların sözlerinde işlenmektedir. Aytısın konularının çeşitli olabileceği anlaşılmaktadır. Kazak Türklerinin âşıklık geleneği üzerinde araştırmalar yapan Bekir Şişman ise aytısın konularının yukarıdakilerden farklı olarak “rakibin saçı, kaşu, eli, ayağı, gözü, boyu, memleketi” gibi konulardan da olabileceğini söylemektedir.²¹⁷ Aytısalar, kendi içinde icracı, icra biçimi ve konu gibi özelliklere bağılı olarak aşağıdaki gibi alt türlere ayrılmaktadır:

1. Şeşenler aytısı
2. Örf-Âdet aytısı
 - a) Jar-jar (kız-jigit aytısı)
 - b) Bädik
 - c) Kayımdasuv
3. Akınlar Aytısı
 - a) Şekline göre aytısalar
 - aa) Türe aytıs
 - ab) Süre aytıs
 - b) Konularına göre aytısalar
 - ba) Cumbak aytıs
 - bb) Din aytısı
 - bc) Ruv aytısı²¹⁸

“Şeşenler aytısı”, şeşenler²¹⁹ tarafından icra edilen aytıs olup “kara söz” şeklindedir. Bu aytıs türünün icrasında, müzik ve şiir kullanılmaz. Şeşenler, karşılıklı oturarak dinleyicilere sadece akıl ve nasihat içeren sözler söylerler. Şeşenlerin icra ettiği bu aytıs türü, söz yarışı ve çekişme gibi özellikler taşımadığı için, bazı araştırmacılar tarafından gerçek aytıs olarak kabul edilmemektedir.²²⁰

“Örf-âdet aytısaları”, belli bir tören esnasında icra edilen aytısardır. “Örf-âdet aytısaları”; “jar-jar”, “bädik” ve “kayımdasuv” olmak üzere üç çeşittir. “Jar-jar”, eski bir uygulama olarak düğünlerde gelin almadan önce kız ve erkekler tarafından karşılıklı olarak seslendirilen bir aytıs türüdür. “Bädik”, İslam öncesi Türk geleneği içerisinde hastalanan hayvanı veya insanı iyileştirmek için yapılan bir ritüeldir. Bädik töreni esnasında icra edilen aytısa “bädik aytısı” denilir. “Kayımdasuv” ise izleyenleri

²¹⁶ Kazak Müzik Literatürü Üzerine Referans Notlar, çev. Kalymova, s. 26.

²¹⁷ Şişman, a.g.m., s. 71.

²¹⁸ Sınıflandırma için bkz. Ergun, a.g.e., s. 12-33.

²¹⁹ “Şeşen” kelimesi Kazak Türkçesinde “söz ustası” demektir. (Ergalieva ve Şakuzadauli, a.g.e., s. 312.)

²²⁰ Ergun, a.g.e., s. 12.

güldürmeyi amaçlayan, kızlar ile erkeklerin karşılıklı olarak şakalaştığı bir aytıs türüdür.²²¹

Kazak Türkleri'nin aytıs türleri içerisinde “akınlar aytısı”, Kazakların sosyal yaşamı içerisinde hem söz ustaları hem de profesyonel müzisyenler olarak nitelendirilen akınlar tarafından icra edilmektedir. Bu aytıs türü, iki akının söz yarışı şeklinde gelişim göstererek akınların topluluk karşında hünelerini sergilediği bir etkinlik olarak ortaya çıkmaktadır. Herhangi bir konu üzerinde müzik eşliği ile irticalen şiir söyleme ise karşılıklı söz yarışı yapan iki akının kazanmasında önemli bir kriter sayılmaktadır. Akınlar aytısı, kendi içinde şekline ve konularına göre ayrı ayrı ele alınarak sınıflandırılmaktadır. Akınlar aytısı, şekline göre değerlendirildiğinde “türe aytıs” ve “süre aytıs” olmak üzere ikiye ayrılır. “Türe aytıs”, akınların dörtlükler halinde icra ettiği aytıs türüdür. “Süre aytıs” ise usta akınlar tarafından belli bir dörtlük sayısı olmaksızın irticalen söylenen ve “türe aytıs”a göre daha uzun soluklu bir aytıs türüdür. Akınlar aytısı, konularına göre sınıflandırıldığında ise “cumbak aytıs”, “din aytısı” ve “ruv aytısı” şeklinde üçe ayrılır. “Cumbak” kelimesi, Kazakça “bilmece” anlamına gelir. Cumbak aytıs türünün icrası, Anadolu-Türk âşıklık geleneği içerisinde “muamma” ile benzerlik gösterir. “Din aytısı”, adından da anlaşılacağı üzere dini konuları içeren bir aytıs çeşididir. “Ruv aytıs” ise akınların kendi elini-yurdunu, beylerini ve boylarını övdüğü aytıs türüdür.²²²

Ayrıca, Kazak sözlü geleneğinde “kız-jigit (erkek)” aytısı olarak isimlendirilen, kızlar ile erkekler tarafından karşılıklı olarak amatör bir biçimde köylerde, toylarda ve düğünlerde icra edilen bir atışma türü de bulunmaktadır.²²³ Halk arasında söz konusu etkinliklerde “jar-jar” ve “bädik” olarak icrası yapılan aytıslar da bu grup içerisinde değerlendirilmektedir.²²⁴

Kazak şâir, ozan ve akını Jambıl Jabayev'in Aykümıs ile yaptığı aşağıdaki atışma, aytıs türüne örnek olarak verilmektedir:

²²¹ Ergun, a.g.e., s. 12-19.

²²² Ergun, a.g.e., s. 20-33.

²²³ Şişman, a.g.e., s. 71.

²²⁴ Ergaliev ve Şakuzadavlı, a.g.e., s. 305.

JAMBIL MENn AYKÜMIS

Kazak Türkçesi:

Jambıl:

Ädeyi at terletip keldim toyğa,
Aykümis, äwelden-aq boldıñ oyda.
Äwiri basılmağan albirt edim,
Asıǵıs aytqanıma kinä qoyma!

Aykümis:

Aptıǵıp ä degennen amandaspay,
Adepti üyrenbepsiñ, Jambıl, jastay.
Asılǵa arıdıǵı qol jetpey me,
Aqılmen qıymildasañ aspay-saspay?
(.....)

Türkiye Türkçesi:

Jambıl:

Bilerek at koşturup düğüne geldim,
Aykümis, önceden de aklımdaydın.
Arzusu dinmeyen, coşkulu birisiydim,
Pürtelaş konuştuğum için kusura kalma!

Aykümis:

Halhatır sormadan aceleyle başladın,
Gençliğinden beri terbiye bilmediğin belli.
El, kıymet arşta da olsa erişmez mi,
Akıllıca hareket etsen, acelesizce şaşmadan?²²⁵
(.....)

“Geleneksel Kazak Müziğinin Türleri” başlığı içerisinde, Kazakların müzik geleneğinde yer alan vokal (sözlü) özellikteki türler sınıflandırılmaya çalışılmış ve tek tek ele alınarak açıklanmıştır. Vokal (sözlü) özellikteki türlerin sınıflandırılması yapılırken Saida Elemenova, Boris Erzakoviç, Asiya Muhambetova ile Bazaraly Muptekeyev ve Aliya Sabyrova gibi araştırmacıların farklı kriterler ile yapmış oldukları sınıflandırmalar incelenmiştir. Yapılan sınıflandırmalar, müzikal özelliklere bakılmaksızın söz içeriği ve icra bağlamalarına göre yapılmış olsa da müzik disiplini açısından müzikal özellikler dikkate alınarak yapılmaktadır. Vokal özellik taşıyan türler,

²²⁵ Zeyneş İsmail, *Jambıl*, Ankara: Ahmet Yesevi Yayınları- 4, 1996, s. 264-265.

ismi geçen araştırmacıların yapmış olduğu sınıflandırmalardan da yola çıkılarak söz içeriği, icra ortamı ve icra şekline bağlı olarak sınıflandırılmıştır.

2.2. ENSTRÜMANTAL TÜR (KÜY)

Kazakların geleneksel müziğinde “küy”, enstrümantal bir türdür. “Küy”, sözler kullanılmadan ve farklı ezgisel temalardan oluşan müzikal bir kompozisyondur. Kazak bilim insanı Kудaybergen Jubanov, “Kazak müzik kültürünün önemli türlerinden biri küydür. Kompozisyon ve müzik kültürünün diğer tanımları ve parametreleri açısından küy, halk müziğinin en gelişmiş ve en büyük türüdür.”²²⁶ sözlerini söylemektedir. Türk dünyası içerisinde “küy”, “küü” ve “kök” gibi ifadelerin müzikal bir terimi ifade ettiği anlaşılır. Kazaklar tarafından çalgısal özellik göstererek “küy” olarak ifade edilen müzikal tür, Kırgızlar tarafından “küü” şeklinde tanımlanmaktadır.²²⁷ Ayrıca Azerbaycan müzik geleneğinde, özellikle de âşık sazı üzerinde çalınan muhtelif seslerin karar seslerine kök denilmektedir.²²⁸

Ergalieva ile Şakuzadaulı ise “Kazak Kültürü” adlı eserlerinde, küyü aşağıdaki şekilde açıklamaktadır:

Halk ozanlarının edebi, tarihi destanları ve günlük yaşam konularını anlatmak için müzik aletleriyle çalınmak üzere yazdıkları eserlere küy denir. Küy, sözlü açıklama yapılmadan sadece müzik aletiyle anlatılır. Her küyün kendine özgü hikayesi vardır. Küycüler, kalabalık karşısında küy çalmadan önce hikayesini kısaca anlatır ve “Şimdi bunu dombıra anlattırayım” diyerek çalmaya başlar. Kazak küyleri, çok değişiktir ve deniz dalgası, bülbül şarkısı, rüzgar sesi, at koşusu ve çeşitli doğa olaylarının sesleri gibi müzikleri içermektedir.”²²⁹

Yukarıdaki ifadelerden de anlaşıldığı üzere küyün, geçmişten günümüze kadar olan süreç içerisindeki Kazak Türklerinin kültürel yaşamında müzikal dilin en gelişmiş şekilde anlatıldığı bir tür olarak ortaya çıktığı söylenebilir. Bu müzikal türün ise zamanla gelişerek dombıra, kılkobız ve sıbızđı gibi enstrümanlarla icra edilen performans sanatı haline geldiği de anlaşılmaktadır.

²²⁶ *Kazak Müzik Literatürü Üzerine Referans Notlar*, çev. Kalymova, s. 79.

²²⁷ Feza Tansuğ, “Türk Dünyasında Çalgısal Musiki ve Küğler”, *Folklor/Edebiyat*, Cilt 23, Sayı 89, 2017/1, s. 60.

²²⁸ Erdem Özdemir, (06.01.2020 tarihinde yapılan görüşme).

²²⁹ Ergalieva ve Şakuzadaulı, a.g.e., s. 319.

Müzikolog olan Raiymbergenova, günümüzde icrası yapılan dombıra küyünün aslında dombıranın şarkı söylemeye veya anlatım tarzındaki şiir okunmasına eşlik etmek amacıyla kullanıldığı eski pratikler ile gelişen XIX. yüzyıl müzikal formu olduğunu söyler. Dombıra küyü, XIX. yüzyıl boyunca önde gelen küyşiler ile onların öğrencileri tarafından özümşenerek informal silsileler veya okullar aracılığıyla günümüze aktarılıp farklı icra ve performans stilleriyle tanımlanmıştır. Ayrıca dombıra küyelerinin yanı sıra sıbızgı ve kıkobız için icra edilip bestelenen küyeler de olmuştur.²³⁰

Dombıra ile küy icrasında, geleneksel olarak “tökpe” ve “şertpe” teknikleriyle bilinen iki stil mevcuttur ve teknik bakımdan birbirinden farklı bulunmaktadır. Batı Kazakistan küy stili olan “tökpe” canlı dramatik olayları yansıtır, güçlü imgelerin yanı sıra şarkı sözleri ve duygusallığı karakterize eder. Stili tanımlayan ikinci özellik ise bilek hareketiyle yapılan çeşitli vuruşlardır. Doğu Kazakistan geleneğinin küy stili “şertpe” ise derin insan deneyimlerini, zarif kadın imajını ve psikolojik eskizleri yansıtır. Şertpe icrası esnasında eserin uyumu, parmaklar ile yumuşak bir ses çıkarma ve seslendirme açısından iki ile tek sesli melodi değişimi gibi uygulamalar karakteristik özellikler arasında yer alır.²³¹ Aslında dombıra üzerinde teknik olarak tökpe ve şertpe küyelerinin çalgı üzerindeki icra paratikleri incelendiğinde, tökpe tekniğinin genel olarak sağ elin işaret ve başparmaklarının bilek hareketine bağlı bir biçimde aşağı ve yukarı (işaret parmağının aşağı, başparmağın yukarı) pena veya mızrap gibi kullanılması sonucunda nüanslı vuruş teknikleriyle yapıldığı görülmektedir. Şertpe tekniğinde ise sağ elin işaret parmağının aktif bir biçimde aşağı yukarı vurularak ve çekerek yumuşak hareketler ile kullanıldığı gözlemlenir.

Dombıra üzerinde uygulanan tökpe ve şertpe icra tekniklerinin, Anadolu’da Türkmen Alevi toplulukları, Teke yöresindeki Yörükler ile Orta ve Doğu Toroslar’daki (özellikle Gaziantep yöresi) Türkmenler arasında uygulanan ve genel olarak “şelpe” adıyla ifade edilen bağlama icra teknikleri ile benzerlikleri dikkat çekmektedir.²³² Başparmak ve işaret parmağı yoluyla telleri çekerek (başparmak aşağı doğru, işaret

²³⁰ Saira Raiymbergenova, “Kazakh Kui”, *The Music of Central Asia*, Ed. Theodore Levin, Saida Daukeyeva & Elmira Köchümkulova, Bloomington: Indiana University Press 2016, s. 279.

²³¹ *Kazak Müzik Literatürü Üzerine Referans Notlar*, çev. Kalymova, s. 80.

²³² Erol Parlak, *Türkiye’de El ile (Şelpe) Bağlama Çalma Geleneği ve Çalış Teknikleri*, Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 2000, s. 114.

parmağı yukarıya doğru) icra şekli, bağlama ve dombıra (şelpe ve şertpe açısından) üzerinde benzer icra pratikleridir. Tökpe tekniğinde işaret parmağının kullanımı yine şelpe icrasında da uygulanan benzer icra pratiklerindedir. Fakat Teke yöresindeki sap üzerine uygulanan parmak vurma tekniğinin, şertpe ve tökpe icra stillerinde kullanılmadığı gözlemlenir.



Şekil 27:Tökpe Stilinde İşaret Parmağı ile Aşağı doğru Vuruş. (Bornova/İzmir, 13.12.2021)



Şekil 28: Tökpe Stilinde Başparmak ile Yukarı Doğru Vuruş. (Bornova/İzmir, 13.12.2022)



Şekil 29: Şertpe Stilinde İşaret Parmağının İterek Kullanımı. (Bornova/İzmir, 13.12.2021)



Şekil 30: Şertpe Stilinde İşaret Parmağının Çekerek Kullanımı. (Bornova/İzmir, 13.12.2021)

АДАЙ / ADAY

Жылдам / Hızlı

Құрманғазы / Kurmangazi
Ноғаға түсірген Л.Хамиди
(Notaya Alan: L. Hamidi)

The musical score is written for a single melodic line on a treble clef staff. It begins with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The tempo is marked 'Жылдам / Hızlı'. The score consists of ten staves of music. The first staff starts with a forte (*f*) dynamic and features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet. The second staff continues the melodic line with triplets. The third staff introduces a mezzo-forte (*mf*) dynamic and features a chordal accompaniment with triplets. The fourth staff continues the chordal accompaniment with triplets. The fifth staff returns to the melodic line with a forte (*f*) dynamic. The sixth staff continues the melodic line with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and triplets. The seventh staff continues the chordal accompaniment with triplets. The eighth staff continues the chordal accompaniment with triplets. The ninth staff continues the chordal accompaniment with triplets. The tenth staff continues the chordal accompaniment with triplets.

АДАЙ /ADAY (Sayfa 2)

The musical score consists of ten staves of music. The first staff is in 4/4 time, marked *mf*, and features a triplet of eighth notes. The second staff continues the melody with another triplet. The third staff is marked *f* and contains a triplet of eighth notes. The fourth staff is marked *mf* and features a triplet of eighth notes. The fifth staff is marked *f* and contains a triplet of eighth notes. The sixth staff is marked *mf* and features a triplet of eighth notes. The seventh staff is marked *mf* and features a triplet of eighth notes. The eighth staff is marked *mf* and features a triplet of eighth notes. The ninth staff is marked *mf* and features a triplet of eighth notes. The tenth staff is marked *mf* and features a triplet of eighth notes. The score includes various dynamic markings (*mf*, *f*) and triplet markings (3) throughout.

АДАЙ /ADAY (Sayfa 3)

The musical score consists of ten staves of music. The first staff features a melodic line with four groups of triplets, each marked with a '3' below it. The second staff begins with a forte dynamic marking 'f' and contains a series of eighth notes. The third and fourth staves continue the melodic line with eighth notes and include a triplet of eighth notes in the fourth staff. The fifth staff shows a change in time signature to 2/4 and continues with eighth notes. The sixth and seventh staves feature chords, with the sixth staff having a triplet of chords marked with a '3' below. The eighth staff continues with chords and includes a forte dynamic marking 'f'. The ninth and tenth staves conclude the piece with chords and triplets, marked with '3' below.

АДАЙ /ADAY (Sayfa 4)

The musical score consists of ten staves of music in a single system. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The score begins with a dynamic marking of *mf* and a triplet of eighth notes. The first staff contains two measures of music, each with a triplet of eighth notes. The second staff contains two measures, each with a triplet of eighth notes. The third staff contains two measures, each with a triplet of eighth notes. The fourth staff contains two measures, each with a triplet of eighth notes. The fifth staff contains two measures, each with a triplet of eighth notes. The sixth staff contains two measures, each with a triplet of eighth notes. The seventh staff contains two measures, each with a triplet of eighth notes. The eighth staff contains two measures, each with a triplet of eighth notes. The ninth staff contains two measures, each with a triplet of eighth notes. The tenth staff contains two measures, each with a triplet of eighth notes. The score concludes with a dynamic marking of *f* and a triplet of eighth notes. The final measure of the tenth staff is marked with a common time signature (C).

АДАЙ / ADAY (Sayfa 5)

The musical score is written on five staves in a single system. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The first staff begins with a treble clef and a key signature change to one flat. The music consists of a series of chords, many of which are marked with a '3' indicating a triplet. The second staff continues the chordal texture with some eighth-note patterns. The third and fourth staves show more complex rhythmic patterns, including eighth-note runs and chords. The fifth staff concludes the piece with a final chord and a double bar line. The dynamic marking *ff* (fortissimo) is placed below the final staff.

Şekil 31: Dombıra ile Tökpe Stiline İcra Edilen “Aday Küyü”.²³³

²³³ Hamidi & Gizatov, a.g.e., s. 88-91.

СЫЛҚЫЛДАҚ / SILKILDAK

Орташа екпінде. Көңілді
(Orta hızda ve neşeli)

Тәттімбет / Tattimbet
Нотаға түсірген А. Жұбанов
(Notaya Alan: A. Jubanov)

pizz.
p

mf
pizz. 3

СЫЛҚЫЛДАҚ / SILKILDAK (Sayfa 2)

The musical score consists of ten staves of music in G major (one sharp). The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamic markings include *mf* (mezzo-forte), *p* (piano), and *f* (forte). Performance instructions include *pizz.* (pizzicato) and *mf*. Trills are indicated by a double wavy line. Trills are marked with a '3' above the notes. Slurs are used to group notes across measures. The score is written in a single system with ten staves.

СЫЛҚЫЛДАҚ / SILKILDAK (Sayfa 3)

The musical score is written in G major and consists of three staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a quarter note G, followed by a triplet of eighth notes (A, B, C), and then a triplet of sixteenth notes (D, E, F#). The second staff continues with a similar rhythmic pattern, including a pizzicato (pizz.) section. The third staff starts with a trill (tr) on G, followed by a change in time signature from 3/4 to 2/4. It ends with a trill (tr) on G and a piano (p) dynamic marking.

Şekil 32: Dombıra ile Şertpe Stiline İcra Edilen “Silkıldak Küyü”.²³⁴

²³⁴ a.g.e., s. 77-78.

ҚОҢЫР / KONIR

ҚЫЛҚОБЫЗ / Kilkobiz

Ыхлас/ Ihlas

Moderato

The musical score for the Moderato section consists of eight staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The tempo marking *pp* is placed below the first measure. The second staff features a trill (*tr*) and a repeat sign. The third staff includes a triplet of eighth notes. The fourth staff shows a triplet of eighth notes and a dynamic marking of *p*. The fifth staff is marked **Allegro** and *mf*, with a key signature change to two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. The sixth staff continues with the two-sharp key signature. The seventh staff features a key signature change to three sharps (F#, C#, and G#). The eighth staff concludes with a triplet of eighth notes.

ҚОҢЫР / KONIR (Sayfa 2)

Moderato

The musical score is written on a single treble clef staff with a key signature of two sharps (F# and C#). It begins with a 3/4 time signature and a tempo marking of 'Moderato'. The piece starts with a piano (*p*) dynamic. The first line features a melodic phrase with a slur and a repeat sign. The second line shows a rhythmic pattern of eighth notes with slurs. The third line includes a second-measure slur and a dynamic marking of *f*. The fourth line contains a triplet of eighth notes and a dynamic marking of *f*. The fifth line features a triplet of eighth notes. The sixth line has a triplet of eighth notes and a dynamic marking of *f*. The seventh line contains a triplet of eighth notes. The eighth line ends with a triplet of eighth notes and a *Glissando* marking. The score concludes with a double bar line.

Şekil 33: Kalkobiz İçin "Konir Küyü"²³⁵

²³⁵ Bolat Sarıbayev, *Kazaktın Muzikalık Aspaptarı*, Almatı: Öner, 1981, s. 184-185.

САЛАУАТ / SALAVAT

СЫБЫЗҒЫ / Sıbizgi
Andante

Халық күйі / Halk Küyü

mf

Şekil 34: “Salavat” Sıbizgi Küyü.²³⁶

3. KAZAK HALK MÜZİĞİNİN ÇALGILARI

Kazak geleneksel müziğinde kullanılan çalgılar, etnomüzikoloji disiplini açısından referans olarak kabul edilen Hornbostel-Sachs sınıflama sistemi (1914) esas alınarak Kazak organolog Bolat Sarıbayev’in de benzer bir şekilde yapmış olduğu tasnife göre; “kordofonlar”, “aerofonlar”, “idiofonlar” ve “membranofonlar” olmak üzere sesin üretim şekline bağlı bir biçimde dört başlık altında sınıflandırılıp açıklanacaktır.²³⁷

²³⁶ a.g.e., s. 173-174.

²³⁷ a.g.e., 60-152.

3.1. KORDOFONLAR (TELLİ ÇALGILAR)

Kordofonlar, Hornbostel-Sachs sınıflama sistemi içerisinde telli çalgıların genelini ifade etmektedir. Kazakların geleneksel müziğinde kullanılan kordofonlar; dombıra, şerter, jetigen ve kılıkobızdır.

Dombıra: Tarihsel olarak XIX. yüzyılda Kazak halkının günlük yaşamında en yaygın çalgılardan biri olmuştur. Günümüzde ise kendi bileşenleri ile tasarlanmış kompleks yapıdaki çalgılar arasında yer almaktadır.²³⁸ Ögel, Kazakların karakteristik çalgısı olan dombıra hakkında şu ifadeleri kullanmaktadır:

Kazak dombırası, Ortaasya Türk kavimlerinin en orijinal ve en yaygın olan bir çalgı tipidir. Batıda, Rus çalgılarına; doğuda da, Moğol tanburalarına tesir etmiştir. Çok zengin olan Kazak Türk halk edebiyatının da, vazgeçilmez bir parçasıdır. Çünkü dombırasız aşıklık, akınlık olamaz.²³⁹

Ögel'in açıklamalarında, Kazak dombırasının biçimsel yapısına bağlı bir örnek model olarak komşu ülkelerin müzik kültürü içerisindeki çalgıların gelişimine etki ettiği ve toplum içinde söz ustaları sayılan ve aynı zamanda kültürel unsurların taşıyıcılığını yapan sanatçılar açısından da önemli bir araç olduğu anlaşılmaktadır.

Dombıra, yapısal olarak günümüzde on dokuz perdeden oluşan ve iki telli olarak icrası yapılan bir çalgıdır. Ergalieva ve Şakuzadaulı, dombıranın 9 ile 14 arasında değişebilen perde sayısına sahip ve yaklaşık 1 metre uzunluğunda bir enstrüman olduğunu belirtir.²⁴⁰ Kazak organolog Sarıbayev, geniş bir dombıra üzerinde 7-8 perde bulunan modellerinin olduğunu, Kazakistan'ın batı bölgelerinde ise perde sayının 12 ile 14 arasında olan modellerinine rastladığını söylemektedir. Sarıbayev, perde sayısındaki artışın tarihsel süreç içerisinde yavaş ilerleyerek repertuvarla ilişkili olduğunu belirtir. Ayrıca Semey bölgesinde üç telli bulunan ve Kapar Temiraliyev tarafından 1960 yılında tasarlanmış dört telli olan dombıra modellerinin olduğundan da bahseder. Dombıraya ek tel takılmasını ise enstrümanın yapısını geliştirmeyi amaçlayan çalışmalar olarak değerlendirir.²⁴¹ Dombıranın tel yapımında eskiden bağırsak kullanırken günümüzde

²³⁸ Sarıbayev, a.g.e., s. 117.

²³⁹ Ögel, a.g.e., 176.

²⁴⁰ Ergalieva ve Şakuzadaulı, a.g.e., s. 16.

²⁴¹ Sarıbayev, a.g.e., s. 118-121

“misina” kullanılmaktadır.²⁴² Bu telleri gövde üzerinden kaldırmaya yarayan küçük ayaklığa ise “tiyek” (eşik) denilmektedir.²⁴³



Şekil 35: Jambıl Dombırası.
(Almatı/Kazakistan, 23.08.2019)



Şekil 36: Abay Dombırası.
(Almatı/Kazakistan, 23.08.2019)

Abay ve Jambıl olarak iki tip dombıra türü vardır. Dombıranın bir tel üzerindeki ses aralığı yaklaşık bir buçuk oktav genişliğindedir. Enstrüman genellikle dörtlü ya da beşli aralıklarla akordlanır. Daha önce de belirtildiği üzere enstrümanın geleneksel icrası, “şertpe ve “tökpe” şeklindeki çalım teknikleri ile yapılmaktadır.²⁴⁴

²⁴² İrfan Gürdal, “Kopuz ve Türk Dünyası halk Çalgıları”, *Yeni Türkiye*, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, S. 57, s. 169.

²⁴³ İsmail, *Kazak Türkleri*, 366.

²⁴⁴ Gürdal, a.g.m., s. 169.

Şerter: Bronislav Zaleski tarafından 1865 yılında yazılmış ve Paris’te basılmış olan “Kırgız Bozkırlarında Hayat” adlı kitapta yazarın kendi çizimlerinden tespit edilen bir çalgıdır.²⁴⁵ Eskiden Kazaklar arasında yaygın bir şekilde kullanılan bu çalgı, yaşlı insanların hikayelerinden farklı olarak dombıradan daha sade, boynu kısa ve büyük bir kobızı andıran forma sahiptir.²⁴⁶ Üç telli olan bu çalgı, dombıra ve yaylı kobız gibi iki farklı çalgının ilk örneğini teşkil etmektedir.²⁴⁷ “Şertpe” tekniği ile çalındığından dolayı bu enstrümana Sarıbayev tarafından “şerter” adı verilmiştir.²⁴⁸ İlk başlarda perdesiz olan bu çalgıya daha sonraları perde eklenmiş, göğsüne deri takılmış ve sapı uzatılarak gelişimini amaçlayan çalışmalar yapılmıştır. Şerterin günümüzde halk çalgılarının bulunduğu topluluklarda yaygın bir şekilde icra edildiği görülmektedir.²⁴⁹



Şekil 37: Şerter. (Almatı/Kazakistan, 23.08.2019)

²⁴⁵ Sarıbayev, a.g.e., s. 115-116.; Gürdal, a.g.m., s. 169.

²⁴⁶ Sarıbayev, a.g.e., s. 115.

²⁴⁷ Ergalieva ve Şakuzadaulı, a.g.e., s. 14.

²⁴⁸ Sarıbayev, a.g.e., s. 115.; Gürdal, a.g.m., s. 169.

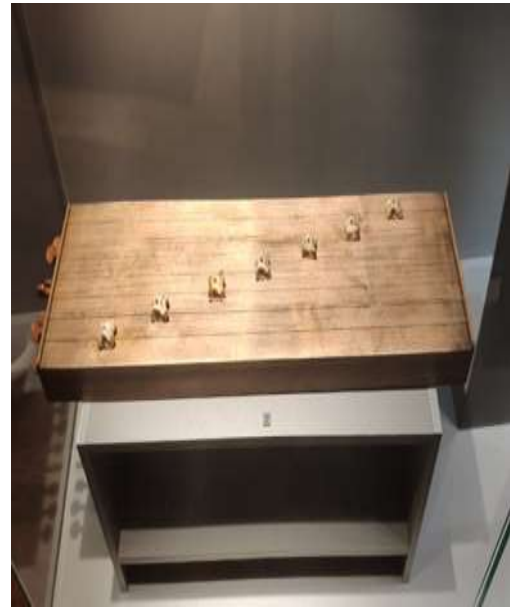
²⁴⁹ Gürdal, a.g.m., s. 169.

Jetigen: XVIII. yüzyılın seyyahları olan I. Lepekhin, P. Pallas, I. Georgi ve P. Ruchkov'un yazılarında Türk halklarında yaygın olan "jetigen" çalgısına en çok Sibirya'nın batı kesiminde yaşayan topluluklar arasında rastlanıldığı geçmektedir. Yatık bir biçimde tutulup icra edilen bu enstrümana, etnograflar tarafından "etige", "etigan", "yataga", "eltaga" ve "djatıgan" gibi isimler verilmiştir.²⁵⁰ Ayrıca "Jetigen" isminin "yedi" ve "än" olarak iki kelimenin birleşmesi sonucu "änşi veya küyşi yedi tel ile çalar" anlamına geldiği de ifade edilir.²⁵¹

Yedi telli ve yatık bir biçimde icra edilen jetigenin eski modellerinde burgu yoktur. Antik örneklerinde, bağırsaklardan olan tellerin iki tarafının altına eşik yerleştirilmiştir. Bu eşiklerin hareket ettirilmesi ile akort yapılmaktadır. Sesi yükseltmek için bağırsağın her iki tarafından eşikler ortaya yaklaştırılmaktadır. Jetigenin antik olan formu korunarak yapılan yeni modellerinde ise tel sayının artırılması, burgu takılması, oktavinin genişletilmesi ve hareket edebilen tiyeklerin (eşik) eklenmesi gibi çalışmalar yapılmış ve enstrümanın yapı olarak gelişimi sağlanmaya çalışılmıştır.²⁵²



Şekil 38: Jetigen.
(Almatı/Kazakistan, 23.08.201)



Şekil 39: Jetigen (Eski Modeli).
(Almatı/Kazakistan, 23.08.2019)

²⁵⁰ Sarıbayev, a.g.e., s. 108-109.

²⁵¹ a.g.e., s. 112.

²⁵² a.g.e., s. 112-114.

Kalkobız: Kazak Türklerinin müzik geleneğinde iki telli, yayla çalınan ve rivayetlere göre XIII. ve IX. yüzyıllarda yaşamış olan Korkut Ata'nın icat ettiği eski bir enstrüman olarak bilinmektedir.²⁵³ XVIII. yüzyılla birlikte önemli birer kobız icracısı olan jıravlar, tarih sahnesinden çekildiği için çalgının kullanımını azalmaya başlamış ve sadece baksılar tarafından yaşatılmaya çalışılmıştır. Ekim ihtilalinden sonra ise baksılar dini bir yapıyı temsil ettiği için sürgüne gönderilmişler ve bu sebeple kalkobız icracılığı kaybolmaya başlamıştır. Bu süreç devam ederken 1930'lu yılların başında A. Jubanov tarafından ilk Kazak Halk Çalgıları Orkestrası kurulmuş ve topluluğa son kalkobız ustaları Devlet Mıktıbayev ile Jappas Kalambayev dahil edilmiştir. Bu ustalar sayesinde enstrüman tekrar yaygınlaşmaya başlamıştır.²⁵⁴

Kalkobız yapımında genellikle kayın, meşe ve ıhlamur gibi ağaçlar tercih edilmektedir. Özellikle sertleşmiş kayın ağacının budaklı kısmından yapılır.²⁵⁵ Çalgının gövdesi derin ve içi boş bir kâse gibi olup ahşap bir sapı bulunur. Burgulu kısmı ile teknenin üst kısmında küçük metalik parçalar bulunmaktadır. Kalkobız icrası sırasında melodiye eşlik amacıyla bu metalik parçalar ara-sıra sallanılarak ses çıkartılmaktadır. Enstrümanın dizüstünde yaslanıp çalınabilmesi için gövdeye çubuğa benzer bir aparat bağlanır. Telleri iki adet olup at kılından yapılmaktadır.²⁵⁶

Kalkobız çalgısının Kazak müzik geleneğinde olan modelleri baksı kalkobız, nar kobız ve kalkobız olmak üzere üç çeşittir.²⁵⁷ Günümüzde kalkobızın dört telli olan ve metal tel kullanılarak da icrası yapılan modelleri bulunmaktadır. Bu modeller, çalgısal orkestralarda kullanılmak üzere prima kobız, alto kobız ve bas kobız gibi isimler ile ifade edilir. Kalkobız üzerinde ses, tırnakların tele sürtünmesi sonucunda elde edilmektedir.²⁵⁸ Anadolu'da ise klasik kemençe, tırnak kemane ve hegit gibi sazların çalınış tekniği ile benzerlik gösterdiği söylenebilir.

²⁵³ a.g.e., s. 127.

²⁵⁴ İsmail, *Kazak Türkleri*, s. 369-370.

²⁵⁵ Ergaliev ve Şakuzadaulı, a.g.e., s. 18.

²⁵⁶ Sarıbayev, a.g.e., s. 128-129.; Gürdal, a.g.m.,

²⁵⁷ Sedat Solakoğlu, *Türklerde Küy Sanatı ve Kazak Türklerinde Küy Geleneği*, (Yüksek Lisans Tezi), Sakarya: Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2011, s. 166.

²⁵⁸ Gürdal, a.g.m., s. 169.



Şekil 40: Nar Kobiz (Kilkobiz).
(Almatı/Kazakistan, 23.08.2019)



Şekil 41: Prima Kobiz (Solda), Kilkobiz (Sağda).
(Almatı/Kazakistan, 23.08.2019)

3.2. AEROFONLAR (ÜFLEMELİ / NEFESLİ ÇALGILAR)

Aerofonlar, üflemeli veya nefesli çalgıların genelini ifade eder. Aerofonlar, yapı malzemesinin içerisinde veya çevresinde bulunan havanın titreşimi ile ses çıkaran çalgılardır. Kazakların geleneksel müziğinde kullanılan aerofonlar; sıbizği, kamış sırnay, kos sırnay, saz sırnay, üskirik, tastavık, müyiz sırnay, uran ve kerneydir.

Sıbizği: Kazaklar tarafından kullanılan eski ve flüt biçiminde üflemeli bir çalgıdır. Eski dönemlerde genellikle çobanlar tarafından kullanılmıştır. Sıbizğının eski örnekleri, söğüt ve benzeri bir ağaçtan 50-70 cm aralığında kesilerek elde edilen bir kamışın oyulması sonucu üç delikli olarak yapılmış modellerdir. Delikler arasındaki ölçü genellikle dört parmak mesafesindedir. Kompleks bir şekilde icra edilen bu çalgı, kamışın ucundaki delikli kısmın üst dişlere taktırılması sonucu üst dudak ve dil değdirilerek çalınır.²⁵⁹

²⁵⁹ Sarıbayev, a.g.e., s. 96-97.



Şekil 42: Sıbzıgı Modelleri.²⁶⁰

XVIII. ve XIX. yüzyıllarda Kazak müzik geleneği içerisinde, sıbzıgı çalgısının kullanımı yaygınlaşmış ve gelişim göstermeye başlamıştır. Sarmalay (1835-1895), sıbzıgı küyelerinin ilk icracıları arasında sayılmaktadır. İshak Veliyev (1902-1944) ile birlikte sıbzıgı icracılığı önemli bir noktaya gelmiştir. Veliyev'den sonraki dönemde sıbzıgının kullanımı azalmıştır. Bu dönemde sıbzıgı çalgısı, Kazakistan dışında kalan Moğolistan'ın Bayan Ölgıy ve Çin Halk Cumhuriyeti'nin sınırları içerisinde kalan Altay, Tarbağatay ve İli gibi Kazakların yaşadığı bölgelerde varlığını sürdürmüştür.²⁶¹

Günümüzde Kazakistan'da sıbzıgı icracılarına genellikle ülkenin doğu bölgelerinde rastlanılmaktadır. Batı bölgelerinde ise sıbzıgı icracıları son olarak 1930'lu yıllarda görülmüştür. Ayrıca, XIX. yüzyıl sonlarından itibaren sıbzıgının 4-5 delik açılarak ve metal kullanılarak da yapılan örnekleri olmuştur.²⁶² Son yıllarda Kazak halk müziklerinin icra edildiği topluluklarda ve orkestralarda bu enstrümanın kullanıldığı görülmektedir.

²⁶⁰ <https://kaz.zakon.kz/4916870-aza-ty-muzykaly-aspaptaryny-tarihy.html>, (09.05.2020).

²⁶¹ İsmail, *Kazak Türkleri*, s. 371.

²⁶² Sarıbayev, a.g.e., s. 98-102.

Kamış Sırnay ve Kos Sırnay: “Sırnay”, aslında birkaç enstrümanın ismini ifade eden bir terimdir. Sarıbayev’e göre birçok halkın benzer yapıdaki üflemeli çalgıları; “sur”, “surma”, “zurma”, “surnay”, “nay”, “ney”, “sarnay”, “sırbasnay” diye isimler ile anılmaktadır. “Sırnay” kelimesi, “sır” ve “nay” kelimelerinden oluşan bir kelimedir. Sır, gizli tutulan bir şey anlamındadır. Nay ise “enstrüman” ve “tütik” (düdük) gibi araçlara verilen bir isimdir. Anadolu’da icra edilen “ney” ve “zurna” isimli çalgıların kamış veya boru biçimindeki yapısı ve üflemeli icrası göz önüne alındığında, Sarıbayev’in bahsettiği çalgılar ile etimolojik yönden benzerliği kurulabilir. Ayrıca Özbek Türklerinin “karnay” ve Kazak Türklerinin “kerney” adındaki çalgılarının da yukarıda ismi geçen çalgılar ile etimolojik yönden benzerliği söylenebilir. Netice olarak “sırnay” kelimesinden sanatçının iç dünyasında sakladığı sırrın, enstrümandan çıkan ezgi aracılığıyla tasvir edilmesi gibi bir anlam çıkmaktadır. Üflemeli çalgıları birbirlerinden ayırt edebilmek için sırnay kelimesine enstrümanın yapı malzemesi, onun hazırlanış özelliği veya bazen melodinin nasıl çıktığıyla alakalı kamış (kamış) sırnay, müyiz (boynuz) sırnay, kos (birleşmiş) sırnay, saz (kil) sırnay gibi isimler de eklenmektedir.²⁶³ Türkiye örneğinde ise zurna çalgısı ile ney çalgısı ele aldığıda, kullanılan register (ses genişliği) bakımından zurna çalgısında “zil zurna”, “kaba zurna” gibi ayrımlar, ney çalgısında ise “bolahenk nısfıye”, “süpürde”, “kız ney” ve “mansur” gibi ayrımlar mevcuttur.

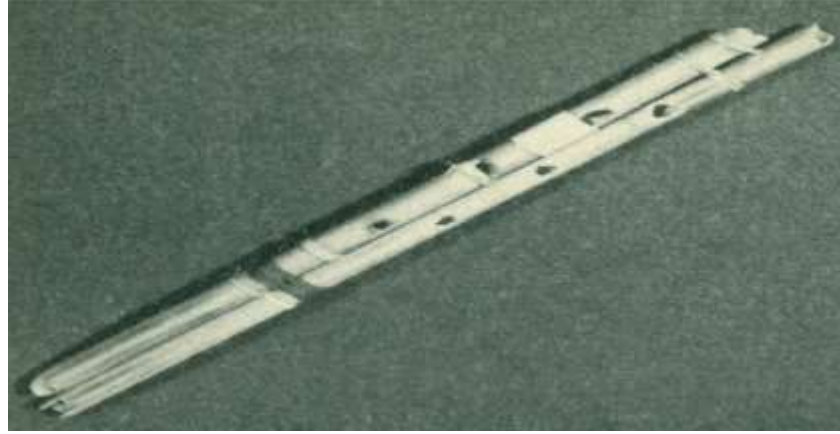


Şekil 43: Kamış Sırnay.²⁶⁴

²⁶³ a.g.e., s. 80.

²⁶⁴ <http://www.yqlasmuseum.kz/en/post/169>, (09.05.2020).

“Kamıs sırnay” adından da anlaşılacağı gibi kamış bir borudan yapılmaktadır. “Kos sırnay” ise iki kamış borunun birleşiminden meydana gelir. Kazak kültürü içerisinde çobanlar tarafından kullanılmış bu enstrümanlar ile sınırlı aralıklardan oluşan basit halk ezgileri çalınmaktadır.²⁶⁵ Çalgılar üzerindeki ses sırası onların deliklerinin yerleştirilmesine bağlıdır. Bu enstrümanların delik sayıları, enstrümanı çalan sanatçıların ustalığına bağlı olarak üç veya altı arasında değişebilmektedir.²⁶⁶



Şekil 44: Kos Sırnay.²⁶⁷

Saz Sırnay, Üskirik ve Tastavık: Bu çalgılar, ateşte pişirilerek kilden yapılan ve üflemeli bir şekilde icra edilen çalgılardır. Bu çalgılar, ıslık gibi çalındığından flüt grubuna girer. Bu enstrümanların boyutları ve çeşitleri farklı olabilmektedir.²⁶⁸

Saz sırnay, 1971’de Kazakistan’ın Otrar şehrinde yapılan kazılar sonucunda bulunmuştur. Otrar şehrinde bulunan saz sırnayın, her iki taraftan karşılıklı bir biçimde yer alan toplam iki deliği mevcuttur. Boyutu ise kaz yumurtası kadardır. Sarıbayev tarafından yapılan Kazak çalgıları araştırmalarında, Kazakistan’ın Torgay şehrinin Amankeldi bölgesinde bu çalgının üç delikli örneğine de rastlanılmıştır.²⁶⁹

²⁶⁵ Askar Yesmahanov, Asiya Muhambetova & Fatima Demyanenko, *Kazakh Musical Instruments*, (Cultural Memorials of Kazakhstan), Almaty: DIDAR, 1998, s. 12.

²⁶⁶ Sarıbayev, a.g.e., s. 83.

²⁶⁷ a.g.e., 128-129.

²⁶⁸ a.g.e., s. 86.

²⁶⁹ a.g.e., s. 86-87.



Şekil 45: Saz Sırnay.²⁷⁰

Üskirik, Sarıbayev'in araştırmaları sonucunda 1974 yılında Mangistav bölgesinde tespit edilmiştir. Enstrümanın yatay olarak uzunluğu yaklaşık 12 cm, yüksekliği ise 5-6 cm kadardır.²⁷¹



Şekil 46: Üskirik.²⁷²

Tastavık, yine kilden ve taştan yapılan ve biçim form olarak ise tavuğa veya civcive benzeyen bir çalgıdır. Çalgının eski modellerinde üç veya dört delik bulunmaktadır. Çalgının eski dönemlerdeki örneklerinde sesin daha kuvvetli duyulması için kalkerden yapıldığı da eski icracılar tarafından belirtilir. Ayrıca Sarıbayev

²⁷⁰ Yesmahanov, Muhambetova & Demyanenko, a.g.e., s. 44.

²⁷¹ Sarıbayev, a.g.e., s. 89.

²⁷² Yesmahanov, Muhambetova & Demyanenko, a.g.e., s. 42.

tarafından kilden yapılan bu üç enstrümanın yapısal özellikleriyle alakalı olarak delik sayılarının artırılması ve delik ölçülerinin değiştirilmesi gibi ses aralıklarının geliştirilmesini amaçlayan deneysel çalışmalar da yapılmıştır.²⁷³



Şekil 47: Tastavık.²⁷⁴

Müyiz Sırnay, Uran ve Kerney: Bu çalgılar, Kazak geleneğinde genellikle askeri tatbikatlar esnasında işaret vermek amacıyla kullanılmıştır.²⁷⁵ Müyiz sırnay, boynuzdan yapılmış ve üzerinde üç deliği bulunan bir çalgıdır. Uran, birbirine bitişik olan iki boru şeklinde boynuzdan yapılmış ve boynuzların her birinde üçer adet deliği bulunan bir çalgıdır.²⁷⁶ Kerney ise devenin yemek borusuyla kaplı ahşaptan yapılmış bir tür uzun üflemeli çalgıdır. Sarıbayev'in araştırmaları esnasında, 1974 yılında B. Anesov tarafından ağaç tütik (düdük) ortasından ikiye ayrılmış ve hava geçmemesi için bağırsaklarla kaplı olmak suretiyle uzunluğu 71 cm, çapı 3,2 cm ve üzerinde üç deliği bulunan kerney çalgısının farklı ve gelişmiş bir modeli yapılmaya çalışılmıştır.²⁷⁷

²⁷³ Sarıbayev, a.g.e., s. 93.

²⁷⁴ Kazakistan Cumhuriyeti Eğitim ve Bilim Bakanlığı Gençlik İşleri Komitesi, *Ultık Aspap-Ulı Murañ: Ädistemelik Quralı*, Yayın kurulu üyeleri: G.A. Esimbayeva, J.K. Bokanova & J.K. Kärimova, Astana: "Şikwla jäne K" JŞS, 2013. s. 10.

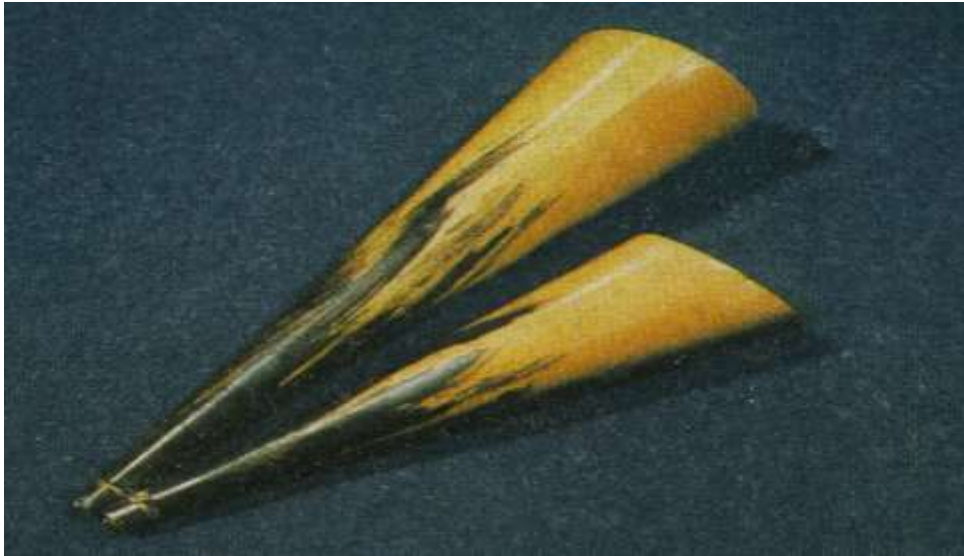
²⁷⁵ Yesmahanov, Muhambetova & Demyanenko, a.g.e., s. 12.

²⁷⁶ Gürdal, a.g.m. s. 170

²⁷⁷ Sarıbayev, a.g.e., s. 95.



Şekil 48: Müyiz Sırmay.²⁷⁸



Şekil 49: Uran.²⁷⁹

²⁷⁸ Esimbayeva, Bokanova & Kärimova, a.g.e., s. 10.

²⁷⁹ Sarıbayev, a.g.e., s. 128-129.



Şekil 50: Kerney.²⁸⁰



Şekil 51: Farklı Yapıdaki Kerney Modelleri. (Almatı/Kazakistan, 23.08.2019)

²⁸⁰ <https://kznews.kz/kznews/atoj-shagyrushy-kerneij/>, (10.05.2020).

3.3. MEMBRANOFONLAR (ÜZERİNDE BULUNAN ZARIN TİTREŞİMİ SONUCU SES ÜRETEN ÇALGILAR)

Membranafonlar, zarla kaplı bir düzenekteki bu zarın titreşimiyle ses elde eden çalgıların genelini kapsamaktadır. Dabil, dangıra, keşik, davılpaz ve şındavıl Kazakların geleneksel müziğinde kullanılan membranofonlardır.

Dabil: XVI. ve XVII. yüzyılların birçok destansı efsanesinde sıkça adı geçen “dabil”, işaret vermek amacıyla kullanılmış eski bir çalgıdır. Eski yüzyıllarda Kazak askerleri, düşmana karşı saldırdıkları sırada veya savaştan döndüklerinde köye yaklaştığı sırada dabilı kullanmışlardır.²⁸¹ Dabilın her iki tarafında bulunan dairesel boşluk, iki taraftan da eski deri ile kaplıdır. Dabilı asabilmek için yanına ahşap sap yerleştirilir veya tıg kanca takılır.²⁸²



Şekil 52: Dabil.
(Almatı/Kazakistan, 23.08.2019)



Şekil 53: Saplı Dabil.
(Almatı/Kazakistan, 23.08.2019)

²⁸¹ Sarıbayev, a.g.e., s. 141.

²⁸² a.g.e., s. 143.

Dangıra ve Kepşik: Bu algıların, dabilan farklı olarak sadece tek tarafı deri ile kaplıdır. Dangıranın i boşluğuna tahta ve metalden oluşan çeşitli halkalar asılır. Dangıra algısının bu özellikleri ile şaman davuluna benzerliği dikkat çekmektedir. Kepşik çalgısında ise dangıradan farkı olarak metal halkalar yoktur. Dangıra ve benzeri algılar, Türkçe'nin farklı lehçelerini konuşan halklar tarafından da şarkılara ve danslara ritim eşliği sağlamak amacıyla kullanılmıştır. Söz konusu benzerleri bulunan enstrümanları Çuvaşlar “hangırma”, Altay ve Kalmıklar “dungurga”, Kırgız ve Tuvalar “dungur”, Özbekler “doyra” ve Uygurlar ise “dap” şeklinde adlandırmışlardır.²⁸³



Şekil 54: Dangıra.²⁸⁴



Şekil 55: Kepşik.²⁸⁵

Davılpaz ve şındavıl: Eski dönemlerde kullanılan “davılpaz” ve “şındavıl”, dabil ile dangıraya nazaran daha kompleks bir tasarıma sahip olan vurmalı algılardır. Bu enstrümanların gövde formları kazan gibi olup sadece açık tarafı deri ile kaplıdır. Eski zamanlarda insanların günlük yaşamlarında her iki enstrüman, tehlike durumlarını işaret etmek amacıyla kullanılmıştır. İki enstrüman arasındaki fark sadece gövdenin yapımında kullanılan malzeme ile alakalıdır. Davılpazın gövdesi ahşap, şındavılın ise metalik malzemedendir.²⁸⁶ Günümüzde Kazak müziği icrasının yapıldığı orkestralarda ve topluluklarda bu enstrümanların kullanıldığı görülmektedir.

²⁸³ a.g.e., s. 143.

²⁸⁴ <http://yqlasmuseum.kz/ru/post/159>, (10.05.2020).

²⁸⁵ <http://www.yqlasmuseum.kz/en/post/162>, (10.05.2020).

²⁸⁶ Sarıbayev, a.g.e., s. 145.



Şekil 56: Davıl pazı.²⁸⁷



Şekil 57: Şındavıl.²⁸⁸

3.4. İDİOFONLAR (TÜM YAPILARININ TİTREŞİMİ SONUCU SES ÜRETEN ÇALGILAR)

İdiofonlar, sert bir malzemedен oluşan çalgının bütün yapısının; vurma, sürtme, çekme, çarpma ve sallama gibi eylemlerle titreşimi sonucunda ses üreten çalgılardır. Şankobız (tilşeli şankobız), asatayak, konırav, tokıldak ve sakpan Kazakların geleneksel müziğinde kullanılan idiofonlardır.

Şankobız (Tilşeli Şankobız): Bu çalgıya yazılı olarak 1795 yılında yayımlanan “Yeni Aylık Eserler” dergisinde yer verilmiştir. Derginin içeriğinde “şankobız” çalgısının adı, 1718 senesinde Semey yakınlarında açılan bir ticaret yerine göçebe olarak gelen Kazaklar tarafından satın alınan eşyaların listesinde geçmektedir. Ayrıca, XIX. yüzyılın başlarında bilim insanı A.İ. Levşin’in yazmış olduğu yazıların birinde, çalındığı zaman dişlere değdirilerek ve teller yerine takılan çelik tilşe²⁸⁹ ile hareket eden bir enstrümandan (muhtemelen şankobız) bahsedilmektedir. Sadece metalden değil,

²⁸⁷ Yesmahanov, Muhambetova & Demyanenko, a.g.e., s. 68.

²⁸⁸ Yuriy Aravin, *Kazaqtıñ Aspaptık Muzıkası: Kuyden simfoniyağa deyin*, Almatı: RUAN Baspa Kompaniyası, 2018, s. 44.

²⁸⁹ Tilşe: Şankobızın ortasında yapışık biçimde bulunan çubuk şeklindeki küçük parça, küçük dil. (Şemsigül Jakupova ile 26.10.2019 tarihinde yapılan görüşme).

aynı zamanda “Leningrad Devlet Etnografya Müzesi”nde ince ahşaptan yapılmış şankobız örnekleri de bulunmaktadır.²⁹⁰



Şekil 58: Şankobız.²⁹¹

Şankobızın boyutları farklı olabilmektedir. İki ucu keskin bir şekilde olan tilşenin (küçük dil) bir ucu sallanması için dikey bir açıda kavisli olarak yapılır. Tilşenin (küçük dil) ikinci ucu ise kenara yapıştırılmış şekildedir. İcra sırasında ağız yankı yapacak bir şekilde rezonans görevi görerek sesin dışarıya kuvvetli bir şekilde çıkmasını sağlar. Enstrüman icra edilirken, sol elin baş, işaret ve orta parmakları enstrümanı tutmaktadır. Diğer iki parmak az bükülür ve orta parmağa yakın pozisyonda durur. Avuç içi biraz kapatılarak küçük boşluk oluşturulur, o boşluğa enstrümanın sesi yerleştirilip sesin daha güçlü çıkması sağlanır. Esasen sesin kuvvetli olması, icra esnasında dudaklar ve dişler arasındaki boşluğa bağlıdır.²⁹² Şankobız icrasında iki şekilde ses ortaya çıkmaktadır. Birinci ses tilşenin (küçük dil) titreşimine bağlıdır. İkinci sesin yüksekliği, ağız içindeki hava hacmine bağlıdır. Hava hacmi; dilin, dudakların ve gırtlığın durumuna bağlı olarak genişler. Dil ve gırtlığın işleviyle de mevcut duyumlardan farklı özellikte sesler çıkarılabilir.²⁹³

²⁹⁰ Sarıbayev, a.g.e., s. 133-134.

²⁹¹ Aravın, a.g.e., s. 29.

²⁹² Sarıbayev, a.g.e., s. 134.

²⁹³ a.g.e., s. 135.

Asatayak: Baksılar tarafından dangıra ve kobız ile birlikte ritüellerde kullanılmış eski bir çalgıdır. Özbekistan’da “asoı”, Uygurlarda “hassa”, antik çağda ise “hassa” şeklinde söylenen “asa” kelimesi, dayak anlamına gelmektedir. Kazaklar tarafından “asatayak” olarak adlandırılan bu çalgı kökeni itibariyle “asa” ve “tayak” (dayak) olarak aynı anlama gelen iki sözcüğün birleşmesi sonucu ortaya çıkmış bir isimdir. Etnograflar ise yazılarında bu enstrümanı, “nosoh”, “jezl”, “tros”, “kostıl”, “kolba”, “osa” ve “musa-osa” gibi isimlerle tanımlamışlardır. Etnografların yazılarında genel olarak bu çalgının baksılar tarafından hastalıkları sağaltmak için kullanıldığı geçmektedir. Halk müziği araştırmacısı R. A. Pfenni (1889), baksıların hastalığı tedavi etmek için ezgi seslendirirken bu enstrümanı kullandığını belirtir. Baksının öncelikle kılıkobızla icra yaptığını ve daha sonrasında ise ucuna küçük ziller veya sabitlenmiş demir yüzükler asılı bu enstrümanı sesine eşlik etmesi için kullandığını anlatır.²⁹⁴



Şekil 59: Asatayak. (Almatı/Kazakistan, 23.08.2019)



Şekil 60: Farklı Asatayak Modelleri.²⁹⁵

²⁹⁴ a.g.e., s. 148.

²⁹⁵ Esimbayeva, Bokanova & Kärimova, a.g.e., s. 13.



Şekil 61: Asatayak çeşitleri.²⁹⁶



Şekil 62: Dudıga. (Almatı/Kazakistan, 23.08.2019)

Konırav: Halk sanatçıları tarafından ånlere ve küylere eşlik etmek ve müziğe dinamizm katmak amacıyla sallanarak icra edilen eski bir çalgıdır. Konırav; kılkobız ve dombıra gibi enstrümanları icra eden halk sanatçıları tarafından bu enstrümanların başına, boynuna veya gövdesinin içine asılarak kullanılmıştır. Bu enstrüman, baksılar tarafından kılkobızın başına asılarak ritüellerde de kullanılmıştır. Ayrıca şankobız çalan kadınlar, konıravı parmaklarına asmış ve şankobızın tilşesini (küçük dil) çeken parmak hareketiyle beraber bu enstrümanı kullanıp icralarını gerçekleştirmişlerdir.²⁹⁷

Tokıldak ve sakpan: Bu çalgılar çıngırak şeklinde sallanarak çalınan enstrümanlardır. Şıldırmak ise tokıldak ve sakpanın sallandığında ses çıkartan metalik kolyelere verilen isimdir. Başka bir ses çıkartan enstrüman ise at toynaklarından yapılmış olan “tuyak” isimli çalgıdır. Tuyak, toynakların birbirine çarpılması sonucu ses çıkartan bir vurmali çalgıdır.²⁹⁸

²⁹⁶ Yesmahanov, Muhambetova & Demyanenko, a.g.e., s. 59.

²⁹⁷ Sarıbayev, a.g.e., s. 152.

²⁹⁸ Yesmahanov, Muhambetova & Demyanenko a.g.e., s. 13.



Şekil 63: Konrav.²⁹⁹



Şekil 64: Tokıldak.³⁰⁰



Şekil 65: Sakpan.³⁰¹



Şekil 66: Tuyak.³⁰²

²⁹⁹ a.g.e., s. 54.

³⁰⁰ a.g.e., s. 78.

³⁰¹ a.g.e., s. 61.

³⁰² a.g.e., s. 72.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

GELENEKSEL KAZAK MÜZİĞİNİN İCRASINI YAPAN SANATÇI TİPLER VE PERFORMANS ÖZELLİKLERİ

Assmann, “kültürel bellek geçmişin belli noktalarına yönelir. Geçmiş onda da olduğu gibi kalmaz, daha çok anının bağlandığı sembolik figürlerde yoğunlaşır” ifadelerini kullanır. Ayrıca “kültürel bellek için, gerçek değil hatırlanan tarih önemlidir” diyerek “kültürel bellek” ifadesinin toplumun zihninde tekrarlanan bir fenomen olduğuna işaret etmektedir.³⁰³ Geleneksel Kazak müziğini icra eden sanatçılar, gelenek içerisinde bulunan farklı özelliklerdeki müzik türlerini ayin, düğün, toy ve şenlik gibi ritüellerde icra ederek tarihsel süreklilik içinde toplumun zihninde canlı kalmasını sağlamaktadırlar.

1. GELENEKSEL KAZAK MÜZİĞİNİ İCRA EDEN SANATÇI TİPLER

Kazak geleneksel müziğini profesyonel anlamda icra eden sanatçıların Kazak toplumu tarafından tarihsel süreç içerisinde “sal-seri”, “baksı”, “jırav”, “jırşı”, “akın”, “änşi”, “öleñşi” ve “küyşi” gibi isimler ile anıldığı görülür. Bu sanatçıların her birisinin, müzikal kültürün içerisinde icraları ve sosyal yapıdaki farklı özellikleri ile kendilerine özgü bir model geliştirdikleri ve müzikal unsurların gelenek olarak nesilden nesile aktarılmasında da önemli rol oynadıkları anlaşılır. Yani toplum içindeki işlevleriyle kültürel belleğin taşıyıcıları oldukları söylenebilir.

Kazak müziğini icra eden bu sanatçı tiplerinin; toplumsal yapı içerisindeki yeri, fonksiyonu ve sanatçı kimlikleri gibi özellikleri aşağıdaki tablo üzerinde gösterilmektedir:

³⁰³ Assmann, a.g.e., s. 60.

Kazakça ismi	Anlamı	Oluşum dönemi	Performans yeri	Enstrüman	Türü	İçerik	İletişim yaşı (Hedef dinleyici kitlesi)	Başlıca Temsilciler
Sal-seri	Bozkır aktörleri	İlk toplumun oluşması	Toylar, gezdiği köyler	Dombıra, sıbzığı	Lirik şarkılar, oyun küyleri	Aşk, doğum, sosyal problemler	Gençlik	Akan-seri Birjan-sal
Akın	Doğaçlamacı şair	Toplumun, soyların oluşması	Toylar, festivaller	Dombıra	Toy bastar, Aytıs	Yaşlıların geleneği, kahramanlar, halk hayatı	Olgunluk	Abay Mahambet Jambıl
Jırav Jırşı	Hikâye anlatanlar, destanı yayanlar, aksakal, lider, asker	Toplumların birleşmesi, devletin gelişimi	Halk önünde, savaş zamanlarında		Jır, Tolgav	Halk kahramanları	Yaşlılık	Buhar-jırav Murın-jırav Kazangap
Änşi Öleñşi	Şarkıcılar		Her yer	Dombıra	Än, Öleñ	Her şey	Her yaş	Birjan Jayav-Musa Mayra Muhit
Küysi	Enstrümanda çalanlar		Her yer	Her şey		Her şey	Her yaş	Kurmangazı Davletkerey Dina Tattimbet
Baksı	Şaman (Şair, müzisyen ve şifacı)	Paleolit	Hastanın yatağında	Kıl kobız, Asatayak, Dangıra	Baksı-oyun, Ayin, Sarın	Tedavi, ruhlarla iletişim	Her yaş	Korkıt Ata

Tablo 3: Kazak Müziğini İcra Eden Sanatçı Tiplerin Toplum İçindeki Fonksiyonel Özellikleri.³⁰⁴

1.1. SAL-SERİ

Sal-seriler, Kazak kültüründe özel bir yeri olan ve sıra dışı özellikleriyle tanınan sanat insanlarıdır. Şâirlik, şarkıcılık, hikâye anlatıcılığı, akınlık (doğaçlama yapabilen şâir), maceracılık, sihirbazlık, hokkabazlık ve çalgıcılık gibi birçok yeteneğe sahip olmaları nedeniyle, “bozkır aktörleri” olarak da tanımlanabilmektedir.³⁰⁵ Esasen “sal” ve “seri” başlangıçta toplum içinde ayrı bir biçimde yer almış sanatçı tiplerdir. Zaman içinde bu sanatçıların, benzer özellikleri nedeniyle unvanları birbirlerinin yerine kullanılmış ve halk tarafından bu sanatçılar birleşik bir biçimde “sal-seri” olarak tanımlanmıştır.³⁰⁶

³⁰⁴ Kazak Müzik Literatürü Üzerine Referans Notlar, çev. Kalymova, s. 7.

³⁰⁵ a.g.e., s. 3

³⁰⁶ Ergun, a.g.e., s. 120.

Sal-seri sanatçı tipi olarak ilkel toplum sisteminin ayrışması ve sınıfların oluşumu sırasında ortaya çıkmıştır. İcralarındaki teatral unsurlar eski ritüel pratiklere dayalı olarak onların karakteristik özelliğini gösterir. Sal ve seriler performanslarının haricinde görünüşleriyle de ilgi çeken sanatçılar olmuştur.³⁰⁷ Salların elbiseleri toplum içinde normal insanların giydiği kıyafetlerinden farklı olarak renkli ve abartılı özellikleri ile dikkat çekmiştir. Bu kıyafetler salların topluluk içinde uzaktan bile fark edilmesini sağlamıştır. Serilerin kıyafet özellikleri de aynı şekilde olmuştur. Ancak, seriler sallara göre biraz daha muntazam giyinmişlerdir. Bu sanatçıların atları da kendileri gibi gösterişli olmuştur.³⁰⁸



Şekil 67: Birjan Sal.³⁰⁹



Şekil 68: Akan Seri.³¹⁰

Sal-seriler, belirli bir ikametgâhı olmayan ve tüm yıl boyunca ânşi, öleñşi, dombıracı, sihirbaz ve pehlivan gibi birçok yeteneğe sahip kişiler ile köy köy dolaşarak toylara ve eğlencelere katılan kişilerdir. Sosyo-kültürel hayatta bu sanatçılar evlere davet edilmeden girmemiştir. Evin önünde bekleyerek evdeki veya obadaki kızların davetiyle evlere konuk olmuşlardır. Hatta misafir olduğu evde yemek kendilerince değil

³⁰⁷ Kazak Müzik Literatürü Üzerine Referans Notlar, çev. Kalymova, s. 4.

³⁰⁸ Ergun, a.g.e., s. 121.

³⁰⁹ https://kk.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D1%83%D1%80%D0%B5%D1%82%3A%D0%91%D1%96%D1%80%D0%B6%D0%B0%D0%BD_%D1%81%D0%B0%D0%BB.tif, (28.12.2020).

³¹⁰ <https://silkad.com/en/content/akan-sere>, (28.12.2020).

de kızlar tarafından yedirilmiştir. Ayrıca bu sanatçılar dış görünüşlerinin güzel olmasına önem verdikleri için gezgin olarak gittikleri obanın kızları tarafından yüzleri kısarak sütüyle yıkanıp temizlenmiştir.³¹¹

Sal-seriler; akın, ânşi, öleñşi ve dombıracı gibi özelliklerinin yanı sıra teatral anlamda önemli bir oyunculuk yeteneği olan sanatçılardır. İcra ettikleri şiir, şarkı vb. türlerdeki eserlerin içeriğindeki olayları, doğaçlama olarak canlandırma yapabilmektedirler. Sal-serilere özgü olan bu teatral özellik Kırgız Manasçıları, Hakas ve Altay kayçıları ve Anadolu-Türk meddahları gibi diğer Türk topluluklarının içinde benzer yapıdaki sanatçı figürlerinde de bulunmaktadır.³¹² A. Jubanov'a göre sal-seriler "sabit sahnesi ve konser salonu olmayan göçer toplulukların sanatçıları, on parmağında on marifet denilebilecek kişilerdir."³¹³

Sal-seriler, eserlerinde edebi aşk, kişinin ve aşkın özgürlüğü gibi konuları anlatmışlardır. Ayrıca cimrilik, açgözlülük ve duygusuzluk gibi insanların olumsuz özellikleri ve din adamlarının anlattığı dini dogmaları eleştirmişlerdir. Sanatlarını iyimser bir anlayış doğrultusunda ve yenilikçi bir yaklaşım ile icra etmişlerdir.³¹⁴

Kıpşak, Jañka, Birjan Sal, Akan Seri, Segiz Seri, Tolıbay, Jayav-Musa, Ağaşayak, Äzdembay, Şaşuvbay, Estay ve Nurjan gibi isimler bu geleneğin önemli temsilcileri olarak bilinmektedirler.³¹⁵

1.2. AKIN

Akınlar, Kazak kültürü içinde müzik eşliğinde halk şiiri okuyan sanatçılardır.³¹⁶ Kazak bilim adamlarına göre akınlar, yaratıcılıkları ve destan anlatımı gibi özellikleri nedeniyle hiyerarşik olarak Kazak halk müziği icracılığının en üst sırasında yer alırlar. Ayrıca akınların belirli bir izleyici topluluğunun önünde kendi akınlık hünelerini

³¹¹ Ergun, a.g.e., s. 121-122.

³¹² a.g.e., s. 121

³¹³ Metin Arıkan, *Başlangıçtan Yirminci yüzyıla Kazak Jırav ve Akınları*, Uşak: Ellik yayınları, 2010, s. 39.

³¹⁴ Seit Kaskabasov, "Kazakların Folklorik Tiyatrosu", *Türk Halk Kültürü Araştırmaları 1994*, çev. Leman Ergenç, Ankara: Kültür Bakanlığı Halk Kültürlerini Araştırma ve Geliştirme Genel Müdürlüğü Yayınları, 1996, s. 84-85.

³¹⁵ Ergun, a.g.e., s. 122.

³¹⁶ a.g.e., s. 102.

“aytıs” (atışma) yaparak kanıtlaması gerekmektedir.³¹⁷ Çünkü aytıs icrası, akınlığın bir kriteri olarak onu diğer sanatçı tiplerden ayıran en önemli özelliklerden bir tanesi sayılmaktadır.³¹⁸



Şekil 69: Aytıs İcrası Yapan İki Akın.³¹⁹

“Akın” kelimesi, Türkçe bir isim olarak “akmak; hücum etmek, dalaşmak, tartışmak, kavga etmek” gibi anlamlara gelir. Kelimenin Farsça “ahund” (okumuş, bilimli, hürmetli, akıllı adam) sözcüğünden geldiği ise Radloff, Bugadov, Samayloviç, Yuhadin ve Smirnova gibi araştırmacılar tarafından iddia edilmiştir. Fakat bu görüş İsmailov tarafından kabul görmemiş ve bu kelime Türkçe olarak “ağın” ve “agıluv” sözcükleri ile ilişkilendirilmiştir.³²⁰ Kazak sözlüğünde “ağın” kelimesi “su veya başka sıvı şeylerin belli bir yöne doğru akması, gitmesi; hızlı, süratli; akın; yön, istikamet” gibi anlamlara gelir. Aynı sözlükte “agıluv” kelimesi ise “dökülüş, akış, akın etme vb.” gibi anlamlara gelmektedir.³²¹ Netice olarak bu kelimenin anlamının ise eski Türkçede, günümüz Türkiye Türkçesinde, Azerbaycan Türkçesinde ve Uygur Türkçesinde ‘şabuvıla şıguv’ (karşılık çıkarmak) ve ‘barımtalav’ (istila etmek) anlamlarına gelen ve ‘akın’ (akuvn, ahın ve ekıyn) şeklinde öz Türkçe bir kelime olduğunun kanısına

³¹⁷ Arıkan, a.g.e., s. 24.

³¹⁸ Ergun, a.g.e., s. 103.

³¹⁹ <https://kk.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D0%B9%D1%82%D1%8B%D1%81>, (28.12.2020).

³²⁰ Ergun, a.g.e., s. 102.

³²¹ *Kazak Tilinin Tüsindirme Sözdigi*, 1.C., Almatı, 1974, s. 58-59’dan aktaran: Ergun, a.g.e., s. 103.

varılmıştır.³²² Kazak akınlık geleneği içerisinde akın olabilmenin aşağıdaki gibi dört yolu vardır:

1. Akınlığı düş yoluyla öğrenme,
2. Akınlığı “bata” (dua ve iyi dilek) yoluyla alma,
3. Nesil takip ederek, yani kendi sülalesindeki akınların yolundan giderek akınlığı öğrenme. Nesilden nesile aktarma yoluyla akınlığı öğrenme.
4. Bunların dışında çalışarak, kabiliyetini geliştirerek akınlığı öğrenme.³²³

Akınlar, halkının kültürünü, siyasetini ve coğrafyasını iyi bilen kişilerdir. Elllerinde dombıra ile köy köy dolaşarak eski zamanların geleneklerini halka aktarma fonksiyonu üstlenmişlerdir. İcra ettikleri eserlerde toplumsal konular bulunmaktadır. Akınların bu fonksiyonlarının, Anadolu’da elinde bağlama ile diyar diyar dolaşan halk şairi ve müzisyen olan âşıklar ile benzerlik gösterdiği anlaşılır. Akınlar, genellikle “toybastar” ve “aytıs” gibi müzikal türleri toy, düğün ve şenliklerde icra etmişlerdir. Mahambet Utemisov, Abay Kunanbayev ve Jambıl Jabayev gibi isimler geleneğin önemli temsilcileri sayılırlar.³²⁴

1.3. JIRAV VE JİRŞİ

Jırav ve jırşı, Kazak sözlü kültür geleneğinde genellikle “jır” türünde eser seslendiren sanatçılara verilen isimlerdir.³²⁵ Aralarında performans yönünden bir farklılık olmamakla birlikte jırşılar, jıravlardan farklı olarak Kazak kültüründe uzun eserleri değil, küçük eserleri müzik eşliğinde ezberden okuyan sanatçılar olarak tanımlanırlar. Bununla birlikte jırşıların arasında sayıca fazla olmasa bile, doğaçlama yeteneğine sahip olan kişilerin olduğu da bilinmektedir.³²⁶

Jıravlar, Kazak kültüründe âşık tarzı şiir geleneğinin en eski sanatçı figürlerindedir. Toplum içinde genellikle kahramanlık şiirleri ile destan icracıları olarak bilinen jıravlar; tolğav, terme, tarihi jır vb. türdeki eserleri de icra etmişlerdir.³²⁷

³²² Edige Tursinov, *Kazak Aız Edebiyetin Jasavşılardın Bayırğı Ökilderi*, Almatı: GILIM Bas., 1976. s. 102-103’ten aktaran; Arıkan, a.g.e., s. 27.

³²³ Ergun, a.g.e., s. 104.

³²⁴ *Kazak Müzik Literatürü Üzerine Referans Notlar*, çev. Kalymova, s. 5.

³²⁵ Arıkan, a.g.e., s. 5.

³²⁶ Koç, İşina & Korganbekov, a.g.e., s. 130.

³²⁷ Ergun, a.g.e., s. 112.

Kaşgarlı Mahmut'un sözlüğünde “jırav” kelimesi, “yırağu” yani “jırağuv” yazıldığı için, “jır” ve “ağu” kelimelerinden ortaya çıkmış bir isim olarak düşünülmektedir.³²⁸

Jıravlar, geçmişten günümüze kadarki süreç içerisinde Kazakların kültürel yaşamında hem şair hem şarkıcı hem de toplum içindeki birçok fonksiyonlarıyla önemli sanatçılar arasında sayılmışlardır. Jıravlar, sanatçı özellikleri ile akın, jırşı ve äñşi gibi sanatçı tiplerinin prototipleri olarak kabul edilmektedirler. Onlar, akınlar gibi belirli bir boyun temsilcisi olmamış, toplumun kanaat önderi olarak Kazak halkının temsilcisi konumunda yer almışlardır. Gelecek ile ilgili fikirler vererek mevcut dönemin hanı ile halkına yol göstermiş ve öğütler vermişlerdir. Jıravlar tarafından eski dönemlerde genellikle enstrüman olarak kopuz kullanılmıştır. Gelecekte bahsetmeleri ise baksıların özelliğini taşıdıklarının kanıtı sayılmaktadır. Savaşlarda görev alarak söyledikleri destanlar ile orduya moral vermişler ve onların cesaretli olmalarını sağlamışlardır. Ayrıca toplumsal meselelerin çözümünde de etkili olan kişiler olmuştur.³²⁹

Asan Kayğı Sabitulı, Kaztuğan Süyinişulı, Şalkilyiz Tilenşulı, Jiyembet Bortoğaşulı, Marğaska, Aktamberdi Sarıulı, Ümbetey Tilevulı ve Buhar Kalkamanulı gibi isimler jıravlık geleneğinin önemli temsilcileri arasında sayılmaktadırlar.³³⁰

XVIII. yüzyıl ile jıravlar Kazakların sosyo-kültürel yapısı içerisinde kaybolmaya başlamış ve daha sonraki yıllarda ise destansı metinler ile halk hikâyelerini ezberden okuyan jırşılar kültürel yaşamın içerisinde yer tutmaya başlamışlardır. Jırşılar sadece sanatçı kimliği ile icra yapan kişiler olmuş ve toplum içinde jıravlar kadar önemli fonksiyonları olmamıştır. Jırşılar, sadece ezberledikleri metinleri seslendirmekle kalmamış aynı zamanda performans esnasında destanın kahramanlarını ve destanda geçen temaları yüz ifadeleri, hareketler, jest ve mimikler yardımıyla tasvir eden sanatçılar olmuştur.³³¹ Ayrıca, “jırşı” kelimesi jıravlar için ilk dönemlerde de kullanılan bir isimdir. Jırşıların “jır” çıkarma yeteneğinin olmaması ve destan gibi büyük soluklu

³²⁸ Koç, İşina & Korganbekov, a.g.e., s. 130.

³²⁹ Ergun, a.g.e., s. 117.; Kunkoja Kayrulla, (22.08.2019 tarihinde yapılan görüşme).

³³⁰ Koç, İşina & Korganbekov, a.g.e., s. 129.

³³¹ *Kazak Müzik Literatürü Üzerine Referans Notlar*, çev. Kalymova, s. 5.

eserleri ezberden icra etmesi gibi nedenlere bağılı olarak “termeşi” olarak adlandırılmalarının daha doğru olabileceği de ileri sürülmüştür.³³²

Jırşılık geleneğinde Jiyenbay Düzbenbetulı, Aysa Baytabınov, Rüstembek Jiyenbayev, Köşeney Rüstembekov, Bolatbek Erdavletev, Kalamkas Oraşeva ve Almas Almatov gibi önemli isimler bulunmaktadır.³³³



Şekil 70: Günümüzde Jıravlık Geleneğini Devam Ettiren Jırşı “Almas Almatov”.³³⁴

Ayrıca, günümüzde Kazakistan’ın konservatuvarlarında jıravlık ve jırşılık geleneklerinin öğretilmesi yapılmakta ve gelenek içinde yer alan irticalen şiir okuma ile jır, terme ve tolęav gibi epik eserlerin icracılığı hakkında eğitimler de verilmektedir.³³⁵

1.4. ÄNŞİ VE ÖLEÑŞİ

Änři, Kazak halk müziğinde genellikle “än” olarak ifade edilen halk ezgilerini icra eden sanatçılar için kullanılan bir terimdir.³³⁶ Kazak geleneksel müziği içerisinde öleñři ise “öleñ” söyleyen sanatçı anlamında kullanılan bir kelimedir. Öleñřiler, halk änlerini ve halk öleñlerini toplum içinde okuyarak yayan insanlardır.³³⁷

³³² Mehmet Aça, *Kazak Türklerinin Destançılık Geleneği*, 1.b. Konya: Kömen Yayınları, 2002, s. 78.

³³³ Koç, İşina & Korganbekov, a.g.e., s. 130.

³³⁴ https://commons.wikimedia.org/wiki/File:1387517584_almas-almatov.jpg, (28.12.2020).

³³⁵ Şemsiğül Jakupova, Mülakat: Hüseyin Onat, Bornova/İzmir (26.10.2019).

³³⁶ Ergun, a.g.e., s. 110.

³³⁷ Arıkan, a.g.e., s. 34.; Ergun, a.g.e., s. 119.

Änşilerin ve öleñşilerin akınlar gibi aytıs icrası ve irticalen şiir okuma gibi bir görevleri bulunmamaktadır. Fakat XX. yüzyılda yetişen öleñşilerin arasında, sayıca fazla olmayacak kadar irticalen şiir ve şarkı seslendiren sanatçılar olmuştur. Ayrıca öleñşiler, jırşılardan farklı olarak sıklıkla daha küçük müzikal türleri seslendiren sanatçılar olmuştur. Yani öleñşilerin icracılığı jırşıların seviyesinde değildir.³³⁸ Öleñşiler ile änşiler biçimsel bakımdan zengin ve teknik olarak zor olan lirik şarkıları icra etmektedirler. Bununla birlikte, mizahi şarkılar, günlük hayattan şarkılar ve geleneksel ritüellerden de şarkılar seslendirirler. Bu sanatçılar, kural olarak güzel bir ses tonuna ve iyi bir vokal tekniğine sahip kişilerdir.³³⁹



Şekil 71: Geleneksel Änşilik Sanatının Günümüz Temsilcilerinden “Erlan Rıskali”.³⁴⁰

“Öleñşi”ler, buldukları yerleşim yerinin küçük akınları sayılmaktadırlar. Duydukları, dinledikleri edebi ve müzikal türleri ezbere bağlı olarak dombıra veya sıbızgı gibi bir enstrüman aracılığıyla seslendiren sanatçılardır. Aktöbe’den Kali Nurpeyis, Jambıl’dan Esdövlet, Kökteşav’dan Galiya, Amire, Semey’den Rahımbay, Esensarı, Almatı’dan Ospantay, Kasen ve Kanabek gibi isimler ünlü öleñşilerden bazılarıdır.³⁴¹

³³⁸ Ergun, a.g.e., s. 120.

³³⁹ Kendirbayeva, a.g.m., s. 103.

³⁴⁰ <https://talbesik.kz/?p=764>, (28.12.2020).

³⁴¹ Ergun, a.g.e., s. 120.

XX. yüzyıldan önce sadece erkekler “änşi” olabilmekteydi. Ancak son zamanlarda kadınların da sosyal yaşam içinde “änşi” olduğu görülmektedir. Ali Kurmanov, Manarbek Ercanov, Ğabbas Aytbaev, Kali Baycanulı, K. Bayseyitova, R. Abdullin, B. Tölegenova, R. Jamanova, G. Kurmanġaliev ve A. Diniyşev gibi isimler meşhur “änşi”ler arasında yer almaktadırlar.³⁴²

1.5. KÜYŞİ

Kazakların müzik geleneğinde, müzikal açıdan enstrümantal eserler olarak nitelendirilen küyleri dombıra, sızığ ve kıkobız gibi enstrümanlar ile icra eden sanatçılara “küyşi” denilmektedir. Yani Kazak müzik geleneği içinde farklı melodik temaların yer aldığı kompozisyon şeklindeki müzikal formun icracılarına verilen isimdir. Küyleri icra eden sanatçılar, halk arasında “küy tartıcı”, “kobızşı”, “dombıraşı” ve “sızığışı” şeklinde farklı olarak da adlandırılırlar.³⁴³ Halk tarafından kobızşı, dombıraşı ve sızığışı şeklinde yapılan adlandırmaların ise küyşinin kullandığı enstrüman ile ilişkilendirildiği anlaşılır.

Kazak Türkleri tarafından Dede Korkut, kobız çalgısını icat eden kişi ve kobız küyşiliğinin atası olarak kabul edilir. Dede Korkut’tan sonraki dönemde Kazak müzik geleneği içerisinde tanınan en eski kobızşı İkıl as’tır. Ayrıca J. Kalambaev, D. Mıktabaev, J. Kasımov, G. Bayazitov, F. Balġaeva, K. Kudabaeva, A. İsmailova, A. Jamanşalova ve J. Bekatova gibi kişiler bilenen diğer ünlü kobızşılardır. Dombıra ile küy geleneğinin en eski küy icracısı Kurmangazi’dir. Dävletkerey, Kazanġap, Tättimbet, Dina Nurpeyisova, I. Muhitulı, K. Jantileulı, O. Kabiġcin, A. Kasenulı, R. Omarov ve M. Hamzin diğer önemli dombıraşılarda yer almaktadırlar. Sabır, Sadak, Mahar, Sarmalay, Şeruvbay, Süleymen gibi isimler ünlü sızığışılardır. Son zamanlarda ise Ş. Avġanbaev, O. Kocabergenov ve İ. Veliev gibi isimler sızığ geleneği icrasında yetişmiş başarılı küyşilerdir.³⁴⁴

³⁴² a.g.e., s 110.

³⁴³ B. Ğizatov, *Kazahşa Muzikalık Terminologiyalık Sözdik*, Almatı, 1981, s. 44, 69-70’ten aktaran: Ergun, a.g.e., s. 118.

³⁴⁴ Ergun, a.g.e., 119.



Şekil 72: Küyşi (Dombıraşı) Şemsigül Jakupova.³⁴⁵



Şekil 73: Küyşi (Kobızşı) Ravşen Orazbayeva.³⁴⁶

³⁴⁵ <https://www.bursadabugun.com/haber/bursa-da-turk-dunyasi-muzikleri-konseri-1200127.html>, (28.12.2020).

³⁴⁶ <https://www.astana-akshamy.kz/raushan-orazbaeva-qobyzshy-madeniet-qajratkeri-kobyz-shalsam-tylsym-kyige-enemin/>, (29.12.2020).



Şekil 74: Küysi (Sıbızgışı) Talğay Mıkışev.³⁴⁷

1.6. BAKSI

Baksı (bahşı) kelimesine, ilk olarak Uygur metinlerinde olmak üzere Uygur “bakşı”, Çağatay “bahşı”, Türkmen “bahşı” ve “bağşı”, Kazak ve Kırgız “bakşı”, “baksı” ve “baksa” gibi benzer söyleniş biçimleriyle Türkçenin farklı lehçelerinde de rastlanılmaktadır. Ayrıca bu kelime yine benzer bir söyleyiş şekliyle diğer Altay dilleri olan Moğolca’da “bahşı”, Mançurca’da ise “bakşı” olarak da geçmektedir. Moğol istilasından sonra XIII. yüzyıldan XVIII. yüzyıla kadar olan süreçte var olan bu kelime, XIII. yüzyıl İran şairlerinden olan Pûr-i Bahâ’-i Câmi’nin Farsça-Türkçe-Moğolca karışık olarak yazılmış bir kasidesinde de tespit edilmiştir.³⁴⁸

Uzun yıllardan beri baksı (bahşı) kelimesinin etimolojik kökeni itibariyle Sanskritçe “bhikşu” (dilenci ve gezgin Budist rahibi) kelimesinden geldiği zannedilmiş, fakat bu görüş Ramstedt, Schmidt ve Pelliot gibi araştırmacılar tarafından kabul edilmemiştir. Farklı olarak bu araştırmacılar baksı kelimesinin Çince’den Moğolca’ya geçtiği görüşünü savunmuşlardır. Radloff ise Kazaklar ile Kırgızlar arasında “bakşı”, “baksı” ve “baksa” olarak söylenen kelimenin, Türkçe “bak” sözcüğü kökünden geldiğini ileri sürmüştür.³⁴⁹

³⁴⁷ <https://old.qazaqtv.com/o/kz/telejobalar/itemlist/tag/%D0%A2%D0%B0%D0%BB%D2%93%D0%B0%D1%82%20%D0%9C%D2%B1%D2%9B%D1%8B%D1%88%D0%B5%D0%B2>, (29.12.2020).

³⁴⁸ Mehmet Fuad Köprülü, *Edebiyat Araştırmaları I*, 1. b., İstanbul: ALFA, 2014, s. 189.

³⁴⁹ a.g.e., s. 189-190.

İslamiyetin kabulünden sonra Budizmin izleri kaybolmaya başlayınca Moğol ile Uygur sahalarında “bahşı” şeklinde ifade edilen kelime, eski anlamını kaybederek “Uygur harflerini ve edebi Türk ve Moğol dillerini bilen kâtip” manasında kullanılmaya başlanmıştır. Budist bazı rahiplerin cerrahlık ve hekimlik gibi fonksiyonları olduğu için bahşı kelimesinin anlamı Moğollar ve Türkler arasında daha sonraki devirlerde aynı şekilde kullanılmaya devam etmiştir. Baksı (bahşı) kelimesi, XIV. yüzyıldan başlayarak Moğol geleneğini sürdüren Celayirliler tarafından da “kâtip” anlamında kullanılmıştır. Baksı (bahşı) kelimesi benzer bir şekilde Timurlular, Kazan ve Kırım Hanlıkları ile Hindistan’da kurulan Babürlüler tarafından da “kâtip” anlamında kullanılmıştır. Nogaylar ise bu kelimeyi “çalgıcı, türkücü” ve “kâtip” olarak iki şekilde kullanmışlardır. Baksı (bahşı) kelimesi, Hazar ötesindeki Türkmenler arasında “iki telli tamburalarıyla koşuklar -yani şiirler- okuyan halk şairi” anlamında kullanılmıştır. Hive’de halk müzisyenlerine “bahşı” denilmiştir. Buhara’da da benzer bir şekilde baksı (bahşı) kelimesi, “halk-şair çalgıcısı” gibi anlama gelen bir terim olmuştur.³⁵⁰

Baksı, eski zamanlarda Kazak halkı arasında önemli yeri olan bir kişidir. Ünlü Kazak aydını Şokan Valihanov, konar-göçer yaşam kültürü içinde Kazak toplumu için önemli bir yeri olan baksıyı aşağıdaki gibi tanımlamaktadır:

(...) baksı, Kazak şamanıdır. Bu kavram sadece Kazak halkı arasında değil, tüm Türk halkları arasında yaygın olmuştur. Onların hepsi eski zamanlarda üstadlarına, falcı ve hekimlerine, kobuzcu ve küycülerine, müzisyen ve ozanlarına baksı demişlerdir. Bunun yanısıra, atalarımızın anlayışına göre, baksı, Tanrı’nın özel işler için yaratmış olduğu bir insandı; o, manevi güç kaynağı, şeytandan koruyucu, şifa dağıtıcı, falcı, kahin, sihirbaz idi. Ayrıca, herkesin bir ozan veya şair olamadığı gibi sıradan birisi de baksı (şaman) olamazdı. Bilgi düzeyi, düşüncesi düşük derecede olan insanlar, baksılara özellikle inanmışlardır. Baksıların öbür dünyadaki insanların ruhları ile konuşup onlardan yardım ve güç aldıklarına inanmışlardır.³⁵¹

³⁵⁰ a.g.e., s. 192-197.

³⁵¹ Ergalieva ve Şakuzadavlı, a.g.e., s. 385.



Şekil 75: Baksı Ritüeli (Temsili Resim).³⁵²

Baksı, yapmış olduğu etkinlikleri genellikle belli bir inanç gereğince Tanrı hizmeti için yapmıştır. Baksıların tedavileri, normal tedavi yöntemlerinden farklı bir prosedür ile insanları korkutarak veya ürküterek olmuştur. Elinde çeşitli zillerin olduğu asa (muhtemelen asatayak) ile davulun ritmik sesleri eşliğinde koreografik hareketler sergileyerek insanların ve hayvanların bedenlerini sağaltmaya çalışmıştır. Bu şekilde yapılan tedavi anlayışı Tanrı ile iletişimi ifade etmiş ve ulu kişilerin ruhlarının yardıma geldiğine inanılmıştır. Ayrıca baksıların eline kamçı alıp hastayı döverek yaptığı uygulamalar ise kötü ruhların hastanın bedeninden kovulacağını işaret etmiştir.³⁵³ Kazak geleneği içinde Tanrı ile insan arasında köprü olan özelliğiyle insanların sıkıntılarına ve hastalıklarına çare olan baksı tipi zamanla yok olmuş, elinde kılıkobız ile küy icrası yapan bir sanatçı tipi ortaya çıkmıştır. Son dönemde bu türden baksı tipi için Jetisuvlu Jetekbay Baksı, Kostanaylı Asfandiyar Baksı, Darka Baksı, Kencebay Baksı ile Belbev, Kökteşavlı Kanjığak Baksı ve Kapar Baksı gibi isimler sayılabilir.³⁵⁴

³⁵² <https://tumata.com/muzik-terapi/doguda-ve-batida-muzik-terapinin-kisa-tarihcesi/>, (29.12.2020).

³⁵³ Ergalieva ve Şakuzadavlı, a.g.e., s. 385-386.

³⁵⁴ Ergun, a.g.e., s. 111.

2. SANATÇI TİPLERİNİN PERFORMANS TEORİ AÇISINDAN DEĞERLENDİRİLMESİ

Bu kısımda, geleneksel Kazak müziğinin tarihsel süreç içerisinde profesyonel olarak icrasını yapan sanatçı tipler hakkında verilen bilgiler ışığında tez konusunun kuramsal çerçevesi gereği performans teori açısından değerlendirme yapılacaktır. Söz konusu sanatçı tipler, Ben-Amos'un icra olayı tahlili olarak önerdiği ve Çobanoğlu tarafından da üç dinamik ile eşleştirilen “kişisel boyut” (anlatıcı/oyunayıcı), “sosyal boyut” (dinleyici/izleyici) ve “söz boyutu” (anlatılan) bileşenlerine bağlı olarak incelenecek ve sanatçıların icralarında teori içerisinde önemli kavramlardan sayılan bağlamı karşılayan etkenler belirlenmeye çalışılacaktır.

2.1. SAL-SERİ SANATÇI TİPİNİN PERFORMANS ÖZELLİKLERİ

Sal-seriler, Kazakların sosyal yaşamında bozkır aktörleri olarak XIX. yüzyılda ortaya çıkmış sanatçılardır. İrticalen şiir okuyan akınlar ile meddah gibi destan okuyan jırşılardan sanatı profesyonel sanatın seviyesinde yer alırken, sal-serilerin sanatı şâirlik ve müzisyenlik unsurları açısından diğer sanatçılardan farklı olarak kendine özgü nitelikleriyle büyük bir profesyonellik ve yenilik ile karakterize edilmektedir. Sal-seriler buldukları dönemlerde sanatı; bir eğlence veya geçim kaynağı olarak değil, sosyal yaşam içinde sanatı ve pratik yaşam görüşlerini önemsemeyen düşüncelere karşı bir araç olarak kabul ederler. Bu sebeplerden dolayı sal-seriler, sanatçı özelliklerine önem verdiği gibi aynı zamanda dış görüşlerine de önem veren sanatçılar olmuştur.³⁵⁵

Köy köy dolaşarak şarkıcılık, çalgıcılık, şâirlik, hokkabazlık, dansçılık ve tiyatro oyunculuğu gibi birçok sanat dalını usta bir şekilde icra eden sal-seriler, genellikle sanatlarını panayırda icra etmişlerdir.³⁵⁶ Günümüzde sal-seri sanatçı tipinin performanslarını gözleme fırsatı olmadığı için yazılı kaynaklarda geçen bilgiler doğrultusunda performansları değerlendirilmeye çalışılacaktır.

³⁵⁵ Kaskabasov, a.g.m., 84.

³⁵⁶ a.g.m., s. 85.

Husainov ve Düşanbaev'den (1959) aktaran Kasbakasov, şâir-muganni (şarkıcı) olarak ifade ettiği sal-serilerin sanatlarını nasıl icra ettiklerini aşağıdaki gibi anlatmaktadır:

(...) Örneğin: şair-mugannilerden biri Kempirboy Bugembaer (1834-1895), Semipalatinsk'te gösteri yaparken ayaklıklarını bağlayıp çeşitli hokkabazlıklar yaparak şarkı söyler, armonika eşliğinde dans edermiş. Halkın arasında ün kazanmış şarkıcı, şair, darbukacı, komik aktör, dansçı ve Ağaşakayom (tahta bacaklı) diye adlandırılan Berikbol Kopenov (1881-1932) dansla atlamayı birleştirip yan yana yerleştirilmiş 9 devenin üzerinden atlamış. Dans ederken, hantal cesaretsiz damat adaylarına ithaf edilmiş bir şarkı mırıldanmış.

Seyirciler onun şarkısına tempo tutuyor ve dansın etkisinde kalarak onun ritminde sallanırlarmış.

Şair-muganni Şaşımбай Koşkarbaev, pazar meydanında kalabalığın gözü önünde atın üzerinde şarkısını kesmeyerek amuda kalkar ve armoni çalarmış. Sonra da attan atlayıp dans edermiş, tekrar atına biner ve şarkı söyleyerek dolu dizgin atını koşturmuş, buna ilgi duyan seyirciler de geri kalmayarak ardından gidermiş.³⁵⁷

Yukarıdaki ifadelerden de anlaşılacağı üzere sal-serilerin müzik icrasını dansçılık, hokkabazlık ve teatral anlamda oyunculuk gibi sahne sanatlarının da kullanımı ile yaptığı ve bunun sonucunda toplum içinde şarkıcılık sanatına avangard bir yaklaşım kazandırdığı söylenebilir.

Sal-serilerin icralarında performans teori içindeki bileşenler; “icracı” kısmında sal-seriler, “izleyici” kısmında performansı izleyen topluluk ve “anlatılan veya icra edilen” kısmında ise farklı eylemler ile seslendirilen şarkılar yerini almaktadırlar. Sal-seri sanatçı tipinin izleyiciler ile iletişim durumundaki etkileşimi arttırmak ve şarkılara dinamizm katmak için hokkabazlık, dans ve tiyatro gibi sahne sanatlarından da yararlandığı anlaşılır. Sal-serilerin sözü edilen farklı sanat dallarının yardımı ile yaptıkları icralar neticesinde teori içindeki bileşenlerden icracı kimliğine de değişkenlik kazandırdığı söylenebilir.

Sal-serilerin, teori içinde “anlatılan veya icra edilen” olarak ifade edilen bileşende genellikle dogmatik fikirlere karşı olan konuları dile getirmesi onların sanatsal ve sosyal konulara önem verdiğini göstermektedir. Sunumu yapılan sanat eserinin hokkabazlık, dans ve teatral oyunculuk, hikâye ve masal anlatımı gibi eylemler ile de

³⁵⁷ a.g.m., s. 85.

değişkenlik kazandığı düşünülebilir. Ayrıca sal-serilerin bu alışılmışın dışında yaptıkları icralar, teori içinde önemli dinamiklerden sayılan bağlam kavramı içinde ele alınabilir. Örneğin yukarıdaki ifadelerde sal-seri Şaşımbyay Koşkarbaev'in at üzerinde amuda kalkması, armoni çalması ve sonra atını koşturarak ilgi duyanları peşine sürüklemesi gibi etkenler performansın bütüncül bakış açısı içinde çevre ve icra ortamını etkileyen faktörler olarak değerlendirilebilir.

2.2. AKIN SANATÇI TİPİNİN PERFORMANS ÖZELLİKLERİ

Akınların, Kazak kültüründe müzik eşliğinde şiir okuyan sanatçılar olarak Kazak bilim insanlarınınca yaratıcılıkları ve destan anlatıcılıkları gibi icra özelliklerinin neticesinde Kazak halk müziği icracılarının en üst seviyesinde oldukları ve unvanlarına sahip olmak için özellikle de “aytıs” türünü icra etmeleri gerektiği açıklanmıştı. (bkz. s. 110-111) “Aytıs” ise yine daha önce de belirtildiği üzere (bkz. s. 67) Kazakların geleneksel müziği içinde karşılıklı diyalog şeklinde icra edilen bir tür olarak ortaya çıkan “atışma” şeklindedir. Urakova, akınlar tarafından icra edilen aytıs türünü performans teorisinin icracı-dinleyici dinamikleri açısından aşağıdaki gibi değerlendirir:

Atışma türünde diğer halk edebiyatı türlerinden farklı olarak en az iki tip söyleyici bulunmaktadır. Çünkü atışma en az iki ozanın müzik eşliğinde birbiriyle şiir yarışına girmesidir. Ancak biri sanatını icra ederken diğeri dinleyici konumunda olmaktadır. Dolayısıyla atışmada iki tip söyleyici olduğu gibi iki tip dinleyici de vardır. Söyleyicilerin her ikisi esas söyleyiciyken iki tip dinleyiciden biri esas dinleyici olur. Bu, sanatını icra eden ozanın rakibi olan diğer ozandır, yani doğrudan muhatabı olan kişidir. Bu durumda esas dinleyici icra olayında aynı anda iki farklı rolü üstlenmektedir ve sırası geldiğinde cevap verme hakkına sahip bir tip dinleyicidir. Halk ise ikinci tip dinleyici/seyirci konumundadır. Biz bu gruba genel dinleyici demeyi tercih etmekteyiz.³⁵⁸

Yukarıda yer alan Urakova'nın ifadelerinden, teori içinde “anlatılan veya icra edilen” folklor unsuru olarak aytıs icrasında bulunan akın sanatçı tipinin hem icracı hem de dinleyici konumunda yer alarak değişken bir fonksiyona sahip olduğu anlaşılmaktadır. Ayrıca teorisinin diğer bileşenleri olan icracı ve dinleyici dinamikleri açısından ise iki tip dinleyici ve iki tip icracı şekli ortaya çıkmaktadır. Dolayısıyla “icracı-dinleyici” değişkenliği açısından nöbetleşe bir şekilde performans sergileyen

³⁵⁸ Lazzat Urakova, “Performans Teori'nin Aytıslara Uygulanması ve Konısbyay'ın Şınbolat'la Yaptığı Aytısta Söyleyici, Genel Dinleyici, Keşif ve Düzenleme”, *“Bilig” Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi*, S. 71, 2014, s. 271-272.

akınların, “genel dinleyici” olarak icrayı izleyen halkın ve “anlatılan veya icra edilen” olarak ise folklor unsurunu oluşturan “aytıs” türünün performans süreci boyunca teorinin bileşenleri içinde ortaya çıkan dinamikler olduğu görülür. Bu durumun sonucunda performans esnasındaki iletişim durumunun icracı ve dinleyici ilişkisi içinde değişken bir şekilde yer alan iki akın, genel dinleyici halk ve anlatılan veya icra edilen folklor unsuru olarak “aytıs” olmak üzere dört dinamik arasında gerçekleştiği ve icra esnasında etkileşim durumundaki devamlılığının ise bu dinamikler aracılığıyla sağlandığı söylenebilir.

Kazak akınlarının icra ettiği aytıs türü ile Anadolu sahası içerisindeki âşıkların yaptığı “atışma” türü arasında şiir, müzik eşliği ve diyalog şeklinde icra ve söz sanatı gibi unsurlara bağlı olarak icrasal yönden benzerlikler bulunmakla birlikte bazı farklılıkların olduğu da gözlemlenmektedir. Genellikle aytıs icrası yapan akınların Anadolu’daki âşıkların seslendirdiği dörtlüklerden daha uzun soluklu olan vokal (sözel) bir yapıyı seslendirdiği görülebilir. Dörtlüklerden daha uzun bir biçimde icra edilen bu türden aytıs çeşidine Ergalieva ve Şakuzadaulı’nın eserinde belirtildiği üzere “süre aytıs” denilmektedir ve bu şekilde uzun süreli yapılan aytıs icraları genellikle sanatında usta olan akınlar tarafından yapılmaktadır.³⁵⁹ Ayrıca akınlar tarafından müzik eşliğinde yapılan aytıs icrasındaki şiirsel yapının, Anadolu sahası içindeki âşıklarda olduğu gibi genellikle resitatif bir şekilde olduğu görülür. Fakat bazı akınların aytıs icrasını şarkı formu gibi seslendirdiği de gözlemlenir.

Kazakistan’daki akınlar ile Anadolu’daki âşıklar arasında söze eşlik amaçlı yapılan müzik üretiminin yapılışı bakımından farklılıklar olduğu da anlaşılır. Atışma yapan iki âşığın bağlamaları ile yaptıkları müzikal seslendirmelerde karar sesler ve ses dizileri aynı özellikte olurken, aytıs icrası yapan iki akının dombıraları ile yaptıkları icralarda hem karar sesler hem de dizgesel özelliklerin farklı olabildiği gözlemlenmektedir. Bu farklılığın nedeni ise Kazakistan coğrafyası içinde yer alan bölgesel müzik özellikleri ile açıklanmaktadır. Yani bir akın aytıs icrası esnasında geldiği bölgenin müzikal özelliklerini yansıtmaktadır.³⁶⁰ Bu yöresel farklılıklar sonucunda ortaya çıkan farklı karar ses ve farklı dizgesel yapı özellikleri gibi değişken

³⁵⁹ Ergalieva ve Şakuzadaulı, a.g.e., s. 305.

³⁶⁰ Şemsigül Jakupova, (26.10.2019 tarihinde yapılan görüşme).

unsurlar, aytıs icrası durumundaki akınların müzikal uyumunu ve performans sürecini etkileyebileceği için performans teori açısından önemli bir unsur olarak nitelendirilen “bağlam” kavramı içinde değerlendirilebilir. Arıkan, bölgelerarası farklı yapısal özellikleri olan müzik geleneklerini Kazak öğrenciden duyduğu bir hikâye üzerine aşağıdaki gibi anlatmaktadır:

(...) Kendisi de dombıra çalan Dinmuhammed Ametbek adlı Kazak eñşinin söylediğine göre Yedisu bölgesinden bir eñşi Batı Kazakistan’da yapılan bir yarışmaya katılır. Burada kalabalık önünde çalıp söylemeye başlar. Tabii kendi bölgesindeki geleneğe göre çalmaya başlamıştır; yani sade ve yavaş bir şekilde icrasına devam etmektedir. Bir süre sonra dinleyicilerin arasından bir aksakal “Oğlum, eğer akordu tamamladıysan çalmaya başla.” der ve ortalık kahkahaya boğulur.³⁶¹

Yukarıda yer alan anekdotta, bölgeden kaynaklanan farklı müzikal yapı özelliklerinin izleyici üzerindeki etkisinin somut bir örneği ve izleyicilerden birinin icraya müdahale ederek tepkisi anlatılmakta ve bu durumun, teori içindeki bağlam fikrini işaret ettiği anlaşılmaktadır. Daha önce de belirtildiği üzere burada oluşan durum, sosyal etkileşimin durumuna bağlı bir şekilde ortaya çıkan olguları kapsadığı için “sosyal bağlam” içinde değerlendirilebilir. (bkz. s. 19-20) Ayrıca aksakalın bireysel tepkisi, kişisel algısının bir sonucu olarak ortaya çıktığından yine teori içindeki bağlam kavramını işaret etmektedir.

Akınların aytıs icralarında, teori açısından bileşenler arasında yer alan ve genel dinleyici olarak ifade edilen halka çok önemli bir görev düşmektedir. Genel dinleyici olarak performans sürecine dahil olan halk, aynı zamanda jüri konumunda yer alarak değerlendirme yapmakta ve aytıs icrasında hangi akının kazandığını belirlemektedir.³⁶² Fakat bu genel dinleyiciler, akınların icrasındaki ustalık, cinsel kimlik ve hemşerilik gibi faktörlere bağlı olarak taraf tutabilmektedir. Urakova, örneğin akınların biri bayansa dinleyicilerin arasında bulunan bayanların genelde bayanı, erkek dinleyicilerin ise erkek olan akını desteklediğini söylemektedir. İcrayı yapan akınlar aynı cinsiyetten ise “hemşerilik” faktörünün belirleyici bir kriter olduğunu dile getirir.³⁶³ Ayrıca, kadınların yaşça büyük olduğu kadın-erkek aytıslarında ise erkek olan akının mizah yolu ile yaptığı şakalaşmalarda kelime seçiminde özgür davranmadığını ve kendini

³⁶¹ Arıkan, a.g.e., s. 54.

³⁶² Urakova, a.g.m., s. 273.

³⁶³ a.g.m. s. 273.

sınırlandırıldığını da gözlemlemiştir.³⁶⁴ Aslında ustalık, cinsel kimlik, yaş ve hemşerilik gibi etkenler icracı-dinleyici ilişkisini etkileyen faktörler olarak göze alındığında, yine teorinin “bağlam” düşüncesini akıllara getirmektedir. Akının söz sanatındaki ustalığı ve yeteneği sayesinde diğer akına anında karşılık vermesi, izleyicilerin yarışma sırasında taraf olduğu akının yaptığı esprilere gülmesi, onu alkışlaması ve sözler ile tepki vermesi gibi etkenlerin de performansı etkileyeceği düşünülebilir. Özdemir, “aytıs” pratiğinin Anadolu örneği olan âşıkların “atışma” pratiğinde seyirciler tarafından meydana gelen tepkileri aşağıdaki gibi belirtir:

Normalde eser bitimlerinde olması beklenen alkış ve beğeni ifadeleri, âşık fasıllarında eserin bitmesi beklenmeden, dinleyici tarafından istendiği ve ihtiyaç hissedildiği anda gerçekleştirilir. “Yaşa âşık, var ol âşık, nur ol âşık” gibi, gelenek ile özdeşleşmiş alkış ifadeleri, âşığın performans süresi içinde, kendini kontrol etmesini, beğeni aldıysa coşup daha duygusal bir icraya yönelmesini sağlayabilmektedir. Sonuç olarak dinleyicinin performans sürecine direk olarak etki etmesi durumu, âşıklık geleneği içerisinde sıkça karşılaşılmakta hatta icranın niteliği açısından gerekli görülmektedir.³⁶⁵

Anadolu’daki âşık fasıllarının içerisinde uygulanan “atışma” pratiğinde gözlemlendiği gibi, Kazak akınlarının “aytıs” pratiğinde de seyirciler tarafından söz ve alkış gibi benzerlik gösteren tepkiler, icranın seyrini etkileyen koşulları oluşturduğu için farklı bir bağlam olarak nitelendirilebilir.

Geçmişteki oba ve bozkır yaşantısından farklı bir şekilde günümüzdeki gelişmeler sayesinde aytıs icralarında mikrofon kullanımı, konser salonu ve izleyici kitlenin sayısı gibi faktörlerin ses dağılımını ve ses yüksekliğini etkileyeceği göz önünde bulundurulduğunda, aytıs icrası sırasındaki performansın durumunu etkileyeceği düşünülebilir. Bu gibi özellikler de performansın bağlamı içinde ele alınabilir.

³⁶⁴ Lazzat Urakova Lanç, “Kadın Yaşının Büyük Olmasının Kazak Kadın-Erkek Aytıslarındaki Şakalaşma Durumuna Etkisi”, *Turkish Studies*, Volume 13/12, Spring 2018, s. 552.

³⁶⁵ Erdem Özdemir, “Performans Teori, Âşık Fasılları ve Doğaçlama”, *Rast Müzikoloji Dergisi*, C. 4, S. 3, 2016, s. 1362.

2.3. JIRAV VE JIRŞI SANATÇI TİPLERİNİN PERFORMANS ÖZELLİKLERİ

Daha önceden açıklandığı gibi, “jırav” ve “jırşı” sanatçı tipleri genellikle epik tarzdaki eserleri seslendiren sanatçılardır. Jırşı, jıravdan farklı olarak uzun eserlerden ziyade kısa olan eserleri müzik eşliğinde ezberden okuyan sanatçıdır. Fakat jırşılardan içerisinde doğaçlama yeteneğine sahip kişilerin olduğu da bilinmektedir. (bkz. s. 112) Yazılı kaynaklarda jıravların destan icrasını nasıl yaptığı hakkında bilgiler anlatılmaktadır. Netice olarak iki sanatçı tipinin de Kazakların kültürel yaşamı içerisinde epik tarzdaki eserleri seslendiren sanatçılar olduğu anlaşılmaktadır. Bu sanatçılardan jıravların destan anlatımı sırasındaki icracı-dinleyici ilişkisi, Adiyeva tarafından aşağıdaki gibi tasvir edilmektedir:

Dinleyiciler ilk önce jıravın ses tonuna ve ses güzelliğine önem verir. Manzumenin ilk bölümü giriş vaziyetinde eserin içeriğinden bilgi verir. Destan hüzünlü konu üzerine kurulmuşsa, ozanın sesi yavaşça, kederli tonla, sert mazmunla ortaya çıkar. Bu anda dinleyici de destanın iç kavramını ve olayın örgüsünü tahmin eder. Bu sırada tam sahne manzarası tecelli eder. Ozan ise, diyalogu sürdürücüdür. Eğlence tiyatrosunun temelini oluşturma bakımından da önemlidir. Dinleyici ile diyalog kurucu arasında sağlam ilişki bulunmaktadır. Çünkü burada halk dinleyici rolünde değil, kahraman gibi ozanla beraber tip suretine karışır. Ozan ile dinleyici destandaki olaylara girer. Zira ikisinin arasındaki diyalog, destanın esas etkisi altında geliştiğini ihmal etmemek gerek.³⁶⁶

Yukarıdaki ifadelerden de anlaşılacağı üzere jıravın destan anlatımı esnasında dinleyiciler ile etkileşime girdiği ve dinleyicilere destandaki olayları hissettirdiği görülür. Bu iletişim durumunun sonucunda hem kendisinin hem de dinleyicilerin destandaki olayları imgesel olarak yaşadığı anlaşılır. Yani performans ile oluşan bu etkileşimde icracı “jırav”, dinleyici “destanı dinleyen topluluk” ve anlatılan ise “destan” olarak teorinin bileşenlerinde karşılık bulmaktadır. Ayrıca jıravların performansları ile sağladığı iletişim durumunun devamlılığı da önem taşımaktadır. Bununla ilgili olarak Adiyeva, “anlatacağı destanın özelliğini iyi bilen cıravlar ilk önce dinleyicisinin destanı sıkılmadan dinlemesi için hazırlık yaparak kendine çeker. Bu ön hazırlıktan sonra cırav, uzun zincirli destanını başlayıp onu kesmeden bozmadan sabaha kadar anlatabilir”

³⁶⁶ Pakizat Adiyeva, “Kazak ve Bazı Türk Dünyasındaki Dinleyici ve Anlatıcı Performansı Hakkındaki Araştırmalar” *AVRASYA Uluslararası Araştırmalar Dergisi*, C. 4, S. 8, 2016, s. 116.

der.³⁶⁷ Jıravın destan icrasının gelişimi sırasında dinleyicinin iletişimden kopmasına etki edecek unsurları dikkate alarak hazırlık yapma düşüncesi, icra sürecinin devamlılığını sağlayacak bir faktör olarak bağlam kavramı içinde düşünülebilir.

Jıravlar, destan icrasına başlamadan önce destanın konusu ile ilgili olarak dinleyicilere de seçim hakkı tanımaktadır. Destan icrasının süreci devam ederken anlatılan destanın heyecanlı anlarında ise izleyenler tarafından “oy pale!”, “pah şirkin-ay”, “o çok yaşa” gibi tepkiler de olabilmektedir.³⁶⁸ Jırav tarafından dinleyicilere eserin konu içeriği ile alakalı seçme hakkının verilmesi yani performans teorisinde anlatılan olarak yer alan bileşen “destan” türüne müdahale edilmesi ve destanın içeriğinde yer alan heyecanlı ve coşkulu anlarda dinleyici grubun duygularını sözlerle yansıtması gibi etkenlerin, teori içinde yer alan ve performansın devamlılığını etkileyen icra bağlamları olduğu anlaşılır.

Sanatçı tipi olarak jırşının, jıravların toplum içindeki kanaat önderliği, danışmalık, eğitimlik, askerlik, şâirlik ve müzisyenlik gibi farklı fonksiyonlarından sadece sanatsal icracılıklarını gelenek olarak sürdürmesi, onların performanslarının jıravlar ile benzerlik gösterdiğinin sonucunu çıkarır. Bu sebepten dolayı jırav tipinin performansları ile kuramsal açıdan yapılan değerlendirmelerin jırşılar açısından geçerli olacağı da söylenebilir.

Günümüzde ise jıravlık geleneğini yaşatan, jırşı ve termeşi olarak da adlandırılan Almas Almatov ve Elmira Janabergenova'nın performansları incelendiğinde, teori içinde anlatılan veya icra edilen bileşenine karşılık gelen epik tarzdaki jır, terme ve tolğav gibi türlerin Kazak halk müziğinin özelliklerini yansıtacak şekilde pentatonik ve diyatonik yapıda olduğu görülmekte, bu türlerin sanatçılar tarafından özel bir gırtlak tekniği kullanılarak resitatif bir şekilde seslendirildiği gözlemlenmektedir. Özellikle ezgisel seyrin dizi içinde bir oktavı geçmeyecek şekilde 5 ya da 6 sesi kapsadığı ve oluşan melodik motifin, sanatçılarda benzer ezgisel cümleler ile çeşitlendirilerek tekrarlandığı görülmektedir. Ayrıca duraklanılan seslerde ve ezgisel olarak tekrar edilen cümleciklerde ara sıra Almatov tarafından “ı”, “ıy” ve “uy” gibi,

³⁶⁷ a.g.m., s. 119

³⁶⁸ a.g.m., s. 119

Janabergenova tarafından ise “va”, “a” “ay” ve “ıy” gibi heceler yoluyla uzatmaların gırtlak tekniğini belirginleştirecek şekilde yapıldığı da gözlemlenir. Janabergenova tarafından ise bu uzatmaların oktava kadar çıkılarak duraksayan seslerde yapıldığı da görülmektedir.³⁶⁹ Konu ile ilgili olarak görüşme yapılan Jakupova, jırşılının ezberden veya irticalen icra yaptığı sırada eserin sözlerini hatırlamak veya sözel yapıyı doğaçlama olarak oluşturmak için gelenek olarak böyle bir uygulama yaptığını ve sanatçıların gırtlak tekniğini ise sanatını öğrendiği usta veya hocasından gördüğü şekilde yaptığını söylemektedir.³⁷⁰ Sözlerin hatırlanması ve irticalen söz oluşturulması için yapılan bu hece uzatmaları, performans esnasında icracıya dinlenme ve esneklik sağlayan bir icra bağlamı olarak ortaya çıkmaktadır.

Günümüzde ise jırşı sanatçı tipinin performanslarının, konar-göçer yaşam özelliklerine bağlı olarak yapılan oba ve çadır gibi mekanlardan konser salonları gibi sahnelere taşındığı görülür. Bu durum sonucunda icranın bağlamda mekânsal açıdan bir değişiklik olduğu anlaşılır. Sahnedeki icra gereği seyirciler ile iletişimin sağlanması için akustik, mikrofon ve ses sistemleri gibi öğelerin kullanımının gerekliliği de ortaya çıkmakta ve yine icranın bağlamı açısından farklı bir durum meydana geldiği anlaşılmaktadır.

2.4. ÄNŞİ VE ÖLEÑŞİ SANATÇI TİPLERİNİN PERFORMANS ÖZELLİKLERİ

Änşi ve öleñşi sanatçı tipleri, daha önce de belirtildiği üzere Kazak halk müziğinde genellikle “än” ve “öleñ” şeklinde ifade edilen halk ezgilerini söyleyen sanatçılar olarak tanımlanmaktadırlar. (bkz. s. 114) Günümüzde änşi kelimesinin, geleneğe dayalı olmayarak şarkı söyleyenleri belirttiği de görülmektedir.

Günümüzde änşilik sanatını geleneksel bir anlayış ile sürdüren ve icra eden Bekbolat Tilevhan, Aygül Elşibaeva ve Erlan Rıskali gibi sanatçıların performansları

³⁶⁹ Almas Almatov ile Elmira Janabergenova'nın jırşılık performansları; <https://www.youtube.com/watch?v=rZmqd3XL8Ek>, <https://www.youtube.com/watch?v=XTuz9LP5aNE>, <https://www.youtube.com/watch?v=HcDv48ZHGu0>, <https://www.youtube.com/watch?v=ExksNKvPu2s>, (verilen bilgiler, sanatçıların performanslarının yer aldığı videoların izlenmesi sonucu elde edilmiştir.) Erişim tarihi: 25.04.2020.

³⁷⁰ Şemsigül Jakupova, (26.10.2019 tarihinde yapılan görüşme).

gözlemlendiğinde; halk  n ve  le nlerinin yanında jirşılık geleneği içinde olan terme ve tolđav gibi türleri seslendirdiği ve Şarkı icracılığı yönünden de jirşılar ile olan benzerliği dikkat çekmektedir. Aslında bu durum,  nşilik geleneğinin daha önceden de belirtildiği üzere jıravlık geleneğine dayandığının bir göstergesidir.  nk  jırav, sanatçı tipi olarak Kazak kültürünün müzik ve sözlü geleneklerinde  nşi,  le Ői, akın ve k yŐi gibi sanatçı tiplerinin prototipi olarak değerlendirilmektedir. (bkz. s. 113)

 nşilerin veya  le Őilerin performansları incelendiğinde, bir halk Şarkısı seslendirdikleri esnada izleyicilerle etkileşim halinde oldukları görülür. İcra esnasında halk ezgilerini izleyici önünde seslendirirken teatral bir Şekilde seslendirme yapmaktadırlar. Bekbolat Tilevhan, Aygül Elşibaeva ve Erlan Rıskali gibi sanatçıların geleneksel anlayış doğrultusunda yaptıkları performansları izlendiğinde, sanatçıların ses tınılarındaki karakteristik özellik fark edilir ve vokal tekniklerinin üst seviyede olduğu anlaşılmaktadır. Sanatçılar genellikle seslendirdikleri geleneksel türlerde vokal anlamda rahatlıkla tiz seslere kadar çıkmaktadırlar. Sanatçıların eser icraları sırasında tiz seslerde yaptıkları kalışlarda, ses seviyelerini yükseltmeleri duygu olarak coşku hissi yaratmakta ve dinleyiciler üzerinde de etkili olmaktadır. Bu sanatçıların performansları sırasında izleyici olan topluluğun genellikle sessiz bir Şekilde oturduğu ve performansı sessiz bir Şekilde izlediği görülür.³⁷¹

Netice olarak performans teorisinin bileşenleri açısından icracı konumunda  nşiler veya  le Őiler, dinleyici konumunda icrayı dinleyen topluluk ve anlatılan kısmında ise “ le Ő” veya “ n” halk Şarkıları yerlerini almaktadırlar. İcrayı yapan  le Ői veya  nşinin ses tonu, vokal tekniği, sahne duruŐu ve kostümü gibi özellikler seyircilerin üzerinde etkili olabilmektedir. Performans esnasındaki bu etkenler,  le Őiler veya  nşiler ile onları izleyen topluluk arasındaki iletişim durumunun konsantre bir Şekilde sürdürülmesinde önemli rol oynadığı için bağlam kavramı içinde değerlendirilebilir.

³⁷¹ Bekbolat Tilevhan, Aygül Elşibaeva ve Erlan Rıskali'nin  nşilik performansları; <https://www.youtube.com/watch?v=-RRurHnqQXQ>, https://www.youtube.com/watch?v=pwXV_qJi_Ls, <https://www.youtube.com/watch?v=D6H6KQ0GhDM>, <https://www.youtube.com/watch?v=St5-IGyxYcY>, <https://www.youtube.com/watch?v=HPskHoa8Evw>, <https://www.youtube.com/watch?v=k0BXR24dTvU>, (verilen bilgiler, sanatçıların performanslarının yer aldığı videoların izlenmesi sonucu elde edilmiştir.) Erişim tarihi: 26.04.2020.

Öleñşi ve äñşilerin icra yapacakları konser, düğün ve nevruz gibi farklı etkinlikler de farklı bir bağlam durumu yaratabilir. Bu sanatçılar, örneğin nevruz ritüelinde halk şarkıları seslendireceği zaman repertuvar içeriğini de ritüele göre hazırlayacaklardır. Ya da bu sanatçıların bir düğün etkinliğinde yapacakları icralar göz önüne alındığında ise repertuvar ve eser içeriği de ona göre seçilecektir. Ayrıca konar-göçer yaşam koşullarından farklı olarak yine günümüzde açık havada veya kapalı ortamlarda yapılan dinletilerde akustik, mikrofon ve ses sistemi gibi unsurlar icrayı etkileyebileceği için yine teorinin bağlam fikri içinde değerlendirilebilir.

2.5. KÜYŞİ SANATÇI TİPİNİN PERFORMANS ÖZELLİKLERİ

Daha önce de tanımlandığı üzere Kazakların müzik geleneğinde küy türünü dombıra, sızgı ve kobız gibi enstrümanlar ile icra eden sanatçı tipine “küyşi” denilir. Ayrıca küy icra eden kişilere halk tarafından “küy tartıcı”, “kobızşı”, “dombıraşı” ve “sızgışı” şeklinde farklı isimler de verilmektedir. (bkz. s. 116) Bazı kaynaklarda, eski dönemlerde küyşi sanatçı tipinin atası olarak nitelendirilen jıravların, küy icrasını nasıl yaptıkları hakkında bilgiler de yer alır. V. Karlson, Kazakbay Jırav’ın destana başlamadan önce dombıra ile küy icrasını aşağıdaki gibi tarif eder:

Kazakbay Cırav, büyük destanı başlamadan önce “Akku (Kuğu)” isimli küyü dombırasıyla çalarak seslendirdi. Küyün kuğunun uçuş anını göz önünde sererek ilhamlı ve doğal çıkması o kadar güzeldi ki, dinleyiciler havada hakikaten kuğu uçuyormuş gibi hissederek onların muhteşem kanatlarının sesini duymuş gibi etki altında kaldılar. Bunların hepsi Kazak’ın iki telli dombırasıyla seslendirilir.³⁷²(...)

V. Karlson’un ifadelerinde, küy icrasını yapan jırav ile dinleyiciler arasında bir etkileşim olduğu ve enstrümantal bir hikâye anlatımı şeklinde gerçekleşen küy icrasının icracı tarafından müzikal bir dil ile dinleyiciye hissettirildiği görülmektedir. Küyşi sanatçı tipini araştırırken konu hakkında görüşme yapılan Kazak dombıra sanatçısı ve aynı zamanda küyşi olan Jakupova, bir küyü yorumladığı sırada küy içinde yer alan ezgisel temalardaki kendi hissettiklerini izleyiciye yansıtmaya ve ortak bir duygu durumu oluşturmaya çalıştığını söylemiştir.³⁷³ Yani netice olarak icracı kısmında

³⁷² Karlson, V., *Halk Şarkıcıları- Arşivdeki Kırgızlar // Orenburg İli, N-62.2., 1906, s. 2’den aktaran: Adiyeva, a.g.m., s. 119.*

³⁷³ Şemsigül Jakupova, (26.10.2019 tarihinde yapılan görüşme).

“küyşi”, dinleyici kısmında “küyü dinleyen topluluk” ve anlatılan veya icra edilen kısmında ise müzikal bir tür olarak “küy” performans teorisinin bileşenlerinde yerlerini alır.

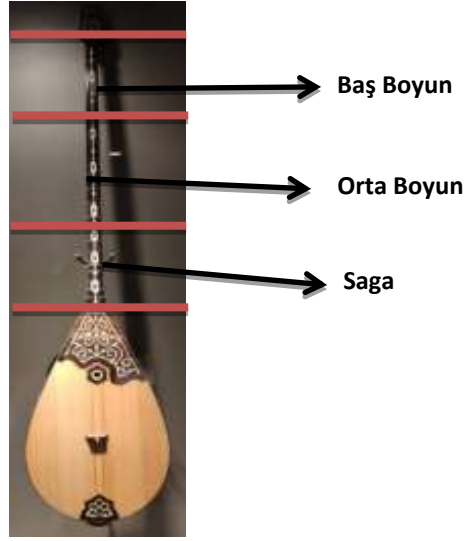
Müzikal bir tür olarak küylerin genellikle Kazak geleneksel müziğinin ezgisel özelliklerini yansıtarak “diatonik” ve “pentatonik” yapıda olduğu fakat dizgesel yapının komşu ülkelerle etkileşim sonucu değişebildiği daha önce belirtilmiştir. (bkz. s. 32) Kazak organolog Sarıbayev, yapmış olduğu araştırmalarında dombıra küylerindeki bu durum hakkında bazı bilgiler verir. Dombıra çalgısının 12-14 perde sayısına sahip ilk örneklerinin tarihsel süreç içindeki gelişimi sırasında, çalgı ile “Türikpen Küy” çalınacağı zaman bir perne (perde) bağlandığını ve sonuç olarak bağlanılan bu pernenin (perde) “Türikpen pernesi” olarak kaldığını söylemiştir.³⁷⁴ Netice olarak bu müzikal etkileşimin dizgesel anlamda çalgının yapısını da etkilediği ve ayrıca dombıra üzerinde küy formunu da etkileyerek icra açısından farklı bir bağlam durumu oluşturduğu anlaşılır.

Dombıra üzerinde yer alan “baş boyun”, “orta boyun” ve “saga” şeklinde ifade edilen üç bölümde seslendirilen ezgisel temaların, insanların üzerinde etkisi olduğu anlaşılmaktadır. Bu üç bölümün, Kazak kültüründe insan vücudu ile dağın görüntüsü gibi simgelendikleri anlamları ile insan duygularına gelen karşılıkları bulunur.

1. Baş boyun; yeraltını temsil eder. Küyün giriş bölümüdür. Alt dünyaya paralel tema olarak küylerde joktav (ağıt) gibi vurgu verir.
2. Orta boyun; yerüstünü temsil eder. Temanın geliştiği bölümdür. Canlı insan duygularına özel tema verir.
3. Saga; göksel dünyayı temsil eder. Küyün doruk noktasıdır. Küyün tiz sesleri bu bölümde yer alır. İnsanların duygularında coşkunun yükselmesini sağlar.³⁷⁵

³⁷⁴ Sarıbayev, a.g.e., s. 118.

³⁷⁵ Kazak Müzik Literatürü Üzerine Referans Notlar, çev. Kalymova, s. 81.



Şekil 76: Dombıra Küyelerinin Çalgı Üzerinde Tanımlandığı Bölümler.³⁷⁶

Kazakların müzik geleneğindeki küy sanatında önemli bir yere sahip olan ve “Küy Atası” olarak ifade edilen dombıra küyşisi Kurmangazi’nin³⁷⁷ küyelerinde yukarıda bahsedilen bölümlerde seslendirilen temaların insan üzerinde nasıl bir etki bıraktığı tasvir edilmiştir. Kurmangazi’nin küyleri, epik masal karakteri gösterip tek sesli ve kesinlikle kısıtlanmış bir tema ile baş boyun bölümünde başlamaktadır. Bu bölümde küyün icra karakteri bir jıravın destansı anlatımına benzemekte ve konu olarak tarihi olaylar anlatılmaktadır. Duygu olarak ise gizlenen bir kederin müzikal bir motifle anlatımı yapılmaktadır. İkinci tema orta boyun bölümünde iki sesle özetlenmekte ve Kurmangazi’nin olaylar hakkında felsefi düşüncesini yansıtmaktadır. İkinci temadaki duygu durumu sert ve stresli bir özellik göstermektedir. Sonraki müzikal anlatımda derin bir üzüntü duygusunun kahramanca bir coşkuya doğru geliştiği ve gergin bir gelişim yoluna gittiği hissedilmektedir. Doruk noktası olarak 1. ve 2. saga, mücadelenin resmini çizmektedir. 1. saga, trajik ve duygusal bir karakter verir. 2. sagada ise duygu durumu kademeli olarak değişiklik gösterir, neşe ve kazanma umudu ile özellik gösteren bir coşku durumuna yol açar. Daha sonra 1. ve 2. saga, küçük değişikliklerle

³⁷⁶ Raiymbergenova, a.g.m., s. 283.

³⁷⁷ Kurmangazi Sagırbayulı (1818-1889); Kazak halk müzisyeni, besteci ve dombıra sanatçısı olarak bilinir. Kurmangazi’nin dombıra çalgısı için bestelediği küyler, Kazak müzik kültürünün gelişmesinde etkili olmuştur. <http://www.tarih.spring.kz/ru/history/modern/figures/page1035/>, (26.12.2020).

tekrarlanmaktadır. Bu da gizlenen keder teması üzerine inşa edilmiş küçük bir koda yol açarak yenik düşmüş batır (kahraman) için trajik ağıt sesi çıkarmaktadır.³⁷⁸

Yukarıda yer alan ifadeler değerlendirildiğinde, anlatılan konumunda olan bir dombıra küyünün seslendirildiği sırada, üç bölümde yer alan ezgisel temaların insanların duyguları üzerinde etkili olduğu sonucu ortaya çıkmaktadır. Dombıra üzerindeki simgesel ve insanların duygularına karşılık gelen anlamların, Kazak Türkleri için sosyo-kültürel yaşam içinde müzikal dil açısından önem taşıdığı anlaşılır. Bu noktada, izleyicinin kültürel kimliği de küy performansı açısından önemli bir etken olarak teorinin bağlam kavramı içinde değerlendirilebilir. Yani Kazak müziğindeki bir tür olan küyün icrası, Kazak kültüründe yetişmeyen ve farklı bir kültürden gelip dinleyici olan birisi için sözü edilen duyguların etkisini yaratmayabilir. Bu durumun yine teori açısından icranın farklı bir bağlamını oluşturduğu anlaşılır.

Dombıra ile küy icrasında; aytıs uygulamasına benzeyen, birden fazla kişiyle yapılan ve “küy tartıs” adıyla anılan bir icra pratiği de mevcuttur. Aslında çalgısal olarak yapılan bu atışma pratiği, Kazak müzik geleneği içinde halk bestekarlarının yaptığı besteleri icra etme yarışını ifade etmiştir.³⁷⁹ Günümüzde ise bu uygulama sahneler taşınarak görsel bir gösteri olarak ve hatta zaman zaman orkestranın icraya katılımı ile orkestra eşlikli olarak da yapılmaktadır.

Küyşilerin yaptığı “küy tartıs” icrası izlendiğinde, performans teorisinin bileşenleri açısından aytıs icrasındaki gibi bir durumun ortaya çıktığı söylenebilir. Yani iki tip icracı ve iki tip dinleyici durumu ortaya çıkmaktadır. (bkz. s. 123) Küyşiler icra ettikleri küyün bölümlerini veya müzikal temalarını aytıs icrasında olduğu gibi nöbetleşe bir şekilde bireysel olarak seslendirmektedirler. Küyşilerden birisi sıra kendine geldiği ve bireysel anlamda küyü seslendirdiği sırada dombıra üzerindeki çalım virtüozitesini ortaya koymakta ve bu anlayış ile diğer küyşiler ile yarış içerisine girmektedir. Bu durum küyşinin çalgı üzerindeki ustalığının sınırlarını zorlamasına ve doğaçlama olarak enstrüman üzerinde farklı çalım teknikleri denemesine de yol açmaktadır. Küyşinin bu çalgısal gösterisinde seyircilerin alkış ve sözler ile tepkiler

³⁷⁸ Kazak Müzik Literatürü Üzerine Referans Notlar, çev. Kalymova, s. 111.

³⁷⁹ Kaskabasov, a.g.m., s. 80.

verdiği de görülür. Bazen küy tartış icrasında küyşiler, küyün bölümünü veya müzikal temayı seslendirdikten sonra sırayı birbirlerine devredeceği esnada, kendi aralarında mimikler ve vücut hareketleri (genellikle el ve kol) aracılığıyla mizah öğeleri barındıran teatral anlamda davranışlar yoluyla da şakalaşabilmektedirler. Hem müzikal hem de teatral anlamda oluşan performans durumuna, izleyiciler tarafından da gülerek tepki verildiği görülür. Ayrıca küy tartış esnasında küyşilerin bir müzikal temayı veya küy bölümünü toplu olarak seslendirme yaptıkları da görülmektedir. Hem söz hem çalgısal özellik gösteren “aytıs” icrasını yapan akınların, dombıra akortları ile ezgi üretimindeki dizgesel yapı farklı olabilirken, dombıra küyşilerinin (dombıraşlar) “küy tartış” pratiğinde aynı eserler üzerinde ustalık yarışı yapıldığından, dombıra akortları ve dizgesel yapının aynı özellikte olduğu gözlemlenmektedir. Günümüzde geleneksel olan bu icra pratiğinin orkestra eşlikli olarak yapıldığı da gözlemlenmektedir.³⁸⁰

Dombıra küyşileri (dombıraşlar) tarafından icra edilen küy tartış pratiğinin günümüzde konser salonlarına taşınması ve hatta zaman zaman orkestra eşlikli olarak icra edilmesi gibi geçmiş dönemdeki icra özelliklerinden farklı olarak oluşan bu mekânsal durumdaki ve çalgılama şeklindeki yenilikler, performans teorisinden icra bağlamındaki değişiklikler olarak değerlendirilebilir. Küyşilerin kendi yeteneklerinin sınırlarını zorlayarak ve seyirci tepkisinin de sonucu olarak doğaçlamaya bağlı şekilde gösteriye yönelik yaptığı çalım tekniklerinin de icranın bağlamını etkileyecek olan uygulamalar olduğu anlaşılır. Ayrıca küyşiler tarafından sıra değişimi esnasında kendi aralarında yaptıkları mimikler, el hareketleri gibi teatral unsurlar ile oluşan şakalaşmalar ve seyircilerin bu duruma verdiği tepkilerle de icranın etkilendiği söylenebilir.

Kazak kültürü içinde efsanelere göre kobızı (kopuz) icat eden ve ilk küyü icra eden kişinin Korkut Ata olduğu geçmektedir.³⁸¹ Korkut Ata ile başladığı kabul edilen kobız (kopuz) sanatının, tarihsel süreç içinde baksı ve jıravlar tarafından icra edilerek günümüze kadar ulaştığı anlaşılmaktadır. Kobız sanatı içinde küy icracılığının en

³⁸⁰ Kazak Küyşiler tarafından seslendirilen “küy tartış” icraları; https://www.youtube.com/watch?v=xgZJY_p3kl4, <https://www.youtube.com/watch?v=DSGpO-iCqGE>, <https://www.youtube.com/watch?v=d4WIE8hGErk>, <https://www.youtube.com/watch?v=u08DjWYJIQE>, <https://www.youtube.com/watch?v=0idbZnHkAfg>, (verilen bilgiler, “küy tartış” performanslarının yer aldığı videolar izlenerek elde edilmiştir.) Erişim tarihi: 28.04.2020.

³⁸¹ *Kazak Müzik Literatürü Üzerine Referans Notlar*, çev. Kalymova, s. 99.

önemli temsilcilerinden birisi de Ihlas Dükenov³⁸² olarak bilinir. Kaynaklarda Ihlas'ın küyelerinin konu içeriği ve temaları hakkında bilgilere de yer verilmektedir. Örneğin, Ihlas'ın “Kazan Küy” isimli eserinde, Narike batırı (kahraman) hakkında bir hikâye enstrümantal olarak anlatılmaktadır. Şora köyünün sakinlerini rahatsız eden Kazanlılara yapılan yolculuğun müzikal bir dil ile tasviri yapılmaktadır. Küy formunun icrasında serbestlik ve doğaçlama fark edilmektedir. Kısa bir giriş, eserin karakterini ve ritmini belirler. Ana temada at koşturmasının hissedildiği beşli ve altılı şeklinde hareket eden bir melodi ile kahramanın cesur ruh hali, başarı inancı ve heyecanının betimlemesi yapılır. Küyün son kısmında ise binicinin şarkısı ile koşu teması (at yarışı) şeklinde iki tema, dönüşümlü olarak daha heyecanlı ve kahramanca bir etki uyandıracak şekilde tekrarlanmaktadır.³⁸³ Netice itibariyle geçmişteki konar-göçer yaşam tarzından günümüze kadar olan süreçte Kazakların kültürel yaşamı içerisinde hikâye anlatımı şeklinde ve enstrümantal olarak seslendirilen küyelerin, kılkobız çalgısıyla da icra edildiği ve toplumun kültürel belleğine işlenerek çalgısal bir müzik tarzı olarak “kobız müziği” şeklinde gelişim gösterdiği anlaşılmaktadır.

Günümüzdeki kılkobız sanatçılarından (kobızşı) Akerke Tajibayeva'nın küy türü ile ilgili performansları incelendiğinde, performans teori açısından icracı ve seyirci etkileşiminin sessiz bir şekilde ve iletişimin sadece icracının enstrümanından çıkardığı ezgilerle sağlandığı gözlemlenir. Teknik olarak yay aracılığıyla ve icracının tırnağının tele temas ettirilmesi sonucu çalınan bu çalgı üstünde gerçekleşen küy icrası, söz konusu türün enstrümantal bir özellik göstermesi nedeniyle eserde yer alan temaların icracı tarafından enstrümanın yapısına bağlı olarak anlatılmasıyla gerçekleşmektedir. Yani küy icrasını gerçekleştiren kobızşı, yayı nüanslı bir şekilde kullanarak izleyicilere eserdeki duyguları veya temaları hissettirmeye çalışmaktadır. Sanatçının enstrüman üzerinde yay çektiği sırada sol elin parmaklarının iç tarafıyla tellere veya tellerin eşige yakın bölümüne hafifçe dokunarak farklı tınlar elde edildiği de gözlemlenir. Bu uygulamanın duraklama yapılan seslerde de yapıldığı ve duraklanılan seslerde çarpma,

³⁸² Ihlas Dükenov (1843-1916); ünlü Kazak küy bestecisi ve kobız sanatçısıdır. Karaganda bölgesinin Janaarka ilçesinde doğmuştur. Kazak müzik geleneği içerisinde kobız icracılığını canlandırmış ve teknik anlamda gelişimini sağlamıştır. <http://www.tarih-begalinka.kz/ru/history/modern/figures/ykylas/>, (27.12.2020).

³⁸³ Kazak Müzik Literatürü Üzerine Referans Notlar, çev. Kalymova, s. 103.

glisendo ve mordan gibi süsleme tekniklerinin kullanıldığı da görülür.³⁸⁴ Bu çalım teknikleri ile icracı olan kobızşı tarafından eser içindeki duyguların veya temaların izleyiciler tarafından daha iyi hissedilmesi amacıyla vurgu yapıldığı anlaşılmaktadır. Esasında kobızşının bir bakıma yaptığı bu teknikler aracılığıyla müzikal bir dil olarak anlatmaya çalıştığı küy formunda kendi bağlamını oluşturmaya çalıştığı söylenebilir. Ayrıca kılkobız icracılığının zaman içinde jırşı, akın, ânşı ve öleşşi gibi sanatçı tiplerde de olduğu gibi günümüzde konser sahnelerine taşınarak orkestra ve topluluk anlayışı ile yapılması, icranın bağlamında mekânsal olarak değişikliğin yaşandığını göstermektedir.

Kazak müzik geleneği içinde küyler sızızğı çalgısıyla da icra edilir ve sızızğı çalgısıyla küy formunun icrasını yapan sanatçılara “sızızğışı” denilir. (bkz. s. 116) Küy formunu seslendiren kişinin enstrümanı değıştığı düşünöldüğünde ise icracı konumunda sızızğışının, dinleyici konumunda icrayı izleyen topluluğun ve anlatılarda ise küy formunun performans teörinin bileşenlerinde yerlerini aldıkları anlaşılmaktadır.

Günümüzdeki sızızğı sanatçıları olan Talğat Mukışev ve Bavırjan Muhametbay’ın performansları incelendiğinde, icra edilen sızızğı küyelerindeki ezgisel yapılar da “pentatonik” etkinin daha fazla olduğu göze çarpmaktadır. Sarıbayev’in araştırmalarında da ifade ettiğı gibi 1930’lu yıllardan sonra Batı Kazakistan’da sızızğı icra geleneğinin kaybolmaya başlaması, ülkenin doğu kesimlerinde ve Sibirya sınırlarına yakın olan bölgeler ile Moğolistan’da yaşayan Kazaklar arasında bu geleneğin devam ettirilmesinin sonucu olarak sızızğı ile icra edilen küy ezgilerinin dizgesel anlamda bölgesel karakteri yansıttığı anlaşılır.³⁸⁵

Sızızğı ile küy icralarında, sızızğı sanatçıları tarafından nefes tekniklerine bağılı bir şekilde bas aralıklarda bulunan dem seslerin tutulduğu ve bu bas aralıklardaki sesler devam ederken eserdeki ana ezginin de çalındığı duyulmaktadır. Duraksayan seslerde sanatçılar tarafından dudaklar yardımıyla vibrasyon yapıldığı da görülür. Sızızğı icracıları tarafından seslendirilen küy ezgilerinde, uzun seslerdeki kalışlarda nefes ve dudaklar ile yapılan vibrasyon gibi çalım tekniklerinin sonucunda dem seslerin içinde

³⁸⁴ Akerke Tajibayeva’nın kılkobız performansı; https://www.youtube.com/watch?v=5_E33I9HzUE, <https://www.youtube.com/watch?v=OGa-i37QTFY>, (verilen bilgiler, sanatçının kılkobız performansının yer aldığı videoların izlenmesi sonucu elde edilmiştir.) Erişim tarihi: 30.04.2020.

³⁸⁵ Sarıbayev, a.g.e., s. 98.

bulunan doğuşkan seslerin de tınladığı ve ortaya çıkan polifonik oluşumun dinleyenler üzerinde mistik bir etki yarattığı da gözlemlenir.³⁸⁶

Sıbızgı küylerindeki ezgisel temaların aslında Sibiryaya bölgesinde yaşayan Türk-Moğol halklarının kendilerine özgü polifonik müzik stili olan “hömey” (gırtlak müziği) ezgilerini anımsattığı fark edilebilir. Sıbızgışı tarafından polifonik özellik göstererek ortaya çıkan bu iki sesli duyum, Kazak kültürü içinde mitolojik kavramlar ile açıklanmaktadır. Sıbızgının ana ezgisi göksel dünyayı temsil ederken, demde kalan ve eşlik sağlayan bas ses alt dünyayı temsil etmektedir. Sıbızgı icracısı ise üst ve alt dünyalar arasında bir bağlantı olarak görülebilir.³⁸⁷

Sonuç olarak sıbızgı sanatçısının, küy icrası sırasında enstrümantal bir şekilde seslendirme yaptığı eserin hikayesini izleyenlere ezgiler aracılığıyla ve çalgının yapısına bağlı olarak çalgı üzerinde yaptığı icra teknikleriyle anlatmaya çalıştığı anlaşılmaktadır. Aslında enstrümantal olarak gerçekleşen sıbızgı icrasında da sanatçının kendi bağlamını oluşturduğu söylenebilir. Yani sanatçının ezgisel temalar yardımıyla eserin hikayesini betimlemeye çalıştığı ve izleyiciler tarafından küyün hikâyesinin hissedilmesini sağladığı anlaşılır.

Günümüzde ise sıbızgı küyelerinin topluluklarda kullanıldığı, bununla birlikte orkestra eşlikli icra edildiği de görülür. Aslında bu topluluk anlayışı içinde yapılan seslendirmelerin küyü olarak nitelendirilen dombıraşı ve kobızşı gibi diğer sanatçı tipler ile anşî, öleñşi ve akın gibi sanatçı tiplerin performanslarında da olduğu görülmektedir. Topluluk müziğinin, geçmişten günümüze kadar olan süreç içerisinde konar-göçer bir yapı ile oluşan Kazak geleneği içindeki müzik kültürüne özgü bir icra şekli olmadığı anlaşılır. Kazak müziğinin topluluk ile icra edilme düşüncesi, sonuçlarının çok uzun bir sürede alındığı bir Sovyet projesidir.³⁸⁸ Bu Sovyet etkisi ile 1930’lu yıllarda Ahmet

³⁸⁶ Talğat Mukışev ve Bavırjan Muhametbay’ın sıbızgı performansları;

https://www.youtube.com/watch?v=wyYVsCDP6Hs&list=PLTNvpPoOk3jaDDQoj_0JEI9u6jp2vHA1w&index=6&t=0s, <https://www.youtube.com/watch?v=WqR2xxnUAoQ>, (verilen bilgiler sanatçıların performanslarının yer aldığı videoların izlenmesi sonucu elde edilmiştir.) Erişim tarihi: 01.05.2020.

³⁸⁷ Kazak Gazeteleri, “Kazak Halkının Sıbızgı Sanatı”, 20 Ağustos 2010, <http://kazgazeta.kz/?p=3512> (02.05.2020).

³⁸⁸ Margarethe A. Adams, *Sovyet Sonrası Kazakistan’da Müzik ve Eğlence: İdeoloji ve Miras*, (Doktora Tezi) Illinois: University of Illinois at Urbana Champaign (Philosophy in Musicology in the Graduate College), 2011, s. 38.

Jubanov ve 10 kişi tarafından ilk halk çalgıları topluluğu kurulmuş ve geleneksel müzikler topluluk anlayışı ile icra edilmeye başlanmıştır. Günümüzde ise “Kurmangazi Orkestrası” ve “Otırar Sazı”³⁸⁹ gibi orkestralar ile “Er-Turan”, “Sazgen Sazı” ve “Hassak” gibi küçük folk müzik toplulukları geleneksel olan müzikleri icra etmektedirler. Performans teorisinden topluluk müziğinin, konar-göçer yaşam koşullarındaki sanatçı tiplerinin yaptığı bireysel müzik icralarından farklı bir biçimde ekip anlayışına dayalı olarak farklı bir icra bağlamıyla ortaya çıktığı söylenebilir.

2.6. BAKSI SANATÇI TİPİNİN PERFORMANS ÖZELLİKLERİ

Kazak Türklerinin kültürel yaşamı içinde baksı, şamanlarda da olduğu gibi falcılık, hekimlik ve müzisyenlik gibi özelliklere sahip olan bir figürdür. (bkz. s. 119) İnsanlar tarafından baksının, eski dönemlerde müzik eşliğinde şarkı söyleyerek ruhları çağırıldığına ve bu sayede hastayı iyileştireceğine, kayıp olan hayvanı bulacağına ve gelecekte yaşanacakları haber vereceğine inanılmıştır. Yani müzik, baksının başkaları tarafından hissedilmeyen duygulara girmesine ve özel bir trans duruma geçmesine yardımcı olan önemli bir olgudur. Genel olarak bir baksının ya da şamanın ayini, teatral bir özellik gösteren ve belli bir sıra ile yapılan eylemlerden oluşan bir ritüel şeklinde gerçekleşmektedir. Bu ritüelde baksı, insanlar üzerinde güçlü bir duygusal etki yaratmaya ve insanları kendisinde doğüstü yeteneklerinin olduğuna inandırmaya çalışmaktadır.³⁹⁰ Geçmiş dönemlerde yaşamış olan Kazak baksılarının performanslarını günümüzde gözlemleme fırsatı bulunmadığı için, yazılı kaynaklarda geçen bilgiler ile icraları hakkında değerlendirilme yapılmaya çalışılacaktır. Köprülü; Levchine, Mironiyeff, Radloff, Kustanayeff, Alekteroff, Divayev ve J. Castagne gibi araştırmacılardan elde ettiği bilgiler doğrultusunda, bir baksının ayin sırasındaki yaptığı müzikal pratikleri aşağıdaki gibi anlatmaktadır:

Baksı'nın başlıca aleti kopuz denilen bir nevi baso-viyolenseldir, ki yay ile çalınır; bunun üstünde bükülmüş at kılından iki kiriş gerilmiş ve sapına birçok demir zil bağlanmıştır. Baksı'nın bir de asası vardır; ki ucuna dörtköşe bir tahta parçası yerleştirilip etrafına birçok küçük demir parçası asılmıştır. Baksı, terennüm ettiği efsun (dua) ile beraber kopuzunu çalar ve sonra asasını yakalayarak cezbeli bir raksa başlar; ki bu sırada fırıldak gibi dönen asadan müthiş bir gürültü çıkar. Bu işi ekseriya iki baksı birlikte yapar; biri kopuz

³⁸⁹ İsmail, *Kazak Türkleri*, s. 377-378.

³⁹⁰ *Kazak Müzik Literatürü Üzerine Referans Notlar*, çev. Kalymova, s. 6.

çalar, ötedeki asayla rakseder; mamafih bu gibi aletleri kullanmayan baksılar da vardır. Bu çılgın raks esnasında baksı ağzından köpükler saçar, korkunç hareketler yapar, kendinden geçer ve bazen bayılır. Seyirciler üzerinde tesir yapmak için bunlar tıpkı Rıfâ'î dervişleri gibi, birtakım marifetler de gösterirler: Kızgın demirleri yalama, vücutlarına hançer saplamak, iğne yutmak vs gibi. Bütün bu korkunç mücadele, hastalığa sebep olan fena ruhları korkutup kaçırmak içindir.³⁹¹

Ergun ise baksılar tarafından icra edilen “baksı sarını” ritüelini aşağıdaki gibi tarif etmektedir:

(...) baksılar, baksı sarınına hastalanan bir insanı veya hayvanı iyileştirmek için yapılan tören sırasında söylerler. Baksı hasta adamı veya hayvanı bir meydana yatırıp etrafında dönmeye başlar. Meydana yaktığı ateşten arasına alarak hastayı dağlar. Kendisi de ateşte ısıtılan ve kor haline gelen baltayı yalar. Bir yandan da dombıra veya kopuzun eşliğinde söylediği şiirlerle “avurun iyesi”ni çağırır. Bu arada kendisi de halden hale girer; ağzını burnunu eğip büker, dişlerini gıcırdatır; ateşin ve hastanın etrafında rakseder. Baksılar, hastayı iyileştirebilmek için şiirle, müzikle “cin”lerini çağırırlar. Cinleri gelmezse hastayı iyileştiremezler.³⁹²

Köprülü ve Ergun’un ifadelerinde, baksıların icracı olarak müzisyenliğin yanı sıra hekimlik, sihirbazlık gibi özelliklere sahip olmaları, performans teori açısından icracı bileşenin birden fazla karaktere sahip olduğu sonucunu çıkarır. Bu nedenle ritüel içinde icracının birkaç fonksiyonu yerine getirerek değişken bir yapı ile performansı gerçekleştirdiği anlaşılır. Baksıların performansları esnasında müzikal öğeleri kullanması, kızgın demirleri yalaması ve vücutlarına hançer saplaması gibi yaptıkları uygulamalar ile seyirciler üzerinde etki bırakmaya ve hastanın telkin durumuna geçmesini sağlamaya çalıştığı anlaşılır. Schechner, “performansların yapıları bir çerçeve içinde anlamlandırılarak, seçilen noktaları vurgulayarak ve böylece bir bağlam ve gerçekleştiği ortam ile ilişki içinde yorumlayarak çeşitli şekillerde işlevlendiğine işaret eder.”³⁹³ demektedir. Schechner’ın bu söylediği düşünüldüğünde, baksıların ritüel süreci içerisinde teatral bir şekilde yaptığı müzisyenlik, sihirbazlık ve hekimlik gibi eylemler ile belli bir çerçeve içinde kendi icrasal bağlamını oluşturmaya çalıştığı söylenebilir. Yani bir baksının performansını gerçekleştireceği ritüel ile sınırlı bir ortam durumu yani bağlam oluşturduğu ve baksı tarafından müzisyenlik, hekimlik

³⁹¹ Köprülü, a.g.e., s. 199.

³⁹² Ergun, a.g.e., s. 33-34.

³⁹³ Gümüş & Gündoğan, a.g.m., s. 19.

ve sihirbazlık gibi yapılan faaliyetlerin hasta ile izleyiciler açısından etki yaratacak bir biçimde hastalıkları sağaltmak düşüncesiyle icra edildiği anlaşılır.

SONUÇ

“Performans teorii” adı altında gelişim gösteren çalışmalar; “icracı”, “dinleyici” ve “anlatılan veya sunumu yapılan eser” olmak üzere performans eyleminde üç dinamik üzerinde yoğunlaşmaktadır. Araştırmacılar tarafından teorik yapı içinde ele alınan “bağlam” ise icrayı etkileyen faktörleri belirleyen temel unsurlardandır. Özellikle etnomüzikoloji disiplini tarafından müzikal icranın geniş bir perspektiften değerlendirilmesini amaçlayan araştırmalarda da farklı disiplinlerdeki uzmanların “performans teorii” hakkında yaptıkları çalışmalarından yararlanılmıştır.

Tarihsel süreç içerisinde Kazak Türklerinin sosyo-kültürel yaşamı boyunca müzik sanatı ve müzik sanatının icrasını yapan sanatçı figürü, özellikle göçebe yaşam koşullarına bağlı olarak gelişim göstermiştir. Kazak kültürü içerisinde müzik sanatını icra eden sanatçı figürünün, diğer Türk topluluklarında da benzeri olan ve elinde dombıra veya kopuz gibi bir enstrüman ile âşık veya ozan tipine karşılık geldiği sonucuna varılabilir. Kazak Türklerinin geleneksel müzik yapısı içinde farklı karakterde icra özellikleri geliştiren “baksı”, “jırav”, “jırşı”, “akın”, “ânşı”, “öleñşi”, “sal-seri” ve “küyşi” gibi isimleri olan sanatçı tipler, müzik sanatının icrasını yaparak gelenekselleşmesini ve aynı zamanda kültürel bellek unsurlarını müzikal pratikler eşliğinde icra ederek canlı kalmasını sağlayıp günümüze kadar ulaştırmışlardır. Kazak geleneksel müziği ile bu müziği icra eden sanatçı tiplerinin “performans teorii”ye ilişkin incelemesi yapılan bu çalışmada bazı sonuç ve değerlendirmeler aşağıdaki gibidir:

- Kazak Türklerinin geleneksel müziği, bulunduğu coğrafi konuma bağlı olarak komşu kültürler ile etkileşim sonucu; ses dizisi, tür ve çalgı özellikleri ile “senkretik” bir yapıda gelişim göstermiştir.
- Kazak geleneksel müziği, dizgesel olarak “pentatonik” ve “diatonik” yapı özellikleri taşımaktadır. Çalışma boyunca, Kazak Türklerinin müzik terminolojisinde; Türkiye, Özbekistan, Azerbaycan ve Uygur Türklerinin geleneksel müzik terminolojilerinde yer alan “makam” ifadesine rastlanılmamıştır.
- Kazakların müzik geleneği içerisindeki müzik türleri, vokal ve enstrümantal şekilde müzikal olarak iki biçimde gelişim göstermektedir. Kazak müzik

geleneğin içerisinde yer alan mevcut sözlü türler, araştırmacılar tarafından müzikal özelliklere bakılmaksızın; ritüel uygulamalar, eğitici ve günlük yaşamı ilgilendiren çeşitli konulara bağlı bir şekilde icra bağlamları ile sözel içerik değerlendirilerek sınıflandırılmıştır.

- Kazak müziğinde kullanılan; yaylı, el ile çalınan, nefesli ve vurmali çalgıların, Türk Dünyası olarak belirtilen coğrafi ve kültürel alan içerisinde yer alan Türk topluluklarının geleneksel müzikleri içerisinde icra şekli ve form özelliği bakımından benzerleri olduğu görülmüştür.
- El ile icra edilen Kazak dombırası; Uygur, Özbek ve Türkmen halklarının müzik geleneği içerisinde el ile çalınan dutar ve Anadolu sahası içerisinde el ve mızrap ile çalınan bağlama çalgısı ile armudi gövde bakımından formel yönden benzerlik gösterir. Türk dünyası içerisinde armudi forma sahip olan çalgıların el ile çalınma teknikleri ile de benzerlikleri bulunmaktadır. Kazak dombıra icra geleneğindeki “şertpe” stilinde, Anadolu sahası içerisinde icra edilen bağlama çalgısındaki “şelpe” tekniğinde ve Türkmen, Özbek ve Uygur halklarının dutar çalgısı üzerinde uyguladığı el ile icra tekniklerinde (sağ el ile yazanlar açısından değerlendirildiğinde), sağ elin parmaklarının etkin bir biçimde kullanımı yönüyle benzerlikler bulunmaktadır. Kazak kıkobız çalgısının, yay kullanımı ile tırnakların tellere sürtülerek olan icra özelliğine bağlı olarak Türk müziği içerisinde klasik kemençe, hegit ve tırnak kemane gibi benzerleri bulunmaktadır. Kazak Türklerinin “kerney” ve Özbek Türklerinin “karnay” isimindeki nefesli çalgıları, form ve icra özelliği ile benzerlik göstermektedir. Kazak Türklerinin dangıra ve keşik adıyla vurmali olarak icra edilen çalgılarının ise icra ve form bakımından Anadolu’daki bendir, Özbek müzik geleneği içerisindeki “doyra” ve Uygur müzik geleneği içerisindeki “dap” ile benzerliği bulunur.
- “Jırav”, Kazakların bozkır yaşamında sanatçı kişiliğinin yanı sıra kanaat önderi olma özelliğine sahip bir figürdür. Jıravlar, müzikal olarak genellikle epik özellikte olan türleri seslendirerek dinleyici olan halka bir nevi eğitim vermektedirler. Günümüzde ise “jırav” sanatçı tipinin sadece icracı olarak sürdürücüsü olan “jırşı” sanatçı tipine rastlanılmaktadır. Jırşılar performanslarını, müzik geleneği içerisindeki ustalarından öğrendiği gırtlak tekniğine bağlı olarak “resitatif” bir şekilde gerçekleştirmektedirler.

- Jırav; jır, terme, aytıs, tolğav, än, öleñşi ve küy gibi müzikal türleri seslendiren ilk sanatçı tipidir. Jıravın icra ettiği bu müzikal türler zaman içinde o türü özel olarak eden kişi ile ilişkilendirilmiş ve Kazak müzik kültürü içerisinde “jırşı”, “akın”, “änşi”, “öleñşi” ve “küyşi” gibi sanatçı tipler ortaya çıkmıştır. Yani jırav sanatçı tipinin; “jırşı”, “akın”, “änşi”, “öleñşi” ve “küyşi” gibi sanatçıların prototipi olduğu sonucuna varılmıştır.
- “Akın” sanatçı tipinin icra ettiği “aytıs” (atışma) türü diyalog şeklinde nöbetleşe bir şekilde gerçekleşir. Bunun sonucunda icracı ve dinleyici boyutunda iki tip icracı ve iki tip dinleyici ortaya çıkmaktadır. Akınlar nöbetleşe bir biçimde hem icracı ve hem de dinleyici olmaktadır. İcrayı izleyen topluluk ise diğer dinleyici olarak yerini almaktadır.
- Kazak akınları ile Anadolu’daki âşıkların atışmalarında söze eşlik amaçlı yapılan müzik üretiminin yapılışı bakımından farklılıklar olduğu tespit edilmiştir. Müzikal yönden karşılaştırılma yapıldığında; atışma yapan iki âşığın bağlamaları ile yaptıkları müzikal seslendirmelerde karar sesler ve ses dizileri aynı özellik taşıırken, aytıs icrası yapan iki akının ise dombıraları ile yaptıkları icralarda hem karar sesler hem de dizgesel özellikler farklı olabilmektedir. Bu farklılık ise Kazakistan coğrafyası içerisinde yer alan bölgesel müzik özelliklerine bağlı olarak akının “aytıs” pratiğinde kendi bölgesel müzik özelliklerini yansıtmasıyla açıklanır.
- Genellikle “än” ve “ölen” şeklinde ifade edilen halk ezgilerini icra eden sanatçılar olan änşi ve öleñşilerin icra özellikleri genellikle birbirlerine benzemektedir.
- Kazak geleneksel müziğinde, enstrümantal özellik gösteren tür “küy” olup dombıra, kıkobız ve sıbzığı gibi çalgılar ile icra edilir. Küyleri bu çalgılar ile icra eden kişiler “küyşi” veya çaldığı enstrüman ile ilişkilendirilerek dombıraşı, kobızşı, sıbzığı olarak anılmaktadır. Küy icrası sırasında küyşi, ezgisel temalardaki hissettiklerini dinleyicilere aktararak ortak bir icra bağlamı oluşturmaya çalışmaktadır.
- Dombıra küyşilerinin (dombıraşı) “küy tartıs” icrası, biçimsel olarak “aytıs” icrasında olduğu gibi birden fazla dombıra sanatçısının sıralı bir şekilde seslendirme yapmasıyla gerçekleşmektedir. Dombıra sanatçıları icra sıraları

kendilerine geldiğinde dombıra üzerindeki ustalığını göstererek seyircileri etkilemeye çalışmakta ve diğer küyşiler ile rekabete girerek icranın bağlamına bağlı olarak performans sürecinin oluşum şeklini etkilemektedir.

- Kalkobız ile küy icrası “kobız müziği” şeklinde çalgısal bir müzik tarzı olarak Kazak müziği terminolojisinde yerini almaktadır.
- Sıbzığı küyelerinin performansları incelendiğinde, genellikle “pentatonik” özellik gösteren ezgisel yapılar fark edilmektedir. Ayrıca bas aralıklarda devam eden dem seslerin içinde bulunan doğuşkan seslerin de tınladığı duyulmakta ve ortaya çıkan polifonik oluşumun dinleyenler üzerinde mistik bir etki yarattığı görülmektedir. Ortaya çıkan bu ses oluşumu, Sibiryâ bölgesinde yaşayan Türk halklarının kendilerine özgü polifonik müzik stili olan “hömey” (gırtlak müziği) ezgilerini anımsatmaktadır.
- “Sal-seri” sanatçı tipi, konar-göçer yaşam kültürü içinde icracı kimliği açısından birden fazla karaktere sahip olan “bozkır aktörleri” şeklinde ortaya çıkmıştır. “Sal-seri”ler, icranın bağlamına bağlı olarak izleyiciler ile iletişim anındaki etkileşimi arttırmak ve şarkılara dinamizm katmak için hokkabazlık, dans ve tiyatro gibi sahne sanatlarından da yararlanmış ve bunun sonucunda şarkıcılık sanatına avangard bir özellik kazandırmışlardır.
- Baksı, Kazak kültüründe “şaman” özellikleri gösteren bir sanatçı figürüdür. İcra karakterinde müzisyenlik, hekimlik, sihirbazlık gibi birden fazla özelliklere sahip sanatçı tipidir. Teatral anlamda yaptığı ritüel uygulamalarda hekimlik ve sihirbazlık gibi fonksiyonlarını yerine getirirken müzikal pratiklerin de icrasını yapmış ve ritüel süreci esnasında kendi icrasal bağlamını oluşturmaya çalışmıştır.
- Günümüzde, Kazak müzik kültürü içerisinde “jırşı”, “akın”, “änşı”, “öleñşi” ve “küyşi” gibi sanatçı tipler varlığını sürdürürken “jırav”, “sal-seri” ve “baksı” gibi sanatçı tipler kaybolmuştur. “Jırav” sanatçı tipinin ise sadece sanat icracılığı “jırşı”lar tarafından devam ettirilmektedir. Kazak müzik geleneğinde yer alan söz konusu her bir sanatçı tipi, günümüzde müzikle uğraşanlar dışındaki Kazak halkı tarafından Anadolu’daki âşık tipi kadar tanınmamaktadır.
- Günümüzde “jırşı”, “akın”, “änşı”, “öleñşi” ve “küyşi”lerin icra bağlamlarında çevre ve mekân açısından farklılık olduğu sonucu çıkmaktadır. “Jırşı”, “akın”,

“änſi”, “öleñſi” ve “küyſi” gibi sanatçı tiplerin icraları, Kazakların eski dönemlerdeki konar-göçer ve bozkır yaşamındaki özelliklerinden farklı olarak ses teknolojilerinin de kullanımıyla birlikte sahnelere ve konser salonlarına taşınmıştır.

- Sovyet politikalarının etkisiyle göçebe yaşam koşulları neticesinde gelişen ve bireysel icra yapan sanatçı figürünün yanı sıra icracı olarak grup anlayışına dayalı orkestra ve topluluklar da Kazak müzik kültürü içerisinde yerlerini almaktadırlar. Yine Sovyet politikalarının sanata olan etkisiyle Kazakların geleneksel halk müziği ve mevcut türleri, klasik müzikteki notasyon ve armonik düzenlemeler model alınarak akademik anlamda gelişim göstermiştir.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

- AÇA Mehmet, *Kazak Türklerinin Destancılık Geleneği*, 1.b., Konya: Kömen Yayınları, 2002.
- ADAMS Margarethe A., *Sovyet Sonrası Kazakistan'da Müzik ve Eğlence: İdeoloji ve Miras*, (Doktora Tezi) Illinois: University of Illinois at Urbana Champaign (Philosophy in Musicology in the Graduate College), 2011.
- ADİYEVA Pakizat, "Kazak ve Bazı Türk Dünyasındaki Dinleyici ve Anlatıcı Performansı Hakkındaki Araştırmalar" *AVRASYA Uluslararası Araştırmalar Dergisi*, C. 4, S. 8, 2016, ss. 110-125.
- ALPARGU Mehmet, *Yeniçağda Kazak Türkleri*, Ankara: 72 Ofset Tesisleri, 1996.
- ANTMEN Ahu, *Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, 2. b., İstanbul: Sel Yayıncılık, 2009.
- ARAVİN Yurıy, *Kazaqtıñ Aspaptık Muzıkası: Kuyden simfoniyağa deyin*, Almatı: RUAN Baspa Kompaniyası, 2018.
- ARSLAN Mustafa, Milay ÖZTÜRK, "Halkbiliminde Teori ve Yöntem Arayışları", *Milli Folklor Uluslararası Kültür Araştırmaları Dergisi*, Yıl 11, S. 41, 1999, ss. 14-28.
- ARIKAN Metin, *Başlangıçtan Yirminci yüzyıla Kazak Jırav ve Akınları*, Uşak: Ellik yayınları, 2010, s. 39.
- ASSMANN Jan, *Kültürel Bellek: Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik*, çev. Ayşe Tekin, 2. b., İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2015.
- ATMACA Emine, "Kazak Türkçesinde Ölçü ve Ölçü Adları", *Türk Dünyası Dil ve Edebiyat Dergisi*, Sayı 27, 2009, ss. 21-48.
- AYANGİL Ruhi, "Türk Dünyasının Müziği", *Yeni Türkiye*, S. 57, 2014, ss. 137-146.
- BARTÓK Béla, *Küçük Asya'dan Türk Halk Musikisi*, çev. Bülent Aksoy, 1. b., İstanbul: Pan Yayıncılık, 1991.
- BAUMAN Richard, "Performance", *Folklore, Cultural Performances, Entertainments: A Communications-centered Handbook*, ed. Richard Bauman, New York: Oxford University Press, 1992, ss. 41-49.
- BAUMAN Richard, "Tür, Performans ve Metinlerarasılığın Üretimi", *Milli Folklor Uluslararası Kültür Araştırmaları Dergisi*, ed. Öcal Oğuz, çev. Işıl Altun, red. Yeliz Özay, Yıl 20, S. 78, 2008, ss. 114-122.
- BEHAQUE Gerard Henri, "Müzik Performansı", *Milli Folklor Uluslararası Kültür Araştırmaları Dergisi*, çev. Mustafa Sever, S. 35, 1997, ss. 92-94.
- BEN-AMOS Dan, "Halk Bilgisinin (Folklorun) Bağlamı: İmalar ve Beklentiler" *Milli Folklor Uluslararası Kültür Araştırmaları Dergisi*, çev. Metin Ekici, Yıl 19, S. 76, 2007, ss. 232-243.
- CARMUHAMEDOV Muhammetrahim, "Kazagın aytıs Ölenlerinin Özellikleri", *III. Milletlerarası Türk Folklor Bildirileri*, III. Cilt, Ankara: Başbakanlık Basımevi, 1987, ss. 69-73.

- CARSLON Marvin, *Performans: Eleştirel Bir Bakış*, çev. Beliz Güçbilmez, 1. b., Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2013.
- COOK Nicholas, “Between art and science: Music as performance”, *Journal of the British Academy*, Volume 2, 2014, ss. 1-25.
- COOK Nicholas, “Music as Performance”, *The Cultural Study Of Music: A Critical Introduction*, ed. Martin Clayton-Trevor Herbert-Richard Middleton, London: Routledge, 2003, ss. 204-214.
- ÇELİKER Mahmut, *İstanbul’da Yaşayan Kazak Türkleri’nde Dönem Dönem Müzik*, (Yüksek Lisans Tezi), İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1994.
- ÇINAR Ali Abbas, *Türk Halk Kültürü Üzerine Araştırma ve İncelemeler*, Muğla: Muğla Üniversitesi Matbaası, 1996.
- ÇOBANOĞLU Özkul, *Halkbilimi Kuramları ve Araştırma Yöntemleri Tarihine Giriş*, 8.b., Ankara: Akçağ Yayınları, 2016.
- DALYANOĞLU Duygu, “Tiyatro, Kültürlerarasıcılık, Sosyal Avangard... Richard Schechner ile Söyleşi”, *MİMESİS Tiyatro/Çeviri ve Araştırma Dergisi*, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, S. 17, 2010, ss. 27-45.
- DUNDES Alan, “Doku, Metin ve Konteks”, *Milli Folklor Uluslararası Kültür Araştırmaları Dergisi*, çev. Metin Ekici, C. 5, S. 39, 1998, ss. 106-119.
- DUYGULU Melih, “GAZİMİHAL, Mahmut Ragıp (1900-1961)”, *TDV İslam Ansiklopedisi*, İstanbul: Türk Diyanet Vakfı Yayınları, Cilt 13, 1996, ss. 477-479.
- ELÇİ Armağan, “Kazakistan’daki ve Türkiye’deki Müzik Geleneklerine ve Ezgi Yapılarına Karşılaştırmalı Bir Bakış”, *Türkiye-Kazakistan Ortak Müzik Etkileşimi Projesi*, Ed. Evrim Ölçer Özünel, Ankara: UNESCO Türkiye Mill Komisyonu, 2014, ss. 31-80.
- ELEMANOVA Saida, *Kazakskoe Traditsionnoe Pesennoe İskusstvo: Genezis İ Semantika*, Almatı: Dayk-Press, 2000.
- ERGALEVA Jannat ve Nurhat ŞAKUZADAULI, *Kazak Kültürü*, Almatı: “Katev” Uluslararası Eğitim ve Kültür Vakfı, “Al-Farabi” Kitabevi, 2000.
- ERGUN Metin, *Kopuz Sarını: Kazak Aşık Tarzı Şiir Geleneği Akın ve Cıravlar*, 1.b., Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 2002.
- GABİTOV Tursin Hafızuhli vd., “The Role of the Shamanistic Music in the Kazakh Folk Culture”, *International Scholarly and Scientific Research & Innovation*, Vol:7, No:6, 2013, ss. 1724-1729.
- GOFFMAN Erving, *Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu*, çev. Barış Cezar, 2.b., İstanbul: Metis Yayınları, 2018.
- GÜMÜŞ Pınar, Sezin Gündoğan, “Richard Schechner ve Performans Kuramı”, *MİMESİS Tiyatro/Çeviri ve Araştırma Dergisi*, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, S. 17, 2010, ss. 15-26.
- GÜNAY Umay, “Ritüeller ve Hıdrellez”, *Milli Folklor Uluslararası Kültür Araştırmaları Dergisi*, S. 26, 1995, ss. 2-3.

- GÜRCAN Aliye G., *Performans Sanatı: Yüzyıllık Tarihine Genel Bir Bakış*, 1. b., İstanbul: Tekhne Yayınları, 2015.
- GÜRDAL İrfan, “Kopuz ve Türk Dünyası halk Çalgıları”, *Yeni Türkiye*, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, S. 57, ss. 165-175.
- HAMİDİ Latif, Bisengali GİZATOV, *Dombıra Üyrenw Mektebi*, Almatı: Öner, 1983.
- HİTCHİNS Keith, “Kazaklar”, *TDV İslam Ansiklopedisi*, Ankara: Türk Diyanet Vakfı Yayınları, Cilt 25, 2002, ss. 131-132.
- HONKO Lauri, “Ritüellerin Oluşum Süreci”, *Milli Folklor Uluslararası Kültür Araştırmaları Dergisi*, çev. Ruhi Ersoy, Yıl 18, S. 69, 2006, ss. 129-140.
- HORNBOSTEL Erich M. von & Curt SACHS, “Systematik der Musikinstrumente: Ein Versuch”, *Berlin: Zeitschrift für Ethnologie*, 46. Jahrgang, Heft 4/5, 1914, ss. 553-590.
- İSMAİL Zeyneş, *Jambıl*, Ankara: Ahmet Yesevi Yayınları- 4, 1996.
- İSMAİL Zeyneş, *Kazak Türkleri*, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2002.
- Kazakistan Cumhuriyeti Eğitim ve Bilim Bakanlığı Devlet kurumu “Karma Müzik Koleji -Müzik Okulu- Yetenekli Çocuklar Yatılı Okulu”, *Kazak Müzik Literatürü Üzerine Referans Notlar*, çev. Ayazhan Kalymova, Pavlodar, 2011.
- KASKABASOV Seit, “Kazakların Folklorik Tiyatrosu”, *Türk Halk Kültürü Araştırmaları 1994*, çev. Leman Ergenç, Ankara: Kültür Bakanlığı Halk Kültürlerini Araştırma ve Geliştirme Genel Müdürlüğü Yayınları, 1996, ss. 65-92.
- KENDIRBAEVA Gulnar “Folklore and Folklorism in Kazakhstan”, *Asian Folklore Studies*, Vol. 53, 1994, ss. 98-123.
- KOÇ Kenan, Almagül İŞİNA & Bolat KORGANBEKOV, *Kazak Edebiyatı I (Kazak Folkloru ve Sovyet Dönemi Öncesi Kazak Edebiyatı)*, 1. b., İstanbul: IQ Kültür Sanat Yayıncılık, 2007.
- KÖPRÜLÜ Mehmet Fuad, *Edebiyat Araştırmaları I*, 1. b., İstanbul: ALFA, 2014.
- Longman Metro Büyük İngilizce Türkçe-Türkçe Sözlük*, ed. Önder Renkliydırım, çev. Güngör Oktay, 1. b., İstanbul: Metro Yayınları, 1993.
- MADEN Pınar, “Performans Teori Doğrultusunda Bir Türkünün İncelenmesi: Elimi Sundum Astar”, *Folklor/Edebiyat Dergisi*, C. 11, S. 42, 2005, ss. 205-215.
- MUKHİTDENOVA Bagym Maksatovna, “Traditional Folk, Vocal and Professional Songs as the Basis for Development and Modernization of the New Forms of Kazakh Musical Stage”, *IEJME*, Vol. 11, No. 9, 2016, s. 3203-3218.
- ÖGEL Bahattin, *Türk Kültür Tarihine Giriş IX*, 1. b., Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1987.
- ÖĞÜT Evrim Hikmet, “Opera repertuarında kurban temasının dönüşümü”, *International Journal of Human Sciences*, Volume 13, Issue 1, 2016, ss. 2113-2124.
- ÖRNEK Sedat Veyis, *Etnoloji Sözlüğü*, Ankara: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Yayınları: 200, 1971.

- ÖZDEMİR Erdem, “Performans Teori, Âşık Fasılları ve Doğaçlama”, *Rast Müzikoloji Dergisi*, C. 4, S. 3, 2016, ss. 1357 – 1366.
- PARLAK Erol, *Türkiye’de El ile (Şelpe) Bağlama Çalma Geleneği ve Çalış Teknikleri*, Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 2000.
- RAİYMBERGENOVA Saira, “Kazakh Kui”, *The Music of Central Asia*, Ed. Theodore Levin, Saida Daukeyeva & Elmira Köchümkulova, Bloomington: Indiana University Press 2016, ss. 279-308.
- SAİD Edward, *Müzikal Nakışlar*, çev. Gül Çağalı Güven, 1. b., İstanbul: Agora Kitaplığı, 2006.
- SARIBAYEV Bolat, *Kazaktın Muzikalık Aspaptarı*, Almatı: Öner, 1981.
- SAY Ahmet, “Diatonik”, *Müzik Ansiklopedisi*, Cilt 2, Ankara: Başkent Yayınevi, 1992, ss. 442.
- SAY Ahmet, “Pentatonik”, *Müzik Ansiklopedisi*, Cilt 4, Ankara: Başkent Yayınevi, 1992, ss. 1029.
- SCHECHNER Richard, “Performans ve Sosyal Bilimler: Giriş”, *MİMESİS Tiyatro/Çeviri ve Araştırma Dergisi*, çev. Pınar Gümüüş, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, S. 16, 2009, s. 81-83.
- SEZGİN Bülent, *Estetik Deneyim ve Öğrenme Olanığı Açısından Oyun-Drama Tiyatro İlişkisi*, (Doktora Tezi), Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2014.
- SİPOS János, *Kazakh Folksongs From The Two Ends Of The Steppe*, Budapest: Akadémiai Kiadó, 2001.
- ŞENEL Süleyman, “Türk Edebiyatında Ağıt”, *TDV İslam Ansiklopedisi*, İstanbul: Türk Diyanet Vakfı Yayınları, Cilt 1, 1988, ss. 472-473.
- ŞENEL Süleyman, *İstanbul Çevresi Alan Araştırmaları 2. Cilt*, 2. b., İstanbul: İstanbul 2010 Avrupa Kültür Başkenti Ajansı, 2011.
- ŞİŞMAN Bekir, “Türkiye ve Kazakistan’da yaşayan Âşıklık Geleneğinin Değişmeyen Unsurlar Açısından karşılaştırılması”, *Milli Folklor*, S. 54, 2002, ss. 68-74.
- SOLAKOĞLU Sedat, *Türklerde Küy Sanatı ve Kazak Türklerinde Küy Geleneği*, (Yüksek Lisans Tezi), Sakarya: Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2011.
- TANSUĞ Feza, “Türk Dünyasında Çalgısal Musiki ve Küğler”, *Folklor/Edebiyat*, Cilt 23, Sayı 89, 2017/1, ss. 59-66.
- TOGAN A. Zeki Velidi, *Bugünkü Türk İli Türkistan ve Yakın Tarihi*, 2.b., Cilt I: Batı ve Kuzey Türkistan, İstanbul: Enderun Yayınları, 1981.
- TÖLENOV Qayırgazi, ISABAEVA Aliya, *Sazsırnay Uyrenw Mektebi*, Almatı: Dayk-Press, 2007, s. 41.
- URAKOVA Lazzat, “Performans Teori’nin Aytıslara Uygulanması ve Konısbay’ın Şınbolat’la Yaptığı Aytısta Söyleyici, Genel Dinleyici, Keşif ve Düzenleme”, *“Bilig” Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi*, S. 71, 2014, ss. 269-280.

- Kazakistan Cumhuriyeti Eğitim ve Bilim Bakanlığı Gençlik İşleri Komitesi, *Ultkı Aspaı-Ulı Murañ: Ādistemelik Quralı*, Yayın kurulu üyeleri: G.A. Esimbayeva, J.K. Bokanova & J.K. Kārimova, Astana: “Şıkwla jāne K” JŞS, 2013.
- YANÇ URAKOVA Lazzat, “Kadın Yaşının Büyük Olmasının Kazak Kadın-Erkek Aytıslarındaki Şakalaşma Durumuna Etkisi”, *Turkish Studies*, Volume 13/12, Spring 2018, s. 537-553.
- YESMAHANOV Askar, Asiya MUHAMBETOVA & Fatima DEMYANENKO, *Kazakh Musical Instruments*, (Cultural Memorials of Kazakhstan), Almaty: DIDAR, 1998.
- ZATAEVİCH Aleksandr, *500 Kazak Şarkıları ve Küyleri*, (1931-Alma-Ata) Almatı: Dayk-Press, 2002.

Elektronik Kaynaklar

- ABRAHAMS Roger D., “A Performance-Centred Approach to Gossip”, *Man*, Vol. 5, No. 2, 1970, <http://www.jstor.org/stable/2799654>, s. 293, (14.12.2019).
- GÜRDAL İrfan, “Orta Asya ve Anadolu’daki Ortak Müzik Kültürü”, <http://www.musikidergisi.net/?p=1674Orta>, (01.02.2021).
- Kazak Gazeteleri, “Kazak Halkının Sıbzğı Sanatı”, 20 Ağustos 2010, <http://kazgazeta.kz/?p=3512>, (02.05.2020).
- MUPTKEYEV Bazaraly ve Aliya SABYROVA, “The Value of Oral And Traditional Heritage of Kazakhstan and the Great Silk Road”, Oral Traditions and Epics of CentralAsia, *ICHCAP*, 2016, https://www.unescoichcap.org/eng/contents/book_list_arc.php?mode=view&codc=B0000646&page=6, s. 214. (11.01.2020).
- Veli N., Ş. Kurmanbayulı, M. Malbakov vd., *Kazak Sözdigi (Kazak Tiliniñ Birtomdık Ülken Tüsindirme Sözdigi)*, Almatı: Dévir Baspası, 2013, <https://tilalemi.kz/viewer/viewer.php?file=/books/2018004.pdf>, (17.10.2020).
- “Atavistik” (bkz. Atavizm), Türk Dil Kurumu Yabancı Sözlere Karşılıklar Kılavuzu, <http://tdk.gov.tr/>, (19.01.2020).
- Frigyen Modu, [https://tr.wikipedia.org/wiki/Mod_\(m%C3%BCzik\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/Mod_(m%C3%BCzik)), (26.12.2020).
- “Gelenek”, Türk Dil Kurumu Güncel Türkçe Sözlük, <http://tdk.gov.tr/>, (18.02.2020).
- Ihlas Dükenov hakkında dipnotta yer alan bilgiler, <http://www.tarih-begalinka.kz/ru/history/modern/figures/ykylas/>, (27.12.2020).
- Kurmangazi Sagırbayulı hakkında dipnotta yer alan bilgiler, <http://www.tarih.spring.kz/ru/history/modern/figures/page1035/>, (26.12.2020).
- “Performans”, Türk Dil Kurumu Güncel Türkçe Sözlük, <http://tdk.gov.tr/>, (19.12.2019).
- “Performans”, Türk Dil Kurumu Türkçede Batı Kökenli Kelimeler Sözlüğü, <http://tdk.gov.tr/>, (19.12.2019).

Görseller

Akan Seri'nin görseli, <https://silkadv.com/en/content/akan-sere>, (28.12.2020).

Almas Almatov'un görseli,

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:1387517584_almas-almatov.jpg,
(28.12.2020).

Aytıs icrası yapan iki akının görseli,

<https://kk.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D0%B9%D1%82%D1%8B%D1%81>,
(28.12.2020).

Baksı ritüelinin temsili görseli, <https://tumata.com/muzik-terapi/doguda-ve-batida-muzik-terapinin-kisa-tarihcesi/>, (29.12.2020).

Birjan Sal'ın görseli,

https://kk.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D1%83%D1%80%D0%B5%D1%82%D1%83%D0%91%D1%96%D1%80%D0%B6%D0%B0%D0%BD_%D1%81%D1%82%D0%BB.tif, (28.12.2020).

Dangıra çalgısının görseli, <http://yqlasmusmuseum.kz/ru/post/159>, (10.05.2020).

Erlan Rıskali'nin görseli, <https://talbesik.kz/?p=764>, (28.12.2020).

Kamış sırnay çalgısının görseli, <http://www.yqlasmusmuseum.kz/en/post/169>,
(09.05.2020).

Kepşik çalgısının görseli, <http://www.yqlasmusmuseum.kz/en/post/162>, (10.05.2020).

Kerney Çalgısının görseli, <https://kznews.kz/kznews/atoj-shaqyrushy-kernej/>,
(10.05.2020).

“Köroğlu Küyü”nün notası, <https://dombira.ru/kz/ker-oglyi/>, (03.03.2020).

Ravşen Orazbayeva'nın görseli, <https://www.astana-akshamy.kz/raushan-orazbaeva-gobyzshy-madeniet-qajratkeri-kobyz-shalsam-tylsym-kyjge-enemin/>,
(29.12.2020).

Sıbızgı Modellerinin görseli, <https://kaz.zakon.kz/4916870-aza-ty-muzykaly-aspaptaryny-tarihy.html>, (09.05.2020).

Şemsigül Jakupova'nın görseli, <https://www.bursadabugun.com/haber/bursa-da-turk-dunyasi-muzikleri-konseri-1200127.html>, (28.12.2020).

Шындық Туралы Толғай (Şındık Turalı Tolgav) / Hakikat Hakkında Tolgav eserininin notası ve sözleri <https://dombira.ru/shyindyik-turalyi-tolgau/>, (25.03.2020).

Talğat Mıkışev'in görseli,

<https://old.qazaqtv.com/o/kz/tejobalar/itemlist/tag/%D0%A2%D0%B0%D0%BB%D2%93%D0%B0%D1%82%20%D0%9C%D2%B1%D2%9B%D1%8B%D1%88%D0%B5%D0%B2>, (29.12.2020).

Yaralanılan Videolar

<https://www.youtube.com/watch?v=rZmqd3XL8Ek>, (25.04.2020).

<https://www.youtube.com/watch?v=XTuz9LP5aNE>, (25.04.2020).

<https://www.youtube.com/watch?v=HcDv48ZHGGu0>, (25.04.2020).

<https://www.youtube.com/watch?v=ExksNKvPu2s>, (25.04.2020).

<https://www.youtube.com/watch?v=-RRurHnqQXQ>, (26.04.2020).

<https://www.youtube.com/watch?v=D6H6KQ0GhDM>, (26.04.2020).
<https://www.youtube.com/watch?v=St5-IGyxYcY>, (26.04.2020)
<https://www.youtube.com/watch?v=HPskHoa8Evw>, (26.04.2020).
https://www.youtube.com/watch?v=pwXV_qJi_Ls, (26.04.2020)
<https://www.youtube.com/watch?v=k0BXR24dTvU>, (26.04.2020).
https://www.youtube.com/watch?v=xgZJY_p3kl4, (28.04.2020).
<https://www.youtube.com/watch?v=DSGpO-iCqGE>, (28.04.2020).
<https://www.youtube.com/watch?v=d4WIE8hGERk>, (28.04.2020).
<https://www.youtube.com/watch?v=u08DjWYJIQE>, (28.04.2020).
<https://www.youtube.com/watch?v=0idbZnHkAfg>, (28.04.2020).
https://www.youtube.com/watch?v=5_E33I9HzUE, (30.04.2020).
<https://www.youtube.com/watch?v=OGa-i37QTFY>, (30.04.2020).
https://www.youtube.com/watch?v=wyYVsCDP6Hs&list=PLTNvpPoOk3jaDDQoj_0JEl9u6jp2vHA1w&index=6&t=0s, (01.05.2020).
<https://www.youtube.com/watch?v=WqR2xxnUAoQ>, (01.05.2020).

Kaynak Kişilerle Yapılan Görüşmeler

JAKUPOVA Şemsigül, (26.10.2019 tarihinde yapılan görüşme, Bornova/İzmir).

KAYRULLA Kunkoja, (22.08.2019 tarihinde yapılan görüşme, Almatı/Kazakistan).

ÖZDEMİR Erdem, (06.01.2020 tarihinde yapılan görüşme, Nilüfer/Bursa).

TÖLEN Kayırgazi, (22.08.2019 tarihinde yapılan görüşme, Almatı/Kazakistan).

Önemli Not:

Yazılı kaynak olarak ulaşılan Kazakistan Cumhuriyeti Eğitim ve Bilim Bakanlığı Devlet Kurumu Karma Müzik Koleji -Müzik Okulu- Yetenekli Çocuklar Yatılı Okulu tarafından 2011 yılında Pavlodar’da hazırlanmış olan “*Kazak Müzik Literatürü Üzerine Referans Notlar*” adlı E-kitabın sayfa numaraları bulunmamaktadır. PDF formatında olan eser, Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Okul Öncesi Öğretmenliği bölümü öğrencisi olan Kazak asıllı Ayazhan Kalymova tarafından PDF sırasına göre sayfalandırılarak Türkçe’ye çevrilmiştir.

EKLER

EK-1 Kaynak Kişiler ile Yapılan Mülakatların Görselleri



Şemsiğül Jakupova İle Yapılan Dombıra Dersleri ve Geleneksel Kazak Müziği Üzerine Yapılan Görüşme. (Bornova/İzmir, 26.10.2019)



Kunkoja Kayrulla İle Geleneksel Kazak Müziğini İcra Eden Sanatçı Tipler Hakkında Yapılan Görüşme.
(Almatı/Kazakistan, 22.08.2019)



Prof. Dr. Kayırgazi Tölen İle Geleneksel Kazak Müziği Üzerine Yapılan Görüşme.
(Almatı/Kazakistan, 22.08.2019)

EK 2- “Turan Junior” Grubunun Dinletisi.



“Er Turan Esemble” ve “Turan Junior” Konseri Sonrası Bir Görsel. (Almatı/Kazakistan, 23.08.2019)