



T.C.

ANKARA YILDIRIM BEYAZIT ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

ASYA HUN DEVLETİ DÖNEMİNDE MÜZİK KÜLTÜRÜ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

İREM ÇETİNKOL

TARİH ANABİLİM DALI

Ankara, 2024

ANKARA YILDIRIM BEYAZIT ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

ASYA HUN DEVLETİ DÖNEMİNDE MÜZİK KÜLTÜRÜ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

İREM ÇETİNKOL

TARİH ANABİLİM DALI

Tez Danışmanı

Doç. Dr. Hasan IŞIK

Ankara, 2024

ONAY SAYFASI

İrem ÇETİNKOL tarafından hazırlanan “Asya Hun Devleti Döneminde Müzik Kültürü” adlı tez çalışması aşağıdaki jüri tarafından oy birliği/oy çokluğu ile Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Anabilim Dalı’nda Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Jüri Üyesi	Kurumu	İmza
Doç. Dr. Hasan IŞIK	AYBÜ/İTBF	
Kabul ☒ Red ☐		
Doç. Dr. Tuba TOMBULOĞLU	AYBÜ/İTBF	
Kabul ☒ Red ☐		
Prof. Dr. Merdan GÜVEN	MGÜ/STF	
Kabul ☒ Red ☐		

Tez Savunma Tarihi: 09/01/2024

Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Anabilim Dalı’nda Yüksek Lisans tezi olması için şartları yerine getirdiğimi onaylıyorum.

Sosyal Bilimler Enstitü Müdürü

Doç. Dr. Muhammet Enes KALA

BEYAN

Bu tez çalışmasının kendi çalışmam olduğunu, tezin planlamasından yazımına kadar bütün aşamalarda patent ve telif haklarını ihlal edici etik dışı davranışımın olmadığını, bu tezdeki bütün bilgileri akademik ve etik kurallar içinde elde ettiğimi, bu tezde kullanılmış tüm bilgi ve yorumlara kaynak gösterdiğimi beyan ederim./...../.....

İmza

İrem ÇETİNKOL



“Ülkemizin kurucusu ulu önderimiz, başkomutan Gazi Mustafa Kemal Atatürk’e ve O’nun yolunda ilerleyen şanlı Türk askerlerine ithaf ediyorum.”

TEŞEKKÜR

Eğitim hayatım boyunca desteklerini esirgemeyen ve her zaman yanımda olan anneme, babama ve ablama müteşekkirim. Lisans ve yüksek lisans eğitimim boyunca bana destek olan, akademik kariyerime yön veren, yardımını ve desteğini esirgemeyen ve her zaman yanımda olan sunan değerli hocam Doç. Dr. Hasan IŞIK'a teşekkürlerimi sunarım. Gerek akademik kariyerimde gerekse iş yaşamımda her daim yanımda olan, beni her konuda destekleyen, her daim yanımda olan ve tezime katkılar sunan değerli hocam Prof. Dr. Merdan GÜVEN'e teşekkür etmek gönül borcumdur. Tezimi yazarken desteğini esirgemeyen her konuda yardımcı olan TRT Ankara Radyosu Türk Halk Müziği Müdürü ve Ses Sanatçısı değerli hocam Hasan ÖZEL'e teşekkürlerimi sunarım.

ÖZET

Asya Hun Devleti, Türkistan coğrafyasında kurulan ilk Türk devleti olması bakımından önemli bir yere sahiptir. Siyasî ve kültürel birliğin Asya Hunları ile sağlandığı bu dönemde Türk sanatı doğmuştur. Müzik, tarihin ve kültürün anlaşılmasında önemli bir sanattır. Dolayısıyla Asya Hun Devleti'nin müzik kültürü, Türk tarihine ışık tutmaktadır. Asya Hunları döneminde; Türk halk müziği, Türk halk oyunları, Türk askerî müziği ve Türk dinî müziği, Türk kimliği kazanmıştır. Ordu-millet anlayışına sahip Asya Hun Devleti, askerî karakterli bir devlet olması bakımından Hunların ilk türkülerinin destanlardan ve kahramanlıklardan teşekkül etmiştir. Türkülerin Asya Hunları döneminde millî ve resmî bir form kazandığı ve kutsal bir yapısı olduğu tespit edilmiştir. Türk askerî müziğinin; önem, mânâ, müzik ve icra bakımından diğer toplumların müziğinden ayrılmakta olup Asya Hunları döneminde ordu ve savaş başta olmak üzere diplomaside, av törenlerinde, şölenlerde, toylarda kısacası devlet yönetiminde müziğin kullanımının ön planda olduğu görülmektedir. Asya Hunları döneminde Türk halk danslarından halay, bar ve zeybeğin ilk örneklerine rastlanılmış ve bu danslar “Hun Halayı”, “Hun Barı” ve “Hun Zeybeği” olarak adlandırılmıştır. Asya Hunlarda tespit edilen bir diğer sanatsal faaliyet ise koro olmuştur. Hunlar döneminde varlığı tespit edilen gösteri sanatlarında Türk halk müziğinin icra edildiği sonucuna ulaşılmıştır. Asya Hunları döneminde Türk sanat müziğinin varlığına dair bir bulguya rastlanılmamıştır. Asya Hunları döneminde kullanılan çalgılar, Türk halk çalgılarının temelini oluşturmuştur. Türk müziğinin temellerinin atıldığı Asya Hunları dönemi hakkında bugüne kadar kapsamlı bir çalışmanın yapılmadığı tespit edilmiştir. Dolayısıyla bu çalışma, nitel araştırma yöntemlerinden “tarama-derleme” ve “içerik analizi kullanılarak yapılmış ve Asya Hun Devleti döneminin müzik kültürü; tarih, müzik, edebiyat, arkeoloji ve halkbilimi disiplinleriyle ortak çalışılarak olabildiğince ele alınmaya çalışılmıştır. Asya Hun Devleti döneminin müzik kültürü başta günümüz Türk müziği olmak üzere ortak Türk dünyasının müziğinin aydınlatılmasında ve dünya müziğinin anlaşılmasında önemli bir yere sahiptir.

Anahtar Kelimeler: Türk halk müziği, Türk halk oyunları, Türk gösteri sanatları, Koro faaliyetleri, Türk askerî müziği, Türk dinî müziği, Hun Çalgıları.

ABSTRACT

The Asian Hun State has an important place in terms of being the first Turkish state established in Turkistan. Turkish art was born in this period when political and cultural unity was achieved with the Asian Huns. Music is an important art in understanding history and culture. Therefore, the music culture of the Asian Hun State sheds light on Turkish history. During the period of the Asian Huns; Turkish folk music, Turkish folk dances, Turkish military music and Turkish religious music gained Turkish identity. The Asian Hun State, which had an army-nation understanding, was a state with a military character, and the first folk songs of the Huns were formed from epics and heroism. It was determined that the folk songs gained a national and official form during the Asian Hun period and had a sacred structure. Turkish military music differs from the music of other societies in terms of importance, meaning, music and performance, and it is seen that the use of music was at the forefront in the Asian Hun period, especially in the army and war, diplomacy, hunting ceremonies, feasts, assemblies (in Turkish “toys”), in short, in state administration. During the period of the Asian Huns, the first examples of Turkish folk dances such as “halay”, “bar” and “zeybek” were encountered and these dances were named as "Hun Halayı", "Hun Barı" and "Hun Zeybegi". Another artistic activity identified in the Asian Huns was the choir. It was concluded that Turkish folk music was performed in the performing arts identified during the Huns period. There is no evidence of the existence of Turkish art music during the Asian Huns period. The instruments used during the Asian Huns period formed the basis of Turkish folk instruments. It has been determined that there has not been a comprehensive study on the Asian Huns period, where the foundations of Turkish music were laid. Therefore, this study was conducted using "survey-compilation" and "content analysis" from qualitative research methods and the music culture of the Asian Hun State period was tried to be handled as much as possible by working in cooperation with history, music, literature, archaeology and folklore disciplines. The music culture of the Asian Hun State period has an important place in the enlightenment of the music of the common Turkic world, especially today's Turkish music, and in the understanding of world music.

Keywords: Turkish folk music, Turkish folk dances, Turkish performing arts, Choir activities, Turkish military music, Turkish religious music, Hun Instruments.

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	i
ABSTRACT	ii
İÇİNDEKİLER.....	iii
KISALTMALAR DİZİNİ.....	vi
TABLOLAR VE GÖRSELLER.....	vii
GİRİŞ.....	1
I. Araştırmanın Amacı ve Beklenen Yararlar.....	6
II. Tezin Önemi.....	8
III. Kaynaklara Dair.....	9
IV. Araştırmanın Yöntemi.....	11
I. BÖLÜM.....	13
1. ASYA HUN DEVLETİ DÖNEMİNDE TÜRK MÜZİK KÜLTÜRÜNÜN ŞEKİLLENMESİ.....	13
II. BÖLÜM.....	24
2. ASYA HUN DEVLETİ DÖNEMİNDE ASKERÎ MÜZİK VE KÖKENLERİ.....	24
2.1. Tuğ Geleneği.....	29
2.1.1. Tuğ, Bayrak (Sancak) ve Davul.....	29
2.2. Tuğ Takımındaki Vurmalı Çalgılar.....	35
2.2.1. Tümrük (Davul).....	35
2.2.2. Küvrük (Kös).....	41
2.2.3. Def (Tef).....	43
2.3. Tuğ Takımındaki Nefesli (Üflemeli) Çalgılar.....	44
2.3.1. Boru.....	44
2.3.2. Yırağ (Surnay, Zurna).....	48
2.4. Tuğ Takımındaki Diğer Çalgılar.....	50
2.4.1. Zil.....	50
2.5. Av Törenlerinde Müzik.....	52
2.6. Askerî Müziğin Sosyal Yaşamdaki Yeri.....	53
2.7. Ordu, Devlet ve Millet Temelinde Toy ve Şölen Müziği.....	53

III. BÖLÜM.....	55
3. ASYA HUN DEVLETİ DÖNEMİNDE TÜRK HALK MÜZİĞİ VE KÖKENLERİ.....	55
3.1. Türkü.....	57
3.1.1. Türkünün Etimolojisi.....	59
3.1.2. Hun Öncesi Dönemdeki İlk Türkü Örneklerinin Hun Dönemine Yansıması.....	61
3.1.2.1. Kojan.....	61
3.1.2.2. Koşuğ.....	62
3.1.2.3. Takşut.....	64
3.1.2.4. Takmak.....	64
3.2. Hun Türküleri.....	64
3.2.1. Türkülerin Temeli: Destanlar.....	65
3.2.2. Türkülerin Bir Türü: Ağıtlar.....	70
3.2.2.1. Hun Ağıtları.....	71
3.2.3. Diğer Türkü Türleri.....	74
3.3. Halk Ozanları: Şamanlıktan Âşıklığa.....	74
3.4. Türk Halk Oyunlarının Doğuşu ve Hun Dansları.....	76
3.5. Hunlarda Koral Faaliyetler.....	81
3.6. Hun Gösteri Sanatlarında Türk Halk Müziğinin İzleri.....	83
3.7. Türk Sanat Müziğine Dair.....	84
IV. BÖLÜM.....	87
4. HUN TÜRKLERİNİN HALK ÇALGILARI.....	87
4.1. Telli ve Yaylı Çalgılar.....	88
4.1.1. Telli Çalgılar.....	88
4.1.1.1. Kopuz.....	89
4.1.1.1.1. K'ung-hou.....	91
4.1.1.2. P'i-p'a.....	92
4.1.2. Yaylı Çalgılar.....	93
4.1.2.1. İkliğ.....	93
4.1.2.2. Hun Arpı.....	96

4.2. Üflemeli (Nefesli) Çalgılar.....	99
4.2.1. P'e-li.....	99
4.2.2. Hujia.....	100
4.2.3. Ağız Kopuzu.....	102
4.3. Vurmalı Çalgılar.....	104
4.3.1. Gubing.....	104
4.3.2. Jiegu.....	105
V. BÖLÜM.....	107
5. ASYA HUN DEVLETİ DÖNEMİNDE DİNÎ MÜZİK VE KÖKENLERİ.....	107
SONUÇ VE TARTIŞMA.....	119
KAYNAKLAR.....	134

KISALTMALAR DİZİNİ

DLT: Divânü Lügati't – Türk.

TDK: Türk Dil Kurumu.

T.y.: Tarih yok.



TABLÖLAR

Tablo 1: Ezgi Dizisi.....	19
----------------------------------	----

GÖRSELLER

Görsel 1: Şaman Ezgisi.....	20
Görsel 2: Türk Kara Kuvvetleri Amblemi.....	27
Görsel 3: Hun Türklerinin bayrağı ve davulu.....	32
Görsel 4: Hun otağının önünde tuğ, bayrak ve davul.....	34
Görsel 5: Hun Hakanı Ho-Lien'e ait davulun bir parçası.....	39
Görsel 6: V. Pazırık Kurganı'nda bulunan davul.....	40
Görsel 7: Hunlarda nevbet.....	46
Görsel 8: Şaman davullarında halay çeken insan figürleri.....	78
Görsel 9: Hun dönemine ait dans figürleri.....	80
Görsel 10: II. Pazırık Kurganı'nda bulunan davul parçaları.....	97
Görsel 11: II. Pazırık Kurganı'ndan çıkarılan Hun arpı.....	98
Görsel 12: Hun ağız (çene) kopuzu.....	103

GİRİŞ

Tarihin birçok tanımı yapılmıştır. Örneğin, Edward Hallet Carr, kaleme aldığı “*Tarih Nedir?*” adlı kitabında tarihi; “*Tarihçi ile olguları arasında kesintisiz bir karşılıklı etkileşim süreci, bugün ile geçmiş arasında bitmez bir diyalog.*” olarak tanımlamıştır (Carr, 2013, s. 82). Geçmişten geleceğe uzanan bu köprünün temelleri, bu sürecin anlamlandırılıp değerlendirilmesiyle atılır. Bu oluşuma da “tarih bilinci” denir. İnsanın var olmasıyla başlayan insanlık tarihinin biyolojik ve kültürel varlığının iki yüz milyon yıllık bir geçmişe sahip olduğu varsayıldığında düşünce yöntemi ve sanat akımının köklerinin en az insanlık tarihi kadar bir maziye sahip olduğu görülür. Çünkü düşünce yöntemi ve sanatın kökleri, tarihle harmanlanır. Bu bağlamda Say, insanlık tarihini; “*Birbiri üstünde yükselen yaratıcılıkların evrensel yücelişi.*” olarak tanımlar. Bu yükselişte elbette müzik de vardır. Bir birey seslerle dolu bir âlemde dünyaya gözlerini açar ve yaşar. Etkileşimini, yaşamı boyunca duyumsadığı seslerle sürdürür (Say, 1997, s. 17-21). Varoluşundan bu yana insanın dünyada algıladığı sesleri, bilincinde düzenleyip tanımladığı sesleri ifade etme sanatına ise “müzik” adı verilir (Özkan, 2021, s. 35; Say, 1997, s. 17). Bu bağlamda müzik, ana kaynağı olan seslerden meydana gelir.

Seslerden meydana gelen müziğin evrimini şekillendiren ana unsur, insanın yaşamı olmuştur. Yürüme ve hareket kabiliyetleriyle meydana gelen ritmik unsurlarla beraber anlam kazanan müzik, zamanla gelişmesiyle farklılaşıp zenginleşir. Bu oluşumdaki temel faktör, insanın zihniyle algılayıp duygularıyla harmanladığı sesleri estetik duyusuyla ifade etmesinden kaynaklanmıştır. (Kaygısız, 2017, s.35-69) İnsanın yaşamıyla şekillenen müzik, yine insanın duyu kabiliyetini besleyip daha iyi gelişmesini sağlayan müzik aletlerinin (çalgılarının) üretilmesiyle de anlam kazanmıştır. Çalgıların kullanım becerisiyle birlikte gelişen insan kulağı, zamanla çalgı yapma becerisini de geliştirmiştir. Böylece müziğin tarihi serüveni; insanın sesinde, parmaklarında ve çalgıları kullanım becerilerinin gelişmesiyle başlamıştır (Finkelstein, 1986, s. 15-16). Bu nedenle müzik tarihi, kendisine has özelliklere sahiptir. Bu özelliğiyle müzik, kültürün debir parçasıdır (Say, 1997, s. 17). Zira müzik, insanın zihniyle algılayıp anlamlandırdığı, sesi ve çalgılarıyla ürettiği soyut ve somut ürünlerin harmanlandığı bir sanattır.

Sanat ve toplum iç içe geçmiş bir yapıyı teşkil ettiği için bir toplumu tanımak için bile sanatına bakılması, o toplumu tanımaya yardımcı olması bakımından önem taşır (Turan,

2017, s. 261). Bu durumda müzik, başlı başına bir tarihi ifade ettiği gibi, tarihin anlaşılıp çözümlenmesine yardımcı olan ana sanat dallarından biri olarak karşımıza çıkar. Müzik, aynı zamanda, kitaplarda yazmayan pek çok bilgi, düşünce ve duyguyu iletme de en etkili araçlardan biridir. Bu rolüyle müzik; bir toplumun, devletin veyahut medeniyetin kültürel özelliklerini yansıtmaya bakımından önem taşır. Müziğe bu perspektiften bakıldığında Türk müzik kültürünün geçmişinin aydınlatılmasında birinci dereceden rol oynadığını söylemek mümkündür.

Tarihsel süreçte insanların, soyut ve somut olarak ürettiği ürünlere; “kültür”, bu ürünlerin etrafında şekillenen faaliyetlerin tümüne de; “kültür süreci” denildiğine göre; müziği de kültürün bir parçası olarak değerlendirmek mümkündür (Uçan, 2005, s.9). İnsanın zihninde tasavvur ettiği müzik, bir ürün olarak kabul edildiğinde müziğin tarihteki anlamı ve tanımının da değiştiği görülmektedir. Bu bağlamda Uçan, müziği ve müzik kültürünü şu sözlerle tanımlar; “Müzik, insanlığın var oluşundan bu yana bireyi ve toplumu besleyen başlıca “insanca yaşam ve kültür” damarlarından biridir. Müzik kültürü de bu damardan, bireye ve topluma akan kendine özgü bir kültürel özsu’dur.” (Uçan, 2005, s.10). Sanat öz suyunu kaybeden toplumlar yok olmaya mahkûmdur. Zira sanat, toplumu beslediği gibi toplum da sanatı besler. Sanat ve toplum, birbirine hangi ölçüde yaklaşırsa o kadar yaşar ve gelişir. (Berker, 1985, s. 887) Bu bakımdan müziğin, insanın yaşamının ve kültürün mihenk taşlarından biri olduğu görülür. Mustafa Kemal Atatürk’ün, “*Sanatsız kalan bir milletin hayat damarlarından biri kopmuş demektir.*” ifadesinden de anlaşılacağı üzere sanatın, ait olduğu toplumun özlerinden birini oluşturduğunu görmek mümkündür. Bu doğrultuda Türk müziğinin özünü de kadim Türklerde aramanın gerekli olduğu düşünülmektedir.

Türk kültürü, ait olduğu toplumun yapısını yansıttığı gibi Türk müzik kültürü de Türklerin müzikal yaşam tarzının yansımasından meydana gelmektedir. Türklerin toplumsal yapısının bir tezahürü olarak kabul edilen Türk müzik kültürünü; içinde Türklerin etkileşime girdiği diğer toplumların müzikal yaşamından da izler barındırdığı için Türklerin tarihsel süreçte ürettikleri müzik kültürünün kümülatif biçimde ilerlemesiyle meydana gelen ve kendine has yapısı olan bir müzik âlemi, olarak tanımlamak mümkündür. Türk müzik kültürü ise, tarihte pek çok evreye ayrılmıştır. Bu evreler, kültürün doğup büyüüp gelişmesiyle temellenmiş ve belirli zaman zarflarında şekillenmiştir. Bu sınıflandırma, Türk müzik kültürünün tarihsel süreçteki kültürel evriminin seyrini daha anlaşılır biçimde gözler önüne sermiştir. Bu da Türk müzik kültürünün evrimini genel bir çerçevede izlenmesine olanak sağlamıştır (Uçan, 2005, s. 9-10-16). Bu bağlamda çalışmanın ana konusuna

geçilmeden önce Türk müzik kültürünün tarihsel seyrini anlamak için ilk olarak genel bir çerçevede ele alınması gerektiği düşünülmektedir. Bu yöntem, kültürel evrelere ayrılan Türk müzik kültürünün anlaşılıp analiz edilmesi bakımından gereklidir. Türk müzik kültürünün evrelerini pek çok araştırmacı çeşitli bölümlere ayırmıştır. Bu evrelerin genellikle benzer sınıflandırmalar olduğu görülmektedir. Zira Türk müzik kültürü tarihsel seyir içinde bir bütünü teşkil etmektedir.

Türk müzik kültürü denilince akla genellikle Anadolu coğrafyasının geldiğini lakin bu coğrafyada meydana gelen müzik kültürünün (türküler, çalgılar vb.) menşeinin, Türklerin ana yurdu olan Orta Asya (İç Asya) olduğunu ileri süren halkbilimci Güven (2012, s.5) “*On bin Yılın Türküsü*” adlı kitabında; Türk müzik kültürünün evrelerini şu şekilde sınıflandırır:

1. *İslamiyet Öncesi Dönemde Türk Halk Müziği*
 - a) *Ön Türkler Döneminde Halk Müziği*
 - b) *Hunlar Döneminde Halk Müziği*
 - i. *Asya Hunları Döneminde Halk Müziği*
 - ii. *Avrupa Hunları Döneminde Halk Müziği*
 - c) *Göktürkler Döneminde Halk Müziği*
 - d) *Uygurlar Döneminde Halk Müziği*
2. *İslamiyet Sonrası Dönemde Türk Halk Müziği*
 - a) *Karahanlılar Döneminde Halk Müziği*
 - b) *Selçuklular Döneminde Halk Müziği*
 - c) *Osmanlılar Döneminde Halk Müziği* (Güven, 2012, s. 19, 22, 24, 26, 28, 29, 31).

Türk müzik kültürünün tarihsel serüvenini, Türklerin eski çağlarından çağdaş döneme kadar genel bir seyirde inceleyen Uçan (2005, s.13) “*Geçmişten Günümüze Günümüzden Geleceğe Türk Müzik Kültürü*” adlı kitabında, Türk müzik kültürünü; oluşumu, gelişimi ve dayandığı uygarlık temeline göre iki ana bölümde incelemiştir. Türk müzik kültürünün oluşma ve gelişme dönemlerine göre tasnifi şu şekildedir:

- 1) *Şamanî Dönem Müzik kültürü*
- 2) *İslami Dönem Türk Müzik Kültürü*
- 3) *Laik Dönem Türk Müzik Kültürü*

Genel hatlarıyla başlıca iki döneme ayırıp sınıflandıran Uçan (2005), Türk müzik kültürünün evrelerini daha detaylı bir biçimde beş ana döneme ayırarak sınıflandırmıştır:

- 1) *Hunlar Öncesi Dönemde Türk Müzik Kültürü*
 - a) *Altaylılar Döneminde Türk Müzik Kültürü*
- 2) *Orta Asya Türk Devletleri Döneminde Türk Müzik Kültürü*
 - a) *Hunlar Döneminde Türk Müzik Kültürü*
 - b) *Göktürkler Döneminde Türk Müzik Kültürü*
 - c) *Uygurlar Döneminde Türk Müzik Kültürü*
- 3) *Orta – Batı Asya Türk Devletleri Döneminde Türk Müzik Kültürü*
 - a) *Karahanlılar Döneminde Türk Müzik Kültürü*
 - b) *Gazneliler Döneminde Türk Müzik Kültürü*
 - c) *Büyük Selçuklular Döneminde Türk Müzik Kültürü*
- 4) *Ön Asya (ve Avrasya) Türk Devletleri Döneminde Türk Müzik Kültürü*
 - a) *Türkiye Selçukluları Döneminde Türk Müzik Kültürü*
 - b) *(Türkiye) Osmanlılar Döneminde Türk Müzik Kültürü*
 - c) *Türkiye Cumhuriyeti Döneminde Türk Müzik Kültürü*
- 5) *Avrasya Bağımsız Türk Cumhuriyetleri Döneminde Türk Müzik Kültürü*
 - a) *Türkiye, KKTC, Azerbaycan, Kazakistan, Özbekistan, Kırgızistan ve Türkmenistan Cumhuriyetlerinde (Döneminde) Türk müzik kültürü (s.14-15).*

Demirci (2017), Türk halk müziğinin beş ayrı döneme ayırarak sınıflandırmıştır: “*Hunlar Öncesi, Orta Asya, Orta-Batı Asya, Ön Asya (Avrasya) Türk Devletleri ve Avrasya Bağımsız Türk Cumhuriyetleri dönemleri*” (s. 25). Türk müzik kültürünü, halk müziği bazında incelen Armağan Coşkun Elçi’nin (2008) sınıflandırması ise şu şekildedir:

- 1) *Orta Asya Sahası Dönemi Öncesi*
 - a) *Altaylılar Dönemi*
- 2) *Orta Asya Sahası Dönemi*
 - a) *Hunlar Dönemi*
 - b) *Göktürkler Dönemi*
 - c) *Uygurlar Dönemi*
- 3) *Orta-Batı Asya Sahası Dönemi*
 - a) *Karahanlılar Dönemi*
 - b) *Gazneliler Dönemi*
 - c) *Büyük Selçuklular Dönemi*
- 4) *Ön Asya ve Avrasya Sahası Dönemi*

- a) *Türkiye Selçukluları Dönemi*
- b) *Osmanlılar Dönemi*
- c) *Geçiş Dönemi*
- d) *Cumhuriyet Dönemi* (s. 37-38).

Budak ise Türk müzik tarihinin evrimini: “*Altay Dönemi Müzik Kültürü, Orta Asya Türk Müzik Kültürü, Hunlar Döneminde Türk Müzik Kültürü, Göktürk-Türk Müzik Kültürü, Uygur; Karahanlı, Gazneli, Selçuklu; Osmanlı; Türkiye Cumhuriyeti ve Türk Cumhuriyetleri Türk Müzik Kültürü*” olarak sınıflandırmıştır (Budak, 2000, s.6).

Bilindiği üzere Türk sanat mûsikîsi, Türk halk müziğinden beslenmektedir. Bu iki sanat dalı yüzyıllarca birbirine etki etmiştir. Bu nedenle sanat musikisinin evreleriyle halk müziğinin evreleri yakınlık göstermektedir. Söz konusu sanat dalları, Türk müzik kültürü içinde bir bütünü teşkil ettiği için menşei de İslamiyet öncesi döneme uzanmaktadır. Bu bağlamda, Türk sanat mûsikîsinin tarihsel gelişimi de bu dönemle başlamaktadır. Ak (2018), Türk sanat mûsikîsinin tarihsel gelişimini geniş bir çerçevede ele aldığı “*Türk Mûsikîsi Tarihi*” adlı kitabında, Türk müziğini başlıca şu şekilde sınıflandırmıştır:

- 1) *Hazırlık veya Oluşum Dönemi*
- 2) *Şaman Müziği*
- 3) *Hunlar Döneminde Türk Müzik Kültürü*
- 4) *Göktürkler Döneminde Türk Müzik Kültürü*
- 5) *Uygurlar Döneminde Türk Müzik Kültürü*
- 6) *Karahanlılar Döneminde Türk Müzik Kültürü*¹ (s.42).

Türkistan coğrafyasında çeşitli devletler kuran Türklerin müziğini, tarihsel süreçte ait olduğu dönemin “en temel ve en güçlü” Türk devletinde önemli, kapsamlı ve kalıcı gelişmeler kaydettiğini ifade eden Uçan (2000) Türk müziğinin evrelendirme nedenini şu sözlerle açıklamıştır:

“*Dönemin en temel ve en güçlü Türk Devleti, hem siyasal, yönetsel, toplumsal, kültürel, ekonomik ve eğitimsel koşullar bakımından, hem de bu koşullara bağlı sınıksız ilişkili müzik kültürü bakımından, doğal olarak “dönemin en temel ve en güçlü çekim merkezi” olmuştur. Her çekim merkezi olan devlet, ilişkin olduğu dönemde “Türk müzik kültürünün ana odağı-ana*

¹ Söz konusu dönemlerden sonraki sınıflandırmalar, Türk sanat mûsikîsinin evrelerini ele almaktadır.

özeği” konumuna, durumuna gelmiştir. Bu nedenle, Türk müziğinin geçmişten günümüze olan tarihsel gelişimini belirler ve betimlerken, hem tarih içinde kesintisiz ya da sürekli bir çizgi oluşturan “en temel ve en güçlü Türk devletleri zinciri”ni çok iyi izlemek, hem bu “zincirin ana halkaları”nı ve “ana evreleri”ni çok iyi incelemek, hem de bu halkaları ve evreleri birbirine çok doğru ve tutarlı bağlamak gerekir.” (s. 599).

Bu bilgiler doğrultusunda Türk müzik kültürünün tarihsel süreçteki evrimini dönem, zaman ve devlet bazında ele alınması bu kültürün daha iyi anlaşılmasına imkân sağlarken tarihin yorumlanmasında da önemli bir anahtardır. Nitekim Asya Hun Devleti Türkistan coğrafyasında kurulan ilk Türk devletidir. Bu doğrultuda Asya Hunları dönemi Türk tarihinde birlik ve beraberliğinin sağlandığı bir dönem olmasının yanı sıra sanatın da tek çatı altında millî bir zemine oturması bakımından önem arz etmektedir. Dolayısıyla Asya Hun Devleti’nin müzik kültürünü bilmek günümüz Türk müziğinin de aydınlatılmasında önemli bir anahtar konumundadır.

I. Araştırmanın Amacı ve Beklenen Yararlar

Müzik, tarihî kaynaklarda yazmayan pek çok bilgiyi (kültürel, siyasî, ekonomik, sosyal, dinî, askerî,...) aktarmasının yanında Türk müzik kültürünün yansıtılmasında önemli bir sanattır. Bu doğrultuda sanat ve tarih birbirlerini tamamlayıcı niteliktedir. Çalışmanın yapılmasındaki amaç ise, Türk müzik kültürünün kökenlerinin gün yüzüne çıktığı ve Türk müziğinin devlet etrafında şekillenerek çeşitlenip temellerinin atıldığı Asya Hunları döneminin aydınlatılmasıyla, Türk müzik kültürünün daha iyi anlaşılmasını sağlamaktır.

Asya Hun Devleti ile beraber millî bir zemine oturan Türk müzik kültürü; Türk halk müziği, askerî müzik ve dinî müzik olarak çeşitlenmiştir. Bu çeşitlilik Türk müziğinin zengin bir yapıya bürünmesine imkân sağlamıştır. Bu doğrultuda Asya Hunları’nda müzik çeşitliliğinin nasıl oluştuğu aydınlatılıp günümüz Türk müziğine nasıl etki ettiğinin anlaşılmasında yarar sağlaması tez çalışmasının amaçlarından biridir.

Asya Hunları öncesinde izleri görülmeye başlayan Türk halk müziği kültürünün, Asya Hun Devleti döneminde; millet bilinci ile beraber şekillenen türkülerin ve türkülerle birlikte vücut bulan halk oyunlarının günümüz Türk halk müziği ve halk oyunlarının

temelini oluşturması bakımından önem arz etmektedir. Dolayısıyla tez çalışmasının bir diğerk hedefi ise Türk halk müziğı ve Türk halk oyunlarının mazisinin ve kökeninin aydınlatılıp günümüz Türk müzik kültürünün daha iyi anlaşılmasına katkı sağlamaktır.

Asya Hunları ile beraber devlet kurup ordu-millet şıarı ile savaşçı bir ruha sahip olan Türkler, dünya tarihinin en eski askerî müzik takımlarından birini kurmuştur. Kurdukları askerî müzik takımı olan “tuğ takımı” âdetâ millî ruhlarının yansımasını oluşturmaktadır. Asya Hun Devleti’nde her bir Türk’ün asker olarak doğduğı göz önüne alınırsa bu askerî müziğın günümüzdeki Türk Silahlı Kuvvetleri’ne bağılı bando ve mızıka takımlarının müzik anlayışına etki ettiğı aşıkârdır. Dolayısıyla Türk askerî müziğının temellerinin aydınlatılıp daha iyi anlaşılması da tez çalışmasının bir diğerk amacını oluşturmaktadır.

Asya Hunları döneminde devlet ile beraber kutsî bir özelliğek sahip olan dinî müzik; Türk inanç sistemi olan Şamanizm’den teşekkül eden bir Türk halk müziğı türüdür. Dolayısıyla Türkler İslâmiyet’e geçtikten sonraki dönemde bile eski Türk dinî müziğının etkileri devam etmektedir. Günümüz dinî müziğının ve ilahîlerin Türkî kökenlerinin aydınlatılıp anlaşılması da tez çalışmasının bir diğerk amacını oluşturmaktadır.

Asya Hunları dönemindeki Türk müziğı çalgılarla icra edilmekteydi. Bu dönemde kullanılan çalgıların tespiti ve sınıflandırılması Türk müzik kültürüne ve organoloji bilimine fayda sağlamaktadır. Ayrıca Asya Hunları döneminde kullanılan çalgıların bazılarının, Türk halk müziğı ve dinî müzik başta olmak üzere günümüz sanat müziğında de kullanılması dolayısıyla dikkat çekicidir. Bu doğrultuda çalgıların tespit edilip sınıflandırılması günümüz Türk müzik kültüründe kullanılan çalgıların kökenlerinin aydınlatılıp anlaşılması tez çalışmasının hedeflerinden biridir.

Söz konusu amaçlar çerçevesinde aşağıda yer alan problem cümlelerine cevap aranmış ve tez çalışmasının ana problem cümlesi “Asya Hun Devleti döneminde müzik kültürü nasıldır?” şeklinde belirlenerek alt problem cümlelerine cevap aranmıştır.

- a. Asya Hun Devleti döneminde müzik çeşitliliğı nelerdir?
- b. Türk halk müziğının temellerinin oluşumunda Asya Hun Devleti döneminin yeri ve önemi nedir?
- c. Asya Hun Devleti döneminde Türk askerî müzik nasıl şekillenmiştir?
- d. Asya Hun Devleti döneminde dinî müzik nasıldır?
- e. Asya Hun Devleti’nde kullanılan müzik aletleri nelerdir?

Asya Hun dönemi müziğiyle ilgili alanda yeterli ve kapsamlı bir çalışmanın - bazı çalışmalar yapılsa da yeteri kadar kapsamlı ve detaylı bir çalışmaya rastlanılmamıştır - noksan olduğu tespit edilmiştir. Bu tez çalışmasının kapsamlı ve detaylı bir şekilde çalışılmasıyla tarih, müzik, edebiyat ve halk bilimi alanlarında eksikliğin giderildiği düşünülmektedir. Bu nedenle çalışmanın söz konusu alanlarda disiplinler arası çalışmayla yürütülmesi çalışmaya özgünlük katmıştır. Buna binaen tez çalışmasının konusuyla ilgili ulaşabildiğimiz tüm kaynaklara imkân verdiğince erişilmesi, arkeolojik eserler ve görsellerle desteklenmesi de tezi, diğer araştırmalardan farklı kılmaktadır. Dolayısıyla bu tez çalışması, tarih olmak üzere müzik, halk bilimi, edebiyat, arkeoloji... gibi sosyal bilimlerin literatüründe yer alacak kaynaklardan biri olacağı düşünülmektedir.

Bu bağlamda Asya Hun Devleti'nin, sanatın dalı olan musikiye nasıl etki ettiğinin incelenmesi doğrultusunda birbirlerini tamamlayarak ortak ve özgün bir çalışma meydana gelmesi bakımından her iki alana yarar sağlayacak bir çalışma olacağı beklenmektedir.

II. Tezin Önemi

Gerek yurt içinde gerekse yurt dışında Türk müzik kültürü tarihi üzerine araştırmalar yapılmıştır. Bu araştırmaların içinde Asya Hun Devleti Dönemi müzik kültürünü anlatan geniş kapsamlı bir çalışma bulunmamaktadır. Yapılan araştırmalar bu dönemin aydınlatılmasına ışık tutmasına yardımcı olsa da, müzik, halk bilimi, edebiyat ve tarih açısından geniş bir yelpazede ele alınmadığı tespit edilmiştir. Dolayısıyla bu çalışmada Asya Hun Devleti döneminde şekillenmeye başlayan Türk müzik kültürü başta olmak üzere, askerî müzik, Türk halk müziği, dinî müzik, koro faaliyetleri, Türk halk oyunları, gösteri sanatlarında müzik ve çalgılar; tarih, edebiyat, müzik, halk bilimi ve arkeoloji disiplinleriyle ortak çalışılarak geniş ve detaylı bir şekilde ele alınması gereklidir. Disiplinler arası yapılan bu çalışma Asya Hun Devleti Dönemi Türk müzik kültürünün anlaşılıp anlamlandırılmasında önemli bir ana kaynak olduğu düşünülmektedir.

Türk siyasî birliğinin sağlandığı Asya Hunları dönemi, Türk müzik kültürünün de şekillenmeye ve çeşitlenmeye başladığı bir dönem olma hasebiyle önem arz etmektedir. Asya Hun Devleti döneminin müzik kültürü ortak Türk dünyasının müzik kültürünün de temelini oluşturmaktadır. Ayrıca Asya Hunları'nın etkileşim hâlinde olduğu toplumların

müzik kültürüne etki ettiği muhtemel olduğuna göre söz konusu toplumların müzik kültürünü de etkilemektedir. Dolayısıyla bu dönem Türk dünyasının müzik kültürü başta olmak üzere diğer toplumların müzik kültürünün anlaşılmasında yarar sağlayacağı düşünülmektedir. Bu çalışma; tarih, müzik, edebiyat ve halk bilimi alanlarında araştırma yapanlar için kaynak vazifesi göreceği düşünülmektedir. Dolayısıyla Türk müzik kültürünün temelini oluşturan Asya Hunları döneminin tarihî, kültürel ve sanatsal açıdan anlaşılmasında önemli bir yere sahiptir.

III. Kaynaklara Dair

Asya Hun Devleti dönemindeki Türk müzik kültürü daha evvel kapsamlı bir biçimde ele alınmadığından dolayı bu konu hakkında kaynaklar çok sınırlıdır. Buna rağmen Asya Hunları'nın müzik kültürünü ele almak için fazla kaynağa ulaşılmaya çalışılmıştır. Elde edilen kaynaklardan aktarılan bilgiler sınıflandırılarak bu dönemin Türk müzik kültürü hakkında ana kaynak oluşturulmaya çalışılmıştır. İlk olarak Türklerin ilk dönemlerine ait müzik kültürüne dair bilgiler sunan çalışmalardan yararlanılmıştır. Özellikle Merdan Güven'in *On Bin Yılın Türksü*; Ali Uçan'ın *Türk Müzik Kültürü*; Ogün Atilla Budak'ın *Türk Müziğinin Kökeni-Gelişimi*; Ahmet Şahin Ak'ın *Türk Mûsikîsi Tarihi* adlı eserleri çalışmaya yol göstermiştir. Kaynaklar ışığında Asya Hun Devleti döneminde Türk müzik kültürünün şekillenmeye ve çeşitlenmeye başladığı tespit edilip müzik türleri ve çalgılar sınıflandırılarak bölüm hâline getirilmiştir.

Tezin ikinci bölümü olan “Asya Hun Devleti Döneminde Askerî Müzik ve Kökenleri” kısmında Asya Hunları döneminin askerî müzik kültürüne ışık tutan kaynaklar belirlenmiştir. Bu bölümde özellikle Bahaeddin Ögel'in *Türk Kültür Tarihine Giriş* adlı eserinin altı, sekiz ve dokuzuncu cildinden büyük ölçüde yararlanılmıştır. Bunun yanında Mahmud Ragıp Gazimihal'in *Yüzyıllar Boyunca Mehterhane ve Türk Müzik Kalkınışı*; Muzaffer Erendil'in *Dünden Bu Güne Mehter*; Haydar Sanal'ın *Mehter Musikisi*; Timur Vural'ın *Türklerde Askerî Müzik Geleneği*; Pars Tuğlacı'nın *Mehterhane'den Bando'ya*; Sabahattin Doras'ın *Mehterhane ve Türk Kültürü Dergisi*'nin Türk Kara Kuvvetleri Özel Sayı'nda yayınlanan ve İsmail Kayabalı ve Cemender Arslanoğlu tarafından ele alınan eser çalışmaya yol göstermiştir. Söz konusu kaynaklar dışında diğer kitap ve makalelerden de istifade edilerek Asya Hun Devleti döneminde askerî müzik detaylı bir şekilde ele alınmıştır.

Tez çalışmasının üçüncü bölümü olan “Asya Hun Devleti Döneminde Türk Halk Müziği ve Kökenleri” kısmında Türk halk müziğinin Asya Hun Devleti döneminde şekillenmeye ve çeşitlenmeye başladığı tespit edilmiştir. Bu doğrultuda özellikle; Merdan Güven’in *On Bin Yılın Türküsi; Türk Halk Oyunlarının Şamani Kökleri* adlı kitapları ile *Türkiye Sahasındaki Hikâyeli Türküler Üzerine Bir Araştırma* adlı doktora tezinde yapmış olduğu tespitlere ek olarak bizim de tespit ettiğimiz bulgularla beraber Asya Hunları döneminin Türk müzik kültürü hakkında daha önce ele alınmayan hususlar ele alınmıştır. Türk halk müziği hakkında yararlanılan diğer önemli kaynaklar ise; Louis Ligeti’nin *Bilinmeyen İç Asya*; Nejat Birdoğan’ın *Notalarıyla Türkülerimiz*; Hikmet Dizdaroğlu’nun *Halk Şiirinde Türler*; İsmail Hakkı Özkan’ın *Türk Müsıkîsi Nazariyatı Ve Usûlleri – Kudüm Velveleleri* adlı kitapları ile Özkul Çobanoğlu’nun *Türkü Olgusu Bağlamında “Türkü” ve “Şarkı*; Tilla Deniz Baykuzu’nun *Güney Hunları “Hun Flütünden On Sekiz Şarkı*; Türker Eroğlu’nun *Türkü Nedir?* adlı makalesi Asya Hunları döneminde Türk halk müziği üzerine değerlendirme yapmamızda yardımcı kaynaklar olmuştur.

Üçüncü bölümde yer alan “Türk Halk Oyunlarının Doğuşu ve Hun Dansları” kısmında özellikle Merdan Güven’in *Türk Halk Oyunlarının Şamani Kökleri* adlı eseri ile Mihály Hoppál’ın *Şamanlar ve Semboller - Kaya Resmi ve Gösterge Bilim* adlı eseri Asya Hunları döneminde oynan Türk halk oyunları hakkında önemli tespitlerde bulunmamıza yardımcı olan ana kaynaklar arasında yer almaktadır.

Tezin dördüncü bölümü olan “Hun Türkleri’nin Halk Çalgıları” adlı kısımda özellikle Asya Hunları dönemi Türk müzik kültürü çalışan araştırmacıların kullanmadığı ve W. Eberhard tarafından kaleme alınan *Lokalkulturen Im Alten China* adlı eserin çevirisi yapılarak bu teze aktarılmıştır. W. Eberhard’ın bu eseri daha önce Asya Hunları’nda kullanılan ve adı bilinmeyen çalgıların hangi işlevde ve amaçta kullanıldığı hakkında bilgiler veren önemli bir kaynaktır. Dolayısıyla Asya Hunları’nın müzik kültürü hakkında farklı bilgiler sunan söz konusu tespit ettiğimiz bulgular da tez çalışmasını farklı kılmaktadır. Asya Hunları’nın çalgılarını arkeolojik ve teorik olarak aydınlatan bir diğer kaynak ise Eyüp Sarıtaş’ın *Hunlarda Müzik Aletleri ve Eğlence Kültürü* adlı makalesi ile *Çin’de Yapılan Arkeolojik Araştırma ve Kazılara Göre İslamiyet’ten Önce Türklerde Kültürel Hayat* adlı kitabı olmuştur. Sarıtaş’ın söz konusu eserleri Asya Hunları döneminin müzik kültürüne ışık tutan önemli kaynaklar arasında yer almaktadır. Asya Hunları dönemi müzik kültürünün genel hatlarıyla anlatıldığı Feyzan Göher Vural tarafından kaleme alınan *İslamiyet’ten Önce*

Türklerde Kültür ve Müzik: Hun, Kök Türk ve Uygur Devletleri adlı kıymetli çalışması ise tez çalışmasının genelinde kullanılmıştır.

Bu çalışmada çeşitli terimlerin ve çalgı adlarının menşeinin aydınlatılmasına yönelik pek çok sözlük ve ansiklopedi kullanılmıştır. Asya Hunları dönemindeki çalgıların etimolojisinin açıklanmasıyla Türk müzik kültürünün aydınlatılmasına yarar sağlanmıştır. Bu doğrultuda Şemsettin Sami'nin *Kâmûs-ı Türkî*; Kâşgarlı Mahmud'un *Dîvânu Lugâti't Türk*, Yusuf Has Hacib'in *Kutadgu Bilig* adlı kaynaklarla beraber Türk Dil Kurumu Sözlüğü'nden faydalanılmıştır. Bunun yanı sıra Türk halk müziği ve müzik tarihi hakkında kaleme alınan önemli sözlüklerden Mehmet Özbek'in *Türk Halk Müziği El Kitabı I Terim Sözlüğü* ile *Türkülerin Dili* adlı eseri; Melih Duygulu'nun *Türk Halk Müziği Sözlüğü*, Gazimihâl'in *Musiki Sözlüğü*, *Türk Nefesli Çalgıları*, *Türk Vurmalı Çalgıları* ile *Asya ve Anadolu Kaynaklarında İkliğ* adlı eserinden yararlanılırken Yılmaz Öztuna'nın *Türk Musikisi Ansiklopedisi* Ahmet Say'ın *Müzik Ansiklopedisi*'nden istifade edilmiştir.

Son yapılan arkeolojik çalışmaların anlatıldığı haber ve internet kaynakları tezde kullanılan diğer kaynaklar arasında yer almaktadır. Bu çalışma, tarih, müzik, halk bilimi ve edebiyat disiplinleriyle ele alınan bir araştırma olmasından dolayı, söz konusu alanlardaki çeşitli kitap ve makalelerden de yararlanılmıştır.

IV. Araştırmanın Yöntemi

Bu çalışma, nitel araştırma yöntemi esas alınarak hazırlanmıştır. Nitel araştırmanın genel kabul gören tanımını yapmak güç olsa da bu yöntem: “Gözlem, görüşme ve doküman analizi gibi veri toplama yöntemlerinin kullanıldığı, algıların ve olayların doğal ortamda gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konmasına yönelik nitel bir sürecin izlendiği araştırma olarak tanımlanabilir” (Yıldırım ve Şimşek, 2021, s. 36-37). Nitel araştırma yöntemleri doğrultusunda çalışmada; “tarama-derleme” ve “içerik analizi” metodları kullanılmıştır.

Tarihsel tarama yönteminin kullanılmasının ana nedeni; geçmiş ile bugün arasında kurulan ilişkiyle günümüzün sosyal ve kültürel problemlerinin daha iyi anlaşılmasına vesile olmasıdır (Yazıcı, 2015, s. 172). Bu yöntem, tezin amacına ve hedeflerine uyum sağlamaktadır. Tarama yöntemi ile elde edilen kaynaklar derlenip tasnif edilerek çalışmanın daha iyi anlaşılması sağlanmıştır. Bu doğrultuda nitel araştırma yöntemlerinden biri olan

tarama-derleme yöntemi kullanılmıştır.

Çalışmada nitel araştırma yöntemlerinden içerik analizinin kullanılmasının ana nedeni; toplumlar için önemli bir süreç olan iletişimin değerlendirilmesidir. Hepkul (2002)'un tanımına göre:

“İçerik analizinde araştırmacılar sosyal iletişimin kanıtları olan mesajları, sistemli ve objektif olarak incelerler ve spesifik özelliklerini tanımlayarak iletişimin kaynağına ya da iletişimin diğer durumlarına ilişkin tahminlerde bulunurlar. Sosyal iletişimin kanıtları olarak adlandırılan mesajlar, tipik olarak yazılı dökümanlar, ya da sesli iletişimin kağıda aktarılmış çözümlemeleridir.” (s.2).

Bu tanımlama, tezin amaç ve hedefine uygun bir yöntemdir. Nitekim tez; tarih, müzik, edebiyat ve halk bilimi gibi disiplinler arası çalışılmıştır. Dolayısı ile yazılı ve sözlü kaynakların verdikleri mesaj vasıtası ile hem Asya Hunları döneminin hem de günümüz Türk müzik kültürü anlaşılıp anlamlandırılmaktadır. Bu doğrultuda sözlü, yazılı ve arkeolojik kaynaklar beraber kullanılmıştır.

Sözlü kaynaklar, kaynağının belli ya da belli olmadığı dilden dile söylenilegelen tarihî şiir, hikâye, efsana, destan, menkıbe ve mit vb. türlerdir (Kütükoğlu, 2007, s. 18-19-20). Bu tanıma türküler de ekleyebiliriz. Bu doğrultuda sözlü (şifahî) kaynaklar çalışmada başlıca kullanılan bir yöntem olmuştur. Yazılı kaynaklardan birincil – özellikle Çin yıllıkları - ve ikincil kaynaklar başta olmak üzere; resim ve fotoğraflar, video-belgesel dökümanları ile arkeolojik buluntular çalışmaya özgünlük katmıştır.

I. BÖLÜM

1. ASYA HUN DEVLETİ DÖNEMİNDE TÜRK MÜZİK KÜLTÜRÜNÜN ŞEKİLLENMESİ

Dünya, deniz ve kıtadan meydana gelen bir bütünü teşkil eder. Dünyanın temel yapıtaşlarından biri olan kıtalara bu açıdan bakıldığında; Asya Kıtası, en eski kıtalardan biri olarak karşımıza çıkar. Coğrafyacılar bu kıtayı; “Kuzey-Asya, Doğu-Asya, Güney Asya, Ön-Asya ve İç-Asya” olmak üzere beş parçaya ayırır. Bu ayrımında kıtayı, sadece coğrafya ve toprağı göz önüne alarak değil Asya’nın tarihi ve insanların yayıldıkları bölgelere göre sınıflandırır. Coğrafya, tarih ve insanlığın bu sınıflandırmada birlikte yer almasının ilk başta şaşırtıcı olduğunu ifade eden Ligeti (1986), bu durumun aslında doğal bir gerçek olduğunu şu sözlerle ifade eder:

“Zira topraklar insan birbirinden ayrılmaz ve coğrafi şartlar ise insanın tarihi yolunu, hayati hususiyetini adeta kader gibi tayin eder. Bir tarihçi, coğrafi kuvvetlerin tesirini göz önünde tutmayan, haritaya bile ehemmiyet bile vermeyen bir eski zaman tarihçisi, hataya düşmekten kendini kurtaramaz ve insan yığınlarının kaderini, kavim kaynaşmalarının yolunu, hava boşluğunda oynatılan mukavva kuklaların cansız oyunları imiş gibi seyreder.” (s. 14).

Nasıl ki insan, toprak ve tarih birbirinden ayrılmaz bir bütündür, bu bütünden doğan kültür ürünleri de ait olduğu toplumu bir ayna gibi yansıtan ve geçmişe ışık tutan bir unsurdur. Bu nedenle her toplumun kendine has bir kültürel dokusu vardır. (Hey’et, 1996, s.43). Dolayısıyla Asya Hun Devleti’nin kurulduğu coğrafya göz önüne alınırsa gerek yaşayış biçimlerine gerekse kültür ve sanatına etki ettiği söylenebilir.

Bozkır coğrafyasının ilk örneğı olan Hunlardan günümüze ulaşan pek çok maddi kültür eserleri mevcuttur (Taşağıl, 2020a, s. 256). Arkeolojik çalışmalarda elde edilen maddi buluntular, nasıl ki ait olduğu devre ışık tutan önemli bir kaynaksa, toplumların tarih boyunca ürettiğı manevi ürünler de ait olduğu toplumu zihnini ve ruhunu bir ayna gibi yansıtan mühim bir kaynak olduğunu ifade eden Abdülkadir İnan, toplumun ruhunda yüzyıllar boyunca yaşayan manevi ürünlerin de en az arkeolojik buluntular kadar önemli bir

tarihi belge olduğunu ileri sürer (İnan, 2020, C.1, s. 191). Çünkü toplumların zihin dünyasına iz bırakan manevi anılar kolayca unutulmazlar (Çakan, 2019, s. 15). Bu ürünlerin, yüzyıllar boyunca toplumun hafızasındaki kalıcılığını ve dinamizmini korumasındaki en önemli araçlardan biri ise müzik olmuştur (Güven, 2005, s. 33; Güven, 2012, s. 35). Çünkü müzik; “En ilkel topluluklarda bile, konuşmadan önce insan hayatına girmiş bir unsurdur.” (Özkan, 2021, s. 21). Bu doğrultuda Türklerin ilk dönemleri ve akabinde Hun öncesindeki müzik kültürü de Asya Hun Devleti dönemindeki müzik kültürünün oluşması açısından önem arz etmektedir.

Geçmişten günümüze sanat tarihçilerinin gündeminde yer alan konulardan bir tanesi Türk sanatının kaynağını keşfedebilmektir. Hâl böyleyken Türklerin; çağının en eski dönemlerine ev sahipliği yapan coğrafyalar ve bu coğrafyalardan biri olan İç Asya, böylece odak noktası hâline gelmiştir (Diyarbakirli, 1972, s. 1). Türk sanatının kaynaklarına ulaşabilmek için bu kıta bir anahtar konumundadır. Böyle bir konu ne zaman gündeme gelse gözler, Türklerin hâlâ yaşamaya devam ettiği İç Asya’ya çevrilir (Diyarbakirli, 1969, s. 112). Nitekim Türkistan coğrafyası ve burada kurulan Türk devletleri, Türk sanatı ve Türk müziği için önemlidir (Göher Vural, 2019, s.47).

Köklü Türk kültürü Asya Hun Devleti ile beraber ortaya çıkmamıştır. Bu nedenle Asya Hunlarından önceki Türk tarihî devirlerin ve kültürlerini bilmek gereklidir (Göher Vural, 2019, s. 48). Nitekim bir toplumun tarihini ve kültürünü anlamak ve analiz etmek için ilk dönemlere bakılması gerekmektedir. Bu durum bir ağacın oluşum ve gelişim sürecine benzer. (Atsız, 2020, s. 12) Ağacın bir dalını kültür; meyvesini de kültürün alt dalı; kültür dalında meydana gelen meyvelerden birini de müzik olarak kabul edelim. Bu müzik meyvesi, oluşumundan gelişimine nasıl farklılaşıyorsa tarihsel süreçte müzik de bu şekilde evrimleşmiştir. Evrimleşme sürecinde ise özünü ağacın köklerinden almıştır. Bu bakımdan müzik tarihsel süreçte ne kadar değişime uğrarsa uğrarsın köklerinden bir parça izi mutlaka taşır. Müziğe bu açıdan bakıldığında müzik kültürünü anlamlandırmak için toplumların kökünü oluşturan ilk çağlardan itibaren ele almak gereklidir. Bu durum Türk müzik kültürü için de geçerli bir olgudur. Dolayısıyla Asya Hun Devleti Dönemi müzik kültürünü anlamak için Türklerin en eski çağlarından gelen kültür ve sanatı da bilmek gereklidir. Zira Asya Hunları dönemi müzik kültürü Türklerin atalarından parça taşımaktadır. Bu nedenle Asya Hun döneminin müzik kültürünün; Hun öncesi Türk müzik kültürünün de gün yüzüne çıktığı bir dönem olma özelliğine sahiptir. Dolayısıyla Türklerin, Hun öncesi dönemine ait tarihsel seyrini incelemenin faydalı olacağı düşünülmektedir.

Bilindiği üzere Türk sanatının kaynakları, eski çağlarda Orta ve İç Asya'dan çıkan sanat unsurlarına ve birtakım isimlerde (Afanasyevo, Androvo, vb.) adlandırılan kültürlerle uzanır. Bu süreçte meydana gelen unsurlar Hun ve diğer Türk topluluk ve devletlerinin sanatını ve arkeolojisini meydana getirmiştir. Gerek Asya gerekse Hun öncesinin en eski çağları Türk sanat tarihi ve arkeolojisinin ana kaynağıdır. Bu nedenle itina ile incelenmesi gereken dönemlerdir (Çoruhlu, 1998, s. 17; Çoruhlu, 1993, s.12). Türklerin ana yurtları ve kültürleri hakkındaki bilgiler, tarihin en eski çağlarına kadar uzanır. Altay-Sayan dağlarının kuzeybatısı M.Ö. 2000'lerden önceki devirlerde bile Türklerin ana yurduydur (Çandarlıoğlu, 2019, s. 4). Nitekim Taşağıl, Türklerin atalarının kökenlerini, M.Ö. III. binlerde aydınlanmaya başlayan insanlık tarihiyle başlatılabileceğini arkeolojik bulgular ve Çin kaynaklarına dayanarak ifade etmektedir (Taşağıl, 2021b, s.13). M.Ö. III binlerde Altay dağlarında görülmeye başlayan Oğuz tipindeki insanları, M.Ö. II binlerde hem Altay dağlarında hem de Güney Sibirya'da görmekteyiz. Altay dağları ve Güney Sibirya Oğuz tipi beyaz ırkın ve çağının iki önemli kültür merkezi konumundaydı. Bu iki merkezden yayılan kültürler, batı ve doğu Sibirya'yı, Moğolistan'ı ve Uralları etkisi altına başlamıştır. Ögel, söz konusu beyaz ırkı "Türklerin ilk ataları" olarak tanımlamaktadır. Ayrıca Ögel, Altay ve Güney Sibirya kültürlerinin giderek ortak bir kültür hâline gelip Altay kültürünü oluşturduğunu ve bu kültürün çağının en etkili ana kültürü olup Orta Asya kültürünün de temelini oluşturmaya başladığını ifade etmektedir (Ögel, 2020c, s. 4-5). Nitekim Türklerin en eski yurdunun Altay Dağları'nın kuzeyi ile Sayan Dağları'nın güneybatısı arasındaki bölge olduğu 1950'lerde gerçekleştirilen arkeolojik çalışmalar sonucunda anlaşılmıştır. Bu doğrultuda Minusinsk bölgesindeki Afanasyevo (M.Ö. 2500-1700) ve Andronovo (M.Ö. 1700-1200) kültürleri aynı zamanda eski Türk yurdunun yani proto-Türklerin ilk temsilcisiydi (Taşağıl, 2015, s.45).

Minusinsk'teki Afanasyevo (M.Ö. 2500-1700) ve Andronovo (M.Ö. 1700-1200) kültürlerinin temsilcileri olan ve "brakisefal savaşçı beyaz ırk" olarak adlandırılan Türklerin ilk ataları olan proto-Türkler, taş devrinin ilk dönemlerinden beri Altay-Sayan Dağları'nın güney-batı coğrafyasında yaşamaktaydı (Ögel, 2020c, s.6; Kafesoğlu, 2013, s.49; Çandarlıoğlu, 2019, s. 4). Türkistan coğrafyasında M.Ö. 1700'lerden itibaren görülmeye başlayan Andronovo kültürünün koner-göçer ve savaşçı olan insanları, ziraat ve çobancılıkla geçimini sağlıyor ve bronz eşyalar kullanıyordu. Nitekim bu dönemin Bronz dönemine denk geldiği düşünülmektedir. Andronovo kültürünün gelişip yayılması proto-Türk gelişimi ve yayılmasıyla doğru orantılı olmasından dolayı önem arz etmektedir (Taşağıl, 2015, s.47-48).

M.Ö. 1700'lerden itibaren Andronovo insanı olarak tanımlanan ırkın, Altaylar ve Tanrı dağlarında görülmeye başladığı ve bu kültürün Hun ve Göktürk devrine kadar devam ettiği bilinmektedir. Ögel, Andronovo insanı olarak tanımlanan ırkı, Türk ırkının prototipini oluşturduğunu aktarmaktadır (Ögel, 2020c, s.19). Bu kültür devam ederken Minusinsk bölgesinde “Karasuk kültürü” M.Ö. binlerden itibaren görülmeye başlar. M.Ö. 800'lerden itibaren Karasuk kültürünün, Altay coğrafyasında “Mayemir” ve Minusinsk bölgesinde “Tagar kültürü” olarak yerini bıraktığı görülmektedir (Taşağıl, 2015, s.48). Karasuk kültürü, Hunların etnik yapısı ve kültürü hakkında pek çok bilgi sunmaktadır (Tram-Semen, 2007, s. 43). Ayrıca Türk izlerini, M.Ö. 4000'lere dayanan Türkmenistan'daki Anav kültürüyle M.Ö. 3000'lere uzanan Mohenjodaro kültürlerinde bulmak mümkündür (Gömeç, 2012, s. 24-25). Bugünkü Anadolu'da “ön Türk” ve Türk varlığının olması, köklü ve güçlü bir ön Türk ve Türk müzik kültürünün var olması anlamına gelmektedir (Uçan, 2019, s. 8).

M.Ö. III. binlerde, Altay coğrafyasında (Altay dağları ve çevresi) yaşayan Oğuz tipindeki braksiefal beyaz ırkın (Ögel, 2020c, s.6; Kafesoğlu, 2013, s.49; Taşağıl, 2015, s.47) torunları olan ve Büyük Hun (Asya Hun) Devleti'ni kuran Hunlar, M.Ö. 1. binin yarılarında boy göstermeye başlamıştır (Ögel, 2020c s. 6). Asya Hun Devleti'nin kurulmasından önceki çağlar, yukarıda da bahsettiğimiz üzere birçok araştırmacı çeşitli evrelere ayırmıştır. Uçan, Ögel'in Altay ve Sibirya kültürlerinin bir araya gelerek ortak bir Altay kültürünü oluşturduğunu ve söz konusu kültürün Orta Asya Türk kültürünün oluşturduğu görüşüne dayanarak Türk müzik kültürünün ilk evresini “Altay Evresi” veya “Altay Dönemi (M.Ö. 3000-700)” olarak adlandırdığı bu safhadan başlatmaktadır (Uçan, 2000, s. 597; Ögel, 2020c, s. 4-5). Ayrıca Türklerin ilk dönemi olarak bilinen ve “Ön Türk Müzik Çağı” olarak adlandırılan evrede müzik kültürünün, oluşumu ve gelişimine dair bilgiler noksan olsa da; Hunlar öncesi döneme ait müzik kültürü hakkında bilgilere, Türk dilinin oluşup gelişmeye başladığı Altay evresinde rastlanıldığını aktaran Uçan, dil ile müziğin oluşum ve evrim süreci birbiriyle yakından ilişkili olduğunu ifade etmiştir (Uçan, 2005, s. 19-20). Bu doğrultuda Budak ise, Türklerin ana yurdunun Altaylar olmasını esas alıp Türk dilinin oluşum sürecinin dilbilimciler tarafından Altay dönemi olarak adlandırılan safhadan başlattığı görüşünü dayanak göstererek dil ve müzik ilişkisini temel alıp Türk müzik kültürü tarihini M.Ö. 3000'lerden itibaren Altaylılar dönemi ile başlattığını ifade etmektedir (Budak, 2000, s. 5-6). Coşkun Elçi'de Türk müzik tarihinin evrelerini “Altaylılar Dönemi” olarak adlandırdığı dönem ile başlatmaktadır (Coşkun Elçi, 2008, s.37-38). Altay kültürünün Orta Asya kültürünün temelini oluşturması bakımından (Ögel, 2020c, s. 4-5) önem arz ettiği

görülmektedir. Lakin Türk müzik kültürü açısından baktığımızda Asya Hun Devleti'nin kurulmasından önceki tarihi safhaları “Hun Öncesi Dönemde Müzik Kültürü” veya “Ön Türkler Çağında Müzik Kültürü” olarak tanımlamanın daha doğru olacağı kanaatindeyiz. Zira Hun öncesi dönemde, Altay kültürü ile beraber Afanesyevo, Andronovo vb. kültürlerde mevcuttur. Dolayısıyla Türk müzik kültürünün gelişim çağı, tarihin en eski çağlarına kadar uzanmaktadır. Ayrıca Türk müzik kültürünün tarihte kurulan ilk Türk devleti olan Asya Hun Devleti'nin çatısı altında yapılmasından dolayı farklı bir yapıda olduğu düşünülmektedir. Bu doğrultuda Güven'in yukarıda bahsedilen sınıflandırması (Güven, 2012, s.5) Türk müzik kültürü tarihi açısından doğru bir tasnif olduğu düşünülmektedir. Bu bağlamda tez çalışmasında Asya Hunları öncesindeki dönemin genelini kapsayan; “Ön Türkler Çağında Müzik Kültürü” veya “Hun Öncesi Dönemdeki Müzik Kültürü” tabirleri kullanılmıştır. Bu bağlamda, Türklerin müzikal hafızasının ilk ürünlerini verdiği dönem olan ve Türk müzik kültürünün tarihsel evriminin ilk basamağını oluşturduğu düşünülen “Ön Türkler Çağında Müzik Kültürü” veya “Hun Öncesi Dönemdeki Müzik Kültürü” olarak adlandırılan dönem, Türklerin müzik dünyasının çekirdeğini teşkil ettiği söylenebilir.

Hun öncesi dönemdeki Türklerde, müzik yapımı, perde sayısı, ezgi yapısı, müzikal biçim, insan sesi ve çalgı kullanımı, müziğin öğrenimi ve öğretimi Altay kültürü ve sonrasına göre daha ileride ve gelişim gösteren bir yapıya doğru ilerliyordu. Bu ilerleme, Asya Hun Devleti'nin kuruluşunun başlangıcına tekabül etmekteydi (Uçan, 2000, s. 598). Proto-Türk ve Türklerin tarihine dair izler, M.Ö. iki bin yıl öncesine uzanır. Bununla birlikte belirgin ve düzenli Türk tarihinin M.Ö. 3. yüzyılda Teoman (Tuman) ve oğlu Mete (Motun) zamanında şekillenmeye başladığı bilinmektedir (Berker, 1986, s.116). M.Ö. III. yüzyılda kurulan ilk büyük Türk devletinin temeli ise İç Asya'da atılmıştır (Ligeti, 1986, s.30). İlerleyen zamanlarda Asya (Büyük) Hun Devleti olarak adlandırılacak olan bu devletin hükümdarlarından biri olan Toban (Teoman)'ın adı, M.Ö. 219'da – Hunların ilk hükümdarı olmadığı bilinmekle beraber – ilk kez Çin tarihlerinde rastlanır (Orkun, 1938, s.16). İç Asya bu sırada büyük olaylara tanıklık etmeye hazırlanırken; bu zamana kadar kendi dünyalarında yaşayan Çinliler, dünyadaki tek devletin kendilerine ait olduğunu düşünüyor ve kendi ülkelerinden başka bir ülkeyi tanıımıyordu. Onlara göre Çin, dünyanın orta kısmında yer alıyordu bundan dolayı da devletleri için “Chung-kuo” yani, “Orta memleket/devlet” tabirini kullanıyorlardı. Çinlilerin bu düşünce dünyası, Mete Han'ın tarih sahnesine çıkmasıyla beraber derinden sarsılmış ve İç Asya'da; Çin'den başka bir Türk Hun devleti, nizam ve kuvvet bakımından Çin'in karşısında yer almaya başlamıştı (Ögel, 2020, C. 1, s.1). Asya

Hunları'nın etkisini göstermeye başladığı dönemlerde Çin, kendi âleminin dışına çıkıp hayatın gerçekleriyle karşılaşmıştır. Çin, varlığını devam ettirdiği zaman zarfında başarısını, kendisine tehdit oluşturan düşmanları tanıyarak sağlamıştır. Bu nedenle Çinliler, kendisine karşı en büyük tehdit olan Asya Hunları hakkında oldukça fazla bilgiye sahip olmuşlar ve bu bilgileri kayda geçirmişlerdir (Ögel, 2020, C.1, s. 1). Kendi tarihini kaydeden Çinliler, etkileşimde bulundukları komşu topluluklar hakkında da bilgi vermişlerdir. Bu da Türkler hakkında önemli bilgilere ulaşılmasında yarar sağlamıştır (Orkun, 1938, s.5). Mete Han'ın gençlik döneminde, ciddi bir tehdit oluşturmeyen Asya Hunları hakkındaki bilgiler, doğrudan değil dolaylı yoldan elde edilmiştir. Örneğin, Mete Han'ın gençlik yıllarına ait bilgileri Hun halkından duyduklarıyla, hikâye ve masal tarzıyla yazılmıştır. Ögel, Çinlilerin, Mete Han'ın Çin'e karşı sefer yapmasıyla O'nu daha iyi tanıdığını ve bilinen Çin tarih yazıcılığını başlattıklarından söz etmektedir (Ögel, 2020a, C. 1, s. 1-2). Böylece Türklerin belgelere göre başlayan en eski tarihi Hiung-nular (Hunlar) ile başlar. Bu nedenle Hiung-nular hakkında bilgiler ise Çin kaynaklarından öğrenilmektedir (Orkun, 1938, s.5).

Orta Asya'da beraber ve dağınık yaşayan bütün “eli yay tutabilen” kavimleri tek çatı altında toplayan Mete Han (Mao-tun), (Ögel, 2020, C.1, s.163) İç Asya'da, Asya (Büyük) Hun Devleti'ni kurup Türk tarihinin en büyük şahsiyetlerinden biri olma yolunda ilerlerken, Türk kültürünün ve sanatının oluşumuna da böylece zemin hazırlamıştır. Bu oluşum, İç Asya'daki ilkel kültürlerden bir parça taşımaktadır. İlkel kültür, Asya Hun Devleti'nin kültür bünyesinde gelişmiş ve özgün bir Orta Asya sanatı teşekkül etmiştir (Diyarbakirli, 1972, s. 3-4). Hunların Asya coğrafyasında kurduğu siyasi birlik sanatta da birlik oluşmasını sağlamıştır (Çoruhlu, 1998, s. 17; Çoruhlu, 1993, s.12). Çinli araştırmacı Yang-Yin-Liu'ya göre “Hu müziği” bir gövdedir (Yusupcan, 2009, s. 2359). Bu durum Asya Hunlarında sadece siyasî değil kültürel bir birliğin olduğuna dair güzel bir örneği teşkil etmektedir (Göher Vural, 2016, s. 93). Bu bakımdan ilkel kültürleri de bünyesinde barındıran İç Asya'da meydana gelen Türk sanatının kaynağı, çevresindeki ilkel kültürlerinin de tesiri ile kendine has bir yapı kazanmıştır (Diyarbakirli, 1969, s. 121). Dolayısıyla Asya Hunları'nın kültür ve gelenek yelpazesi M.Ö. III. yüzyılın sonlarından başlayan ve M.S. III. yüzyılın sonlarına doğru devam eden süreci ihtiva eden olgu akla gelmektedir (Ögel, 2020c s. 43). Kültürle birlikte doğan Altay Dönemi Türk müzik kültürünün miladı da M.Ö. III. binden itibaren başlar. Altay Dönemi Türkleri tarihsel süreçte ilk yurtlarından ayrılmış ve tarihsel süreçte Orta Türk Müzik Kültürünün oluşumuna zemin hazırlamışlardır (Ak, 2018, s. 42). Köprülü'ye göre: “Sınırlı, basit, iptidai olmakla beraber, Türklerin bu ilk devirdeki edebi

verimleri bütün bir kavmin ruhundan kopuyor, onun kederlerini, sevinçlerini samimiyetle terennüm ediyor, hakandan en ehemmiyetsiz nefere kadar bütün fertler o nağmelerde kendisini duyuyordu” (Köprülü, 2020, s. 119). Hun öncesi dönem de şamanların müzik kültürünün aydınlatılmasında büyük rol oynamaktadır. Gerek doğaüstü gerekse doğadaki güçlere karşı korunmak amacıyla gelişen daha sonraları bir eşya, hayvan ya da insan üzerinde kullanılmaya devam eden şaman müziğini icra eden şamanlar; sadece kendisinin anlayacağı sözlerle yaptığı ve müzikal açıdan perde sayısının az olduğu basit formdaki ezginin ileride; ritim, pes ve tiz seslerden meydana gelen ve belli bir tonaliteye sahip sanatın en ilkel biçimi oluşturarak şaman müziğinin de temelini atmışlardır (Budak, 2020, s. 28). Hun öncesi dönemin şamanları tarafından teşekkül eden bu ilkel müziğin Türk müziğinin ilk tohumlarını oluşturması kuvvetle muhtemeldir.

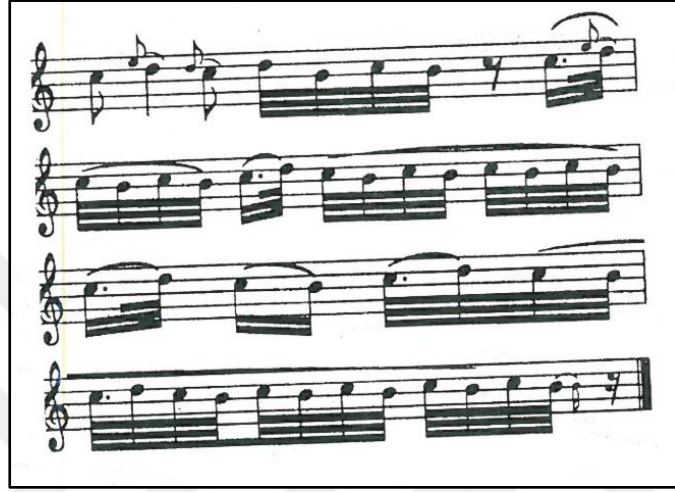
Türk müzikal sistemi, mod öncesi ve mod sonrası olmak üzere ikiye ayrılmıştır. Ton veyahut mod (makam) adı verilen ve ses dizilerinden oluşan bu sistemin oluşumunda kültürel evrim etkili olmuştur (Say, 1997, s.17). Türklerin ilk zamanlardaki müzik yapısını mon öncesi ve mod sonrası periyodunda incelemek mümkündür. İnsanlık tarihinin ilk evrelerinde olduğu gibi Türklerde de müzik “çok az perdeli” formda kendisini göstermiş; sözlü anlatımla beraber belirli aralıklarla “iki ses” arasında teşekkül etmiştir. İki ses arasında oluşan müziğin yapısını oluşturan sesler önce pasif bir yapıdayken zamanla daha oturaklı seslere doğru evrilerek sürekli (kalıcı) seslere dönüşmüştür. Perde (ses) sayısının ise üçe ve dörde yükselmesi; muhtelif Türk topluluklarına (boy, budun, uruk vb.) göre farklılık göstermesi muhtemel olacak ki bu toplulukların gelişimine paralel olarak perde sayısında artış gözlemlenmiştir. İlk dönem Türk müziğinin bu özelliği, “mod-öncesi” dönemde dört sesli (perde de) icra edilirken bile ileri bir safhada olduğunu gösterir. Çünkü mod-öncesi dönemde ezgiler iki perdeliyken zamanla dört perdede söylenilmekteydi. Ritim oldukça çeşitliken, biçim bakımından ilkel (*basit*) ve tekdüze olduğu düşünülen ezgiler; genellikle bir parçanın yinelenmesinden meydana geldiği (**Tablo 1**) biliniyordu (Uçan, 2005, s. 19).

Önce	a, a, a, a, ...	A, A, A, A, ...
Sonra	a, a', a'', a''',...	A, A', A'', A''' ...

Tablo 1: Ezgi Dizisi.

(Uçan, 2005, s. 19).

Şaman müziğinin kendine has yapısının bir örneğini, Ogün Atilla Budak'ın Yurie Vasiliey'den derlediği ve Erdal Tuğcular'ın notaya aldığı “Şaman Ezgisi” adlı nota dizisi oluşturabilir (**Görsel 1**). Bu ezginin diktesi yapıldığında iki sesli yapıdan meydana geldiği anlaşılmaktadır. Bu nota, Türk müziğinin ilk özelliğini gözler önüne sermektedir. Dolayısıyla Türk müziğinin ve tarihinin anlaşılmasında önemli yere sahiptir (Budak, 2020, s. 25).



Görsel 1: Şaman Ezgisi

(Budak, 2000, s.235).

Hunlar döneminde icra edilen Türk müziğinin perde dizisi dört perdeden beş perdelik bir yapıya erişmiştir (Budak, 2000, s.38; Uçan, 2005, 22). Asya Hun Devleti ile kurulan siyasî ve kültürel birlikle beraber müzik de mod-öncesinden *modal* aşamaya erişerek ilerlemiştir. Farabi'nin Horasan tanburu üzerinde gösterdiği on yedi perdeli düzen olan ve Türk müziğinin temelini oluşturan bu sistemin iskeletinin Hunlar dönemine uzandığı bilinmektedir (Uçan, 2005, 22-35). Hunların zaman içinde gelişen müzik sürecinin, kendilerine bağlı boy, budun gibi topluluklara ulaşmasıyla Türk müziğinde ortak bir dilin doğmasına vesile olmuştur. Dolayısıyla Türk müziği yaygınlaşmış diğer müzik kültürleriyle etkileşim sürecine girmiş bu durum da Hun müziğinin yapısının ve çalgılarının gelişip zenginleşmesinde etkili olmuştur (Göher Vural, 2011, s. 16; Göher Vural, 2016, s. 68; Göher Vural, 2019, s. 49).

Türk sanatının özelliğini gözler önüne seren bir diğer unsur coğrafya ve iklim olmuştur. Bu faktörler; Türklerin geçim kaynağı, ekonomisi, toplumsal düzeni ve sanatında belirleyici unsur olmuştur. Hunlar geçimini onlar için önem arz eden avcılıktan sağlıyordu.

Ayrıca diplomatik ilişkiler neticesinde elde edilen mal ve mülk, ticarî yolla kazanılan gelirler hem toplumun hem de devletin gelir kaynaklarından biriydi. Bu durum Türk sanat tarihi açısından önem arz etmektedir (Çoruhlu, 1998, s.13-14; Çoruhlu, 1993, s. 9-10). Dolayısıyla Asya Hun Devleti'ne bağlı topluluklarda kaynaşma ve kültür birliği oluşurken, söz konusu toplulukların günlük yaşam ve zevkleri dış ilişkiler nedeniyle farklı kültür unsurlarından izler taşımıştır (Ögel, 2020c s. 43-45). Hunlar bu etkileşimde; doğu, batı, kuzey ve güney ile kurduğu müzik ilişkilerinde daha çok etkileyen taraf olmuştur (Uçan, 2005, s. 25).

Türklerin ilk dönemlerinden Asya Hun Devleti dönemine kadar geçirdiği süreç zarfında bulundukları coğrafyada genellikle bağımsız ve serbest yaşayan boy, budun uruk vb. topluluklarının her birinin müzik kültürü farklılık göstermiştir. Bu durum ilk dönemlerde, kendi içinde bir bütün olan Türk müziğinin ne kadar zengin yapıya sahip olduğunun en önemli göstergelerinden biridir. Bu zenginliğin, Türklerin tarihsel süreçte gerek göç gerekse komşularıyla kurdukları ilişkilerin seyri ve gelişimine paralel olarak yeni kültürlerle etkileşim sonucu müzik ve sanatta da çeşitlilik göstermesi muhtemeldir. Bu olgunun aynı zamanda Türklerin yayıldığı coğrafyalardaki komşuların kültürü, sanatı ve müziğini de etkilemiş olduğu gerçeğini de yansıtmaktadır. Nihayetinde müziğin farklı alanlarda kullanılmasından doğan bilgi, birikim ve tecrübelerin; birey, toplum ve devletin tarihsel süreçte gelişimine paralel olarak olgunlaşmaya başlamasıyla, askerî ve sivil yaşamla şekillenen müziğin ilk belirtileri de böylece ortaya çıkmıştır (Uçan, 2005, s.18-19-20). Anadol, Abbasova ve Abbaslı'nın (2007) sözleri, Asya Hunları döneminin müzik çeşitliliği hakkında önemli ipucu vermektedir:

“Halk mûsikîmiz, Hunlar’dan beri Türk mûsikîsi’nin temelidir. Onunla beraber, yine Hunlar’dan beri askerî mûsikî geleneğimiz, mehter boyutuna erişmiş. Yine Hun zamanından beri, şamanların mûsikîsi, semah olmuş, sem’a olmuş, ezan olmuş, mevlid olmuş, salât olmuş...” (s.623).

Bu bilgiler doğrultusunda; Asya Hunları döneminde Türk müzik kültürünün “Türk Askerî Müziği”, “Türk Halk Müziği” ve “Türk Dinî Müziği” ekseninde çeşitlendiği ve kullanılan çalgılarla beraber Türk müzik kültürünün Türkistan coğrafyasındaki ilk sistemli hâlinin oluşmaya başladığı kuvvetle muhtemeldir. Sanat ve müziğin orduda kullanılmasıyla Hunlarda askerî müzik oluşmaya başlamıştır. Dolayısıyla Asya Hunları döneminde “Türk Askerî Müziği” şekillenmeye başlamıştır. Hun halkının yaktığı türküler, oynanan halk oyunları ve koro faaliyetleri vb. faaliyetler, Türk halkının müzik kültürünü oluşturmuş ve

doğal olarak “Türk Halk Müziği” gelişip çeşitlenmeye başlamıştır. Türklerin ilk dönemlerinde şamanlar tarafından icra edilen dinî müzik Asya Hunları döneminde mânâ kazanmıştır. Dinî müzik Asya Hunları’nın devlet anlayışı ve felsefesi etrafında şekillenerek resmî bir forma bürünmüştür. Dolayısıyla “Türk Dinî Müziği” devlet nezdinde şekillenmeye başlamıştır. Nitekim söz konusu müzik çeşitliliği tez çalışmasında ana başlıklar dâhilinde incelenmiştir.

Türk sanatının tarihî kronolojisinin devam etmesi ve gelişmesinde Türkler arasında meydana gelen ve sürekliliği olan bağ etkili olmuştur. Örneğin proto-Türk devrindeki sanatın Hunlar zamanında müşterek bir özellik kazanmasıyla oluşan Türk sanatı, Göktürkler zamanında evrensel bir kimliğe bürünmeye başlamış bu evrenselliğe tam anlamıyla Uygurlar zamanında ulaşılmıştır. Türklerin İslâm dinini kabul etmesiyle oluşan Türk-İslâm sentezi ise Asya ve Anadolu Türk sanatının teşekkül etmesine ve Türk sanatının zenginliğini ortaya çıkarmasına vesile olmuştur. Dolayısıyla eski dünyanın ve üç büyük kıtasına yayılan Türk sanatı Orta ve İç Asya’da doğup gelişmiştir. Dolayısıyla Türk Sanatı’na Asya perspektifinden bakılması yerinde olacaktır. Türk sanatı hem İslâm öncesi hem de İslâm sonrasında “Suriye, Irak, Mısır, Kafkasya, Kırım, Doğu Avrupa ve Balkanlara” kadar yayılmıştır (Çoruhlu, 1998, s. 9-15; Çoruhlu, 1993, s.7-11). Türkistan coğrafyasındaki çeşitli kültürlerin arasından birden parlayan Hunlar, kurdukları devlet ile geniş bir alana hükmetmiş bunu yaparken de sanatlarını meydana getirmişlerdir. Kendisinden sonra gelen Türk devletlerine sanat mirasını devretmiştir. Türklerin tarihsel süreçte gücünü ve devamlılığını sürdürmesi tarihte eşine az rastlanan bir durumdur (Diyarbakirli, 1969, s. 120). Orta Asya olarak bilinen Türkistan coğrafyası doğu-batı, kuzey ve güney ilişkilerinde aktif rol oynamıştır. Asya ve Avrupa milletlerinin hareketlerinde ve büyük göçte rolü büyüktür. Ayrıca Asya ve Avrupa’daki düzenin değişmesinde – devlet ve milletlerin meydana gelmesinde – Türkistan coğrafyasının önemi büyüktür (Çakan, 2019, s. 21). Türk müziği sadece bulunduğu kıtanın değil, Çin’in kuzeyinden Orta Avrupa’ya yani Avrasya müziğine ardından dünya müziğine erişmiştir. Böylece Hun döneminde Türk müziği kendi zamanında evrenselleşerek günümüze kadar gelmiştir (Uçan, 2005, s. 25). Türklerin tarih boyunca fethettikleri yerlerde kültürel anlamda bir zorlama yapmamasına rağmen Türk müziğinin mükemmel olması nedeniyle fethedilen yerlerde zorlama olmadan kabul görmüştür (Özkan, 2021, s.31). Bir müzik kültürünün zorlama olmadan başka kültürlerde kabul edilip benimsenmesi Türk müziğinin evrenselliğinin bir göstergesidir.

Tarih boyunca Türkler farklı adlarla da anılsa, sanat ve kültürünü muhafaza etmiş bu da Türk sanatının oluşum ve gelişimini Hunlardan Osmanlı Devleti'ne kadar kolaylıkla izlenebilmesini kolaylaştırarak günümüze kadar ulaşmasını imkânlı kılmıştır. Bu durum, gerek kültür gerekse sanat tarihinde eşine rastlanılmamış bir olaydır. (Diyarbakirli, 1969, s. 120-121). Dolayısıyla Türkistan coğrafyasından doğan Türk müziğinin aydınlatılması dünya müziğinin anlaşılmasında kilit nokta olması kuvvetle muhtemeldir. Bu durumda Asya Hun Devleti döneminin müzik kültürünün çok önemli bir konumda olduğu aşikârdır.



II. BÖLÜM

2. ASYA HUN DEVLETİ DÖNEMİNDE ASKERÎ MÜZİK VE KÖKENLERİ

Tarihte toplumların ve kültürlerin, yaşadığı coğrafyaya göre; “orman, kent ve bozkır” medeniyeti olmak üzere üç grupta incelendiği göz önüne alınırsa (Hey’et, 1996, s. 43) İç Asya’yı bozkır medeniyeti içinde değerlendirmek mümkündür. Bu kıta, bir bütün olarak göz önüne alındığında küçük ve büyük arazilerin olduğu bir bozkır coğrafyasıdır. (Ligeti, 1986, s. 15). Türklerin, erken dönemlerden itibaren gelişen devlet bilinci ve millî birlik şuuru; bulundukları coğrafya ve iklime göre şekillenmiştir (Bulduk, 2020, s. 153; Anadol, Abbasova ve Abbaslı, 2007, s. 205). Gerek yaşam tarzları gerekse inanışlarında ise coğrafya ve iklim faktörünün tesiri büyüktür. İlk devletlerini Asya coğrafyasında kuran Türkler; kültürünü, yaşamını ve devlet yapısını bozkırla harmanlamışlardır. (Bulduk, 2020, s. 153).

Tarihe büyük etkileri olan ve devlet kuran toplumların bellekleri zengin ve güçlüdür. Dolayısıyla geleceğe miras bıraktıkları “kaynak” ve “birikim” onların millet olma olgusunu ifade etmektedir. Türkler de bu milletlerden biridir. Türklerin tarihi de çeşitli coğrafyalarda farklı düşünce tarzıyla kurulan pek çok devletin birikimini kapsamaktadır (Tozlu, 2021, s. 205). Millet, ülke, bağımsızlık vb. gibi unsurların bir devleti oluşturan faktörler olduğu göz önüne alınırsa, kurulan her devletin yapısının hemen hemen birbirine benzediği görülür. Devlet anlayışı ise ait olduğu milletin tarihi ve kültürü ile beslenir. Bu nedenle Türklerin devlet anlayışı kendine has bir felsefeye ve özel bir yapıya sahiptir (Bulduk, 2020, s. 154). Dolayısıyla Asya Hunları’nın askerî müziğinin de kendisine has bir yapısı vardır. Bu nedenle Asya Hunları’nın askerî müzik anlayışını kavrayabilmek için Hunların dünyasını ve hayat koşullarını bütünüyle ele almak gerekmektedir.

Asya Hun Devleti’nin Türk kültür tarihi açısından önemi, Türkistan coğrafyasındaki topluluklarının ilk kez bir bayrak altında toplanmasıdır. Dağınık ve yerel özelliğe sahip Orta Asya kültürleri böylece Hun Devleti ile beraber kaynaşmaya başlamıştır. Asya (Büyük) Hun Devleti’nin kurucusu Mete’nin Türkistan coğrafyasında eli silah tutan toplulukları birleştirip barış ve huzurla yaşadığına dair bilgilere, Çin imparatoruna gönderdiği mektuplardan da

anlaşılmaktadır (Ögel, 2020c, s. 43). Asya Hun Devleti’ni kurduktan sonra pek çok sefere çıkıp bozkırda yaşayan halkları hâkimiyetine alan Mete Han, Çin imparatoruna seferlerini anlattığı mektupta şu sözleri söylüyordu: “Eli ok ve yay tutan herkes Hun oldu.” Bu sözden de anlaşılacağı üzere Türklerin millet anlayışının dar bir yapıda olmadığı görülmektedir. Mete Han’ın çağdaş millet anlayışının “ortak geçmiş ve birlikte yaşama arzusu” ilkesiyle hareket etmesi, Mustafa Kemal Atatürk’e kadar benimsenmiştir (Bulduk, 2020, s. 154). Mete Han’ın eli ok ve yay tutabilen kimselere vurgu yapması; devletin, askerî bir ruhla kurulacağının bir kanıtı olmalıydı.

Hunlarda eğitimin temeli, savaşçılığa ve yöneticiliğe dayanıyordu. Dolayısıyla verilen eğitimin bağımsızlığa ve vatani savunmaya yönelik bir felsefesi vardı (Akyüz, 2021, s. 346-347). Bu nedenle “askerlik” Hunlar için çok önemliydi. Bozkırda kurulan ilk Türk devleti olan Asya Hunları’nda askerlik, ücretli olmadığı gibi bir meslek de değildi. Her Türk savaşa hazır konumda olduğu için Türk ordusu daimi bir yapıdaydı (Anadol ve diğerleri, 2007, s. 214). Ayrıca Hunlarda aile ve toplum disiplini oldukça yüksekti (Ögel, 2020c, s. 46). Çocuklar erken yaşlarda koyun üzerinde ok atmayı öğrenirdi (Hey’et, 1996, s. 45; Yılmaz, 2021, s. 242). Böylece ergenlik çağına gelmeden ata binip ok atmada ehlileşirlerdi. Hun kadınları da ata binip, güreşir ve savaşa katılırdı (Hey’et, 1996, s. 45- 46). Bu özellikleriyle Asya topraklarında ata binen ilk millet olan Hunlar, gerek yolda ve ava giderken gerekse savaş üzerinde daima atın üzerinde olmuşlardır (Ligeti, 1986, s. 45). Çinliler de, Hunlardan ata binmeyi ve at üstünde savaşmayı öğrenmiştir (Hey’et, 1996, s. 45). Dolayısıyla Türklerin askerî alandaki başarılarını “at, silah ve insan” unsurunu bir arada etkin bir şekilde kullanarak sağladığını söylemek mümkündür (Yılmaz, 2021, s. 242). Kadın erkek fark etmeksizin vatani için her daim savaşçı bir yapıya sahip olan Türklerde askerlik, bir ruhtu. Zira günümüzde söylenen “Her Türk asker doğar” şiarının menşeyinin kadim Türklerden geldiğini söylemek yanlış olmaz (Hacıfazlıoğlu, 2019, s. 195).

Hun ordularını diğer ordulardan ayıran önemli üç özellik vardı; “1. Hun ordusu ücretli değildi, 2. Hun orduları daimi idi, 3. Hun orduları temelde süvarilerden kuruluydu.” (Kafesoğlu, 2013, s. 270-271; Taşağıl, 2020a s. 317; Taşağıl, 2021b, s. 69-70; Taşağıl 2015, s. 86). Dolayısıyla Asya Hunlarında hem millet hem de devlet idarecileri savaşa hazır askerlerdir. Askerî teşkilattan her birinin idarî teşkilatın bir koludur; dolayısıyla devletin karakteri de askerî bir yapıdadır. Nitekim devletin gücü ve devamlılığı orduya bağlıdır. Bu yapılanma, Mete Han zamanında 10’lu sistem şeklinde kendini göstermiştir (Anadol ve diğerleri, 2007, s. 214). Mo-tu (Mete)’nun liderliğinde kurulan 10’lu sistem tarihin

ilklerinden biridir (Taşağıl, 2021a, s. 317; Taşağıl, 2021b, s. 70). On bin kişiden oluşan en büyük birlik tümen olmak üzere; tümenler 1000'e, 100'e ve 10 birime ayrılmış ve her birinin başında da “buğ” adı verilen kumandanlar tesis edilmiştir. Her birimin buğ'larına; binbaşı, yüzbaşı ve onbaşı denmiştir. 10'lu sistem ile en üst seviyedeki subay ile en alt seviyedeki askeri emir-komuta zinciri ile birbirine bağlamış bu da devlet de milli birliği sağlamıştır (Hey'et, 1996, s. 53; Anadolu ve diğerleri, 2007, s. 214). Bu sistem, düzenli ve disiplinli bir Türk ordusu ile beraber ordu-millet anlayışının temelini oluşturmuştur (Hey'et, 1996, s. 53). Böylece at üstünde savaşan askerler, komutanlar tarafından idare edilmiş ve askerler düzensiz olarak istediği yere nişan almamıştır. Yön ve nişan, ısıklı oklarla sağlanmıştır. (Anadolu ve diğerleri, 2007, s. 208). Böylece Mete Han, modern ordu ve devlet anlayışını getirerek vatan-millet sevgisinin kutsallığını da göstermiştir (Çerçi, 2003, s.94). Nitekim babasını öldürme planı yapan Mete Han'ın, askerlerine hedef gösterdiği yeri vurmalarını ve bu emre uymayan askerleri de emre itaatsizlik nedeniyle öldürmesi; ileride askerî alanda özellikle ordu ve devlette yenilikler getireceğinin habercisi olmalıydı.

Askerî karakterli bir devlette, vatan ve toprak elbette önemliydi. Tung-hular'ın, Mete Han'dan at ve kadın isteklerini karşılaşmışken küçük bir toprak parçası istemeleri üzerineyse savaşla karşılık vermiştir. “Toprak ülkenin/devletin temelidir.” (Bulduk, 2020, s. 155) anlayışıyla vatan toprağını kutsallığını vurgulayan Mete Han, kendisinden sonra gelen Hun hakanı Çi-Çi Yabgu'nun Çin ordusu karşısında askerlerine ve milletine yaptığı konuşmasıyla ülke bağımsızlığının fikri temellerini atmıştır. Çin ordusu karşısında askerlerine ve milletine yaptığı konuşmasıyla atalarından kalan devlet ve bağımsızlığın önemini vurgulayan Çiçi, bu değerlere önem verilmemesi hâlinde ihanet olarak kabul edeceğini söyleyerek milliyetçiliği devlet politikasının bir ilkesi haline getiren ilk Türk hakanı olmuştur (Anadolu ve diğerleri, 2007, s. 209):

“Boyun eğmeyeceğiz. Çünkü bu şan ve şerefle yaşamış olan ecdadımıza karşı yapılması mümkün ihanetlerin en büyüğüdür. Atalarımız bizlere geniş ülkelerle birlikte istiklali de emanet ettiler. Savaşçı ve süvari hayatımız sayesinde yabancıları titreten bir millet olduk. Korumakla vazifeli bulunduğumuz bütün bu emanetleri âdi bir ömür uğruna harcayamayız. Hepimizin bildiği gibi savaşta erlerin kaderi ölümdür. Biz ölsek de kahramanlığımızın şanı yaşayacak, çocuklarımız ve torunlarımız diğer kavimlerin efendisi olacaktır” (Gömeç, 2020; Anadolu ve diğerleri, 2007, s. 209-210).

Görüldüğü üzere Türk tarihinin önemli şahsiyetlerden olan Mete Han'ın kurduğu Asya Hun Devleti ve milletiyle beraber şekillenen millî şuur ve düşünce sistemi kendisinden sonra gelen Türk hakanlarını etkilemiştir. Bu etki, sanat ve kültür alanında da kendini hissettirmektedir.

İç Asya'da kurulan ilk Türk devleti olan Asya Hun Devleti, gerek devlet anlayışı gerekse cihan hâkimiyeti felsefesiyle model oluşturmuş ve kendisinden sonra kurulan Türk devletlerinin model aldığı bir devlet olmuştur (Bulduk, 2020, s. 154). Eli ok ve yay tutabilen herkesi tek çatı altında toplayıp Türk halklarını millet yaparak Orta Asya'yı Türk diyarı yapan Mete Han'ın (Anadol ve diğerleri, 2007, s. 66) tahta çıkış tarihinin (M.Ö. 209) Türk Kara Kuvvetleri'nin kuruluşunun esas alınması ("Türk Kara Kuvvetleri Amblemi", t.y.) Asya Hun Devleti'nin Türk tarihindeki öneminin bir göstergesidir (**Görsel 1**).



Görsel 2: Türk Kara Kuvvetleri Amblemi

Bu sistem, kültür ve sanat alanına da etki etmiştir. Nitekim Çin kaynaklarının aktardığı bilgiye göre, Orta Asya'daki Türklerin askerî müziği M.Ö. III. yüzyılda gelişmiş bir yapıdaydı (Kamacıoğlu, 2021, s. 450; Demirci, 2020, s. 209). Ayrıca müziğin orduda ve savaşta kullanılıp ve yararlanılması, ilk çağ ve öncesindeki tarihi süreçte de görülmektedir. Bu sürecin, Türk askerî tarihinde M.Ö. 4. yüzyıla kadar uzanmakta olduğu bilinmektedir. Kaynaklar, Türk ordu müziğinin günümüzden 2500 yıl öncesinde de var olduğunu belirtmektedir. Söz konusu tarihlerden daha önceki süreçte Türk ordu müziğine dair bilgilerin dolaylı ve yarı efsanevi rivayetlerden oluştuğu bilinmektedir (Gazimihal, 1957, s. 4; Kayabalı ve diğerleri, 1973, s. 1118). Çin Tarihi'nden aktarılan bilgiler göre; "Mohe Douli" olarak adlandırılan "Hun Müziği"nden bahsetmektedir. Bu müzik, Çin Han

sülalesinden Zhang Qian adında bir elçi tarafından Chang'an'a getirilmiştir. Chin Tarihi Müzik Kayıtları bu durumu şu şekilde belirtmiştir: “Çin’in Han Sülalesi Elçisi Zhang Qian, Mohe douli müziği Hu müziğini Chan'an'e getirmiştir.”.... “ Zhang Qian Hunlardan Hengqui you shuang jiao (iki açılı ve yatay nefesli enstrüman müziği-koş ney) müziğini Chang'an'e getirdi.”.. “Mohe douli müziği, Hu müziği (Hun müziği) olup Junyue (askerî müzik) dir. Çin müzik ustası Li Yannian, Mohe douli müziğinden yararlanarak yeni 28 melodi geliştirdi” (Ekrem, 2012, s. 122). Bu melodilerin daha sonra, ıslah edilerek savaş marşı olarak kullanıldığı bilinmektedir. Ekrem'in “Mohe douli müziği” olarak aktardığı kavram, Yusupcan'ın Anvar Baytur'dan aktardığı bilgilerde “Mahadur Mukamı” olarak adlandırıldığı düşünülmektedir (Yusupcan, 2009, s. 2360). Savaş marşlarının Hunlara dayandırılması, Türk askerî müziğinin kimliğinin önemli olduğunun bir göstergesidir (Vural, 2013, s. 30). Nitekim Çin kaynakları 28 çeşit Hun türküsünün varlığından söz etmektedir (Çandarlıoğlu, 2019, s. 133; Demirci, 2020, s. 210; Taşağıl; 2021b, s. 61; Taşağıl, 2015, s. 81). Hunların davul müziği olarak da adlandırılan askerî müziğin Çinliler tarafından gerek kültür gerekse karşılıklı ilişkiler neticesinde taklit edilmesi, Türk müziğine dair mühim bilgilere erişilmesine imkân sağlamıştır (Vural, 2013, s. 26). Örneğin Chang'an Davul Müziği'nin yapısının Orta Asya Müziği'nden gelmiş olmasının muhtemel olduğu aşikârdır (Ekrem, 2012, s. 122). Dolayısıyla köklü bir askerî karaktere sahip bir devletin müziği de askerî formda geliştiği açıktır.

Tarih boyunca hükmettiği kıtalarda askerî üstünlüğünü gösteren Türkler, dünya tarihine adını “askerî millet” olarak yazdırmış ve askerî dehasını sadece silah yoluyla değil müzikle de destekleyen Türkler, böylece askerî müziğin temellerini atmıştır. Asya Hunları ile başlayan Türk tarihinde devlet gücünü ve ihtişamını askerî güçten almış ve bu kuvvet müzikle desteklenmiştir. Böylece askerî müzik, Hunlar döneminden itibaren pek çok Türk devletinde yaşamıştır. Askerî müzik geleneği, “tuğ ve davul” ile başlayıp giderek zenginleşmiş ve zamanla mehter takımının (askerî mızıka) temelleri atılmıştır (Erendil, 1992, s. 1-Önsöz). Tuğ, bayrak (sancak) ve davul ile başlayan askerî müzik, tuğ müziği veya tuğ takımı gibi adlarla anılmıştır. Böylece tuğ müziği yani askerî müziğin temelleri Asya Hunları döneminde atılmış ve kendisinden sonra gelen Türk devletlerinin askerî müziğinin de çekirdeğini oluşturarak bir askerî müzik geleneği haline gelmiştir.

Asya Hunları döneminde Türk müzik kültürü devlet nezdinde yapılanmaya ve kurumsallaşmaya başlamıştır (Uçan, 2000, s. 600).Türklerin devlet anlayışı ve felsefesiyle beraber gelişen askerî müzik kültürü de bu bakımdan özgün yapıda olduğu görülmektedir.

Nitekim Türk müzik kültürü, Asya Hunları'nda devlet felsefesiyle doğrudan kendisini göstermeye başlamış ve resmî bir forma bürünmüştür. Devlet ile bütünleşen müzik kültürü, özellikle askerî alanda şekillenerek Asya Hun Devleti dönemi askerî müzik türünün doğmasına zemin hazırlamıştır. Bu dönem ayrıca Türk kültürü ve sanatının millî zemine oturduğu bir döneme tekabül etmesi bakımından önem arz etmektedir.

Türk askerî müziği ise Asya Hunları döneminde tuğ geleneği ile başlamıştır (Erendil, 1992 s. 13; Uçan, 2005, s. 22). Bu nedenle tuğ geleneğinin oluşumu ve içerdiği unsurların aydınlatılması Asya Hun Devleti dönemindeki askerî müziğin anlaşılmasında yarar sağlayacağı düşünülmektedir.

2.1. Tuğ Geleneği

Günümüzdeki mehter takımının ilk prototipi, kökeni Hunlara kadar dayanan tuğ geleneğine bağlıdır (Erendil, 1992 s. 13; Uçan, 2005, s. 22). Dolayısıyla tuğ geleneğini anlamak Türk askerî müziğini anlamaktır. Bundan dolayı tuğ geleneğinin aydınlatılması, askerî müziğin daha iyi anlaşılmasında yarar sağlayacaktır. Dolayısıyla tuğ geleneğinin bütününi teşkil eden “tuğ, bayrak (sancak) ve davul” unsurları beraber incelenmiştir.

2.1.1. Tuğ, Bayrak (Sancak) ve Davul

Gerek sosyal yaşamda gerekse askerî hayatta Türklerin vazgeçilmezi olan atların (Yılmaz, 2021, s. 242.) üstünde birçok devlet kurulmuş ve dünyaya hükmedilmiştir. Bu doğrultuda Kaşgarlı Mahmud'un “At Türk'ün kanadıdır.” sözü yadsınamaz bir gerçektir (Hacıfazlıoğlu, 2019, s. 200; Taşağıl, 2021a, s. 270). Bu nedenle Türkler için at çok önemlidir. At kültürü, Türklerin gerek sosyal gerekse askerî-idarî yaşamlarında kendisini göstermiştir. Dolayısıyla ordu-millet anlayışının da bozkırın etkisiyle şekillendiğini söylemek mümkündür. Tuğ geleneği de bunun bir örneğidir.

Roux (2020) Türkler ve at arasındaki ilişkiyi şu sözlerle açıklamıştır:

“Günlük meşguliyetleri onlara ziyadesiyle boş zaman bırakıyordu. Pek çokları için gün, hareketsiz duran atlarının üzerinde sürüleri beklemekle geçirdi. Hunlar, Türkler ve Moğolların sanki at üstünde doğdukları yönündeki aktarımların nedeni budur. At üstünde düş kurar, yemek yer, hatta kimi zaman yine at üstünde uyuklardı” (s.129).

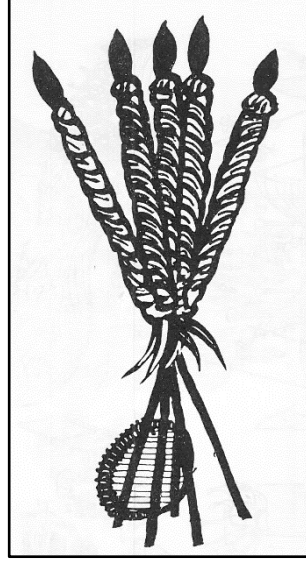
Nitekim Ögel, Türklerin ailelerinden sonra kıymet verdikleri ikinci varlık olan atların, Türk devletlerinin sembolü hâline gelmesinin tabii olduğunu vurgulayarak “Türk devlet ve aile geleneğini, Türk bayrağı ile tuğlarının doğdukları ve geliştikleri, bir toprak ve ana rahmi” olarak kabul etmektedir. (1991, C. 6, s. XI).

Tuğ, Türklerde çalgılarla beraber bulunduğundan dolayı Türk askerî müziğinin temelini oluşturmuştur. Bundan dolayıdır ki tuğun birden çok anlamı vardır (Erendil, 1992, s. 4). Nitekim at kültürüyle yakından ilgisi olan ve önemli bir askerî simge olan tuğlar; büyük sırtıkların gönderine takılan ve at kılımlarıyla (perçemleriyle) donatılıp süslenmiştir (Ögel, 1991, C. 6, s. X- XI -126). Araştırmalar, tuğun hayvanların (kotuz, at, kurt ve kuşlar) tüy ve kuyruklarından geldiğini doğrulamaktadır (User, 2007, s.851). Tuğ, Özbek’in “Türkülerin Dili” adlı eserinde: “Eskiden ordularda kullanılan ve bayrak gibi bir devletin bütünlüğünün simgesi olan saçak, sorguç” olarak tanımlanmıştır. (Özbek, 2009, s. 468). Nitekim Türklerin kutsal sancağı tuğun gönderinin ucuna at veya sığır kuyruğu takılır ve ipek kumaştan yapılan şeritlerde bağlanırdı (Anadol ve diğerleri, 2007, s. 215). Tuğ adı, Orhun Yazıtları’nda da görülmektedir. Tonyukuk Yazıtı’nın batı (44) yüzünde ve (Moğolistan’ın kuzeyinde yer alan Mogoitu Irmağı, Şine-Usu Gölü ve Örgötu Dağı dolaylarında bulunan) Şine-Usu Yazıtı’nın doğu (D 5), batı (B 3) ve cenup (güney) yüzünde (C 9) *tug* adıyla geçerken; yine batı yüzünde (B 6) *üç tuğ* ve şimal (kuzey) yüzünde (Ş 8) *üç tuğlu Türk kavmi* deyiimiyle beraber kullanıldığı görülmektedir (Orkun, 2019, s. 114-166-170-176-180-181-182). Görüldüğü üzere tuğ adı Orhun Yazıtları’nda da yer almaktadır. Bu rağmen bazı araştırmacılar tuğ adının Çince kaynaklı olduğunu ifade etmektedir. Dil ve etimoloji bakımından yaptığı geniş kapsamlı çalışma sonucunda tuğ adının Çince kaynaklı olmadığını kaynaklar ışığında ileri süren İnayet’e göre tuğun menşei, Sümerce’de kumaş ve kumaş parçası manasında kullanılan “*tug*”dur (İnayet, 1999, s. 200-202). Bu doğrultuda tuğ adının Çince kaynaklı olmadığı görüşündeyiz. Söz konusu yazıtlarda adı geçen “tuğ”un bazı durumlarda çalgı anlamında kullanıldığı bilinmektedir (Tuğlacı, 1986, s. 3; Say, 1992, C. 3, s. 807). Tuğ, Kaşgarlı Mahmud’un DLT’sinde; “hükümdarın önünde vurulan kös ve davul ve sancak” olarak geçmektedir (Mahmud, 2020, s. 399-400). Görüldüğü üzere tuğ geleneğinin bütününe “tuğ, bayrak (sancak) ve davul” teşkil etmektedir.

Tuğ ve bayrakların doğup gelişmesinde ana kaynağın, Türklerin dinî inanışları olduğunu ifade eden Ögel, tuğ ve bayrağın kutsal bir sembol olduğunu şu şekilde anlatmıştır: “Gece gündüz, tuğun ve bayrağın başında durulmalı ve nöbet tutulmalı idi Bayraklar ile tuğların, madde varlıklarına verilen bir zararla, hem ruhlar yaralanır; hem de yüce devletin,

uğur ve gururu sarsılırdı.” (1991, C. 6, s. VIII- IX). Nitekim Hun hakanı Mete Han vatan-millet sevgisinin kutsallığını göstermiştir (Çerçi, 2003, s.94). Bu doğrultuda tuğ askerî müziğinin; kaynağını kutsallıktan alan, tanrı ve vatan sevgisinin harmanlandığı bir müzik türünden teşekkül ettiği söylenebilir.

Tuğlar, zamanla “*din-savaş ve tuğ*” üçlü ekseninde birleşmiş ve bir bütünü teşkil etmiştir. Birbirinden ayrı düşünülmesi zor olan söz konusu üçlü inanış ve anlayış sistemi ise devlet ve ordunun uygulamalarında yaşamıştır. Tuğlar birer savaş aleti ve savaşın ilanını temsil eden askerî semboldü. Tuğ ve bayrak merasimi ile savaş ilan edilir ardından ikisine saçı saçılarak “savaş andı” gerçekleştirilir ve ardından savaş hazırlıklarına başlanırdı. Savaşta ise tuğlar, komutanlara verilirdi. Komutanlarla beraber bulunan tuğlar yardımıyla ordunun uzaktan rahat bir şekilde sevk - idaresi ve kontrolü yapılırdı. Ögel, tuğların tıpkı bir satranç oyunu gibi taktik kurma ve geliştirmede payının yüksek olduğunu ifade edip anlamını ve önemini pek çok rolünden aldığını söyleyerek sancakların da önüne geçtiğini belirtir (1991, C. 6, s. X-XI). Dolayısıyla, kağanın ve tuğların bulunduğu tepede yer alan askerî müzik takımının işaretlerine göre ordu hareket ettiği aşikârdır (Esin, 1978, s.105). Tuğlar, hem savaşı başlatan hem de sona erdiren bir askerî semboldür. Tuğlar, hakanın ve komutanın otağının önüne dikilirdi. Savaş otağın önündeki tuğun altında gerçekleşirse savaşın sona erdiğini gösterirdi. Örneğin, M.Ö. 121’te Hunlar ve Çin arasında savaş gerçekleşmiş ve Hunlar, Kansu’da yenilgiye uğramıştır. Han Shu adlı Çin kaynağının aktardığı bilgilere göre Tuğun altında gerçekleşen bu muharebe, Çin imparatorunun fermanına şu şekilde yansımıştır: “General Wei Ch’ing, Yü-hun’dan yola çıktı. Hunların sağ Bilge prensinin otağına geldi. Kuyruklu bayrağın, (yani tuğun) altında göğüs göğüse döğüştü. Hun beylerini esir aldı. Bundan dolayı kendisine armağan olarak şunları veriyorum:...” Bu ferman, Hunların otağlarında tuğ ve davulun bulunduğunu kesin olarak göstermektedir. (Ögel, 1991, C. 6, s. 179-182). Tuğ ve davulun ele geçirilmesiyle dağılan ordu yenilmiş oluyordu. Çünkü tuğ ve davul, bağımsızlığın sembolüydü. Bu nedenle Çinliler, Hunların tuğ ve davulunu ele geçişini büyük zafer olarak nitelendirmişlerdir (Ögel, 1991, C.8, s. 34; Budak, 2000, s. 38). **Görsel 3’te**, Hunlarda bayrak ile davuldan oluşan tuğ görülmektedir:



Görsel 3: Hun Türklerinin bayrağı ve davulu.

(Ögel, 1991, C.8, s. 28).

Tuğ, bu özelliğiyle pek çok şiire, türküye ve marşa konu olmuştur.

“...Güneş yükseldi, yerden toz kalktı

Dokuz al tuğu yaklaşmaya başladı...” (Hacib, 2019, s.364).

Yusuf Has Hacib’in eseri *Kutadgu Bilig*’de geçen ve savaş ilanını temsil eden şiirsel ezgi, savaş türküsü veya marş olarak kabul edilen bu dizeleri Ögel, göğün yerini güneşin aldığını vurgulayarak şu şekilde yorumlamıştır: “Hakan’ın tuğu yaklaşırken, güneş yükseliyor ve ona, kendi aydınlığını veriyordu. Yerde ise, toz ve toprak kopuyordu. Bütün bunların hepsi, devletin sembol olan, Hakan’ın tuğu çıktığı için oluyorlardı.” (1991, C.6, s. 3).

“...Bulut kükredi, vurdu nöbet davulunu

Şimşek çaktı, çekti hakanın tuğunu...” (Hacib, 2019, s. 29).

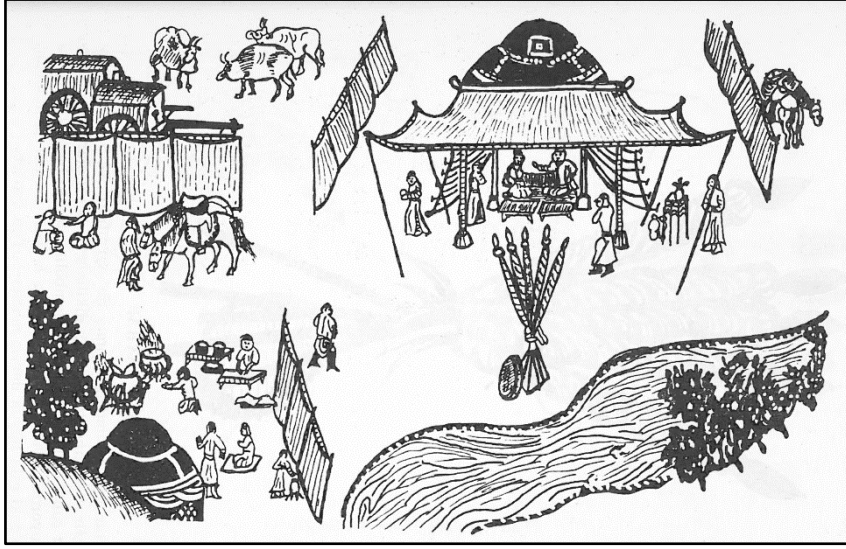
Kutadgu Bilig’de geçen bu şiir Ögel’in yorumuna göre: “Davulu çalan, gök gürlemesi; bayrağı çeken de şimşek olmalıydı. Davulun çalınışı ile çekilişi Türklere göre bir insan işi değildi. Onları Tanrı’nın büyük güçleri idare ediyorlardı.” (1991, C.6, s. 7). O zaman tuğ ve davul, Tanrı’nın onlarla doğrudan iletişime geçme materyalleri olabilir miydi? Tuğ ve davulun kutsallığının bir özelliği buradan mı geliyordu? Biz de böyle bir yorumlama yaptık.

Bir milletin bayrağa olan sevgi ve saygısını, köklü geçmişinden gelen gelenek ve duygular besler. Nitekim bayrağı bayrak yapan şey de milletin kalbinde doğup büyüyen duyguların temsilidir (Ögel, 1991, C. 6, s. 11). Bilindiği üzere devlet bilinci ve millî birlik anlayışı Türklerde erken devirlerde gelişmiştir (Bulduk, 2020, s. 153; Anadol ve diğerleri, 2007, s. 205). Bir devletin ve milletin sembollerinin de o zamanlar da gelişmiş olduğu muhtemeldir. Bu sembollerden biri de bayraktır.

Türkler erken dönemlerinden itibaren bayrak ve tuğu kutsal kabul etmiştir. Tuğ ve bayrağın mukaddesatını ise Abdülkadir İnan (2020, C. 2) şu sözlerle anlatmıştır:

“Onun altında vazifelerine sadık askerler toplanır ve onun gölgesi altında savaş meydanına girerler ve onun temsil ettiği mukaddes vatan için zaferler kazanırlar gazi, ölürlər-şehit olurlar. Bunlardan dolayıdır ki biz bayrak-sancağımızı ayakta selamlıyoruz, ona ilahi bir huşi ile derin yürekte saygılarımızı gösteriyoruz.” (s.298).

Ögel, Türklerin hayallerinde, bayrağı nasıl düşlediğini şu sözlerle tanımlar: “Onlar kendi hayallerinde, bayraklarının yerin derinliklerinden, göğün sonsuzluklarına kadar uzanıp, yüceliğini; ay ile güneşe kadar ulaştığını; bayraklarının şimşek, yıldırım ve rüzgârlarla ilişki kurduklarını düşünmüşlerdi.” Ögel (1991, C. 6, s.1). Dolayısıyla Türklerin bayrak anlayışının köklerinde erken devirlerinde gelişen din ve devlet inancının izleri vardır. Bu nedenle kutsaldır. Bir kişi veya millet bu kutsal bayrağa sahip olduğunda hakan ve devlet olur; bayrağı taşıdıkça meşruluğunu sağlar ve saygı görürdü. Kutsal bayrak, davulla daima yan yana durur ve ayrılmaz bir bütünü teşkil ederdi (Ögel, 1991, C. 6, s. 9). Ayrıca tuğ ve bayrak, savaşa komutanların önünde giderdi (Özbek, 2009, s. 468). Zira günümüzde ordunun kullandığı sancak ve flamaya karşılık tuğlar kullanılmaktaydı (Yılmaz, 2021, s. 242). Örneği verilecek görsellerden de anlaşılacağı üzere tuğlar, sadece savaşta değil, barış zamanında da vurulmaktaydı. Ögel, tuğun her vuruluşunun nevbet (nöbet) olarak yorumlanmaması gerektiğini ifade etmektedir (Ögel, 1991, C. 6, s. 30). **Görsel 4**'te, M.S. 194-195 yılları arasında Hun Hakanı'nın eşinin (Wen-chi) Çin'e gelişi nedeniyle yapılan minyatürde görüldüğü üzere konağın önüne tuğ, bayrak ve davul, hakanlığı temsilen otağın önüne dikilmiştir (Ögel, 1991, C.8, s. 27). Bu doğrultuda Erendil, tuğ geleneğini davul ile beraber yorumlamak gerektiğini ifade etmektedir. Zira tuğ ve davula, zamanla diğer çalgı aletleri de katılarak Türk askerî müziğini meydana getirmiştir. (Erendil, 1992, s. 2-3).



Görsel 4: Hun otağının önünde tuğ, bayrak ve davul.

(Ögel, C. 8, s. 27).

Tuğ takımları, gerek hakanların otağında gerekse savaş ve barışta icra ettiği müzikle beraber askerî bir form kazanarak kurumsallaşmıştır (Güven, 2005, s. 282). Başta tuğ, davul ve sancak ile başlayan bu geleneğe çeşitli müzik aletlerinin de katılmasıyla askerî mızıkanın temelleri atılmıştır. Mehter takımının prototipi olan tuğ takımının temelleri de Asya Hunları ile beraber atılmıştır. Asya Hunları ile başlayan tuğ geleneğinden izler günümüzde de devam ettiğini Özbek'in (2009, s. 478) örnek gösterdiği Balkan türküsünden de anlaşılmaktadır:

“Çadırlar toplansın tuğlar dikilsin

Tekbir sedaları arşa yükselsin,

Tuğlar başa geçsin tekbir çekilsin

Destur saldıralım düşman eline.” (Özbek, 2009, s. 478).

Muzaffer Sarısözen'in Kemâl Altinkaya'dan derlediği “yiğitlik ve kahramanlık” konulu söz konusu Balkan türküsünde “tuğ”un yer alması Türk geleneğinin Orta Asya'dan beridir sürdürüldüğüne dair güzel bir örnektir. Bu köklü tuğ geleneğinin kaynağını oluşturan çalgılar da Asya Hun Devleti Dönemi ile beraber şekillenmeye başlamıştır. Tuğ takımını oluşturan çalgılar araştırmacılara göre az da olsa farklılık gösterse de çalgıların aslı, kaynaklar ışığında bellidir. Bu doğrultuda ilk olarak araştırmacıların ardından tespit ettiğimiz çalgı sınıflaması aktarılacaktır.

Uçan'a (2005, s.22) göre tuğ takımının çekirdeğini; *bayrak (sancak)*, *davul (tümrük)*, *boru (borguy)*, *zil (çeng)*, *yırağ (surnay, zurna)*, *küvrük (kös)* adlı çalgılar oluşturmuştur. Budak (2020, s. 37) tarihi kaynaklara göre tuğ takımının çalgılarını ise şu şekilde sınıflandırmıştır: *yurağ (zurna)*, *sıbzgı (sipsili nefir, boru)*, *şahnay (Hun borusu)*, *burguv (boru)*, *küvrük (kös)*, *tümrük (davul)*, *çeng (zil)*. Gazimihal (1957, s. 5) ise, tuğ takımı kadrosundaki çalgıları şu şekilde sınıflandırmıştır: “*Yırağ (= Surnay, bizde zamanla “zurna”); Borguy, bur veya buğ (= Boru, Arapça “Nefir”); Küvrük (= Zamanla bizde “kös”); Tümrük (= Tabl, dühül, bizde “davul”); Çeng (= Zil, gong; “Çang”)*”. Kayabalı ve Arslanoğlu (1973, s. 1122) ise, Orta Asya Tuğ takımının çalgılarını şu şekilde sıralamıştır: *Yurağ (cura, zurna)*, *sıbzgı (sipsili nefir, boru)*, *Hun borusu (şahnay)*, *burguy (boru)*, *küvrük (kös)*, *tümrük (davul)*, *çeng (zil)*. Say (1992, C. 3, s. 807)’a göre tuğ takımının kuruluşunda yer alan çalgıları “*Yırağ (zurna)*, *Borguy, bur ya da buğ (Boru-nefir)*, *Küvrük (Kös)*, *Tümrük (Davul)* ve *Çeng (zil)*” olarak sıralamıştır. Demirci’ye (2017, s. 27) göre tuğ takımında yer alan çalgılar şu şekildedir; “*Yurağ (zurna)*, *sıbzgı (sipsili, nefir, boru)*, *şahnay (Hun borusu)*, *burguv (boru)*, *küvrük (kös)*, *tümrük (davul)*, *çeng (zil)*”. Tuğlacı (1986, s. 3)’ya göre ise eski Türklerin tuğ takımını oluşturan çalgılar şu şekildedir: *Yırağ (zurna)*, *Borguy, Bur veya Buğ (boru, nefir)*, *Küvrük (kös)*, *Tümrük (davul)*, *Çeng (zil)*. Bu çalışmada, Asya Hun Devleti dönemindeki tuğ takımının çalgılarını şu şekilde sınıflandırdık: Davul (Tümrük), Küvrük (Kös) ve Def (Tef); Nefesli Üflemlerli çalgıları: Boru (Borguy), Yırağ (Surnay, zurna); diğer çalgıları ise: zil, olarak sınıflandırma yaptık.

2.2. Tuğ Takımındaki Vurmalı Çalgılar

2.2.1. Tümrük (Davul): Vurmalı çalgılar, tarihin bilinen en eski çağlarından itibaren ilk hâllerini muhafaza etmiştir. Bu çalgılardan biri de davuldur. Ritim çeşitliliğinin en önemli kaynağı olan davul, basit bir buluş olması ve kolayca yararlanılması nedeniyle yüzyıllar boyunca kullanılan çalgı olmuştur. Tarih boyunca çeşitli toplumlarda görülen davulun ise (Gazimihâl, 1975, s. 7) Türklerdeki önemi açıktır.

Tarih boyunca pek çok enstrüman kullanan Türklerin en kadim çalgılarından biri davuldur (Sanal, 1964, s. 77; Tuğlacı, 1986, s. 42; Say, 1992, C. 2, s. 430). Bu nedenle Türkler, erken devirlerinden beri kullandıkları davulu çok sevmiştir (Gazimihal, 1961, s. 60). Görüldüğü üzere, Türklerin o devirlerden günümüze kadar en çok kullandığı çalgılar

arasında yer alan ve vurmali algılar sınıfına giren “davul” Türk tarihinin ve kùltürünün önemli enstrümanı olmuştur.

Tarihi kaynaklar, davulun pek çok farklı adlarla anıldığını göstermektedir: “Köbürge, küvrüğü, tuğ, tavul, tabıl” (Sanal, 1964, s. 77; Say, 1992, C. 2, s. 430), “tuvıl” (Sanal, 1964, s. 77), “gehürge” (Özbek, 2014, s. 79). Davul adının farklı adlarla anılması Türklerde davulun çeşitli olmasından kaynaklandığı yorumu yapılabilir. Nitekim Türklerde davul adları, genellikle ses yansımalarından (onomatopesi) oluşur. Haydar Sanal (1964, s. 77-78) Arapça kökenli davul “(et-tabl=tabıl)” adının, “dab” ve “dap” yansımasından geldiğini ifade eder. Nitekim davul (tuvıl) adını Arapça’dan geldiğini söyleyen Kaşgarlı Mahmud’un DLT’de henüz İslâm dinini kabul etmemiş Türklerde de bu sözcükleri duyduğundan bahseder. Ayrıca tavul’un yansıması olan “tavuş, davuş ve davus” kelimelerinin günümüzde çeşitli Türk lehçelerinde hâlen kullanıldığını örnek göstererek Arapça’dan gelen (et-tabl=tabıl) adının aynı yansımadan (dab ve dap) geldiğini ileri sürer. Yine bazı Türk lehçelerinde davulun anlamının “fırtına” ve “bora” anlamında olmasının bu kelimenin yansıma sözcük olduğunu söyler. Davulun tuğ onomatopesinden geldiğini ise şu şekilde ifade eder:

“Tuğ, tuğla ve tuğra kelimelerinin kökleri olarak da geçen Türkçe bir kelimedir. Katî bir şey söylenmemekle beraber tuğ adının bir kâseye deri gerilmesinden yani tuğlanmasından, daha eski bir <tuk> onomatopesinden veya ordu nizamında sancaklarla birlikte tuğ’un en ileride gitmesinden geldiği düşünülebilir.” (s.77).

Asya Hunları’nda devletin bağımsızlığının ve egemenliğinin sembolü olan davul; gerek tuğ takımlarının ve gerekse kamların ana çalgısı olması nedeniyle hem resmî hem de dinî özelliğe sahipti (Uçan, 2005 s. 22). Türklerde “müzik, ilan ve işaret”i temsil eden davul (Ögel, 1991, C.8, s. 204) aynı zamanda devlet ve milletin millî ruhundan doğan askerî müziğin ana algısıydı. Ayrıca kutsal sayılan davul, günümüz mehter takımının ilk örneğini teşkil eden tuğ takımının da vazgeçilmez enstrümanıydı. Dolayısıyla davul, Türklerin hayatının bir parçasıydı.

Nitekim Ögel davulu: “Türk toplumunu bir araya getiren, bir ses ve işaret (sinyal)” olarak tanımlar (Ögel, 1991, C.8, s. 81). Zira davulun sadece devleti temsil eden bir sembol olmadığı çeşitli kaynaklarda da geçmektedir. Dolayısıyla davulun pek çok işlevi ve amacının olduğu görülmektedir. Ritim çeşitliliğinin vazgeçilmez bir kaynağı olan davul; coşku

vermede, düşmanı korkutma ve yıldırmadaki etkisiyle önemini korumuştur (Gazimihal, 1975, s.7). Örneğin Çin kaynakları, Türkler hakkında Çin Seddi’ni aşan atlı birliklerini, yanlarına aldıkları davul vb. çalgılarla cesaret verdiklerinden bahsetmektedir (Özkan, 2021, s.21).

Davul, gerek ses gücünün yüksekliği ve gür sesinin etkisiyle, rahatlıkla duyulabilen bir çalgıdır. Davul bu özelliği ile orduda haber ve işareti belirleyen önemli sembol hâline gelmiştir (Sanal, 1964, s. 78-79, Say, 1992, C. 2, s.430; Gömeç, 2016, s. 89). Zira uzakta yer alan takımdan gelen ilk çalgı sesinin davul olması da (Sanal, 1964, s. 78-79) onun ayırt edici bir özelliği olabilir.

Hunlar ilk zamanlarda davulu; orduda haberleşmede, sevkte ve idare amaçlı kullanmışlardır. Davulun ritimleri ise her amaca “hücum, baskın, geri çekilme, toplanma, tehlikeyi haber verme” göre farklılaşmıştır. Savaşların ve askerî hareketlerin seyrini değiştiren davulun kullanımı ise yetkili kişilere verilmiştir (Erendil, 1992, s. 13). Böylece Hun orduları, davulların vurulmasıyla ok atıp zillerin çalınmasıyla durarak askerî musiki ile hareketlerini belirlerlerdi (Esin, 1978, s.98). Tarihçi Menandros, Hunların, savaşta davulun sesini kendi nidalarıyla harmanladığını yazmaktadır (Gazimihal, 1975, s.9). Davul, nöbetçilerin uyumalarını engellemek için hem savaşta hem de barışta çalınmıştır (Erendil, 1992, s.4-13). Ögel, nevbetin yani davulun uyarıcı etkisini ise “uyandırma (reveille)” olarak tanımlamıştır (Ögel, 1991, C.8, s. 22). Nitekim davulun sesini duyan halk, tuğ altında toplanmışlardır (Gömeç, 2016, s. 89). Davul sesini duyan halkın tuğun altında toplanması davulun uyarıcı etkisine dair örnek oluşturmaktadır.

Kaşgarlı Mahmud (2020, s. 97)’un DLT’inde geçen “tu.g uruldu = nevbet yani davul vuruldu” ifadesinde Arapça kökenli “nevet” adı dikkat çekmektedir. Bu sözcüğün, Türkçe’ye “nöbet” olarak geçtiği görülmektedir. Türk Dil Kurumu’na göre nöbet, “resmî yerlerde veya önemli kimselerin kapısında belli vakitlerde çalınan mızık”dır (“Nöbet”, 2022). Öztuna’ya göre “nevbe” kelimesinin tanımlaması şu şekildedir: “Türklerde günün belirli zamanlarında ve belirli yerlerde (hükümdar sarayları önü, kaleler, vs.) verilen askerî konser”dir (Öztuna, 1976, C.2, s. 74). Duygulu ise nöğbe kelimesini; “davul-zurnadan oluşan müzik grubu” olarak tanımlamıştır (Duygulu, 2014, s. 344).

Tuğ ile davul genellikle hakanların otağında çalındığı için davulun, nevet (nöbet) olarak anıldığı görülmektedir. Dolayısıyla nevetin yani nöbetin vurulması ise davulla özleşmiş ve davul kimi zaman nevet (nöbet) adıyla da anıldığı aşikârdır.

Savaşlarda tuğ ve davulun ele geçirilmesi savaşın sonunu müjdeleyen kesin zaferin işaretiydi. Örneğin, Hunların, Çin generali Ho Ch'ü-ping ve ordusu tarafından yenilgiye uğratılması kaynaklara şu şekilde yansımıştır: “Hunların sol büyük generaline hücum etti, birçok esirle birlikte bayrak ve davulunu da, ele geçirdi.” Bayrak ve davulun elde edilmesi Çin kaynaklarının önem verdiği bir husustu (Ögel, 1991, C.8, s. 41-45-101). Davulun, Türkler tarafından savaşa başlarken kullanılmasına dair diğer bir örnek şu şekildedir (Göher Vural, 2016, s. 73-74); M.Ö. 43-46 yılları sırasında Hun Shan-yü'sü Tsit-ki'nin Talas'ta bir şehir olan ve Shan-yü'nün beş renkli bayrağının dalgalandığı bu yer M.Ö. 36'da Çin ordusu tarafından kuşatılmış ve Shan-yü ve askerleri de davullar çalarak savaşa başlamıştır. Savaşta Shan-yü'nün eşi ve diğer kadınlar kuleden Çinlilere ok atma suretiyle ölesiye kadar savaşıp şehri korumuşlardır (Esin, 1968, s. 139-140; Esin, 2003, s. 39).

Hunların davula olan bağlılığı o dönemde söylenen şiirlerden de anlaşılmaktadır. Örneğin Hun topraklarına; ülkesinden ayrılıp evlilik yoluyla gelen bir Çin prensesi, şiirinde şu sözleri söylemektedir:

“Yurdumdan ayrıldım, kara bağlarım,

Şimdi de Hunların çadırı yerim.

Ocağım kül oldu, ona ağlarım,

Dünyaya gelmemiş olmak isterim.

Yaprağı eğirir, keçe giyerler,

Gözüme bet gelir, gönlüme kötü.

Koyunun o kokmuş etini yerler,

İçemem bakırla sunulan sütü.

Davulu her gece durmaz döverler,

Dönerler ta güneş doğana kadar.

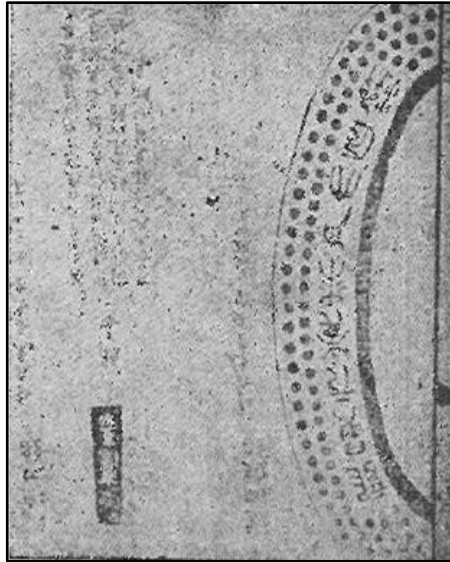
Fırtına bozkırda gök gibi gürler,

Yolları toz duman boğana kadar.” (Ligeti, 1986, s. 45).

Çinli prensesin söylediği şiirin üzerinde durulması gereken dizelerde: “...Davulu her gece durmaz döverler, dönerler ta güneş doğana kadar...” cümlesinden de anlaşılacağı üzere

davulun Türklerin komşuları tarafından da bilindiğidir. Hunların en çok etkileşimde bulunduğu Çinliler, doğal olarak büyük tehdit olarak algıladıkları Hunları iyi tanıdığının da göstergesidir. Bununla beraber Ligeti, Çin kaynaklarında Hunlar hakkında pek çok bilgiye rastlanılmasının gayet doğal olduğunu ifade eder. (Ligeti, 1986, s. 4).

Hunların davula verdiği öneme dair bir diğer örnek ise Hun başkentinin girişine devasa büyüklükteki davulu yerleştirmeleridir. Hunlar tarafından kurulan Hsia Devleti'nin başkenti olan T'ung-Wan Cheng'in, Hun şehircilik tarihinin ilk ve tek örneği olması bakımından önemlidir. Devletin kurucusu Ho-lien Po-po tarafından yaptırılan bu şehrin girişine kılıçla beraber üzerinde deve ve ejderhanın olduğu altın işlemeli motiflere sahip olan devasa nitelikte davulun konulduğu bilinmektedir (Baykuzu, 2009, s. 110-112). Bu davul, halka ve misafirlere hükümdarın hâkimiyetini anımsattı (Vural, 2013, s.34). **Görsel 5**'te Hun hakanı Ho-lien'e ait davul bir parçası görülmektedir (Orkun, 1938, s. 67). Vural'ın "Türkler, taktiklerini davul ile duyurmuş ve davulu ordunun etkin bir silahı olarak kullanmışlardır. Hakan olmak, davula sahip olmak ve davul sesi ile ülkesine hâkimiyetini duyurmak ile eş değer olmuştur" (Vural, 2013, s.3) sözüyle önemi ve anlamı vurgulanan davulun, Asya Hunları'nın vazgeçilmez bir çalgısı olduğu düşünülmektedir.

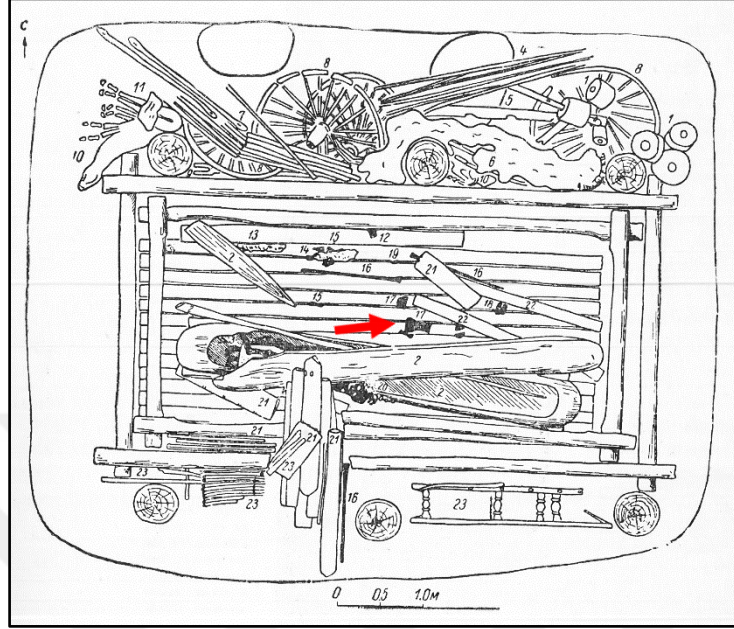


Görsel 5: Hun hakanı Ho-lien'e ait davulun bir parçası.

(Orkun, 1938, s. 67).

III. Pazırık Kurganı'nda ise sığır boynuzundan yapılan bir davula rastlanılmıştır (Çoruhlu, 2013, s. 94). V. Pazırık Kurganı'ndan öküz boynuzundan yapılan zarı çürümüş hâlde bulunan bir davula rastlanılmıştır (Çoruhlu, 2013, s.98). V. Pazırık Kurganı'nda ise

boynuzdan yapılan bir davula rastlanılmıştır (Diyarbakirli, 1972, s. 17). **Görsel 6**'da kırmızı ok işareti ile gösterdiğimiz kısım boynuzdan yapılan davulun bulunduğu yeri göstermektedir.



Görsel 6: V. Pazırık Kurganı'nda bulunan davul.

(Diyarbakirli, 1972, s. 17).

M.S. 4-5'inci yüzyıllarda Çin'in kuzeyinde hanedan kuran Türklerin şiirlerini inceleyen Özerdim, "Yüeh-fu'lar" adlı şiir kitabında yirmi dört şarkı tespit etmiş; söz konusu şiirlere karşılık olarak Çin şairlerinin yazdığı dokuz şiirle beraber iki adet Ts'ih-lo bir adet yen (tuz) şarkısı tespit etmiştir. Yüeh-fu'lar şiir kitabında şarkı hâlinde bulunan ve altmışaltı şarkıdan oluşan şiirlerin çoğunun kaybolduğuna dair bilgi mevcuttur. Söz konusu altmışaltı şarkıya "Heng-eh'ui Şarkıları" (üfleme – öttürme/flütün çalındığı gibi) denilmiştir. Bu şarkılar "Chi-yü" ve "Ko-ku" grubu olmak üzere ikiye ayrılmıştır. İki grupta kullanılan çalgılar bazen ortak bazen farklıdır. Genellikle kullanılan çalgılar (Özerdim, 1943, s. 89-90) ve Hun çalgı ile şarkılarına yönelik dikkat çeken husus (Vural, 2013, s. 33) Ko-ku grubuna aittir. Özerdim'in verdiği bilgiye göre:

"Davul, flüt, kaval, gonk, boynuz, zil, tao-pi-pi-li, pi-li, hu-chia (son üç alet üflenerek çalınır), p'i-p'a (telli bir alet) dir. Son 4 alet Türk müzik aletleridir. Çinliler bunları daha çok eski zamanlarda Türklerden almışlar ve benimsemişlerdir. Bu şarkıların ekserisi orduda ve askerî müzik olarak veyahut resmî merasimlerde kullanılır." (Özerdim, 1943, s. 90).

Bu kaynağa göre Vural, sözsüz formda olan askerî müziğin Hunlardan beri sözlü müzikle bütünleştiğini ihtimalini de dile getirmektedir (Vural, 2013, s. 33).

2.2.2. Küvrük (Kös): Küvrük, Türklerin eski dönemlerinden beri kullandığı bir davul çeşididir. Dolayısıyla vurmali çalgılar sınıfında yer alan küvrük, Türk tarihinin ve kültürünün önemli çalgılarından biridir.

Küvrük'ün yapı bakımından davuldan ayıran özelliğinin, daha büyük yapıda olmasından kaynaklanmaktadır (Tuğlacı, 1986, s. 42). Anlam bakımından ise, doğrudan hakanlığı temsil etmesi ve hakana ait olması (Ögel, 1991, C.8, s. 2) küvrüğü davuldan ayıran diğer bir özelliktir.

Orhun Yazıtları'nda mehterin izlerine rastlanmakta ve “kübürge” ve “tuğ” çalgılarından söz edilmektedir (Anadol ve diğerleri, 2007, s. 630). Türkçe kökenli bir sözcük olan “küvrük”ün; “-küv” ya da “-küp” kökeninden geldiği bilinmekle beraber “kübüretmek” ve “küvüretmek” yani “gümdürdetmek” yansımalı fiilinden adını alan çalgıdır (Gazimihal, 1975, s. 8-49). Sanal da, küvrük adının, “-køb” veya “-küv” yansımasından türediği görüşündedir. (Sanal, 1964, s. 78). Ögel ise kadim Türklerin davul için “kövrüg” adını kullandığından da söz eder (Ögel, 1991, C.8, s.161). Küvrük'ü ifade ettiğini düşündüğümüz davul adı Orhun Yazıtları'nda da görülmektedir. Davul, Bilge Han Yazıtı'nın batı yüzünde; *köbrügä* (II B 4) adıyla anılmaktadır (Orkun, 2019, s. 72-73-813). Özbek, “küvrük”ü “büyük davul” olarak tanımlamaktadır (Özbek, 2014, s. 124). Bu çalgı, Kaşgarlı Mahmud (Kaşgarlı, 2020, s. 209)'un, DLT'sinde “küvrüg” olarak geçer ve anlamının “kös” ve “davul” olduğu görülür. Kös adı ise, küvrüg çalgısının Türklerin İslâmiyet'ten sonraki dönemlerinde kullandığı bir terimdir (Gazimihal, 1975, s. 10). Nitekim kös adı, Farsça *kūs* kelimesinden gelmektedir ve TDK'deki anlamının “savaşlarda, alaylarda at, deve veya araba üzerinde taşınan ve işaret vermek için kullanılan büyük davul” olduğu görülmektedir (“Kös”, 2022). Gazimihal, 14. yüzyıla ait bir Anadolu el yazmasında geçen “-küv” ve “-küvü” sözcüklerinin “yüksek ses” manasında kullanıldığını ifade eder (Gazimihal, 1975, s. 49-50). Küvrük çalgısının kaynaklarda büyük yapıli olarak zikredilmesi ve Gazimihal'in küvrük çalgısının kökü olan “-küv” ve “-küvü” kelimelerinin de yüksek ses anlamında kullanıldığını ifade etmesi; küvrükün davuldan farklı olarak daha büyük yapıda olduğunun kuvvetle muhtemel olduğunu gösterir. Zira davulun yüksek ses çıkarabilmesi için, fiziksel ve müziksel olarak çalgının daha büyük bir yapıda olması gerekmektedir.

Kaynakların da belirttiği gibi; küvrük, küwrüg, kövrüg ve kös adıyla anılan davulların, büyük yapıda olduğu kuvvetle muhtemeldir.

Şamanların kullandığı davullar küçük yapılyken; devleti, orduyu ve hakanlığı temsil eden davulların büyük yapıda olduğu bilinmektedir (Gazimihal, 1975, s. 10). Hunlarda büyük davullar yani küvrük (kös), doğrudan hakanlığı temsil ederdi. Hakanın otağının önünde yer alan küvrükler sadece hakana aitti. Bu nedenle “hakanlık kösü” olarak da adlandırılırlardı (Ögel, 1991, C.8, s.2). Küvrükler, Osmanlı Devleti’inde sadece hakana yani padişaha aitti bundan dolayı “kûs-i hakaanî” ve “kûs-i şâhî” olarak adlandırılıyordu (Sanal, 1964 s. 74). Küvrük, küwrüg, kövrüg ve kös olarak adlandırılan büyük yapıly davullar; kûs, köbürge, tuğ, kûs-i hakanî, kûs-i şâhî vb. adlarla da anılmaktaydı (Sanal, 1964, s. 74; Tuğlacı, 1986, s. 41)

Otağın önündeki sancağın altında hakanlık mehteri çalındığı zaman saygı gereği, otağın perdeleri açılır ve ayağa kalkılırdı (Ögel, 1991, C.8, s. 2). Günümüzde İstiklâl Marşı’nı aynı vaziyette okuyor ve dinliyoruz. Belki de Hunlar, hakanlık kösünün çalınışını kendi dünyalarında bağımsızlığın ve egemenliğin marşı olarak nitelendiriyordu.

Hakanlığın sembolü olan köslerin (küvrüklerin) çeşitli amaç ve işlevleri vardı. Hakanlık kösü, savaşlarda tek başına mehteri teşkil ederdi. Zira askerî hareketlere “taarruz, duraklama vb.” hakanlık kösünün sesi yön vermekteydi. (Ögel, 1991, C.8, s. 3). Savaşlarda kösün kullanılmasının bir sebebi daha olabilirdi. Yukarıda belirtildiği gibi yüksek sese sahip olan köslerin sesinin uzak mesafeden daha iyi duyulabilmesi kuvvetle muhtemeldir.

Savaş hareketlerini belirleyen kösler, haber ve ilan vermede de kullanılıyordu. Örneğin zafer ve müjde kösü; kazanılan zaferi, belirli kurallar eşliğinde çalınarak ilan edilirken yas kösü ise ölümü bildirmekteydi. Hunlarla beraber başlayan “hakanlık mehteri” geleneği sonraki Türk devletlerinde de görülmüştür (Ögel, 1991, C.8, s.2-7). Eski Türklerin gücü temsil eden bir sembol olarak kullandığı davul, Selçuklu ve Osmanlı Devleti tarafından da aynı amaçla kullanılmıştır (Duygulu, 2014, 133). Bu doğrultuda Gömeç, davulun askerî müzik açısından önemini şu sözlerle anlatmaktadır: “Ordu bandolarının kuruluşunun temelinde bile eski Türk askeriyesindeki davul ve onu izleyen mehter olgusu yatar” (Gömeç, 2009, s. 24; Gömeç, 2018, s. 165).

Davullar, Türklerin düğün, eğlence vb. kullandıkları bir çalgı olmasının yanı sıra askerî müziğin temelini oluşturması bakımından ayrı bir önemi vardır (Duygulu, 2014, s. 133) Türklerin eski devirlerinden günümüze yaşamın her alanında kullandığı davul sözlü

kültür ürünlerine de yansımıştır. Davulla ilgili pek çok atasözü ve deyim bulunması davulun Türkler için önemini destekler niteliktedir.

Gazimihal (1975) Türklerin davula verdiği önemi şu sözlerle anlatır:

“Dikkat edilirse “zurna davul” demeye kimsenin dili varmaz. Herkes mutlaka “davul zurna” der. Davulu takdim edişin sebebi dil selikası icabı gibi bir şey olmadığına göre, gerçek sebep nedir? Niçin köylerde “davulcular geldi” denildiği zaman zurnacıları da birlikte geldi anlaşıyor da, “zurnacılar geldi” denilmiyor?” (s. 31).

Bunun nedenini ise davulun, daha eski bir çalgı olmasının yanı sıra Türklerin inanışı ve resmî çalgısı olmasından kaynaklı olduğunu ileri sürer ve tuğ geleneğine vurgu yapar (Gazimihal, 1975, s. 33). Görüldüğü üzere davul, yüzyıllar boyunca Türk kültürü ve müziğinin ayrılmaz bir parçası olmuştur.

2.2.3. Def (Tef)

“Zilli ya da zilsiz bir kasnağa geçirilmiş deriden oluşan vurmalı bir çalgı” olarak tanımlanan (Özbek, 2014, s.178) tefin, Hunlarda askerî müzikte kullanıldığı düşünülmektedir. Nitekim **Görsel 7**’de nevbet yapan Hunların def kullandığı görülmektedir. Tuğ takımında Türk dinî müziğinde kullanılan defin yer almasını askerî müziğin kutsallığının göstergesidir (Vural, 2013, s.32). Ögel, minyatürdeki davulla beraber şamanların kullandığı davulları Anadolu dervişlerinin kullandığı deflere ya da mazharlarına benzetmektedir (1991, C.8, s. 4-30-35). Dolayısıyla bu davulların def çalgısının da ilk örneğini teşkil ettiği yorumu yapılabilir.

Tefin ana unsurları bilindiği üzere; “ağaç”, “tel”, “madeni parça” ve “deri”dir (Çoruhlu, 2015, s. 97). Çoruhlu, zil veyahut halkaların demir madeninden yapılmasının nedenini şu şekilde açıklamaktadır: “Davulun çeşitli yerlerinde kullanılan ve niteliklerine göre anlam kazanan demir ya da bakır nesneler veya bu türden malzeme de madenin, daha çok demirin kutsallığından dolayı seçilmiştir” (Çoruhlu, 2015, s. 96). Ayrıca zincir, demir halka ve zil benzeri madenî parçaların şamanların kıyafetlerinin kol ve sırt kısmında kullanıldığı bilinmektedir. Bu parçaların çıkardığı sesler sayesinde şaman, kendisini kötü ruhlardan korurdu (Anohin, 2006, s. 45; Harva, 2015, s. 404-425). Asya Hunları’nın davulun kenarına zil vb. parçaları koyması belki de orduyu, devleti ve kutsî özelliği olan askerî

müziği, kötü ruh ve enerjilerden koruma içgüdüleriyle hareket etmelerinden kaynaklandığı düşünülmektedir. Dolayısıyla tefin prototipi olduğu düşünülmektedir. Defin, aynı zamanda şamanlar tarafından kullanılan ve halk tarafından sevilen bir Hun halk çalgısı olduğu muhtemel gözükmemektedir.

2.3. Tuğ Takımındaki Nefesli (Üflemeli) Çalgılar

2.3.1. Boru: Kaynaklarda çeşitli adlarla adlandırılan “boru” mehter takımının ilk örneğini teşkil eden tuğ takımının, nefesli (üflemeli) çalgılar grubunda yer almaktadır (Tuğlacı 1986, s. 39; Say, 1992, C. 1, s. 211). Ayrıca mehter takımının üflemeli (nefesli) çalgısı olan boru, askerî harekâtlarda ve orduda idarî ve taktiksel işlevlerde kullanılmaktaydı (Say, 1992, C. 1, s. 211).

Kadim Türkçe sözlükler, boruyu “burgu” olarak tanımlayarak “burmak” ve “bormak” fiilinden geldiğini ifade eder (Kösemihal, 1939, s. 8; Gazimihal, 2001, s. 26). Nitekim boru, Asya’nın Türk lehçelerinde ve sözlüklerinde “burgu” veya “borgu” olarak hâlâ kullanılmaktadır (Gazimihal, 2001, s. 26). Sertkaya’ya göre boru, “burguy” olarak da tanımlanmaktadır (Sertkaya, 2019, s. 93). Kaşgârlı Mahmud’un DLT’inde “borgu.y” olarak geçen ve anlamının “üfürülen boru” (Mahmud, 2020, s. 451) olarak geçen bu çalgıyı Gazimihal “öttürülen boru” olarak da tanımlamaktadır (Gazimihal, 2001, s. 26). Özbek’in tanımına göre boru; “dilsiz ve perdesiz olup üflenerek çalınan bir çalgı”dır (Özbek, 2014, s.32).

Borunun adının yapılış şeklinden kaynaklandığı söylenebilir. Zira Çin kroniklerinin aktardığı bilgiler doğrultusunda: “(İsa’dan iki asır önce) Türkistanlıların şerit gibi çıkarılmış ağaç kabuklarını bura bura boru yaptıklarını ve bunlardan o zaman Çin sarayına örnekler getirildiğini” öğrenmekteyiz (Gazimihal, 1961, s. 41). Kadim Türklerin, ağaç kabuklarını bura bura boru yapma geleneği bugün Anadolu’da çocuklar ve çobanlar tarafından yaşatılmaktadır (Kösemihal, 1939, s. 10; Gazimihal, 1961, s. 41; Gazimihal 2001, s. 27). Borunun ağız kısmına sipsi (küçük düdük) takarak üfledikleri çalgıdan çıkan bu ses diğer dağlardan duyulurdu. Sipsinin eski adları olan ve küçük düdük olarak bilinen “sımızha” ve “sıbzıgı” olduğu da düşünülmektedir (Kösemihal, 1939, s. 10). Duygulu (2014, s. 392)’ya göre ise sıbzıgu, “düdük, boru ve kaval”ı ifade etmektedir. Gazimihal, sipsinin, Kaşgarlı

Mahmud (2020, s. 214)'un DLT'sinde "sıbızgu" olarak geçtiğini örnek vererek Türk müzik tarihinin köklü yapısının göstergesi olduğunu ifade eder (Gazimihal, 1961, s. 41).

Duygulu'nun "Türk Halk Müziği Sözlüğü" adlı eserinde boru hakkında şu ifadeler yer almaktadır: "Asya'nın ve Ön Asya'nın yazılı kaynaklarında = Bırgı, borgu, borguy, borı, burgu isimleriyle anılan bu çalgıların yapısal özellikleri bilinmemekle beraber; tek ses veren boruyu ifade ettikleri düşünülmektedir" (Duygulu, 2014, s. 88). Örneğin Orhun Yazıtlarında "borguy" çalgı anlamında kullanılmıştır. Bu terim zamanla "boru"ya dönüşmüştür (Kayabalı ve diğerleri, 1973, s. 1122). Çin kaynaklarından elde edilen bilgiye göre boru=borguy Türk hakanlarının musikî takımında yer almıştır (Esin, 1978, s.98). Ögel'e göre bir bütünü teşkil eden davul, kös ve boru; Türk devlet anlayışının temelini oluşturmaktadır (Ögel, 1991, C.8, s. 40). Türklerin devlet ve millet anlayışı Asya Hunları'ndan itibaren şekillenmeye başladığına göre devlet anlayışıyla bütünleşen tuğ takımının çalgıları arasında boruyu da görmek mümkündür.

M.S. 194 – 195 yılları arasında Hun Hakanı ile evlenen Çinli prenses Wen-chi'nin "atlı göçebelerin flütünden (flütünden) 18 şarkı" adlı şiir tomarının içinde yer alan minyatürlerde boruya da rastlanılmaktadır. Hunların yaşamının ve kültürünün – Çin kültürü ve geleneği ile etkileşimde olsa da - tanınmasına yardımcı olan bu minyatürler (Ögel, 1991, C.6, s. 190) müzik kültürünü de yansıtmaktadır. New York Metropolitan Müzesi'nde yer alan minyatürler, Hunların kamp yaşamının aktarıldığı mühim eserler olması bakımından da önem arz etmektedir. Ögel, Hunların sancak nebetini anlatan minyatürde türünü henüz tespit edilemediği boru çalgısından söz etse de **Görsel 7**'de çalınan boruları Çin zurnası olarak ifade etmiştir. Bu minyatürler, Asya Hun Devleti'nin dağılmasından sonra Çin'de kurulan pek çok Hun devletiyle beraber Türk ve Çin kültürünün etkileşime girmesinden kaynaklanmış (Ögel, 1991, C.8, s. 24-28-30) olacak ki Çin zurnası terimini kullanmıştır. Timur Vural ise bu çalgıyı boruya (burga) benzetmektedir (Vural, 2013, s. 31). Göher Vural ise (2016, s. 72): "Çalgının alt kısmı, bilindik borulardan daha farklı gözükmetedir. Ucu dışarıya doğru açık değildir ve rezonans (tınlaşım) kısmı, alt tarafta bombeleşmiştir." tanımlamasını yaparak boruya benzetmiştir. Ayrıca, dört davul ve dört nefesli çalgıyla tuğ müziği yapan takımda, çalgı sayının eşitliğinin mehter sistemindeki "kat" geleneğini hatırlattığına dair vurgu yapmıştır (Göher Vural, 2016, s. 72).



Görsel 7: Hunlarda nevet.

(Ögel, 1991, C. 6 s.32).

Nitekim Ögel, Asya Hunları'ndan sonra kurulan Göktürk Devleti'nde davul ile bayrağa, borunun da katılmış olduğunu söyleyerek Hunlarda da boru olabileceğinden bahseder (Ögel, 1991, C.8, s. 34). Bu görüş Asya Hunları'nda – minyatürlerde de görüldüğü üzere – borunun var olduğunun muhtemel olduğunu göstermektedir. Bilindiği üzere birbiri ardına kurulan Türk devletleri tarihten gelen kültürünü devam ettirmiştir. Dolayısıyla Göktürk Devleti'nin, kendinden önce kurulan Asya Hunları'nın devlet ve kültür mirasını taşıdığını söylemek mümkündür. Bu doğrultuda boruyu ve benzer çalgıları tuğ takımının nefesli (üflemlili) grubunda olduğu kuvvetle muhtemeldir.

Çin kaynaklarının aktardığı bilgiye göre Çinlilerin Türklerden etkilenmesi Hun devrinde daha da fazlaştığı görülmüştür. Çinliler, Türklerin kıyafetini, ev eşyasını, yemeğini, ekonomik yaşam tarzını, el sanatlarını, ulaşım gereçlerini, dansını ve çalgılarını çok sevdiği bilinmektedir. Bunun yanı sıra Türk müzik kültürü etkilendikleri alanların ilk sıralarında yer almaktadır. Bu konu hakkında Çin tarihçileri; Hun müziği ve çalgıları, Hun-Çin münasebetlerindeki müzik ilişkisini ve Hun müziğinin Çin müziğine etkisi konusunda mühim malumatlar vermiştir. Örneğin Hunlarla evlendirilen Sai-Win-Chi'ye göre Türk çalgısı olan boruyu (burga) ve davulu Çinliler çok sevmiştir. Aynı zamanda askeri müziğin Çin'deki gelişiminde Hun askerî müziğinin önemli etkisi olduğu aşîkârdır. Söz konusu durum Çinli bir araştırmacı olan Shin-Chij-Bai tarafından şu sözlerle ifade edilmiştir:

“Chin ve Hen sülalelerinden itibaren kuzey kavimlerinden Hunlar sürekli olarak Çin’in Kuzey sınırlarını tedirgin etmiş. Bu yüzden Kuzey sınırlarında koruyucu askerler konulmuştur. Aynı askerler ekseriyetle sınır dışındaki göçebe kavimlerin cengâver şarkılarını ve ihtişamlı sedalarını öğrenmiş ve sesleri ile gözdağı vermeye başlamışlar. Sonra da aynı şarkılar saraya girmiş, hatta saray mabetlerindeki büyük törenlerde de söylenmiş. Bu Çin’de Davul ve Burga musikisinin yani askeri musikisinin şekillenmesidir.” (Yusupcan, 2009, s. 2359).

Bu kaynak, Hun askerî müziğinin ne kadar gelişmiş olduğuna dair bir kanıttır; Hun askerlerinin savaş şarkıları söylemesi ve davul - boru gibi çalgıların zikredilmesi buna örnektir (Vural, 2013, s. 33). Hun borusuna (burga) ait bir başka bulguya Uygur Türkü Abduşükür Muhammed Emin’in çalışmalarında rastlanılmaktadır. Bu bilgilere göre; Han döneminde Çin’e giren çalgıların; “Berbap (Pi-pa), Balman (Bi-li), Ğunka (Kung-hu), Burga, Ney, Davul, Buriya (Hu-jie)” olduğunu aktarırken İmparator Han-ling-Di’nin ney çalgısını çok beğendiği, Ban-Chao’nun yürüyüşte “burga” kullandığı, Sao-Sao’nun Oğanlara doğru yaptığı yürüyüşte “balman” çaldığını aktarmaktadır. Bu durum Muhammed Emin’e göre Hunlar ve Çinliler arasındaki etkileşimin sadece Hun burgası ve askerî müzikle sınırlı kalmayarak etki yelpazesinin daha geniş bir minvalde olduğunu ifade etmiştir (Yusupcan, 2009, s. 2360). Bir Çin kroniğinden aktarılan bilgilere göre; M.Ö. 2. yüzyılda Türklerin yaşadığı Asya’da Balasagun ve Kuça’da yaşayan Türklere siyasî bir vazifeyle gelen bir Çinli general, Balasagun’da Türk kağanın sarayına misafir olmuş ve kağanın huzurunda dinlediği tuğ çalgılarından gelen Türk havalarını çok beğenmiştir. Çinli general dönüşünde tuğ çalgılarının bir takımını ülkesine götürmüş Türk müziğinin Çin’e girerek yayılmasına vesile olmuştur (Say, 1992, C.3, s. 807; Budak, 2000, s. 38; Uçan, 2005, s. 109; Gazimihal, 1957, s. 5; Doras, t.y., s. 10; Kayabalı ve diğerleri, 1973, s. 1120). O devrin tarihçileri tarafından kayıtlara aktarılan bilgilere göre söz konusu çalgılar Hunlara aitti (Kayabalı ve diğerleri, 1973, s. 1120; Budak, 2000, s. 38). Bu çalgıların içinde üflemeli (nefesli) bir çalgı olan ve “Hou kya” olarak adlandırılan bir boru çeşidi olduğu kayıtlardan öğrenilmektedir. Bu çalgı kaynaklar tarafından, “ileri (ileriden) dönük boynu (boyu), perde delikleri olan ve müthiş sesiyle ün salan bir boru çeşidi” olarak tarif edilmektedir (Gazimihal, 1957, s. 5; Doras, t.y., s. 10; Kayabalı ve diğerleri, 1973, s. 1120; Budak, 2000, s. 38). Bu çalgı, Avrupalılar tarafından “Nay-ı Türî” olarak adlandırılmıştır (Kayabalı ve diğerleri, 1973, s. 1120).

Sarıtaş, İç Moğolistan'daki Yü-lung-t'ai Hun mezarlarından çıkarılan ve pirinçten yapılan üflemeli çalgıya benzeyen eşyaların bulduğunu aktarmaktadır. Üzerinde iki deliği olan bu aletlerin atların baş kısmına asılan bir tür süs eşyası olduğu düşünülmektedir. Bu bölgede kazı gerçekleştiren arkeologlar, söz konusu eşyaları “araba süsleri” gurubunda değerlendirmişlerdir (Sarıtaş, 2010, s. 84). Göher Vural, Hun mezarlarından çıkarılan ve at üstü süsü olarak değerlendirilen, delikli bir yapıya sahip olan pirinç boruları bir çeşit düdük olarak yorumlamaktadır. Ayrıca atlara asma suretiyle kullanıldığı düşünülen söz konusu eşyanın Hunların at üstünde birbirleriyle iletişimini kolaylaştıran bir çalgı olması da ihtimaller arasındadır (Göher Vural, 2011, s. 19-20).

Nitekim Hunların ve Kök Türklerin davul, boynuz, boru veya zurnalarının olduğu bilgisine Çin yıllıkları ile Bizans kaynaklarından ulaşılmaktadır. Gömeç, Çin yıllıkları ile Bizans kaynaklarından elde ettiği bilgiyi şöyle aktarmıştır:

Hunlar ve Kök Türkler boynuzdan yaptıkları yaylar, ıslık çalan oklar (arkasında kartal ya da akbaba tüyü olan düz, yivli, çengelli oklar), süngü, bıçak, kılıç, kement ve kuşatmalarda faydalanılan koçbaşları vs. değişik silahlara sahip oldukları gibi, davulun yanında boynuz veya diğer madenlerden imal ettikleri boru ya da zurnalar bulunuyordu (Gömeç, 2009, s.24; Gömeç, 2018, s. 165).

Söz konusu kaynaklar, zurna ve borunun menşesine dair bilgiler sunmaktadır. Borular ilk başlarda boynuzdan elde edilirken daha sonra metalden üreilmeye başlanmıştır (Vural, 2013, s. 25). Kaynakta belirtilen çalgılardan biri de boynuzdur. Büyük baş hayvanlardan elde edilen boynuz, aynı zamanda Türklerin orduda kullandığı çalgılar arasında yer almaktadır (Göher Vural, 2016, s. 83). Söz konusu kaynağa göre boynuz çalgısının Hunlarda kullanıldığı görüşünü söylemek mümkün olmakla beraber elde edilen bilgilere göre; boynuzun, tuğ takımını oluşturan çalgılar arasında yer almadığı saptanmıştır.

2.3.2. Yırağ (Surnay, Zurna)

Türk tarihi ve kültürünün önemli çalgılarından biri olan zurna nefesli (üflemeli) çalgılar sınıfında yer almaktadır.

Zurnanın menşei, ilkçağlara kadar uzanmaktadır (Uçan, 2005, s.23). Dolayısıyla eski çağ medeniyetleri tarafından kullanıldığı bilinmektedir. Lakin Türklerin kullandığı zurna,

diğer medeniyetlerin kullandığı zurnadan farklı özelliklere sahiptir (Say, 1992, C. 4, s. 1278). Zurnaya, İslâmiyet'ten önce “yurağ” veyahut “yorağ” denildiğini Hârizmî'nin “Mefatih al-Ulûm” adlı eserinden öğrenilmektedir (Gazimihal, 1961, s. 275). Hârizmî bu eserde surnanın, “yerağ” çalgısı olduğundan bahsetmiştir (Gazimihal, 2001, s. 54). Zurnanın genellikle davulla beraber kullanılması (Öztuna, 1976, C.2, s. 419; Say, 1992, C. 4, s. 1278; Gazimihal, 2001, s. 56) davul-zurna deyiminin sıklıkla yan yana kullanılmasına vesile olmuştur. Bu durum söz konusu çalgıların tarih boyunca beraber kullanıldığını da gösterir.

“Davul nabız ise, zurna nefestir.” (Gazimihal, 2001, s. 59) “Nabızsız nefes olur mu?” (Gazimihal, 2001, s. 60) deyimine bakıldığında, davul ve zurna ikilisinin tarihteki menşeinin çok eskilere kadar dayandığını gösterir. Nitekim davul ve zurnanın doğup kaynaşmasının Asya Hun devrine kadar – Orta Asya'da milattan önceki çağlara – uzandığı bilinmektedir (Gazimihal, 1961, s. 275; Uçan, 2005, s. 23). Vural, zurnanın Hun döneminde kullanılmasına dair bilgilere Ögel'in ve Budak'ın eserlerinden ulaşıldığını lakin bu dönemlerde zurnanın prototipleri kullanıldığını ifade etmiştir (Vural, 2013, s. 23). Bu doğru bir tespittir. Bu durumda zurnaların, ilk örneklerini teşkil eden boru ve benzeri çalgılardan çeşitlendiğinin kuvvetle muhtemel olduğunu gösterir. Buna binaen zurnanın, Asya Hunları zamanında kullanıldığına dair somut veriler bulunmamakla beraber ilk prototiplerinin Hun öncesinde ve Asya Hunları döneminde kullanıldığı düşünülmektedir.

Ayrıca Hun Hakanı ile evlenen Çinli prenses Wen-chi'nin şiirinin resmedildiği görseller Türk askerî müziğinde zurna veyahut boru benzeri çalgının kullanıldığına dair bir kanıt teşkil etmektedir (Vural, 2013, s. 31). Zira Türk devletlerinin tuğ (mehter) takımının vazgeçilmez bir parçası hâline gelen zurna Türk halk müziğinin de önemli bir çalgısıdır (Tekin, 2013b, s. 513; Say, 1992, C. 4, s. 1278). Özbekistan'da görevli Prof. Dr. Saidcan Begmatov, surnayı şu sözlerle ifade etmiştir: “Surnay çalgısı çok eski zamanlarda halkımıza hizmet etmiştir. Devlet tarafından üç çalgıcıya maaş verilmiştir. Bu üç çalgıcıdan birisi surneycidir. Surneyin haber verici özelliği vardır. Merasimleri başka çalgıya gerek kalmadan haber verebilen tek çalgıdır. Ahaliye bütün ilanları surney ulaştırır.” (Tunçtürk, 2016). Özbek'in; “Parlak ve gür sesli üflemeli bir halk çalgısı” (2014 s. 210) olarak ifade ettiği zurna bu özelliğiyle askerî müzikte ve halk müziğinde sıklıkla kullanılan bir çalgı olmuştur.

Bu özelliğiyle zurna, Türklerin millî çalgısı olmuştur (Öztuna, 1976, s. 420). Günümüz Türk dünyasında hâlâ kullanılan zurna, Türk müzik kültürünün yaşayan bir çalgısı olmaya devam etmektedir.

2.4. Tuğ Takımındaki Diğer Çalgılar

2.4.1. Zil: Zil, Türk tarihi ve kültürünün önemli çalgılarından biridir. Usul (ritim) vurma çalgısıdır (Öztuna, 1976, C.2, s. 416; Tekin, 2013a, s. 413). Zil adı, Asya coğrafyasında yaşayan eski Türkler tarafından “çeng(k), ceng, çanğ” adlarıyla ifade edilmekteydi. Söz konusu adların ise ses yansımasından (onomatopesinden) meydana geldiği anlaşılmaktadır (Gazimihal, 1961, s. 275; Sanal, 1964, s. 87). Birbirine çarpılarak ses elde edilen zillerin kullanımı; parmaklara takılarak veya def kasnağının deliklerine yerleştirilip çalınmasına göre farklılık göstermektedir (Tekin, 2013a, s.413). Zil, aynı zamanda tempo tutmaya yardımcı bir çalgı olmasının yanı sıra (Harner, 1999, s. 87-88) davul sesinin frekansını yükseltme ve davul vuruşlarını gücünü arttırmada rol oynar. Dolayısıyla seslerin tesirini arttırma işlevinde de bulunur (Harner, 1999, s. 87-88, Harva, 2015, s. 420-425). Bu bağlamda ziller, sahip olduğu yüksek frekans özelliği ile beyni uyarıcı bir etkide bulunur (Harner, 1999, s. 87). Zillerin; tiz, güçlü ve yankılı sese sahip olması ve kuvvetli çalınması dâhilinde ses gücünün yükselmesi (Sanal, 1964, s. 87) onu askerî müzikte aranan çalgılardan biri hâline getirmiştir. Asya Hunlarında ilk örneklerine rastlanılan ziller böylece tuğ takımının önemli çalgılarından biri olmuş ve sonraki Türk devletlerinin tuğ (mehter) takımlarında kullanılmıştır.

Ziller, tuğ takımındaki çalgılarla beraber Osmanlı Devleti’nin mehter takımında yer alan çalgıların prototiplerini oluşturarak (Tekin, 2013a, s. 414) Türk müzik kültürünün ayrı bir parçasını teşkil etmiştir.

Asya Hunlarında zillerin, davulun kenarına yerleştirilerek kullanıldığı görülmektedir. Ögel, **Görsel 7**’de yer alan ve Asya Hunlarının nevbetini anlatan minyatürde davula yerleştirilen zincir ve demir halkalardan zil sesi elde ettiklerini aktarmaktadır (Ögel, C. 8, s 4-35). Dolayısıyla zincir ve demir halkaların Asya Hunları devrinde zil olarak kullanıldığı muhtemeldir. Bu durumda zincir ve demir halkaların zilin prototipi olduğu yorumu yapılabilir.

Sarıtaş, Hunlarda zilin kullanıldığına dair arkeolojik kayıtların mevcut olduğunu kaynaklar ışığında ortaya çıkarmıştır. Gai Shanlin'den aktarılan bilgilere göre; İç Moğolistan'dan Chun-ka-erh-ch'i bölgesine yakın Shu-ch'i-kou'daki Hun mezarlarında dört adet zile erişilmiştir. Gao Yi-Wang'dan aktarılan bilgilerde söz konusu eyaletteki Huo-luo-ch'i yerindeki Hun mezarlarında ise iki adet zil bulunmuştur. Bulunan zillerin üzerinde “^” şekline benzeyen motiflerin yer aldığı tespit edilmiştir. Zillerin yüksekliğinin 7,9 cm., yukarı bölümü genişliği 5 cm. ve aşağı bölüm genişliğinin ise 5.6 cm. olarak ölçülmüştür. Ta La-Liang Jingming'den aktarılan bilgilere göre; Hu-lu-sset'ai bölgesindeki Hun mezarlarında ise iki tane bronz zile erişilmiştir. Kalınlığı 15-15,5 cm. arasında ölçülen bu zillerin üzerindeyse düğmenin yer aldığı gözlemlenmiştir (Sarıtaş, 2009, s. 438; Sarıtaş, 2010, s. 117).

Bilindiği üzere Türkler hakkında pek çok bilgiye Çin kaynaklarından ulaşılmaktadır. Bu kaynaklardan biri de *Shih-liu Kuo Ch'un-ch'iu* (On Altı Devlet Dönemi) adlı eserdir. Kuzey Wei- Hanedanlığı döneminde (M.S. 338 - 535) Ts'ui Hung'un hazırlayıp Kuzey Sung Devleti (M.S. 420 - 478) devrinde kaybolan ve günümüze Ming Hanedanlığı (1368 - 1628) döneminde revize edilip yeniden yazılmasıyla ulaşan; 100 bölümden oluşup On Altı Devlet Dönemi'ne (M.S. 304 - M.S. 439) dair mühim bilgiler veren bu eser gerek siyasi gerekse kültürel yaşama dair bilgiler vermesinden dolayı önemli bir kaynaktır. Bu kaynağın aktardığı bilgiye göre, Hunlarda davul, bando ve özellikle çan'ın olduğuna dair bulgular vardır. Güney Hunları, Kuzey Çin'de Hun beyi Liu-Yuan-hai tarafından Han ya da İlk Chao (M.S. 304- M.S. 329) olarak adlandırılan devletin hakanlarından Liu Yao vefat eden babası ve eşi için kurgan yaptırmak istemiştir. Yüksekliği 18 metre olarak planlanan ve gece gündüz aralıksız devam eden kurgan yapımında 60.000 işçi çalıştırılmıştır. Lakin işçilere ödenmesi gerek yüklü meblağ devlet hazinesinde mevcut değildir. Liu Yao, Tibetlilerin isyanını fırsat bilerek 285.000 kişilik ordusuyla Ho-Shi topraklarına girmiştir. Kilometreleri bulan uzun yolda sıraya dizilen orduya bir yandan bando eşlik etmiştir. Bandodan çıkan davul ve çan sesleri uzak kesimlere kadar ulaşp düşmanı panikleterek “korku” ve “saygınlık” duygusunu hissettirmiştir. Liu Yao bu olaydan sonra pek çok ganimet elde etmiş ve kurgan yapımını tamamlayabilmiştir (Baykuzu, 2005b, s.2-3-5-6). Bu olaydan elde edilen bilgilere göre çanın Türkler tarafından kullanıldığının bir kanıtıdır (Vural, 2013, s. 33). Türklerin askerî müzikte ve sosyal yaşamında kullandığı çalgılardan biri olan zil ve çanlar, Türk müzik kültürü içinde yaşamaya devam bir çalgı olmuştur.

2.5. Av Törenlerinde Müzik

Avlar, Hunların geleneksel eğlencesi olmuş ve yaşamı kolaylaştıran unsurların başında gelmiştir (Tram-Semen, 2007, s. 94). Askerî ve savaşçı özelliğiyle ön plana çıkan Hun toplumunda eğitim, ailede daha küçükken başlamaktadır. Bunun doğal sonucu olarak askerî eğitim verilmektedir (Taşağıl, 2021b, s. 64; Taşağıl, 2015, s. 81). Çin kaynaklarının aktardığı bilgiye göre; Hunlar, çocuklarını koyunların üzerine bindirerek biniciliği; ilk etapta fare ve kuş gibi hayvanlara daha sonra tavşan ve tilki gibi hayvanlara ok attırarak okçuluk ve av eğitimi verirlerdi (Taşağıl, 2021a, s. 25). Dolayısıyla Türkler daha çocukken ordu terbiyesi ve savaş eğitimi (askerlik eğitimi, spor, eğlence ve av faaliyetleri vb.) alırdı. Bundan dolayı bir asker olarak savaşmaya her zaman hazır vaziyette idiler (Hey'et, 1996, s. 48-53). Asya Hunlarının savaşma tekniği ise, onlar için önemli bir savaş oyunu olan av-avcılık ve hayvancılığa göre şekillenen yaşam koşullarından doğmuştur (Anadol ve diğerleri, 2007, s. 207-211). Roux (2020) avın Türkler için önemini:

“Av, savaşın yerini tutan bir etkinlik olarak görülürdü ya da daha sonraki bir tarihten kalma bir metne göre savaş en iyi öğreten etkinlikti. Türklerin gözünde, savaş ile av eş anlamlıydı ve genel kural olarak erişkin sayılabilmek için bir insanı öldürmek gerekiyordu, av başarısı da genellikle buna eş tutulurdu.” sözleriyle belirtmiştir (s. 129-130).

Dolayısıyla avcılık Hun toplumu için önemli bir faaliyettir (Çıvgın ve Yardımcı, 2007, s.7). Şamanın av ayinlerindeki ana rolü avın başarılı bir şekilde gerçekleştirilmesini sağlamaktır (Perrin, 2013, s. 72). Bu av ayinlerinde şairler, “dinî-sihri” şiirler söyleyerek; avın mutlu bir hâlde gerçekleşmesini ve avın bolluk içinde geçmesini sağlamaya çalışırlardı (Köprülü, 2020, s. 106; Demirci, 2017, s. 26). Daha sonraları şairler, av ziyafetlerinde; hükümdarın yüceliğini anlatan övgü dolu şiirleri ya da eski kahramanların menkıbelerini okurlardı. Bir av ayini çeşidi olan muharebede ozanlar; kopuzlarıyla, o zaman yaşanan kahramanlıkları zafer gününe yakın akşamlarda canlandırıyordu. Haliyle bu durumda en çok okunan kahramanlık destanları ve özellikle Oğuz menkıbeleri idi (Köprülü, 2020, s. 106). Dolayısıyla Türklerin askerî eğitimlerinde ve savaş sırasında, onları harekete geçiren ve motivasyon sağlayan müzik, ordu için mühim bir fonksiyona sahipti (Turan, 2017, s. 293). Görüldüğü üzere av ayinleri Hunlar için savaş stratejisini geliştiren önemli bir oyundur. Ozanlar ve şairlerin, av ayinlerinde hatta savaşta bile ellerinde kopuz dillerinde şiirleriyle, kahramanlık coşkusunun nabzını yüksek tutan önemli sanatkarlar olduğu görülmektedir.

Dolayısıyla ozan ve şairlerin Hun toplumunda müziğin her alanında varlığını hissettirdiği aşikârdır. Ayrıca askerî yapılı bir devleti savaşa hazırlayan ve askerî pratik yapmasını sağlayan av törenleri veya av ayinlerinde Hunların müziği de etkin bir şekilde kullandığı görülmektedir.

2.6. Askerî Müziğin Sosyal Yaşamdaki Yeri

Erendil (1992), mehterin kuruluş amaçlarını; “*ruhsal yönden destekleme, unvan ve şeref payesi verme, toplumun ihtiyacını sağlama, törenlerde devletin şevketini gösterme*” vb. alanlarında sınıflandırarak sınıflandırarak askerî müziğin Türk yaşamının hayatındaki önemini şu sözlerle açıklamaktadır:

“Mehterin kuruluş amaçlarından biri de, halkın müzik ihtiyacını sağlamaktadır. Asker bir millet olan Türkler, ruhsal bakımdan tatmin edilmek isteğinde olduklarından, topluma musiki hizmeti, bunların kuruluş sebeplerinden birini teşkil eder. Mehterin günün belirli zamanlarında, günümüzün konser anlayışına uygun şekilde halka müzik şöleni vermeleri bu amaca hizmet içindir” (s. 14-15).

Dolayısıyla “ordu – millet” anlayışına sahip olan Türkler için askerlik, bir yaşam biçimiydi. Dolayısıyla askeriye'deki bu özelliğini askerî müziği de yansıtan Türklere göre askerî müzik, yaşamlarının vazgeçilmez bir parçasıydı. Askerî müzik ile ordunun ve her zaman savaşa hazır olan halkın nabızı yüksek tutuluyor ve motivasyon sağlıyordu. Vatan, millet, ordu ve kutsal olanı içinde barındıran askerî müzik, Türkler için kutsî olmakla beraber âdeta ruhun gıdasıydı.

2.7. Ordu, Devlet ve Millet Temelinde Toy ve Şölen Müziği

Asya Hun Devleti'nde toy adı verilen toplantı veya meclislerin ülke idaresinde önemi büyüktü. Gerçekleştirilen toylarda; eğlence, oyun, şölen çeşitli tören ve merasimler iç içeydi. (Hey'et, 1996, s.51). Halkın ve devletin hem resmî hem de dinî bayramlarının gerçekleştiği ilkbahar, yaz ve sonbahar mevsimlerinde devlet tarafından gerçekleştirilen toylardaki törenlerde, eğlenceler ve oyunlar müziksiz olmazdı (Uçan, 2005, s.22). Devlet yönetiminin merkezi olan hakanın saraylarında veya beylerin ikâmet ettiği yerlerde; müzik icra edilir ve müzisyenler dinleti gerçekleştirirdi. Dolayısıyla bu merkezler aynı zamanda

kültür, sanat, eğlence ve müziğin de merkezi sayılırdı. Hunların, müziğe karşı alakası büyüktü. (Uçan, 2005, s.22). Asya Hunlarında, Mete Han'ın hüküm sürdüğü yıllarda devletin senede üç kez toy düzenlendiği bilinmektedir. İlk toy; dinî mahiyette olup hakanın sarayında (otağında) senenin birinci ayında yapılırdı. İkinci toy, en mühimidir. Hakanın eşinin ve veliahtların ve komutanların (başbuğların) katıldığı bu yemekli toyda; devlet mevzuları konuşulur ve çeşitli kararlar verilir, gerekirse hakanın tasdiki ve azli gerçekleştirilir, kanunlar çıkartılır veya ıslahı gerçekleştirilirdi. At yarışları ve deve güreşleri oyunlarıyla beraber “gök-yer-ata-tabiat kuvvetleri” adına kurbanlar kesilirdi. Ongin Nehri veya Karakum Şehri'nde, baharın sonlarında (Haziran ayı) gerçekleştirilen bu toya katılmak ülkeye sadakati, katılmamak ise itaatsizlik veyahut bir başkaldırı olarak değerlendirilirdi. Üçüncü toy ise devlet ve ordunun gücünü analiz etmek ve at sayımı yapmak amacıyla Şansı topraklarında sonbaharda gerçekleştirilirdi (Mori, 1978, s. 220; Hey'et, 1996, s.50-51; Demirci, 2020, s.207-208). Savaş meydanlarında gerçekleştirilen törenlerde tuğlar dikilip davul ve borular çalınırdı. Bu törenle düşmanları korkutmak ve düzeni sağlamak amacıyla gerçekleştirilirdi (Demirci, 2020, s.208). Görüldüğü üzere devlet nezdinde gerçekleştirilen törenlerde müziğin yeri ve önemi ayrıdır. Roux (2020) şölenlerin Türklerin hayatındaki yerini şu sözlerle açıklamaktadır:

“Şölenlere düşkünder: evlenmeler, dönümünde düzenlenen erginlenme ritüelleri, elçi kabulleri, antlaşmalar, yeminler, yas ve ölüleri anma hep şölen bahanesiydi. Konuklar her zaman el üstünde tutulurlardı, nitekim konukseverlik anlamında Türklerde dünden bugüne değişen bir şey olmamıştır. Şölenlerde bol bol yemek yenir, doyasya içilirdi” (s. 130).

Toy ve şölenlerde ozanlar ellerinde kopuz dillerinde dinî-sihri ezgilerle müzik icra ederlerdi (Demirci, 2017, s. 26). Ayrıca şölenler, eski Türk destanlarının adeta büyük bir kısmını oluşturmaktaydı (Anadol ve diğerleri, 2007, s. 617). Dolayısıyla müzik, Hun yaşamının, dinî inanışlarının, devlet törenleri ve festivallerinin vazgeçilmez bir unsurudur (Göher Vural, 2016, s. 68; Göher Vural, 2019, s. 39). Asya Hunları müziği, devletin ve yaşamlarının her alanında kullandığı görülmektedir. Bu doğrultuda müziğin devlet esaslı asıl merkezi, yönetimin gerçekleştirildiği otağlar ve saraylar olmuştur. Hunlar bu merkezlerde verilen toy ve şölenlerde müziği etkin bir şekilde kullanmışlardır. Dolayısıyla devlet yönetiminde müziğin öneminin ve anlamının büyük olduğu kaynaklar ışığında bellidir.

III. BÖLÜM

3. ASYA HUN DEVLETİ DÖNEMİNDE TÜRK HALK MÜZİĞİ VE KÖKENLERİ

Müzik, insanlık tarihinin ortak noktası olmasının yanı sıra insanların temel ihtiyaçlarından sonra keşfettiği bir sanattır. İnsanlar müziği tarih boyunca bırakmayıp geliştirmiş, muhafaza etmiştir. Halk müziğimiz de bu şekilde var olmuştur. O dönemlerde varlığını bildiğimiz halk müziğine dair bulguların; notaya alma ve fotoğraflama tekniği olmadığından dolayı somutlaşmaması, söz konusu devirlerin yok sayılmayacağı anlamına gelmemektedir. Zira halk müziğinin tarihi tümüyle belgelere dayanmamaktadır. Destan, söylence vb. sözlü kültür ürünleri, Türk halk müziğinin ezgi ve sözünün aydınlatılmasında yarar sağlamaktadır (Birdoğan, 1988, s. 7). Bir milletin tarihsel süreçte meydana getirdiği folklor (halk bilimi) birikimi ait olduğu toplumun karakterinin bir sembolüdür. Dolayısıyla folklor önemli bir bilim dalıdır. Bu doğrultuda Avrupa’da ve dünyada halk müziğinin ehemmiyetinin anlaşılmasıyla beraber halk türkülerinin derlenip kayıt altına alınmasına ilişkin çalışmalar, 19. yüzyılın ortalarına kadar uzanmaktadır. Bu araştırmalar ülkemizde 21. yüzyılın ilk çeyreğinde görülmektedir (Güven, 2012, s. 1). Dolayısıyla türküler, sosyal hayat, müzik ve şiirle olan alakasından dolayı halk bilimi araştırmalarında mühim bir yere sahiptir bu doğrultuda özel bir yöntem ile incelenip araştırılması gerekmektedir (Albayrak 2012, s. 612). Nitekim türküler şimdiye dek layıkıyla araştırılıp incelenmemiştir (Öztelli, 1959, s. 9). Türkülerin sosyal bilimlere yardımcı bir sanat dalı olmasından dolayı daha fazla araştırılması gerekli olduğu düşünülmektedir. Bu doğrultuda türkülerin önemini, Güven (2012) şu sözlerle açıklamaktadır:

“Hem müzik hem de edebî niteliği bir arada bulunduran çalışmalara şiddetle ihtiyaç duyulmaktadır. Çünkü türküler hem bir müzik eseri hem de bir edebî yapıt olma özelliğine sahip çok önemli bir kültür unsuru olarak Türk toplumunun hayat akışı içinde değerinden hiçbir şey kaybetmeden yaşamaya devam etmektedir.” (s. 21).

Eroğlu (2017) ise Türk halk müziğinin önemini ve neden araştırılması gereğine dair şu sözleri söylemiştir:

“Türk Halk Müziği” ve “Türkü”, genellikle icra ve sahneleme yönüyle ele alınmış, halk kültürünün bu önemli alanı, hem kültürel arka planı, hem de teknik özelliklerinin incelenmesi bakımından ihmal edilmiştir. Oysa bu alan, Müzikoloji, Sosyoloji, Antropoloji, Halk bilimi (Folklore), Psikoloji ve Etnoloji gibi bilim alanlarını ilgilendirmesi yanında, hem bilimsel, hem de uygulama yönü bulunan ender araştırma alanlarından biridir.” (s. 80).

Türküler ayrıca mitoloji için de önemli bir kaynaktır. Sözlü ve yazılı edebiyatın kaynağını teşkil eden mitoloji, Türk kültürünün özü, bilinci ve fikridir. Dolayısıyla mitoloji aynı zamanda Türk kültürünün temelidir. Örneğin halk türküleri bir mitolojik unsurdur (Bayat, 2019, s. 74). Ayrıca türküler, halk edebiyatının da bir dalını oluşturmaktadır (Öztelli, 1959, s. 3). Dolayısıyla Hunların sosyal yaşamından edinilen bilgiler, bozkır yaşamının ilk izlerinin aydınlatılmasına imkân tanır (Taşağıl, 2020a, s. 24). Bu bilgilere ise türküler vasıtası ile erişilmektedir. Türklerin doğumundan ölümüne kadar geçen süreçteki yaşamı konu edinir Türk halk müziği. Dolayısıyla; tarihî olaylar, kaharamanlıklar, doğa ve aşk yani güncel hayatın içinde yer edinen her şey türkülerin konusu olup günümüze kadar ulaşmıştır (Öztelli, 1959, s. 3; Kamacıoğlu, 2021, s. 451). Bu nedenle müziğin Türklerin yaşamındaki yeri büyüktür. Nitekim Türkler müzikle doğup yaşar, müzikle ölür denilebilir (Karabey, 1986, s. 113; Anadol ve diğerleri, 2007, s.617). Türküler ezgi bakımından da önemli ve ayrı bir yere sahiptir, dolayısıyla Türklerin millî müziği türkülerde yaşamaktadır (Öztelli, 1959, s. 3). Türkistan coğrafyasından gelen Türk halk müziği tarihsel süreçte çalgıda ve icrada meydana gelen çeşitlilik ve değişikliğe karşı kendine has yapısını ve özelliğini korumuştur (Turan, 2017, s. 292). Asya Hunları döneminde söylenen türküler, Türk milletinin acı ve tatlı yaşadığı olayların sanatta vücut bulmuş hâlidir. Dolayısıyla Türk’ün aklının ve fikrinin en saf ve en yalın halini İslâmiyet öncesi Türklerde görmenin mümkün olduğu görülmekle beraber bu dönemler Türk kültürünün ve Türk halk müziğinin özünü de gözler önüne sermektedir. Türk halk müziği aynı zamanda Hun Türklerinin gösteri sanatlarında da yer almıştır. Bu doğrultuda Türk halk müziğinin temelini oluşturan türkülerin anlamı ve neyi ifade ettiği mühimdir. Bu nedenle Asya Hunları döneminde yakılan türkülerin anlaşılması için türkülerin anlamı, neyi ifade ettiği ve diğer toplumların ezgilerinden farkının bilinmesi, Hun türkülerini daha anlaşılır kılacaktır.

3.1. Türkü

Dünyada köklü geçmişe sahip olan toplumlarda olduğu gibi, Türklerin de ilk dönemlerine ait bilgiler sözlü kaynaklardan ibârettir (Çakan, 2019, s. 15). Bu bakımdan müziğe yaklaşım da doğal olarak sözlü biçimde olmuştur (Bartók, 2017, s. 263). Toplumların nesilden nesle ve dilden dile aktardığı sözlü ürünler edebiyatın “*sözlü edebiyat*” alanını oluşturmaktadır. Sözlü edebiyat; atasözü, masal ve türkü vs. türleri içinde bulundurur (Atsız, 2020, s. 12). Dolayısıyla edebiyat ile müzik eski devirlerden beri harmanlanmıştır (Öztelli, 1959, s. 3). Türkülerin (sözlü müziğin ve halk ezgilerinin) ilk dönemlerde, sözlü edebiyatın etrafında şekillenmiş olması kuvvetle muhtemeldir.

Köprülü, edebiyatın önemini şu sözlerle açıklar: “Bir milletin edebiyatı, milli ruhu ve milli hayatı göstermek için en samimi bir ayna sayılabilir. “Bir millet hayatı nasıl görüyor? Nasıl düşünüyor? Nasıl hissediyor? Biz bunu en doğru ve en canlı olarak o milletin fikir ve kalem mahsullerinde bulabiliriz” (Köprülü, 2020, s. 21). Söz konusu fikir mahsulleri ve hissiyat Köprülü’nün ifadesiyle: “Çin serhatlerinden başlayarak, nihayetsiz Asya bozkırlarından uzaya uzaya Akdeniz kıyılarından bile kuvvet ve haşmetle yayılan bu sade ve iptidai, lakin canlı ve samimi edebiyat, Türk’ün haşin, kahraman, fakat aynı zamanda ince ve derin ruhunu bütün çıplaklığıyla gösterebilir.” (Köprülü, 2020, s. 119). Fikir mahsullerinden biri de türkülerdir. Dolayısıyla Türklerin hissiyatı da türkülerde (halk ezgilerinde) vücut bulmuştur. Bu doğrultuda türkülerin, Türkistan coğrafyasında doğup dünyada Türk’ün ayak bastığı her yerde yakılan, söylenen ve dinlenen geleneksel halk müziği olduğu aşîkârdır.

Halk ezgileri, tarihin bilinmekte olan en eski çağlarında toplumların meydana getirdiği müzik türüdür. Bu ezgiler, ait olduğu toplumun; sosyal ve kültürel yapısına göre şekillenerek yaşamış ve hâlâ yaşamaya devam etmektedir. Dolayısıyla ait olduğu toplumun tarihine ışık tutan halk ezgileri, önemli bir folklor (halk bilimi) kaynağıdır. Türklerin erken devirlerde meydana getirdiği müzik, Türk halk ezgileri veyahut “türkü” olarak adlandırılmıştır (Güven, 2005, s. 279). Türker Eroğlu (2017)’na göre:

Her milletin mutlaka halk müziği ve halk şarkıları vardır. Ancak, her milletin “Türkü”sü yoktur. Çünkü “Türkü” Türk’e has bir müzik yapısını işaret eder. Halk Müziği Batı’da “Folk Music” adıyla anılmakta ve içinde “Folk Song” olarak ifade edilen halk şarkılarını barındırmaktadır. Bunların karşısında “Türkü”, hem kavram, hem de içerik bakımından farklıdır. (s.80).

Ayrıca türküler, Türk milletinin tarih ve kültürel mirasını günümüze taşıyan önemli bir folklor (halk bilimi) kaynağıdır. Güven, türkülerin önemini şu şekilde açıklar: “Toplum hayatında yüzlerce hatta binlerce yılın hatıralarını taşımaktadırlar.” (Güven, 2005, s. 279). Eroğlu, türkünün önemini şu şekilde tanımlamaktadır: “Tarihsel derinliği, gelenekleri ve toplumsal olayları, halk mimarisini, halk hekimliğini, hayvan ve bitki bilgisini, dinî bilgileri, hasılı, hayata dair hemen her şeyi “Türkü”lerde görmek mümkündür. Bu anlamda “Türkü, Türk milletinin hafızası gibidir” (Eroğlu, 2017, s. 80). Gazimihal’in tanımına göre türkü; “dilimizin şivesinden doğan Türk ezgisinin en yaygın ve diri parçasıdır”. (Gazimihal, 1961, s. 258). Köprülü’ye göre: “Türk musikisinin en eski şeklini bahşı-ozanların kopuzlarla çaldıkları sihrî nağmelerde aramak icap eder”. (Köprülü,2020, s. 109). Eroğlu (2017)’na göre ise türkünün tanımı şu şekildedir:

Kökeni dinî ve sihrî Kam törenlerine dayanan, zaman içinde, içeriği ve anlam bakımından değişen, şekillenen ve gelişen; Türk Müziği bünyesinde geleneğe bağlı olarak çeşitli mahfillerde üretilen; “Kırık-Kıvrak”, “Uzun”, “Sözlü”, “Sözsüz”, “Oyun Havası”, “Ağıt”, “İlahî”, ve “Nefes” “Tekerleme” ve “Sayışmaca” gibi bütün müzik eserlerine “Türkü” denir. (s. 89-90).

Dizdaroğlu (1969)’da türkülerini şu sözlerle anlatmıştır:

“Türkü’ler kişisel ve toplumsal bir olayla ilgilidir. Deprem, ölüm, kıtlık, kahramanlık, sevgi, ayrılık gibi nedenler, türkünün çıkışını etkiler. Toplumun olaylar karşısındaki tepkisi, türkülerde yansır. Öteki halk şiiri türlerinin – bir ölçüde destanlar ayrı tutulursa – bireysel niteliğine karşılık, türkü’lerde toplumsal yan ağır basar: Halkın sevgisi, nefreti, acısı, tutkusu, her şeyi türkülerde yankısını bulur.” (s. 104-105).

Türküler Türk tarihinin sesli vesikalarıdır. Tarih kitaplarında bulunmayan pek çok bilgiye türküler vasıtası ile ulaşılması mümkündür. Tarihte kayda geçirilmeyen bir olay bazen bir türküde hayat bulur (Öztelli, 1959, s.3). Görüldüğü üzere türküler, toplumun geçmişine ışık tutar, bu nedenle önemli bir kaynaktır. Dolayısıyla Türküler Türk’ü yani Türk insanını anlatır. Türküler, Türk’ün dilinde ve sazının tellerindedir. Dolayısıyla yaşayan tarihimizin bir parçasıdır.

3.1.1. Türkünün Etimolojisi

Türkü kelimesinin etimolojik kökeni hakkında pek çok görüş vardır. Bu görüşlerden en yaygını, Arapça “ile” kelimesine tekabül eden “î” aidiyet ekinin “Türk” sözcüğünün sonuna eklenmesiyle türeyen “Türkî”den türediği ve “Türk’e ait” manasına geldiğidir. “Türkî” zamanla “Türkü” adını almıştır. (Say, 1992, C. 4, s. 1233; Tacemen, 1998, s.332; Çobanoğlu, 2010, s. 47) Türkünün tanımının “Türkî”den geldiğine dair görüşlerin neredeyse ortak olduğu (Duygulu, 2014 s. 436) bilinmesine rağmen bu konuda farklı yorumlarda mevcuttur.

Çobanoğlu (2010)’na göre türkünün etimolojisi hakkındaki görüşleri şu şekildedir:

“Bugün “türkü” olarak söyleyip yazdığımız bu kelime, yaygın olarak bilindiği gibi, eski cönk ve mecmualarda “türkiy” şeklinde dar ünlüyle söylenilmekte ve yazılmaktadır. Bizim kanaatimize göre “türkiy”in daha önceki formu “Türk ezgileri” veya “havaları” anlamında “türk küy” olmalıdır. Ancak arka arkaya gelen “kk” sesleri “y” sesinin daraltıcı tesirleriyle bitişerek “önce türkiy”e, daha sonra da “türkî”ye dönüşmüştür.” (s. 47).

Hey’et de, Türklerin çalgıyla beraber yaptıkları müziklere *küğ (küy)*, *kög* ya da *kök* denildiğinden bahseder (Hey’et, 1996, s. 85). Küy, şarkı ve ezgi anlamına gelmektedir (Duygulu, 2014, s.311; Özbek, 2014, s. 124). Ayrıca küy, günümüzde Asya’daki Türkler tarafından kullanıldığı bilinmekle beraber “kalıplaşmış müzik eseri” olarak da yorumlanan bir müzik terimidir (Duygulu, 2014, s. 311). Çobanoğlu (2010), “şarkı” kelimesinin anlamına dair bilinenin aksine farklı bir görüştedir:

“Türkü kelimesindeki etimolojik yanlışlıktan bin beter “şarkı” etimolojisinde karşımıza çıkan “şarka ait” şeklindeki tuhaflık anlaşılır şey değildir. Çünkü bu terimi yapan ve bu tür havalara bu adı veren biziz ve biz şarkız, neden batıda yaşıyormuş gibi bu ezgileri “şarka ait” diye adlandıralım. Burada “şar” yani “şehir ait küyler” veya “havalar” anlamında bir adlandırma söz konusu olduğu son derece açıktır.” (s.47).

Nitekim Kaşgarlı Mahmud’un DLT’sinde türkü ve şarkı için “ır” veya “yır” tabirinin kullanıldığı bilinmektedir (Mahmud, 2020, s. 349; Çobanoğlu, 2010, s. 46). Duygulu

(2014)'ya göre “ezgi, türkü ve hava” anlamına gelen “yır” kelimesini şu sözlerle tanımlamıştır:

“Anadolu’da “yır” söylenişiyle bulunmasa da, “ır” ve “cır” söylenişiyle hâlâ yaşamaktadır. Eski Türkçe metinlerde yır=koşma, türkü, hava, gazel anlamlarıyla yer alır. Cır kelimesi ise “yır, ır, ezgi, türkü ve makam” anlamına gelmektedir. Yazılı kaynakların tarihine bakılacak olursa, terimin en az bin yıllık bir geçmişi vardır. Yır’dan türetilmiş + “yıragu” (çalgıcı, şarkıcı, çağırıcı), “yırlanmak” (şarkı, gazel söylemek, ırlamak) terimleri de kullanılmıştır” (s. 99-476-477).

Özbek’e göre ise, ırlamak ve yırlamak; “şarkı, türkü söylemek” (Özbek, 2009, s. 259), yırlamak; “türkü, şarkı söylemek, ırlamak”; ırlamak; “türkü söylemek, bir hava tutturmak” anlamına gelmektedir. Ezgi, türkü, nağme ve hava anlamına gelen yır kelimesinden türeyen yıragu; türkücü çalgıcı, yır koşmak ise türkü bestelemek, türkü bağlamak manasında kullanılmaktadır (Özbek, 2014, s. 202). Sertkaya’ya göre ır ve yır; şarkı ve türkü, ırlamak ve yırlamak; şarkı, türkü söylemek anlamına gelmektedir (Sertkaya, 2019, s. 80). Yır adının türkünün yerine kullanıldığı Anadolu’nun birçok yerinde görülmektedir. Ayrıca “şarkı, deyiş, deme, hava, ninni ve ağıt” tabirleri de türkünün yerine kullanıldığı bilinmektedir (Albayrak, 2012, s.611). Özkan (2021) ise bu durumu şu sözlerle açıklar:

“Türkü” ile “şarkı”yı ayrı kaynaklı imiş gibi göstermek çabası, bu gerçekler karşısında Türk musikisini kendi içinde hiziplere ayırmak ve bölmek gayretinden ileri gidemez. Artık biliyoruz ki; türkü’de kullanılan makam, dizi, usul aynıyle beste’de ve şarkıda da kullanılmıştır, çünkü her ikisinin de kaynağı aynıdır.” (s. 25).

Türküyü, Türk halk edebiyatındaki şiir unsurlarından (nazım biçimi veya şiir türü) ayıran en önemli özellik ezgiyle beraber söylenmesidir. Dolayısıyla halkın ezgiyle beraber okuduğu şiirler “türkü” olarak adlandırılmıştır (Say, 1992, C.4, s. 1233; Çobanoğlu, 2010, s. 47-48).

3.1.2. Hun Öncesi Dönemdeki İlk Türkü Örneklerinin Hun Dönemine Yansıması

Henüz yazının olmadığı dönemlerde makamlı veya makamsız icra edildiği kabul edilen sözlü (*şifahi*) edebiyatın (Tacemen, 1998, s. 327) etrafında şekillenen müzik kültürünün sözlü ürünleri aynı zamanda edebiyatta nazım ve nesir türlerinin de ilk örneğini teşkil etmesi bakımından önem arz eder. Çünkü müziğin dil ve edebiyatla çok yakın bağı vardır. Bu doğrultuda halkın ürettiği şiirlerin her birini türkülerin bir biçimi veyahut türü olarak değerlendirilmesi mümkündür. Sözlü ürünlerin toplumların hafızasında yüzyıllarca kalmasındaki temel etkenin müzik olduğu göz önüne alındığında bu eserlerin mutlaka bir ezgiyle icra edildiği aşikârdır. Bu nedenle Türklerin ilk şiirlerini, Türk halk türküsü olarak nitelendirmek yerinde bir tespit olur. Zira şiir; içinde ritmi, ahengi ve duyguyu barındıran ve bu özelliğiyle müzikle iç içe olan bir edebi türdür. Hal böyleyken en eski Türk şiiri de en eski Türk müziğini oluşturur. Dolayısıyla eski Türk şiirinin (*türkü biçimlerinin*) içeriğinin aydınlatılması (Güven, 2005, s. 18-33-63; Güven, 2012, s. 19; Güven, 2021, s. 3) Türk müzik kültürünün anlaşılmasındaki ilk basamağını oluşturmaktadır. Aşağıda, Hun öncesi dönemde tespit edilen ilk türkü örneklerinin Hun döneminde söylenen türkülerin menşeyini aydınlatması bakımından önemli olduğu görülmektedir. Nitekim bu türküler Asya Hunları döneminde şamanlar ve halk şairleri (ozanları) tarafından söylenilerek yaşatıldığı düşünülmektedir. “Kojañ, Koşuğ, Taşut ve Taçmak” olarak sınıflandırılan ilk türkü örneklerinin Asya Hunları döneminde şekillenerek zenginleştiği düşünülmektedir. Dolayısıyla bu türkü türlerinin anlamını ve neyi ifade ettiğini idrak etmek Asya Hunları döneminde yakılan türkülerin anlaşılmasında önemlidir.

3.1.2.1. Kojañ: Asıl adı “*kojoñ*” olan ve Altay dilinde “*şarkı ve türkü*” anlamına gelen bu türe Altay Türklerinde “*kojañ*” adı verilir. Bu türü icra edenlere “*kojoñçı*” yani “şarkıcı” denirken, “şarkı söylemek” eylemine de “*kojoñ aytmak*” ya da “*kojoñdo-mak*” denildiği görülmektedir. “*Kojoñdü*” şarkılı ve türkülü anlamına gelirken “*kojoñdot -*” ifadesi de “*şiir söylemek veya söyletmek*” anlamında kullanılır. (Dizdaroglu, 1969, s. 41; Arat, 2007, s. XII, XIII). Güzel, *kojañ* türünün “-koş” eylemi ile ilişkili olduğunu ifade ederken, bu türün Altay Türklerinde söyleme farkından ötürü “*kojañ*” hâlini aldığını ifade eder. (Güzel ve Torun, 2003, s.67) *Kojañ*’ın Altay Türklerinde; şiir, şarkı ve türkünün birlikte kullanımından doğan tür olduğu Altay Türkçesindeki yansımalarından da anlaşılmaktadır.

3.1.2.2. Koşuğ: Kadim Türklerin yaşadığı coğrafyanın iklim ve bozkır yapısı göz önüne alınırsa yaşam tarzlarını da doğaya göre ayarladıkları görülür. Bu durum doğal olarak kültüre yansır. Dolayısıyla tabiatın, Türk kültürüne doğrudan bir etkisi olduğu söylenebilir. Doğanın ve güzelliğin bunlarla beraber kahramanlığın ön plana çıktığı kültür elbette müziğe ve edebiyata da yansımaya sahiptir. Müzikle birlikte icra edilen “koşuğ” ise buna bir örnektir. “Koşuğ” Türk halk edebiyatında türkülerle benzerken; biçim, şekil ve söyleme tarzından dolayı Âşık tarzı Türk şiirinde “koşma’ya” benzediği görülür. Koşuğ, kelimesinin kökünün “-koş” olduğu bilinmektedir (Güzel ve diğerleri, s. 42-66). Kaşgarlı Mahmud’un Dîvânü Lugâti’t-Türk adlı eserinde “-koş” eyleminin “*koymak, katmak ve türkü düzmek*” şeklinde ifade edildiği görülür. Bu bağlamda şiire, ezginin katılması ve konulması ile meydana gelen bir türü ifade ettiğini söylenebilir. Bu bağlamda Güven, Orta Asya olarak bilinen Türkistan coğrafyasından bugüne kadar gelen ve zamanla değişime uğrayan “koşuğ’u” müzik eşliğinde söylenmesinden dolayı türkülerin en eski örneklerinden biri olarak kabul eder. (Güven, 2005, s. 64). Bu görüş, türkülerin ve Türk halk müziğinin kökeninin Türkistan coğrafyasından teşekkül ettiğini destekler niteliktedir.

Koşuğ’un türü ve anlamı hakkında farklı görüşler olsa da (Dizdaroğlu, 1969, s.41) zamanla anlam daralmasına uğrayan *koşuğ*; Radloff tarafından “*şarkı ve oynarken söylenen koşma*” olarak tanımlanırken, “*urguştek*” adı verilen şiir türünün de bir biçimi olarak değerlendirmiştir. Ayrıca Doğu Türkçesinde “*koşak*” olarak addedilen şeklinin “*bir tarihi şarkı ve bir efsanevi türkü*” anlamına gelirken *koşak*’ı icra edenlere ise *koşakçı* denildiği görülmektedir (Arat, 2007, s. XII). Şemsettin Sami, “Kâmûs-ı Türkî” adlı eserinde “*koşu*” “*koşma*” ve “*koşuk*” kelimelerini “*bir nevi raks havası*” şeklinde tanımlamıştır (Sami, 2017, s. 853-854).

Altay Türklerinde kam olarak adlandırılan şamanlık, edebiyata da etki etmiştir (Dinler Tarihi Ansiklopedisi, C. 1, s. 39). Altay Türklerinin irticalen söylediği şarkıların genellikle *koşong*² (koşuğ) şeklinde olduğu görülür. Örneğin, Radloff’un Altay coğrafyasında yaptığı çalışma da Çolışman boyu şamanları tarafından Erlik Han’a söylenen koşuğ şu şekildedir:

“Mayma çaştü Bay Erlik

Kiji köksü könüktü

² Radloff, bu tabir için “şarkı” ifadesini kullanmıştır.

Yaşıl tāmīr kılıştū

Yālban tāmīr yarındū

Yālim kara yüstū

Yältäk kara çaçtı

Yatti şirä äjiktū

Yar oçoktı

Kärä bajı tākmindū

Tāmīr karaçılı

Ärlü adadıng togus puga

Käyägäläp är sulgan

Käyimdü at pıçkan

Kol yastandırıp är yıkkān

Kolong yastandırıp ay yängip yigän” (Radloff, 1994, C. 2, s. 101-102).

Koşug’un tercümesi ise şu şekildedir:

“Parlak saçlı Bay Erlik,

Kişi göğsü çanağın,

Yeşil demir kılıcın,

Yassı demir kalkanın,

Parlak kara yüzlü,

Kalkmış kara saçlı,

Kapında gümüş tahtın var,

Balçıktan ocağın var,

Merdivenin parmaklık gibi,

Dam örtün demirdendir,

Eğerlenmiş dokuz boğa,

Çul ile, eğer ile,

Örtüsü at derisi,

Kol uzatıp er yıkmış

Kolon çekilmiş, at düşmüş, yenmiş. (Radloff, 1994, C. 2, s. 102).

Radloff'un da tespit ettiği gibi bu örnek, Altay coğrafyasında Altay Türkleri tarafından koşu söyleme geleneğinin bugün hala devam ettiğinin bir göstergesidir.

3.1.2.3. Takşut: “tak-” eyleminden meydana gelen ve *takmak* terimiyle de benzer olduğunu (Arat, 2007, s. XIV) ileri süren Reşid Ahmedi Arat, DLT’de geçen “*takmak*” “*takılmak*” ve “*takturmak*” kelimeleriyle ilişkilendirir (Arat, 2007, s. XIV; Dizdaroğlu, 1969, s. 42). Koşu kelimesinin kökeninden yola çıkarak türkülerin kaynağını bu türlere bağlayan Güven, *taşut*’un “*bir nesneye bir şeyi takmak, ilave etmek*” anlamlarından yola çıkarak, “*bir esere ezgiyi takmak, eklemek veya koşturmak*” tabirini yapar (Güven, 2005, s. 65). Buna göre, şiirle birlikte söylenen ezgi ve türkülerin varyantının ilk örneğini teşkil ettiği anlamı çıkar.

3.1.2.4. Takmak: Bu tabirin de taşut kelimesi ile aynı kökenden geldiği düşünülmektedir. Altay Türkçesinde “*takmakla-*, *takmakçı* ve *takpak*” kelimelerinin “*şaka, nükte, türkü yarışı, şaka türküsü, masal ve bulmaca*” anlamlarına gelirken; yine bu kökenden türeyen “*takpakta* ve *takpakçı*” kelimelerinin de “*şarkıcı ve şakacı*” anlamında kullanılır (Arat, 2007, s. XIV).

3.2. Hun Türküleri

Yazının olmadığı dönemlerde saz eşliğinde söylenen şiir ve destanların sözlü edebiyatın doğuşuna sebebiyet vermesi (Hey’et, 1996, s. 85) Asya Hun Devleti Dönemi’ndeki müzik anlayışının temelini oluşturması bakımından önemlidir. Nitekim Hun öncesi dönemde oluşmaya başlayan türküler; Asya Hunları ile beraber içerik ve yapı bakımından belirli bir form kazandığı düşünülmektedir. Hun türkülerinin ilk örneklerinin kahramanlık ve destanlar etrafında şekillendiği görülmektedir. Hunlar yine kaybettiği toprakların hüznünü, bir uzun hava çeşidi olan ağıtlarda yaşatmışlardır. Bu doğrultuda Hun

dönemi türkülerinin; devlet, millet ve askerî nitelikte olduğu kaynaklar ışığında anlaşılmaktadır.

3.2.1. Türkülerin Temeli: Destanlar

Her milletin kendine has bir yapısı vardır. Bu yapı ait olduğu milletin ortak (millî) kültürüdür (Anadol ve diğerleri, 2007, s. 41). Dolayısıyla sözlü edebiyat bir milletin kültürel hafızasıdır. Bu kültürel hafıza ise ait olduğu toplumun en erken safhalarında oluşmaya başlamaktadır. Bu nedenle bir toplumu anlayabilmek için tarihinin en eski çağlarında oluşan halk ürünlerini incelemek gerekmektedir. Nitekim Ögel (2020, C.2) bu durumun Türkler açısından önemini şu sözlerle açıklamaktadır:

“Türk halk bilgisi ve halk edebiyatı, her şeyimizin temelini oluşturur. Türk devletleri, gelimli ve gidimlidir. Var olan ve kaybolmayan, Türk kavmi ve halk bilgisidir. Bugün kaybolmuş veya sembol hâlinde kalmış Proto-Türk düşüncelerin, kökleri ile açıklamalarını, ancak Türk halk bilgisinde bulabiliriz” (s. 3).

Asya Hunları devrinden günümüze ulaşan sözlü kültür ürünleri aynı zamanda Hun öncesi devirden izler taşıyıp o devrin dünyasına ışık tutması bakımından önem arz etmektedir. Söz konusu sözlü kültür ürünlerinden biri de destanlardır.

Abdülkadir İnan (2020)’a göre: *“Türk kavimlerinin örf, âdet ve inanmalarında son devirlere kadar muhafaza edilmiş olan eski dinî telakkilerin ve geleneklerin menşelerini araştırırken ta İskit ve Hun (H’yung-nu) devirlerinin derinlerine kadar inmek ve bu bakımdan Orta Asya’yı ve Doğu Avrupa’yı bir bütün olarak almak icap etmektedir”* (s.1).

Taşagıl ise, Avrasya bozkırlarında Hun öncesi döneme ait izlere ve eserlere rastlanıldığını ve İskit (Saka) ve Kimmer’lerin varlığının aşikâr olduğunu ifade etmektedir (Taşagıl, 2021a, s.256). Togan, ise bu durumu: *“Türklerin menşei bahis mevzuu olunca, gözler, bugün dahi bunların ekseriyetinin yaşamakta olduğu Orta Asya’ya dikilir, fakat bu milletin ikinci büyük ve en kuvvetli kütlesi Ön Asya’da ve Karadeniz etrafında yaşamaktadır”* şeklinde ifade etmiştir (Togan, 2019, s. 15). Dolayısıyla müzik ve sanat kültürünün dalları bu döneme kadar uzanmaktadır. Güven’e göre ise Türklerin tarihin en eski devirlerinde şiirleri, ezgiyle okuduğu dönemler Hunlara, İskit (Saka’lara) daha da

önceki destan veyahut mitolojik dönem olarak adlandırılan eski çağlara kadar gitmektedir (Güven, 2012, s. 53) Türklerin ana vatanı olarak bilinen İç Asya ise türkülerin ana kaynağıdır. Anadolu’da okunup söylenen türkülerin kaynağı da bu coğrafyada doğmuştur (Güven, 2005, s. 2). Nitekim edebiyat da, Türklerde ilk olarak destan niteliğinde İç Asya’da oluşmaya başlamıştır (Hey’et, 1996, s. 66). Zira şamanların şiirleri ezgi ile beraber okudukları devirlerin Türk destanlarının oluştuğu dönem olarak kabul edilmektedir (Güven, 2012, s.22). Dolayısıyla Emel Esin, “Alp Şahsiyeti ve destanının” Türk tarihinde üç devreye ayırarak incelemiştir. Ayrıca alplik ve alp destanlarının Türk edebiyatı ve Türk sanatında mühim bir yer teşkil ettiğini belirtmiştir. Alp ve destanının ilk devresinin oluşum sürecini şu sözlerle açıklamıştır: “Bu devreyi proto-Türk ve erken Türk eserleri oluşturur. Animist Türk dininin hâkim olduğu bu devrede, ölüm ve ötesinde gökte ulvi hayat sürebilmek için “alp” olmak şarttı. Bu ülkünün karşısında ana konu alp destanları oldu”. Ayrıca Esin, alplığın kutsallığını şu sözlerle ifade etmiştir: “Proto-Türklerle Türklerin dünya görüşü hamasıydı. Kadim dünyada olduğu üzere alp, bir yarı tanrı olarak düşünülüyordu. Alp hayatı boyunca insanüstü kahramanlıklar göstermekle yükümlüydü. Böylece alp insanlık seviyesinin üstüne çıkıyor, ölümden sonra da gökyüzünde, göksel tanrılar arasında yer alıyordu” (Esin, 2006, s. 265). Ögel’e göre profesyonel savaşçılardan oluşan Hun devlet topluluklarını en iyi tanımlayan tabirler “alp” ve “şövalye” kelimeleridir. Otto Franke’nin “Hunlar ancak Osmanlı Türkleri ile mukayese edilebilirler” sözü de yerinde bir yorumlamadır (Ögel, 2020c, s. 46). Türklerin tarihinin en erken safhalarında oluşan sözlü kültürün Asya Hun Devleti’nin kurulmasıyla beraber millet unsuruyla beraber millî bir zemine oturmasıyla kahramanlık, alp ve destan figürünün daha da ön plana çıktığı görülmektedir. Dolayısıyla destan müziği etrafında şekillenen ilk türkülerin askerî, vatan ve millet içerikli olduğu kuvvetle muhtemeldir. Alp ve kahramanlığın kutsal bir yönü olması nedeniyle ilk türkülerin dinî bir mahiyeti olduğu da aşîkârdır. Alp, kahramanlık ve destan Asya Hunları döneminin müziğinin şekillenmesine de zemin hazırladığı kuvvetle muhtemel gözükmektedir.

Öztürk, destanları; tarihsel süreçte millet olma vasfını kazanan toplumların tarihî karakterinin simgesi olmasının yanı sıra “*millet olmanın zaruret ve faziletleri*” olarak kabul ederek “*millî kahramanlığın şiirleri*” olarak tanımlamaktadır. Çünkü destanlar, millî duygu ve düşüncelerden doğar (Öztürk, 1986, s. 170-177). Bir milleti geleceğe bağlayan önemli unsur geçmişinden aldığı güç ve coşkudur bu da destanlar vasıtası ile sağlanır (Aliş, 2021, s. 394). Destanlar, bir milletin kendisine duyduğu güvenin artmasında önemli rol oynayan bir millî benlik güvencesidir. Ayrıca destanlar, ait olduğu toplumun dini, inanışı ve

coğrafyasıyla harmanlanan duygular bütündür. Aynı zamanda destanlar ve efsaneler bir toplumun fikir ve sanat dünyasını yansıtır bu bakımdan önemli kaynaklardır (Hey'et, 1996, s. 66). Örneğin, Dokuz-Uygurların üç parçadan oluşan destanının Türeyiş bölümünde; Hun yabgusunun kızlarının kurttan türeyişi ve bu evlilikten doğan neslinin anlatıldığı bölümde, bu nesilden doğanların şarkı söyledikleri zaman seslerinin kurt sesine benzediğine dair bulguya rastlanması (Atsız, 2020, s.71) Türklerin müzik algısının ne kadar yüksek olduğunu göstermekle beraber destanın müzikle yakından ilişkisine dair güzel bir örnek oluşturması bakımından önem arz etmektedir.

“Eski Kun (Hun) yabgularından birinin o kadar güzel iki kızı vardı ki Tanrı'nın bunları insanlarla evlenmek için yaratmış olduğuna bir türlü inanamıyordu. Bunların kocası ancak bir Tanrı olabilir sanıyordu. Bu düşünce ile kızlarını Tanrı'ya vermek için ülkesinin şimal taraflarında yüksek bir kule yaptırdı. İki güzel hanım buraya kapatıldı. Yabgu, gelip kızlarla birleşmesi için Tanrı'ya yalvarıp yakardı. İhtiyar bir kurt kulenin çevresinde gece gündüz dolaşüyor, korkunç korkunç uluyarak kuleyi gözetliyordu. En sonra kulenin dibinde kendisine bir in yaptı. Küçük kız, uzun zamandan beri kuleyi gözetleyen bu kurtun, babalarının kendilerini verdiği Tanrı'dan başka bir şey olmayacağını söyleyerek birlikte aşağıya inmeğe ablasını kandırdı. Bu evlenmeden doğan Dokuz Oğuzların sesi kurt sesine benzerdi. Şarkı söyledikleri zaman kurtların haykırışlarını taklit ederlerdi.” (Atsız, 2020, s.72).

Atsız'a göre, kızların tanrı ile evlenmesi Türk destanlarının bedî yönünü gösterir. Bedî duygular ise insanın duygu ve düşüncesinin yaratıcı özelliğidir ve güzel sanatlar (edebiyat, müzik, resim, heykeltıraşlık ve mimarlık) bu duygudan teşekkül eder (Atsız, 2020, s. 11-72). Hun yabgusunun kızlarının tanrıyla olan evliliğinden doğan neslin seslerinin, kurt sesine benzemesi bir tanrısal özellik olması muhtemeldir. Çünkü kurt, Türklerce kutsal sayılan bir değerdir. Tanrısal özelliğin, türeyen neslin seslerinde ve şarkı söylediklerinde belirmesi, Türklerin müziğe kutsallık atfettiğinin bir göstergesi olabilir.

Atsız'a göre güzel sanatlar, insanların yaratıcılık duygusuyla doğru orantılıdır (Atsız, 2020, s. 11-72) Bu doğrultuda olay ekseninde gelişen yani Güven'in deyimiyle; hikâyesi olan (hikâyeli) türkülerin erken dönemlerde teşekkül etmesi ve birçok bulgu elde edilmesi bu durumu kanıtlar niteliktedir (Güven, 2005, s.158). Zira türküler, ait olduğu toplumun ham

sanatının kudretini yansıtmakla beraber sanata olan kabiliyetinden ve millî sanatından izler taşır. Türkünün neyi anlattığını anlayabilmek için sözleriyle birlikte hikâyesinin de bilinmesi gerekmektedir. Türküler aynı zamanda bir milletin karşılaştıkları olayı ve bu olayın toplumdaki etkisini, kahramanlık hikâyelerini ve tarihî olaylarını anlatan kültürel bir servettir (Albayrak, 2012, s. 611- 612). Bu bilgiler doğrultusunda Türk insanının bilinen en erken dönemlerinde sanat anlayışının geliştiği göz önüne alınırsa; bir olay sonucu doğan türkülere bakılarak Türklerin dünyayı algılayış ve anlayış seviyesinin ne kadar yüksek olduğu muhtemeldir.

Güven’e göre (2005, s. s.21,158, 281), Türk halk edebiyatının ürünleri olan *destan*, *deyişmeli destan* ve *ağıt* Türk hikâyeli türkülerin ilk örneğidir. Türk tarihinde meydana gelen ilk hikâyeli türkünün hangisi olduğu konusunda kesin bir cevap yoktur. Lakin destanlar hikâyeli türkülerin ilk örnekleri olduğu için ilk Türk destanlarında cevap aranabilir. Çünkü halkın bir olay eksininde ürettiği anonim yapıda olan ilk türkü destanlardır. Bilinen ilk destanlardan “Oğuz Kağan” ve “Alper Tunga Destanı” (Ağıdı) Güven (2005), ilk türkü örneklerini teşkil ettiğini şu şekilde açıklar:

“Al Er Tunga destanının manzum kısmı, bugünkü Türk halk şiirinin ve türkülerin bütün özelliklerini taşımaktadır, denilebilir. Mevcut belgelerin verdiği bilgilere göre hem “Oğuz Kağan” hem de “Al Er Tunga” destanı aynı tarihlerde veya birbirine çok yakın tarihlerde meydana gelmiş olmalıdır. Fakat düşüncemiz Alp Er Tunga destanının oluşum tarihinin daha eski olduğu istikametindedir. Bu eserin manzum kısmının Türk halk türküsü formuna biçim ve diğer bütün özellikleriyle çok uyması sebebiyle en eski hikâyeli Türk halk türküsünün “Alp Er Tunga” ağıdı olduğu yönündedir.” (s.160).

Güven’in türkü olarak nitelendirdiği bir diğer destan ise Oğuz Kağan Destanı’dır. Ögel’in “bir imparatorluk destanı” olarak tanımladığı Oğuz Destanı, “Türklerin kurdukları büyük devletlere ve cihan imparatorluklarına ait bir standır. Belki binlerce yıl ve üç kıta üzerinde, Türk kavimleri ile Türk ozanlarının, akıl ve duygularında yaşamıştır. ... Türk milleti ile Türk devletinin düzeni ile disiplini, ‘Oğuz’ destanı ile anlatılmıştır” (Ögel, 2020, C. 2, s. 3-19). Oğuz Kağan Destanı’nın halk ozanlarının vasıtası ile yüzyıllar boyunca anlatılması Güven’in görüşünü destekler niteliktedir. Bu doğrultuda “Alper Tunga Destanı” ile “Oğuz Kağan Destanı”nı türkülerin ilk örnekleri olarak kabul Güven’in görüşü yerinde

bir tespit olduğu anlaşılmaktadır. Oğuz Kağan'ın bir peygamber mi yoksa Mete Han mı olduğu konusunda görüşler mevcuttur. Lakin Oğuz Kağan'ın Mete Han olmasının kuvvetle muhtemel olduğu bilinmektedir (Gömeç, 2004, s.114-121). Bu bilgilere göre Oğuz Kağan Destanı, Hunların ilk türküsü olarak değerlendirilebilir.

Güven'in ilk hikâyeli türkü olarak kabul ettiği “Alper Tunga” ve “Oğuz Kağan” destanının içerik, özellik ve yapı bakımından (Güven, 2005, s.160) destan müziği tanımıyla uyum sağladığı görülmektedir. Duygulu, destan ile müzik arasındaki ilişkiyi şu sözlerle tanımlamıştır: “Hemen her türlü doğal ve sosyal olayı konu edinen destanlara halk edebiyatı ve müziğinde rastlanılabilir. Burada kastedilen destan çeşidi şiirsel (manzum) destanlardır.” (Duygulu, 2014, s. 143-144). Özbek ise destan müziğini: “Eski zamanlara ait olağanüstü olayları konu alan şiir; bir kahramanlık hikâyesi ya da bir olayı anlatan, koşma biçiminde, hece ölçüsünün 11’li kalıbıyla yazılmış, müzik eşlikli ya da eşiksiz söylenen halk şiiri türü.” olarak açıklamıştır (Özbek, 2014, s.57). Destanların müzikle yakın bir ilişkisi olduğu anlaşılmaktadır.

Köprülü, “gök” kelimesinin eski Türkçe’de; “ahenk ve seda, beste – şiirin vezni – senede bir kere her şehirde yapılan eğlenceli destan” anlamlarına geldiğini ifade ederek Türklerde şiirin (nazımın), ezgi ve oyunla beraber oluştuğuna dair bir bulgu olabileceğinden söz etmektedir. Eski müzik araştırmacıları, gök’lerin kahramanlık duygularını coşturan “uşşak ve buselik” makamlarında belirli usul ve tarzda icra edildiğini ifade etmektedir. Türklerin çalgıyla terennüm ettikleri ezgilere gök, sesle (okuyarak) icra ettikleri ezgiye ise “ır ve dule” denildiği bilinmektedir. Gök’ler senenin her günü hakanın huzurunda icra edilirdi. Hakanların ordugâhlarında dokuz (9) adet gök çalınmaktaydı. Dokuz rakamı Türkler kutsal bir manasının olmasından dolayı bu müzikte dinî bir niteliğin olduğunu göstermektedir (Köprülü, 2020, s. 110).

Destan müziğinin ozanlar ve şamanlar sayesinde yaşatıldığı bilinmektedir. Bu kişilerin okuduğu türkü ve destanlara özgü bir sanat olduğunu Davletov (2020) şu sözlerle ifade etmektedir:

“Doğadaki sesleri taklit etmenin yanı sıra gırtlaktan türkü söyleme ve destan anlatma anlamına gelen Hay ve Haycılık da bir şaman sanatıdır. Söz konusu bu sanat bağlamında icra edilen gırtlaktan türkü söyleme ve destan anlatma aynı zamanda şaman müziğidir, kadim dönemlerden günümüze uzanan. Haycı, yani gırtlaktan türkü söyleme ve destan anlatma sanatını icra

eden kimse bu nedenle şaman kişi ile toplumda aynı saygınlığı görmekteydi. Geleneksel anlamda Haycılarda kam kişiler gibi sanatlarını güneş battıktan sonra gerçekleştirmektedir. Kimi şamanlar ise gırtlaktan türkü söyleme veya destan anlatma sanatını yerine getirmektedir. Zaten bu sanatı icra sürecinde de şaman inanç sisteminde yer alan insanüstü ruhsal varlıkların yoğun katılım ve karışımı söz konusudur. Bu itibarla kam kişilere kadim ses sanatçıları da diyebiliriz.” (s.236).

Destan veyahut kahramanlık müziği, ilk başlarda kam’ların kopuzu daha sonraları ozanların kopuzu eşliğinde icra ettikleri bir türü hâline gelmiş ve “başarı”, “zafer”, “yiğitlik” gibi kahramanlık unsurlarının yer aldığı, övgü nitelikli sözlerin olduğu ezgisel bir yapı olmuştur (Uçan, 2005, s. 23). Ozanlar, destan müziğinin gelişip yaygınlaşmasında ve kalıcılığını yüzyıllarca devam ettirmesinde mühim rol oynamıştır (Göher Vural, 2016, s. 74). Millet unsuruyla beraber şekillenen destanların (Öztürk, 1986, s.173) ve müziğinin Türklerde çok erken zamanlarda olduğu aşikârdır. Görüldüğü üzere destan müziği, şamanların geleneği dâhilinde halk ozanlarına ve âşıklara kalan önemli bir kültür mirası olmuştur.

Millet, vatan ve toprağa aidiyetlik duygusunun İç Asya’da, Asya Hunları ile beraber daha da belirginleşmeye başladığı görülmektedir. Bu bakımdan ordu-millet anlayışı temelinde askerî karakterli bir devlet yapısına sahip olan Asya Hun Devleti’nde, kahramanlık unsurunun ön planda olması muhtemeldir. Kahramanlıkların, doğal olarak edebî ürünlerden biri olan destanlarda vücut bulduğu kaynaklar ışığında bellidir. Asya Hunlarında destanların müzikle icra edilmesi türkülerinin oluşmasına vesile olmuştur. Dolayısıyla türkülerin temelini oluşturan kahramanlık ve destan müziğinin, Asya Hunları dönemine ışık tutan önemli kaynak olduğu düşünülmektedir.

3.2.2. Türkülerin Bir Türü: Ağıtlar

Bilindiği üzere ağıtlar türkünün bir türüdür. Ağıtlar, eski Türkler tarafından “sagu, sağı, sıgıt ve ağıt” gibi adlarla adlandırıldığı bilinmektedir. Ağıt, genellikle ölen bir şahsın ardından yakılan ezgili sözler veya yas havası olarak tanımlanmaktadır (Özbek, 2014, s. 7-152; Duygulu, 2014, s. 392). Ağıtlar aynı zamanda bir kişi ya da toplumu derinden etkileyen büyük hadiselerin ardından yakılan acılı sözler veya şiirli ezgilerdir (Özbek, 2014, s. 7; Duygulu, 2014, s. 30). Ağıtlar, kendine has edebî biçim ve ezgi kalıbıyla

söylenegelmelerinden dolayı halk edebiyatının ve müziğinin de bir çeşididir (Duygulu, 2014, s. 30). Dolayısıyla Güven, ağıtların günümüzdeki uzun havaların ilk örneklerini oluşturduğunun muhtemel olduğunu ifade etmektedir (Güven, 2012, s. 39). Ağıtların menşei ise, Asya coğrafyasına uzanmaktadır. Orhun Yazıtları'nda ve şamanizmde görülen ağıtın edebi şekli Türkiye'de mevlitlerde görülmektedir (Say, 1992, C. 1, s. 24).

Köprülü'ye göre (2020): “*Muhtelif ayınlar sırasında inşâd edilerek (sesli ve güzel okuyarak) dini ve sihirli bir mahiyet taşıdığı sayılan en eski Türk terennümlerinden bize hemen hiçbir şey kalmamıştır. Bugün bize geçebilen en eski örnekler, Divânü Lügati't – Türk'teki eserlerden ibarettir. Elimizde mevcut eserlerin en eskileri olarak şölenler, sığırlar ve yuğlarda terennüm edilen kasideleri, kahramanlık şiirlerini ve mersiyeleleri gösterebiliriz. Evvela ölen reisler, hükümdarlar ve kahramanların menkıbelerini terennüm eden ozanlar, yavaş yavaş yaşayan reisler, hükümdarlar ve hatunların (melike) övülmeleriyle de uğraşmışlardır. Önceleri yuğ'larda, umumi toplantılarda – ilk zamanlarda sırf dinî, sonraki devirlerde daha çok bedîî bir gaye gözetilerek – kopuzların eşliğinde terennüm olunan “mersiye”ler (ağıtlar) eski Türk şiirinin belki em mühim kısmıdır.*” (s. 111).

Günümüzde de ölen kişinin ardından yakılan ağıt yakma geleneğine bakılacak olursa; müziğinde türkünün bir türü olan ağıt formunun kökeninin de yine bu dönemlerde oluştuğu geliştiği kaynaklar ışığında bellidir.

3.2.2.1. Hun Ağıtları

Türklerin ilk dönemlerinde şekillenmeye başlayan “yuğ” “yani yas ve matem” törenlerinde kam'ın ölen kişinin ruhunu, kopuzuyla beraber terennüm ettiği ezgileri ruhuna bağışlayarak yaptığı müzik; zamanla ölen kişiyi ve hatırasını yâd etmek için söylenen şiirleri meydana getirmiştir. Bu durum, Türk halk edebiyatındaki kahramanlık vb. ile ilgili tür ve destanların ilk tohumları da bu dönemlerde atıldığını (Köprülü, 2020, s. 107) destekler niteliktedir. Bu durum Asya Hunlarında vatan ve millet bilinciyle beraber millî zemine oturmuştur. Zira Asya Hunlarının toprak kaybetmeleri üzerine yaktıkları ağıt, Hun devrinin en güzel ağıt örneğini oluşturduğu görülmektedir. Dolayısıyla ağıtları, Asya Hunları'nda görmemiz mümkündür. Bu konuyla ilgili örnek “Hun Ağıdı”dır. Atsız'ın Hunlar olarak ifade

ettiği Hunların, Çin kaynaklarının aktardığı bilgiye göre M.Ö. 119’da toprak kaybetmenin verdiği hüznle ağlayıp örneğini verdiğimiz türküyü (ağıtı) yaktıklarını aktarmaktadır:

“Yen-çi-şan dağına kaybettik.

Kadınlarımızın güzelliğini elimizden aldılar.

Si-lan-şan yaylalarını kaybettik,

Hayvanlarımızı çoğaltacak vesaiti elimizden aldılar”. (Atsız, 2020, s.

84).

Söz konusu türkü, Hun halkının millî duygularının ne kadar yüksek olduğunu da göstermektedir (Atsız, 2020, s. 84). Asya Hunlarında toprağa atfedilen kutsiyet ve aidiyet duygusunun sonucu olarak vatan bilinci ve benliği oluştuğunu yaktıkları türküden anlaşılmaktadır.

Hunların toprak kaybı üzerine yakılan türküyü Atsız “M.Ö. 119” tarihinde olduğunu ifade ederken aynı olay Almas’ın aktardığı bilgide tarih “M.Ö. 121” olarak verilmiştir. Bu olayın, Ögel’in “*Büyük Hun İmparatorluğu*”adlı eserinde “M.Ö. 121” tarihinde gerçekleştiği görülmektedir. İpek yolu güzergâhında bulunan ve Hunlar için değerli bir yer olan Kansu’yu kaybetmeleri (Ögel, 2019, s. 31) üzerine yakılan türkünün hikâyesi Almas’tan aktardığımız bilgilere göre Hunlar, Huo Ch’ü-ping komutasındaki ordusuyla gerçekleştirdiği savaş neticesinde Gansu’daki Tanrı (Chi’i-lien-shan) ve Alçı (Yen-chih-shan) Dağları’ndaki yaylarıyla beraber Ho-hsi koridorundaki yaylarını kaybetmeleri üzerine örneğini verdiğimiz türküyü (ağıtı) yakmışlardır:

“Ayrılıp kalanda Tanrı dağından

Çoğalmaz oldu hayvanlarımız;

Ayrılıp kalanda Alçı dağından,

Bunalıp kaldı kadınlarımız.” (Almas, 2013, s. 75).

Almas (2013) Hun ağıdındaki dizeleri şu şekilde yorumlamıştır:

“Ağıttaki “Alçı Dağı” ile “bunalıp kaldı kadınlarımız” mısralarının birbirlerine bağlanıp ifade edilmesi çok derin anlam içermektedir. Çünkü Hunların burada yetişen kırmızı ve sarı renkli çiçeklerden krem yaparak yüz bakımı için kullanıyorlardı. Hunlar bu kreme “Alçı” (Kırmızı) adını

vermişlerdi ve Şan-yü'nün hatununa da Alçı diyorlardır. Ağıt, Alçı dağından uzak kalan Hun kadınlarının krem yapamaz oldukları için mutluluk ve güzelliklerini kaybettiklerine vurgu yapmaktadır.” (s. 75).

Ögel (2019, C.1) bu ağdın sözlerini şu şekilde aktarmıştır:

“Ch'i-lien dağını kaybettik,

Artık altı türlü hayvan ve sığırmız yetişmeyecek, ne acıklı!

Bizim Yen-chi dağını kaybettik.

Kadınlarımız ile kızlarımız, renklerini kaybettiler!”(s.450).

Ögel (2019, C. 1), Hun ağdında adı geçen dağ ile ilgili şu sözleri ifade etmiştir:

“Hunların güneyindeki, yani Kansu'daki eski yurtlarında bulunan Tanrı dağı ile Yen-chi dağının Çinliler tarafından alınması ile sağ kolları kesilmişti. Bu dağın adı da, hiç şüphe yok ki Hun dilindendi. Eski Çin notları, bu dağın adının çeşitli okunuşlarını da veriyorlar. Bu dağın adının, Çilieni yani Tanrıdağı ile birlikte geçtiğine göre, her iki dağ da birbirlerine yakında. Hunlar ağıtlarını, her iki dağ için, birlikte düzmüşlerdi. Çin generali Ho Chuping, önce Yen-chi dağını aştıktan sonra, Tanrıdağı'na gelmişti. Bu duruma göre bu dağ, ya daha doğuda veyahut daha batıda idi.”(s.450).

Bu bilgiler doğrultusunda, M.Ö. 121 tarihinde gerçekleşen olay üzerine yakılan türkünün sözleri anlam bakımından benzer olsa da söyleniş ve ifade de farklılıklar bulunduğu görülmektedir. Bu durum akıllara üç farklı ihtimali getirmektedir. Birincisi, türkünün üç çeşit varyantının olduğu; ikincisi ise bu türkü sözlerinin birbirinin devamı olduğu düşünülmektedir. Üçüncü ihtimal ise bu türkünün sözlerinin Çin kaynaklarından alınmış ihtimali göz önünde bulundurulursa çeviride meydana gelen anlam değişiklerinden kaynaklandığıdır. Asya Hunlar döneminde vatan toprağı üzerine yakılan bu türkünün sözleri her ne kadar farklı olsa da yine aynı sözlerde Hun Türklerinin acısı, hüznü ve duygusu bir olduğu görülmektedir. Dolayısıyla bu türkünün vatan ve millet ekseninde şekillenen ağıtların ilk örneğı olması bakımından önemli bir kaynak olduğu düşünülmektedir. Türk halk müziğinin bir parçasını oluşturan ağıt geleneğı günümüzde hâlâ devam etmektedir.

3.2.3. Diğer Türkü Türleri

Türk halk müziği içinde yer alan pek çok türkü çeşidi bulunmaktadır. Bu türküler kırık hava ve uzun hava olmak üzere iki gruba ayrılmıştır. Kırık ve uzun havalar da kendi içerisinde türkü çeşidi barındırmaktadır. Bu tez çalışmasında Hun dönemine ait türkü çeşitleri tespit edilmiştir. Lakin araştırmalar doğrultusunda günümüze kadar ulaşamamış ya da kaybolmuş pek çok türkü çeşidinin Hun dönemindeki varlığının kuvvetle muhtemel olduğu düşünülmektedir.

Türkülerin çeşitlerinin birçoğunun kadim Türk geleneğinden geldiğine dair bilgiler mevcuttur. Çinlilerin “Kao-çı” olarak adlandırdıkları ve genellikle Töles olarak da anılan Türk topluluklarının şarkıları, kurtların ulumasını anımsattığını ve bu özelliğin atalarının kurt olmasından kaynaklandığını ifade eden Ögel’e göre bu türküler; “uzun hava” ya da “maya” tipindedir (2020a, C.1, s. 17-18-19). Ögel’in bu tespiti Türk halk müziğinin geçmişini aydınlatmaktadır. Zira kurtları dost ve rehber edinen Hunların, kurtların bu özelliğini taklit etmiş olması muhtemeldir. Kurdun uluyuşu âdeti bir uzun havaya benzemektedir. Eski Türkleri türkü söylerken görme, dinleme ve izleme imkânımız bulunmadığından dolayı söyledikleri türkülerin çeşitlerini ve yapılarını saptamak zordur. Zira Hun Türkleri, yaşadığı coğrafyayı tanıyan ve doğanın bilimselliğinin ve sanatsal özelliğinin farkında olan bir millettir. Bu durumu fikir ve sanat dünyalarına yansıttıkları söylenebilir.

Hayvancılık, tarım ve zirratle uğraşan Türklerin faaliyetleri doğal olarak müziğe de yansımıştır. Bu doğrultuda insan ile doğa arasındaki bağ müziğe etki etmiştir. Türkler çalışma sürecini ritmik ezgilerle desteklemiştir. Müziğin kullanımı toplu iş gücünü arttırmada fayda sağlamıştır. Dolayısıyla müzik, insanların hareket ve alışkanlıklarında farklılıklar yaratmıştır (Budak, 2000, s. 34-35). Çalışma ritmi içinde doğan ve günlük hayatı konu alan aşk ve sevgi temalı müzik türlerinin (Göher Vural, 2011, s. 17) yanında sosyal durumları anlatan türkülerin söylendiği de ihtimaller arasındadır. Türkülerin konu olarak ayrılması Hunlarda türkü çeşitliliğinin var olduğunu göstermektedir.

3.3. Halk Ozanları: Şamanlıktan Âşıklığa

Eski Türklerde bu özelliklerin kendisinde toplandığı ve kıyafetleri, çalgıları ve yaptıkları işe göre halk tarafından büyük saygı gören kimseler vardı; onlar, müzik başta

olmak üzere; dans, büyü, hekim ve şairlik gibi pek çok özelliği barından ve Altay Türkleri tarafından “kam” olarak tabir edilen şamanlardı. Kamlar söz konusu vasıflar etrafında şekillenen ayin ve merasimlerde kendinden geçerek okuduğu büyülü tesiri olduğuna inanılan şiirleri çalgısıyla icra ederdi (Köprülü, 2020, s. 26). Dolayısıyla kamların, aynı zamanda birer müzisyen olduğu aşikârdır (Uçan, 2005, s. 18). Şairler için “ozan” ifadesi kullanılmaktaydı. Kopuz çalan ozanların, yaptığı besteye “kök”, söylediği güftelere (sözlere) “er”, yaktığı ağıtlara ise “sago” denilmekteydi (Anadol ve diğerleri, 2007, s. 617). Hunlar ve Göktürkler zamanında düzenlenen dinî-sihrî törenleri “kam, baksı, şaman ve ozan” adını alan kişiler tarafından yönetilirdi. Onların söylediği şiir ve manzum parçaları, kopuz ve pipa ile doğaçlama olarak icra ederlerdi (Özkan, 2021, s.21). Türküleri yakan şahısların (şaman, kam, baksı (bahşı)...) ait olduğu toplumun önderleri olan kişilerdi. Zira Şamanlar, Türklerin inancının bir önderi olarak kabul ediliyordu (Güven, 2005, s. 281). Dinî, av ve yas merasimleriyle toyda ve savaşta ozanlar; şiirler koşar ve bu şiirlerin tesirini saziyle güçlendirerek milleti coşkulandırıyorlardı (Hey’et, 1996 s. 86). Görüldüğü üzere ozanlar, sosyal yaşamın nabzını yüksek tutan önemli sanatkârlardır.

Dizdaroğlu (1969), ozan kelimesinin tarihsel süreçte anlam değişikliğine uğradığını şu sözlerle ifade eder:

“Ozan sözcüğü, tarih boyunca türlü anlam değişikliklerine uğramıştır. Ozanlar, ilk zamanlarda büyücü, oyuncu, hekim, şarkıcı ve çalgıcı görevlerini yüklenmişlerdi. Sonraları, şiirin hem ezgisini, hem sözünü, hem de çalgıyı anlatır oldu. Üçüncü aşamada, şair-çalgıcı yani kopuzlarıyla şiirler söyleyen halk şairi anlamında kullanılmaya başlandı” “Saz şairleri, işte bu ozanların torunlarıdır; ozanlar daha sonraki yüzyıllarda yetişen saz şairlerinin atalarıdır. Ozanlık geleneği, on beşinci yüzyıldan bu yana, saz şairlerinde, değişik biçimde kendini sürdürmektedir” (s. 17-18).

Türkistan coğrafyasının halk ozanları sonra Anadolu’da varlığını devam ettirmiştir (Güven, 2012, s. 21). Sosyal yaşamda meydana gelen olayların anlatıldığı şarkıların halk ve ozanlar tarafından söylendiği bilinmektedir. Zira ozanlar, uzun yıllar boyunca Türklerin hayatına dair birçok şeyi türkülerinde anlatmışlardır (Göher Vural, 2016, s. 76). İnsanlığın tarihinin ve kültürünün gizli olduğu İpek Yolu’nda “gezginci ozan” kimliği ile yol alan ozanların, Türk müziklerinin etkileşiminde ve kaynaşmasında büyük ve mühim rol üstlendiği aşikârdır (Budak, 2000, s. 40).

Ellerinde kopuz dillerinde şiirleriyle Türk ordularında hakanların yanında milletin duygularını besleyen ozanlar, Türk destanlarının parçalarını da terennüm ederdi (Köprülü, 2020, s. 104). Tarihte savaşçı bir millet olarak tanınan ve kahramanlıklarıyla ün kazanan Türklerin savaşma (savaş) sanatı ve kahramanlığı, eski devirlerden itibaren kendileriyle etkileşimde olan komşu milletlerin tarihçi-yazarları ve şairleri tarafından verilen bilgilerden de öğrenilmektedir (İnan, 2020, C. 2, s. 284). Dolayısıyla Türkler için önemli bir askerî yapı olan orduda, ozanların da yer alması onlara verilen önemin bir göstergesiydi. Kahramanlıkları, zaferleri ve milletin ortak ruhunu, şiirler söyleyip kopuzla çalarak diler getiren ozanların, toplum üzerindeki rolü büyüktü bu nedenle önemli insanlardı (Dizdaroğlu, 1969, s. 11). Diyarbakirli, Mete Han'ın tahta çıkışıyla ilgili efsanelerin Hun ozanları tarafından sürekli tekerrür edilmesiyle oluşan destan dalgalarının, Çin Seddi'ni aşip Çinli tarihçi Ssu-ma Ch'ien'in yazılarına kadar ulaştığını ifade etmektedir (Diyarbakirli, 1972, s. 12). Mete Han'ın tahta çıkışı, ozanların sazı ve sözüyle icra ettiği destan ve destan müziğiyle günümüze kadar ulaşmıştır. Bu durumda sözlü ürünlerin; ozanlar sayesinde etkili ve kalıcı bir hâle geldiği kaynaklar ışığında bellidir.

İlk halk şiirlerini yani ilk halk türkülerini seslendiren şamanlar ve halk ozanları türkücülerin ilk örnekleri olmuştur (Güven, 2012, 35-66-64). Bu doğrultuda âşıklık geleneğinin Asya Hunları döneminde daha belirgin bir şekilde gelişmeye ve zenginleşmeye başladığını söylemek mümkündür.

3.4. Türk Halk Oyunlarının Doğuşu ve Hun Dansları

İnsanlar, tarihin ilk dönemlerinde daha konuşma kabiliyetine sahip değilken yaşamlarını ilk olarak bir takım ritmik hareketlerle daha sonra ise seslerle yani müzik aracılığı ile sürdürmüşlerdir. Yaşamlarını doğada devam ettiren insanlar, doğa üzerinde meydana gelen ve korkmalarına sebebiyet veren olaylardan korunmak ihtiyacı gütmüş ve bu korkuyu tanımlayamadığı bir güce tapınarak gidermek istemişlerdir. Bu evre, tarih boyunca insanların geçirdiği bir aşama olarak bilinmektedir. Ritmik hareketler ve seslerle yaşamlarını sürdüren insanların korunmak amacıyla yaptığı hareketler *raks*'ı (dans, oyun) meydana getirmiştir. Bir güce tapınma isteğinden meydana gelen ritim, ses ve raks unsurları da din ekseninde tezahür etmiş ve bu da dinî ayinlerin temelini hazırlamıştır (Özkan, 2021, s. 21). İnsanlığın geçirdiği bu evreden elbette tarihte köklü bir geçmişe sahip olan Türkler de geçmiştir. Zira Türklerin sanatçı bir millet oldukları, onların tarihte varlığını hissettirmeye

başladığı dönemlerden itibaren görülmektedir. Dolayısıyla eski toplumların geçirdiği bu evrenin, Türklerde de din ve müzikle birlikte geliştiği kuvvetle muhtemeldir (Ak, 2018, s. 42; Köprülü, 2020, s. 26). Tabii buradaki tapınma ifadesini Eski Türkler için söylemek doğru olmayacaktır. Zira şaman dansları, Tanrı'ya ulaşmada bir basamaktı ve şamanın trans hâline geçmesini kolaylaştıran bir sanat unsuruydu.

Güven, Türk halk oyunlarının menşeinin kadim şaman geleneğinden izler taşıdığını ifade etmektedir (Güven, 2013, s. 225). Şamanlar, ellerinde sazlarıyla dans ederek şiir veya ilahi söylerlerdi (Hey'et, 1996, s. 85-86; Güven, 2013, s. 226- 227). Şamanların danslarının şamandan şamana farklılık gösterdiği ve her bir şamanın kendisine özgü bir dansı olduğu göz önüne alınırsa “özgün dans” a ne kadar değer verildiği aşikârdır. Bu nedenle Davletov, şamanları “ilk profesyonel dansçı” olarak tanımlamaktadır (Davletov, 2020, s. 233). Şamanların Gök Tanrı'ya ulaşmak için çıktığı yolculukta icra ettiği müzikli ve sözlü oyunların tesirini günümüz Türk halk oyunlarında görmek mümkündür (Güven, 2013, s. 225) Şamanın dans ettiği sırada göğün basamağına tırmanmak için ayağıyla bir adım atması (Yörük, 2022, s. 78) belki de Türk halk danslarının ilk figürlerinin prototipini oluşturmaktaydı.

Güzel sanatlara büyük ilgisi olan Türklerin özellikle dans, müzik ve toplu hâlde yapılan eğlenceleri sevdikleri bilinmektedir (Anadol ve diğerleri, 2007, s. 617). Kadın ve erkeklerin, bayram ve düğünlerde birlikte yiyip içtiği ve çalgılar çalıp dans ederek eğlenmesi eski Türk geleneğinde görülmektedir (İzgi, 1977, s.29). Esin'in: “Destânlar da ölen kahramanların ruhlarının yerinde, alplar tarafından, el de tuğ, yine rakslar ile temsil edilirdi” (Esin, 1997, s. 7) cümlesinden de anlaşılacağı üzere, dans bir olayı canlandırmak amacıyla da yapıldığı görülmektedir. Nitekim dans, bir grubun uyum hâlinde gerçekleştirdiği davranışlar bütünüdür (Hoppál, 2015, s. 94). Örneğin, şamanların sırma erme merasiminde yırlar söylenip dans edildiği ve bu dansların en az dokuz kişiyle oynandığı bilinmektedir (Eliade, 2018, s. 160). Güven, burada zikredilen oyun ve dansların günümüz Türk halk danslarından halayın ilk örnekleri olabileceğinin kuvvetle muhtemel olduğunu dile getirmektedir (Güven, 2013, s. 188). Bu doğrultuda Güven (2013)'in, Türk halk oyunlarının kökenine dair yaptığı yorum dikkate değerdir:

“Türk halk oyunları içerisinde sıralı halka oyunlarının kaynağını, binlerce yıllık bir geçmişe sahip olan şamani kültür geleneğinde aramak, Türk halk oyunu araştırmalarının müracaat edeceği yolların başında

gelmektedir. Çünkü şamanların düzenledikleri törenlerde kendilerine refakat eden –oyunlarda, yırlarda, ilahilerde ve müziklerde yardım edenler- günahsız genç kız ve erkeklerin birlikte icra ettikleri kutsal oyunlarda, bugünkü Türk halk oyunlarının çok iptidai icra ediliş biçimlerini, hatta birebir benzeşenlerini bulmak mümkündür. Şamanlar, Tanrı huzuruna giderken yanına aldığı genç kız ve delikanlılarla birlikte göğün her bir katını geçerken kılığına girmiş olduğu çeşitli hayvanların ruhlarının – bunlar, çeşitli engelleri aşmada kendisine yardımcı olan ruhlar- yardımını isterken, söz konusu olan hayvanların taklitlerinin yapıldığı oyunlar oynarlar. Bu oyunların yöneticisi, idare edeni, komut veren, yan, bugünkü manada belki de ekip başı, şamanın ta kendisi idi. Diğerleri ise bugün el ele tutuşup sıralanan, bir merkez etrafında dönerek halay, bar, horon-hora vs. gibi toplu oyunlarını icra eden oyuncuların ataları olmalıydı.” (s. 187-188).

Görsel 8'de görüldüğü üzere Güven'in şaman davulunda tespit ettiği halay çeken insan figürlerine rastlanması (Güven, 2013, s.189) Türk halk oyunlarından halayın kadim Türk geleneğinde var olduğunu göstermektedir. Ayrıca Güven (2012, s. 36-37), Asya Hunlarında toplu halde oynana oyunlardan olan “halay”ın varlığına dair vurgu yapmaktadır. Çinli prensesin söylediği şiirde “...Davulu her gece durmaz döverler, dönerler ta güneş doğana kadar...” (Ligeti, 1986, s. 45) cümlesinden de anlaşılabileceği üzere Hunların güneşin doğuşuna dek dönmeleri ve eğlenmeleri Güven'e göre halay'ı çağrıştırmaktadır. Nitekim halay, toplu hâlde el ele tutaşarak ve dairesel biçimde dönülerek oynanan bir halk oyunudur. Güven'in halay yorumlamasına dayanarak Hunların oynadığı halayı “Hun Halayı” olarak değerlendirmek mümkündür.



Görsel 8: Şaman davulunda halay çeken insan figürleri.

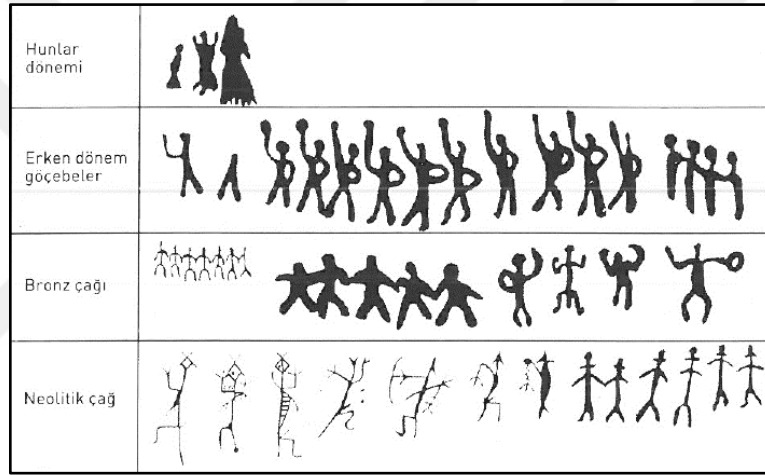
(Güven, 2013, s.189).

Halay oyununun Hunlar tarafından oynandığına ve gelenek hâline geldiğine dair bir bulguya daha erişilmiştir. Kaynaklara göre, M.S. 605-616 yıllarında Çe-o-u soyundan Çinli You-ti bir Türk prensesi ile evlenir. Türk gelin çeyizinin yanında; düz fülüt, po (bir tür zil), tonkku (gonk) ve davul taşıyan Semerkantlı müzisyenleri de beraberinde getirir. Yedi erkek çalgıcı ve ikisi kadın dansçılardan oluşan bu oyuncuların durmadan hızlı bir biçimde dönerek oynadığı oyuna ve müziğe “Hou-siyuen yo” (Hunların dönücü müziği) denildiği kaydedilmiştir (Birdoğan, 1988, s. 8). Güven’in Çinli prensesin söylediği şiirde tespit ettiği ve bizim tespit ettiğimiz “Hou-siyuen yo” (Hunların dönücü müziği) adlı terimden anlaşılabacağı üzere Hunlarda halay oyununun varlığı kuvvetle muhtemeldir. Hunlarda varlığı tespit edilen halay oyunu, Hunların etkileşim hâlinde olduğu Çin başta olmak üzere başka kültürleri de etkilediği düşünülmektedir.

En az beş kişinin dizi hâlinde yer alarak oynadığı halk oyunu türüne “bar” denilmektedir. Aynı zamanda bar, şamanların şöenlerde davul eşliğinde oynadığı oyuna verilen bir addır (Ekmekçioğlu, Bekar ve Kaplan, 2001, s. 27). Bu bilgiler doğrultusunda **Görsel 8’de**, şaman davulu üzerindeki beş kişiden oluşan ve dizi hâlinde duran kişilerin oynadığı oyunun bar olması da muhtemel gözükmemektedir. Dolayısıyla Asya Hunlarının dizi hâlinde oynadığı düşünülen bar oyunu, “Hun Barı” olarak adlandırılabilir.

Bar adının şaman kültüründen geldiğine dair bilgiler mevcuttur. Potapov, Altay davullarında dikey ve yatay olarak kesişen iki çizgiyi şu sözlerle açıklamaktadır: “Dikey çizginin üst kısmında insan yüzüne benzer tasvir bulunmakta, aşağısında ise yarık bulunmaktadır ki, buna “bar” denilmektedir.” (Potapov, 2012, s. 232). Teleütlerde “mars, mar”, Şorlarda “bars, bar” olarak adlandırılan davulun sapına “pars, par” şeklinde de söylendiği bilinmektedir (Potapov, 2012, s. 206). Güven, davulda yer alan sembolik insan başının geneline “bar” denildiğini belirtmekle beraber bars (pars) özelliğine sahip olan insanı temsil ettiğini ifade etmiştir (Güven, 2013, s. 177). Nitekim “ala bars” veya “ala pars”, “ala kaplan” anlamına gelmekle beraber bu davullar bütün Altay coğrafyasında “altı gözlü ala bars”ı simgelemektedir. Aynı zamanda bu davullar bütün Altay-Sayan halklarının davul ve deflerinin en eski türüdür (Potapov, 2012, s. 211-212). Dolayısıyla Güven, günümüzde Doğu Anadolu bölgesinde davul ve zurna eşliğinde oynanan bar oyununun adının menşeyini Sibirya’daki Türk şamanlarının davulları olduğunu muhtemel olduğunu dile getirmektedir (Güven, 2013, s. 177-178). Görüldüğü üzere Türk halk oyunlarının bir türünü oluşturan bar oyununun adının şaman kültüründen gelmesi ve davulla özdeşleşmesi önemli bir husustur.

Çinli yazar Fan Ye'nin yazdığı “Hou Han Shu” adlı Çin kaynağında “Hun otağı, Hun yatağı, Hun yemekleri” ile beraber Hunların çaldığı “Konghu” ve “Hun Dansı”ndan bahsedilmektedir. Sarıtaş, etkileyici olduğu muhtemel olan ve sevilen bir dans çeşidi olan Hun dansıyla ilgili bilgilerin günümüze ulaşmadığını ifade etmektedir (Sarıtaş, 2009, s. 439). Lakin tespit ettiğimiz görseller, neolitik dönemden Hun göçlerine kadar geçen tarihsel sürecin tipik özelliğinin “ele ele tutuşmuş ve sıra hâlinde dans eden” insanlardan oluştuğunu göstermektedir. Neolitik dönemden Hun göçlerine kadar geçen süreçteki dans figürlerini bir tablo haline getiren Eleanora Novgorodova'nın aktardığı önemli görseller (**Görsel 9**) (Hoppál, 2015, s.94) belki de Hun devri dansının ve halk oyunlarının prototipini oluşturmaktaydı.



Görsel 9: Hun dönemine ait dans figürleri.

(Hoppál, 2015, s. 94).

Neolitik çağdan Hun devrine kadar geçen sürede dans hareketlerinin Hun döneminde çeşitlilik kazandığı görülmektedir. Hun devri dansında göze çarpan özelliklerden biri dans çeşitliliğinin olmasıdır. Özellikle ortadaki dans eden insan figürünün yere çöküp ellerini iki yana açması günümüz Türk halk danslarından “zeybek”in prototipini oluşturduğunu söylemek mümkündür. Dolayısıyla bu figüre “Hun Zeybeği” adını verebiliriz. Hun devri insan figürlerine bakıldığında dikkat çeken bir diğer özelliğinin “kıyafet” olmasıdır. Halk danslarının ruhunu yansıtan kıyafetlerin, Hun devrinin dans kültüründe var olması dikkat çekicidir. Dans ve kıyafet uyumunun varlığı Hunların güzel sanatlara olan algısının ve anlayışının ne kadar yüksek olduğunun da bir göstergesidir. Bu doğrultuda Hunlara ait bir

halk dansı olduğunu söylemek mümkündür. Dolayısıyla dansı, Hun Türklerinin yaşamının bir parçası olarak değerlendirmek mümkündür.

Güven'in "*Türk Halk Oyunlarının Şamanî Kökleri*" adlı kitabında yaptığı tespitlerinde Türk halk oyunlarının menşei ile ilgili dikkat çekici hususlar mevcuttur. Günümüzde oynan Türk halk dansları şaman geleneğinde var olduğunu tespit eden Güven, şamanların merasimlerde icra ettikleri oyunları solo (tekli) ve toplu oyunlar olmak üzere iki gruba ayırmıştır. Günümüzde oynanan zeybek, seğmen vb. dansları solo oyun; bar, halay, horon vb. oyunları da toplu oyun olarak nitelendirmiştir (Güven, 2013, s. 226). Güven'in görüşleri, Hun danslarında oynandığını tespit ettiğimiz "zeybek" "halay" ve "bar" oyununu kanıtlar niteliktedir.

Hun dansları Çin'i etkilediği kaynakları ışığında bellidir. Yusupcan'ın "24 Tarih Kitabındaki Güney ve Kuzey Devletler Devrine Ait Batı Eller Tarihi Malzemeleri" adlı kaynaktan aktardığı bilgiye göre: Çinlilerin 4. ve 6. yüzyıllarda Türk müziğine olan ilgisi daha da artmış ve Hunların kolu olan Yabbanların "Davul Dans Musiki"nin Çin'de yayılmaya başlamıştır (Yusupcan, 2009, s. 2360). Nitekim Eberhard'ın Hou-Han-shu adlı kaynaktan aktardığı bilgiye göre: "İmparator Lingt-ti Hun kıyafetlerini, Hun perdelerini, Hun yataklarını, Hun koltuklarını, Hun yemeklerini, Hun k'ung-hou'sunu, Hun ti flütünü, Hun danslarını severdi! Başkentteki imparatorluk akrabaları bu modaya uymak için kavga ettiler" (Eberhard, 1942a, s. 197). Bu bilgilere göre Hun danslarının Çin'i etkilediği söylenebilir.

Şamanlar tarafından söylenen kutsal türküler (ilahîler) günümüz Türk halk oyunlarında hâlâ söylendiği görülmektedir (Güven, 2013, s. 226). Bu doğrultuda Türk halk danslarında Türk halk müziği yaşatılmıştır. Birbirini tamamlayan Türk halk danslarının ve Türk halk müziğinin Hun devrinde karakteristik bir yapıya kavuştuğunu tespit ettiğimiz görseller üzerinden söylemek mümkündür.

3.5. Koral Faaliyetler (Koro Faaliyetleri)

Şamanizm, Türk sosyal yaşamını etkilemiş buna bağlı olarak bazı dinî törenler şenlik havasında kutlanmıştır. Buna binaen mevsimlerin de yani geçiş dönemlerinin Türklerin sosyal yaşantısını şekillendiren önemli bir husus olduğu aşikârdır. Ekonomik kaynağı hayvancılık ve ziraat olan Türk kültürünün mevsimlere göre farklılık arz ettiği

görülmektedir. Gökyüzü ve hava olaylarıyla (gök gürlemesi ve şimşek çakması...) başlayan bahar mevsiminde ticarî faaliyetler çoğalıp insanlar kişisel ihtiyaçlarını giderirdi. Dolayısıyla bahar mevsimi, diğer mevsimlere oranla Türklerin sosyal ve günlük yaşam tarzlarında önemli bir konumda yer alır. Bahar mevsiminde çeşitli bayramlar yapılırdı. Bu bayramların en önemlisinin “kurban törenleri” olduğu bilinmektedir. Bahar bayramlarının en büyük özellikleri at yarışları, kurban kesimi ve toplu olarak şarkılar söylenmesidir (İzgi, 1977, s.29). Bu bilgilere göre Hunların toplu hâlde şarkılar ve türküler söylenmesi esas alındığında “koro”nun varlığının kuvvetle muhtemel olduğunu görülmektedir.

Toplu hâlde şarkı söylemek şamanın Harner’in şamanik bilinç durumu olarak adlandırdığı ruh hâline geçmesine yardımcı olmaktadır (Harner, 1999, s. 88). Bu durumun bilincinde olduğu düşünülen Hunların, sanatı bilimsel bir zeminde algıladıkları yorumu da yapılabilir. Ayrıca şaman merasimlerinde yine koronun varlığına rastlamaktayız. Bir şaman merasiminde şaman adayının bir tepeye ya da dağa çıkarılıp eline at kıllarıyla bağlanmış bir asâ veya davul ile tokmak verirler. Adayın sağında dokuz erkek, solunda dokuz kız bulunur. Merasimi yöneten bir de yaşlı bir şaman bulunur. Yaşlı şaman mesleğe sadakat yemini yani dua okur. Aday ise bu sözleri tekrarlayarak dua eder (İnan, 2020, s.77; Eliade, 2018, s.159; Bayat, 2021, s. 173; Buluç, 2018, s. 116). Söz konusu merasimde şamanlarda koronun varlığına dair bulguların olduğu düşünülmektedir. Nitekim Say, koronun anlamlarından birinin: “Bir şarkı veya bölümün tüm şarkıcılar tarafından tekrarlanan nakarat kısmı” olduğunu ifade etmiştir (Say, 1992, C. 3, s.747). Bu bilgilere göre yaşlı şamanın okuduğu duayı şaman adayının tekrar etmesiyle oluşan diyalogu koronun ilk örneği olarak değerlendirmek mümkündür. Bu diyalogu koro olarak değerlendirdiğimizde tekrarlanan sözlerin yani duanın bir türkü olarak kabul edilmesi anlamına gelir. Nitekim şamanların söylediği kutsal türkülere ilahî denildiği (Güven, 2013, s. 226) esas alınırsa koroda söylenen türküyü de bir ilahî olarak değerlendirmek mümkündür. Söz konusu şaman merasiminde dikkat çeken bir diğer husus ise; bu merasimde atma türkülerin varlığına dair bulguların olmasıdır. Duygulu’nun tanımına göre Trabzon, Rize ve Artvin başta olmak üzere Karadeniz bölgesinde sıkça rastlanılan atma türküsü: “Bir türkücünün karşısındaki kişi veya kişilere hitaben söylediği türkülere verilen isim.”dir (Duygulu, 2014, s. 56). Bu bilgiye göre merasimde yaşlı şamanın duasını şaman adayının tekrar etmesi aynı zamanda “atma türküsü”leri anımsatmaktadır.

Hun askerlerinin savaş esnasında davul sesiyle kendi nidasını harmanlamasını (Gazimihal, 1975, s.9) bir koral faaliyet olarak değerlendirmek mümkündür. Savaş

esnasında ordunun hep bir ağızdan söylemde bulunması düşmanı korkutup yıldırıldığı düşünülmektedir. Gazimihal'in aktardığı bilgiye dayanarak Hun Türklerinin, koral faaliyetler gösterdiği ve bunu orduda savaş esnasında kullanıldığı kaynaklar ışığında anlaşılmaktadır. Dolayısıyla müziğin farkında olup bu durumu savaşta ve günlük yaşamlarında kullanarak fikir dünyalarını sanata döktükleri kuvvetle muhtemeldir.

3.6. Hun Gösteri Sanatlarında Türk Halk Müziğinin İzleri

Perrin (2013, s. 70)'e göre: “Şamanizm kişisel niteliklerin temel olduğu sözlü ve teatral bir sanattır. Her şaman kendine özgü üslubuyla tanınır. Bu açıdan o bir sanatçıdır. Her yeni durum karşısında hayal gücünü sergiler, yaratır.” Şaman, öteki âlemde neler yaşadığını, tanrı-ruhlarla olan ilişkisindeki durumu izleyicilere; söylediği ilahîler, attığı çılgınlıklar, suskunluğuyla ve hareket-mimikler aracılığı ile anlatmaktadır. Bu doğrultuda şamanların gerçekleştirdiği oturumları ön plana çıkaran unsurun; mimik ve beden hareketleri, el çabukluğu ve olayları gösterişli hâle getirmesiyle gerçekleştiği söylenebilir. Şamanların oturum içinde gerçekleştirdiği söz konusu durumların oturumu değerli kıldığı görülmektedir (Perrin, 2013, s. 59-71). Aynı zamanda şamanların ışık ve gölge oyunlarını büyük bir ustalıklarla kullanarak teatral oyunculuklarını gösterip farklı kılıklara girme suretiyle yüzlerini süs maksadıyla boyadıkları bilinmektedir. Bu bilgiler ışığında Davletov, şamanları “insanlığın en kadim makyaj sanatı uzmanı” ve “profesyonel gösteri sanatı uzmanı” olarak tanımlamaktadır (Davletov, 2020, s. 234-235-237). Örneğin davulunu boynuna asıp, bıyığının yerine at kuyruğu koyan ve yüzünü boyayarak ya da maske takarak sahneye çıkan şamanlar (Yörük, 2022, s. 77) bu özelliğiyle sahne sanatlarını anımsatmaktadır. Sarıtaş'ın, Gu Yi'nin yazdığı “Xin Shu” adlı eserinden aktardığı kayıta Hun kadınlarının işlemeli kıyafetler giyip yüzünü siyah veya beyaz renge boyayarak büyük bir salon içinde verdikleri temsilden bahsedilmektedir. Temsil sırasında bir yandan yemek yiyip bir yandan oyunları izleyen Hunların da olduğu kaydedilmektedir. Bu etkinliğin Hunların gelenekselleşen oyunları olduğu ve Hunların çeşitli oyunlardan zevk aldıkları da bilinmektedir (Sarıtaş, 2009, s. 439). Bu bilgilere göre Hunlarda sahne sanatlarının prototipi diyebileceğimiz ilk koral ve müzikli tiyatral eylemin izlerine rastlamak mümkündür. Bu bilgiler, bize Hunların gösteri sanatlarını ve burada kullandıkları halk müziği hakkında bilgiler sunmaktadır. Şamanların ve Hunların gösterilerinde müzik vazgeçilmez bir unsur olduğu anlaşılmaktadır. Hunların, halka veyahut bir topluluğa verdikleri temsil esnasında yine halkın sevak dinlediği müzikler çalındığı kuvvetle muhtemeldir. Zira şamanların yaptığı müziğin Türk

halk müziğinin çok eski örneklerinin olduğu temel alınırsa Hun gösteri sanatlarında da halk müziğinin kullanıldığı yorumu yapılabilir.

3.7. Türk Sanat Müziğine Dair

Uçan, Asya Hunları döneminde hakan sarayları başta olmak üzere devlet ve toplumun kesimlerinde yapılan müziğin daha çok iş tutmuş kimseler tarafından yapılırken halkın da kendi müziğini yaptığını ileri sürmektedir (Uçan, 2005, s.24). Göher Vural, bu bilgilere dayanarak Türk sanat müziği ve Türk halk müziğinin Hunlar döneminde şekillenmeye başladığı yorumunu yapmıştır (Göher Vural, 2016, s.90). Yine Uçan'ın Göktürkler döneminde hakanın saraylarında ve beylerin karargâhlarında düzenlenen müzikal etkinliklerde tuğ takımı, ozanlar ve şarkıcıların yaptığı “kök” ve “ır”ların icrasındaki üslubun halk müziğinden daha incelikli ve sanatlı olduğunu ifade ederek müzikal anlamda meydana gelen söz konusu farklılaşmaya dayanarak sanat müziği ve halk müziği ayrımının ilk evresini oluşturduğunu ifade etmektedir (Uçan, 2005, s. 28).

Uçan (2005, s. 24-28) ve Göher Vural (2016, s. 90) müziğin Hunlar döneminde; yönetimde; hakan sarayları ve beylerin karargâhlarında kullanılmasını esas alıp sarayın ayrı halkın da ayrı bir müzik icra ettiği yorumunu yaparak Türk sanat müziğinin oluşmaya başladığını ileri sürdüğü görülmektedir. Her iki araştırmacı, Türk sanat müziğinin söz konusu dönemlerde oluştuğunu ileri sürseler de Türk sanat müziğinin bugünkü anlamıyla eski Türklerde o dönemde olduğu doğru olmadığı düşünülmektedir. Müzikolog Tanrıkorur'un bu konudaki açıklaması bizim görüşümüzü destekler niteliktedir: “Bu sanatı, politik istismara açık bir ‘halk-aydın’ veya “köylü-şehirli’ polemiği açısından ele alıp klâsik müziğimizin dışında görmeye ve ondan apayrı köklere bağlamaya çalışmak, millî bütünlüğümüz açısından da son derece zararlı olduğu gibi, tarih ve mûsiki musiki açısından da kökünden yanlıştır.” (Tanrıkorur, 1985, s. 560). Ayrıca Ögel'in: “Türk tarihinde, ordu devletten ayrılmamıştır. Devlet, ordu; ordu ise, devlettir. Ordu halk, halk ise ordudur ... Devlet mehteri ile ordu mehteri arasında, bundan dolayıdır ki, kesin bir ayırım yapamıyoruz.” (Ögel, 1991, C.8, s.3) sözleri doğrultusunda İslâmiyet öncesi Türk devletlerine bakıldığı zaman aydın ve halk olarak iki kesim bulunmamaktadır. Nitekim yazı ve konuşma dili aynıdır. Zira halk ozanlarının söylediği şiirlerin dili, milletin dilidir. Bu dili, devletin en üst kısmı da konuşmaktadır (Dizdaroğlu, 1969, s. 9). Bu doğrultuda Uçan'ın, Asya Hunları dönemindeki müzik biçimlerinin ilk ayrımlarının “sivil müzik-askerî müzik”, “devlet müziği-halk müziği” ya da “sanat müziği-halk müziği” olarak oluştuğu görüşünün

(Uçan, 2000, s. 601) kaynaklar ışığında tarihsel açıdan doğru bir değerlendirme olmadığı kanaatindeyiz. Nitekim Türk devletlerinde aydın ve halk kesimi olarak ikiye ayrılan bir yapı görülmediğinden dolayı Asya Hunlarında günümüzdeki Türk sanat müziği anlayışında bir yapı olmadığı düşünülmektedir. Zira devlet yönetiminde yapılan müzik aynı zamanda halkın müziğidir. Dolayısıyla Hunlarda devlet, ordu ve halkın bir bütün olduğu göz önüne alınırsa Hunların türkülerini devlet veya halk olarak ayırmak doğru olmayacaktır. Askerî ve dinî müzik de aynı zamanda Türk halkının müziğidir. Dolayısıyla müzik çeşitlerinin Türk halk müziğinden teşekkül ettiği yorumu yapılabilir.

Müzikolog Tanrıkorur (1985)'un, Türklerde devlet yönetiminde müziğin kullanımının Türk müziğinin farklı dallara ayrılmasına sebebiyet verilmemesi adına yaptığı açıklama dikkate değerdir:

“Saray (Hun sarayından Cumhurbaşkanlığı Köşküne, Augustus’un sarayından Beyaz Saray’a kadar), doğuda da, batıda da daima klâsik sanatı ve sanatçıları koruyup desteklemiştir. Bugün doğuda da, batıda da adları bilinen büyük sanatçılar (Bach, Haendel, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert ve Liszt gibi İtrî, Zaharya, Dede, Zekâî, Ârif, Cemil ve Kaynak), saray mensubu oldukları – yani sarayda doğup büyüdüğü – ve sanatlarını sadece saraya sundukları için değil, tam tersine halktan kişiler, ama çok üstün kabiliyetli kişiler oldukları için sarayca korunmuş ve desteklenmişlerdir. Kısaca sarayda oldukları için büyük değil, büyük oldukları için saraydadırlar. Tıpkı Cumhuriyetimizin “İdil Kanunu” gibi kanunlarla himayesine alıp aileleriyle birlikte yurtdışına eğitime gönderdiği ‘harika çocuk’larımızla ‘devlet santçısı’ payesiyle yücelttiği üstün nitelikli müzisyenlerimiz gibi.” (s.561-562).

Bu bilgilere göre Türk halk müziğini bir ağaç olarak kabul edersek Türk sanat müziğini de o ağacın bir dalı olarak değerlendirmek mümkündür. Zira müzik çeşitliliğine bakıldığında sanat müziğinin halkın yani Türk halkının müziğinden doğduğu kuvvetle muhtemel gözükmektedir. Lakin günümüz Türk sanat müziğinde kullanılan çalgıların ilk örneklerine Asya Hunları döneminde rastlamak mümkün olduğu kuvvetle muhtemel gözükmektedir ki bu konuya “Hun Türklerinin Halk Çalgıları” adlı bölümde değinilmiştir.

Hun döneminde Türk müziği ses sisteminin pentatonik yapıya yani beş tam ses aralığına ulaşılmıştır (Budak, 2000, s.38). Türk müzik sistemi, Göktürkler zamanında

değişmeye ve gelişmeye başlamıştır (Güven, 2012, s. 25). Bu dönemde pentatonik yapının daha belirgin hâle gelerek perde sayılarında artış meydana geldiği dolayısıyla ezgilerin geniş aralıklarla icra edildiği bilinmektedir. Doğal olarak modal (makamsal) olarak ilerleme kaydedilmiştir. Türk müzik sistemi Uygurlar döneminde gelişip pentatonik yapıdan heptatonik (7 tam sesli) makamsal (modal) yapıya ulaşarak ileri düzeye ulaşmıştır (Ak, 2018, s. 45-46). Budak (2000), Türk müzik sisteminin gelişimini şu sözlerle ifade etmiştir:

Ses sistemindeki gelişim aşamaları ise, Göktürkler döneminde VI. yüzyılda 7 çığırılı (modlu) ve 12 perdeli Türk müziği sistemi: Karahanlılar döneminde X. yüzyılda ve Türkiye Selçukluları döneminde XIII. Yüzyılda, 17 perdeli Türk müziği ses sistemi; XV. Yüzyılda Merâgalı Abdülkadir'in Türk müziği kuramını geliştirmesi sonrası XX. Yüzyılda, Türkiye'de Rauf Yekta, Hüseyin Sadettin Arel, Subhi Ezgi, Salih Murat Uzdilek'in yaptığı çalışmalarla, Yekta-Arel-Uzdilek sistemi adıyla da bilinen ve birbirine eşit olmayan aralıklı bölünüm temeline dayalı 24 perdeli Türk müziği sistemi boyutuna girmiş, diğer yandan XIX. Yüzyıldan itibaren 12 çeşit aralıklı ses sistemi ile buna ilişkin müzik kuramının da kullanılmaya başlamasıyla, yeni-modern-çağdaş-ulusal kimlikli yapısını sürdürmüş ve sürdürmektedir (s.200).

24 perdeli Türk müziği, kopuzun sapında düzenlenerek Anadolu'ya gelmiştir. Bu doğrultuda aynı kökten doğan Türk halk müziği ve Türk sanat müziği, uygulamada bazı farklılıklar olsa da aynı sistem ve ifade şekline sahip birbirinden ayrılmayan iki müzik çeşidi olmuştur (Songar, 1986, s. 7). Bu bilgilere göre, günümüz Türk sanat müziğinin yedi ana ses ve yirmi dört ara sestten oluştuğu aşikârdır. Lakin Hun dönemi müzik sisteminin pentatonik özelliğe sahip olduğu bilinmektedir. Bu doğrultuda Asya Hunları döneminde bugünkü mânâda Türk sanat müziğinin varlığına dair yapılan tespit doğru kabul edilmemektedir. Nitekim Göktürk döneminden itibaren müzikal açıdan bugünkü anlamda Türk sanat müziğine doğru bir gelişim sağlandığını söyleyebiliriz.

IV. BÖLÜM

4. HUN TÜRKLERİNİN HALK ÇALGILARI

Altay Türklerinde (Hun öncesi) müzik ekseninde gelişen kültür ürünlerinden biri çalgılardır. Bu dönemde çalgıların doğal yollarla elde edildiği görülmektedir. El çırpma, ayaklarla tepinme, sopaları birbirine veya ağaca vurma eyleminden kaynaklanmış olacak ki çalgılar, belirli bir evreden itibaren çeşitlenmiştir. Bu bağlamda çeşitli hareketler ve ses çıkarmaya yarayan gereçler, çalgıların kaynağını teşkil ettiği görülmektedir. Bu evrelerde, müzikaliteye en yakın olan çalgıların ise ritim aletleri olduğu muhtemeldir. Günümüzde müzisyenler nasıl belirli bir metronom ve ölçüyle müziği icra ediyorsa; ezgi ve çalgıdan önce insanda var olan ses ve bu sesle gelişen ezgisel anlatımın prozodisini sağlamak için en doğal yolun, ritim çalgılarıyla gerçekleştiği görülür. Bu nedenle çalgılar arasında ilk olarak “*def ve davul*” ön plana çıkmaktadır. Çalgılarla birlikte türkülerin ilk örneklerini teşkil eden ezgilerin icra edilmesinde en sık kullanılan çalgının, günümüzdeki bağlama çalgısının ilk örneğini kopuz ve kopuzun çeşitlerinden meydana gelen sazlar oluşturmuştur. Doğal yöntemlerden (el çırpma, tepinme, sopaları birbirine ya da ağaca vurma...) yola çıkılarak elde edilen; kamyş ve içi boş düdük, boru (hayvan boynuzlarına üfleme yoluyla) ve yayın kirişini vınlatarak kullanılan çalgıların, Asya Hun döneminde kullanılan “davul, def, boru ve kopuzun” proto-tiplerini oluşturduğu görülmektedir (Uçan, 2005, s. 19). Bu çalgıların Asya Hunları döneminde çalgı niteliğine kavuştuğunu söylemek mümkündür. Üstelik bu çalgıların Asya Hunlarına ait olduğu düşünülmektedir. Bu doğrultuda Çin kaynakları görüşümüzü destekler niteliktedir. Örneğin, Hun döneminde kullanılan telli, nefesli (üflelemeli) ve vurmali çalgıların Asya Hunlarına ait olduğu ve onlardan Çin’e yayıldığına dair bilgilere Çin kaynaklarından ulaşılmaktadır. Çin kaynakları milattan önceki zamanlarda Çinlilerin bu çalgılara “K’ung-hou, Pi-li, Pi-p’a, Ku-hsie” dediklerini yazmaktadır. Bu bilgilerin yanı sıra askerî müzik yapan toplulukların da yer aldığına dair bilgiler de mevcuttur. (Taşağıl, 2021a, s.306; Taşağıl, 2021b, s. 61; Taşağıl, 2015, s. 81; Kafesoğlu, 2013, s. 32; Demirci, 2020, s. 210). Bilgiler doğrultusunda Hun döneminde tespit edilen çalgıları yapısal özelliklerine göre sınıflandırılması mümkündür. Nitekim Güven, Türklerin tarihsel süreçte kullandığı çalgıları, “*üflelemeli, vurmali, telli ve diğer çalgılar*” şeklinde sınıflandırmıştır (Güven, 2005, s.283). Hun dönemindeki çalgı sınıflandırmasını tespit ettiğimiz Hun çalgılarının yapısı ve özelliğine göre; telli, yaylı ve üflelemeli (nefesli) ve

vurmali algılar olarak gruplandırdık. Çalgıların ilk örneklerinin nitelik, işlevi ve kullanımına bakılacak olursa günümüzde de aynı tasnifin yapıldığı bu gruplandırma; Türk müziğini ve algılarının kökeninin eski Türklere dayandırılması bakımından önemli bir husustur. Bu doğrultuda Asya Hun Devleti döneminde kullanılan çalgılara da ışık tutması bakımından önem arz etmektedir. Ayrıca Ögel’in: “Türk tarihinde, ordu devletten ayrılmamıştır. Ordu halk, halk ise ordudur.” (Ögel, 1991, C.8, s. 3) sözü doğrultusunda tuğ takımında kullanılan çalgıların aynı zamanda halkın çalgısı olduğu yorumu yapılabilir. Lakin Türk müziğinde askerî müzik olarak bir sınıflandırma yaptığımız için tuğ takımı çalgılarını tezin II. Bölümü olan “Asya Hun Devleti Döneminde Askerî Müzik ve Kökenleri” nde bahsettik.

Asya Hunları dönemde kullanılan algıları; telli ve yaylı, üflemeli (nefesli) ve vurmali algılar olarak tarafımızca sınıflandırılmıştır. Telli algıları; “Kopuz (K’ung-hou) ve pipa”; yaylı algıları; “ıklığ ve Hun Arpı” olarak sınıflandırırken üflemeli (nefesli) algıları; “hujia, p’e-li ve ağız kopuzu”, vurmali algıları; “gubing ve jiegu” olarak sınıflandırdık.

4.1. Telli ve Yaylı algılar

4.1.1. Telli algılar

Telli algılar, Hunların sosyal yaşamında büyük öneme sahip olduğu düşünülmektedir. Nitekim Türk halk müziğinin ana çalgısı olan “bağlama”nın Hun döneminde kullanılan kopuzdan türediğı bilinmektedir (Göher Vural, 2016, s. 82).

Bu doğrultuda günümüz Türk sanat müziğinde kullanılan ud ve tanbur gibi çalgıların da Hun döneminde kullanılan pipa vb. türevlerinden türemiş olma ihtimali yüksektir. Bu doğrultuda telli çalgıların günümüz Türk halk ve Türk sanat müziğinin yanı sıra dinî müzikte kullanılan ana çalgıların temelini oluşturduğu düşünülmektedir. Bu temeli oluşturan algıların Hunlar döneminde çalgı niteliğine kavuşarak günümüz algılarının prototipini ve felsefesini oluşturduğu kuvvetle muhtemeldir. Bu doğrultuda Hun dönemi telli algıları, elde edilen son kaynaklara göre “kopuz (kunghou) ve pipa” olarak sınıflandırılmıştır.

4.1.1.1. Kopuz

Türküler, saz (bağlama) ile kimlik kazanır. Çünkü türküler, bağlama eşliğinde icra edilir (Albayrak, 2012, s. 612). Türk halk müziğinde bağlama, türküyle özdeşleşmiştir. Bu doğrultuda bağlamanın atası olan “kopuz” adlı çalgının tarihî seyrini bilmekte yarar vardır. Nitekim kopuz, bilinen en eski Türk çalgısı olmakla beraber menşei de en az Türk tarihi kadar eski çağlara dayanmaktadır (Özkan, 2021, s. 24; Göher Vural, 2016, s. 82). Dolayısıyla Asya Hunları döneminde sevilerek çalınıp dinlenildiği düşünülen “kopuz” söz konusu döneme ışık tutması bakımından önem arz etmektedir.

Çin kaynakları, kopuzun Türklerin kullandığı en eski çalgısı olduğundan bahsetmektedir (Özkan, 2021, s. 24). Bu doğrultuda tarihte bilinen en eski Türk telli çalgısından olan kopuzun menşei Hunların ilk dönemlerine kadar uzanmaktadır (Göher Vural, 2016, s. 82). Halk arasında çok yaygın olan kopuzla beraber şarkı söyleme geleneğinin menşei de Hunların ilk çağlarına kadar uzanmaktadır (Uçan: 2005, s. 35-36).

Kopuz, aynı zamanda Türk dünyasının ortak çalgısıdır. Bununla beraber her Türk topluluğuna ait kopuz türü bulunur. Örneğin, Türkiye’de bilinen halk müziği çalgısı olan “bağlama”nın kopuzdan türediği fikri kabul edilmektedir. Ayrıca buna benzer çalgıların Orta Asya’daki Türkler tarafından da kullanıldığı bilinmektedir (Çelik, 2010, s. 105). Bağlamanın prototipi olan kopuzun kökeni ise Hun devrine kadar uzanmaktadır (Göher Vural, 2016, s.82). Özkan (2021, s. 25)’a göre “Türk müziği Anadolu’ya Orta Asya’dan kopuzun sapında sistemleşmiş olarak gelmiştir”. Dolayısıyla Türk halk müziğinin ana çalgısı olan bağlamanın kökenini Türkistan coğrafyasının derinliklerinde aramak mümkündür.

Eski çağlardan bu yana kopuz, Orta Asya’daki Türkler için mühim bir rol oynamıştır. Kopuz çalan ozanlar, eski Türk resimlerinde de bulunmaktadır. Ozanların törenlerde kopuz vb. çalgıları büyük bir tutkuyla çaldıkları bilinmektedir (Özkan, 2021, s. 24). Ayinlerde kullanılan ve destanlar söylenirken çalınan kopuz ozanlar tarafından çalınan telli bir çalgıdır (Say, 1992, C. 3, s. 740). Köprülü, Türk bahşı-ozanlarının gerek destan ve ağıt okurken gerekse yarı dinî ayinlerde kullandığı en eski çalgının kopuz olduğunu ifade eder (Köprülü, 2020, s. 108; Köprülü, 2018, s. 342). Bir ozan menkıbe anlatırken elinde mutlaka kopuzu da vardır (Köprülü, 2018, s. 343). Destanlar, İç ve Kuzey Asya coğrafyasında kopuz eşliğinde anlatılırdı. Örneğin, Altayların kuzeyindeki Türklerin, kahramanlık ve alp konulu destanlarına “kay”, bu destanları söylemeye “kaylamak” ve destanı kopuzla icra eden ozanlara ise “kayçı” denildiği bilinmekteydi (Ögel, C. 9, s. 18 – 65). Bu doğrultuda

destanların algılar eşliğinde terennüm edildiği görülmektedir. Bu çalgılardan en m himinin kopuz olduğu aşık ardır.

Kopuzu Türklerin yaşamının her alanında görmek mümkündür. Dolayısıyla Türklerle kopuz özdeşleşmiştir. Bu konu hakkında şapolyo (1972, s. 237), sazın Türkler için önemini şu sözlerle vurgular: “Saz T rk n ruhunun gıdası idi. Sazı eğlencelerinde ibadetlerinde, savaşlarında ve yola çıktıkları zaman beraberlerinde g t r rl r ve çalarlardı.” Hey’et ise “Din  merasimlerde, av eğlencelerinde, savaşlarda, çalışma sırasında, doğum ve ad verme merasimlerinde, aşk maceralarında sazların sesi insanları coştururdu” (Hey’et, 1996, s.85) sözleriyle kopuzun Türklerin hayatında ne kadar çok önemli bir çalgı olduğunu vurgulamaktadır.

Müzik ve oyun da eski Türklerde halk arasında oldukça yaygındı. Hatta eski bir Çin seyyahının aktardığı bilgilere göre Turfan ahalisi seyahate gittiği zaman bile çalgılarını yanında taşıyacak kadar müziğe bağlıydı (Köprülü, 2020, s. 109).  zkan (2021) Köprülü’nün aktardığı bu bilgiyi güçlü bir dayanak olarak görerek şu sözleri söyler:

“Çinliler ile Türkler o devirde düşman iki toplum durumundadır. Buna rağmen Türklerin musikiye olan d şk n l ğ n , Çin seyyahı bile ink r edememiştir. Bu konu ayrıca başka açıdan da ilgi çekicidir. Sazını gittiği yere beraber götürme alışkanlığı, yüzyıllar boyu olduğu gibi bugün bizde, bağlamasını omzuna vurmuş giden gencin bağlamasını beraberinde götürme alışkanlığı bir gelenek olarak devam etmektedir. Geleneklerini ağların ötesine taşımayı başarabilen Türk’ün aynı gelenekle, musikisini de Orta Asya’dan getirdiğine delil teşkil eder” (s.23).

Osmanlı Devleti’nin Rumeli’ni fethetmeden önce Attila’nın ordusuyla beraber o coğrafyaya gelen kopuzun Macar ve Ukraynalılar tarafından tanınıp çalındığı bilinmektedir. Kopuzun bu etkisi günümüzde h len sürmektedir,  rneğin Macaristan’da “kopzaş” kelimesi “kopuzcu” manasında kullanılmaktadır ( zkan, 2021, s. 22). Sapı olan sazların Asya’dan Batı’ya gittiği bugün bilinen bir gerçektir. Bu konu hakkında  zkan (2021)’ın tespitleri önemlidir:

“şüphesiz ki kopuz, Batı’ya yaptığı bu seyahatte, sapı üzerinde bulunan sistemi de beraber götürerek tanıtımış ve belki de daha sonra da Batı’da kullanılan sistemlere fikirler vermiştir. Bu açıdan bakınca kopuz’un

önemi daha iyi anlaşılır ve Türkler'in kimseden musiki almağa ihtiyaçları olmadığı gibi, tam tersine bazılarına musiki verdiği bile ortaya çıkar.”(s.24).

Bu bilgilere göre kökeni Hunlar dönemine uzanan kopuzun üzerinde sistemleşen Türk müziğinde kullanılan çalgıların prototipinin de kopuz olması önemli bir noktadır. Kopuzun, Türk halk müziğinin ana çalgısı olmasının yanı sıra yine kökenini halk müziğinden alan Türk sanat müziğinde kullanılan çalgıların menşeyini oluşturduğu düşünülmektedir.

Türk sanat müziğinde kullanılan çalgılardan olan “ud”un menşeyinin kopuz olduğu düşünülmektedir (Özbek, 2014, s. 117). Yine Türk sanat müziğinde kullanılan bir çalgı olan “tanbur”un menşeyi Özkan (2021, s. 24)’a göre, kopuzdur. Dolayısıyla Türkistan coğrafyasında kullanılan telli çalgı çeşitlerini Türk müziğinin dallarında görmek mümkündür. Menşeyi Hunlar dönemine kadar uzanan kopuzun telli çalgıların atası olması kuvvetle muhtemeldir.

Ögel’e göre “Müzik ve kopuz veya saz, tedavi eden, ruhları dinlendiren, iradelere güç etkisi veren, aynı zamanda toplulukta birlik yaratan, sosyal aletlerdi.” (Ögel, 1991, C.9, s. 5) Görüldüğü üzere müzik ve çalgılar Hunların yaşamının her yerinde aktif bir şekilde kullanılmış ve kopuz bu çalgıların başında geldiği kuvvetle muhtemeldir.

Günümüzde Asya coğrafyasındaki Türkler tarafınan hâlâ kullanılan bir çalgı olan kopuzun yaylı ve yaysız olmak üzere iki çeşidi olduğu kaynaklar ışığında anlaşılmaktadır (Say, 1992, C. 3, s. 740). Kopuz, Çinliler tarafından Hsiou-pu (K’ung-hou) olarak adlandırılmıştır (Taşağıl, 2021a, s.305; Taşağıl, 2021b, s.61). K’ung-hou, kopuz niteliğine kavuşmadan önceki ilkel hâli olması nedeniyle ayrı bir başlık altında incelenmesi uygun bulunmuştur.

4.1.1.1.1. K’ung-hou

Eski Çin kaynaklarının K’ung-hou’ya “Hun âleti” dediği bilinmektedir (Eberhard, 1942b, s.174). K’ung-hou çalgısının ilk kez Han Wu-ti zamanında Chang Ch’en’in seferi esnasında bahsedildiği bilinmektedir. Eberhard’a göre K’ung-hou ilk başta Hunlara ait bir çalgı olmasının olasılığı düşüktür. Lakin erken dönemlerde benimsenip Kore ve Japonya’ya aktardıkları da muhtemel gözükmemektedir (Eberhard, 1942a, s. 197) Sarıtaş’a göre “konghou” Hunlara aittir. Nitekim Han devrinden itibaren Çin kaynakları, bu tespiti kanıtlar niteliktedir.

Konghou'nun resmine ilişkin bulgulara 1969'da yapılan çalışmalar sonucunda erişilmiştir. Doğu Türkistan'ın Turfan Şehri yakınlarında Tang devrinden kalma bir mezarın duvarına çizilen konghou resminden anlaşıldığı üzere; bu çalgının tarih boyunca tarif edilen suretiyle aynı olduğu anlaşılmakla beraber tek farkın tellerinin sayısının farklı olmasından kaynaklandığı görülmektedir (Saritaş, 2009, s. 435-436). Çin kaynakları tarafından T'o-pa döneminde yaygın olarak kullanılan kunghou'nun o zamanlarda "serbest kadınlar" ve "odalıklar" tarafından çokça çalındığı belirtilmektedir (Eberhard, 1942b, s. 174). Eberhard'ın Hou-Han-shu adlı kaynaktan aktardığı bir metinde şöyle demektedir: *"İmparator Lingt-ti Hun kıyafetlerini, Hun perdelerini, Hun yataklarını, Hun koltuklarını, Hun yemeklerini, Hun k'ung-hou'sunu, Hun ti flütünü, Hun danslarını severdi! Başkentteki imparatorluk akrabaları bu modaya uymak için kavga ettiler"* (Eberhard, 1942a, s. 197). Söz konusu metinde Hun k'ung-hou'sundan bahsetmesi dikkat çekicidir. Eberhard'a göre söz konusu metinde geçen Hun ti flütü hakkında şu yorumu yapar: "Burada "Hun"un yalnızca Hsiung-nu'yu değil, çok çeşitli halkları kastettiği açıktır: çünkü ti flütünün Tibetlilerden geldiğini başka kaynaklardan biliyoruz." (Eberhard, 1942a, s. 197). Görüldüğü üzere kopuzun Hun öncesi dönemdeki adının "konghou" olduğu kaynaklar tarafından belirtilmiştir. Ayrıca Saritaş, B. Ögel'in Türklerin (Kazak, Kırgız, Hakas ve Şor) kullandığı kopuz hakkında detaylı malumat verdiğini lakin Uygur öncesi dönemde kullanılan Türk kopuzlarına dair bilgilere yer vermemesi ve kopuzun Hun öncesi dönemdeki adı "konghou" olan çalgıyla ilgili bilgi bulunmamasını ifade etmektedir (Saritaş, 2009, s. 436).

4.1.1.3. P'i-p'a

Pipa bir telli çalgıdır. Günümüzdeki ud çalgısından daha ince yapıda olup atın üzerinde icra edildiği bilinmektedir. Pipa'nın menşei konusunda yapılan araştırmalar bu çalgının Sümerliler tarafından icat edilip M.Ö. 2000'lerde Mezopotomya'da "pantur" adlı çalgıya benzediği ve sonraları Mısır ve Yunanistan'da kullanıldığı bilinmekle beraber İran'a geldiğinde Fars dilinde "Tanbur" adını aldığına dair görüşler mevcuttur (Saritaş, 2009, s. 436). Araştırmalara göre "ud" ve "lavta" vb. çalgılar armudî bir yapıda olan ve kısa saplı bir çalgı olan pipa'dan teşekkül etmiştir (Özkan, 2021, s. 24). Dolayısıyla bu çalgı, günümüz Türk sanat müziğinde kullanılan çalgıların prototipini oluşturduğu düşünülmektedir.

Eberhard, pipa'nın bir çeşit gitar olduğunu ileri sürer (Eberhard, 1942a, s.198; Eberhard, 1942b s.174). Pipa adının çalgıyı çalarken çıkardığı "pi" ve "pa" seslerinden

geldiğine dair bilgiler mevcuttur (Sarıtaş, 2009, s.437). Adı, “P’i-p’a-chi” (bir gitarın hikâyesi) olan bir şarkı oyunu da mevcuttur. Çin kaynakları pi’pa’nın ilahî işlevi olduğuna dair bilgilerin mevcut olduğunu aktarmaktadır. Örneğin bir kimse p’i-pa’nın tellerinden çıkan sesle kâhine danıştığı bilinmektedir. Bazı durumlarda hu-chin’de ilâhî işlevle kullanılmıştır. Örneğin bir şaman büyü yaparken hu-chin’i sorulara cevap almak maksadıyla kullandığı da belirtilmektedir (Eberhard, 1942a, s.198). “Ch’ao-yeh chien-tsai” adlı Çin kaynağı Tang döneminin ilk zamanlarında, batı ülkelerinin çok iyi pipa çalan bir Hun gönderdiği ve Çin hükümdarının bu çalgıyı taklit ettirdiği bilgisini aktarmaktadır. “Shih Ming” adlı Çin kaynağından aktarılan bilgilere göre pipa, Hunlardan gelen ve atın üzerinde çalınan bir müzik âletidir (Eberhard, 1942b s.174-175). P’i-p’a’nın “at sırtında müzik” grubuna ait bir çalgı olduğu bilinmektedir. (Eberhard, 1942a, s.198). P’i-p’a’nın Hunlar tarafından at üstünde kullanılan bir çalgı olması dikkat çekicidir. Dolayısıyla at üstünde ok atan ve savaş kabiliyeti yüksek olan Hunların at üstünde sanat icra ettiği aşikârdır. Dolayısıyla Eberhard tarafından “at sırtında müzik grubu” olarak tanımlanan bu dalın (Eberhard, 1942a, s. 198) Hunlar döneminde de görüldüğü aşikârdır

Hunların savaşlarda bu çalgıyı kullanması muhtemeldir. Lakin bu çalgıdan çıkan sesler çalınış tekniğine göre farklı işlevlerde kullanılmış olabilir. Savaşta coşku vermede sert ve hızlı bir biçimde çalınırken askerleri rahatlatma ve motive etmek amacı ile yumuşak ve daha yavaş çalınmış olması muhtemeldir. Belki de askerî hareketleri belirlemek için de kullanmış olma ihtimali olan p’i-p’a’nın tuğ takımında kullanıldığına dair bilgiye rastlanılmamış olmakla beraber Hunlar tarafından kullanılan bir çalgı olduğu anlaşılmaktadır.

4.1.2. Yaylı Çalgılar

İlk hâliyle bir telli çalgı olan kopuzun yaylı çeşitleri de türemiştir. Kopuzdan türediği düşünülen Hunlara ait bu yaylı çalgıların “ıklığ ve Hun arpi” olarak adlandırıldığı bilinmektedir. Bu doğrultuda ıklığ ve Hun arpi Asya Hunları müzik kültürü temelinde incelenmiştir.

4.1.2.1. Iklığ

Telli bir yapıya sahip olan ve el ile çalınan kopuz ile Türk yaylı çalgıları arasında çok yakın bir ilişki vardır. Zira yaylı çalgılar “yay” olarak adlandırılan bir nesneyle çalma

düşüncesiyle meydana gelmiştir. Kopuzun ilk olarak “ok” ve “yay” ile çalınmaya başlanıldığı zamanki çeşidine “okça kopuz” ya da “oklu kopuz” gibi adlandırılmalar yapılmıştır. Tarihsel süreçte ise yaylı çalgılar gelişerek farklılaşmış ve yeni çeşitleri ortaya çıkmıştır (Çelik, 2010, s. 105-106). Yaylı çalgılar arasında bilinen çalgılardan biri de ıklığ’dır. Hem yapı hem de çalınış tekniği bakımından günümüzdeki Türk yaylı çalgılarının prototipini oluşturduğu kuvvetle muhtemeldir.

Gazimihal (1958), ıklığ çalgısının adını Türkçe’ye has bir kelime olarak kabul eder, verdiği bir örnekte ıklığ çalgısının kopuzdan nasıl türediğini ve adının nasıl meydana geldiğini de şu sözlerle ifade etmektedir:

“Önce (kopuzu) onu bazen ok ile de çalmaya başlamış, sürtmeye daha yatkın ayrı kopuzlar yapmış ve işte bu yenisine oklu kopuz adını vermiş olmaları pek mümkündü. O kelime birleşimi zamanla kısalarak yaylı saza kimi yine sadece <<kopuz>> adlı oklu çalgı da hâlâ vardır; şaman oyununda yer alması kıdem derinliğinin başlıca delilidir.” (s.7).

Oklu çalgıların ilk örneğini ıklığ olarak kabul eden Gazimihal, bu çalgının Avrupa’ya ilk olarak Hunlar tarafından tanıtıldığını ayrıca çalgıda yay kullanma tekniğinin Avrupa’ya Endülüs Araplarından evvel Hunlar aracılığıyla geçmiş olduğu ihtimalinin kuvvetle muhtemel olduğunu ileri sürer (Gazimihal, 1958, s. 75). Nitekim Gazimihal (1958)’e göre:

“İklığ Türk diyeleklerine münhasırdır. Tarihte Türk kültürünü çevreleyen Çin, Hint, Fars, Arap ve kuzeyden Slav dillerinde bu addan en ufak bir intikal izi yoktur. Yaylı çalgının yukarı Karadeniz yollarıyla Kıpçak topraklarına ve aşağı yollardan Anadolu’ya geçtiği seziliyor. Aracılığı çoğu zaman Asyalı boylarda görüyoruz: bilhassa Türklerde... Bu duruma karşılık, Orta ve Uzak Asya, oklu çalgılar şimdi de <<prototiplerin bir yığınağı>> halindedir.” (s. 7).

Özbek (2014, s. 94)’in “en eski yaylı Türk çalgısı” olarak adlandırdığı ıklığı, armudî yapısı gereği kemençeye benzetmektedir; ıklığ aynı zamanda “kabak kemane ve dırnak kemane” olarak da adlandırılmıştır. Keman ve kemençe için “Kılkobuz” adının da kullanıldığı bilinmektedir (Duygulu, 2014, s. 287). Yaylı çalgılar çeşitli adlandırmalarla anılsalar da köken itibarıyla Türk yaylı çalgılarının ilk örneğinden teşekkül ettiği aşikârdır. Bu durum günümüz Türk yaylı çalgılarının menşeinin Türkistan coğrafyası olduğunu göstermektedir.

Türk yaylı çalgılarının yapımında kullanılan maddeler, bize Türk müzik kültürü hakkında önemli bilgiler vermektedir. Yaylı çalgı yapımında kullanılan ana maddelerden biri de at kılı ve derisi olmuştur. Bu konuyu Çelik (2010) şu sözlerle yorumlamıştır:

“Yaylı çalgıların, ilk ortaya çıkışında atlı-göçebe kültür oldukça önemli bir yer tutmaktadır. Yaylı çalgıda kullanılan tellerin eski dönemlerde at kılından olduğu bilinmektedir ve hala bu özelliği devam ettiren çalgılar da mevcuttur. Aynı zamanda yaylı çalgıların temel özelliklerinden biri olan “yay” ve “ok” denilen kısımda kullanılan kıllar, günümüzde bile, at kılından yapılmaktadır. Bu da derin bir atlı-göçebe kültür ve bu kültürde oluşan gelenek ile açıklanabilir. Türkler; atı ilk evcilleştiren toplum olarak tarih sahnesinde yer almıştır. Atı evcilleştiren Türkler onu sadece ulaşım vb. amaçlar için kullanmayıp aynı zamanda dertlerini sevinçlerini aktarabilecekleri müziğin en önemli unsuru olan müzik aletinin yapımında, bu aletin tellerinden ve yayından ses elde edebilmek için attan yaralanmıştır” (s. 15).

Çelik (2010, s. 15), aynı zamanda ıklığ çalgısının atlı-konargöçer kültür arasındaki ilişkiye Gazimihal’den örnek vererek açıklamıştır: “İklığın yüz zarı Asya’da at derisindendi. Çalgının kendi telleri de at kılından bükülü tutamlardı. Tibet ıklığının boyun kısmı tepesinde hemen daima bir at başı uygulanmış bulunur. Bütün bunlar at kültü çağından ongun hatıraları sayılabilir, kıdem delilleridirler.” (Gazimihal, 1958, s. 7). Asya Hunları’nın askerî müzik topluluğu olan tuğ takımındaki “tuğ”un at kıllarından yapıldığı bilinmektedir. Dolayısıyla Hunların yaylı çalgılarının da at kılı ve derisinden teşekkül etmesi atın Türkler için vazgeçilmez bir unsur olduğunu gözler önüne sermektedir.

Türk yaylı çalgılarının yapısı ve çalınış tekniğini şamanlar vasıtası ile öğrenilmesi mümkündür. Örneğin Köprülü (2020, s. 26-67), şamanların çaldığı kopuzu bir nevi kemana benzeterek bu çalgının yapım özelliği ve çalınış tekniğini şu şekilde açıklamaktadır: “Bahşı-aynı bizim çalgıcılarımızın viyolonselî koydukları gibi- kopuzu önüne koyar ve bas kemanın yayına benzeyen bir yayı üzerine kondurur. Kopuzun üzerine bükülmüş at kılından iki giriş gerilmiş ve sapına birçok demir zil bağlanmıştır çalgıcı kemani kımıldattığında şakırdayan bir gürültü hâsıl olur” Şamanların çaldığı ıklığ hakkındaki daha detaylı bilgilere ulaşılmıştır. Örneğin Ögel ve Gazimihal’in, Radloff’tan aktardığı bilgiye göre; baksıların şaman davulu yerine Gazimihal’in (1958, s. 11) keman (basso viola), Ögel’in (1991, C. 9, s.7) kemençe

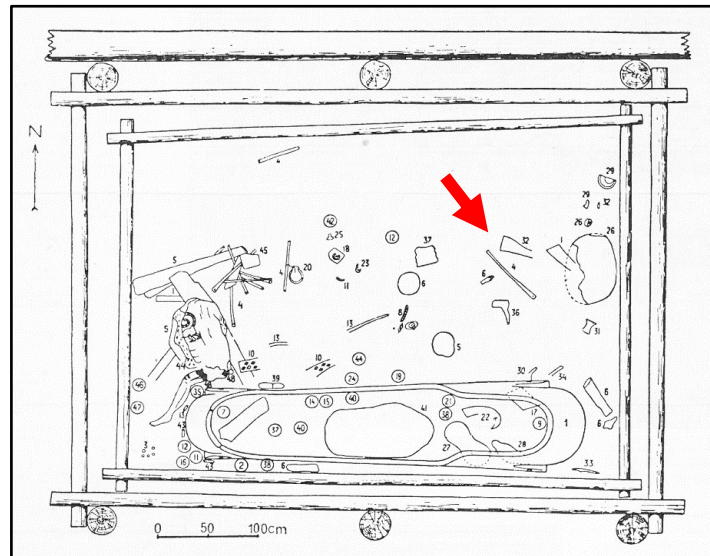
olarak aktardığı bir yaylı çalgı kullandıkları bilinmekle beraber bu çalgıya kopuz/kobus denildiğini aktarmaktadır. Gazimihal (1958, s. 11), kopuzun at kılından iki kiriş gerili bir keman olarak aktardığı ıklığ çalgısını Ögel (1991, C. 9, s. 7), iki telli kemençe şeklinde ifade etmiştir. Gazimihal (1958, s. 11)'in yaklaşık 3-3,5 kadem yüksekliğine sahip olarak belirttiği kopuz, zillerle süslenmiştir. Baksı, kopuzu çalmaya başladığı zaman dinleyenleri etkilediği de aktarılmaktadır (Gazimihal, 1958, s. 11-12; Ögel, 1991, C. 9, s. 7). Göher Vural, söz konusu metinlerde geçen çalgının kemençe gibi çalınan yaylı bir çalgı olduğunu ileri sürmekle beraber “ıklığ” çalgısına da benzetmektedir (Göher Vural, 2016, s. 82). İrfan Gürdal, Ögel ve Gazimihal'in iki telli olarak aktardığı ıklığ çalgısının adınının, iki telli olan ve igil adıyla anılan çalgıdan geldiğini şu sözlerle ifade etmiştir: “İgil, iki telli, at kuyruğunda telleri olan yaylı bir çalgı. Altaylarda Tuva'da bu isimle kullanılıyor. Bunun Anadolu'daki karşılığı ıklıktır. Orta Asya'daki igil sözünün açıklaması iki kıl'dan yola çıkılarak yapılıyor. Dolayısıyla bizim Anadolu'daki ıklığ da iki kılıklı sözünden gelmiş olmalı” (Tunçtürk, 2016).

İklığ'ın kökenlerinin Hunlara dayandığı bilinmekle beraber gelişiminin Gök Türkler döneminde olduğu (Göher Vural, 2016, s. 82) ve sonraki tarihsel süreçte evrimini tamamladığı açıktır. Eberhard'ın bir Çin kaynağından aktardığı bilgiye göre; Şato Türkleri'ni ele aldığı çalışmasında bir Şato Türk imparatorunun savaşa giderken “üç telli Hun kemani” ile “Tibet flavtası”nı çalan müzisyenlerle beraber erkek dansçılardan bir kaçına da yanında götürdüğü kayıtlıdır (Eberhard, 1947, s. 25). Göher Vural, üç telli Hun kemani'nin ıklığ çalgısının ilk örneği olabileceğinin muhtemel olduğunu ifade etmektedir (Göher Vural, 2016, s. 90). Çin kaynağına göre; altı telli keman, bir çeşit davul ve flütün (tsuur) varlığı söz edilse de bu çalgıların arkeolojik buluntusuna rastlanılmamıştır (Taşağıl, 2021a, s.306).

4.1.2.2. Hun Arpı

Arp, tarihsel süreçte insanlarla beraber gelişmiş ve hemen hemen 5000 yıllık bir tarihe sahip bir çalgı olduğunu ifade eden Göher Vural'a göre dünya arp tarihinde bilhassa İslâm öncesi döneme ait Türk arplarından çok az bahsedilmiştir. Bahsedilen kısım ise Uygur dönemini kapsamış daha önceki dönemler anlatılmamıştır. Aslında Türk arpları Hun döneminde kullanılmıştır (Göher Vural, 2016, s.84).

Araştırmalara göre Hunlarda diplomaside müziğin çalgının kullanımına dair ilk bilgiler M.S. 50'ye aittir. Çalgıların hediye olarak Çin imparatoru Guang Wu tarafından Güney Hun Şanyüsü'ne gönderildiği kaydedilmiştir (Özyurt Ulutaş, 2019, s.77; Sarıtaş, 2009, s. 432). M.S. 52'de ise Han Sarayı'na gelen Kuzey Hun elçilerinin Hou Hanye'ye verilen çalgıların yıpranması nedeniyle saraydan “Yü, Se, Konghou” gibi çalgılar arzu edilmiştir. Bu kayıtlar Hunlarda çalgıların hâkimiyet simgesi olarak kullanıldığına dair bir örneği teşkil etmektedir (Sarıtaş, 2009, s. 430). Göher Vural, söz konusu çalgıların Çin'den istenilmesinin bu çalgıların Çin kökenli olduğu anlamına gelmediğini ifade etmektedir. Bu kayıta adı geçen konghou'nun “arp” anlamına geldiğini ve arp'ın Hunlar tarafından bilinen bir çalgı olduğunun kuvvetle muhtemel olduğunu dile getirmektedir (Göher Vural, 2016, s. 84). Sarıtaş, çalgıların yıpranması nedeniyle istenilmesini iki nedene bağlamaktadır: ilki, Hunların Çin ile samimi ve barışçıl ilişki kurmak istemesiyle beraber Çin müziğine olan ilgilerini belli etmek istemeleri, ikincisi ise Hou Hanye'nin şanyü ünvanının meşruiyetinin tanınmasından kaynaklanmaktadır (Sarıtaş, 2009, s. 432). Dolayısıyla Türklerde arpın kullanımı Hunlara kadar dayanmaktadır (Göher Vural, 2019, s. 52). Arkeolojik kazılarda elde edile buluntulara göre Hunlar tarafından kullanılan arp parçalarının tespit edilmesi, bu çalgının Hunlar tarafından kullanıldığına dair güzel bir kanıttır. Örneğin, S. I. Rudenko tarafından gerçekleştirilen II. Pazırık Kurganı'ndan, telli sazlar ve davul gibi önemli buluntular çıkarılmıştır (Çoruhlu, 2013, s. 91-93). **Görsel 10**'da, II. Pazırık kurganında tespit edilen ve pek çok arkeolojik buluntunun içinde yer alan Hunlara ait arp parçaları yer almaktadır.



Görsel 10: II. Pazırık Kurganı'nda bulunan davul parçaları.

(Diyarbakirli, 1972 s. 228).

Görsel 10'daki kurgan rekonstrüksiyonunda kırmızı ok ile işaret edilen kurgan parçasının arp olduğu görülmektedir (Diyarbakirli, 1972, s. 228). Bu konuda Göher Vural'ın tespit ettiği husus dikkat çekicidir. Göher Vural, Hun kurganına ait rekonstrüksiyonda yer alan arp ile ilgili detaylı bir malumata rastlanılmadığını ve herhangi bir fotoğrafın olmadığını dile getirerek arp parçalarının ait olduğu dönemdeki şekline benzer biçimde birleştirilip sergilendiğini tespit etmiştir (2016, s. 84-85). Nitekim oku ve yayı etkin bir şekilde kullanan Türkler, yayın şeklini esas alarak arpın şekillerini üretmiştir (Göher Vural, 2019, s.48-49).

Görsel 11'de, Rusya'da bulunan St. Petersburg Hermitage Müzesi'nde sergilenen Hun arpı görülmektedir (Çoruhlu, 2013, s. 452).



Görsel 11: II. Pazırık Kurganı'ndan çıkarılan Hun arpı.

(Çoruhlu, 2013, s. 452).

Göher Vural (2019) Hun arpının yapısal özelliklerini şu sözlerle anlatmıştır:

“Arp, M.Ö. IV-V. Yüzyıllara tarihlenmektedir. Açıp arp türüne bir örnek olan bu çalgı aynı zamanda kavisli arp sınıfına girmektedir. Çalgının rezonans (tınlaşım) sandığı tahtadandır. Tahta ve deri parçaları kullanılarak ön kısmına bir yükseklik yapılmış ve deri telleri tutan bir çuvuk, buraya sabitlenmiştir. Teller, çalgının alt ucuna bağlanmış ve gerilme suretiyle ses elde edilmesi sağlanmıştır. Çalgının tınısını güzelleştirmek ve ses derinliğini arttırmak amacı ile iç kısmı oyulmuştur. Arp, içinin oyuk olması, biçimi ve telleri ile bir yelkenliyi andırmaktadır. Çalgı, çok güzel bir kavisli arp örneğidir.”(s.52).

Göher Vural (2016)'ın, söz konusu çalgının adlandırılması konusunda da yaptığı yorumlamalar dikkate değerdir. Bu doğrultuda Hun arpı için neden “arp” adını kullandığını şu sözlerle açıklamıştır:

“Ruslar başta olmak üzere Batılı bilim insanlarının Türklere ait eserlerde, Türk adını zikretmemek için “göçebelere ait..”, “Sibirya bölgesinden çıkan..”, “Kuzey halklarına ait...”, “Pazırık (halısı vb.)...” gibi tabirleri kullandıkları ve bu kullanımı yerleştirdikleri görülmektedir. Bu nedenle Pazırık Kurganından çıkan bu çalgıya “Pazırık arpi” yerine “Hun arpi” demeyi tercih ettik. Her ne kadar Pazırık Kurganlarının Türk medeniyetinin eseri olduğu bilinse de, çalgının adına “Hun” kelimesini kullanmayı tercih ettik” (s.86).

Nitekim çeng adı, “Türk müziğinde eskiden kullanılmış, arp’ın ilkeli olan bir çalgı” olarak tanımlanmaktadır (Özbek, 2014, s.44). Bu bilgiye göre söz konusu çalgıyı Hun arpi veya Hun çengi olarak adlandırmak mümkündür. Zira bu çalgı Hun dönemi göz önüne alındığında arp çalgısının prototipini oluşturması nedeniyle “Hun Çengi” tabiri kullanılabilir. Lakin bu çalgı ve türevleri için günümüzdeki tabiriyle “arp” adı kullanılması doğrultusunda “Hun Arp”ı olarak değerlendirmek daha doğru olacaktır. Dikkat edilmesi gereken bir başka husus ise çeng adının zil vb. anlamlarına geldiği (Gazimihal, 1961, s. 275; Sanal, 1964, s. 87) ve arpın bu terimlerle karıştırılmaması gerektiğidir.

4.2. Üflemeli (Nefesli) Çalgılar

Üflemeli çalgılar gerek Hun askerî müziğinin gerekse sosyal yaşamının vazgeçilmez bir unsuru olduğu görülmektedir. Asya Hunlarının tuğ takımında yer alan surnay çalgısının yanı sıra “p’e-li, hujia ve ağız kopuzu” gibi üflemeli (nefesli) çalgıların Hunlar tarafından kullanıldığı tespit edilmiştir. Bu bölümde p’e-li, hujia ve ağız kopuzu; yapısal ve çalınış özellikleri göz önüne alınarak üflemeli (nefesli) çalgılar içerisinde incelenmiştir.

4.2.1 P’e-li

Çin kaynaklarının aktardığı bilgiye göre; hüzünlü bir sese sahip olan p’e-li Hunlara ait bir çalgıdır. Bu çalgının borusu bambu, kafa kısmı kamıştan yapılmış olup dokuz delikli bir yapıya sahiptir. P’e-li çalgısı yapı itibariyle hu-chia çalgısına benzemektedir. (Eberhard, 1942a, s. 195). Çalgının kullanımında bambunun kullanılmasının bir etkisi olabileceği düşünülmektedir. Bu konuda Kerimov’un, Sinolog Yeremyev’in “Akusticeskaya Muzykalnaya Teoriya” adlı eserinden aktardığı bilgi de bambunun çalgıda kullanımının

verdiği etki hakkında mühim bilgiler verilmektedir: “Bambu çalgılar kalabalık hissi uyandırmaktadır. Bu, asker toplamak için vazgeçilmezdir. Sevinç duygusu doğuran davul sesleri eşliğinde asker saldırıya gönderilir” (Kerimov, 2019, s. 229). Bu bilgilere göre bambu çalgıların askerî müzikte kullanılması önem arz etmektedir. Çünkü p’e-li çalgısının Çin kaynaklarına göre askerî müzikte kullanıldığı bilinmektedir (Eberhard, 1942a, s. 195). Dolayısıyla Kerimov’un Yeremyev’den aktardığı bilgiler bize P’e-li çalgısının işlevi ve özelliği hakkında ipucu vermektedir. Öncelikle bambudan yapılan çalgıların kalabalık bir his vermesiyle savaşta düşmana karşı ordudaki asker sayısının çok olduğuna dair bir izlenim yaratması nedeniyle Hunların p’e-li’yi psikolojik harp tekniğinde kullandığı görüşü ihtimaller arasındadır. Ayrıca bambudan yapılan çalgıların asker toplamada kullanılması yine p’e-li’nin Hunlar tarafından aynı işlevde kullanılmasının muhtemel olduğu görülmektedir. Kalabalık bir his veren bambu çalgıların davul sesleriyle harmanlanarak mutluluk duygusu vermesi askerleri hücumu yönlendirmesini kolaylaştırdığı ve motive ettiği yorumu yapılabilir. Dolayısıyla bambudan yapılan p’e-li’nin Hunlar tarafından benzer bir şekilde kullanılmış olması da yine ihtimaller arasındadır. Lakin bu çalgının tuğ takımında yer aldığına dair bir bilgiye rastlanmamasına rağmen tuğ takımında yer alan surnay’ın ve hujia’nın farklı bir çeşidi olduğu düşünülmektedir. Zira üflemeli çalgıların o dönemlerde yapı ve özellik bakımından çeşitlerinin var olduğu bilinmektedir. P’e-li’nin Hunlar tarafından askerî müzikte kullanılması nedeniyle askerî bir çalgı olarak değerlendirmek mümkündür. Ayrıca bu çalgının dokuz delikli olması Türkler tarafından dokuz sayısının kutsal kabul edilmesi arasında bir bağlantının olduğu düşünülmektedir.

4.2.2. Hujia

Görünüş itibarıyla p’e-li çalgısına oldukça benzeyen hu-chia’nın alt bölümü geniş, üst bölümü sivridir. Kısa bir yapıya sahip olan hu-chia’nın sesi sivrisineklerin öttüğü zamanki sesi gibidir (Eberhard, 1942a, s. 195) Eberhard’a göre hu-chia çalgısının bir Hun (Hsiung-nu) çalgısı olduğuna dair bilgiler mevcuttur. Çin tarihleri, Çinlilerin zor durumda kaldığı askerî hallerde hu-chia çalgısını Hunlara karşı kullandıklarını yazmaktadır. Bu çalgının sesinin Hun askerlerini etkileyip savaşmaktan vazgeçirerek geri çekilmesine vesile olduğuna dair olaylar mevcuttur. Bu olaylardan ilki Chin döneminde Hunlarla yapılan bir savaşta ikinci olay ise yine Hunlarla gerçekleştirilen bir savaş esnasında olduğu bilinmektedir. Eberhard buna benzer bir olayın Tibetlilere ait olduğunu lakin çalınan

esnrümanın “hu-chia” değil “ch’ih” olduğunu ifade etmektedir (Yü-chih-t’ang’dan aktaran eberhard). Dolayısıyla Eberhard için hu-chia hiç şüphesiz bir Hun (Hsiung-nu) çalgısıdır (Eberhard, 1942a, s.195). Eberhard, Yüeh-fu’da “18 Bölümlü Hu-chia” olarak belirttiği ve tarihi M.S. 2. yüzyılın sonlarına dayanan ilk metinlerin tamamıyla Hunlara atıfta bulunduğunu bildirmekle beraber sonraki süreçte yeni metinlerin eklendiği bilgisinin mevcut olduğunu da ifade etmektedir. Ayrıca Çin kaynaklarında Hu-chia’nın sesiyle koyun kemiklerinin canlandırıldığına dair bilgiler mevcuttur. Koyun kemiklerinin canlandırılması bir mittir. Eberhard: “Bir kişi koyun kemiklerini canlandırmakla kalmaz, onları toprağa eker. Daha sonra hu-chia’nın çalmasıyla topraktan genç koyunlar çıkar.” şeklinde ifade etmiştir (Eberhard, 1942a, s.195-196).

Hou Han Shu’dan aktarılan bilgilere göre; M.S. 194’te Hun ordusu Çin başkentini ele geçirmiştir. Ts’ai Wen-chi adında genç kız ise Hun Sol Bilge Beyi’nin dikkatini çekmiş ve kendisiyle evlendirilmiştir. Ts’ai Wen-chi on iki yıl boyunca Hunlarla beraber yaşamış ve Hun beyine iki erkek çocuk vermiştir (Baykuzu, 2005a, s.102). Çinli yazar Guo Maoqian “*Le Fu Shi Ji*” adlı eserinde şu şekilde aktarılmıştır:

“Cai Wenja Hun ülkesinde 12 yıl yaşadıkdan sonra Çin’e dönmüş, daha sonra, Cai Wenji ülkesini özlediği zaman kamış yaprağından yaptığı ve Çin kaynaklarında Hujia adı verilen müzik aletini çalmıştır. Bu üflemeli bir çalgı idi ve çalındığı zaman sesi insana hüznün verirdi” (Saritaş, 2009, s. 433).

Bu bilgiler hujia’nın Hunlarda yaygın olarak kullanılan bir çalgı olduğunu gösterir. Hujia’nın sesinin hüznlendirmesi ve vatanından ayrı yaşayan kimselerde hüzn duygusuna sebebiyet vererek gurbeti düşündürmesi, hujia’nın önemli bir özelliğidir (Saritaş, 2009, s. 433). Ts’ai Wen-chi on iki yıl süre zarfında yaşadıklarını “Hun Flütünden On Sekiz Şarkı” adlı on sekiz bölümden oluşan şiirinde anlatmıştır. Bu şiir O’nu, Çin edebiyatının meşhur şairlerinden biri yapmıştır. Şiirin hikâyesi ise Çin tarihinin en etkili ve ünlü hikâyelerinden biridir. Söz konusu şiir, XI. yüzyılda resmedilmiştir. Chin-ting Yang’ın “Chung-Kuo Wen-hua Shih Tzu-tien” aktarılan bilgilere göre; şiirin adında geçen “Hun Flütü” ise bilinen en eski Hun üflemeli çalgısıdır. Üç delikli bir yapıya sahip olan bu flüt, Hunlar tarafından önce yapraktan yaparken bir zaman sonra ağaçtan yapmaya başlamışlardır. Bu çalgı tarihi süreçte Çin Hanedanlığı orkestralarının elzem bir parçası haline gelmiştir (Baykuzu, 2005a, s.101-105-111). Jin Hanedanı Kitabı’nın Liu Kun Biyografisi’nde bazı Çinli devlet adamlarının hujia çalmasını öğrendikleri belirtilmiştir:

“Bir gün liu Kun Bingzhou şehrinde flüt çalarken, etrafını süvari Hun askerleri sarmış, adeta tüm şehir halkı oraya birikmişti. Gece geç saatlerde kaldığı binanın yüksek bir yerine çıkan Liu Kun tekrar flüt çalmaya başlayınca flüt sesini duyan tüm Hunlar hıçkırarak ağlamaya başlamışlar ve hepsi de memleketlerini özlemiyle yanmışlar, sabah olup Liu Kun yine flütünü çalmaya devam edince Hunlar hemen oradan ayrılıp memleketlerine gitmek üzere yola çıkmışlardır” (Saritaş, 2009, s. 433-434).

Söz konusu kayıta geçen Liu Kun adlı kimsenin Doğu Jin devletinden olduğu ve yer aldığı Bingzhou şehrinin sakinlerinin çoğunluğunun Hunlar olduğu bilinmektedir. Bu bilgiler flütün bir çeşidi olan hujia’nın Hunlar tarafından bilindiğine dair önemli bir noktadır. Bu çalgının yine Hunlar tarafından bilinip kullanıldığı Fan Hua’nın yazdığı Han Hanedanı Kitabı’nın, Dou Rong’un Biyografisi’nden anlaşılmaktadır: “Ordumuz uzaktaki Altın Dağı’na Hun Şanyüsü’nün yaşadığı Longtian’a ulaştı. O sırada bir hujia sesi duyduk” (Saritaş, 2009, s. 434). Hunlarda yaygın olarak kullanılan ve gelenekselleşen hujia, ileriki zamanlarda Çinlilerin ilgi duyup beğendiği bir çalgı olmuştur (Saritaş, 2009, s.433-434).

4.2.3. Ağız/Çene Kopuzu (Ağız Arpı)

“Ağız kopuzu” veya “çene kopuzu” olarak da bilinen bu çalgının Hunlara ait olduğu düşünülmektedir. Nitekim şamanlar tarafından kullanılan ağız kopuzu Hun döneminin vazgeçilmez bir enstrümanı olduğu düşünülmektedir.

“Khel khuur” olarak bilinen ağız kopuzunun şamanlar tarafından güneş törenlerinde ruh çağırmak için kullanıldığı bilinmektedir (“Mongolia's shamanic rituals”, 2018). Ağız kopuzuna “çene arpı” da denilmektedir (“Mongolian Musical Instruments”, 2023). “Çaň kopuz” veya “çeň kopuz” olarak tabir edilen bu çalgının “ağız çengi” veya “ağız tamburası” olarak da adlandırılmaktadır (Sertkaya, 2019, s.91). Ögel, bu çalgı için “ağız tanburası” veya “ağız orgu” terimlerini kullanmıştır (Ögel, 1991, C.9, s. 388). Bu çalgıdan çıkan ses, çalan kişinin çene ve ağzını hareket ettirerek ve perde değiştirmek için de çalgının yaylı dilini hareket ettirmesiyle çıkmaktadır (“Mongolian Musical Instruments”, 2023).

Günümüzde Hun müzik aletleri arkeolojik kazılarda gün yüzüne çıkarılmıştır. Taşağıl’ın verdiği bilgilere göre şimdiye dek kazılarda bulunan Hun çalgısının ağız kopuzu olduğunu ifade etmektedir. “Khel khuur” olarak bilinen ağız kopuzuna; Moğolistan’ın Töv

bölgesindeki Altanbulag soumunda yer alan Morin Tolgi gömü bölgesinde rastlanılmıştır. Uzunluğunun 12.5 cm., eninin 1.4 cm., kalınlığının ise 2 mm. olan ve yontulmuş kemikten yapılan ağız kopuzunun dil uzunluğunun 9.7 cm. olup dip kısmında bir delik yer aldığı ve dil kısmının bir tarafında yontulmuş bir tutacağın bulunduğu, orta kısmının 5 mm., ucunun 2 mm. kalınlığa sahip olduğu tespit edilmiştir (Taşağıl, 2021a, s.306). Yeni yapılan arkeolojik kazılarda Rusya’da Hunlara ait olan ağız kopuzuna rastlanılmıştır. *The Siberian Times*’ın aktardığı bilgiye göre; Profesör Andrey Borodovsky tarafından Rusya’nın Altay Cumhuriyeti’nin “Chultukov Log 9” ve “Cheremshanka” adlı bölgelerinde beş adet kopuza rastlanılmıştır. Bu kopuzlardan biri, Cheremshanka bölgesinde Hun Türklerinin ürettiği ve uzunluğu 11 cm., genişliği 8,6 cm olan ağız kopuzudur. Bir hayvanın kaburga kemiğinin orta kısmını ikiye ayırma suretiyle yapıldığı düşünülen ağız kopuzunun dünyanın en eski çalgıları arasında yer aldığı da aktarılmaktadır. Ağız kopuzunun Hunlar tarafından üretildikten sonra 1580 ile 1740 yıl sonra bile korunduğu ve hâlâ ses çıkaracak kadar iyi olduğu ayrıca çalgı yapım tekniğinin ileri düzeyde olması da aktarılan bilgiler arasında yer almaktadır (“Ancient Jew’s Harps”, 2018). **Görsel 12**’de, arkeolojik kazıda bulunan Hun ağız (çene) kopuzu yer almaktadır.



Görsel 12: Hun ağız (çene) kopuzu.

(“Ancient Jew’s Harps”, 2018).

Profesör Andrey Borodovsky tarafından gerçekleştirilen arkeolojik kazılarda elde edilen buluntular, Türk müzik kültürünün geçmişi aydınlatılmasına yarar sağlamıştır. Lakin Hun Türklerine ait olan ağız kopuzu için “Jew’s Harp” yani “Yahudi Arpı” tabiri kullanılmıştır. Her ne kadar “Enstrümanın ismine rağmen Yahudiler veya Yahudilikle hiçbir bağlantısı yoktur” (“Ancient Jew’s Harps”, 2018). cümlesi verilen bilgiler arasında yer alsın

da Yahudiler ve Yahudilikle ilgili olmayan ağız kopuzunun “Yahudi Arpı” olarak adlandırılması düşündürücüdür. Nitekim Ögel, bu çalgının “a Jew’s Harp” adıyla Redhouse Sözlüğü’nde yer aldığını ifade etmektedir (Ögel, 1991, C.9, s. 388). Bu çalgının bilimsel dilde “Jew’s Harp” olarak adlandırılmasının doğru olmadığı kanaatindeyiz. Dolayısıyla bu çalgının adı konusunda alternatifler sunulmuştur: Ağız kopuzlarının pek çok terimle ifade edildiği yukarıda bahsedilmiştir. Bu terimlerden bir tanesi çene kopuzudur. Bu terim İngilizcesi “Jaw Harp” yani “çene kopuzu/arpı”dır. Bu çalgının “Jew’s Harp” yani “Yahudi Arpı” yerine “Jaw Harp” yani çene arpı (kopuzu) olarak literatürde geçmesinin doğru olacağı düşünülmektedir. Bu çalgı aynı zamanda “ağız arpı” olarak da adlandırılmaktadır. Ağız arpının İngilizce “Mouth Harp” olarak adlandırılması bilimsel literatüre göre uygun bir adlandırma olacağı düşünülmektedir. Bu doğrultuda bilimsel literatüre “Yahudi Arpı” olarak geçen bu tabirin tarihî kaynaklar ışığında yeniden doğru bir şekilde adlandırılması gerekli olduğu düşünülmektedir.

4.3. Vurmalı Çalgılar

Vurmalı çalgıların ana üyesi olan davulun Asya Hunları dönemindeki askerî müzik takımı olan tuğ takımının da ana çalgısı olması bakımından önem arz etmektedir. Bu bölümde tespit ettiğimiz vurmalı çalgılardan “gubing ve jiegu”nun da davuldan türediği göz önüne alınırsa söz konusu çalgıların gerek Hunların askerî yaşamında gerekse sosyal yaşamında kullandığı çalgılar olduğu anlaşılmaktadır. Gubing ve jiegu’nun halk tarafından sevilen bir çalgı olmasının yanı sıra Hunlar askerleri tarafından savaşta veya orduda askerî müzik kapsamında kullanılsa da bu çalgıların Asya Hunlarının tuğ takımında yer aldığına dair bulguya rastlanılmamıştır.

4.3.1. Gubing

Lui Yifei’nin aktardığı bilgilere göre bir tür davul çeşidi olan gubing, Hun halkı tarafından rağbet gören bir çalgıydı. Gubing’in, süvariler tarafından at üzerinde kullanılan küçük boyutlu bir çalgı olduğu bilinmektedir (Sarıtaş, 2009, s.437). Bu bilgilere göre gubing’in, Hunlar tarafından savaşta da kullanıldığına dair güzel bir örnektir. Ayrıca küçük yapıli gubing’in kullanım açısından uygun bir çalgı olması nedeniyle askerlerin at üstünde kullanımını kolaylaştırmış olması muhtemeldir. Bu çalgının, süvariler yani atli askerler

tarafından savaşta veya tatbikatta yön vermede ve askerî hareketleri belirlemede kullanılmış olması yorumu yapılabilir. Zira Hun Türklerinin askerî hayatta ve savaşta kullandığı her şeyin bir anlamı ve manası olduğu görülmektedir. Lakin gubing'in tuğ takımı içerisinde yer aldığına dair bir bilgiye rastlanılmamıştır. Buna rağmen Hunlar tarafından sevilen bu çalgının davulun bir çeşidi olarak yine atlı askerler tarafından kullanılması nedeniyle elde edilen bilgiler dâhilinde gubing'i askerî bir çalgı olarak değerlendirmek mümkündür.

4.3.2. Jiegu

Gubing, bize Hunlarda kullanılan bir başka davul türünün izlerine ulaşmamıza vesile olmuştur. Örneğin Lu Yifei'nin aktardığı bilgilere göre Güney Hunlarına ait bir kol olan Jie'lerin "Jiegu" olarak adlandırdıkları "Jie Davulu"nun gubing'den esinlenerek yapıldığı kuvvetle muhtemeldir. Liu Weijun'un aktardığı bilgiye göre jegu'nun biçimi yemek tasına benzediği ve dağdaki dut ağaçlarından imal edildiği de bilinmektedir (Sarıtaş, 2009, s. 437-438). Görüldüğü üzere Hunlar tarafından davulun birçok çeşidi kullanılmıştır. Bunlar gubing, jegu vb. çalgılar olmuştur.

Hunların kullandığı jegu hakkındaki bilgilere "Dunhuang Müzik Notaları"ndan ulaşılmaktadır. "Dunhuang Müzik Notaları", Göktürk devri Kuça merkez olmak üzere Kumul, Kaşgar, Semerkant ve Buhara gibi Orta Asya müziklerine ait olan notalardır. Ayrıca eski müzik notaları içinde yer alan ve değeri yüksek olan Dunhuang Müzik Notaları, Türk müziğinin Hun devirlerinde oluştuğuna dair bulgular içermesinden dolayı da ayrı bir öneme sahiptir. Bu notalar Tang sülalesinin sarayında Orta Asyalı müzisyenler tarafından icra edilmiştir. Tang saray müziğinin oluşumu ve Dunhuang müzik notalarının kökeni hakkında araştırmalar yapan araştırmacılar bu notaların Çin Tang saray müziğine ait olmasına rağmen Çin'in geleneksel müziği ile örtüşmediği kanaatine varmıştır. Bu konu hakkında Çin kaynaklarında birçok bilgiye rastlanılmış bunlar arasında "Göktürk Prensesi Asena" ile ilgili kısım dikkat çekmiştir. Zhou Sülalesi Tarihi'nin Kraliçe Asena Bölümü'nden elde edilen bilgilere göre; M.S. 568'de Zhou sülalesinin hükümdarı Wu-di, Göktürk Devleti ile ilişkilerini ilerletmek için Mugan Kağan'ın kızı ile evlenmeyi düşünerek bir vezirini onlara gönderir ve evlilik için onay alır. Mugan Kağan, Prenses Asena ile birlikte Kuça, Kaşgar, Buhara ve Semerkant'tın ünlü besteci ve müzisyenlerinden oluşan topluluğu Çin'e yollar. Bu müzisyenler Çin'e Orta Asya'ya özgü çalgılarını da getirmiştir. Bu çalgılar; "Wuxian

Pipa (beş telli ud), Li Konghou (dikey arp), Hapu (harp) ve Jiegu (bir çeşit davul) idi.”
(Ekrem, 2012, 101-116-125).



V. BÖLÜM

5. ASYA HUN DEVLETİ DÖNEMİNDE DİNÎ MÜZİK VE KÖKENLERİ

Bilindiği üzere müzik, tarihin ilk çağlarında dinî duyguları temsil etmiştir. Dinî müzik daha sonraları insanların yaşam koşulları gereği hayatta meydana gelen her olayı temsil eder hâle gelmiştir (Hey'et, 1996 s. 85). Bu durum Türkler için de geçerlidir. Zira Türk müziği bir Türk inancı olan Şamanizm'den teşekkül etmiştir. Dolayısıyla Türk müziğinin ana kaynağıdır (Anadol ve diğerleri, 2007, s. 261). Bilindiği üzere Türkler toy, yuğ ve belirli zamanlarda düzenledikleri dinî törenlerdeki müzik, dinî niteliktedir (Özkan, 2021, s. 21). Türk müziğinin oluşumunda ise eski Türk dininin tesiri vardır. Zira şamanların ayinleri bu durumu kanıtlar niteliktedir. Şamanın davuluyla yaptığı müziğin, Türk müziğinin prototipini oluşturduğu düşünülmektedir (Eroğlu, 2017, s. 89). Dolayısıyla bu müzik, Asya Hunları'nın dinî müziğinin anlaşılmasında yarar sağlayacağı düşünülmektedir.

Müzikle din arasındaki hassas çizgiyi Eroğlu, şu sözlerle açıklamıştır: “Kamın hayattaki kötü gidişe dur demesi, sessizlik karşısında sesi, yani ölüm karşısında dirilmeyi; kötülük karşısında iyiliği canlandırması sese dokunması ile mümkündür. Sese dokunmak “Hayata Dokunmak” demektir. Hayata dokunurken çeşitli kutsal sözler söylüyor ve davuluyla ritim tutup, müzik yapıyordu.” (Eroğlu, 2017, s. 89). Dolayısıyla şaman müziği, şamanların birtakım bedensel hareketleriyle beraber çaldıkları davul ve def eşliğinde – bazen davul ve def eşliği olmadan – terennüm ettikleri ağıt ve ilahîlerden meydana gelmekteydi (Uçan, 2005, s. 23; Göher Vural, 2016, s. 70; Göher Vural, 2019, s. 50). Nitekim şaman, tanrı-ruhlarla olan ilişkisini ve öteki âlemde yaşadığı durumları izleyicilere ilahiler ve birtakım beden hareketleriyle anlatmıştır (Perrin, 2013, s. 59). Şamanın yolculuğunda davuluna vurmasıyla, beynini işitsel olarak uyarırdı (Harner, 2018, s. 29). Böylece şaman, şarkı ve müzikle diğer âlemlere doğru yol almaktaydı (Bayat, 2021, s. 206). Şamanları diğer din insanlarından ayıran en önemli özelliğin davul olduğu kuvvetle muhtemeldir. Davul yerine ok ve asâ kullanan veya davulsuz esirme tekniği uygulayan şamanlar olsa da davul, şamanların kullandığı asıl çalgıdır (Bayat, 2021, s. 187). Gömeç'e göre davul, şamanların kıyafetinden bile çok eski bir tarihe sahiptir. Çünkü şaman kıyafetleri zamanla kaybolduğu halde davul varlığını korumuştur (Gömeç, 2016, s. 88). Şamanların elbisesi ne kadar

önemliyse davul da o kadar mühim bir parçadır. Bayat, şamanların kullandığı davulun millî tarih açısından mühim olduğunu şu sözlerle vurgular:

“Şaman mitolojisi, dünya görüşü, düşünce tarzı, göçebe veya toplayıcı hayatın felsefesi davula çizilen resimlerde ve figürlerde sembolleşmiştir. Aynı zamanda davulda korunmuş eski simgeler, Şamanlığın kökeni ve etkileşim alanını da tayin etmektedir. Türk şaman davullarının yapısı hemen hemen ayrıntılarına bakılmaksızın aynıdır. Ancak bu davulların başka halkların Şaman davulu ile kıyaslanması etnolinguistik, millî köken bağlamında bir sıra farkları ortaya koyar.” (Bayat, 2021 s. 187).

Ayrıca davul derisinin üzerine çizilen mitolojik resimlerin, Şamanizmin menşei hakkındaki bilgilerin aydınlatılması açısından büyük önem taşımaktadır (Medenî, 2021, s.186). Varoluş, Orta Asya ve Sibiryâ halkına göre; “Dünya Ağacı” veya “Hayat Ağacı” olarak adlandırılan bu kutsal kaynaktan teşekkül eder (Roux, 2005, s. 342). Dünya ağacının üst kısmı göğe uzanırken gövdesi yeryüzünde, kökü ise yerin altına uzanır (Potapov, 2012, s. 51). Şamanın gerek yerin altına inmesinde gerekse göğe doğru yükselmesinde sıklıkla kullandığı davulun hayat ağacı ile doğrudan bir bağlantısı olduğu görülmektedir (Çoruhlu, 2015, s. 95-96). Şaman kutsal Dünya Ağacı’ndan yapılan davulla göğe tanrıya ulaşır. Eliade’ye göre şaman şu şekilde göğe ulaşır: *Davulunun kasnağı Evren (Hayat) Ağacı’ndan yapılmış olduğu için, şaman davulunu çalmakla, sihirli bir şekilde bu ağacın yanına, yani “Dünyanın Merkezi’ne” fırlatılmış olur; ve bu sayede Göğe çıkar.* (Eliade, 2018, s. 222). Davul, çıkardığı sesle şamanın transa geçmesini sağlar, vecde erişmeyi kolaylaştırır, ruhları çağırmada ve hapsetmede, tanrı ve ruha kurban sunmada, kötü ruhları korkutmada kullanılır, şamanın uçmasını ve dünyanın merkezine ulaştırır ve şaman seansının gerçekleştirilmesinde – davul sesi ve ritmi ayinin durumunu halka anlatmada yardımcıdır - ana unsurdur (Eliade, 2018, s. 222; Çoruhlu, 2015, s. 95). Bayat, şamanlar için beşerî ve ilahî âlem arasında davulun nasıl bir işlevinin olduğunu şu sözlerle açıklar: “Davul, insanların isteklerini ruhlara ileten, öteki âlemin iradesini de insanlara çattıran tek kutsal müzik âleti olarak algılanır” (Bayat, 2021, s. 187). Altaylara ait olan insan ve yerin yaratılışı efsanesinde davul ve ayin motifine rastlanılmaktadır. Anohin’in aktardığı bilgiye göre: “Kara kavim bir çemberi deri ile kaplayıp davul icat ederek yeryüzünde ilk defa şamanî ayin yapmaya başlamış” (Anohin, 2006, s. 20). Yaratılış olayında davulun yer alması söz konusu çalgının değerini göstermektedir.

Kadim Türklerin, davulun yapımında kullandığı kutsal ağaç ve hayvanların “Davulun Canlandırılması” töreniyle ruhlarıyla irtibat kurulmuştur. Şaman, davulun kasnağını ve derisini sulayarak canlandırır. Canlanan kasnak ve deri geçmişini şamanın ağzından konuşarak anlatır. Davul kasnağı, ormanda yetişip büyüdüğü zamanları, kesildiği ağaçtan nasıl koparıldığını; davul derisinin sahibi olan hayvan da doğduğu zamanı, ailesini çocukluğunu ve ava kurban gittiği zamana kadar anlatır, şamanın ağzından dile gelir (Eliade, 2018, s. 224). Şayet davul derisi eskirse; davulun yapılış aşamasında kullanılan ana maddelerin kutsiyetinden dolayı rastgele bir yere değil ormandaki bir ağacın dalına asılmak suretiyle bırakılırdı. Davullar, şamanın ölümüyle mezarının kenarındaki ağaca tahrip edilmek suretiyle asılmışlardır (Anohin, 2006, s. 59; Çoruhlu, 2015, s. 97; Medenî, 2021, s. 164-191). Yani davulun direkt olarak şamanı simgelediği muhtemeldir (Çoruhlu, 2015, s. 97). Zaten şamanın kıyafetleri ve törenlerde kullanılan eşyalar birer mitolojik unsurdur. Aralarında en dikkat çeken unsurlardan biri de görüldüğü üzere davuldur (Çoruhlu, 2015, s.95). Ayrıca davul, Hunlarda devleti simgeleyen önemli bir çalgıdır. Nitekim Türklerde bayrağın kutsallığı, erken devirlerde gelişen din ve devlet inanisından gelmektedir. Bu kutsal bayrağa sahip olan kişi veya millet, hakan ve devlet olur ve kutsal bayrakla meşruluğunu sağlar ve saygı görürdü. Dolayısıyla davulla beraber daima yan yana duran kutsal bayrak ayrılmaz bir bütündü. (Ögel, 1991, C. 6, s. 9). Görüldüğü üzere davul, devletin hem resmî hem de dinî bir çalgısıdır (Gazimihal, 1975, s. 33; Uçan, 2005, s. 22). Çin kaynaklarından edinilen bilgilere göre pi’pa’nın da ilahî bir işlevi vardır. Nitekim pi’pa’nın çıkardığı sesle kâhine danışmaktadır (Eberhard, 1942a, a. 198). Bu bilgilere göre, Türklerde bazı çalgıların dinî bir özelliği olduğu görülmektedir.

İlk dönemlere ait görsel ve minyatürlere bakıldığında çalgılara rastlanması mümkündür. Bu çalgıların içinde ise davula sıkça rastlanılmaktadır. Örneğin, Türklerin ilk dönemlerine ait olduğu düşünülen ilahîde; ses, kelime ve dizelerin tekerrür etmesiyle meydana gelen ahenkli yapıla birlikte “davul” kelimesini andıran “*tang tengri*” tabirinin çokça kullanılması, ilahîye adeta bir “*davul senfonisi*” havası kattığı görülür (Arat, 2017, s.3):

“Tang tengri kelti

Tang tengri özi kelti

Tang tengri kelti

Teng tengri özi kelti

Turunglar kamag begler kadaşlar

Tang tengrig ögelim

Körügme kün tengri

Siz bizni küzeding

Körünügme ay tengri

Siz bizni kurtaring

Tang tengri

Yıdlig yıparlıg

Yaruklug yaşuklug

Tang tengri

Tang tengri

Tang tengri

Yıdlig yıparlıg

Yaruklug yaşuklug

Tang tengri

Tang tengri.” (Arat, 2017, s.9).

İlahinin tercümesi şu şekildedir:

“Tan tanrı geldi,

Tan tanrı kendisi geldi;

Tan tanrı geldi,

Tan tanrı kendisi geldi.

Kalkınız, bütün beyler, kardeşler,

Tan tanrıyı övelim!

Gören Güneş tanrı,

Siz bizi koruyun!

Görünen Ay tanrı,

Siz bizi kurtarın!

Tan tanrı,

Güzel kokulu, misk kokulu,

Parıltılı, ısıltılı

Tan tanrı!

Tan tanrı!

Tan tanrı,

Güzel kokulu, mis kokulu.

Parıltılı, ısıltılı

Tan tanrı!

Tan tanrı!” (Arat, 2017, s. 9).

Davulun yapımında kullanılan malzemeler rastgele seçilmemiştir (Çoruhlu, 2015, s.96). Davulun kasnağı ve iç sap yapımında kullanılan ağacın, kutsal kabul edilen sedir veya kayın ağacından yapılır (Anohin, 2006, s. 58; Çoruhlu, 2015, s.96). Zira bu kutsal ağaçlar Dünya Ağacı’nı simgelemektedir ve bir anlamı vardır. Davulun derisinde kullanılan hayvanlar da belirli bir amaçla seçilir (Çoruhlu, 2015, s.96). Türkler tarafından kutsal kabul edilen dağ keçisi, geyik ve kısmen de olsa tay derisi kullanıldığı bilinmektedir (Anohin, 2006, s. 61; Çoruhlu, 2015, s.96). Altay – Sayan davullarının el değmemiş kayın ve sedir ağacından yapılması gerekmektedir (Bayat, 2021, s. 190). Davul yapımında kullanılan parçalar; “ağaç”, “demir”, “bakır”, “deri” ve “kıl sicim”dir (Anohin, 2006, s.58; Bayat, 2021, s. 190). Gerek demirin kutsallığı (Çoruhlu, 2015, s. 96) gerekse demir, zil vb. parçaların çıkardığı sesle şamanın kendisini kötü ruhlardan koruması (Anohin, 2006, s. 45; Harva, 2015, s. 404-425) bilgileri, Asya Hunları’nın dinî müzik felsefesi hakkında bilgi verdiği düşünülmektedir. **Görsel 7’**de görüldüğü üzere, Asya Hunları da davulun kenarına zil, demir vb. parçalar koymuştur (Ögel, 1991, C. 6, s. 32). Bu parçaların Asya Hunları tarafından konulmasının farklı bir anlamı olduğu düşünülmektedir. Bu parçaların davulun kenarına konulmasıyla Hunların orduyu, devleti ve kutsal olan askerî müziği, kötü ruh ve

enerjilerden koruma içgüdüleriyle hareket etmelerinden kaynaklandığı yorumu yapılabilir. Davulun kenarına yerleştirilen madenî parçalar, defin ilk örnekleri olmasını muhtemel kılmaktadır.

Nitekim Altay Türkleri, davulu kötü ruhları korkutmak amacıyla kullanmışlardır. Örneğin, ay ve güneş tutulmalarında davul çalıp bağırarak onları korkuttuklarına inanırlardı. Bu geleneğin Anadolu'nun bazı yerlerinde hala yaşadığı bilinmektedir (Gömeç, 2016, s. 73). Şamanlar hastalığı iyileştirmek için düzenlediği ayinde; hastaya musallat olan kötü ruhu ait olduğu yere gitmesi için davulunu çalarak ilahîler söylediği bilinmektedir (Gürcan, 2016, s. 57; Gürcan, 2018, s.65). Tokmak ve davul ikilisinden çıkan müzik tedavide etkili olur (Bayat, 2021, s. 206). Nitekim Türk dinî müziğinin menşei, Türkistan coğrafyasında yaşayan ve “şaman-baksı-ozan” adıyla anılan kişilerin tedavi ve uygulamalarında girdikleri trans hâlinde icra ettikleri ezgilerdir (Songar, 1986, s.7).

Tefin menşei, tarihin çok eski devirlerine kadar uzanır. Türkler tarafından kutsal kabul edilen tef, kaya resimlerinde tasvir edilmiştir. Kaya resimlerinde tasvir edilen tef, şekil ve dış görünüş itibarıyla günümüzde kullanılan teflerle benzerlik göstermektedir (Potapov, 2012, s. 200). Tefin, Orhun (Yenisey) yazıtlarında da adı geçmiştir (Potapov, 2012, s. 200). Türk inanışına göre manevî âlemden ilahî âleme şamanlar vasıtasıyla geçiş yapılır. Şamanlar Tanrı'ya ulaşmak için düzenledikleri ayinlere ellerindeki defî çalarak başlardı. Defî hafif bir tempoda çalarak ayine başlayan şaman, çeşitli hareketler yapardı. Hareketlerin hız seviyesi defin temposu ile doğru orantılıydı. Hareket ve def temposunun yüksek bir hal almasıyla Şaman düşerek bayılırdı (Anadol ve diğerleri, 2007, s. 261). Şaman kıyafeti ve tef, şaman kültürünün önemli bir parçasıydı. Tefi olmayan, gerçek bir şaman olarak değerlendirilemezdi (Potapov, 2012, s. 199). Dolayısıyla tef, şamanın âdeta eli koluydu. Potapov (2012, s. 205) Altay-Sayan şamanlarının teflerini “seyyar ibadethane” olarak değerlendirir. Zira bir şaman, tefi aracılığıyla ayin düzenler ve tanrıya ulaşırdı. Ayinin gidişatını tefinden çıkan sesle, tefin ritmiyle ve gücüyle anlatırdı. Bu sinyaller şamanın ayinde hangi aşamada olduğunu da haber verirdi. Dolayısıyla tef, haber veren önemli bir çalgıydı (Potapov, 2012, s. 205).

Nasıl ki bir toplumun veya milletin geçmişine ışık tutan bilgilere sözlü ürünlerine bakılarak ulaşılıyorsa, şamanizmin özelliği hakkında pek çok bilgiye (dini, yapısı, fonksiyonu, düşünce sistemi ve felsefesi) ulaşmada, şamanların okuduğu dua ve ilahî ve şarkı sözlerinin büyük rol oynadığı görülmektedir. 19. yüzyılın ortalarında derlenmeye

başlayan bu söz konusu metinlerin, Fuzuli Bayat tarafından bir araya toplandığı “*Türk Şaman Metinleri*” adlı kitapta ilk şamanlara/kamlara dair pek çok bilgi bulunmaktadır. (Bayat, 2020, s. Önsöz). Bu bilgiler göz önüne alındığında müziğin, Türklerin ilk dönemlerinde nasıl olduğuna dair bilgi edinilmesinde yarar sağladığı düşünülmektedir. Örneğin, Kam’ın bulunduğu yerden Erlik Han’a doğru çıktığı kozmik yolculuğunda tespit ettiğimiz “*davul, tokmak ve şarkı*” öğelerinin kam’ın yolculuğunda vazgeçilmez bir unsur olduğu anlaşılmaktadır.

Erlik Han’a doğru başlayan kozmik yolculunda; kam, gittiği yolu şarkılar söyleyerek tasvir eder. Bu yolda daha önce Erlik Han’a gitmeye çalışıp başarısız olup ölen şamanların kemikleriyle karşılaşarak şu şarkıyı söyler (Bayat, 2020, s.45-46):

“Yer syuyogı ezretu polıptır

At syuyogı alatu polıptır

Tengre tozı tebilgen

Temir kapkak kagılğan

Tengre tozı tebilgen

Temir bile odoltıp

Temir bile odoltıp

Temir kapkak kagılğan

Temenib kalıb odoltıp.” (Bayat, 2020, s.46)

Şarkının tercümesi şu şekildedir:

“İnsan kemikleri çil-çopur,

Atların kemikleri ise ala-bula dağ olup kalıptır.

Gök âlemi teprenir,

Demir dam darbe alır.

Gök âlemi teprenir;

Biz birlikte geçeceğiz.

Demir dam darbe alsa da;

Sıçrayıp geçeceğiz.” (Bayat, 2020, s.47).

Erlik Han’ın huzuruna varan kam, O’na takdim ettiği her bir şeyin ardından davuluna elindeki tokmakla vurur. Yolculuğu sona eren kam, elinde davuluyla yorgun düşmüş vaziyet alır ardından kamın elinden tokmak ve davul küçük bir merasimle alınır (Bayat, 2020, s. 49-50). Şaman metinlerine göre kam, yolculuğunda; iletişimini çoğunlukla şarkılar söyleyip çalgısını çalarak sağladığı görülmektedir. Bu bağlamda kam ve davulun kutsal ve önemli bir unsur olduğu görüşü muhtemeldir. Zira kamın Erlik Han’a doğru yaptığı kozmik yolculuğunun dinî mahiyette olduğu anlaşılmaktadır.

Türk halk bilimci Abdülkadir İnan, devlet kurucularının ve tanrıların menşeyini anlatan efsanelerin, şamanlar tarafından ayin ve merasimler de söylenen dua ilahilerin, halk kahramanlarının hikâyelerini terennüm eden destanların, masalların vb. sözlü ürünlerin Türk tarihinin ve kültürünün aydınlatılmasında önemli birer kaynak teşkil ettiğini ifade ederek her milletin tarihinin destan ve efsanelerle başladığını ileri sürer. Bu duruma örnek olarak hem Çin kaynaklarında geçen hem de bugün hala yaşamaya devam Altay Türklerinden Mundus ve Tölös boylarında söylenen Siyenpi sülalesinin menşeyine dair efsaneyi mukayese eder. Radloff, Verbitski ve Potanin tarafından tespit edilen ve şaman ilahilerinden aktarılan efsanenin Çin kaynakları ile karşılaştırıldığında Altay Türkleri tarafından muhafaza edilmesinin nedenini ayin ve merasimlere bağlar. (İnan, 2020, C. 1, s. 191-192-193). Atsız, bu destanın oluşumundan kısa bir süre sonra Çinli tarihçiler tarafından tespit edilip yazıya aktarılmasıyla zenginleşemediğini görüşünü aktararak destanın, günümüzdeki Altay Türklerinden Töles ve Mundus boylarında hâlâ yaşadığını ifade etmiştir (Atsız, 2020, s. 66-67). Atsız, sözlü edebiyat ürünlerinin hem yazıya geçirilmesi hem de sosyal yaşamın değişmesi nedeniyle yeni ürünlerin doğmasını kısıtladığını bunun sonucunda da sözlü edebiyat kültürünün gittikçe zayıfladığını ifade eder (Atsız, 2020, s. 12-13). Bu bağlamda ayin ve merasimlerin ve şaman ilahîlerinin ait olduğu toplumun kültürünün eski çağlardan bugüne kadar gelmesinde önemli rol oynadığı kuvvetle muhtemel gözükmektedir.

Türk şamanizminin özü nasıl ki Altay Türklerinde vücut bulduysa (İnan, 2020, s. 389) şamanizm ekseninde şekillenen müzik de, öz suyunu da buradan alır. Bu bakımdan Altay kültürüne ait müzik hakkında pek çok bilgiye yine kamlar/şamanlar tarafından yapılan ayin ve merasimlere bakılarak erişilebilir. Nitekim verilecek örneklerden anlaşıldığı üzere müziğin, ayin ve merasimlerde kullanılan bir unsur olduğu bu kanıyı destekler niteliktedir.

Kamların (şamanların) okuduğu duaların birinde Altay Türkçesinde; “tünür veya tür” olarak adlandırılan davul’a vurgu yapılması bu duruma bir örnektir:

“Âyin icra etmekle yaşayan benim

Galebe ve zaferle yaşayan benim davulumdur.

Bir akşam gelir, ben ibadet eder ve ölürüm, Ey ulu Tanrı!...” (İnan, 2020, C.1, s.392).

İçinde müziğin yer aldığı bir başka örnek ise; Altay Türklerinin, huş (sumu) ağacı etrafında Ülgen’e kurban keserek gerçekleştirdiği bir ayindir. Bu ayin erkeklere özel bir ayin olduğundan dolayı sadece erkekler katılır. Ayin şu şekilde gerçekleşmektedir:

“Bir huş ağacının etrafında bir yurt yapılırdı. Ağaca dokuz kertik açılır. Bu kertikler göğün dokuz tabakasına alamettir. Şaman (?) elinde çalgı aletini çala çala dans eder ve her aşamada bir kertiğe erişerek oranın durumunu şarkı vasıtasıyla anlatır. Nihayet dokuzuncu basamakta Bay Ülgen’in sarayına çıkarak ondan bağışlanma diler ve kurbanı takdim eder.” (Gökalp, 2021, s. 94).

Altay Türklerinde şayet evde ölüm gerçekleşmişse, ölen kişinin ruhunu evden uzaklaştırma adına evde gerçekleştirilen sihrî ayinlere kadınlar katılır. Bu ayinde de kurban takdim edilir. Takdim edilecek hayvanın rengi tanrıya göre değişiklik gösterir. Huş ağacı ormanında Ülgen’e kurban sunulacaksa açık renkli, Erlik Han’a ölünün ruhunu uzaklaştırmak amacıyla sunulan hayvanın rengi ise koyu olması gereklidir (Gökalp, 2021, s. 94).

Hun öncesi dönemde yapılan müziğin daha çok dinî maksatla yapıldığı bilinmekle beraber ezgi tekrarına ve şamanın hareketlerine eşlik eden basit yapıda olduğu aşikârdır (Göher Vural, 2019, s.48). Görüldüğü üzere dinî ayin ve törenler şiir ve müzikle beraber icra edilmiştir (Öztelli, 1959, s. 3). İnsanlığın ilk dönemlerinde icra edilen ayin ve merasimler zamanla “lâdinî” yani “dindışı” form kazanmıştır (Köprülü, 2020, s. 101). Bu sürecin Türklerin tarihsel evrelerinde de aynı şekilde olduğu görülmektedir. İlk dönemlerde ayin ve merasimlerinin dinî yapıda olduğu görülen Türkler; zamanla aşk, eğlence, savaş, sağaltım, bebek ve çocukların uyuması için söylenen ninni türünde eserler gibi çeşitli alanlarda müzikten faydalanmıştır. Müziğin farklı alanlarda kullanılması, bu eserleri icra edenleri de ortaya çıkarmıştır (Uçan, 2005, s.18-19). Nitekim Uçan, Hun dönemi Türk müziğini;

dinsel/inançsal-büyüsel-sağaltımsal ve *dünyasal* olarak iki evreye ayırmıştır. (Uçan, 2005, s.23). Dinî müzik, kendi içinde ayrı bir müzik sistemini meydana getirdiğinden ve günümüzdeki tasavvuf ve dinî müziğin kökenlerini oluşturmasından dolayı önem arz etmektedir.

Bilindiği üzere Asya Hunları, Türklerin en eski çağlarından beri süregelen kültürün ve geleneğin yaşatıldığı bir dönem olma özelliğine sahiptir. Dolayısıyla bu dönemdeki ayin ve merasimlere bakılarak hem Hun öncesi hem de Asya Hunları döneminin sosyal ve dinî hayatına dair bilgilere ulaşılması görüldüğü üzere mümkündür.

İlahîlerin, tanrı ve ruhların sesini iletmenin bir yolu olduğu bilinmektedir. Şaman, tanrı ve ruhların sesini şifa ya da başka törenlerde ilahîler vasıtasıyla iletirdi. Dolayısıyla ilahîler, şamanların öteki âleme ulaşmasında yardımcı olan (Perrin, 2013, s. 59-61) bir müzik türüydü. İlk dönemlerde dinî bir yapıda olan şöenlerde ozanlar, “dinî-sihri” şiirleri kopuzuyla terennüm ederdi (Köprülü, 2020, s. 106). Güven’e göre bu türküler, eski Türk inanış ve ananelerinden bir parça taşımaktadır dolayısıyla türkülerin ilk örneklerinin kökeni inanca dayandığı için kutsal bir mahiyettedir. Kutsî özelliğe sahip bu türküler de hikâyeli türkülerdir. Çünkü inanç gereği ortaya çıkan birtakım olaylar ve ritüellerin sergilenmesiyle icra edilir. Bu türküler zamanla dünyevi bir hâl almıştır. Güven (2005) bu durumu şu şekilde açıklamaktadır:

“Kutsal kabul edilene öykünme, ona yalvarma, ona dua etme, ondan dileme; bir ritüeli canlandırma hadisesi üzerine söylenen ezgili manzum eserler olarak ilk örneklerini veren türküler, daha sonra gerçek yaşamda karşılaşılan ayrılık, gurbet, göç, seveda, ölüm, savaş benzeri çeşitli eylemlerle birlikte sevinçlerin, acıların ve çeşitli dertlerin doğal bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır (yakılmıştır).” (s. 281).

Lakin konusu ve içeriğinin dinî bir mahiyet taşımasından dolayı türkünün türü olan bu türkülere ilahî denilmiştir. İlahîler de türkülerin bir türüdür. Bu ilahîler aynı zamanda günümüz tasavvuf/dinî müziğinin ana türü olan ilahîlerin prototipini oluşturması bakımından önem arz etmektedir.

Hun döneminde Tanrı, “gök, ulu ve yüce” kavramlarına tekabül etmekteydi. Buradan anlaşılabacağı üzere Türklerde ilahî hâkimiyet, gökle beraber doğarak tek Tanrı inanç modeline uygun bir yapıda gelişmiştir (Ayhan, 2021, s.320). Ögel, yıldırım ve gök gürlemelerini “devlet sembolü” olarak değerlendirerek savaşlarda en çok kullanılan savaş

deyimi olduğunu ifade etmiştir (Ögel, 2020b, C. 2, s. 344). Nitekim Kutadgu Bilig’de geçen “...Bulut kükredi, vurdu nöbet davulunu. Şimşek çaktı, çekti hakanın tuğunu...” (Hacip, 2019, s.29) şiirin sözleri Ögel tarafından şu sözlerle yorumlanmıştır: “Davulu çalan, gök gürlemesi; bayrağı çeken de şimşek olmalıydı. Davulun çalınışı ile çekilişi Türklere göre bir insan işi değildi. Onları Tanrı’nın büyük güçleri idare ediyorlardı.” (Ögel, 1991, C. 6, s.7). Bu bilgilere göre davulun, gök gürlemesiyle çalınması, şimşeğinde bayrağı çekmesi Türklerin doğaya atfettiği kutsallığın bir göstergesi olabilir. Aynı zamanda Ögel’in davulun çalınışını Tanrı’nın büyük güçleri tarafından idare edilmesi yorumuna (Ögel, 1991, C. 6, s.7) dayanarak Tanrı’nın, Türklerle tuğ ve davul ile iletişime geçme materyali olarak yorumlanabilir. Görüldüğü üzere davul ve bayrağın Türkler tarafından Tanrı ve büyük güçleri tarafından idare edilmesi Türklerin inanışının bir göstergesi olabilir.

Bilindiği üzere, Gök Tanrı inancına sahip olan Hunlarda, hükümdar Tanrı’nın oğlu ve yeryüzündeki temsilcisidir (Ögel, 2020c, s. 46). Dolayısıyla Tanrı ve hükümdara yüklenen dinî mahiyet devlet müziği yani askerî müziği ile ilişkilidir. Nitekim Vural da Türklerdeki askerî müziğin menşeyini, dinî ve askerî – genellikle din ile bütünleşen - müziğe dayandırmaktadır (Vural, 2013, s. 23). Bu doğrultuda tuğlar, zamanla “din-savaş-tuğ” ekseninde birleşip bir bütün olmuş ve bu üçlü inanış ve anlayış sistemi, ordu ve devletin uygulamalarında yaşamıştır (Ögel, 1991, C. 6, s. X-XI).

İlkbahar, yaz ve sonbahar mevsimlerinde halkın ve devletin resmî ve dinî bayramları gerçekleştirdi. Bu zamanlarda devlet tarafından toylar düzenlenir ve bu toylarda eğlence ve oyunlar müziksiz yapılmazdı (Uçan, 2005, s. 22). Törenlerin, eğlencelerin, ayin ve merasimlerin içeriğinin ve yapısının sosyal hayattan izler taşıdığı düşünülmektedir. Dolayısıyla ayin ve merasimlerin, Türklerin müzik kültürünün ve sosyal hayatının anlaşılmasında rolü büyük olduğu söylenebilir. Şairlerin, av ayinlerinde “dinî-sihrî” şiirler söyleyerek avın bolluk içinde ve mutlu bir hâlde gerçekleşmesini sağladılar (Köprülü, 2020, s. 106; Demirci, 2017, s. 26). Elinde kopuzu, dilinde “dinî-sihrî” ezgilerle toy ve şölenlerde müzik icra eden ozanların (Demirci, 2017, s. 26) Türk dinî müziğinin ilk ilahileri olma ihtimali yüksektir. Bu ilahilerin aynı zamanda ordu ve devlet için söylenmesi de Hunların vatan ve millet şuurunun sanatsal bir yansıması olduğu söylenebilir.

Ögel, profesyonel savaşçılardan oluşan Hunları en iyi tanımlayan tabirlerin “alp” ve “şövalye” olduğunu ifade etmiştir (Ögel, 2020c, s. 46). Nitekim Esin, “Proto-Türklerle Türklerin dünya görüşü hamasiydi. Kadim dünyada olduğu üzere alp, bir yarı tanrı olarak

düşünülmüyordu. Alp hayatı boyunca insanüstü kahramanlıklar göstermekle yükümlüydü. Böylece alp insanlık seviyesinin üstüne çıkıyor, ölümden sonra da gökyüzünde, göksel tanrılar arasında yer alıyordu.” sözleriyle alpliğin kutsallığını ifade etmiştir (Esin, 2006, s.265). Bu doğrultuda alp ve kahramanlığın kutsal bir yönü olduğu açıktır. Dolayısıyla ilk türkülerin dinî bir mahiyeti olduğu söylenebilir. Alp, kahramanlık ve destanların Asya Hunları döneminin müziğinin şekillenmesine zemin hazırladığı muhtemel gözükmektedir. Nitekim Güven’in ilk hikâyeli türkü örneği olarak tespit ettiği “Oğuz Kağan Destanı” ve “Alper Tunga Destanı” kutsal özelliğe sahiptir (Güven, 2005, s. 281-160).

Çin hanedan yıllıklarına göre hükümdar Şan-yu, Gök Tanrı’ya, istediğini verdiği için at üstünde iki elini havaya kaldırıp başını eğerek şükretmiştir. Çoruhlu, bu bilgiye dayanarak “Günümüze ulaşan en eski “dua”nın Hsiung-nu lara (Asya Hunları) ait olduğu anlaşılmıştır” tespitinde bulunmuştur (Çoruhlu, 2015, s. 111). Dua etmek inanışın bir göstergesidir. Görüldüğü üzere Hunlarda dinî inanış mevcuttur. Nitekim Taşağıl “Hunların inanışlarını bozkırda doğan inanç sisteminin ilk tipi” saymaktadır (Taşağıl, 2021a, s. 314; Taşağıl, 2021b s. 67; Taşağıl, 2015 s.84). Çünkü Hun inanç sistemi “1. Tabiat kuvvetlerine inanma, 2. Atalar Kültü, 3. Gök Tanrı dini” etrafında şekillenmektedir (Kafesoğlu, 2013, s. 290-292-295; Taşağıl, 2021b s. 67, Taşağıl, 2015, s.84, Taşağıl, 2021a, s. 314). Dolayısıyla Hunların dinî müziğini, Türk dinî müzik sisteminin ilk örneği olarak kabul edebiliriz. Hun öncesi dönemde elbette dinî müzik yapılmaktaydı lakin Hun döneminde dinî müzik, devlet inanışı ve felsefesiyle şekillenmiş hatta bütünleşmiş ve resmî bir sistem hâline gelmeye başlamıştır. Dolayısıyla dinî mahiyeti olan bu müzikten doğan ilahîler de Asya Hun Devleti döneminde dinî ve millî bir zemine oturarak sistemleştiği düşünülmektedir.

SONUÇ VE TARTIŞMA

Asya Hunlarından önceki dönem, Türklerin devlet çatısı altında olmadan yaşadığı ve şamanizmi benimsediği bir dönemi kapsamaktadır. Hun öncesi dönemde gelişen Türk müzik kültürü, Asya Hun Devleti'nin kurulmasıyla beraber çeşitlenip zenginleşmiştir. Hun öncesi dönemin köklü Türk müzik mirasını, tarihte kurulacak ilk Türk devleti olan “Asya Hun Devleti” devralmıştır. Bu durum, Asya Hunları döneminin müzik kültürünün önemli kılınmaktadır. Dolayısıyla Asya Hunları, kendisinden sonra kurulacak Türk devletleri başta olmak üzere, günümüz Türkiye Cumhuriyeti ve çağdaş Türk devletlerinin devlet müziğinin temelini oluşturmuştur. Ülkemizin kurucusu Gazi Mustafa Kemal Atatürk'ün, “*Sanatsız kalan bir milletin hayat damarlarından biri kopmuş demektir.*” sözü doğrultusunda Türk devletlerinin müzik anlayışını anlamak ve anlamlandırmak için Asya Hunları döneminin müzik anlayışı önemli bir kilit nokta konumundadır.

Türkistan coğrafyasında kurulan “Asya Hun Devleti” Türklerin kültürünün, inanışının, sosyal yaşamının ve sanatının bir simgesidir. Hunlar kurdukları devletle dünyayı algılayış biçimini ve yaşam felsefesini kendisinden sonra gelen Türk devletlerine ve etkileşim hâlinde bulundukları devletlere de yansıdığı aşikârdır. Dolayısıyla tarihe büyük bir iz bırakmıştır. Türklerin bilinen en eski çağlara kadar uzanan tarihi, kültürü ve sanatı Asya Hun Devleti çatısı altında şekillenmeye başlamış ve zengin bir yapıya kavuştuğu görülmektedir. Hunların daha o dönemlerdeki sanat anlayışlarına bakıldığında Türklerin ne kadar zeki ve sanat kabiliyeti yüksek olan bir millet olduğu görülmektedir. Bu durum sosyal yaşamlarında ve devlet anlayışında kendisini göstermektedir. Bu doğrultuda Türk devlet yapısının ne kadar özgün ve farklı bir yapıda olduğu aşikârdır. Bu özgünlük ve farklılık Hun sanatında ve müziğinde kendisini hissettirdiği kaynaklar ışığında bellidir. Türkler, kurduğu Asya Hun Devleti ile Türkistan coğrafyasının eli ok ve yay tutabilen toplulukları birleştirip Türk kültürünü ve siyasî birliğini de sağlamıştır. Mete Han'ın eli ok ve yay tutabilen toplulukları özellikle vurgulaması, Asya Hun Devleti'nin askerî bir ruha sahip olduğunun da bir göstergesidir. Dolayısıyla askerî ruha sahip Türklerin kurduğu ilk devlet olan Asya Hun Devleti de askerî bir yapıya sahiptir. Bu nedenle Mete Han'ın tahta çıkışının (M.Ö. 209) esas alındığı Asya Hun Devleti ile gelişen devlet ve millet bilinci, devletin müzik anlayışına da etki ettiği anlaşılmaktadır. Bu doğrultuda Asya Hunları'nın müzik anlayışı askerî formda olmuştur. Nitekim her bir Hun Türkü'nün asker olduğu göz önüne alınırsa, ordu- millet anlayışının gereği her daim savaşa hazır olan Hun halkı da devletin temelini

oluşturduğundan dolayı, halkı ve devleti ayrı tutmamak gerekmektedir. Nitekim Türklerde kadın ve erkek farketmeksizin herkes asker doğardı. Günümüzde bile “Her Türk asker doğar” şiarı hâlâ kullanılmakta ve bu ruh yaşatılmaktadır. Zira Türkler, ordu-millet anlayışına sahiptir. Daha küçük yaşlarda disiplinli bir şekilde yetişen ve askerî eğitim alan Hun Türkleri ordunun da bir neferiydi. Dolayısıyla askerî ruhla yetişen Türklerin savaş kabiliyeti çok yüksekti. Savaşmak bir sanattır. Aslında Hunlar sanatın inceliğini asker ruhundan yani kendi özünden alıyordu. Dolayısıyla at üstünde savaşırken bir yandan kendi sanatının ruhunu meydana getirdiği görülmektedir. Bu durum Hunlardaki müzik kültürüne de etki etmiştir. Devletin ve halkın müzik anlayışı; vatan, millet, bağımsızlık ve toprak ilkesi doğrultusunda aynı amaçta ve aynı inançta var olduğu tespit edilmiştir.

Asya Hun Devleti döneminde temelleri atılan askerî müzik, Türk’ün ruhunun bozkır coğrafyasıyla harmanlanmasından meydana geldiği sonucuna ulaşılmıştır. Türkler için pek önem arz eden atlar, devletin bir simgesiydi. Dolayısıyla askerî ruha sahip Hun Türklerinin en değerli varlıklarından biri olan atların, askerî müziğin oluşmasında rol oynadığı görülmektedir. Aslında sadece askerî müzik değil günlük hayatta kullanılan çalgılarda atlardan izler görmek mümkündür. Devletin bir sembolü olan tuğların atların perçemleriyle süslenmesi at kültürünün devlet esasında ne kadar önemli bir yere sahip olduğunun da bir göstergesidir. Tuğ, bayrak (sancak) ve davul zamanla bir bütün haline gelerek tuğ geleneğini oluşturmuş ve Türk askerî müziği ilk olarak tuğ etrafında şekillenmiştir. Bundan dolayıdır ki tuğ bazı durumlarda tek başına çalgıyı temsil ettiği de görülmektedir. Tuğ geleneğini oluşturan millî sembolderen biri de bayrak (sancak) idi. Asker bir millet olan Hunlar için bağımsızlık ve vatan kavramlarının onlar için çok önemli olduğu aşikârdır. Dolayısıyla vatan uğruna canlarını feda eden Türklerin bağımsızlığının simgesi olan bayrak kutsaldı. Türklerin devlet sembollerinden birinin davul olması da O’ların sanata ne kadar önem verdiğini gözler önüne sermektedir. Daima yan yana bulunan tuğ, bayrak (sancak) ve davul altında savaşıp şehit olan Türkler yine bu kutsal üç sembolün altında sanatlarını icra etmişlerdir. Dolayısıyla Asya Hun Devleti’nin müziği aynı zamanda kutsî bir mahiyete sahipti. Bundan dolayı dinî bir özelliği bulunmaktadır. Bu doğrultuda Türk askerî müziği kaynağını; tanrı ve vatan sevgisinden aldığını söylemek mümkündür. Tuğ geleneğine farklı çalgılar gelerek tuğ takımı oluşmuştur. Vurmalı çalgılardan; davul, küvrük (kös) ve def; nefesli (üflemeli) çalgılardan; boru, yırağ (surnay, zurna); ve diğer çalgılardan zil tuğ takımını oluşturan ana çalgılar olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Türkler çalgıların, yapısal, teknik ve çalınış özelliklerini çok iyi bildiklerinden dolayı devlet yönetiminde, orduda ve savaşta pek çok işlevde kullandığı tespit edilmiştir. Vurmalı çalgılardan davul ve küvrük (kös); orduda haberleşme ve işareti belirlemede kullanırken askerî hareketlere yön vermede de kullanılmıştır. Savaşta düşmanı korkutmak ve yıldırma amacıyla da kullanılan davulların ritimleri ile hücum, baskın, geri çekilme, toplanma ve tehlikeyi haber verme maksadı ile kullandıkları görülmektedir. Pazırık Kurganları'nda izine rastlanılan davulun Türklerin hayatında ne kadar önemli bir yere sahip olduğu Çinli prensesin yazdığı şiire de konu olmuştur. Vurmalı çalgılardan def (tef)in Hunlar tarafından askerî müzikte kullanıldığı da muhtemel gözükmektedir. Üflemeli çalgılardan boru ve yırağ (surnay, zurna) da aynı yapı ve teknik özelliklerinden dolayı devlet yönetimi ve orduda kullanılan çalgılardan olmuştur. Günümüzde sevilen ve kullanılan çalgı olan zurnanın ilk örneklerine Asya Hunları döneminde kullanıldığı kuvvetle muhtemel olduğu görülmektedir. Tuğ takımında kullanılan bir diğer çalgı ise zillerdir. Arkeolojik kazılarda Hunların zilleri kullandığına dair veriler mevcuttur. Hunların, zillerin yapı ve teknik özelliklerini orduda ve devlet yönetiminde kullandığı da tespit edilmiştir.

Kökeni Orta Asya'ya uzanan Türk askerî müziği; önem, mânâ, müzik ve icra bakımından diğer toplumların müziğinden ayrı kılmaktadır. Dolayısıyla Türk askerî müziğinin kendine has çeşitli amacı ve işlevi vardır. Bu doğrultuda Asya Hunları'nın devlet yönetiminde kullandığı müziği, çeşitli kategorilere ayırmak mümkündür. Bu sınıflandırma, Asya Hunları'nın devlet bazında müziğin hangi alanlarda kullanıldığını gözler önüne sermektedir. Dolayısıyla ilk olarak ordu ve savaş başta olmak üzere diplomaside, av törenlerinde, toylarda kısacası devlet yönetiminde müziğin kullanımı ön planda olduğu görülmektedir.

Tarihte askerî millet olarak anılan Türkler sanatsal zekâlarını da gözler önüne sermiştir. Böylece ülkemizin gözbebeği olan Türk Silahlı Kuvvetleri'ne bağlı askerî bandomuzun temeli atılmıştır. Onluk sistem ve savaş kabiliyetleri ile dünya ordularının rütbe sistemine ve savaş tekniğine yön veren Asya Hun Devleti, sanatıyla dünyanın müzik kültürünü de etkilediği kuvvetle muhtemeldir.

Türklerin tarihin bilinen en eski çağlarında ezgiyle beraber okunan şiir ve sözlü ürünler olan türküler Hun öncesi dönemde “ Kojan Kocuğ Taşut: Taçmak ” olarak tespit edilmiştir. Bu türküler Hun döneminde gelişip şekillenerek içerik ve yapısal olarak belirli bir form kazanmıştır. Hun öncesi dönemde yakılan türkülerin Hun dönemindeki türkülerden

ayırır en önemli özelliğın siyasî ve kùltür birliğı içinde yani Asya Hun Devleti çatısı altında söylenmesidir. Çünkü askerî ruhla dünyaya nâm salan Hun Türkleri'nin türkülerinde vatan, millet, ordu ve kahramanlık motifleri ön plana çıkması gayet doğaldır. Zira ordu-millet anlayışı ile harmanlanan Türklerin ilk türkülerinin vatan, millet, toprağı aidiyetliğı ve kahramanlığı anlatması doğal bir durumdur. Asya Hun Devleti'nin askerî karakterli bir devlet olması bakımından Hun döneminden günümüze kadar gelen türküler incelendiğinde Hunların ilk türkülerinin destanlardan ve kahramanlıklardan teşekkül ettiğı görölmektedir. Nitekim kahramanlıklar destanlarda can bulmuştur. Dolayısıyla Asya Hunlarında destanlar ekseninde kahramanlık türküleri oluşmaya başlamıştır. Bu doğrultuda çeşitli bulgular tespit edilmiştir. Araştırmacılar, Türk tarihinin ve kùltürünün menşeyini incelerken İskit (Saka), Kimmer ve Hun devrinin derinliklerinde aramanın yerinde olduğunu aktarmaktadırlar (İnan, 2020, s. 1; Güven, 2012, s.53; Taşağıl, 2021a, s. 256; Togan, 2019, s. 53). Hâl böyleyken sanatın ve müziğın izlerinin bu dönemde olduğı kuvvetle muhtemel olduğı aşikârdır. Zira Hun, İskit (Saka) ve daha da önceki destan veyahut mitolojik dönem olarak adlandırılan eski çağlardan beri Türklerin sanatla iç içe olduğı görölmektedir. Bu durumda şamanların ezgiyle okuduğı şiir vb. sözlü ürünler yani türkülerle beraber destanlar Türk tarihinin ve kùltürünün anlaşılmasında bir anahtar konumundadır (Güven, 2012, s. 53). Bu doğrultuda Güven'in tespit ettiğı ve ilk hikâyeli türkü olarak kabul ettiğı “Oğuz Kağan” ve “Alper Tunga” destanları hakkında bulgular tespit edilmesine vesile olmuştur.

- i. “Oğuz Kağan” ve “Alper Tunga” destanının, özellik ve yapı bakımından destan müziğı tanımıyla uyum sağladığı anlaşılmaktadır. Duygulu ve Özbek, destan müziğini eski çağlarda bir olayı veya kahramanlık hikâyesini müzik eşliğinde veya müziksiz bir şekilde söylenen halk edebiyatında veya halk müziğinde görölen bir tür olarak açıklamışlardır (Duygulu, 2014, s. 143-144; Özbek, 2014, s. 57). Bu bilgilere göre destan ve müziğın yakın ilişkisi olduğı görölmektedir. Bu doğrultuda, Güven'in ilk hikâyeli türkü olarak kabul ettiğı “Oğuz Kağan” ve “Alper Tunga” destanını tarihî, edebî ve müzik açısından “destan müziğı” tanımına uyduğı tespit edilmiştir. Alper Tunga Destanı aynı zamanda bir ağıttır. Bilindiğı üzere ağıtlar da türkünün bir türü ve bir uzun hava çeşididir. Ağıtların bir şahsın ölümünün arkasından yakılan veya bir milleti etkileyen büyük olayların ardından yakıldığı göz önüne alınırsa Alper Tunga Destanı'nda İskit (Saka) hükümdarı Alper Tunga'nın vefatı üzerine ağıt yakılmasının bir Türk kùltürü olduğunu gözler önüne sermektedir.

Tarihte, Oğuz Kağan'ın Mete Han mı yoksa Türklere gönderilen bir peygamber mi olduğu görüşü hakkında farklı yorumlar mevcuttur. Lakin Oğuz Kağan'ın Mete Han olma ihtimalinin yüksek olduğu düşünülmektedir (Gömeç, 2004, s.114-121). Nitekim Ögel, Oğuz Kağan Destanı'nı "bir imparatorluk destanı" olarak ifade etmiştir (Ögel, 2020, C.2 s.19). Bu doğrultuda Oğuz Kağan Destan'ının da destan müziği tanımına uyduğu tespit edilmiştir. Dolayısıyla ilk hikâyeli türkü olarak kabul edilen destanlardan "Oğuz Kağan" ve "Alper Tunga Destanı" da şamanlar ve halk ozanları tarafından günümüze kadar ulaşan türküler olduğu görülmektedir. Nitekim Halk ozanlarının, av ziyafetlerinde, kahramanların ve hükümdarların menkıbelerini okurken; muhareberlerde Oğuz menkıbeleri başta olmak üzere, kahramanlık destanları okunduğu aşıkârdır (Köprülü, 2020, s. 106). Güven (2005, s.160)'in bu tespiti, İskit (Saka), Kimmer ve Hun devrinde aranan Türk tarihinin ve kültürünün aydınlatılmasına bir vesile olmuştur.

- ii. Tespit edilen bir diğer bulgu ise Dokuz-Uygur Destanı'nın Türeyiş bölümünde Hun Yabgusunun kızlarının kurttan türeyişini anlattığı bölümde bu nesilden türeyenlerin türkü ve şarkı söyledikleri zaman kurt sesine benzediğine benzemesidir. Hun yabgusunun kızlarının tanrıyla olan evliliğinden doğan neslin seslerinin, kurt sesine benzemesi bir tanrısal özellik olması muhtemel gözükmemektedir. Türklerce kutsal kabul edilen kurdun; türeyen neslin seslerinde ve şarkı söylediklerinde belirmesi, Türklerin müziğe kutsallık atfettiğinin bir göstergesidir. Dolayısıyla bu destanda tespit edilen sanatsal özellikler, Türklerin sanatsal zekâ ve algısının ne kadar yüksek olduğunu gözler önüne sermektedir.
- iii. Türkler, çok değer verdiği ve kutsallığı olan vatan toprakları üzerine ağıt yakmıştır. Çinlilerle yapılan savaşta kaybettikleri toprak üzerine ağıt yaktıklarına dair bulguya rastlanılmıştır. Bu durum Hunların toprak kaybetmenin vermiş olduğu hüznü türkülerle aktarması açısından önem arz etmektedir. Nitekim tespit edilen türkünün gerçekleştiği tarih hakkında farklı bilgiler mevcuttur. Örneğin Atsız, bu tarihi M.Ö. 119 (Atsız, 2020, s. 84) olarak verirken Almas ise M.Ö. 121 olarak vermiştir (Almas, 2013, s. 75). Hun türküsünün gerçekleştiği olay Ögel'in "*Büyük Hun İmparatorluğu*" adlı eserinde "M.Ö. 121" tarihinde gerçekleştiği görülmektedir. İpek yolu güzergâhında bulunan ve Hunlar için değerli bir yer olan Kansu'yu

kaybetmeleri M.Ö. 121 tarihinde gerçekleştirmiş (Ögel, 2019, s. 31) Hunlar bu acı olay üzerine ağıt yakmıştır. Dolayısıyla Hunların söz konusu ağıdı, M.Ö. 121 tarihinde gerçekleşen olay üzerine yaktıkları tespit edilmiştir. Tez çalışmasında Hunların yaktığı ağıdın üç farklı versiyonu tespit edilmiştir. Ağıdın sözleri, Atsız (2020) tarafından şu şekilde verilmiştir:

Yen-çi-şan dağını kaybettik.

Kadınlarımızın güzelliğini elimizden aldılar.

Si-lan-şan yaylalarını kaybettik,

Hayvanlarımızı çoğaltacak vesaiti elimizden aldılar. (s. 84).

Almas (2013) tarafından verilen ağıdın sözleri şu şekildedir:

Ayrılıp kalanda Tanrı dağından

Çoğalmaz oldu hayvanlarımız;

Ayrılıp kalanda Alçı dağından,

Bunalıp kaldı kadınlarımız. (s. 75).

Ögel (2019) Hun ağıdının sözlerini şu şekilde aktarmıştır:

“Ch’i-lien dağını kaybettik,

Artık altı türlü hayvan ve sığırmamız yetişmeyecek, ne acıklı!

Bizim Yen-chi dağını kaybettik.

Kadınlarımız ile kızlarımız, renklerini kaybettiler!”(s.450).

Atsız ve Almas ve Ögel’in aktardığı ve aynı olay üzerine yakılan ağıdın anlam bakımından benzer olsa da farklı sözlerle ifade edildiği görülmektedir. Bu bilgiler ağıdın sözleri hakkında üç farklı bulgu tespit edilmesine vesile olmuştur. Bu doğrultuda; türkünün iki çeşit varyantı olduğu veya söz konusu türkü sözlerinin birbirinin devamı olduğu ihtimaller arasındadır. Ayrıca bu türkünün sözleri Çin kaynaklarından alındıysa şayet çeviride meydana gelen anlam değişikliği ihtimalinin olmasıdır. Türkünün sözlerinde farklılıklar olsa da Hun Türklerinin vatan toprağı üzerine ağıt yakması, Asya Hunları

döneminde yakılan türkünün anlam bakımından vatan, toprak ve millet temelinde aynı duyguyu verdiği anlaşılmaktadır.

- iv. Kahramanlık ve alplik motiflerinin işlendiği türkülerin kutsal bir mahiyeti olduğu da görülmektedir. Zira Hun Türkleri için vatan toprakları kutsaldır ve bu topraklar uğrunda şehit olmak önemli bir değerdir. Dolayısıyla türkülerin temelini oluşturan kahramanlık ve destan müziği Asya Hunları dönemine ışık tutan önemli kaynaktır. Eski çağlarda oluşan türküler Asya Hunları döneminde millî ve resmî bir formda kutsallığı olan bir yapıya bürünerek Asya Hunları'nın müziğinin Türk halk müziği nezdinde şekillenmeye başladığı sonucuna ulaşılmıştır.

Türk halk müziği içinde bulunan pek çok türkü çeşidinin Hunlar döneminde de oluştuğunu söylemek mümkündür. Fakat bu türkülerin günümüze kadar ulaşamadığı veya kaybolduğu düşünülen türkülerin yaptığımız araştırmalar doğrultusunda Hunlar döneminde de söylendiği muhtemel gözükmemektedir.

- i. Toplu hâlde şarkı ve türküler söyleyen Hunlarda koronun varlığına dair bulgular tespit edilmiştir. Gazimihal'in aktardığı bilgilere göre; Hun askerlerinin savaşta kendi seslerini davul sesleriyle harmanladığı anlatılmaktadır (Gazimihal, 1975, s.9). Bu durumun koro faaliyeti olduğu görülmektedir. Nitekim askerlerin topluca ses vermesi koronun mantığı ile örtüşmektedir. Hun askerlerinin bir bütün olan seslerinin düşmanı psikolojik olarak olumsuz etkilediği ve korkuttuğu açıktır. Hunların koro gibi hep bir ağızdan söylemde bulunması ve bunu da davul sesleriyle beraber gerçekleştirmesi Hunlarda koronun olma ihtimalinin yüksek olduğunu göstermektedir. Dolayısıyla Hunlardaki bu faaliyeti “Hun Korosu” olarak adlandırmak mümkündür.
- ii. Şaman adayının sağında dokuz erkek ve solunda dokuz kızın yer aldığı bir şaman merasimi esnasında merasimi yöneten yaşlı şamanın, adaya dua okuyarak adayın duayı tekrar etmesi (İnan, 2020, s.77; Eliade, 2018, s.159; Bayat, 2021, s. 173; Buluç, 2018, s. 116). Koronun varlığına dair bir bulgudur. Bu tespiti Say'ın, koronun anlamlarından birini: “Bir şarkı veya bölümün tüm şarkıcılar tarafından tekrarlanan nakarat kısmı” (Say, 1992, C. 3, s.747) şeklinde açıklaması sonucunda ulaşılmıştır. Merasimi yöneten yaşlı

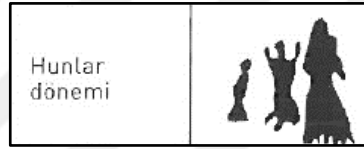
şamanın adaya duanın sözlerini tekrar ettirdiği dua, koronun ilk örneği kabul edildiğinde duanın türkü olması kuvvetle muhtemeldir. Nitekim Güven, şamanların söylediği kutsal türküleri ilahi olarak nitelendirmiştir (Güven, 2013, s.226). Söz konusu şaman merasiminde atma türkülerin varlığına dair bulguların olmasıdır. Merasimde yaşlı şamanın duasını şaman adayının tekrar etmesi ile atma türkülerin tanımına uymaktadır. Nitekim Duygulu, atma türkülerini: “Bir türkücünün karşısındaki kişi veya kişilere hitaben söylediği türküler verilen isim.” (Duygulu, 2014, s. 56) olarak tanımlamıştır. Bu doğrultuda merasimde gerçekleşen durum aynı zamanda atma türkülerin ilk örneği olarak değerlendirilebilir.

Tespit edilen bir başka husus ise Türk halk danslarının Asya Hunları zamanında şekillenip çeşitlenmeye başlamasıdır. Yapılan araştırmalar sonucu Asya Hunlarında Türk halk oyunlarından halay, bar ve zeybeğin prototipine rastlanılmıştır. Dolayısıyla Asya Hunları döneminde oynanan bu oyunlara “Hun Halayı”, “Hun Barı” ve “Hun Zeybeği” adı verilmiştir:

- i. Güven’in “*Türk Halk Oyunlarının Şamani Kökleri*” adlı kitabındaki tespitleri, Hun döneminde oynanan halk oyunları hakkında bulgular tespit edilmesine vesile olmuştur. Çinli prensesin söylediği şiirin sözlerinde geçen “...Davulu her gece durmaz döverler, dönerler ta güneş doğana kadar...” (Ligeti, 1986, s. 45) cümlesinden yola çıkarak Hunların güneşin doğuşuna kadar dönüp eğlenmeleri Güven’e göre halayı çağrıştırmaktadır. Şiirde geçen halk oyunu tanımı ile uyumludur. Nitekim Güven’in görüşünü destekler nitelikte bir bulguya daha rastlanılmıştır. Halay oyununun, Hunlar tarafından oynandığına ve gelenek hâline geldiğine dair bir bulgu, Birdoğan’ın aktardığı bilgiler üzerinden tespit edilmiştir. M.S. 605-616 tarihlerinde Çe-o-u sıyundan gelen Çinli You-ti evlendiği Türk prensesinin çeyizinin yanında getirdiği danççıların ve çalgıcıların durmadan hızlı bir biçimde oynadığı oyuna ve müziğine Çinliler tarafından “Hou-siyuen yo” (Hunların dönücü müziği) denilmiştir (Birdoğan, 1988, s. 8). Güven’in ve Birdoğan’ın bilgilerine dayanarak Hunlarda halay oyununun varlığı anlaşılmakla beraber Hunların oynadığı söz konusu halk oyunu “Hun Halayı” olarak adlandırılmıştır.
- ii. Türk halk oyunlarında adı “bar” olan ve en az beş kişinin dizi hâlinde oynadığı oyuna (Ekmekçioğlu ve diğerleri, 2001, s. 271) Güven’in aktardığı

şaman davulunun üzerindeki şekilde rastlanılmıştır (Güven, 2013, s. 189). Şaman davulunda beş kişinin dizi hâlinde durarak dans etmesi Türk halk oyunlarından “bar”ı anımsatmaktadır. Bar oyununun Asya Hunları döneminde oynandığı kuvvetle muhtemel gözüktüğünden dolayı bu oyuna “Hun Bari” adı verilmiştir.

- iii. Hoppál’ın Eleanora Novgorodova’nın aktardığı önemli görsellerden (Hoppál, 2015, s.94) yola çıkılarak Hunlar döneminde dans eden insan figürleri Hunlarda bir başka halk oyununun bulgusuna erişilmesine vesile olmuştur. Orta kısımda dans eden insan figürünün yere çöküp ellerini iki yana açması günümüz Türk halk danslarından “zeybek”in prototipini oluşturduğunu söylemek mümkündür. Dolayısıyla bu figüre “Hun Zeybeği” adı verilmiştir. Bu doğrultuda Hun devri dansının ve halk oyunlarının prototipini oluşturduğu sonucuna ulaşılmıştır.



(Hoppál, 2015, s. 94).

- iv. Hun devri insan figürlerine bakıldığında tespit edilen bir başka husus ise halk danslarının ruhunu yansıtan kıyafetlerin, Hun devrinin dans kültüründe var olmasıdır. Dans ve kıyafet uyumunun olması Asya Hunlarının sanatı algılama seviyesinin yüksek olduğunu göstermekle beraber sanatsal fikirlerinin ince oluşunun göstergesidir. Bu doğrultuda bir bütün olan Türk halk müziği ve Türk halk danslarının Asya Hun Devleti döneminde karakteristik bir yapıya kavuştuğu aşikârdır.

Uçan (2005, s. 24-28) ve Göher Vural (2016, s. 90) müziğin Hunlar döneminde; yönetimde; hakan sarayları ve beylerin karargâhlarında kullanılmasını esas alıp sarayın ayrı halkın da ayrı bir müzik icra ettiği yorumunu yaparak Türk sanat müziğinin oluşmaya başladığını ileri sürmesi; Asya Hunları döneminde Türk sanat müziğine dair bulgular tespit edilmesine vesile olmuştur.

- i. Her iki araştırmacı; Uçan (2005, s. 24-28) ve Göher Vural (2016, s. 90), Türk sanat müziğinin Asya Hunları döneminde oluştuğunu ileri sürseler de Türk

sanat müziğinin bugünkü anlamıyla eski Türklerde olduğu doğru olmadığı düşünülmektedir. Bu doğrultuda; Ögel'in "Türk tarihinde, ordu devletten ayrılmamıştır. Devlet, ordu; ordu ise, devlettir. Ordu halk, halk ise ordudur... Devlet mehteri ile ordu mehteri arasında, bundan dolayıdır ki, kesin bir ayırım yapamıyoruz." (Ögel, 1991, C.8, s.3) ifadelerine ek olarak Dizdaroğlu'nun, İslâmiyet öncesi Türk devletlerinde aydın ve halk olarak iki ayrı kesimin bulunmadığı dolayısıyla yazı ve konuşma dilinin aynı olduğu, halkın dilini devletin en üst kısmının da konuştuğunu ifade etmesine (Dizdaroğlu, 1969, s. 9) dayanarak Hunlarda devlet, ordu ve halkın bir bütün olduğu göz önüne alındığında Hunların türkülerini (halk ezgilerini) devlet veya halk olarak ayırmanın doğru olmadığı düşünülmektedir. Zira devlet yönetiminde yapılan müzik aynı zamanda halkın müziğidir.

- ii. Ak, Budak, ve Güven'in aktardığı bilgiler doğrultusunda Asya Hunlarında Türk müzik sistemine bakılarak bu dönemde müzik açısından Türk sanat müziğinin elde edilen son kaynaklar dâhilinde olmadığı yönünde sonuca ulaşılmıştır: Asya Hunları döneminde pentatonik yapıya ulaşan Türk müziği sistemi (Budak, 2000, s. 38) Göktürkler devrinde değişiklik göstermeye başlamasıyla (Güven, 2012, s. 25) perde sayılarının artması ve ezgilerin geniş aralıklarla icra edilmesiyle daha belirgin bir sistem hâlinde modal (makamsal) olarak ilerleme kaydetmiş ve Uygurlar döneminde 7-8 perdeli modal (makamsal) yapıya ulaşarak ileri düzeye ulaşmıştır (Ak, 2018, s. 45-46). Bu bilgilere ek olarak Budak (2000)'ın Türk müzik sisteminin gelişimini şu sözlerle ifade etmesi Asya Hunları döneminde Türk sanat müziğinin varlığını olmadığını kuvvetle muhtemel göstermektedir.

"Ses sistemindeki gelişim aşamaları ise, Göktürkler döneminde VI. yüzyılda 7 çığırılı (modlu) ve 12 perdeli Türk müziği sistemi: Karahanlılar döneminde X. yüzyılda ve Türkiye Selçukluları döneminde XIII. Yüzyılda, 17 perdeli Türk müziği ses sistemi; XV. Yüzyılda Merâgalı Abdülkadir'in Türk müziği kuramını geliştirmesi sonrası XX. Yüzyılda, Türkiye'de Rauf Yekta, Hüseyin Sadettin Arel, Subhi Ezgi, Salih Murat Uzdilek'in yaptığı çalışmalarla, Yekta-Arel-Uzdilek sistemi adıyla da bilinen ve birbirine eşit olmayan aralıklı bölünüm temeline dayalı 24 perdeli Türk müziği sistemi boyutuna girmiş, diğer yandan XIX. Yüzyıldan itibaren 12 çeşit aralıklı ses sistemi ile buna

ilişkin müzik kuramının da kullanılmaya başlamasıyla, yeni-modern-çağdaş-ulusal kimlikli yapısını sürdürmüş ve sürdürmektedir” (s.200).

Görüldüğü üzere günümüz Türk sanat müziğinin yedi ana ses ve yirmi dört ara sestem oluşmaktadır. Asya Hunlar dönemi müzik sisteminin pentatonik özelliğe sahip olduğu göz önüne alındığında bugünkü mânda Türk sanat müziğinin varlığına dair yapılan tespiti doğru kabul edilmemektedir. Nitekim Göktürk döneminden itibaren müzikal açıdan bugünkü anlamda Türk sanat müziğine doğru bir gelişim sağlandığını söyleyebiliriz. Bu doğrultuda Türk halk müziğini bir ağaç olarak kabul edersek Türk sanat müziğini de o ağacın bir dalı olarak değerlendirmek mümkündür. Zira müzik çeşitliliğine bakıldığında sanat müziğinin halkın yani Türk halkının müziğinden doğduğu kuvvetle muhtemel gözükmektedir.

Asya Hunlarında menşei Şamanizm kültüründen doğan sahne (gösteri) sanatlarının ilk örnekleri tespit edilmiştir. Şamanlar tarafından gerçekleştirilen müzikli tiyatral eylem Hunlar tarafından sevilen bir temsil biçimi olmuştur. İcra ettikleri gösteri sanatlarında Türk halk müziğinden izler bulmak mümkündür. Halkın içinde gerçekleştirdikleri gösterilerde halkın sevdiği türkülerini kullanmış olmaları kuvvetle muhtemel olduğu düşünülmektedir.

Asya Hunlarında çalgı çeşitliliğinin fazla olduğu görülmektedir. Asya Hunlarının halk çalgıları nitelik, işlev ve kullanımına göre telli, üflemeli (nefesli) ve vurmali çalgılar olarak gruplandırılmıştır. Bu sınıflandırma ile Hun Türklerinin kullandığı bütün çalgılar bir araya getirilerek derlenmiştir. Bu uygulama ile günümüz Türk müziğinin ve çalgılarının menşeinin aydınlatılması ve anlaşılması bakımından önemlidir. Hun Türkleri'nin halk çalgıları; “Telli ve yaylı çalgılar”, “Üflemeli (Nefesli) çalgılar” ve “Vurmali çalgılar” olmak üzere üç ana başlık altında derlenmiştir. “Telli ve yaylı çalgılar” ana başlığı “Telli çalgılar” ve “Yaylı çalgılar” olmak üzere ikiye ayrılıp telli çalgılar: “kopuz, kungou ve pipa” olarak yaylı çalgılar ise “ıklığ ve Hun arpi” olarak sınıflandırılmıştır. Üflemeli çalgılar; “p’e-li, hujia ve ağız kopuzu” olarak vurmali çalgılar ise; “gubing ve jiegu” olarak tasnif edilmiştir. Bu doğrultuda tezin IV. bölümünde (Hun Türklerinin Halk Çalgıları) çalgılar hakkında tespit edilen bulgular şu şekildedir:

Çalışmada halk çalgıları arasında değerlendirilen “pipa”nın Eberhard ve Sarıtaş’tan aktarılan bilgiler doğrultusunda at üstünde çalındığı anlaşılmaktadır (Eberhard, 1942a, s. 198; Eberhard, 1942b, s.174-175; Sarıtaş, 2009, s.436). Bu bilgiler, pipa çalgısının işlevi ve özelliği hakkında birtakım bulguların tespit edilmesine yardımcı olmuştur.

- i. Bu çalgıdan çıkan seslerin çalınış tekniğine göre farklı işlevlerde kullanıldığı ihtimaller arasındadır. Bu doğrultuda Pipa, savaşırken askere coşku vermek amacıyla sert ve hızlı bir biçimde alınırken askerleri rahatlatma ve motivasyonlarını yükseltmek amacıyla daha yumuşak veya orta tempoda alınmış olması muhtemeldir.
- ii. Pipa'nın askerî hareketleri belirlemek için kullanıldığı da düşünölmektedir. Lakin elde edilen son kaynaklar ışığında pipa'nın tuğ takımında kullanıldığına dair bilgiye rastlanılmamıştır.
- iii. Türklerin at üstünde savaşırken aynı zamanda sanat icra ettiği aşıkârdır.

Tez çalışmasında, halk algıları arasında değerlendirilen “p'e-li”nin yapısal özelliklerine Eberhard'ın Çin kaynaklarından aktardığı bilgilerden ulaşılmaktadır. Bu bilgiye göre p'e-li, kamıştan yapılan bir çalgıdır (Eberhard, 1942a, s.195). Bu doğrultuda Kerimov'un, Sinolog Yeremyev'in “Akusticeskaya Muzykalnaya Teoriaya” adlı eserinden aktardığı bilgilere göre: “Bambu algılar kalabalık hissi uyandırmaktadır. Bu asker toplamak için vazgeçilmezdir. Sevinç duygusu doğuran davul sesleri eşliğinde asker saldırıya gönderilir.” (Kerimov, 2019, s.229). Eberhard ve Kerimov'un Yeremyev'den aktardığı bilgiler, Hunların algısı p'e-li'nin işlevi ve özelliği hakkında bulgular tespit edilmesine vesile olmuştur.

- i. Bambudan yapılan çalgıların kalabalık bir his vermesiyle savaşta düşmana karşı ordudaki asker sayısının çok olduğuna dair bir izlenim yaratması nedeniyle Hunların p'e-li'yi psikolojik harp tekniğinde kullandığı görüşü ihtimaller arasındadır.
- ii. Ayrıca bambudan yapılan çalgıların asker toplamada kullanılması yine p'e-li'nin Hunlar tarafından aynı işlevde kullanılmasının muhtemel olduğ u görölmektedir.
- iii. Kalabalık bir his veren ve bambudan yapılan p'e-li'nin davul sesleriyle harmanlanarak mutluluk duygusu vermesi askerleri hücum a yönlendirmesini kolaylaştırdığı ve motive ettiği yorumu yapılabilir.
- iv. P'e-li'nin Hunlar tarafından askerî müzikte kullanılması nedeniyle askerî bir çalgı olarak değerlendirmek mümkündür. Lakin bu çalgının tuğ takımında yer aldığına dair bir bilgiye rastlanmamasına rağmen tuğ takımında yer alan surnay'ın ve hujia'nın farklı bir çeşidi olduğ u düşünölmektedir.

- v. Pipa'nın dokuz delikli olması Türkler tarafından dokuz sayınının kutsal kabul edilmesi arasında bir bağlantının olduğu düşünülmektedir.

Tez çalışmasında halk çalgıları arasında değerlendirilen “gubing”in atlı askerler (süvariler) tarafından at üstünde kullanıldığı ve küçük boyutlu bir davul olduğu Sarıtaş'ın Lui Yifei'den aktardığı bilgiler doğrultusunda anlaşılmıştır (Sarıtaş, 2009, s.47). Bu bilgiler gubing hakkında bulgular tespit edilmesine vesile olmuştur.

- i. Küçük yapılu gubing'in kullanım açısından uygun bir çalgı olması nedeniyle askerlerin at üstünde kullanımını kolaylaştırmış olması muhtemeldir.
- ii. Bu çalgının, süvariler yani atlı askerler tarafından savaşta veya tatbikatta yön vermede ve askerî hareketleri belirlemede kullanılmış olması ihtimaller arasındadır.
- iii. Gubingi davulun bir çeşidi olarak yine atlı askerler tarafından kullanılması nedeniyle askerî bir çalgı olarak değerlendirmek mümkündür. Lakin gubing'in tuğ takımı içerisinde yer aldığına dair bir bilgiye rastlanılmamıştır.
- iv. Tez çalışmasında halk çalgıları arasında değerlendirilen “pipa, p'e-li ve gubing”in askerî müzikte kullanıldığı lakin tuğ takımı içerisinde yer almadığı tespit edilmiştir. Bu çalgılar, belki de tuğ takımında kullanılmıştı, lakin bu durumu destekler nitelikte bir bulguya son yapılan araştırmalar dâhilinde erişilememiştir.
- v. Eberhard at üstünde kullanılan çalgıları “at sırtında müzik grubu” olarak tanımlamıştır (Eberhard, 1942a, s. 198). Bu doğrultuda söz konusu çalgıların Hunlar tarafından at üstünde askerî bir amaçla kullanılmasından dolayı “at üstünde müzik geleneği” olarak ifade edebileceğimiz bir askerî müzik geleneği oluşturdukları kaynaklar ışığında ortaya çıkarılmıştır.

Tez çalışmasında, halk çalgıları arasında değerlendirilen “ağız kopuzu”nun bilimsel literatürdeki adlandırmasının “Jew's Harp” yani “Yahudi Arpı” olduğu *The Siberian Times* tarafından öğrenilen bilgilerden ve Ögel'in Redhouse Sözlüğü'ndeki karşılığını aktarmasından anlaşılmaktadır. Bu bilgiler ağız kopuzunun adlandırılması ile ilgili bulgular tespit edilmesine vesile olmuştur. Profesör Andrey Borodovsky tarafından gerçekleştirilen arkeolojik kazılarda elde edilen ve Hun Türklerine ait olan ağız kopuzu için “Jew's Harp” yani “Yahudi Arpı” tabiri kullanılmıştır. Her ne kadar “Enstrümanın ismine rağmen Yahudiler veya Yahudilikle hiçbir bağlantısı yoktur” (“Ancient Jew's Harps”, 2018) cümlesi

verilen bilgiler arasında yer alsa da Yahudiler ve Yahudilikle ilgili olmayan ağız kopuzunun “Yahudi Arpı” olarak adlandırılmasının uygun olmadığı görüşündeyiz. Ögel de, bu çalgının “a Jew’s Harp” adıyla Redhouse Sözlüğü’nde yer aldığını aktarmaktadır (Ögel, 1991, C.9, s. 388). Bu doğrultuda bilim dünyasında Hun arpları için “Jew’s Harp” adının kullanıldığı görülsede bu çalgının adı hakkında alternatifler aşağıda sunulmuştur. Dolayısıyla ağız kopuzunun uygun bir anlamla ifade edilmesi hakkında tespit ettiğimiz bulgular şu şekildedir:

- i. Ağız kopuzu çene kopuzu olarak da adlandırıldığı bilinmektedir. Bu terimin İngilizcesi “Jaw Harp” yani “çene kopuzu/arpı”dır. Bu çalgının “Jew’s Harp” yani “Yahudi Arpı” yerine “Jaw Harp” yani çene arpı (kopuzu) olarak literatüre geçmesinin doğru olacağı düşünülmektedir.
- ii. Bu çalgı aynı zamanda “ağız arpı” olarak da adlandırılmaktadır. Ağız arpının İngilizce “Mouth Harp” olarak adlandırılması bilimsel literatüre göre doğru bir adlandırma olacağı düşünülmektedir.
- iii. Bilimsel literatüre “Yahudi Arpı” olarak geçen bu tabirin tarihî kaynaklar ışığında yeniden doğru bir şekilde adlandırılması gerekli olduğu düşünülmektedir.

Hun Türklerinin sosyal yaşamında telli çalgılar büyük önemi vardır. Zira Türk halk müziğinin ana çalgısı tellidir. Günümüz Türk halk müziğinde kullanılan bağlamanın atası Türklerin eski devirlerinde çaldığı kopuzdan türediği aşikârdır. Telli çalgılar başta Türk halk müziği olmak üzere günümüz Türk sanat müziğinde kullanılan çalgıların menşei olması bakımından önem arz etmektedir. Özellikle günümüzde kullanılan Türk sanat müziği çalgılarından ud ve tanburun Hunlar döneminde kullanılan pipa ve kopuzdan türemiş olması kuvvetle muhtemel gözükmemektedir. Ayrıca telli çalgılar günümüz Türk dinî müziğinde kullanılan çalgılarında menşei oluşturması açısından önemlidir. Birçok sanat dalında kullanılan çalgıların prototipinin ve felsefesinin oluşumunun Hunlar devrine kadar uzanması da dikkate değerdir.

Hunlarda ordu-millet anlayışı olduğu için tuğ takımında kullanılan çalgılarla beraber halk arasında kullanılan çalgılarının hepsinin aynı zamanda Hun Türklerine ait olduğu anlaşılmaktadır. Dolayısıyla Hunlarda kullanılan her bir çalgı halka aittir.

Şamanların icra ettiği müzik, Türk müziğinin menşei ışık tutmaktadır. Türk dinî müziğinin oluşumunda şamanizmin etkisi büyüktür. Şamanların söylediği türkülerin dinî bir mahiyet taşımasından dolayı ilahi denilmiştir. Bu ilahîler günümüz Türk dinî-tasavvuf

müziğinde söylenilen ilahîlerin ilk örneklerini oluşturması bakımından önem arz etmektedir. Hunlar için hükümdar Tanrı'nın yeryüzündeki temsilcisi olmasından dolayı devletin müziği de kutsallık kazanmaktadır. Bu doğrultuda türkülerin prototiplerinin kadim Türk inancı ve geleneğinden izler taşıdığı göz önüne alınırsa türkülerin kutsal bir özelliğe sahip olduğu kaynaklar ışığında bellidir. Dolayısıyla Türk dinî müziği, Asya Hun Devleti ile beraber devlet felsefesi ile şekillenip bütünleşerek resmî bir form kazandığı sonucuna ulaşılmıştır.

Sonuç olarak; Türk halk müziği, Türk halk oyunları, Türk askerî müziği ve Türk dinî müziği ve Türk gösteri sanatlarında müzik, Türkistan coğrafyasında ilk kurulan devlet olan Asya Hun Devleti döneminde Türk kimliği kazanmış ve günümüz Türk müziğinin temelini oluşturmuştur. Ayrıca Asya Hun Devleti dönemi, ortak Türk dünyası başta olmak üzere dünya müziğinin menşesinde ve anlaşılmasında kilit rol oynadığı kaynaklar ışığında bellidir.

KAYNAKLAR

- Ak, A.Ş. (2018). *Türk Müsîkîsi Tarihi* (4. Baskı). Ankara: Akçağ Yayınları.
- Akyüz, Y. (2021). Türklerde Eğitim. C. Öztürk (Ed.), *Türk Tarihi ve Kültürü* (8. Baskı) içinde (ss. 345-368). Ankara: Pegem Akademi.
- Albayrak, N. (2012). Türkü. *TDV İslâm Ansiklopedisi* içinde (Cilt 4, ss. 611-612). İstanbul: TDV Yayınları.
- Aliş, Ş. (2021). Türk Edebiyatı. C. Öztürk (Ed.), *Türk Tarihi ve Kültürü* (8. Baskı) içinde (ss. 393- 405). Ankara: Pegem Akademi.
- Almas, T. (2013). *Uygurlar* (2. Baskı). İstanbul: Selenge Yayınları.
- Anadol, C., Abbasova, F., Abbaslı, F. (2007). *Türk Kültürü ve Medeniyeti* (2. Baskı). İstanbul: Bilge Karınca Yayınları.
- Anohin, A.V. (2006). *Altay Şamanlığına Ait Materyaller* (Z. Karadavut, J. Meyermanova, Çev.). Konya: Kömen Yayınları.
- Arat, R. R. (2007). *Eski Türk Şiiri* (4. Baskı). Ankara: TTK Yayınları.
- Atsız, H.N. (2020). *Türk Edebiyatı Tarihi* (13. Baskı). İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Ayhan, H. (2021). Türklerde Din. C. Öztürk (Ed.), *Türk Tarihi ve Kültürü* (8. Baskı) içinde (ss. 317- 332). Ankara: Pegem Akademi.
- Bartók, B. (2017). *Küçük Asya'dan Türk Halk Musıkisi*. (2. Baskı) (B. Aksoy, Çev.). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Bayat, F. (2020). *Türk Şaman Metinleri: Efsaneler ve Memoratlar* (5. Baskı). İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Bayat, F. (2021). *Ana Hatlarıyla Türk Şamanlığı* (7. Baskı). İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Baykuzu, T. D. (2005a). Güney Hunları “Hun Flütünden On Sekiz Şarkı”, *Bilig*, cildi yok(33), 101-118.
- Baykuzu, T. D. (2005b). IV. ve V. Yüzyıllarda Çin'deki Birkaç Hun Hükümdar Kurganı ve Türbesi Hakkında. *Tarih İncelemeleri Dergisi*, 20(2), 1-15.

- Baykuzu, T. D. (2009). Bir Hun Başkenti: T'ung-Wan Ch'eng. *Modern Türklük Araştırmaları Dergisi*, 6(3), 110-126.
- Berker, E. (1985). Türk Musikisinin Toplumsal Değeri. *Erdem Dergisi*, 1(1), 147-168.
- Berker, E. (1986). Türk Musikisinin Dünü, Bugünü ve Yarını (Haz. Halıcı, F.). *Türk Musikîsinin Dünü Bugünü Yarını* içinde (ss. 115-138).
- Birdoğan, N. (1988). *Notalarıyla Türkülerimiz*. İstanbul: Özgür Yayın-Dağıtım.
- Budak, O.A. (2000), *Türk Müziğinin Kökeni-Gelişimi*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Bulduk, Ü. (2020). Devlet Yönetimi. M.B. Çelik (Ed.), *İslam Öncesi Türk Tarihi ve Kültürü* (2. Baskı) içinde (ss. 153-170). Ankara: Nobel Yayıncılık.
- Buluç, S. (2018). Şamanizm. *Türklük ve Şamanlık*. (4. Baskı) (W. Radloff) (A. Temir, T. Andaç ve N. Uğurlu, Çev.). İstanbul: Örgün Yayınevi.
- Carr, E.H. (2013). *Tarih Nedir?* (M. G. Gürtürk, Çev.). İstanbul: İletişim Yayıncılık.
- Coşkun Elçi, A. (2008). Tarihsel Gelişim Bağlamında Türk Halk Müziği Araştırmaları. *Millî Folklor Dergisi*, 0(78), 37-54.
- Çakan, V.A. (2019). *Orta Asya Türk Tarihine Giriş: İslâm'a Kadar* (2. Baskı) (Cilt 1). Ankara: A Kitap Yayınları.
- Çelik, Ö. (2010). *Türk Dünyasında Üç Yaylı Çalgı: Kılkobuz, Kamança ve Kabak Kemane*. İzmir: Ege Üniversitesi Yayınları.
- Çerçi, F. (2003). Hunlar'da Sosyal, Siyâsî Hayat ve Devlet- Halk İlişkileri. *Erzincan Eğitim Fakültesi Dergisi*, 5(1), 59-98.
- Çıvgın, İ., Yardımcı, R. (2007). *İslam Öncesi Türk Tarihi*. İstanbul: Nobel Yayın Dağıtım.
- Çobanoğlu, Ö. (2010), Türkü Olgusu Bağlamında “Türkü” ve “Şarkı”. *Türk Yurdu*, 30(269), 46-49.
- Çoruhlu, Y. (1993). *Türk Sanatının ABC'si*. İstanbul: Simavi Yayınları.
- Çoruhlu, Y. (1998). *Erken Devir Türk Sanatının ABC'si*. (2. Baskı). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

- Çoruhlu, Y. (2015). *Türk Mitolojisinin Ana Hatları* (8. Baskı). İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.
- Çoruhlu, Y. (2013). Erken Devir Türk Sanatı: İç Asya'da Türk Sanatının Doğuşu ve Gelişimi. İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.
- Davletov, T.B. (2020). *Şaman: Doğanın Şifası Uyanınca* (4. Baskı). İstanbul: Asi Kitap.
- Demirci, M. (2017). İslâm'dan Önce Türkler'de Mûsikî. A.H. Turabi (Ed.), *Türk Din Mûsikîsi* (2. Baskı) içinde (ss. 25-28). Ankara: Grafiker Yayınları.
- Demirci, H. (2020). Giyim-Kuşam, Yeme-İçme, Takvim, Törenler, Eğlenceler, Müzik, Spor, Oyunlar. M.B. Çelik (Ed.), *İslam Öncesi Türk Tarihi ve Kültürü* (2. Baskı) içinde (ss. 199-216). Ankara: Nobel Yayıncılık.
- Dinler Tarihi Ansiklopedisi. (1999) içinde (Cilt 1, ss. 28-39).
- Diyarbakirli, N. (1969). *Türk Sanatının Kaynaklarına Doğru*. Türk Sanatı Tarihi Araştırma ve İncelemeleri. (s. 112- 204) İstanbul: Millî Eğitim Basımevi.
- Diyarbakirli, N. (1972). *Hun Sanatı*. İstanbul: M.E.B. Kültür Yayınları.
- Dizdaroğlu, H. (1969). *Halk Şiirinde Türler*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Duygulu, M. (2014). *Türk Halk Müziği Sözlüğü*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Doras, S. (t.y.). *Mehterhane*. Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu.
- Eberhard, W. (1942a). *Lokalkulturen Im Alten China*. Leiden: E.J. Brill.
- Eberhard, W. (1942b). Çin Kaynaklarına Göre Orta ve Garbî Asya Halklarının Medeniyeti. *Türkiyat Mecmuası*. 0(7), 125-191.
- Eberhard, W. (1947). Şato Türklerinin Kültür Tarihine Dair Notlar. *Belleten*, 11(41), 15-26.
- Ekmekçioğlu, İ., Bekar, C., Kaplan, M. (2001). *Türk Halk Oyunları*. İstanbul: Esin Yayınevi.
- Ekrem, N. H. (2012). Dunhuang Müzik Notaları. *Modern Türklük Araştırmaları Dergisi*, 9(1), 101-159.
- Eliade, M. (2018). *Şamanizm* (4. Baskı) (İ. Birkan, Çev.). Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Erendil, M. (1992). *Dünden Bu Güne Mehter*. Ankara: Genelkurmay Basımevi.
- Eroğlu, T. (2017). Türkü Nedir?. *Kesit Akademi Dergisi*, 0(7), 78-91.

- Esin, E. (1968). Orduğ (Başlangıçtan Selçuklulara Kadar Türk Hakan Şehri). *Tarih Araştırmaları Dergisi*, 0 (10), 135-215.
- Esin, E. (1978). *İslâmiyetten Önceki Türk Kültür Târîhi ve İslâma Giriş*. İstanbul: Edebiyat Fakültesi Matbaası.
- Esin, E. (1997). *Türk Kültür Tarihi – İç Asya'daki Erken Safhalar*. (2. Baskı). Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- Esin, E. (2003). *Türklerde Maddi Kültürün Oluşumu*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Finkelstein, S. (1986). *Müzik Neyi Anlatır* (M. H. Spatar, Çev.). İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Gazimihal, M.R. (1957). *Yüzyıllar Boyunca Mehterhane ve Türk Müzik Kalkınışı*. İstanbul: Maarif Basımevi.
- Gazimihal, M.R. (1958). *Asya ve Anadolu Kaynaklarında İkliğ*. Ankara: Ses ve Tel Birliği Yayınları.
- Gazimihâl, M. R. (1961). *Musiki Sözlüğü*. İstanbul: Millî Eğitim Basımevi.
- Gazimihâl, M. R. (1975). *Türk Vurmalı Çalgıları (Türk Depki Çalgıları)*. Ankara: Kültür Bakanlığı Millî Folklor Araştırma Dairesi Yayınları.
- Gazimihâl, M. R. (2001). *Türk Nefesli Çalgıları (Türk Ötkü Çalgıları)* (2. Baskı). Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Göher Vural, F. (2011). Asya Hun İmparatorluğu'nda Müzik. *Turan Stratejik Araştırmaları Merkezi*. 3(10), 15-21.
- Göher Vural, F. (2016). İslamiyet'ten Önce Türklerde Kültür ve Müzik: Hun, Kök Türk ve Uygur Devletleri. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Göher Vural, F. (2019). İslamiyet'ten Önce Türklerde Müzik. F. Göher Vural ve T. Vural (Ed.), *Türk Mûsikîsi Atlası* (Cilt 1) içinde (ss. 47-73). Ankara: Yeni Türkiye Stratejik Araştırma Merkezi.
- Gömeç, S. (2004). Oğuz Kağan'ın Kimliği, Oğuzlar ve Oğuz Kağan Destanları Üzerine Bir İki Söz. *Tarih Araştırmaları Dergisi*, 23(35), 113-121.

- Gömeç, S. (2009, Mayıs). Eski Türk Ordusunun Genel Mahiyeti. *On İkinci Askerî Tarih Sempozyumu Bildirileri –I (Kuruluşundan Günümüze Türk Ordusu)*, Ankara: Genelkurmay Askerî Tarih ve Stratejik Etüt Başkanlığı Yayınları.
- Gömeç, S. (2012). *Türk-Hun Tarihi*. Ankara: Berikan Yayınevi.
- Gömeç, S. Y. (2016). *Şamanizm ve Eski Türk Dini* (3. Baskı). Ankara: Berikan Yayınevi.
- Gömeç, S.Y. (2018). *Türk Kültürünün Ana Hatları* (4. Baskı). Ankara: Berikan Yayınevi.
- Gürcan, K. (2018). *Kutsal Şaman Elbiseleri*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Gürcan Yardimci, K. (2016). *Avrupa Müzelerindeki Türk Şaman elbiseleri*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Güven, M. (2005). *Türkiye Sahasındaki Hikâyeli Türküler Üzerine Bir Araştırma*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
- Güven, M. (2012). *On Bin Yılın Türküsü*. Erzurum: Fenomen Yayıncılık.
- Güven, M. (2013). *Türk Halk Oyunlarının Şamani Kökleri*. Erzurum: Fenomen Yayıncılık.
- Güven, M. (2021). *Kırık Sazın Türküsü*. Erzurum: Fenomen Yayıncılık.
- Güzel, A., Torun, A. (2003). *Türk Halk Edebiyatı El Kitabı*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Hacıfazlıoğlu, E. (2019). *Asya Türk Hun İmparatorluğu*. Ankara: Altınordu Yayınları.
- Hacib, Y.H. (2019). *Kutadgu Bilig*. (7. Baskı) (A. Çakan, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Harner, M. (1999). *Şaman'ın Yolu*. (A. Atalay, Çev.). İstanbul: Dharma Yayınları.
- Harner, M. (2018). *Şamanik Şifa* (2. Baskı) (Y. Sen, Çev.). İstanbul: Ray Yayıncılık.
- Harva, U. (2015). *Altay Panteonu: Mitler, Ritüeller, İnançlar ve Tanrılar* (Ö. Suveren, Çev.). İstanbul: Doğu Kütüphanesi.
- Hey'et, C. (1996). *Türklerin Tarih Ve Kültürüne Bir Bakış*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Hepkul, A. (2002). Bir Sosyal Bilim Araştırma Yöntemi Olarak İçerik Analizi. *Anadolu Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, 18(1), 1-12.

- Hoppál, M. (2015). *Şamanlar ve Semboller - Kaya Resmi ve Gösterge Bilim* (F. Sel, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- İnan, A. (2020). *Tarihte ve Bugün Şamanizm* (10. Baskı). Ankara: Altınordu Yayınları.
- İnan, A. (2020). *Makaleler ve İncelemeler* (4. Baskı) (Cilt 1). Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- İnan, A. (2020). *Makaleler ve İncelemeler* (3. Baskı) (Cilt 2). Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- İnayet, A. (1999). Türkçede Çince Kaynaklı Gösterilen Bazı Kelimeler Üzerine. *Türk Dünyası Dil ve Edebiyat Dergisi*, 7, 193-204.
- İzgi, Ö. (1977). Hunlar, Göktürkler ve Uygurlar'da Geleneksel Festival ve Eğlenceler. *Tarih Dergisi*, (31), 29-36.
- Kafesoğlu, İ. (2013). *Türk Millî Kültürü* (35. Baskı). İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Kamacıoğlu, F. (2021). Türklerde Müzik. C. Öztürk (Ed.), *Türk Tarihi ve Kültürü* (8. Baskı) içinde (ss. 449- 460). Ankara: Pegem Akademi.
- Karabey, L. (1986). Türk Musikisinin Dünü, Bugünü ve Yarını (Haz. Halıcı, F.). *Türk Musikîsinin Dünü Bugünü Yarını* içinde (ss. 110-114). Ankara: Konya Kültür ve Turizm Derneği Yayını.
- Kâşgarlı, M. (2020). *Dîvânu Lugâti't Türk* (Haz. Ercilasun, A. B., Akkoyunlu, Z.). Ankara: TDK Yayınları.
- Kayabalı, İ., Arslanoğlu, C. (1973). [Türk Kara Kuvvetleri Özel Sayısı], *Türk Kültürü Dergisi*, 130-131-132, Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü.
- Kaygısız, M. (2017). *Müzik Tarihi – Başlangıcından Günümüze Müziğin Evrimi*. (2. Baskı). İstanbul: Kategori Yayıncılık.
- Kerimov. R. (2019). Geleneksel Çin Müzik Kültüründe Si-Zhy Kavramı. *Uluslararası Kültürel ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 5(1), 223-236.
- Köprülü, M.F. (2018). *Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar* (4. Baskı). İstanbul: Alfa Basın Yayın Dağıtım.

- Köprülü, M.F. (2020). *Türk Edebiyatı Tarihi*. (3. Baskı). İstanbul: Alfa Basın Yayın Dağıtım.
- Kösemihal, M.R. (1939). *Türkiye-Avrupa Musiki Münasebetleri* (Cilt 1). İstanbul: Nümune Matbaası.
- Kütükoğlu, M. (2014). *Tarih Araştırmalarında Usûl* (2. Baskı). Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Ligeti, L. (1986). *Bilinmeyen İç Asya* (S. Karatay, Çev.). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Medenî, İskender. (2021). *Şamanizm: Türklerin Kadim İnancı*. Kayseri: Kumran Yayınları.
- Mori, M. (1978). Kuzey Asya'daki Eski Bozkır Devletlerinin Teşkilâtı. *Tarih Enstitüsü Dergisi*, 9, 209-226.
- Orkun, H.N. (1938). *Hunlar*. İstanbul: Bürhaneddin Basımevi
- Orkun, H.N. (2019). *Eski Türk Yazıtları* (5. Baskı). Ankara: TDK Yayınları.
- Ögel, B. (1991). *Türk Kültür Tarihine Giriş* (Cilt 6-8-9). Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Ögel, B. (2019). *Büyük Hun İmparatorluğu Tarihi* (3. Baskı) (Cilt 2). Ankara: TTK Yayınları.
- Ögel, B. (2020a). *Türk Mitolojisi* (8. Baskı) (Cilt 1). Ankara: Altınordu Yayınları.
- Ögel, B. (2020b). *Türk Mitolojisi* (8. Baskı) (Cilt 2). Ankara: Altınordu Yayınları.
- Ögel, B. (2020c). *İslâmiyetten Önce Türk Kültür Tarihi: Orta Asya Kaynak ve Buluntularına Göre* (7. Baskı). Ankara: TTK Yayınları.
- Özerdim, M. N. (1943). M. S. 4-5 inci Asırlarda Çin'in Şimalinde Hanedan Kuran Türklerin Şiirleri. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 2 (1), 89-98.
- Özbek, M. (2009). *Türkülerin Dili*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Özbek, M. (2014). *Türk Halk Müziği El Kitabı I Terim Sözlüğü* (2. Baskı). Ankara: Atatürk Kültür Merkezi.

- Özkan, İ.H. (2021). *Türk Mûsikîsi Nazariyatı Ve Usûlleri – Kudüm Velveleleri* (19. Baskı). İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Özyurt Ulutaş, S. (2019, Nisan). Arkeolojik Buluntulara ve Çin Kaynaklarına Göre Türklerin Müzik Anlayışlarına Dair Bir Deneme. *Uluslararası Müzik ve Bilimler Sempozyumu Bildirileri*. İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Yayınları.
- Öztelli, C. (1959). *Halk Türküleri*. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Öztuna, Y. (1976). Nevbe. *Türk Musikisi Ansiklopedisi* içinde (Cilt 2, ss. 74).
- Öztuna, Y. (1976). Zil. *Türk Musikisi Ansiklopedisi* içinde (Cilt 2, ss. 416).
- Öztuna, Y. (1976). Zurna. *Türk Musikisi Ansiklopedisi* içinde (Cilt 2, ss. 419-420).
- Öztürk, A. (1986). *Türk Anonim Edebiyatı* (2. Baskı). İstanbul: Bayrak Yayıncılık.
- Potapov, L.P. (2012). *Altay Şamanizmi*. (E. Metin, Çev.). Konya: Kömen Yayınları.
- Perrin, M. (2013). *Şamanizm* (6. Baskı) (B. Arıbaş, Çev.). İstanbul: İletişim Yayıncılık.
- Radloff, W. (1994). *Sibirya'dan* (Cilt 2). İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Roux, J.P. (2005). *Orta Asya'da Kutsal Bitkiler ve Hayvanlar*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Roux, J.P. (2020). *Türklerin Tarihi: Pasifik'ten Akdeniz'e 2000 Yıl*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Sanal, H. (1964). *Mehter Musikisi, (Bestekâr Mehterler – Mehter Havaları)*. İstanbul: Millî Eğitim Basımevi.
- Sami, Ş. (2017). *Kâmûs-ı Türkî*. (Haz. Gündoğdu, R., Adıgüzel, N., Önal, E.F.) (5. Baskı). İstanbul: İdeal Kültür Yayıncılık.
- Sarıtaş, E. (2009). Hunlarda Müzik Aletleri ve Eğlence Kültürü. *Türk Dünyası Araştırmaları Dergisi*, 0(183), 429-441.
- Sarıtaş, E. (2010). *Çin'de Yapılan Arkeolojik Araştırma ve Kazılara Göre İslamiyet'ten Önce Türklerde Kültürel Hayat*. İstanbul: Scala Yayıncılık.
- Say, A. (1992). Boru. *Müzik Ansiklopedisi* içinde (Cilt 1, ss. 211).
- Say, A. (1992). Davul. *Müzik Ansiklopedisi* içinde (Cilt 2, ss. 430).
- Say, A. (1992). Mehterhane. *Müzik Ansiklopedisi* içinde (Cilt 3, ss. 807-809).

- Say, A. (1992). Türkü. *Müzik Ansiklopedisi* içinde (Cilt 4, ss. 1233).
- Say, A. (1992). Koro. *Müzik Ansiklopesi* içinde (Cilt 3, ss. 747).
- Say, A. (1997). *Müzik Tarihi*. (3. Baskı). Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Sertkaya, O. F. (2019). Eski Türklerde Mûsikî Kültürü. F. Göher Vural ve T. Vural (Ed.), *Türk Mûsikîsi Atlası* (Cilt 1) içinde (ss. 75-121). Ankara: Yeni Türkiye Stratejik Araştırma Merkezi.
- Songar, A. (1986). Musiki Psikolojisi (Haz. Halıcı, F.). *Türk Musikîsinin Dünü Bugünü Yarını* içinde (ss. 3-8). Ankara: Konya Kültür ve Turizm Derneği Yayını.
- Şapolyo, E.B. (1972). *Selçuklu İmparatorluğu Tarihi*. Ankara: Güven Matbaası.
- Uçan, A. (2000). Türk Dünyası'nda Orta Asya-Anadolu Müzik İlişkileri. *Erdem*, 12(35), 593-664.
- Uçan, A. (2005). *Türk Müzik Kültürü* (2. Baskı). Ankara: Evrensel Müzikevi.
- Uçan, A. (2019). Türk Müzik Kültürü. F. Göher Vural ve T. Vural (Ed.), *Türk Mûsikîsi Atlası* (Cilt 1) içinde (ss. 3-43). Ankara: Yeni Türkiye Stratejik Araştırma Merkezi.
- User, H.Ş. (2007). Eski Türk Çağında Hayvan Tözlerinden Devlet Sembollerine. *Belleten*, 71(262), 843-856.
- Tacemen, A. (1998). *Halk Edebiyatı Verileri Zemininde Türk Kimliği* (Cilt 2). Niğde: Niğde Üniversitesi Yayınları.
- Tanrıkorur, C. (1985). Türk Halk Mûsikîsi ve Klâsik Türk Mûsikîsi. *Erdem*, 1(2), 559-572.
- Taşagıl, A. (2015). *Kök Tengri'nin Çocukları: Avrasya Bozkırlarında İslâm Öncesi Türk Kültür Tarihi* (5. Baskı). İstanbul: Bilge Kültür Sanat.
- Taşagıl, A. (2021a). *Bozkırların İlk İmparatorluğu: Hunlar* (3. Baskı). İstanbul: Yeditepe Yayınevi.
- Taşagıl, A. (2021b). *Bozkırın Kağanlıkları* (6. Baskı). İstanbul: Kronik Kitap.
- Tekin, E. (2013a). Zil. *TDV İslâm Ansiklopedisi* içinde (Cilt 44, ss. 413-415).
- Tekin, E. (2013). Zurna. *TDV İslâm Ansiklopedisi* içinde (Cilt 44, ss. 513-514).

Togan, A.Z.V. (2019). *Umumi Türk Tarihine Giriş – En Eski Devirlerden 16. Asra Kadar*. (2. Baskı). İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.

Tozlu, S. (2021). Türklerde Devlet Yönetimi. C. Öztürk (Ed.), *Türk Tarihi ve Kültürü* (8. Baskı) içinde (ss. 205-221). Ankara: Pegem Akademi.

Tuğlacı, P. (1986). *Mehterhane'den Bando'ya*. İstanbul: Cem Yayınevi.

Turan, Ş. (2017). *Türk Kültür Tarihi: Türk Kültüründen Türkiye Kültürüne Ve Evrenselliğe* (8. Baskı). Ankara: Bilgi Yayınevi.

Tram-Semen, S. (2007). *Atalarımız Hunlar*. İstanbul: Kaynak Yayınları.

Vural, T. (2013). *Türklerde Askerî Müzik Geleneği: Tuğ, Nevbet, Mehter*. Konya: Çizgi Kitabevi Yayınları.

Yazıcı, F. (2015). Tarihsel Tarama. A. Şimşek (Ed.), *Tarih İçin Metodoloji* içinde (ss.172-174). Ankara: Pegem Akademi.

Yıldırım, A., Şimşek, H. (2021). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*, Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Yılmaz, Ali. (2021). Türklerde Ordu. C. Öztürk (Ed.), *Türk Tarihi ve Kültürü* (8. Baskı) içinde (ss. 242- 253). Ankara: Pegem Akademi.

Yörükân, Y.Z. (2022). *Müslümanlıktan Evvel Türk Dinleri – Şamanizm* (Haz. Yörükân, T.) (10. Baskı). İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Yusupcan, Y. (2009). Türk Kültürünün Çin Kültürü Üzerindeki Etkileri. *Turkish Studies*, 4(3), 2351-2370.

İNTERNET KAYNAKLARI

Ancient Jew's harps found in Altai Mountains as musical instruments reappear after 1,700 years. (2018). *The Siberian Times*. Erişim Adresi: <https://siberiantimes.com/science/casestudy/news/ancient-jews-harps-found-in-altai-mountains-as-musical-instruments-reappear-after-1700-years/> (Erişim Tarihi: 7 Kasım 2023).

Frayar, K. (2018). *Mongolia's shamanic rituals*. Erişim Adresi: <https://www.theguardian.com/world/gallery/2018/jun/29/mongolias-shamanic-rituals-in-pictures> (Erişim Adresi: 19 Eylül 2023).

Gömeç, S.Y. (2020). *Küçük Yabgu*. TUKAV. Erişim Adresi: <https://tukav.org/haber/kucuk-yabgu.html.html> (Erişim Tarihi: 15 Aralık 2023).

Kös. (t.y.). *TDK Sözlüğü*. Erişim Adresi: <https://sozluk.gov.tr/> (Erişim Tarihi: 29 Haziran 2022).

Nöbet. (t.y.). *TDK Sözlüğü*. Erişim Adresi: <https://sozluk.gov.tr/> (Erişim Tarihi: 29 Haziran 2022).

Mongolian Musical Instruments. (t.y). Erişim Aresi: <http://mongoliamusic.weebly.com/instruments.html> (Erişim Adresi: 19 Eylül 2023).

Tunçtürk, M. (Yapımcı&Yönetmen), 2016, *Ortak Miras: Türk Dünyasında Müzik Kültürü*, [Televizyon Programı], TRT, TRT AVAZ.

Türk Kara Kuvvetleri Amblemi. (t.y). Erişim Adresi: <https://www.kkk.tsk.tr/amblem.aspx> (Erişim Tarihi: 15 Aralık 2023).