



T.C

EGE ÜNİVERSİTESİ

Sosyal Bilimler Enstitüsü

**ORTA ASYA'DA ÖZBEK MÜZİK KÜLTÜRÜNÜN ORTAYA
ÇIKIŞI VE GELİŞİM SÜRECİNE TARİHSEL BİR BAKIŞ –TÜRK
MUSİKİSİ İLE BENZERLİK ŞEKİLLERİ VE KONU ÜZERİNDE
YAPILAN ÇALIŞMALARIN ANALİZİ**

Yüksek Lisans Tezi

Pulatjon İrnazarov

Temel Bilimler Anabilim Dalı

Türk Müziği Programı

İZMİR

2021

T.C
EGE ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü

**ORTA ASYA'DA ÖZBEK MÜZİK KÜLTÜRÜNÜN ORTAYA
ÇIKIŞI VE GELİŞİM SÜRECİNE TARİHSEL BİR BAKIŞ –TÜRK
MUSİKİSİ İLE BENZERLİK ŞEKİLLERİ VE KONU ÜZERİNDE
YAPILAN ÇALIŞMALARIN ANALİZİ**

Yüksek Lisans Tezi

Pulatjon İrnazarov

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Esin de Thorpe Millard

Temel Bilimler Anabilim Dalı
Türk Müziği Programı

İZMİR

2021

ETİK KURALLARA UYGUNLUK BEYANI

Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne sunduğum “Orta Asya'da Özbek Müzik Kültürünün Ortaya Çıkışı ve Gelişim Sürecine Tarihsel Bir Bakış –Türk Musikisi ile Benzerlik Şekilleri ve Konu Üzerinde Yapılan Çalışmaların Analizi” adlı yüksek lisans tezinin tarafımdan bilimsel, ahlak ve normlara uygun bir şekilde hazırlandığını, tezimde yararlandığım kaynakları bibliyografyada ve dipnotlarda gösterdiğimi onurumla doğrularım.

Pulatjon İrnazarov

ÖNSÖZ

Ulusal müzik sanatının en parlak renkleri ve incelikleri, felsefi ve sosyal düşünce açısından zengin, halkın derin düşünce ve fikirlerine yansır. Halk müziğinin kalbinde her milletin olayları, mutluluk mücadelesi görülebilir. Özbek halkının yarattığı müzik, büyük bir manevi zenginlik ve ideolojik ve estetik eğitim için paha biçilmez bir kaynaktır. Dolayısıyla halk müziği insan kalbine en yakın tür olduğu düşünülmektedir.

Özbek milli müziğinin tarihten bu güne kadar gelişimi ve farklı kültürlerin katkısıyla ortaya çıkmasının dönemler olarak bir ulusal müziğin tarihini net bir şekilde incelenmesi, ileride yapılacak çalışmalara katkı sağlayacağı düşünülmüştür. Bu inceleme esnasında kullanılan kaynakların, eski dillerin Türk diline okunaklı çevirilmesi ve anlatılması Özbek müziği tarihinin her cephesinden net bir şekilde incelenen bir kaynak olacağı düşünülmektedir.

Bu araştırma aşamasında bana yol gösterip, yardımcı ve destek olan tez danışmanım Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Öğretim Üyesi Doç. Dr. Esin de Thorpe Millard, yardımları için Taşkent Devlet Konservatuvarı Öğretim Üyesi Dr. İzzet Matyakupov'a teşekkürlerimi sunarım.

Pulatjon İrnazarov

ÖZET

Tezin giriş kısmında Orta Asya etnik müzik kültürünün en önemli örneklerinden biri olan Özbek müzik kültürünün ortaya çıkışı ve gelişimi tarihsel açıdan anlatılmıştır.

Birinci bölümde; Orta Asya'nın etnik müzik kültürünün biçimleme süreci hakkında kaynaklara dayanarak incelenmesi ele alınmıştır. Orta Asya'da "Zerdüştlük" döneminde müzik pratikleri, toplumsal çevre, bilinen müzisyen ve alimlerin hayatı, çalışmaları, iki büyük hükümetin müzik politikaları, XVI ve XIX Yüzyıllar arasında iki hanlıkların müziğe olan ilgi ve düşünceleri hakkında araştırılmıştır.

İkinci bölümde; Özbek musikisini teorik mirası, Farabi, İbn-i Sina'nın müzik üzerindeki çalışma ve eserleri incelenmesi, Özbek makamının esası olan "Şaşmakam" ın tarihi ve içeriği üzerinde tahlil edilmiştir. Yerel müziğin gelişimi, çeşitleri, üslupları incelenmiştir.

Üçüncü bölümde; XIX ve XX yüzyıllarda Sovyet döneminde Özbek müziğine katkısı, halk müzisyen ve alimlerin ulusal müziği koruma amacıyla yapılan tüm çalışmaları, halk folklörü ve destancılığının tarihi ve çeşitlilikleri hakkında araştırmalara yer verilmiştir. Tarihten bugüne kadar Özbek milli çalgılarının grupları, gelişimi, tarihi incelenmiştir.

Dördüncü bölümde; II dünya savaşından sonraki dönemde Özbek müziğinde bale müziği, oda müziği, opera müziğinin gelişmesi, vokal müziklerinin ulusal hale geri döndürülmesi amacıyla yapılan tüm çalışmaların incelenmesi yapılmıştır.

Sonuç ve Değerlendirme bölümünde tezimizde sunulan veriler ışığında Özbek ve Türk müziğinin benzerlikleri ortaya koyulmuştur.

ABSTRACT

In the introduction part of the thesis, the emergence and development of Uzbek music culture, one of the most important examples of Central Asian ethnic music culture, is explained historically.

In the first part; The analysis of the ethnic music culture of Central Asia based on the sources related to the process of formation is discussed. During the "Zoroastrianism" period in Central Asia, the musical practices, social environment, the life and studies of well-known musicians and scholars, the music policies of the two great governments, the interests and thoughts of the two khanates between XVI and XIX Centuries were researched.

In the second part; The theoretical legacy of Uzbek music, Farabi Ibn-i Sina's studies and works on music were studied through the history and content of "Şaşmakam", which is the basis of the Uzbek makam. The development, genres and styles of local music have been studied.

In the third part; XIX. and XX. Studies on the contribution of Uzbek music to the Soviet period in the centuries, and all the works of folk musicians and scientists to preserve the national music, folklore and epic history and diversity of Uzbek national instrument groups, their development and history have been studied from history to the present.

In the fourth part; In the period after World War II, all the studies carried out for the development of ballet, chamber and opera music in Uzbek music and returning vocal music to a national state were examined.

In the light of the data presented in our thesis in the Conclusion and Evaluation section, the similarities of Uzbek and Turkish music have been revealed.

İÇİNDEKİLER

ETİK KURALLARA UYGUNLUK BEYANI.....	i
ÖNSÖZ.....	ii
ÖZET.....	iii
ABSTRACT.....	iv
İÇİNDEKİLER.....	v
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	viii
GİRİŞ.....	1
Kapsam ve Yöntem.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

1. ORTA ASYA’NIN ETNİK MÜZİK KÜLTÜRÜNÜN ORTAYA ÇIKMA VE GELİŞİMİ.....	2
1.1. Orta Asya Halklarının Etnik Atalarının Müzik Pratikleri Hakkında Tarihî Bakış.....	4
1.2. Müzik Sanatının Biçimlenme Süreci. “Zerdüştlük”.....	6
1.3. “Barbad” Döneminde Müzik.....	8
2. Orta Asya’da İlk Ortaçağ Döneminde Müzik Sanatının Gelişimi Ve Dönemin İki Büyük Hükümeti İle Bilim İnsanlarının Müzik Alanında Çalışmalarının İncelenmesi.....	12
2.1. Samaniler Hükümeti Döneminde Müzik Ve İlim.....	13
2.2. Timurlular Döneminde Müzik Kültürü Ve Sanatın Genişlenme İncelenmesi.....	17
2.2.1. Timurlular Döneminde Büyük Dil Ve Şiir Alimi Olan Ali Şir Nevai’nin Müzik Hakkında Düşünceleri Ve Çalışmaları.....	27
2.3. XVI Ve XIX Yüzyılları Arasında Özbek Musikisi Medeniyeti.....	34

2.3.1. XVI. ve XIX. Yüzyıllarında Harezmi Ve Hiva Hanlığı Döneminde Müzik Sanatı.....	38
---	----

İKİNCİ BÖLÜM

3. ÖZBEK MUSİKİSİNİ TEORİK MİRASI.....	41
3.1. Ebu Nasr Al-Farabi'nin Ve İbn-İ Sina Müzik Üzerinde Yapılan Çalışmaların İncelenmesi.....	43
4. Makam Esasları, Özbek Musikisi Makamlarının Toplamı -“Şaşmakam”	52
4.1. Şaşmakamın Çalgı Ve Ezgi (Şarkı) Bölümlemelerinin İncelenmesi.....	54
4.2. Harezmi Ve Fergana-Taşkent Makamlarının Benzersizliği Ve Makam Sanatının Önemli Derecesi.....	56
5. Özbek Yerel Müzik Üslublarının Ayırt Edici Özellikleri Ve Birbirinden Farklılıkları.....	58

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

6. XIX. YÜZYIL SONU XX. YÜZYIL BAŞLARINDA ÖZBEK MUSİKİSİ GELİŞİMİ VE SOVYET DÖNEMİNDE ÖZBEK MÜZİĞİNE KATKISI.....	62
6.1. Sovyetler Döneminde Özbek Musikisine Olan Etkisiyle, Milli Ve Batı Müziği Üzere Yapılan Çalışmalar.....	68
7. Özbek Musikisi Folklorunun Tür Doğası.....	70
7.1. Özbek Musikisinde “Harezmi Müzikal (Türkü) Folklorünün” Özellikleri.....	73
7.1.1. Destancılık. Harezmi Destancılığı.....	76
8. ÖZBEK HALK ÇALGILARI.....	77

8.1. Vurmalı Çalgılar.....	79
8.2. Üflemeli Çalgılar.....	82
8.3. Yaylı-Telli Çalgılar.....	89
8.4. Telli Çalgıları.....	94

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

9. II. DÜNYA SAVAŞINDAN SONRA ÖZBEK HALK VOKAL VE ÇALGI MUSİKİSİNİN DEĞİŞİMİ.....	103
9.1. 1960-70 Yıllarında Özbek Vokal Müziğinin Gelişimi ve Özellikleri...104	
9.2. Çalgı (Oda) Müziğinin Türleri Ve Çalışmaların incelenmesi.....	106
9.3. 1950-1970 Yıllarda Özbek Bale Müziğinin Gelişimi.....	108
9.4. Milli Opera Müziğinin Gelişimine Bakış.....	109

BEŞİNCİ BÖLÜM

SONUÇ VE DEĞERLENDİRME.....	112
KAYNAKLAR DİZİNİ.....	114
ÖZGEÇMİŞ.....	116

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil-1	Daf
Şekil-2	Silena-Marsia Grek-Baktiriya döneminden. Özbekistan yerlerinde bulunan petroglif
Şekil-3	Özbek halk çalgısı Kuşnay
Şekil-4	Boynuzlu üflemeli müzik aleti
Şekil-5	1664 tarihine ait Barbad'ı tasvir eden sanat eseri
Şekil-6	Barbet
Şekil-7	Rud
Şekil-8	Şehname “Hüsrev Barbed’in müziğini dinliyor” (Hüsrev ve Şirin) Barbet ve Doyra çalgıları
Şekil-9	Emir Timur
Şekil-10	Nağara
Şekil-11	Ali Şir Nevai’yi tasvir eden bir minyatür (Meşafirü’ş-şuara, Millet Ktp, Ali Emiri nr. 772, vr.)
Şekil-12	Farabi tasvir eden bir resim (Özbek Sovyet Ensiklopediyası, Taşkent 1979, XII, 129)
Şekil-13	Kitabü’l-Musika’l-kebir’in ilk iki sayfası (Ragıp Paşa Ktp, nr. 876)
Şekil-14	eş-Şifa’nın üçüncü kısmı olan riyaziyyatın on ikinci bölümü “Cevami’u ‘ilmi’l-musika”dan bir sayfa (Süleymaniye Ktp, Damad İbrahim Paşa, nr. 823, vr. 408b)
Şekil-15	Hoca ve öğrencilerden oluşan Özbek halk bandosu (1924)
Şekil-16	Harezmi Halfe sanatçıları
Şekil-17	Doyra (Daire,Dap,Deff)
Şekil-18	Nağara (Noğora)
Şekil-19	Nay (Ney)
Şekil-20	1669 tarihli resim , “ney çalan kız”
Şekil-21	Karnay
Şekil-22	“Zafername”Timur'un Köhne Ürgenç kuşatması, 1595-1600
Şekil-23	Surnay
Şekil-24	Kuşnay
Şekil-25	Balaban
Şekil-26	Kopız, Kıl Kopız
Şekil-27	Giccak

Şekil-28	Giccak Alto
Şekil-29	Giccak Kopuz Bas
Şekil-30	Rubab Prima
Şekil-31	Rubab Prima alında tekniği
Şekil-32	Kaşgar Rubabı
Şekil-33	Afgan Rubabı
Şekil-34	Tambur
Şekil-35	Dutar
Şekil-36	Çang



GİRİŞ

Milli müzik kültürümüz zengin bir antik mirasa sahip olarak, Özbek milletinin ulusal ruhu, yüksek insani nitelikleri, sanatsal maneviyati, bağımsızlık ve istiklal mücadelesi ile halkın özlemleri içerikte canlı bir şekilde ifade edilmektedir. (İslam Kerimov, “Özbekistan bağımsızlığın eşiğinde”, 2016, s:148)

Özbek müzik kültürü uzun bir geçmişe sahiptir ve yüzyıllar içinde gelişmiştir. Erken ortaçağ kaynaklarında müzik örneklemeleri bulunmuştur. Tarihi anıtlar, duvar resimleri ve çeşitli seramikler, Orta Asya'daki kültür ve sanatın yaşamın diğer yönleriyle birlikte geliştiğini göstermektedir. İnsanlığın müziğe karşı tutumu, hakkında ilk bilgi Avesta'da verilmektedir. Ardından şarkıcıların, müzisyenlerin, dansçıların, şairlerin ve sanatçıların eserleri peş peşe gelmiştir. Bilim adamlarının eserleri aracılığıyla yaptıkları teorik ve pratik araştırmalar yüzyıllardır miras kalmıştır ve hala modern müzik kültürünün yaratılmasının temelini oluşturmaktadır.

Tez içerisinde Özbek milleti atalarının medeni mirasını, sözlü geleneğin profesyonel müziğini, müzikal drama, opera, bale, vokal-senfonik türler, çalgı müzik türlerinin yanı sıra milli bestecilerin yaşamlarını ve çalışmaları incelenmiştir. Bağımsızlığa kadar Özbek müzisyen ve alimlerin ulusal müziği koruma amacında yapılan tüm çalışmaları, eserlerin incelenmesini kapsamıştır.

Kapsam ve Yöntem

Tez kapsamında, ulaşılabilen kaynaklar üzerinde Özbek müziğinin tarihi hakkında bilgi verilecektir. Tezin bu aşamasında tarihsel yöntem uygulanacaktır. Özbekistan'da bulunan kaynakların Türkçe'ye çevirilmesi yoluyla akademik alanımıza katkı sağlanması beklenmektedir.

BİRİNCİ BÖLÜM

1.ORTA ASYA’NIN ETNİK MÜZİK KÜLTÜRÜNÜN ORTAYA ÇIKIŞI VE GELİŞİMİ

Özbek halkının müzik kültürünün uzun bir tarihi vardır. Müzisyen ve şarkıcı neslinin müziğini yanı-sıra sözlü olarak gelenekte usta müzik sanatı olduğu gerçeğiyle kanıtlanmaktadır. Maddi kültür anıtlarına göre, bugünün Özbekistan topraklarında, Orta Asya halklarının ataları tarafından yaratılmış eski bir medeniyet var olduğu görülmüştür. Arkeolojik veriler, güzel sanat eserleri, arkeologlar tarafından yapılan yeni araştırmalar ve son olarak ortaçağ Orta Asya bilim adamları tarafından müzik kitapçıklarının tercümesi hayal etmeye yardımcı olur. Özbek halkının atalarının müzikal kökenleri, başta Tacik halkı olmak üzere Orta Asya'nın kardeş halklarının çalışmalarıyla ayrılmaz bir şekilde bağlantılıdır. Bu müzik, daha sonra Özbek ve Tacik müzik kültürlerinin oluşumu için ortak bir temel oluşturan X-XI yüzyıllara kadar (yani bu halkların aktif sınırlarına kadar) eserlerin birliği temsil edilmiştir. Orta Asya halklarının yaşamında tarihsel sınırlandırma dönemi, MÖ I. bin yıl civarında başlamıştır. Bunlar yerleşik köylü Soğdlular, Baktriyeller¹, Harezmiler ve göçebe Saka², Massaget³ vb. kabilelerdi. Bu kabilelerin hayat tarzı, dini, medeniyetleriyle ilgili bilgiler “Avesta”⁴da bulunmaktadır. Avesta kitabı ve diğer eski yazılı anıtlar, halk şiirinin ve müziğinin başlangıçta senkretik bir durumda olduğu gerçeğinin yanı sıra, yaşamlarının, gelenek ve törenlerinin unsurlarının da kanıtıdır. Yüksek potansiyeli ayrıca Yunan, Roma ve Çin kaynaklarında oybirliğiyle kabul edilmektedir. Bazı bilginlere göre Harezm, eski Zerdüş dininin kutsal kitabı olan Avesta'nın doğum yeridir. Araştırmalar, “*Aryanim*

¹“Divan-ı Lügati't-Türk” eserinde Soğd ve Baktriyeller: “Balasagun ile Buhara ve Semerkand arasında Türkleşmiş bulunan bir ulus.” diye geçer.

² Kuzeydoğu Avrasya stepleri ile Tarım havzasında yaşayan ve at yetiştirme, madencilik yapma kabiliyetleri geliştirmiş olan tarihi bir halk.

³ MÖ VI. yüzyıllarda Orta Asya'nın güney bölgelerinde yaşayan Persler'in komşusu olan bir göçebe devlettir

⁴ Eski İran inancı olan Zerdüştlüğün kutsal kitabıdır. Bu inancın kurucusu Zerdüş'tün yazdığı Gatalar denen dörtlükler Avesta'da toplanır.

Veyjo'' olarak adlandırıldığını gösterilen sözde Avesta'nın mekanı aşırı soğuk, sıcak, çatlak ve yılanların ülkesi olarak tanımlanıyor.

Nitekim Aral Denizi trajedisinden önceki dönemde, Harezm'de yukarıda bahsedilen sert karasal iklim, çorak toprakların kavun ağrı gibi çatlaması, yılanların damlarda ve ahırlarda evcil hayvan olarak yaşadığı gerçeği bölge genelinde görülebiliyordu. Zerdüşt geleneklerinin görünümü biraz değişmiştir ve bu gelenekler Harezm vahasının modern yaşam tarzında görülebilir. Aslında Avesta, sözlü olarak yayılan ve ancak daha sonra kitap formuna dönüştürülen bir arkonlar koleksiyonudur. Ayetleri ve özellikle ilahiler - kelimenin sonundaki "h" harfinin çok yumuşak bir şekilde telaffuz edildiği harfler ve son zamanlarda *yakgoh*, *dugoh*, *segoh*'un özel bir melodi sistemini oluşturan tonlarda bir "goh" biçimi haline gelmiştir. Özbek klasik müziğinin "zamzama, tarona" (eski şekilde "taronik, taronaça, buhorça, ferganaça), *suvora (asp ros)*" gibi ifadelerinin kökleri yine Avesta döneminin geleneklerine dayanan eski müzikal semboller, sonraki dönemlerde yeni anlamlarla doludur. Bu bilgiler arkeoloji, etnografya ve diğer bilimlerden elde edilen verilerle doğrulanmaktadır. Halk topluluklarında, Orta Asya'daki müzik aletlerinin temeli olarak vurmali, üflemeli ve yaylı çalgılar ortaya çıkmıştır. Müzik sanatı, eski çağlardan beri Orta Asya halklarının kültürünün ayrılmaz bir parçası olarak, bu kültürün yönleri, türleri ve biçimleri, Özbek halkının ataları olan şu andaki Orta Asya, Afganistan, Pakistan, İran ve Doğu Türkistan'da yaşayan eski Soğdluların, Harezmilerin, Partlar⁵ın ve Baktriyalıların yaratıcı faaliyeti olarak yüzyıllar boyunca şekillenmiş ve geliştirilmiştir. Ayrıca Çin'in kuzey sınırlarından doğu Avrupa'ya uzanan geniş bölgenin bozkır, orman ve dağlık bölgelerinde yaşayan İskit⁶ ve Saka-Massaget halklarının da bu sanat formunun gelişmesinde büyük etkisi olmuştur. Bu bilgilerin önermek için yeterli kanıtlar da vardır.

⁵ Part İmparatorluğu, Arşak İmparatorluğu olarak da bilinen, Orta Asya ve eski İran'da önemli bir siyasi ve kültürel güç olarak Medler'den ve Ahamenişler'den sonra gelen üçüncü yerel hanedanlıktır

⁶ İskitler veya yayıldıkları doğu bölgelerindeki isimleri ile Sakalar, MÖ 8. yüzyıl ile MS 3. yüzyıl arasında Avrupa'nın doğusu ile Orta Asya'da, Tanrı Dağları ve Fergana Vadisi'ni de içine alan bölgelerde yaşamış, çoğunlukla Doğu İran Dilleri grubuna ait bir dil konuştuğu varsayılan göçebe halktır

1.1. Orta Asya Halklarının Etnik Atalarının Müzik Pratikleri Hakkında Tarihî Bakış

Orta Asya’da müzik sanatının gelişimi, şehirlerin kültürel yaşamının gelişmesiyle ilişkilidir. Sosyal ilişkilerin gelişmesi, çeşitli mesleklerin ortaya çıkması, halk festivalleri, dini törenlerin yanı sıra sarayda çeşitli etkinlikler için özel eğitim ve özel eğitim insanları, müzisyen tabakasının oluşum sürecini hızlandırır. Müzisyenler, ve dansçılar, tüm sanatçıların ve atalarının bıraktığı müzikal ve manevi mirası incelemek, zenginleştirmek ve gelecek nesillere aktarmak, öğretmen ve öğrenci geleneklerini devam ettirmek için ortak bir amaç temelinde birleşmişlerdir.

“Tarihin babası” olarak tanılan Herodot’a göre çöllerde ve bozkırlarda yaşayan “... massagetler bir araya gelerek Hum (Xaoma) bitkisinin meyvelerini ve yapraklarını bir rahibin önderliğindeki büyük bir ateşin etrafındaki ateşe atarak, insan ruhunu etkileyen dumanından sarhoş olarak, şarkı söyler ve dans ederler..” (Orta Asya hakkında eski tarihçiler, Taşkent, 2018, s:59)

Fergana Vadisi’nde bulunan petroglifler, vurmali çalgılar üzerinde yapılan antik törenlerin ve bunlarda yapılan şarkıların ve dansların hikayesini anlatıyor. Kayaların üzerinde tasvir edilen müzik aletlerinden biri, görünümünün ortasında bir delik açılmış

ve deri ile kaplı kocaman bir taş oluşturan bir çember oluşturmuş “Daf” çalgısıydı.



Şekil-1: Daf

“Şehname”e eserine göre, Daf çalgısı tarafından üretilen sesler, bir süre Kral *Zahhak*'ın baş ağrılarını hafifletmeye hizmet etmiştir. Şu anda Özbekistan ve Orta Asya'nın belli yerlerinde bulunan Daf'a benzeyen “*Doyra*” adlı çalgı kullanılmaktadır.

Özbekistan'da yerlerinde bulunan, zamanında Baktriya⁷'nin Tahtı Sangin antik kentinin ibadethane duvarlarında bulunan petrogliflerde sunakta çift ney şeklindeki nefesli çalgı aletini çalan güzellik ve incelik tanrıçası olan *Silena-Marsia* heykeli, eski çağlardan beri bu alanlarda müzik kültürünün ne ölçüde geliştiğini de gösteriyor.

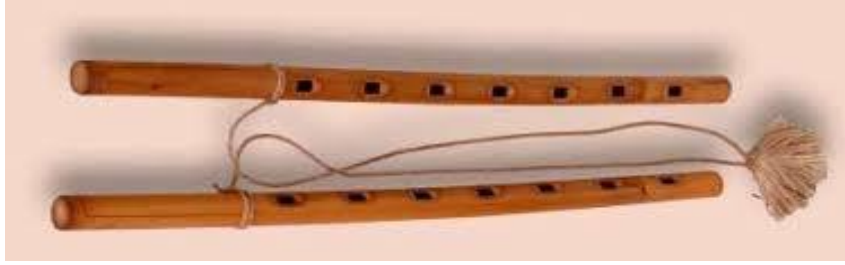
Bu çalgı aleti yunanlarda “*Aulos*”⁸ adıyla geçmektedir. Özbek ve Tacik milletlerinde günümüzde “*Kuşnay*” yani “Çiftney” adıyla geçen bu müzik aleti de eskiden bugüne kadar saklanan en antik çalgı olarak kalmaktadır.



Şekil-2: *Silena-Marsia* Grek-Baktiriya döneminden. Özbekistan yerlerinde bulunan petroglif

⁷ Grek-Baktriya Krallığı, Orta Asya'daki Baktriya ve Soğdiana'yı MÖ 250'den 125'e kadar kontrol etmiş, Hint-Yunan Krallığı ile birlikte Helenistik dünyanın en doğusundaki devlet.

⁸ Aulos veya tibia, sıklıkla sanatta tasvir edilen ve aynı zamanda arkeoloji tarafından da onaylanan eski bir Yunan nefesli çalgı idi.



Şekil-3: Özbek halk algısı Kuşnay

Orta Asya’da ‘‘Zerdüş’’lüğün, tek-tanrıcılığı teşvik eden bir din olarak ortaya çıkması ve ona yüzyıllardır bölgedeki hakim din olarak inanması, müzik sanatının evrimi ve gelişimi üzerinde derin bir etkiye sahip olmuştur.

1.2 Müzik Sanatının Biçimlenme Süreci. ‘‘Zerdüştlük’’

Orta Asya halklarının maneviyatının oluşumunu büyük ölçüde etkileyen bilimsel-tarihsel, dini-felsefi ve ahlaki-eğitim temelleri, öncelikle peygamber **Zerdüş** tarafından yaratılan ve oluşturulan Zerdüş doktrini ile ilgilidir. Zerdüşlüğün kutsal kitabı Avesta’da öne sürülen fikirler, kuşkusuz Orta Asya milletlerin atalarının hayatını, yaşam tarzını, geleneklerini, dini ve inançlarını somutlaştırmıştır. Edinilen bilgiler arasında müzik eğitimi, müzik kültürü başlıca yerlerden birini almıştır. Orta Asya’da müzik kültürünün gelişimi ve tezahürünün önemli bir yönü, askeri ordu, düzenli ordu faaliyetleri ile bağlantılı olarak ortaya çıkacaktır. MÖ VII. yy gibi erken bir tarihte Orta Asya milletleri atalarının kendi kural ve yönetmeliklerine tabi bir yapı olarak düzenli bir orduya sahip oldukları biliniyor. Farklı ordu türlerinden oluşan orduda askeri müzisyenlerin de özel bir yeri vardı ve bunu Part ordusunda kazanlı vurmali çalgıların yaygın kullanımının hikayesinde anlatılıyor. Örneğın, MÖ 9 Mayıs 53’te **Krass**⁹ komutasındaki Roma ordusu, Partların elinde korkunç bir yenilgiye

⁹ Roma Cumhuriyeti ’nin Roma İmparatorluğu na dönüşümünde anahtar rol oynayan Romalı general ve politikacı

uğramıştır. Savaştan önce, kendilerine ilham vermek ve düşmanı korkutmak için, Partlar etraflarına bakır çanlar kaldırdılar ve devasa deri süslemeli çalgılar kaldırmıştırlar. Daha sonra, bu askeri yöntem Büyük İskender, Cengiz Han, Emir Timur gibi savaşçıların yürüyüşlerinde yaygın olarak kullanılmıştır.

Askeri operasyonlar ve törenler sırasında bazı müzik aletleri, silahlar ve bayraklar da dahil olmak üzere ordunun önemli sembolleri olarak görev yapmıştır. Örneğin, bir üflemeli çalgı, bir askeri komutanın ayırt edici bir sembolü olarak kabul edilirken, bir *İdiofon*¹⁰ ve bir *Aerofon*¹¹ gibi müzik aletleri kralların sembolü olarak kabul edilmiştir. Komutanlara devasa bir vurmali çalgı olan *Membranofon*¹² teslim edilirken, *Tabira* ve *Çaros* gibi müzik aletleri de ordudaki askeri mevzilerin sınırlarının belirlenmesinde ve görevlendirilmesinde görev yapmıştır.

Avesta'ya göre, şiddetli bir kış geldiğinde ve tüm canlılar yok olma tehlikesiyle karşı karşıya kaldığında, tanrı *Ahura Mazda* Kral Cemşid¹³'e altın bir boynuzlu üflemeli müzik aleti sunmuştur. Kral tatbikata üflediğinde yer çatırdıyor, insanlar ve hayvanlar Cemşid'in yaptırdığı yeraltı şehirlerine altın boynuz sesleriyle giriyormuştur.



Şekil-4: Boynuzlu üflemeli müzik aleti

¹⁰ İdiofon, tel veya zar kullanmadan titreşimli olarak ses çıkaran herhangi bir müzik aletidir.

¹¹ esas olarak bir hava gövdesinin, tel veya zar kullanmadan ve enstrümanın titreşimi sese önemli ölçüde eklenmeden titreşmesine neden olarak ses üreten bir müzik aletidir.

¹² öncelikle titreşimli bir gerilmiş zar vasıtasıyla ses üreten herhangi bir müzik aletidir.

¹³ Cemşid (Farsça: جمشید, Avestaca: Yima), Büyük İran kültürünün ve geleneğinin mitolojik figürüdür.

Bugünkü Buhara, Nevai bölgesinde Zerdüştlülüğün merkezi şehirleri olan *Varahşa Varzonze* ve *Varozun* yerleşimlerinin varlığı, bu alanların insanlığın beşiği, yüksek kültür ve maneviyatın merkezi olduğunu bir kez daha kanıtıyor.

İslam öncesi dönemde Orta Asya milletleri atalarının müzik kültürünün gelişimi ve ilerlemesi Sasaniler döneminde (22-651) büyük zirvelere ulaşmıştır.

MS IV. yüzyıldan itibaren Orta Asya'daki köleliğin yerini yavaş yavaş feodal sisteme değişmiştir. Orta Asya'da yaşayan Türkler, devletlerini *Kokandlılar* olarak adlandırmaya başlamıştır. O andan itibaren, Türkler ile Doğu İran'ın yerel halklarının bir arada yaşama süreci başlamıştır. IV. yüzyıldan VII. yüzyıla kadar olan dönem, müzik dahil olmak üzere yüksek düzeyde kültür ve sanat gelişimi ile karakterize edilmiştir. Bu dönemde pek çok tarihi, sanatsal, felsefi, didaktik ve müzik eseri

yazılmıştır. Bunlar şunları içerir: “ *Husrav Kavatan orizak*”, (Husrav Kavatan ve onun mahremi), “ *Tranikname*” (şarkı kitabı), “ *Ayni Hvarsandi*” (teorik ve pratik sanat kuralları) eserler eklenebilir.

Dönemin müzikal gelişimin zirvesine, Sasani¹⁴ devleti halklarının müzik mirasını genelleştiren ve sistematikleştiren şarkıcı, ünlü müzisyen, besteci ve büyük müzik teorisini olan Barbad-i Fahliz Marvazi (yaklaşık 585 - 628/38) bilinmektedir.

Barbad başlangıçta icracılığı ve bestecilik sırlarını babasından öğrenmiş, Merv’e taşınmış ve burada ünlü hocaların öğrencisi olmuştur. Orta Asya’nın büyük müzisyeni ve şarkıcısı Barbad, Doğu’da ve daha sonra Doğu müzik edebiyatında ve düzinelerce melodinin bestecisi olarak adı ünlenmiştir. Merv şehrinde (günümüzde Türkmenistan’da Mari) yaşayan Barbad, VII. yüzyılın başlarında İran’ın Sasani hanedanının Hisrav sarayında görev yapmıştır. Tarihçilere göre Barbad marşlar ve tarihi şarkılar askerlerin zaferleri hakkında şarkılar yazmıştır.

Daha sonra (618-28) Sasani devletinin kralı Husrev Perviz sarayında görev yaptı. Kaynaklar, Barbad’ın, özellikle Sasaniler tarafından devlet dini statüsüne yükseltilen Zerdüşt ayinleriyle bağlantılı olanlar olmak üzere belirli bir sistemin eserlerine özellikle düşkün olduğunu belirtiyor. Barbad’ın yaratıcı mirasının bin buçuk yıldır bir müzikolog kuşağının düşüncelerini etkilediği bir sır değildi. Özellikle “*Husrev Sarvod*”, “*Srot-I Husrev*”, “*Hüsrevoni-at*” gibi müzik eserleri sonraki dönemde müzik kültürünün gelişmesine temel oluşturmuştur. Barbad, içeriğinde eski kozmolojik ve astrolojik görüntüleri barındıran yaratığın müzikal materyallerini sistematik hale getirerek, haftanın, ayın ve yılın günleri için periyodik olarak güncellenen özel şarkılardan oluşan bir takvim oluşturdu. Takvim yedi “*kraliyet şarkısı*”nın yanı sıra, üç yüz şarkılık grupları içeriyordu. Dönem biterek müzik sanatının İslam öncesi dönemi sona ermiştir. Abul-Kasim Firdevsi’nin “*Şehname*” adlı eseri, Nizami – i Gancevi’nin “*Husrev ve Şirin*” i, Emir Husrav Dehlavi’nin “*Şirin ve Hüsrev*” adlı eserinde, Barbad’ı sıcak kalpli bir hafız, yetenekli bir müzisyen ve besteci olarak ifade ediyorlar. Barbad kendi döneminde müzik sanatının ilk icracılık temsilcisi seviyesine yükselerek, bu alanın kurucusu olarak tarihe geçmiştir. Barbad’ın

¹⁴ Sasani İmparatorluğu, dördüncü büyük İran Hanedanı ve ikinci Pers İmparatorluğu'nun adıdır.

sarayda yetenekli ‘‘Berbet’’ müzik aletini  aldığını tarih ilerde çok yazmışlar. Aynen bu çalgının Barbad adına üretiliş diyen tahminlerde vardır.



Şekil-5: 1664 tarihine ait Barbad'ı tasvir eden sanat eseri



Şekil-6: Barbet

Bugüne kadar bulunan kaynaklarda Barbad dönemindeki müzik hayat Türkçede yaygın olarak kullanılan bazı melodilerin ‘‘*Avji Türk*’’ olarak adlandırılması tesadüf değildir. Muhtemelen, ölen kişinin vücudunun tepesinde duran özel anlatıcıların yüksek sesle yaş tutması, eski Türk kabilelerinden miras kalmıştır. Muhtemelen Özbek ‘‘*bahşi*’’¹⁵leri Türk halk sanatçılarının eserlerine ait anlatım yöntemlerini kullanmışlardır, çünkü Özbek folklorunun çeşitliliği, melodisi, ezgisi ve özellikle ritmik yapısında bugünde görülebilmektedir. Böylece, VII. ve VIII. yüzyıllarda yerel müzik gelenekleri netleşti ve bir tür halk müziği ve profesyonel müzik sözlü geleneği ortaya çıkmıştır.

¹⁵ (Farsça: بخشى; Türkmençe: bagşy (bağşı), başxi) Türkmenlerde destan anlatıcısı, Özbeklerde destancı ve falcı, Kazak ve Kırgızlarda ise büyücü ve duahan manalarında kullanılmaktadır. Türkçe Kişi Adları Sözlüğünde; 1. Bilgin, öğretmen.

2. Orta Asya'da İlk Ortaçağ Döneminde Müzik Sanatının Gelişimi Ve Dönemin İki Büyük Hükümeti İle Bilim İnsanlarının Müzik Alanında Çalışmalarının İncelenmesi

Sasaniler dönemi müzik sanatına büyük değişiklikler getirmiştir. Hem sanatçılar hem de yaratıcılar sözde karmaşık “profesyonel” yönde benzersiz bir dönüş yapılmıştır. Yani, profesyonel müzik gelenekleri yaratıcı sürece dahil edilir. Sonuç olarak yetenekli ve eğitimli sanatçılar, mesleğinin ustaları, yetenekli müzisyenler ortaya çıkmıştır. Bu dönemin usta müzisyenleri arasında **Ramtin**, **Nikisi**, **Serkiş** ve Barbad'ı sayabiliriz. Performans yarışmaları veya aralarındaki yaratıcı yarışmalar temelinde birçok müzik örneği oluşturuldu. Sasaniler zamanında bu bilim insanları Orta Asya müzik kültürüne büyük bir gelişme verdiler. Onların hayatı ve hakkında yetersiz kaynaklar bulunmaktadır.

Ramtin (557-620) adı VII-XI. Yüzyılların tarihi kaynaklarında geçmektedir. Ramtin, Maveraünnehir bölgesinde ve **Hüsrev Perviz II**'nin sarayında bir şarkıcı olarak ünlü olmuştur. Ramtin, Sasaniler devletinde geleneksel müziğin gelişmesine önemli katkılarda bulunan bir hafızdır. XIX. yüzyıl bilim insanlarından olan tarihçi Rizakulıhan Hidayet, “...Yetenekli bir müzisyen olan Ramtin, çalgını ustaca çalışıyordu ve çalgı için çok sayıda müzik eseri yarattı...” (Barbad: Dönem, Gelenek Ve Yenilik, A.Rajabov, 1989, Duşanbe, s:49) diye yazmıştır.

Nikisa Çeng-i (549-623) hakkında tarihi eserlerde bilgi verilmektedir. Bir besteci olarak Nikisa Çengi, Barbed-i Mervi ile birlikte bir kaç müzikal dizi eserleri yaratmışlar. Müzikolog B. Steinpress'e göre “...Barbad ve Nikisa, çeng ve berbet müzik aletlerini icra etmekle birlikte, her biri makamlar, destanlar söyleyen ve çeşitli melodiler çalan çalışmaları ile ünlendiler. İki ünlü müzisyen, Sasani sarayının gurur kaynağıydı. Nikisa Ermenistan'da doğdu ve büyüdü...”(B. Steinpress, XIX. Yüzyıl Müzik Tarihi Üzerine Popüler Bir Deneme, 1969, s:65-82).

Serkiş (568-625) olarak bilinen bu insan hakkında tüm tarihi kaynaklarda Avrupalı müzikologlar tarafından da anılmaktadır. Ama Serkiş hayatı hakkında net bir bilgi bulunmamaktadır, sadece Nizami'nin eserlerinde “...Sasaniler döneminde

Barbed'den önce müzisyenlerin başkanı olarak adlandırılan insan...' (Barbad: Dönem, Gelenek Ve Yenilik, A.Rajabov, 1989, Duşanbe, s:49) olarak geçiyor.

2.1. Samaniler Hükümeti Döneminde Müzik ve İlim

Samaniler döneminden bahsederken bu sülale hakkında kısaca bilgi vermek gerekmektedir. Samaniler Orta Asya ve doğu İran'da kurulmuş, adını kurucusu olarak Saman Hüda'dan olan bir hanedanlıktır. İslam ordularının İran'ı ele geçirmesi ve Seferi egemenliğinin yıkılmasının ardından İran'da iktidarı ele geçiren ilk yerli yönetimdir. Samaniler dönemi İran milletinin başlangıcı olarak kabul edilir. Egemenlikleri yüziki yıl süren Samaniler topraklarını, Horasan, Taberistan¹⁶, Kirman¹⁷, Cürcan¹⁸, Rey ve Maverünnehir'e (şu anda Özbekistan) kadar yaymışlardır. Başkentleri Buhara, Semerkand ve Herat gibi kentler olmuştur. Samaniler eski İran kültürünü canlandırmakla kalmadılar ve İslamiyetin yayılması için de büyük çaba sarf ettirmişlerdir. Pers-İran kültürünün tüm etkilerini Orta Asya'ya yaydılar. Sanatta çanak-çömlek yapımında ileri gittiler ve süslemeli yazıları olan eserler verdiler. Orta Asya milleti sadece kültürü değil, dili, dini ve geneleklerinede etkileyen ve bu güne kadar Orta Asya milletlerinin hayatında iz kaldıran bir devlet olarak düşünülmektedir. Özbek müziğine yeterli kadar etki veren bu dönem hakkında bilgi vermemeslik, büyük bir kültür parçasını kaybetmek demektir.

Samaniler dönemi zengin bir tarihe sahiptir, önemli olan müzik biliminin gelişimi, büyük bilim adamları, şairler, müzisyenler, Ebu Nasır el-Farabi , İbn-i Sina, Ebu Abdullah El -Harizmi ve Ebu Reyhan el-Birunilerin hayatları, saray müzisyenlerinin eserlerinde şiir türlerinin çeşitlenmesi ve müzik sanatının gelişiminin zamanı olmuştur.

Orta Asya'nın Arap Halifeliğine ilhakı da bir dereceye kadar olumluydu. Araplar da müzik alanında yerel halktan çok şey öğrendiler. Mesela zamanının büyük bir bilim insanı şair, alim Ebü Ferec el- İsfahani'nin arap dilinde yazdığı “ *el-Egani* ”

¹⁶ Taberistan, şimdiki Mazenderan, Gülistan ve Gilan eyaletlerini içine alan İran'daki tarihi bölge.

¹⁷ Kirman, İran'ın aynı isimli Kirman Eyaleti'nin yönetim merkezi olan şehir.

¹⁸ Gürgen, Gorgan veya Cürcan. Eski adı Astarbad olan, İran'ın kuzeydoğusunda yer alan Gülistan Eyaleti'nin yönetim merkezi konumunda bulunan şehirdir.

(Şarkılar kitabı) na göre Arap halkları birçok Orta Asya melodisini kullanmış olduğu hakkında kaynaklar vardır.

Samaniler döneminde Orta Asya, neredeyse yüz yıldır yabancı işgalciler tarafından saldırıya uğramamış ve bu da ülke ekonomisinin ve kültürünün gelişmesine izin vermiştir. Bu dönemde, büyük bilim adamları, şairler, müzisyenler: ünlü matematikçi ve astronom Ahmed Fergani ve ilk müzik eserlerini Arapça olarak yazan ve algoritma biliminin kurucusu olan Ebü Abdullah Muhammed el-Harizmi ünlenmiştir. Birüni'ye göre kral Muhammed Harizmşah (Memun II), derin bir müzik ve şiir anlayışına sahip olan ve çevresindeki şairlere ve müzisyenlere hassas sözler yapan bir kraldı. Harezmsah tarafından kurulan Mamun Akademisi, müzikoloji alanında önde gelen bilim adamlarının isimlerini de içeriyordu.

Buhara, Samaniler devletinin şehirleri arasında ünlenmiştir. Buhara bir kültür merkezi olarak edebiyat ve müzik daha gelişmeye başlamıştır. Bu zamana kadar, saray şairlerinin ve müzisyenlerinin eserlerindeki ana tür, yönetici kişilikleri öven ve onurlandıran bir kasideydi ve şiirlerin bitiş kısmında bir müzik aleti eşlik edecekti. Çalgı bazen şiir dışında herhangi bir gece çalınabilirdi. İlahiler ve müzikal şiirlerin onlarla birlikte sosyal görüşleri ve ruh hallerini ifade eden şarkılar da bestelenmiştir. Bazen komedi şarkılarında şairler ve müzisyenler, kralların ve memurların açgözlülüğüne ve küçümsemelerine ve din adamlarının kıskançlığına, ikiyüzlülüğüne ve bağnazlığına güldüler. Çoğu zaman, özgürlük isteyen cesur sözler alayların arkasına saklanıyordu. Bu tür şarkılar çok hızlı yayıldı ve onuncu yüzyılın ilk yarısında yaşayan büyük bir şair ve müzisyen Rudeki¹⁹ gibi sanatçılar bu konuda ünlenmiştir.

Orta Asya halklarının destanlarını kullanarak o dönemin müziği, müzik hayatı ve müzik aletlerinin incelenmesi için zengin bir kaynak olan mükemmel eser “Şehname” destanını yazan Firdevsi Samaniler devrinin müzik kültürünü araştırmaya bir anahtar bırakmış diyebiliriz. O dönemde arp ve rud, telli ve üflemeli ney müzik aletleri meşhur olmuştur. Beş veya altı çift telli rud esnek bir tüya benzeyen cihazla çalınardı. Buharalı meşhur Hafız Derviş Ali Çengi ise rud'u “tüm müzik aletlerinin kralı” olarak nitelendirilmiştir.

¹⁹ Ebu Abdullah Cafer ibn Muhammed Rudekî, Rudagi olarak da yazılır, Fars şair.



Şekil-7: Rud

XIV.Yüzyılın şairleri ve hafızları, çeng, ney ve rud seslerine olan aşklarını yazmışlardır. “Doyra” çalgısı da o zamanlarda halk arasında yayılanmayı başlamıştır. Onun tasvir minyatürleri ve “Şehname” deki ve diğer el yazmalarında sık sık bulunmaktadır.



Şekil-8: Şehname “Hüsrev Barbed’in müziğini dinliyor” (Hüsrev ve Şirin) Barbet ve Doyra çalgıları

Farabi’de kendi eserlerinde Samaniler döneminin müzik kültürü anlatırken: Müzik aletleri, seslerinin doğasına bağlı olarak farklı roller oynar, mesela “...Savaş için yüksek ve keskin müzik aletleri içerirdi. Ziyafetler ve danslar, düğünler ve neşeli toplantılar ve aşk şarkıları için özel müzik aletleri vardır. Bazılarının sesleri keskin ve

melankoliktir; Kısacası, çok fazla, çok çeşitli, hepsini listelemek zor...” (Barbad: Dönem, Gelenek Ve Yenilik, A.Rajabov, 1989, Duşanbe, s:87) diye yazıyor. Böylece Samaniler döneminde müzik aletlerinin icrası büyük ölçüde gelişmeyi başlamıştır.

Orta Çağ'ın başlarında, diğer bilimsel bilgilerle birlikte müzik bilimi şekillenmiş ve gelişmiştir. Gelişiminde, yerel müzik geleneklerinden beslenirken, başta Yunan müziği olmak üzere diğer ülkeler ve halklar, teorik başarılarını somutlaştırdı. Sonraki birkaç yüz yıl boyunca, Doğu ve Batı alımı Ebü Cafer Muhammed bin Musa el-Harizmi'nin müzik üzerinde üç bölümden oluşan “*Musiki-e risale*” olarak adlandırılan ve daha sonra, o dönemde Orta Asya'da kullanılan çeşitli müzik aletlerinin adlarını yani Tambur, Surney, Şahrud ve diğer çalgıların şekillerini ve yapısını düşündürülen bir kitap yazmıştır.

2.2. Timurlular Döneminde Müzik Kültürü Ve Sanatın Genişlenmesinin İncelenmesi

Cengiz Han liderliğindeki Moğol işgalcilerinin istilası sonucunda, Maveräünnehir kargaşa içindeydi. Bu süre zarfında birçok bilim adamı ve sanatçı hayatını kaybetti. Hayatta kalanlar barışçıl diyarlara taşınmıştır.

Emir Timur döneminde askeri yürüyüşleri sonucunda farklı ülkelerden sanatkarlar, bilim adamları, şarkıcılar ve müzisyenler kent kültürünün gelişmesine önemli katkılarda bulunmuş ve sanayi alanlara ilgi duyan gençlere zanaatlarını öğretmişlerdir. Timurun devleti ve müzikle alakalı yapılan çalışmalarını bahsederken onun hayatı hakkında kısaca bilgi vermek gerek olduğunu düşünülmektedir.

Timur, Timurlular İmparatorluğu'nun kurucusu olan ve ilk hükümdarı olarak Çağatay ulusunu oluşturan kabilelerden Barlaslar'ın reisi, Turagay ile Tekina Hatun'un çocuğu olarak 1336'da Semerkant yakınlarındaki Şehr-i-Sebz'e bağlı Hoca Ilgar köyünde dünyaya gelen Timur, 1370'te Çağatay Hanlığı'nın batısını kontrol altına alan askeri bir lider olarak kendini göstermiştir. 137'ten itibaren düzenlediği seferlerle bugünkü Orta Asya, Rusya, İran, Hindistan, Afganistan, Azerbaycan, Gürcistan, Ermenistan, Irak ve Suriye'yi kapsayan toprakları ele geçirerek 1402'de yapılan Ankara Savaşı'nda Osmanlı padişahı Yıldırım Bayezid'i mağlup ederek esir alarak Anadolu'ya

hakim olmuştur. Hayatı savaşlarla geçen Timur, başkenti Maverâünnehir'i sanat ve kültür merkezi olarak Orta Asya'nın "incisi" diye adlandırdı.



Şekil-9: Emir Timur

Temurlular döneminde "nağaracı" (davulcusu) ve "baş nağaracı" (baş davulcusunun) rolü, gün doğumu, öğle ve günbatımında ezgiler çalmak, ardından özellikle Ramazan ayı boyunca gün içinde her saat için oluşturulan makamlar, icra edilirdi. Sabah oruçluları uyandıran melodiler davulda çalınırdı.



Şekil-10: Nağara

Temur tarafından ata binme, güreş, cirit atma, eskrim, binicilik ve diğer askeri yarışmalar ve ‘*köpkarı*’²⁰ bitince yapılan ödüllendirilmede askeri müziğin, özellikle açık havada üflemeli ve vurmali çalgıların seslendirilmesinin önemini artırmıştır. Yetenekli müzisyenlerin gelişmesinin önünü açmıştır. Mehter müziksienlerin programları daha da geliştirildi, zamanında meşhur olan ezgilerden: ‘*Mehteri, Ilgari, Sarbazça, Kaşgarça, Şarkiye, Osmaniye*’ ve diğer melodileri içeriyordu. Bu tür geniş törenler Herat, Semerkant ve diğer Temur’un büyük şehirlerinde ‘*Tomoşagoh*-(gösteri yeri)’, ‘*sayilgoh* (park)’ gibi yerlerde yapılmıştır. Gösteri başlamadan önce

²⁰ ata binen oyuncuların bir kaleye keçi veya buzağı leşi yerleştirmeye çalıştıkları bir Orta Asya sporudur.

Mehter grubu “*Olomon yigar, Şodiyona, Bahri tobil*” ve benzeri melodileri seslendirilmiştir.

Dönemin büyük bir kısmını seferlerde geçiren Timurluluğun emir ve beyleri, eğlencelerden de geri kalmamışlardı. Her ne kadar heykel sanatıyla da birlikte din dışı musiki de ilk İslam devletlerinde fazla gelişme göstermemişse de Timurlular nesli bunun bir istisnası olmuşlardır. Timur’un ele geçirdiği yerlerdeki sanatkarları imparatorluğun başkenti olan Semerkand’a göndermişti. Bu sanatkarlar arasında çok sayıda çalgıcı müzisyenler ve okuyucularda da bulunmaktaydı. (Mustafa Şahin, Timur İmparatorluğu’nda Müzik-Eğlence Kültürü ve Yetişen Ünlü Müzisyenler, 2013, s:430) İbn Arabşah’ın Timur devri hakkınada yazan eserlerinde bulunan kaynaklara göre müzisyenler arasında saydığı Abdüllatif Damganlı, Mahmud ve Cemaleddin Ahmed, Harezmiydiler ve dönemin önemli sanatçıları arasındaydılar.

Timur, elçi kabullerine çok büyük önem vermiştir. Kabullerden sonra elçiler onuruna eğlenceler tertip edilirdi. Burada yeme içme, çeşit çeşit çalgılar çalma, şarkıcıların şarkı söylemeleri eğlencelere damgasını vururdu. Timurlular döneminde muzik Herat ve Semerkand gibi devletin önemli şehirleri başta olmak üzere diğer pek çok şehirlerde de oldukça yaygın şekil alan bir sanat haline gelmişti. Müzikli eğlenceler hem meclislerde, hem de düğün ve eğlencelerde kendini iyice hissettiriyordu. Bu dönemde Semerkand’ın musikişinasları o kadar meşhur olmuşlardı ki, onların diğer şehirlerin zenginleri tarafından davet edildikleri bile oluyordu. Buna verilecek en iyi örneği Reşahat’ta bulabiliriz. Taşkent’in önde gelen varlıklı ailelerinden olan Cihangir isminde birisi düğün için Semerkand’dan çalgıcılar ve ses sanatçıları getirtmişti. Timurlular zamanında müzikli eğlence davetlerine ilgi sadece Semerkand ve Hert çevresinde de değil, tüm ülke topraklarında çok büyüktü.

Temurluların müzik sanatına önem veren yine bir Mirza Şahruh²¹’un çok yönlü bir sanat kabiliyeti olan ve aynı zamanda musikişinas kişilikteki oğlu Mirza Baysungür²² döneminde Herat’ta sanatın her alanında olduğu gibi müzik alanında da büyük bir canlılık meydana gelmişti.

²¹ Timur İmparatorluğu üçüncü hükümdarı.

²² Şâhruh Mirza’nın oğlu ve Timur’un torunu olan Baysungur

Bu dönemde dünyanın dört bir yanından gelen müzisyenlere kapı açılmış, ülkede yeni müzisyenlerin yetişmesi için teşvikler yapılmış ve birçok sanatçı devlet büyükleri tarafından himaye edilmiştir.

Timurlular devrinde Herat’ında özellikle Hüseyin Baykara döneminde sazlı sözlü eğlenceler çok ileri dereceye dahi varmıştı. Bu eğlencelere bazen Şeyhülislamın da katıldıkları olmuştu. Zamanın Herat Şeyhülislamı olan Seyfeddin Ahmed, şehrin ileri gelenlerine verdiği bir ziyafette çalgıcılar getirilmiş, şarkılar söylenip çalgılar çalınarak eğlenilmişti.

Özellikle Mirza Baysungur’un Ali Şir Nevai’nin ve Mirza Hüseyin Baykara’nın meclisleri musikisiz olması hiç düşünülemezdi. Timurlular zamanında düzenlenen eğlencelerden de kullanılan müzik aletleri hakkında bilgi sahibi olmaktayız. Kopuz, ney, tambur, incesaz kullanılan belli başlı müzik aletleridir. Bunun yanında daha başka birçok müzik aletinin kullanılmış olabileceği de malumdur. (Mustafa Şahin, 2013, s:431)

Şahruh’un döneminde Herat’ta yaşayan Ahmedî’nin Çağatay Türkçesi ile kaleme aldığı “Sazlar Münazarası” adlı eserinde XIV. ve XV. yüzyılın belli başlı müzik aletleri hakkında da bilgi sahibi olduğunu görebiliriz. Tambure, ud, çeng, yatuğan, kopuz, rubap, gıcak, kingire olmak üzere sekiz çeşit çalgıdan söz etmektedir. Bu müzik aletlerinin önem sırası da verilmiştir. Ahmedî eserinde, müzik aletlerinin her birini insana benzeterek, onların şekilleri hakkında gayet nükteli ve sanatkarane bir ifade ile bilgi vermişti. Bu aletlerin nasıl çalındıklarını, musiki inceliklerinin neler olduğu konusunda açıklayıcı bilgiler vermişti. Yazarın musiki ile ilgilendiği açıksa da yazarın müşikişinas olup olmadığı hakkında yeterli bilgi bulunmamaktadır.

Temurluların sanat ve ilm tarafına çok önem veren yine bir ecdadı hakkında Tacü’s Selmani’de “Uluğ Bey döneminde Rud aletinin çalındığını mecliste bu aletin

sesini dinleyenlerin zevk aldıklarını, sesi yumuşak ve makama uygun olan bu aleti, musikiden anlayan herkesin zevk alarak dinlediğini” kaydetmektedir. Türk müziğinde Herat ekolü de bu dönemde ortaya çıkmıştır. 1381-1510 yılları arasında etkili olan Abdülkadir Meragi ve Gulam Sadi’nin temsil ettiği kabul edilen bu ekolün form, makam ve usul anlayışı Osmanlı müziğini de etkilemişti. Abdülkadir-i Meragi ve

Gulam Sadi en önemli temsilcileridi. Herat Musiki Mektebi Doğu Türkleri'nin musikide en ileri gittikleri devredi.

Geniş anlamda müzik sanatına önem verilmesi 1381 yılından 1510 yılına kadar uzanır. Dar manada ise bu sanatın bir sosyal ve bilimsel ortama girmesi Timurlu Hükümdarı Hüseyin Baykara'nın hükümdarlık dönemini ifade etmektedir. Bu devirde başta Herat olmak üzere tüm Horasan'da musiki çok gelişmiş, çok büyük üstadlar yetişmişti. Musikideki bu Timurlu Rönesansı Herât'ın Özbeklerin egemenliğine girmesinden sonra da İran ve Hindistan'da uzun müddet yaşamıştı.(Mustafa Şahin, 2013, s:432)

Timurlular döneminde müzik sadece elit tabakanın eğlenceleri için düzenlenen eğlencelerde veya halkın düğün törenlerinde yaptıkları kutlamalarda kullanılmaktan öte bilimsel ortamlarda da kendine hayat alanı bulmuştu. Bu dönemde devrin özel okulları olan medreselerde bilimsel usullerle müzik eğitimi verilmekteydi. XV. ve XVI. yüzyıl da Herat ve Semerkand'daki Timurlu Medreseleri aralarında uzmanlaşmış medreseler haline gelmişti. Matematik, astronomi, tıp, felsefe, teoloji, dil, müzik gibi çok çeşitli alanlarda dersler verilmekteydi. Yani müzik zamanın önemli sanat kollarından ve medreselerde eğitimi ve öğretimi yapılacak kadar kıymetli bilim dallarından sayılıyordu.

Temurlular döneminde müzik sanatında öne çıkan müzisyenler ve bu alanın alımları yetişti,onları bir araya toplayıp,bulunan kayaklardan kısaca bilgi vermek bu bölüme daha iyi ve net şekilde bir ek olacağı düşünülmektedir.

Ortaçağda Timurlular Zamanında Yetişen Müzisyenler ve bu alanda çalışan alimler:

1. **Mir Azu:** Timurlular dönemi bestekarlarından. Zevkli havaları vardı.

2. **Şeyhi Nayi:** Timurlular döneminin ud, ney ve kitare ustasıydı. Nağmeye o kadar vakıftı ki, hangi nağmeyi duysa “filan neyin filan perdesi bu ahenktedir” derdi. Bu kadar yetenekli bir müzik ustası olmasına rağmen çok fazla bestesi yoktu. Ancak bir iki nakşın ona ait olduğu söylenmektedir.

3. **Hace Abdulkadir Hafız Ayni:** Herat'ın önde gelen müzisyenlerinden olup, Herat'ta veba hastalığından ölmüştür.

4. **Mevlana Muhammed Cami**: Abdurrahman Camii'nin kardeşi. Şiir ve besteleri vardı. Çok iyi derecede mersiye yazmıştı.

5. **Abdü'l vasi-i Cebeli**: Herat çok eski çağlardan beri önemli bir kültür ve sanat merkezi olduğu için Timurlular'dan önce de burada müzik sanatı da dahil olmak üzere birçok san'atkar yetişmişti. Timurlular'dan önce yetişen müzisyenlerden biri de Abdü'l vasi-i Cebelidi. Aslen Gürcistan taraflarından olup Büyük Selçuklu Sultanı Sancar zamanında Herat'a gelmiş daha sonra Gazne'ye geçmiş. Şarkı söylemede ve birçok müzik aletini çalmada ustaydı.

6. Temurlular döneminde hayat geçiren büyük alim Ali Şir Nevai'ni üstad dediği müzisyenlerden biri **Hace Yusuf Burhan**: Herat bölgesi şehirlerinden Cam'da ölmüştü. (Mustafa Şahin, 2013, s:432)

7. **Seyyid Şemseddin Muhammed Andican**: Türkistan'daki Andican şehrinden Herat'a gelmişti. Şakacı, hoş lisanlı birisiydi. Şiirler de bestelemişti. Ali Şir Nevai'nin meclislerinde bulunmuş bir ara onunla arası açılmışsa da Ali Şir Nevai tarafından affedilmişti. Herat'ta vergi memurluğu görevinde bulunmuştu ve orda ölmüştür.

8. **Gazi Mesut Kumi**: Aslen Iraklıdı. Ebü Said'in Irak seferi sırasında onunla birlikte Herat'a gelmiştir. Ali Şir Nevai'nin meclislerine iştirak etmiş, şiirler bestelemişti.

9. **Mevlana Şemseddin Muhammed**: Dini ilimlerle uğraşmış, şiirler yazmış, besteler yapmıştır. Ali Şir Nevai'nin meşhur eseri Mecalisü'n-Nefais'de muhkem kasidesini bestelediğinden bahsedilmişti.

10. **Gulam Sadi ve Mir Azu**: Ebü Said döneminde Herat'ta yaşayan önemli bestekarlardandır.

11. **Sadi Beçe**: Gulam Sadi'nin küçük kardeşiydi. Çeng çalardı.

12. **Muhammed Ali**: Mezarı Semerkand'dadır. Hem müzik ilminde ve hem de icrasında önemli bir isimdi.

13. **Abdülkadir Meragi**: Meraga'da doğmuş, Şahruh zamanında 838/1434 yılında Bağdat'tan Celayirli sarayında Sultan Hüseyin'in nedimelerinden iken, daha sonra yine Celayirli sülalesinden olan sultan Ahmed'in sarayında yaşamıştı, Timur'un 1393 yılında Bağdat'ı almasıyla birçok san'atkar ile birlikte Semerkand'a

getirilmişti. Bir süre Azarbaycan hakimi olan Timur'un oğlu ve Mirza Şahruh'un kardeşi olan Miranşah'ın yanında bulunmuştu, bir süre sonra eski hamisi olan Celayirli Ahmed'in yanına gelmişse de 1401 yılında Timur'un Bağdat'ı yeniden ele geçirmesi ile tekrar Semerkand'a gönderilmişti. Bir süre burada kalan Meragi, Timur'un ölümünden sonra Herat sarayına getirilmişti. Burada müzikle ilgilenen önemli müzisyenlerden biridir. Hem musikişanas, hem hattat, hem nakkaş, hem şair ve aynı zamanda hafızdır. Sesi çok güzeldi. Horasan'da meydana gelen bir salgın hastalık sonucu Herat'ta ölmüştür. Horasan, Irak, İsfahan ve Hicaz'da onun dengi yoktu. Kısa zamanda Haca Rıdvanşah'ın ününü yakalamış, onun eserlerini otuz günde tasnif ederek Sultan Şahruh'a sunmuştur Meragi'nin çocukları Osmanlı ülkesinde musikişinas alarak tanınmışlardır. Onun Abdülaziz adındaki torunu Kanuni Sultan Süleyman adına yazdığı *Mekavetü'l-edvar* adında eseri vardır. (Mustafa Şahin, 2013, s:433)

Bu eserin özeti ise, Mekasidü'l-Elhan'dır. Timurlu çağında nota yazma usullerine dair kaleme aldığı Kenzü'l-Elhan adlı eseri günümüze gelememiştir. Son eseri olan *Şerhü'l-Edvar* da musiki makamlarına dair bilgiler vermektedir. Sesi çok güzel olan Abdülkadir Meragi, Türklere ait kopuz ozan, yatuğan, burgu, eğri-keman, balaban, yan-tanbur, sadırgu gibi verdiği Büselik, Uşşak ve Neva makamlarının Türklerin tabiatlarına uygun olduğunu belirtmiştir. birçok Türk musiki aleti hakkında verdiği bilgiler oldukça önemlidir.

14. **Baba Sevdai:** Herat bölgesinin önemli şehirlerinden birisi olan Ebîverdli'dir. Çok sayıda kaside bestelemiştir. Mirza Baysungur'u öven kasideleri vardır. 80 yıldan fazla yaşamıştır.

15. **Hace Hasan Hızır Şah:** Aslen Eterabadlı olup Herat'a gelmişti. Nestalik yazıda Mevlana Ca'fer'in izinden gitmiştir. Şiir yazmış, müzikle uğraşmıştır.

16. **Muhammed Bu-Said:** Timurlular dönemi bestekarlarından. Savt ve nakış bestelemiştir. Çargah'tan iyi biri nakış vardır. Aynı zamanda pehlivandır.

17. **Hace Kul Muhammed Udi:** Timurlular döneminde yaşamıştır. Kitareyi çok güzel çalardı. Kul Muhammed kitareye üç tel ilave etmiştir. Musikişinas ve saz ehlinden hiç kimse onun döneminde Kul Muhammed kadar çok ve güzel peşrev bestelememiştir. Ud ve Ney çalması ile meşhurdur. Oniki makam bulmuş ve bu makamları yirmi dört şubeye ayırmıştır. Altı çeşit seste nağmeler söylemesi ile ünlüdür.

18. **Mir Hacı Ünsi:** Dindar bir seyyid olarak bilinmiştir. Ali b. Ebi Talib ve Leyla ile Mecnun kasidelerini bestelemiştir. Gazel de yazmıştır.

19. **Şah Kulu Giceki:** Aslen Iraklı olup Timurluların son dönemlerinde Horasan'a gelmişti. Saz çalarak şöhret kazanmıştır. Birçok nakış, peşrev ve hava bestelemiştir.

20. **Hüseyin Udi:** Ud çalmakla meşhurdur. Udun tellerinden bir mızrapta tek nağme çıkaran usta bu olmuştur. Babur onun tek kusurunun pek naz ile çalması olduğunu kaydetmiştir. (Mustafa Şahin, 2013, s:434)

21. **Mevlana Şemseddin Muhammed İsferayini:** Herat'ta Sultani Medresesinde lisan eğitimi vermiştir. Onun karakterinin kalitesinden uzun yıllar bahsedilmiştir. Ney çalmış, müzikle ilgilenmiştir. Ünü ta Horasan'da Maveräünnehr'e kadar uzanmıştır. Hüseyin Baykara'nın hükümdarlığı zamanında Semerkand'dan Herat'a gelmiştir. Sultaniye ve İhlasiye Medreselerinde ders vermiştir.

22. **Yusuf-ı Endegana:** Timurlu Mirza Baysungur döneminin ünlü müzisyenlerindendir. Şarkı okuyuculuğunda çok meşhurdur. Fars hakimi İbrahim Sultan onu defalarca Mirza Baysungur'dan istemesine rağmen alamamıştır. Sesinin güzelliği dillere destandı.

23. **Bennai:** Herat'ta yaşamış olup babası Timurlular zamanının baş mimarlarından "serbenna" olduğu için bu lakap oğluna verilmiştir. Sufidir. Şiirle ve Müzik ile uğraşmıştır.Önceleri musikiden bihaberdi. Ali Şir Nevai onu bu konuda küçümsemişken: bir sene Ali ŞirNevai kışı Merv'de geçirmek için giden Mirza Hüseyin Baykara ile gidip baharda Herat'a döndüğünde Bennai'nin kış boyu musikî öğrendiğini, yaza kadar beste yapacak durumageldiğini görmüş ve ona hayran kalmıştır. Hüseyin Baykara da Bennai'nin durumuna hayrankalmıştır. Bennai bundan sonra kıymetli besteler yapmıştır. Bu bestelerden birisi de Nühreng adındadır. Dokuz rengin sonu ve nakşın makamı rasttadır. Bir süre sonra Ali Şir Nevai ileanlaşamayarak Azerbaycan'a Yakub Bey'in yanına gitmiş, onun ölümünden sonra tekrar Herat'a dönmüştür. Bir süre sonra tekrar anlaşılamayıp Semerkand'a gitmiş, sonra yine Herat'adönmüştür. Herat'ın Şeybanîler tarafından ele geçirilmesinden sonra da burada hizmetini sürdürmüştür.

24. **Hoca Abdullah Mervarid:** Çok faziletli bir adam olup Timurlular döneminde Ebu Said zamanının meşhur kanun çalan müzisyenidir. Babur: kanunda

girift yapmanın onun icadı olduğunu kaydetmiştir. Aynı zamanda yazı ustası olan Mervarid taliki yazıda da ustaydı. İnşa alanında da hünerliydi. Beyani mahlasını kullanmıştır. Sefih ve korkusuz bir adam olup sefahate düşküdü. Bu yüzden zührevi hastalığa yakalanmış ve çok eziyet çektikten sonra ölmüştür.

25. **Seyyid Bedir:** Babur onun için “Fevkalade kuvvetli, fakat çok nazik bir insandı. Raksta usul sahibi idi. Çok güzel raksederdi. Hiç kimse onun gibi yapamazdı. Her halde bu raks onun kendi icadı idi. Daima Mirza’nın mülazemetinde bulunurdu, onun daima arkadaşı ve hem sohbetiydi” demektedir. Tasavvuf ve vahdet-i vücut konularında ifrata kaçan görüşleri nedeniyle Timurlu din bilginleri tarafından görüşleri sorgulanan Ebu’l-Vefa’nın musiki bilgisi ve mahareti de yine Nevai başta olmak üzere Timurluların önde gelen müzisyenleri tarafından övülmekteydi. (Mustafa Şahin, 2013, s:434)

26. **Mevlana Sahib Belhi:** Belhli olup musikide çalışmaları vardı. Yusuf Burhan, Mevlana Salimi, Mevlana Geyhi gibi şairler kendi müziklerini bestelemişlerdir. Mir Habibullah Hacı Kemal Udi, Ali Kermal, gibi isimler ud çalmada ustaydılar. Ud’un yanında Mevlana Salimi tanbur, Hacı Abdullah’ı Sadr kanun, Muhammed Ali de saz çalmada dönmemin ustaları arasındaydı. Yukardakilerden başka Abdullatif Damgani, Mahmud Harezmi, Cemaleddin Ahmed Harezmi, Ebü’l-Vefa, Şeyh Nayi, Abdülkadir b. Hafız Ayni Seyyid Bedir, Hafız Hacı, Celaledin Mahmud Nayi, Kanuni Hacı Abdullah Mervarid, Hacı Rıdvanşah, Hüseyin Avdi Hacı Abdulkadir Hafız Ayni, Mevlana Abdülgafor Cami, Keman sazda Üstad Seyyid Ahmed ve Hafız Kudak, Üstad Üstad Şeyhi Ma’li, Hacı Ebu’l Vefayi Harizmi Mevlana Sahib-i Belhi, Mevlana Kadimi, Hacı Kemalüddin Hüseyini, Mevlana Mesut Mevlana Bekayi Timurlu çağında Herat’ta yetişmiş önemli musiki ustalarıdır.

Temurluların döneminde müzik kültürüne olan katkısına sonuç olarak Timurlu Rönesansı diye adından söz ettiren dönemde her çeşit sanatsal faaliyetin gelişip hayat bulmuş diyebiliriz. Bu sanatsal faaliyetler müzikten resme, minyatürden maden sanatına, sosyal kültüre çilteiliğe, lake tasarımından edebiyata kadar çok geniş çeşitli alanlarda olmuştur. Temurlular döneminin sanatkarları bizzat devlet yöneticileri tarafından korunup himaye edilmişlerdi. Bu koruma sebebiyledir ki dünyanın birçok yerinden sanatçılar önce ilk başkent olan Semerkand’a sonra da Herat’a gelmişlerdir.

Timurlular devletinin, özellikle de başkentleri olan Semerkand ve Herat'ın sanatsal merkezler olmalarının bir sebebi de Emir Timur başta olmak üzere hükümdarların fethettikleri yerlerdeki sanatçıları başkentlerine getirmeleridir. Timurlu

ülkesinde yaygın olarak görülen sanatlardan birisi de müzik olmuştur. Sazlı sözlü, kadınlı-erkekli eğlenceler en muhafazakar denilebilecek yöneticiler ve din adamlarının dahi katıldıkları, bazen de bizzat organize ettikleri sanatsal faaliyetler olmuştur. Mirza Baysungur, Ali Şir Nevai ve Mirza Hüseyin Baykara başta olmak üzere devletin önde gelen yöneticileri müzik faaliyetlerini hem desteklemişler ve hem de icra etmişlerdir. Bu dönemin devlet yöneticileri müzikli meclislere katılmışlar, birçok sanatçıyla sohbet etmişler ve onları hediyelerle onurlandırmışlardır. (Mustafa Şahin, 2013, s:439)

2.2.1. Timurlular döneminde büyük dil ve şiir alimi olan Ali Şir Nevai'nin müzik hakkında düşünceleri ve çalışmaları

Timur İmparatorluğu öne çıkan hükümdarı ve Ali Şir Nevai'nin yakın dostu olan, Hüseyin Baykara²³ Nevai'nin büyük bir şair olmasında rolü, Nevai'nin Baykara'yı aydın ve adil bir kral yapmasındaki rolü verilmişti. Orta Asyanın “hazinesi” olarak tanılan Ali Şir'in hayatı hakkında kısaca bilgi almak, bu insanın sadece şiir ya da dile değil sanatın ve medeniyetin kurucusu olarak bildirilmesine emin olabiliriz. Soyca bir Uygur kabilesinden olan Ali Şir Nevai 17 Ramazan 844 yani 9 Şubat 1441 tarihinde Herat'ta doğdu. Babası Kiçkine²⁴ Bahadır Timur'un torunlarının hizmetinde bulunmuş ve en sonra Babür Şah'ın sarayında da önemli bir mevki sahibi olmuştu. Annesinin dedesi Bu Said Çiçek ise Hüseyin Baykara'nın dedesi Baykara Mirza'nın uluğ beyi idi. Ali Şir Meşhed'de İmam Rıza Medresesi'nde okurken pek çok İranlı alim ve şairle tanışmış, birçoğundan da ders almıştır. Bunlar arasında Kemal Türbeti ve Arap aruzunun ustası sayılan Derviş Mansür da vardı. 1464'te Meşhed'den Herat'a gelen Ali Şir, burada Ebü Said Mirza'nın hizmetine girdiyse de ondan ilgi göremeyince

²³ Hüseyin Baykara, lakabı Ebu'l-Gazi, tam adı Hüseyin bin Gıyaseddin Mansur bin Baykara, Timur İmparatorluğu hükümdarı ve şair

²⁴ Küçük

Semerkant'a gitmiş ve Hacı Celaleddin Fazlullah Ebü'l-Leysi'nin medresesine devam etmiştir.

Arkadaşı Hüseyin Baykara'nın tahta geçmesine kadar da Semerkant'ta kalmıştır. Nevai manzum ve mensur eserleriyle sadece Çağatay edebiyatı'nın değil bütün bir Türk edebiyatının önde gelen simalarındandır. Ali Şir'e tesir edenlerin başında İran'ın büyük mutasavvıflarından Abdurrahman-ı Cami gelmektedir. Cami'ye olan hayranlığı ve fikirlerine duyduğu hürmet onun Cami'nin mensup olduğu Nakşibendiyye tarikatına girmesine sebep olmuştur. Bunların dışında Attar , Hüsrev-i Dihlevi ve Nizami ona tesir eden belli başlı şairler arasında sayılabiliriz.





Şekil-11: Ali Şir Nevai'yi tasvir eden bir minyatür (Meşafırü's-şuara, Millet Ktp., Ali Emiri nr.

772, vr.)

Şiire Farsça ile başlayan Nevai daha on beş yaşlarında iken kendini şair olarak tanıtmayı başarmıştır. Sonraları Türkçe de yazmaya başlamış ve bu yüzden “*zü’l-lisaneyn*” diye tanınmıştır. Nevai’nin Orta Asya Türk dili ve edebiyatının gelişmesinde büyük tesiri olmuştur. Bundan dolayı Çağatayca’ya “Nevai dili” denmiştir. Eserleri Türkistan’dan başka, Azeri ve Anadolu sahasında da okunan Ali Şir’i Osmanlı şairleri üstat tanımışlar, şiirlerine XV. yüzyıldan bu yana çeşitli nazireler yazmışlardır. Ali Şir, divan şiirine Türk hayatından gelen milli ve mahalli unsurlar kazandırmıştır.

Özbek edebi dilinin kurucusu, sözlerin kuyumcusu Ali Şir Nevai, şiirsel söylemin güzelliğini göstermiş, edebi mirasına yansıyan müzik sanatının sırlarını anlayabilmiştir. Nevai'nin gazellerine baktığımızda müzikal ifadeleri mücevherli bir şekilde yorumladığını görüyoruz.

Nevai'nin gazellerinde müzik sanatının kompozisyon, klasik icra ve teorik dalları felsefi olarak ifade edilir ve çoğu durumda bestekarları- “*nağmasoz*nağmesöz*”, klasik müzik örneklerinden- *Uşşok*Uşşak* , *Navo*Neva*, halk eserlerinden – *Tarona*Terane*, müzik aletlerden –*çang*çeng*, şarkıcıları *muğanni*muganni* diye yazarak çeşitli şekillerde tanımladığını görüyoruz. Ancak Nevai, müzik sanatının zenginliğini çok yönlü anlatımlarında ustalıkla yorumluyor ve her cümlenin birkaç anlamı olduğu gerçeğini ustalıkla anlatıyor. Sonuçta mükemmel bir müzik bilgisine sahip olduğunu gösteriyor. Onun eserlerine bakarak tarihte biz bilmeyen müzik terimler ve halk arasında müzikle alakalı kullanılan kalimeler hakkında çok çeşitli örnekler görebiliriz. Eserlerinde bestekarı başka kelimelerle:*Navosöz*Nevasöz*, *Nağmasoz*Nağmesöz*, *Nağmapardoz*Nağmeperdaz*, *Nakşpardoz*Nakşperdaz*,

Müzik türlerini: *Soz*Saz*, *Navo*Neva*, *Nağma*Nağme*, *Şahnoz*Şehnaz*,

*Surud*Sürud*, *Ohang*Aheng*. Klassik örnekler arasında: *Uşşak*, *Neva*, *Rast*, *İsfahan*, *İrak*, *Hijaz*, *Büzüük*.

Şarkıcı yani sanatçı ve müzisyenleri - *Muğanni*Muganni*, *Sozanda*Sazende* , *Honanda*Hanende*, *Navozanda*Nevazede*, *Huşnağma*Huşnağme*, *Nag'masaro*Nağme-Sera*, *Nağmakaş*Nağme-Keş*.

Müzik Aletlerden -*Tanbur**Tambur, *Qonun**Kanun, *Nuzha**Nüzhe²⁵-*Nakkora**Nakkare²⁶, *Setor**Setar, *Surnay**Surney gibi eski kelimeli isimleri, sırları, en önemlisi müzik gücünü yorumlamak için kullanılır. Genellikle Nevai, gazellerinin çoğunun övgüsünü müzikal bir ruh halinde bitirir. Bunu sadece meşhur destanlarında değil gazellerinde de görüyoruz. Bu tür durumlar farklı yorumlanabilir. Ancak Nevai'nin bazen hislerinin neva aracılığıyla yorumlanmasını teşvik ettiğini anlamak, müziğin bu alandaki imkanlar açısından kelimelere göre zengin olduğunu ispatlamak için bazen zor değildir. Nevai'nin özellikle müzik icrasında yer aldığı, özellikle tambur çaldığı, ud çaldığı ve ezgiler söylediği söyleniyor. Bununla birlikte, Nevai'nin gazellerinden biri de buna işaret ediyor. Nevai'nin çalışmalarına baktığımızda, gerçekten de müzik sanatına bağlı olduğunu ve müzik bilimini bildiğini görüyoruz.

Zahirüddin Muhammed Babür'ün “Babürname”, Özbek tarihçisi **Zeynüddin Mahmüd Vasıfı'nın** Hatırat mahiyetindeki Farsça “*Bedayi'u'l-vekayi*”, Timurlular devrinin tarihçisi **Hamidüddin Muhammed Mirhand'ın** “*Ravzatü's-şafa*”, İranlı tarihçi **Gıyasüddin Handmir'ir** “*Mekarimü'l-ahlak*” eserlerinde Nevai'ni harika bir müzikolog olarak tanımlıyor.

Özbek müzik alimleri olan Abdür-rauf Fıtrat ve Ishak Rajabov'un ciddi araştırmalarında, Nevai'nin Özbek müzik kültürünün artmasına ve sözlü gelenekte Özbek usta müziğinin gelişmesine biçilmez bir katkı sağlayan büyük bir sanatçı olduğuna dair kanıtlar vardır. Nevai, müzisyenler, şarkıcılar ve besteciler de dahil olmak üzere zanaatkarlarında koruyucusuydu. Müzikolojide, Nevai'nin **Hacı Yusuf Burhan** ve **Hacı Abdullah Marvarid** gibi hocaları da onu destekledi. “*Mecalisü'n-nefais*” eserinde Nevai, **Hacı Abdulvafai Harezmi**, **Hafız Şerbeti** ve **Kemaliddin Üdi** gibi müzikte yeteneklerini sergileyen düzinelerce müzisyene sempatisini ifade ediyor. Bazı kaynaklar Nevai'nin kendisinin de bir müzisyen olduğunu belirtiyor. Mesela Babür “Babürname”de “...Alişir(bek)'in müzik bilgisi vardır. Yahşi (iyi) bir nakş (çalgi çalmak) ve peşrev'e (müzikte bilgiye) sahip...” diye yazıyor. (Madrimov, B. 2015 “Özbek musikisi tarihi” s:122) Nevai'nin biraz yazan müzik eserleri bizim zamana kadar saklanmış diye inanılıyor. Özellikle Abdür-rauf Fıtrat'ın “Özbek klasik müziği ve

²⁵ Safiyyüddin El-Urmevi'nin (Ö. 693/1294) İcat Ettiği Telli Bir Saz

²⁶ mehter takımında yer alan ve iki değnekle vurularak çalınan küçük bir davul

tarihi” adlı kitabında, “*K*Qari Navo*”²⁷ veya “*K*Qari Nevai*” eseri hakkında yazıyor: “...Bu eserin çok eski olduğu söyleniyor. Duyduğumuz gibi, Fergana’da “*K*Qari Nevai*” adında eski bir ezgi vardır. Taşkent müzisyenleri bu şarkıya “*K*Qari Neva*” diyorlar. Ancak bu isim yanlıştır. “*K*Qari Nevai*” adını değiştirdiler. Buhara’nın eski müzikologları arasında bu melodi Nevai’nin eseri olarak kabul edilir. Bu bilgilerden sonra “*K*Qari Nevai*” şarkısının Alishir Nevai’nin eseri olması mümkün...” . (Madrimov, B. 2015 “Özbek musikisi tarihi” s:122) Sonuç olarak, Taşkent’teki “*K*Qari Neva*” adlı melodinin Nevai tarafından bestelenmiş olabilecektir. Çağdaşlarına göre, Nevai ulusal çalgılar hakkında bilgisine sahip olduğu hakkında kaynaklar vardır.

Özellikler **Handmir**²⁸ yazıyorki: “...Hazret kanun ve udda iyi eğitim almıştı. Bu nedenle müzisyenlerin çoğu her zaman onun hizmetindeydiler...” . (Madrimov, B. 2015 “Özbek musikisi tarihi” s:123) Nevai’nin yüksek statüsü ve derin müzik bilgisi, zamanının müzisyenleri ve yetenekli müzik öğrencileri ona yakın olmasına neden olmuştur.

Birçok müzik eserlerin yazarı Handmir’in “*Mekarimü’l-ahlak*”’ta şöyle der: “...Nevai’nin kütüphanesinden ve onun tarafından verilerin destekler ardından müzisyenler yetiştiler”... . (Madrimov, B. 2015 “Özbek musikisi tarihi” s:123)

Binai²⁹’de bu yüzden Nevai’nin öğrencisi olmuştur. Zahirüddin Muhammed Babür : “...Alishirbek’in kabul ettiği Mevlane Binai, zamanında müzik konusunda bilgisizdi. Mirza’nın (Sultan Hüseyin Baykara) kışı geçirmek için Merv’a gittiği bir yıl, Alishirbek de gitti. Bina Hire’de kalıyor. Kışın müzik çalmayı ve yaza kadar çalışmayı durdurmuyor. Yaz aylarında Mirza Hire geldiğinde bir savt (ses,sedasını) düzgünledir ve bir nakş tutar (müzik bilimde yazmayı ve çizmeyi öğrenir). Bunu gören Alishirbek şaşırıyor ve övüyor...” (Madrimov, B. 2015 “Özbek musikisi tarihi” s:124) Sonra Nevai “*Mecalisü’n-nefais*” ve “*Hamsetü’l-mütehayyirin*” eserlerinde Binai’nin müzikoloji alanındaki başarılarını yazıyor ve övgülüyor. Nevai’nin amcası **Muhammad Ali Garibi**, döneminin en ünlü müzikolojlarından biriydi ve Nevai’ye dayalı bir müzik eseri yazdığı söyleniyor.

²⁷ Pir,üstat,yaşlı Neva

²⁸ İranlı tarihçi.

²⁹ Afgan şairi, müzikolog, tarihçi

Aşağıdakiler, Nevai'nin yönetimi, rehberliği, sponsorluğu veya daveti altında oluşturulmuş, bizim zamanımıza kadar bilinen müzik risalelerden :Abdurrahman Muhammed el-Cami “ *Risale-i Musiki*”, Kemaleddin Binai “*Risale dar-Musiki*” , Zeynelabiddin Hüseyini “*K*Qanun*”, Mir Murtaza “*Risale i-Musiki*”, Hacı Abdullah Merverid “*Risale i-Musiki*”, Mahmudi “ *Risale dar İlm-i Musiki*” lerdir. Bu müzik risalelerin içinde Nevai'nin nasıl? insan olduğuna ve müzik bilgisi hakkında yazılıyordur. Örneğin Binai “*Risale dar-Musiki*” ve Zeynelabiddin Hüseyini “*K*Qanun*”’de Nevai'nin imanı, bilgisi, cömertliğine şiirsel ilahiler adadıksalar, Abdurrahman Muhammed el-Cami “ *Risale-i Musiki*”’de bu eseri yazmaya “..sevgili ve saygılı dostumuz Ali Şir Nevai'nin daveti üzerine...” (Madrimov, B. 2015 “Özbek musikisi tarihi” s:124) diye yazarak başladığını söylüyor. Zeynüddin Mahmüd Vasıfı şunları söylüyor: “...Hazret Emir Ali Şir müzik biliminde o kadar yetenekliydi ki, öğretmeni sanan Ebu Nasr el-Farabi hayatta olsaydı, kendine Nevai'nini bir öğrencisi olarak kulağına küpe takardı³⁰...” (Madrimov, B. 2015 “Özbek musikisi tarihi” s:124) Abdür-rauf Fıtrat ise “...Nevai'nin müzik üzerine bir risale yazdığı söyleniyor...”. Ne yazık ki, Nevai'nin müzikal risalesi henüz bulunamadı. Ancak Nevai'nin müzikal hayatını ve edebi-bilimsel mirasını incelediğimizde, büyük bir şair, derin bir düşünür ve harika bir müzikoloji suretini görürüz. Bunun nedeni, çalışmalarının On iki makam sistem dönemleri, müzik aletlerinin sınıflandırılması ve tanımlanması dahil olmak üzere müzik teorisi ve pratiğiyle ilgili çok çeşitli konuları kapsamasıdır. Nevai, Ebu Nasr el-Farabi ve Ebu Ali ibn Sina'nın bilimsel ve müzikal görüşlerini geliştirdi ve müzik çalışması iki ana bölüme ayırmıştır. *İlmi Talif* (basteleme bilimi, müzikal sesler ve nağmelerin yapısının incelenmesidir), *İlmi İyq*ko* (musiki ritim) hem de iki yönde önderlik eder: *İlmi Edvar* (on iki makami aid fen) ve *Fen-i Musiki* (müzik sanatı).

Nevai'nin gazelleri, şarkıcılar ve besteciler tarafından aşula (şarkı)lar koleksiyonu olarak kullanılan “*bayaz*” (şirler toplamı) ana parçasıdır. Örneğin Özbekistan Cumhuriyeti Bilimler Akademisi Beruni Doğu Araştırmaları Enstitüsü kitap hazinesindeki kırk üç “*bayaz*”ın çoğu Nevai'ye aittir, çünkü Nevai'nin şiirleri değeri, kullanılan şiirsel yöntemler, yüzyıllar boyunca birkaç nesil büyük müzisyenlerin yarattığı makamlar ve diğer müzik formlarının makamları, bunlarda kullanılan

³⁰ Kendinden daha yetenekli olduğuna kabul etmek anlamıda

yöntemler, ritim ile orantılıdır. Yüzyıllardır Nevai'nin sözleriyle seslendirilen şarkılar, makamlar Taşkent-Fergana makamlar toplamında seslendiriliyan: “Bayat-II”, “Uşşak”, “Q*Koşçınar”, “Q*Koşçınar-II”, “Çargah-III” ve diğerleri Özbek klasik müziğinin güzelliğini yansıtan eserler olarak biliniyor. Navai'nin sözlerine melodiler oluşturma geleneğinin kurucuları, çağdaşları Hacı Yusuf Burhan ve Hacı Abdullah Marvarid olsalar, yakın geçmişte Hacı Abdülaziz, Mulla Toyçi Hafız, Yunus Rajabi, Tohtasin Jalilov, Fahriddin Sodiqov, Kamilcan Jabbarov, Fattahhan Mamadaliyev, Arihan Hatamovlar bu geleneğin halefleriydi.

Onun müzik alanındaki bilgi seviyesini bilmek için, eserlerinde kullanılan müzik terimler ya da müzik aletlerin adları, Nevai'nin hayatında ve o dönemden önceki müzik ortam hakkında derin bir kaynak olduğu bugünde araştırmacılara büyük bir destek ve net tarihi anahtar oluyor.

Ali Şir Nevai'nin sanatsal mirasının neredeyse tüm katmanları - görkemli “*Hamse*” (yaklaşık 50 bin mısra), “*Hazâinü'l-meânî.*” (44900 mısra) ve “*Divani Fani*” (12 bin mısra) ve diğer eserler toplamda, yüzlerce özel müzik-profesyonel terim, kavram, ifade ve özel kombinasyon dahil olmak üzere yirmi altı binden fazla kelimeler kullanılmıştır. Bunlar aşağıdaki gibi belirli sınıflandırmalara ayrılabilir:

Müzik aletler: Daf, Doyra, Nağara, Dombra, Kös ; Jilojil, Zang, Zangula; Mizmar, Ney, Karney, Nefir, Surney, Sıbizği; Ud, Rud, Çeng, Barbat, Kanun, Rubap, Tambur, Erganun.

Müzik türleri: : Destan, Yar-Yar, Nakiş, Peşrev, Terena, Sürud (Şarkı, Melodi) , Jirzsavt (Ses).

Doğrudan müzik yaratıcıları; *Musannif* (arabçada-kitap yazar), *Mulahhin* (arabçada-besteci), *Bağlayıcı* (besteci), *Nağme-Saz* (Ahenkle söyleyen, terennüm eden. (Farsça)

Sonuç olarak Ali Şir Nevai'nin sanatında müzik terimlerin daha da yaygın olarak kullanıldığına inanıyoruz. Bu yönü keşfetmeye karar veren zeki bir müzikolog, kaçınılmaz olarak yeni yönler bulacağına eminiz olabiliriz .

2.3. XVI. ve XIX. Yüzyılları Arasında Özbek Musikisi Medeniyeti

Bu dönemde büyük feodal devletin hanlıklara bölünmesinin müzik üzerindeki etkisi Özbek halkının müzik kültüründe bir tepki vermiştir. Moğol istilasından sonra Emir Timur saltanatının oluşmasıyla birlikte Semerkand idari merkez, Buhara ise manevi ve siyasi hayatın dayanağı olmuştur. Daha sonra Timur İmparatorluğu'nun parçalanması nedeniyle, başkenti olan Buhara ve en büyük ikinci şehir olan Semerkand ile Şeybaniler³¹ (XVI.Yüzyıl), Astarhaniler³² (XVII.Yüzyıl) ve Mangıt han³³ları (XVIII.Yüzyıl) devletleri kurulmuştur. Buhara Hanlığı'nın (Emirlik) tarihçesi, Özbek kökenli Şeybani sülalesinin tarihi arenaya girip bu büyük şehri başkenti yaptığı XVI. yüzyıla kadar uzanıyor. XVI. yüzyılın başlarında (1505) Herat, Şeybaniler tarafından işgal edilmiştir. Timuriler imparatorluğu üç ana bölüme ayrılmış: Maverannehir, İran ve kuzey Hindistan (Babürlüler³⁴) devletleri. Tarihte böylesine karmaşık bir dönüm noktası sırasında Buhara, Timurlu döneminin zengin kültürel geleneklerinin, özellikle de Semerkand ve Herat'ın değerli bir halefi olarak ortaya çıkmıştır. Özbek hanlarının Şeybani devletinin başkenti haline gelen bu şehirde ilim, marifet, edebiyat ve sanatın seçkin insanları çabalamaya başlamıştır ve yeni tarihi koşullarda şiir, müzik ve güzel sanatlar “Buhara mektep”leri açılmıştır.

Herat'tan Buhara'ya göç eden bilim ve sanat insanları arasında büyük bilim adamı ve müzisyen **Necmeddin Kevkebi**'de vardı. A. Fıtrat, Kevkebi'nin Özbek hanlıklarının kültürel yaşamındaki rolünü, Temurluler döneminde Abdülkadir Meragi'nin önemi ile özdeşleştirir. Kevkebi, Ubaidullah Han sarayında görev yapmıştır. Hüseyin Baykara gibi Ubaidullah Han da edebiyat ve güzel sanatların hamisi olarak ortaya çıktı ve özellikle Kevkebi'yi sarayının ihtişamı olarak onurlandıran bir şiir ve müzik alimi diye değerlemeye başlamıştır. Hoca Kevkebi 1529'da hac için Meşhed'e geldiğinde, şair Hilali'nin kanından intikam almak için İran Kralı **Tahmasp** tarafından

³¹ Şeybaniler, Cengiz Han'ın oğullarından Cuci'nin 5. oğlu ve Batu'nun kardeşi olan Şeyban'ın sülalesinden olup Özbekleri yöneten Ebu'l Hayr tarafından kurulmuş Türk veya Türk-Moğol sonradan Farslaşan hanlık

³² Altın Orda'nın yıkılmasından sonra başkenti Astrahan olmak üzere Cengiz Han'ın oğlu Cuci'nin ulusuna bağlı Toka Temür sülalesinden Kasım Han tarafından kurulmuş ve 1466-1554 yılları arasında hüküm sürmüş bir Türk hanlığıdır.

³³ XV. yüzyılın başı-1634 arasında Nogay Orda'yı, 1785-1920 yılları arasında Buhara Emirliği'ni yöneten hanedan.

³⁴ Babürlüler veya Babür İmparatorluğu, günümüzdeki Hindistan ve çevresi üzerinde kurulmuş ve hüküm sürmüş Türk-Moğol kökenli devlet.

idam edildi. Bu trajik olay bu dönemin tarihçisi olan **Hasan Hoca Nisari**'nin “*Müzekkiri-ahbâb*” eseri ve diğer kaynaklarda anlatılmaktadır.

Kevkebi'nin mürit³⁵leri ve takipçileri arasında yeğeni **Derviş Ali Çengi** özel bir yere sahiptir. Derviş Ali, gençliğinde Abdullah Han'a hizmet etmiş ve yaşlılığında İmamkuli-Han'ın sarayında görev yaptı ve her biri üzerine bağımsız risaleler yazmıştır. Hocası Kevkebi gibi, çeşitli bilim dallarına hakim bir şair, müzisyen, hafız ve bilim adamı olarak ünlenmiştir. Derviş Ali, mevkiyi nedeniyle İslami Doğu'nun ünlü müzikologlarının sülalesinin son temsilcilerinden biri olarak kabul edilebilir. Alimin konuyla ilgili en büyük eserlerinden biri olan “*Risale-i musiki*”, sadece müziğin geleneksel perde ve usûl incelemeleri değil, müzisyenin yaşamı ve eserleri hakkında detaylı bilgiler de içermektedir. Bu yüzden, “*Risale-i musiki*” hem teorik hem de müzik yöntemi incelenen bir tarihsel risale olarak düşünülmüştür. Kevkebi ve Derviş Ali'nin kitapları Buhara'da ve doğrudan bu ülkede yazılmıştır. Hükümdarlara adanmış olmalarına rağmen, özünde yerel değil bölgesel öneme sahip bilimsel eserler oldukları akılda tutulmalıdır. Başka bir deyişle, bu kaynaklar Buhara müziğinin yerel özelliklerini incelemeye yönelik değildir.

XVII. Yüzyılın ortalarından itibaren, artan dini batıl inançların bir sonucu olarak, seküler sanatlara, özellikle de müziğe olan ihtiyaç zayıflamaya başlamıştır. Bu nedenle, büyük bir Buhara aydınları ve sanatçıları grubu Hindistan'a göç etmek zorunda kalmışlardır. Hindistan'da vatanını özleyen şair ve müzisyen **Mutribi Semerkandi** de onlardan biridir.

1746'da Aştarhaniler yerine, başka bir Özbek sülalesi olan Mangıtlar Buhara tahtına çıkmıştır. Bu dönemde, Maveraünnehr devletinin toprakları daralmış ve yerel sanatta ve edebiyatta ortak Doğu özelliklerine göre hakim olmaya başlamıştır. Bu tür ortak özelemler çerçevesinde kendine has parlak özellikleri olan “Buhara Şaşmakamı” şekillenmeyi başladı. Semerkand ve Herat kültürlerinin doğrudan halefi olan Buhara makamının yüksek gelenekleri iz bırakmadan yok olmadı. Müziğin temellerine, Şaşmakam'a girmeye başladılar. Özbek klasik müziğinin yeni bir adı olarak “Şaşmakam” ifadesi, XIX. yüzyılın ortalarından itibaren doğrudan alanla ilgili

³⁵ bir tarikat şeyhine bağlanıp ondan gizemciliğin yollarını öğrenen, onun öğretisini yaymaya çalışan kimse.

kaynaklarda yer almaktadır. Makamın gelişmesinde öncü bir faktör olan saray geleneklerinin gelişimi, büyük ölçüde hükümdarların söz sanatına olan heves ve ilgisine bağlıydı.

Buhara'nın son üç emiri **Muzaffer Han al-Din, Abd al-Ahad Han, Muhammed Alim Han** olduğu unutulmamalıdır. Onların himayesinde, yetenekli sanatçıların sarayda bir araya gelmesi, Buhara Şaşmakamı'nın eşsiz bir sanat formu olarak yaratılmasına yol açtılar.

A. Fitrat'ın 1930'da yayınlanan “Emir Alim Han'ın Hükümdarlığı” kitabında Emir'in kişisel hayatının hikayesini anlatan özel bir bölüm vardır. Eserde **Alim Han**'ın müziğe olan ilgisi hakkında yazılmıştır. Ancak Hafız³⁶ soyundan gelenlerin ve Alim han'ın çevresindeki müzisyenlere göre Emir, derin şiir ve özellikle müzik anlayışına sahip bir kişiydi. Şaşmakam sanatına saygı duyarak, hafız ve müzisyenlere her zaman haraç ödemiştir. Makam geleneklerini kutsal kabul eden etkili saray hafızlarının her yerde icra etmelerine ve kutsal sanatın ihlaline izin vermedi. Bu nedenle saray sanatçılarının faaliyetleri sıkı bir kontrol altındaydı. Alim Han, en sevdiği hafız **Leviça** tarafından icra edilen çok küçük bir seyirci eşliğinde her salı özel koşullarda Şaşmakam'ı dinlemekten zevk alırdı. Kurallara göre, Leviça Hafız bir perde arkasında dizlerinin üzerinde makam söylüyordu.

Alim Han'ın 1885-1910 yılları arasında tahta geçen babası, **Abd al-Ahad Han**'ı, zamanının yetenekli şairlerinden biri ve müzik sanatına aşığı olarak biliniyordu. Hükümdarlığı sırasında, Buhara Emirliği'nin ekonomik ve kültürel gelişiminde önemli başarılar elde edildi Abd al-Ahad Han'ın “Aciz” takma adı altındaki divanı de bugüne kadar saklanmaktadır. Abd al-Ahad Han, derin bir edebiyat ve şiir anlayışına sahip, eğitilmiş, aydın bir hükümdar olmuştur. Onun zamanında birçok akademisyen, şair ve şair ortaya çıkmıştır ve övülmüştür. Genel olarak, onun hükümdarlığı Mangit sülalesinin yükseliş dönemiydi.

Abd al-Ahad Han babası **Muzaffer Han** (1865-1885) ise sarayında müzik festivallerinin düzenlenmesine büyük önem vermiştir. Şaşmakam'ın en büyük öğretmeni olarak tanınan **Ata Jalal**, kariyerine Muzaffer Han döneminde saray

³⁶ Makam söyleyen

müzisyeni olarak başladı. Muzaffer Han yetenekli hafız ve müzisyen yetiştirmek için özel bir Şaşmakam mektepleri (okulu) düzenlediği söyleniyor.

Buhara sanatın ve kültürün bir merkezi olarak özellikle bu emirlerin döneminde daha gelişmeye başlamıştır. Özbek milletinin Semerkand'la eşit bir şekilde duran Buhara bugüne kadar müzik ve başka sanatların bir ocağı olarak sayılır.

2.3.1. XVI. ve XIX. Yüzyıllarında Harezmi ve Hiva Hanlığı Döneminde Müzik Sanatı

XVI. yüzyılda Harezmi devletinin restorasyonundan sonra Hiva'nın tahtı üç yüz yirmi sekiz yıl boyunca kırk dokuz han tarafından yönetildi. Bunların arasında bir hafta, üç gün ve hatta bir gün hüküm sürenler varmıştır. Bununla birlikte, devletin, ekonominin ve kültürün gelişmesine önemli katkı sağlamış olanlar vardır. Hiva tarihinin bu tür önde gelen hanları arasında tanınmış bilim adamı, ‘‘Şecere-i Terâkime, Şecere-i Türkî’’nin yazarı **Ebülgazi Bahadır Han** (1642-1663) ve **Şir Gazi Han** (1713-1726), **Muhammed Rahim Han** (1807-1826), **Allahkulu Han** (1826-1843), **Muhammed Emin Han** (1845-1855), **Said Muhammed Han** (1855-1864), **Said Muhammed Rahim Han** (1864-1910) diyen hükümdarlar sanat ve kültürün gelişmesine yol açmışlardır. Adı geçen hanların içinde çoğu şiire ve müziğe özel bir ilgisi vardı. 1725'te Rusya'nın Hiva'ya gelen büyükelçisi, Şir Gazi Han'ın hayatından şunları yazmıştır: ‘‘...Ramazan ayının başlamasından bir gün önce tanışmamızdan yedi gün sonra, han'ın daveti üzerine bana üç kişi eşlik ederek şehir dışındaki bir konuta gittik. Han'ın karargahında müzik yapan Hoca adında bir yardımcı, iki kişi ve vezir Dostumbey vardı, birlikte vakit geçirdik. Han eskisinden daha iyi bir ruh halindeydi. Ben de onun ruhuna uygun, kibar olmaya çalıştım...’’ (N. Yuldaşeva, N. Raxmatova Özbek Musiki Edebiyatı, Taşkent, 2016, s:23) Şir Gazi Han'ın hayatından bu perçeyi söylemeyi amacı müzik, yüksek seviyeli insanlar için prestij ve manevi olgunluğun belirleyicisi olarak kullandığını anlıyoruz. Hanlar, beyler, hükümdarlar ve din adamları arasında dutar, giccak veya diğer çalgıları çalan ve gerçek bir müzik tutkusu olan birçok kişi varmıştır. Akademisyenler, şairler ve müzisyenlerle yaptıkları zarif buluşmalar, zanaatkarların ve hocaların yaşam biçimini ve manevi isteklerini etkilemiş. Sonuç

olarak, ülke çapında zarif ziyafetlerde anlamlı konuşmaların, derin şiirlerin, melodilerin ve aşula(şarkı)ların tadını çıkarmak geleneksel hale gelmiştir. **Molla Bekcan Rahmanoğlu** ve **Muhammed Yusuf Devanzade** sözleriyle “ikinci dönem” ve ondan sonraki hanların dönemiyle ilgili bilgiler “Harezmi Müzik Tarihi” nde bulunabilir. Bir iki sahneyi daha açıklayalım: - Muhammed Rahim han (1807-1826) zamanında Hiva'dan ünlü müzikolog **Niyazcan Hoca**, Buhara bölgesine gitiş ve tanınmış Şaşmakam yollarını tamburla inceleyip Hiva'ya geri geldiğinde müzikteki yeteneği ve becerisi Harezmi müzikologlarının dikkatini çekmiştir.

Niyazcan Hoca'dan Mahsumcan Gazı ve Usta Muhammedcan Sandıkçı, Şaşmakam'ın yollarını tamamen öğrenmişlerdir. Onlarda öğrenilen nağme³⁷lerini amatör öğrencilerine öğretmeye başladılar ve çok sayıda tanbur öğrencisi geliştirdiler. **Abdüsettar Mahremoğlu**, **Niyazcan Hoca**'nın öğrencisi Muhammedcan Sanıkçı'dan Şaşmakamı öğrenir. O da halk arasında ve hükümette de etkili bir figür olduğu için Şaşmakamı yinede geliştirmeye başlamıştır.

Muhammed Emin Han müzik konusunda o kadar tutkuluydu ki yukarıda adı geçen müzikologlardan karmaşık meclisler düzenlemeyi seviyordu. Abdüsettar Mahremoğlu'den Usta Hüdaverdi ve ondan **Pehlivanniyaz Mirzabaşı Abdulla Muftioğlu (Kamil Harezmi)**, zamanında Şaşmakam'ın yollarını tamamen öğrendiler.

Said Muhammed Han 1855'te (H. 1272) **Kutluğ Murad Han** 'ın yerine geçere, dokuz yıl hüküm sürmüştür. Onun zamanında, Harezmi bölgesinde rahat ve huzur hüküm sürmüştür. Sonuç olarak, halkın ve hanın özel bir müzik tutkusu varmıştır. Han, dutar ve giccek çalmaya alışkındı ve sık sık yukarıdaki müzikologlarla söz ve sohbet toplantıları yapmıştır.

1864'te (1281 AH) Said Muhammed Han'ın yerine geçen **Muhammed Rahim Han**, müzik konusunda tutkuluydu ve müziğin gelişimini antik çağlardan daha yüksek bir düzeyde teşvik etmiştir. Sonuç olarak, Harezmi'de benzeri görülmemiş bir müzikal canlanma meydana geldi ve büyük saray makamı geleneklerinin (altı buçuk makam) gelişimi devlet önemi seviyesine yükselmiştir. Ek olarak, eski mümtaz melodilerin ve aşula³⁸ların, dutar makamlarının, destanların tutarlı gelişimi için büyük bir teşvik

³⁷ Ezgi

³⁸ Şarkı

gösterilmiştir. Sonuç olarak Harezmi, eski sözperver bölgesinin ihtişamını geri kazanmıştır.

Üç han: Muhammed Emin Han, Seid Muhammed Han, Muhammed Rahim Han, Harezmi'de makam sanatının gelişiminde ayrıca önem vermişlerdir. Bu süreci daha iyi anlamak için konu üzerinde daha detaylı durmak ve bazı ek bilgileri hatırlamakta fayda var olduğunu düşünülmektedir. Harezmi'nin klasik şarkıları arasında *Feruz I* ve *Feruz II* adlı eşsiz örnekler bulunmaktadır. Makam kapsamı dışında olsalar bile, seviyesi hiçbir şekilde küçük değildir. “Feruzler”, dik zirve sapmalarla Harezmi üslubunu tanımlayan eserlerdir. Daha önceki hanlarda, özellikle Muhammed Rahim Han i ve **Allahkulu Han**'da “Feruz” şarkısının popüler hale geldiği ve ziyafetlerin güzelliği haline geldiği söyleniyor. Sonra gayretli ve cesur **Mehmed Emin Han**, yeni bir “Feruz” yaratma arzusu duydu ve bu eser Harezmi'nin büyük sanatçılarına emanet edilmiştir. Besteciler öylesine yeni bir “Feruz” yarattılar ki, bir önceki “altın yüzük”, ona “inci kaşı” gibi uyan bir güzellikti. O. Matyakubov'un, “Makamat” kitabında’’...Öğretmenlerimiz, Muhammed Emin Han, Allah onu kutsasın, eşsiz bir Mavi minare ve bir Feruz bıraktığını söylerlerdi...’’

Hiva'nın kültürel ve müzik sanatına gösterilen ilginin yabancı bilim adamları ve turistler tarafından takdir edildiği söyleniyor. Said Muhammed Han sarayının kültürel atmosferini gözlemleyen A.Vamberi şöyle yazmıştır: “...Akşam yemeğinden sonra, han şarkıcıların ve müzisyenlerin katılımıyla rahatlamaya alışmış. Şarkıcılar Hiva'da çok değerlidir. Şöhretleri sadece Türkistan'da değil, tüm İslami Doğu'da biliniyor..” (Madrimov, B. 2015 “Özbek musikisi tarihi” s:128)

Muhammed Rahim Han dönemi, Harezmi'de edebiyat, sanat ve özellikle müzik alanındaki önemli başarılarla dikkat çekmiştir. Bu canlanma sürecini yöneten hanın kişiliği de önemlidir. Muhammed Rahim Han yetenekli bir şair ve müzik sanatının meraklısı olarak bilinirdi. “**Firuz**” takma adı altında harika şiirler yazmıştır, bir divan besteledi, dutar ve tanbur çalma sanatında, mümtaz ezgilerde ve makamda ustalaşmış. Edebiyat açısından, Firuz'un pir hocası, zamanının en ünlü şairi ve alimi **Muhammed Rıza Agehi**'di ve müzik tarafından hocaları **Kamil Harezmi** ve oğlu **Muhammed Resul Mirzabaşı**'ydı. Birçok melodi besteledi ve hayatının sessiz anlarını bir kelime ve sohbet atmosferinde geçirmeye çalışmıştır. Müzik ve şiir akşamları Firuz'un hayatının

sıradan bir parçası haline gelmiştir. Müzisyenlerin ve şairlerin şiirlerinin tadını çıkaran böylesine zarif ziyafetler, tüm Harezmi vahasının benzersiz bir özelliği haline gelmiştir. Makam sanatının gelişmesini sağlamak için Firuz'un doğrudan gözetiminde bir grup saray müzisyeni oluşturulmuştur. Yetkili hafız ve müzisyenler bu işe dahil olacak özel bir maaş verilmiştir. Sarayda özel bir yerde ve düzenli olarak müzisyen dersleri verilerek, işlerini denetleyenler de varmıştır. Nitelikli müzisyenlerin saflarını sürekli olarak yenilemek için, en yetkili öğretmenler öğrencileri eğitmekle görevlendirilir. “*Ustaz-şakirt*³⁹” mektepler uzun bir süre dans, müzik ve şiirin temellerini öğrenme fırsatı sağlamıştır. XIX. yüzyılın 70'lerinde, Firuz'un doğrudan önderliğinde, Harezmi makamlarının yazımı için özel notaların yazılması üzerine çok sayıda yaratıcı araştırma yapılmıştır. Firuz bu eseri Hiva'nın önde gelen şair, bilim adamı ve müzikologlarından biri olan Kamil Harezmi'ye emanet etmiştir. Oğlu Muhammed Resul Mirzabaşii'nin yönetiminde, Rast makamından bir veya iki melodiyi gösteren kayıttan Harezmi makamlarının tam bir notasyonu yapılır. Bu kayıt müzisyenler arasında “*Tambur çiziziği*”, bilimsel kaynaklarda “*Harezmi tambur notası*” ve “*Harezmi tabulaturası*⁴⁰” olarak bilinmektedir.

Sonuç olarak, XVI. ve XIX. yüzyıllar arasında bu iki Hanlıklar Özbek müziğinin daha net ve sadece halk arasında değil, bir bilim seviyesine getirmeye çalıştılar. Bugünde bulunan her bir kaynak, kitap ve başka materyaller aynen şu dönem aralığında daha çok araştırılmıştır ve korunmuştur. Sadece Özbek müziğinin değil, başka sanat bilimlerinin yayılmasına Buhara ve Harezmi Hanlıkları büyük bir etki vermiş olduklarını söyleyebiliriz.

İKİNCİ BÖLÜM

3. ÖZBEK MÜSİKİSİNİ TEORİK MİRASI

Klasik müzik ve onun yayılmasıyla ilgili meslek, uzun zamandır pratik ve teorik bilgiyi içeren tek bilim olmuştur. Doğu klasik müziğinin teorik konuları, Farabi,

³⁹ Öğrenci.

⁴⁰ Genellikle gitar için kullanılır ve çizgiler teli, notanın yerine yazılan sayılar için özel bir nota sistemidir

İbn-i Sina, Safiyyüddin Ürmevi, Abdülkadir Meragi, Abdurrahman Cami gibi büyük alimler tarafından ayrıntılı olarak incelenmiştir. Eserleri müzikolojinin temelini oluşturarak, risaleler, klasik müziğin toplumsal yaşamdaki rolünü, tarihsel biçimleri, icra konularını ve melodilerin besteleme kurallarını ve bunlara dayalı yöntemleri ayrıntılı olarak açıklamaktadır. Adı geçen müzikologların kendine özgü özellikleri, ortak görüşleri, kalıtsal bağları ve tutarlı gelenekleri vardır. Onların çalışmaları tabii olarak birbirlerini tamamlar ve genel olarak klasik mümtaz müziğin temelleri ile ilgili tek bilimsel gelenek olarak ortaya çıkıyordur. Özbek müziğinin ana temeli olarak günümüze kadar yapılan tüm çalışmalar adı geçen alimler tarafından yapılan çalışmaları temeline kurulmuştur. Sadece Özbek milleti için değil Orta Asya ülkeleri ve dünya müziğine büyük bir katkı vererek müzik alemine bir iz bırakmışlardır. Eski medeniyetin merkezlerinden biri - Orta Asya halkları, dünya fenleri ve kültürünün hazinesine önemli bir katkıda bulunmuşlar ve müzik kültürü alanında da çok zengin ve eski bir mirasa sahiptirler. Bu, Orta Asya halklarının müzik kültürü tarihi hakkındaki eski yazılı kaynaklar ve bu halkların yüksek kültürünü doğrulayan arkeologlar tarafından bulunan anıtlar tarafından kanıtlanmaktadır.

Ancak Arap fethi sırasında (VII.-IX. yüzyıllar) diğer kültürel anıtlarla birlikte müzik üzerine yazılı kaynaklar yakılmış ve kaybolmuştur. Bu nedenle, Orta Asya halklarının son bin yıllık kültürünün tarihi hakkında yalnızca yazılı kaynaklar hayatta kalmıştır. Yukarıda incelenen IX. yüzyılın ikinci yarısında, Maverünnahr ve Horasan'da halkın kurtuluş mücadelesi yoğunlaştı, yerel halkların işgalcilere karşı yerel direnişi ve ayaklanmalar Arap halifeliğini devirdi ve yerel Tahiriler⁴¹ ve ardından Samaniler devletleri kurulmuştur. Bu dönemde bilim, kültür ve sanatın gelişmesi için bazı koşullar yaratılmıştır. Orta Asya'dan bir sırada gelen bilim adamları, aynı zamanda ortaçağ bilim tarihindeki bilimsel çalışmalarıyla da dünyaya ünlü olmuşlardır. Diğer bilim alanlarında ölümsüz bilimsel eserler yaratan Farabi, İbn-i Sina, Harizmi gibi birçok büyük bilim adamları, müzik teorisi üzerine bilimsel çalışmalar da yazdılar ve Doğu müziğinin gelişim tarihinde bütün bir dönem açmışlardır. Bu bilim adamları Doğu halklarında kullanılan müzik teorisinin geliştirilmesinde kilit bir rol oynamışlardır. Tez

⁴¹ Tahiri hanedanı, bugünkü 821-873 yılları arasında Türkistan, İran ve Afganistan'da Horasan merkezli olarak egemenlik sürmüş olan bir Müslüman devlet.

içerisinde, yukarıda adı geçen alimlerin hayatı ve müzik alanında yapılan çalışmaları hakkında incelemek düşünülmektedir.

3.1. Ebu Nasr Al-Farabi'nin Ve İbn-İ Sina Müzik Üzerinde Yapılan Çalışmaların İncelenmesi

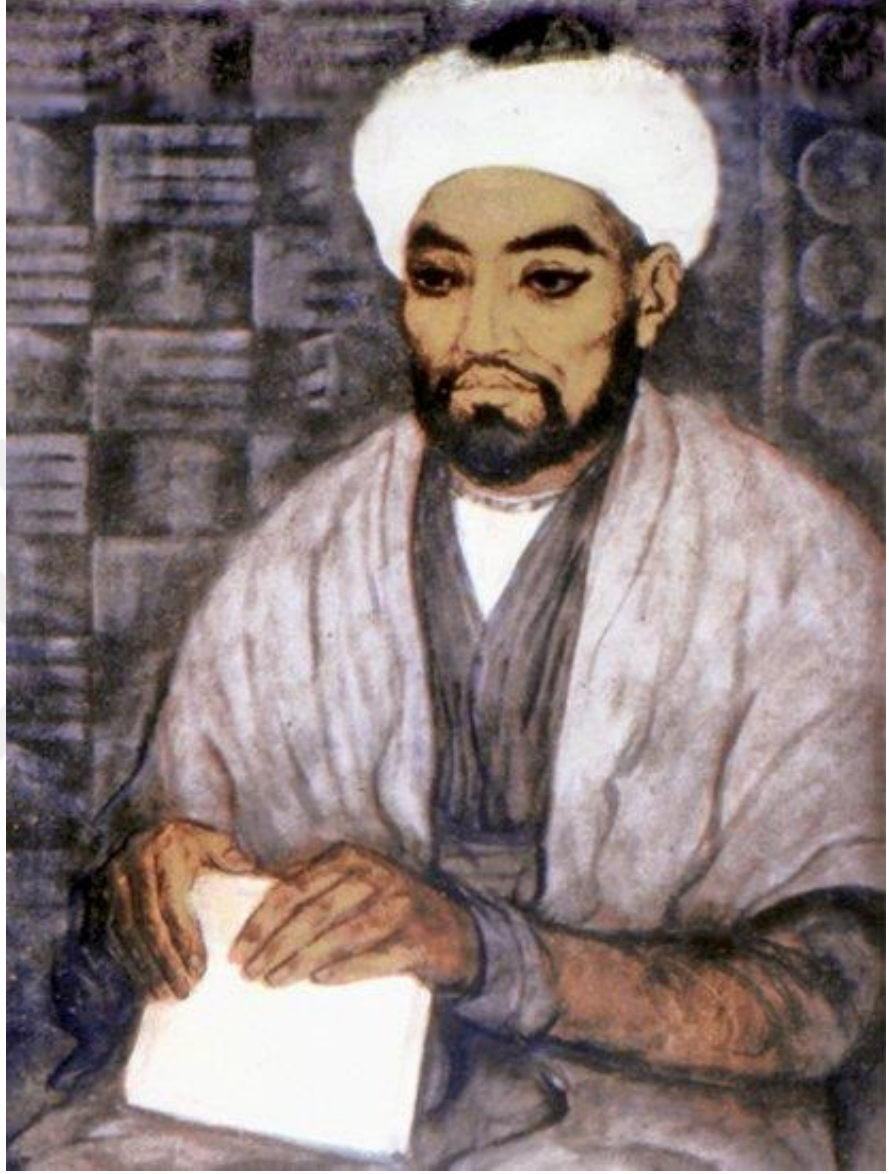
Farabi, sadece bir bilimle çalışan alim değil felsefe, siyaset, din, psikoloji, müzik ve bir çok fen alanlarından büyük bir hazine bırakan ve dünya itiraf eden derin zeki sahibi olarak ünlenmiştir. Onun hayatı hakkında kısaca bilgi vermek müzik çalışmalarına ışık açacağına eminiz olabiliriz.

Farabi (takma ad, tam adı Ebü Nasr Muhammed ibn Uzlug Tarhan Farabi) - ortaçağ Doğu müzik kültürünün en büyük temsilcisidir. Bilimde, ne yazık ki, Farabi'nin hayatı ve çalışmaları hakkında çok az kaynak biliniyor. 873 yılında Sirderya 'da Farab denilen yerde doğdu. Farabi'nin babası orduda görev yapmıştır.

Gençliğini memleketinde geçirdiği ve yiğitlik çağında Taşkent, Buhara ve Semerkant'ta okuyup geçirdiği biliniyor. Daha sonra Farabi, eğitimini ilerletmek için Halifelğin kültür merkezi Bağdat'a gitmiştir. İran'ın İsfahan, Hemedan ve Rey şehirlerini de ziyaret etmiştir. Yaklaşık 940 yılında Şam 'da yaşadı. Farabi'nin sonraki yılları Halep 'te geçmiştir.

Kaynaklara göre büyük bir besteci ve ud, tanbur, giccak, ney, çang ve kanun çalgılarının ustasıydı. Keskin zevki ve mükemmel müzik yeteneği sayesinde Farabi, Orta Doğu'da yaşayan çeşitli halkların müzik kültürleriyle yakından tanışmıştır. Orta Asya ve İran halklarının müzik mirası, onun müzikal görüşlerinin oluşmasında büyük etkiye sahipti. Bu halkların müzik mirasının bilimsel ve pratik yönleri, Farabi'nin eserlerinde derinden kök salmıştır.

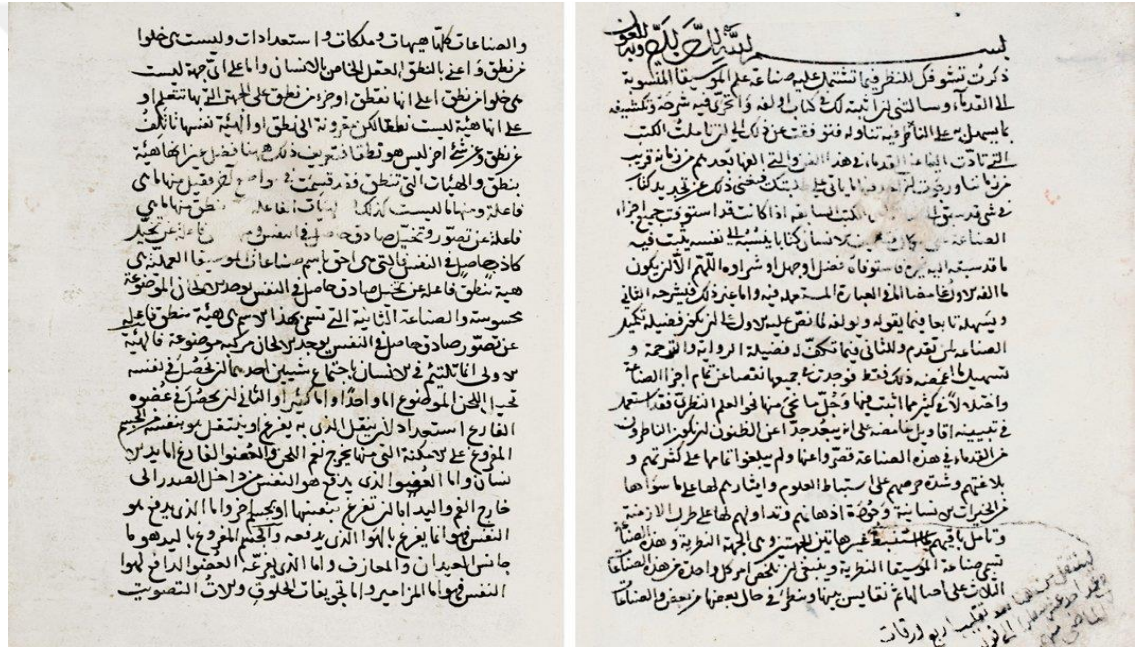
Farabi, müzik biliminde ve pratiğinde iyi bilinir ve icracılığı ve besteciliği o kadar yükseslere ulaştı ki, onun hakkında birçok efsane bile halk arasında ortaya çıkmıştır. Efsanelerden birinde Farabi'nin saz çalarken insanları kafasını karıştırdığı, bazen coşkulu insanları utandırdığı ve zeki olanları uyutup hayranları hayrete düşürdüğü efsaneler vardır. Bilimde, evrensel öneme sahip eserler yaratarak müzikoloji tarihine silinmez bir iz bırakmıştır.



Şekil-12: Farabi tasvir eden bir resim (Özbek Sovyet Ensiklopediyası, Taşkent 1979, XII, 129)

Farabi müzik üzerine birçok eser yazmıştır. Kaynaklar arasında “Bilimlerin Sınıflandırılması” (*‘İhsa’ül-ulum’*), “Büyük Müzik Kitabı” (*‘el-Musiķa’l-kebir, Kitabü Sına’ati ilmi’l-musika’*), “Müziķe Giriş” (*‘Mad-hal fi-l- müzik’*), “Ritimlerin Sınıflandırılması” (*‘Kitab ixsa al-iko’*) kitabı ve daha birçok eserden bahsedilmektedir. Bu eserlerin bir kısmı dünyanın çeşitli kütüphanelerinde el yazması

olarak saklanmaktadır. Farabi'nin iki müzik eseri modern bilime yaygın bir şekilde tanıtılmıştır. Bunlar, “Bilimler Sınıflandırması” ve “Büyük Müzik Kitabı”nın müzik bölümleridir. Bu kitapların içinde şah eseri olarak tanılan “*el-Musiķa'l-kebir*” yani “Büyük Müzik kitabı” hakkında bugüne kadar incelenmesi ve eser üzerinde yapılan çalışmalar, tercümeler hala devam etmektedir. Eser hakkında tez içerisinde incelemek Farabi'nin sadece Özbek ya da Orta Asya değil dünya çarpında tanıldığı bir büyük kaynak olduğunu yine de açıklayalım.



Şekil-13: Kitabü'l-Musiķa'l-kebir'in ilk iki sayfası (Râgıb Paşa Ktp., nr. 876)

“*el-Musiķa'l-kebir*” “Büyük Müzik Kitabı”, müzikoloji konularının kapsamlı ve derinlemesine işlenmesi açısından kendi zamanında eşi benzeri olmayan dünya biliminin başyapıtlarından biri olarak bilinir. Farabi, bu çalışmasında daha önce diğer fenlerin ayrılmaz bir parçası olan müziği bağımsız bilim seviyesine yükseltmiştir. “Büyük Müzik Kitabı”nın dünyadaki çeşitli kütüphanelerde birkaç nüshası vardır. Farabi'nin 1100. doğum yıldönümü vesilesiyle, kitabın kusursuz metni, Arap alimlerinden Zakaria, Yusuf ve Mahmud Defni tarafından mevcut el yazmalarından

yola çıkılarak hazırlanmış ve yayınlanmıştır. Kitap, müzik dünyasında yüzyıllardır meşhur olarak Ortadoğu müziğinde her zaman en nadir ve en merkezi eserlerden biri olmuştur. Doğu müziğinde, Farabi'nin çalışmalarıyla hiçbir ilgisi olmayan tanınmış bir bilim adamı bulmak zordur. “Büyük Müzik Kitabı” Avrupa'da uzun zamandır bilinir ve Latince'ye ilk olarak XII. yüzyılda çevirmen Zahid Guldislav tarafından çevrilmiştir. Son zamanlarda, “Büyük Müzik Kitabı” birkaç modern dile çevrildi. 1840 yılında Alman oryantalisti Land, kitabın müzik aletlerine ait kısmını Latince'ye çevirmiştir. 1930'larda “Büyük Müzik Kitabı” Baron Rudolf D. Erlanger tarafından Fransızcaya çevrildi ve “*La musique Arabe*” yani “Arap Müziği” kitap koleksiyonunda yayınlanmıştır. Bu çeviri sayesinde, Farabi'nin mirası Avrupa'ya geniş çapta tanıtıldı. “Büyük Müzik Kitabı”nın çeşitli bölümleri Farsça ve Türkçe olarak da yayınlanmış. Eser kısmen Rusça, Özbekçe ve Kazakçaya çevrilmiştir.

Eserin önsözünde Farabi kitap iki bölümden oluştuğunu belirtir. İlki, bu bilimin teorik ve pratik temellerini anlatıyor, ikincisiyse, geçmiş bilim adamlarının müzik bilimindeki “hatalarını” açıklanacağını yazıyor. Kitabın bu son kısmı ise bize ulaşmamış. “Büyük Müzik Kitabı”nın günümüze kalan kopyası iki bölümden oluşmaktadır. İlki “Müzik Sanatına Giriş” (“*el-Medhal ila sina'ati'l-musika*”), müzik felsefesiyle ilgili olan, makamlar konusunun ağırlıkla işlendiği birinci kısımda musikinin teorik ve pratik yönü, makamların tarifi, sınıflandırılması, türleri ve çalgıların ortaya çıkışı gibi konular ele alınmış ve ikinci “Ana Bölüm” (“*es-Şina'a nefsiha*”) olarak adlandırılır. Sırasıyla, “Müzik Sanatına Giriş”, her biri iki bölümden oluşan iki bölüme ayrılmıştır. Ana bölüm üç bölümden oluşur; birinci - iki, ikinci - üç ve üçüncü - üç bölüm. Böylece “Büyük Müzik Kitabı” toplam oniki bölümden oluşmaktadır.

Yukarıda belirtildiği gibi, Farabi müzik bilimini teorik ve pratik bölümlere ayırmış ve teorik bilim, müziğin temellerini (temel yasalar) ve çalışma yöntemlerini ele almıştır. Herhangi bir teorik bilimde, insanın mükemmelliği için üç şey gerekliliğini söylüyor:

1. Bilimin temel bilgilerine hakim olmak.
2. Bu bilimin temellerinden gerekli sonuçları çıkarabilmek.
3. Farabi, “Büyük Müzik Kitabı”nın önsözünde, “...bu bilimde hatalı sonuçlar bulabilmek, diğer bilim adamlarının fikirlerini anlayabilmek, kötü düşüncelerinden iyiyi

keşfedebilmek, hataları düzeltebilmek için... ”diye yazmıştır. (Farabi ve Müzik, S. Mevlanov, Taşkent, 2015, s: 126)

Farabi, yukarıda bahsedilen kategorilerin her birinde müzik bilimini kapsamlı ve mükemmel bir şekilde tanımlamaktadır. İlk anlayışı, sesin müzikal ve fiziksel özelliklerinin incelenmesi ile başlar ve ses, herhangi bir sert veya yumuşak cismin titreşiminden kaynaklanan fiziksel bir olay olarak tanımlanır diye anlatır.

Sesin akustik özellikleri, yani titreşen cismin hacmi ile sesin perdesi arasındaki ilişki çeşitli müzik çalgıları örneği üzerinde anlatılmış ve niceliklerini matematiksel olarak ifade etme faktörleri açıklanmıştır. “...Şarkılar kaside ve şiirlerle karşılaştırılır. Şiiriyetde birincil unsur satırlar ve beyit⁴²lar oluşturmak üzere birleşen harflerdir ve melodinin yapısında melodinin kaside ve şiire benzetildiği birincil ve ikincil unsurlar vardır. Şiiriyetde harflerin rolünü oynayan tek şey nağmeler, ...” (Farabi ve Müzik, S. Mevlanov, Taşkent, 2015, s: 128) diye yazdı Farabi. Yani sesteki gelen kavram nağmedir (müzikal ses, ton, perde). Farabi, nağmelerin düşük-üst nedenlerini, orantılılık faktörlerini ve duyguların etkilerini bu özelliklerle tartışmıştır. Aralık yani interval kategorisi, ana kavramlarından biridir. Çünkü perdenin kendisi melodinin ayrı bir parçası olamaz. Farabi, salınan cismin boyutunu ve hacmini ölçerek ve ortaya çıkan fraksiyonları sayılarla ifade ederek aralıkların oluşumunu açıklamıştır. Sesin perdesini belirleyen faktörler farklı, yaylı çalgılar üzerindeki telin uzunluğu ve kalınlığı, üfleli çalgılarda havanın titreştiği gövdenin uzunluğu, yüksekliği ve genişliği. Ancak bunların en önemlisi uzunluktur. Bu nedenle, uzunluk miktarı esas olarak ölçülür diye açıklamıştır. (Farabi. “Büyük Müzik Kitabı” Kahire, 1967, s: 46)

Sonuç olarak, Farabi hakkında ne kadar yapılan çalışmalar, tercüme ve hala incelenen eserlerinin nasıl bir büyük miras olduğunu her bilim ademi bugüne kadarda sonuna yetamadılar. Onun hayatı ya da müzikle ilgili çalışmaları ondan sonra bugüne kadar araştırılıyor ve araştırılacaktır. Basit bir anlamda bu tezin içinde alimin Özbek müziğine katkısı ve onu Özbek ülkesindeki seviyesi o kadar yüksekki, hazretin müzik alanına bağlı olan üç ya da dört kitabı Orta Asya milletlerinin bir büyük kavramdaki net şekilde olan Şah eseri olarak bilinir.

⁴² Şiir biçimi

İbn-i Sina'nın müzik üzerinde yapılan çalışmaları hakkında incelemeden önce onun hayatı hakkında kısaca bilgi vermekle başlamak düşünülmektedir.

370 (980) yılında Buhara yakınında bulunan Efşene köyünde doğmuştur. İslam dünyasında Ebu Ali el-Hüseyin bin Abdullah bin Ali bin Sina (tam adı) künyesiyle meşhur olarak bilim ve felsefe alanındaki eşsiz konumunu ifade etmek amacıyla Ortaçağ alimi ve düşünürleri tarafından kendisine verilen “eş-şeyhü'r-reis” unvanı ile de bilinir. Ayrıca “*hüccetü'l-hak, şerefü'l-mülk, ed-düstur*” gibi vasıflarla da anılmıştır. Batı'da ise genellikle Avicenna olarak bilinmekte ve “filozofların prensi” diye nitelenmektedir. Aslen Belh⁴³li olan babası Abdullah, Samaniler Hükümdarı Nuh Mansür döneminde başşehir Buhara'ya yerleşmiştir. İyi bir öğrenim gördüğü ve Ali'nin görüşleri benimsediği anlaşılan Abdullah, Ali dailerle sürekli irtibat halindeymiştir. Bu irtibat neticesinde evi felsefe, geometri ve Hint matematiğiyle ilgili konuların tartışıldığı bir merkeze dönüşmüştür. Kendisini bu tartışmaların içinde bulan İbn-i Sina erken denilebilecek bir çağda felsefi konulara aşinalık kazanmıştı.

Büyük alim, Ebü Ali İbn-i Sina'nın çok yönlü bilimsel mirasında müzik biliminde önemli bir rol oynar. İbn- i Sina, selefleri olan Yunan filozofları Aristoteles⁴⁴, Batlamyus,⁴⁵ Öklid⁴⁶'in yanı sıra Doğulu alimler Harezmi, Kindi ve Farabi'nin eserlerinde başarılı bir şekilde ustalaştı ve müzikolojide bağımsız bir doktrin⁴⁷ yarattmıştır. Ortaya çıkan konuların genişliği ve derinliği açısından zamanında benzersiz olan İbn Sina'nın öğretilerinin önemi dönemle sınırlı olmayıp, Doğu ve Batı müziğinin daha da gelişmesinde önemli bir rol oynamaktaydı. İbn Sina, küçük yaşlardan itibaren müzik bilimine hakim olmuş. İbi Sina'nın biyografisine göre, genç yaşta matematik bilimini okumuştur. Bildiğiniz gibi müzik matematiğin ayrılmaz bir parçasıdır. İbn Sina, büyük matematikçiler ve müzikologlar Batlamyus ve Öklid'in eserleriyle tanışmıştır. İbn-i Sina'nın gençliği memleketi Buhara'da geçmiş. Bu dönemde Buhara en gelişmiş şehirlerden biriydi. Samaniler başkentinin kültürel

⁴³ Belh, Türkçe Balık, Afganistan'ın kuzeyinde yer alan eski bir yerleşim yeridir. Büyük Uygur Uygarlığı döneminden kalma antik kentlerden biridir.

⁴⁴ Aristoteles veya kısaca Aristo, Antik Yunanistan'da Klasik dönem aralığında yaşamını sürdürmüş olan Yunan filozof ve bilge.

⁴⁵ Klaudyos Batlamyus, İskenderiyeli Yunan matematikçi, coğrafyacı ve astronom.

⁴⁶ Öklid MÖ 330 - 275 yılları arasında yaşamış İskenderiyeli bir matematikçidir.

⁴⁷ Doktrin veya öğretisi, belirli bir konu ya da inanç sistemine ilişkin kabul, ilke ve kurallar bütünü

yaşamının en dikkate değer yönlerinden biri, halifeliliğin yükselişi ve yerel geleneklere artan ilgiydi. Bu genel yönetim altında Orta Asya ve İran halklarında yaygındılar.

İbn-i Sina zamanında, *Rast*, *Zengüle*, *Zirefkend*, *Rehavi*, *Nevruz* ve benzerlerinin eski usulleri, Orta Doğu'nun yeni profesyonel müzik yapısı olan makamlara girmeye başlamıştı. Bu dönemde Buhara'da ve daha sonra İbn-i Sina'nın yaşadığı Ürgenç, Rey⁴⁸, Hamedan⁴⁹ gibi merkez şehirlerde bestecilerin, ustaların, şarkıcıların ve müzisyenlerin makamlarının tanıtılması, müzikal düşüncenin en yüksek örneklerinin statüsü, müzik bilimi için büyük talep yaratmıştır. İbn Sina'nın eserleri bu bakımdan paha biçilmezdi. Müzik ilmi ile ilgili konular, İbn Sina'nın birçok eserine yansımıştır. Ne yazık ki hepsi bize ulaşmadı.

Örneğin, İbn Usaybia'nın “*el-Medhal ila sina'ati'l-musiqa*” ve İbn-i Sina'nın “*eş-Şifa*” kitabındaki “*Kitabü'l-Levahik*” müziğe aid çalışmaları bilim tarafından hala bilinmemektedir.



Şekil-14: *eş-Şifa*'nın üçüncü kısmı olan riyaziyyatın on ikinci bölümü “*Cevami'u 'ilmi'l-musika*”dan bir sayfa (Süleymaniye Ktp., Damad İbrahim Paşa, nr. 823, vr. 408b)

⁴⁸ Rey veya Şehr-i Rey (Farsça: ری شهر), İran'ın Tahran Eyaleti'nde şehir

⁴⁹ Hamedan, İran'ın aynı isimli Hamedan Eyaleti'nin yönetim merkezi olan şehir.

İbn-i Sina'nın müzikal mirası, büyük ansiklopedik eserleriyle bize ulaştı: “eş-Şifa” kitabın “Cevami’u ‘ilmi’l-musika” adlı bölümü (“Müzik biliminin özeti”). “en-Necat” kitabının özeti “el-Muhtasar fi ‘ilmi’l-musika” (“Müzik bilimi hakkında kısa bilgi”); “Danışname”’nin müzikal bölümleri. İbn Sina'nın diğer kitapları “el-Kanun fi’t-tıb” eseri ve “el-İşk” risalesinde müzikle ilgili bilgiler içeriyor. İbn Sina'nın müzik hakkındaki görüşleri “Cevami’u ‘ilmi’l-musika”da daha eksiksizdir. “el-Muhtasar fi ‘ilmi’l-musika” ve “Danışname”’nin müzikal kısımları aynı esere dayanmaktadır.

İbn-i Sina'nın müzik hakkındaki görüşlerinin temel özelliği ve Farabi'nin öğretilerinden farklılıklarından biri, İbn-i Sina'nın müzik teorisini daha çok sesin fiziksel özellikleri üzerine inşa etmeye çalışmasıdır. Farabi, teoriyi deneyim ve algı yasalarıyla ilişkilendirir. Bu, İbn-i Sina'nın öğretilerinin güçlü ve zayıf yönlerini gösterir. Zayıf nokta, İbn-i Sina'nın müziğin iç yapısını ve algısını mutlaklaştırmaya çalışmasıdır. Gücü, sadece müziği deneyime bağlamakla kalmayıp aynı zamanda bilim ve bilimsel düşünce yoluyla gelişimini teşvik etmesidir. Onun zamanında, makam terimi henüz yaygın olarak tanıtılmamıştı ve profesyonel müzik örnekleri yukarıda bahsedilen *neva* ve *perde* olarak anılıyordu. Bunlar makamların prototipleriydi. İbn-i Sina'nın müzik öğretileri estetik, teori ve pratikte bir dizi güncel meseleyi yansıtmıştır

Müziğin insan faaliyetinin bir ürünü, bir iletişim aracı olduğu anlayışına dayanan İbn-i Sina estetiği, ortaçağ müzik düşüncesinin en gelişmiş biçimlerinden biridir. İbn-i Sina, “Cevami’u ‘ilmi’l-musika” adlı çalışmasına idealist görüşlerin doğrudan reddiyle başlar: “...Müzik perdelerinin tavrını ruhun ahlaki özellikleriyle karşılaştırmaya dikkat etmiyoruz, çünkü bu bir bilimi diğerinden ayıramayanların alışkanlığıdır...” (Farabi ve Müzik, S. Mevlanov, Taşkent, 2015, s: 133) Ortaçağda, müziğin ilerici eğilimlerini desteklemek, onu idealist görüşlerden korumak büyük bilimsel bir çabaydı. İbn Sina'nın bilim ve edebiyat teorisinde sesten karmaşık yapılara kadar tüm kategorileri ele alınmıştır. Bilimsel açıklaması aşağıdaki ses sistemine dayanmaktadır.

Farabi cetvelindeki ses sisteminin temelini doğal aralıklar oluşturur. Bu, bazı araştırmacıların müzikteki “saf perde sistemi” nin yaratıcısı İbn-i Sina'yı çağırmasına neden olmuştur. Aslında İbn-i Sina, polifonik veya harmonik açıkların temeli olarak

“saf perde sistemi” ni henüz anlamamıştır. Bu intervalların tercihi müziği doğal temele yaklaştırma arzusundan kaynaklanıyordu.

İbn-i Sina'nın müzik analizi konusundaki görüşleri de dikkate değerdir. Melodinin güzelliğini ve içsel doğasını pek çok açıdan orantılı *vezin*'e bağlar ve bu nedenle *vezin*'in müzikte önemli bir faktör olarak görür.

1. Akustik yasasına göre her ses birçok ses içerir. Armoniler olarak adlandırılırlar ve belirli bir sırayla düzenlenirler. Üst tonların sırasına doğal ses dizisi denir ve intervalları ise tabii intervallar denir.

2. Müziğin üç ana perde yapısı vardır. Pifagor, saf ve temperli perde sistemleri olarak adlandırılırlar.

Bu bakımdan İbn-i Sina, Doğu kültürü bağlamında müzik ve şiir konularını sürdüren bir bilge olan Aristo geleneğinin takipçisidir. Şiir ve müzik arasındaki en büyük köprünün *vezin* olduğunu kaydeden İbn-i Sina, *vezin* konularına, müziğin ve şiirin doğal uyumunun sorunlarına özel önem vermiştir. Şiir ve müziğin *veznini* bir müzik parçasının mükemmelliği için en önemli koşullardan biri olarak görüyordu.

İbn-i Sina'nın *vezin* hakkındaki düşüncelerini bahsederken bu terim hakkında kısaca bilgi verilmesi konuya daha ışık açar: Sözlüklerde “bir şeyi ölçmek, tartmak; ölçü, tartı, ölçek” anlamlarındaki *vezin* ya da *vezn* terim olarak şark kültüründe şiir, müzik, lügat ve sarf alanlarında kullanılmaktadır. Şiirde *vezin*, hecelerin ya da uzun ve kısa hecelerin belirli miktarlarda tekrarına dayanan, müzikal ve fonetik ahengi sağlayan kalıplar dizisidir. Şiiri nesirden ayıran en önemli unsur *vezindir*. *Veznin* ritim anlamında kullandığı müzikte ise ritim türü olarak ağır ve aruz sisteminde *vezin* çeşidi olarak hafif *vezin* teriminin tartışal içeriğine yöneliktir.

Ayrıca İbn-i Sina müzik aletleri eğitimi vardı. İlginç bir şekilde alim insan sesini en mükemmel çalgı olarak görmüş ve diğer müzik aletlerini onunla karşılaştırdı. İbn-i Sina'nın en sevdiği çalgısı Giccek'ti. Giccek'ı insan sesine en yakın doğal ve güzel müzik aleti olarak görüyormuş. Ayrıca ud, tambur, rubap, ney, surney ve kanun çalgıları, performans özellikleri ve etkileşimleri ile ilgili birçok konu hakkında bilgi vermiştir. Kaynaklara göre onun müzikle alakalı ve alimle bu konuda çalışmalar yürüten İbn Zeyle adlı öğrencisi hakkında söz açılmaktadır.

İbn Zeyle (1044 öldü). İbn-i Sina'nın öğrencisi olan ünlü bir müzikolog. Ortaçağ kaynaklarına göre, Ebu Mansur ibn Zeyle 1044'te genç yaşta ölmüştür. Bununla birlikte, kısa yaşamı boyunca çeşitli bilim alanlarında kapsamlı çalışmalar yarattı ve çağdaşları tarafından zamanının önde gelen bilim adamlarından biri olduğu için *al-Hakim* (Bilge) olarak kabul edilmiştir. Müzikolojide İbn Zayla'nın tek eseri “‘Tam Müzik Kitabı” (*el-Kafi fi'l-musiki*) olarak bilinir. İbn Zayla'nın çalışmaları, İbn Sina'nın müzikal görüşlerinden büyük ölçüde etkilenmiştir. Hayatı hakkında kaynakların verdiği bilgiler oldukça sınırlıdır. Beyhaki, onun Mecusi⁵⁰ olduğu yolundaki iddianın gerçeğe ilgisi bulunmadığını söyler. İsfahan'da doğdu ve orada yaşamıştır. Onun *el-Kafi fi'l-musiki* eseri İbn Sina'nın *eş-Şifa* adlı kitabının musikiyle ilgili kısmının bir özeti mahiyetinde görünmekle birlikte eserdir. Kindi ve Farabi'nin henüz bulunmayan kitaplarından uzun iktibaslarla bulunması ve özellikle musiki alanında remizler kullanması bakımından İbn Sina'nın eserinin basit bir özeti değildir. Bunun yanında müellifin kendi döneminde yaygın olarak kullanılan Arapça ve Farsça musiki terimlerini ihtiva ettiği için de İslam musiki tarihinde mühim bir yeri olduğu kabul edilir. İki kısımdan oluşan bu eserin birinci kısmında musikinin temel unsuru olan ses, ikinci kısımda ise zaman incelenmektedir.

Sonuç olarak onun hayatını incelerken dünyaya tıp ve felsefe alanında talınan İbn-i Sina, zamanında müziğin başka bilimlerle denk olarak ne kadar değerlendirildiğine bir delil olarak bilinmektedir. Sadece çalışmalar değil büyük bir eserler, ayrıca tıp kitaplarının içinde de bölüm olarak özel müzikle ilgili yazılar Buhara ya da Orta Asyada müziğin ne kadar derin bir şekilde incelendiğini kanıtlıyor.

4. Makam Esasları, Özbek Musikisi Makamlarının Toplamı -“Şaşmakam”

Özbek makamları hakkında söze başlarken makam ne demek? ne anlama gelir? sorularını açıklayalım. Makam (Arapça: yer, mekan) Müslüman Doğu müziğinin temel kavramlarından biridir. Başlangıçta, telli bir çalgının sapına parmakla basmak, belirli bir perdede bir ses oluşturmak için perde olarak kullanılmıştır. Daha sonra, Doğu müziği

⁵⁰ Zerdüştü, Mecusî veya Maguş, Zerdüşçülük dinine mensup kişi.

teorisinin gelişimi sürecinde, makam'ın içeriği giderek genişledi ve birbiriyle ilişkili diğer anlamları ifade etmeye başlanmıştır.

Özbek klasik müziğinin yıkılmaz bir temeli olan altı makam “Şaşmakam”dır. Şaşmakam XVIII. yüzyıla kadar tamamlanmasa da, oluşum sürecinin çok daha erken başlamış olması tabiidir. On iki makam – “*Duvozdahmakam*” dizisi daha mükemmel olarak ortaya çıkmıştı ve bu altı makam dizisi olan Şaşmakam'ın belirleyici bir rol oynamıştır. Orta Asya halklarının kültüründe on iki makamı XI.-XVII. yüzyıllarda yaşadı ise, Şaşmakam XVIII. yüzyılda ve özellikle XX. yüzyılda Özbekistan ve kardeş Tacikistan'a yayıldı ve her yöne gelişerek altı mükemmel makam – Şaşmakam biçimini kazanmıştır. Genel olarak Şaşmakam, altı makamlık bir dizidir. Büzruk(büyük,ulu), *Rost**Rast (doğru, hakkaniyet), *Navo** Neva (melodi, ezgi), *Dugoh**Dügah (ikinci veya iki perde), *Segoh**Segah (üç veya üçüncü perde), *Irok**İrak(ülkenin adı) makamlarını içerir. Her makam, sırayla, her biri yaklaşık yirmi ile kırk dört ana ve küçük makam çizgisi içeren çok büyük bir çalışma dizisidir.

Her makam iki ana bölümden oluşur. Birincisi - çalgı kısmı “*Müşkülât*” (engeller, zorluklar) olarak adlandırılır. Makamın ikinci şarki bölümü “*Nasr*” (zafer, yardım) olarak adlandırılıyor. Her bir makam için kriterler perde ilişkisi, ton ve vezin yöntemi sırasına göre belirlenir. Tambur ve doyra makamların icrasında önde gelen çalgılar arasındadır. Bu nedenle, her makam dört telli bir tambur çalgısına ayarlanır: Büzruk, Dügah, Segah ve Irak dörtlüsü-kvarta (sol-re-sol-sol), Rast – beşlisi-kivinta (sol-do-sol-sol), Irak – ikilisi (sol-fa-sol-sol). Bu, makamın perde şeklini oluşturmaya yardımcı olur. Her makamın kendi bağlantıları, melodisi, biçimi ve performansı vardır. Birincil kriterleri perde yapısıdır. Isak Racabov'un açıkladığı gibi: “...Şaşmakam, altı farklı perdelere uyarlanmış, altı farklı perdelere dayanan melodiler ve şarkılar koleksiyonudur. Şaşmakam'a giren makam perdeleri tamburun perde yapısına uyarlanmıştır...”. (Şaşmakam. İ. Racabov, Taşkent, 1999, s: 24)

Şaşmakam serisinin makamları tam ve eksiksiz olarak icra edilirse, önce müzik parçaları birbiri ardına çalınır, ardından *şan* (ezgi,şarkı) bölümü geçilir. Her makamın çalgı çalma ve şarkı söyleme yolları yalnızca perdenin temeli ve sanatsal ve estetik etkiyle karakterize edilir.

Makamlar müzisyenler ve şarkıcılar tarafından tek tek veya grup olarak icra ediliyor. Özellikle Buhara emirlerinin sarayında gruplar iki tambur, iki doyra (bazen doyra çalanları da şarkıcıydı), Afgan rubabı, sato veya kopuz ve mümkünse balaban çalgılarından oluşmuştur. Tambur, makam performansında önde gelen çalgıdır. Bunun nedeni, tellerinin makam perdelerine ayarlama ve makam ezgilerini mükemmel şekilde çalmada bazı avantajları olmasıdır. Doyra, müzisyenlerin ve şarkıcıların Şaşmakam bölümlerini belirtilen şekilde icra etmeleri için gerekli bir araç olarak sayılır.

Makamların tarihsel, teorik ve estetik yönleri, uzak geçmişten bu yana müzikologlar tarafından kapsamlı bir şekilde incelenmiştir. Özellikle, ortaçağ müziği risaleleri, Doğu klasik müziğine özgü perde yapılarının yanı sıra, makam ve halk müziğine özgü seslerin yapısı ve yöntemleri hakkında yorumlar içerir.

XIX. yüzyılın başlarında ve ortalarında, şehir hakkında özel bir yazılı şiir koleksiyonu *bayaz* ortaya çıkmıştır. Bayazda makamlara okunan gazel metinlerini, makamların adlarını ve söylenecek şarkı dizilerinin sırası içerirdi. Kamil Harezmi ve oğlu Muhammed Resul tarafından tambur nota çizimi kullanarak yazılan Harezm makamları da şehrin XIX. yüzyıl örnekleri hakkında değerli bilgiler veriyor. Şaşmakam'ın sözleri, Özbek ve Fars klasik şairlerinin romantik, felsefi, dini gazelleri Rudeki, Cami, Lutfi, Nevai, Babür, Füzuli, Hafız-Şirazi, Emir Hüsrev, Nadire, Zebinisa, Agahi ve diğerlerinin yanı sıra popüler gazellerdir. Şaşmakam, hoca-öğrenci geleneğinde nesilden nesile, özellikle sözlü olarak aktarılmıştır. 1920'lerde, Buhara, Semerkant ve Taşkent'te makam ve halk müziği çalışmalarına odaklanan özel müzik mektepleri(okulları) ve eğitim kurumları kuruldu; Ata Celal, Atagiyas Abduganiev, Hoca Halim Ibadov, Şarahim Şaumarov, Abdusaat Vahabov, Usta Şadi Azizov gibi besteciler ve şarkıcılar gençlere eğitim vermişlerdir.

4.1. Şaşmakamın çalgı ve ezgi (şarkı) bölümlerinin incelenmesi

Yukarıda bahsetildiği gibi Şaşmakamda iki ana bölümden oluşmuştur: çalgı – “Müşkülât” (engeller, zorluklar) ve “Nasr” (zafer, yardım) kısımlarıdır. Şaşmakamın ortaya çıkma sürecinden bugüne kadar değişmeyen bu bölümleri hakkında ayrıca açıklamamız konuyu daha derin anlamaya yol açacağı düşünülmektedir.

Şaşmakam'ın **Müşkülât (çalgı) bölümü**, altı ila on renkli müzik eserinden oluşan bir seriden oluşuyor. Bunlardan beşi kaçınılmaz ana kısımdır, geri kalanı ise bunların çeşitleri veya her makama ait çalgı kısımlarıdır. Müşkûlat'ın ana kısımları *tasnif, tarje, gerdün, muhammes* ve *sakildir*. Melodilerinin her biri bağımsız bir müzik parçasıdır ve onlara ait oldukları makamların isimleri eşlik eder. Örneğin Tasnifi Büzrük , Gerdüni Rast, Tarje'i Neva, Muhammes Irak vb. Şaşmakam'ın çalgı parçaları melodi ve ahenk yapısı açısından çok karmaşık ve titizdir. Müşkûlat bölümünün parçalarının melodik temaları karakterleri, doyra çalgısı çalan usulde ona daha bir renk veriyor, "hane" ve "bozğoy" perde esasları ve eserin biçiminin tekdüzeliği ile karakterize edilir. Eserlerde hane ve bozğoy esasına göre oluşturulmuştur ve onlar melodi yapısıdır, müzik eserlerinin biçimi, onların değiş tokuşuna dayanır.

"Hane" (ev, oda) - makamın ana ahenkini ve armonisini birleştiren ve geliştirme sürecinde içerik bakımını zenginleştirilen ana melodidir. Melodi, hareket ederken yukarı doğru hareket eder, zirveye doğru ilerler ve yavaş yavaş başlangıç perdesine geri döner. Bu nedenle, hanelerin her melodi yapısı bir sayı sembolü ile işaretlenmiştir – Hane 1, Hane 2, vb. (H1, H2, H3 vb.)

"Bozğoy" (dönüş, tekrar, reprise), hanenin tema-tonunu bazında ifade edilen ve performans sırasında değişmeyen bir biçimde (nakarat gibi) sürekli tekrarlanan bir melodi yapısıdır. Müzik eserlerinde melodi hanelerle geliştirilir ve içerikle zenginleştirilir, bozğoy müzik fikrini tekrar eden cümleler gibi tamamlar ve genelleştirir.

Şaşmakam'ın Müşkûlat (çalgı) parçaları iç yapısı karmaşık olsa da, akıcılığı ve çeşitliliği bu makamla doğrudan ilişkilidir. Bu eserler derin felsefi ve benzersiz lirik ruh hallerini ifade eder ve dinleyicinin dinleme becerilerine sahip olmasını gerektirir.

Çalgı bölümünün ardından "**Nasr**" adlı şarkı bölümü, renkli, irili ufaklı, sade ve karmaşık bir dizi şarkıdan oluşuyor. Her makam içeriği, boyutu ve şekli farklı olan şarkı örneklerinden oluşur. *ŞÖBA* (şübe, bölüm, dal), ezgi gibi terimlerle adlandırılırlar. Nasr bölümü iki gruptan oluşur - iki grubun İlk söbası *Sarahbar, Talkin, Nasr* ve *Ufar*'dan oluşur ve bu grup Şaşmakam'ın ana şarkılarından biridir. İkinci grup söbelerine- *Savt, Moğolça* ve çeşitli makamların bazı şarkılarını içerir. Her grup yapı, biçim ve performans tarzı açısından farklılık gösterir. Onların birincil araçları sözleri ve

melodilerin uyumudur. Bu bakımdan Nasr bölümünde metin olarak Doğu'nun klasik şairlerinin şiirleri kullanılmaktadır ve onlar Özbek ve Tacik dillerine ve lehçelerine çevrilirler. Makam şarkılarında okunan şiirler - Sekkaki, Lutfi, Ali Şir Nevai, Füzuli, Babür, Meşreb, Zebinisa, Emir, Nadire, Üveysi, Egahi, Munis Harezmi, Avaz Otari, Mukimi, Furkat, Yusuf Seryami, Hurşid, Habibi ve halk şiiri gibi şairlerin lirik, romantik, felsefi ve didaktik gazellerinden oluşmuştur. Farklı anlamlara sahip şiirler, belli bir makamlar doğrultusunda yazılmıştır.

4.2. Harezmi Ve Fergana-Taşkent Makamlarının Benzersizliği Ve Makam Sanatının Önemli Derecesi

“**Harezmi makam**”ları XIX.yüzyılda kurulan ve geliştirilen geleneksel Harezmi müziğinin en büyük örneğidir. Harezmi makam’ları Rast, Büzruk, Neva, Dugah, Segah, Irak ve Pençgah makamlarından oluşmuştur, her bir makam sırasıyla Şaşmakam’a benzer iki bölümden oluşur: çalgı bölüm - çertme yolu veya *Mensur*; Şarkı -*Manzum* olarak adlandırılır. Harezmi makamları Şaşmakam gibi Usta-bestecilerin eserleridir. Harezmli ünlü besteciler Niyazcan Hoca, Feruz, Kamil Harezmi, Muhammed Resul Mirzabaşı, Matyakub Harratov ve diğerleri makamlar için yeni müzikal parçalar yarattılar ve onları biçim ve içerik olarak zenginleştirmişlerdir. Makamların yapısı ve melodiyi koruyarak Harezmi müzik üslubunda icra edilmiştir. Buhara makamları ile karşılaştırıldığında, Harezmi makamları bazen daha bir şarkı söyleme tarzına ve bir kompakt melodiye ve biraz hız veya basitleştirmeye sahiptir. Harezmi makamlarının çertme yolu yapısına *Teni* makam,Tarje'nin yanı sıra Gerdün, Muhammes, Sakil, Peşrev ve Ufar da dahil edilmiştir. Harezmi müzik eserleri - *Seyri Gulşen*, *Zerbul futh*, *Fahiti zerb*, *Hafif* de bazı makamlara dahil edilmiştir. Eser şekilleri hane ve bozğoy esasında oluşmuştur. Harezmi makamlarının aşula- *aytım* (şarkı, çokçası çobanların söylediği türkü) (söyleme) bir *şube* ,*şöba* bölüm içerir – *Tani* makam (Serehbar vazifesini icracısı), *Talkin*, *Nasr*, *Ufar*, *tarane*(ezgi), (sadece Tani makam'dan sonra icra ediliyor). Yalnızca Harezmi şarkılarına has *Suvar*, *Nakiş*, *Feryad*, *Mukeddime* gibi ezgiler söylenildi. Harezmi makamları dizisi bir tür yerel makam üslubudur. Buhara makamları gibi, içeriği ve tarzı, biçim ve icracılık kültürü açısından

nispeten bağımsızdır. Bu makam dizileri, Harezmi'nin ünlü şairlerinin - Agehi, Munis, Kamil Harezmi, Avaz Otari'nin şiirlerini kullanarak vahanın geleneklerinde bir solist olarak özgürce ve anlamlı bir şekilde söyleniyor.

Şaşmakam yollarının birçok yönünü büyük ölçüde korumuştur. Bununla birlikte, son yıllarda, Harezmi şarkıcılarının ezgi söylemesinin tuhaflıkları nedeniyle, bazı şarkı söyleme biçimleri tanınmayacak kadar değişmiştir. Harezmi makamlarının bazı kısımları bize kadar ulaşmamıştır (sadece Irak ve Pençgah makamlarının çertim yolları hayatta kaldı).

Harezmi'de, makam *aytim*(söyleme) ana söba, sübesi olan Serehbarlar, makamların adını aldı – makami Rast, makami Büzruk, makami Neva, makami Dügah, makami Segah; daha sonra Tani makam olarak yeniden adlandırıldılar. Tani makam, Şaşmakam'ın Rast Serehbarıdan ahenklerinden ibaret olsa da, biraz değiştirerek icra edilir. Rast Serehbarı'nın üç terane (ezgi)sine Harezmi makamlarında *terme*, *süvare* ve *nakis* denir. Süvare Yolu, Rast Serehbarı'nın üçüncü ve dördüncü terane(ezgi)lerinden oluşmuştur, Nakiş, Şaşmakam'ın Uşşak Nasri şöba, sübesinin birinci ve ikinci teranelerine(ezgi) esas olarak bilinen biçimi Harezmi'de “*Henuz*” olarak bilinir. Harezmi makamları Özbek makam sanatının benzersiz incisi olarak sayılır.

Özbek klasik müziğinde, “**Fergana-Taşkent makamları**” veya “Fergana-Taşkent makam yolları”, makam sanatının bir diğer önemli takımıdır. XIX-XX. yüzyıllarda Fergana Vadisi'nde, dizili ve dizi olmayan şarkılar yaygındı, vahanın klasik müzik mirasında lider bir yer aldılar ve yerel icracılık gelenekleriyle ortaya çıkmıştır. Büyük ve küçük bir dereceye sahip olan Fergana-Taşkent makamlarının şarkı ve çalgı yolları, Şaşmakam içinde bir dizi şubeye (serehbar, savt), Fergana-Taşkent makamları (*kaşkarça*, *sakiname*) eserlerine yakındır.

Fergana-Taşkent makamları arasındaki en büyük şarkı grupları: Bayati I- IV, Çargah IV, Gülyar-Şehnaz, Dügah-Huseyni I-VII (Gülyar-Şehnaz'ın makamı hariç her bir bölümü genel bir sayı ile belirlenir), örneğin, Bayati I, Bayati II, Bayati III, Bayati IV, Bayati V. Çalgı yolların arasında büyük makamlar (bir solist veya çalgı topluluk, bando tarafından icra edilir); Çargah I-V; Miskin I-VII, Nesrullayi I-III, Nevruzi ecem teraneleri I-III; Haciniyaz I-II, Surnay makam yolları vb. Ayrıca, önde gelen müzisyenler ve besteciler tarafından Fergana Vadisi'ne dair özgü şarkılar, *katta*

aşula(büyük şarkılar) eserlerinden yola çıkılarak “Şaşmakam” şube, söbaları esasında ayrı şarkılar ve çalgı makamları yaratılmıştır. Örneğin, *Yevvayi* (vahşi, yabancı) *Çargah*, *Yevvayi Uşşak*, *Yevvayi Tanavar* (aşula “şark”ı ve çalgı yolları şarkılar), *Çölü Irak*, *Taşkent İrağı*, *Kokand İrağı*, *Semer kand* veya *Hacı Abdülaziz Uşşagı*, *Taşkent* veya *Molla Toyçı Uşşagı*, *Hucend* veya *Sadir Han Hafız Uşşagı* ve diğerleridir.

Bayat, Çargah ve Dügah-Husseyini makamları Şaşmakam'ın aynı isimlere sahip söba, sübeleri Neva ve Dügah makamları temelinde oluşturulmuştur, Gülyar-Şehnaz, Segah ve Rast makamları temelinde kurulmuştur, bu makamın beş kısmını kendi isimleri vardır: Gülyar, Şehnaz, Çependazi Gülyar, Uşşak ve Ufari Gülyar. Gülyar-Şehnaz makamı, yapısında diğer makamlardan ayrılır. Ancak Gülyar-Şehnaz'ın şöbe, subesi içerik ve üslup bakımından daha karmaşık, orijinal şarkı söyleme biçimleri çekici, hoş ve etkileyicidir. Fergana-Taşkent makamları geleneksel icracılığında yaygın olarak kullanılmaktadır ve Özbek bestecileri Çargah XI (Ufar tarzında) ve Dugah-Hüseyini XII-XIII dahil olmak üzere yeni versiyonlarını yaratmıştır. Fergana-Taşkent makamları zenginleştirmede Özbek bestecilerinden Hocı Abdülaziz Abduresulov, Sadir Han Hafız, Yunus Recebi, Abdülkadir İsmailov, Mamurcan Uzokov, Imamcan Ikramov, Arifk Han Hotamov, Resul Mamadaliev, Açıl Han Atahanov, Abdülhaşim İsmailovlar katkıda bulunmuşlardır.

5. Özbek Yerel Müzik Üslublarının Ayırt Edici Özellikleri Ve Birbirinden Farklılıkları

Özbek milletin yerel yani geneleksel müziği, gayet farklı ve benzersiz olduğu, bu milletin müzik sanatı ne kadar yerel olarak değişik ve mükemmel olduğunu dünya alimleri de onaylamıştır. Milletin geleneksel müziğinin geçmişten gelen iki yönü olduğu, yani birbirlerinden ortaya çıktıkları, birbirlerini tamamladıkları, aynı zamanda kendine has özellikleri ve nitelikleri olduğu biliniyor. Bunlardan biri yaşam kriterleri ile ilişkilendirilen halk müziği, diğeri ise bu yaşam sürecinin yaratıcı düşüncesi ile dolu olan klasik müziğin yönüdür. Oluşum ve gelişme sürecinde, her iki yönün de kendi iç yasaları, formu, tarzı, konumu, yeri, zamanı, icra gelenekleri ve başka özellikleri vardır. Her iki yönde da, ulusal geleneklerle ilgili ortak kabul edilen belirli tarafları de

bilinmektedir. Özbek halkının bağımsızlığı kazandıktan sonra, eski değerleri geri kazanma, tarihlerini, ulusal gelenek ve göreneklerini, manevi ve sanatsal mirasını inceleme ve yaşama fırsatı olmuştur.

Mevsimsel tören şarkıları Özbek folklorunun önemli bir parçasıdır. Konu ve biçim bakımından farklılık gösteren bu *aytım*⁵¹, “Emek şarkıları”, “Emek aytımları”, “Düğün aytımları”, “Mevsimsel aytımlar” gibi türlere ayrılabilir.

Emek (aytımları) şarkıları, folklorun en eski örneklerinden biridir. Bu tür şarkılar, insan faaliyetinin çeşitli yönlerinde yaratılmıştır. Örneğin: çiftçilik, eğirme, inek sağma veya çeşitli evcil hayvanlarla çalışma anları. Özellikle bu şarkılar, iş sürecinin düzenli bir şekilde yürütülmesine yardımcı olmanın yanı sıra, çalışan için bir coşku kaynağı da olmuştur. Uzak geçmişte yaşayan Özbek ataları için emek şarkılarının sosyal ölçeği daha da geniştir. Böyle şarkılar, farklı inançlarla ilişkili ritüellerin ve törenlerin bir parçası olarak da kullanılmıştır. Her halükarda, bize kadar ulaşan emek şarkıları örneğinde, bunu gösteren işaretlerin hayatta kaldığını söyleyebiliriz. Ancak unutulmamalıdır ki, Özbek halkının dünya görüşünde yaklaşık bin beş yüz yıllık bir süre içinde yaşanan değişimler sonucunda, çoğu emek şarkısı belirli değişikliklere uğramıştır ve bazılarının önemini yitirmişse de tamamen unutulmamıştır. Şu anda Özbek halkı tarafından bilinen emek şarkılarının birkaç özelliği vardır. Örneğin, bu tür işaretlerden biri - emek şarkıları eşlik etmeden söylenir, melodiler emeğin içeriğiyle ilgili şiirsel dörtlüler temelinde bir solist tarafından söylenir. Yapılan işin türüne göre ifadeler üç gruba ayrılır. Bunlar çoğunlukla hayvancılık, çiftçilik ve zanaatkarçılık şarkılarıdır.

Hayvancılık şarkıları, hayvancılıkla bağlantılı nüfusun yaşam ve çalışma biçiminde şekillenmiştir. Bize kadar ulaşan örnekler çoğunlukla inek, kısırak, deve, keçi gibi evcil hayvanların sağımı sırasında söylenen “sağım şarkıları”dır. Örneğin, sığırları sağarken-“*höş-höş*”, keçileri sağarken-“*ture-ture, çure-çure*” gibi özel şarkılar söylenir. Bu şarkılar, sağılan hayvanları sakınlaştırmak için kullanılmıştır. Sağım şarkıları genellikle dört veya beş perde şeklinde sessizce söylenir. Aynı zamanda melodiler yan yana adımlarla icra edilir. Bu tür özelliklerin ortaya çıkması, belli amaç için gereklidir. Sağım şarkılarında, eski zamanlarda inanılan bir büyü olan “sihir”

⁵¹ Şarkı söyleme

okumanın iyi bilinen bir pratiği olduğu unutulmamalıdır. Her çoban, ailesini nazardan veya kötü ruhlardan korumaya çalışmıştır. Bu amaçla özellikle çeşitli ritüeller yapılmıştır, ineklerin boynuzlarına ve boyunlarına muskalar asıldı ve hatta sağım şarkılarının okunması bir büyü olarak kabul edildi. Sağım şarkılarında geçen “höş-höş” kelimesi dört kez tekrarlanmaktadır ve bu sayılar nesilden nesile aktarılmakta, halk arasında dört ve dörtlük sayılar olarak saygı görmektedir. Örneğin, dört rakamın örnekleri “*dört tarafın kible, dört mevsim,*” sağlığın sembolü – “*dört tarafın sağlıklı olsun*” ifadesinden türetilmiştir.

Çiftçilik şarkıları-da emek şarkılarının önemli bir bölümünü oluşturmuştur. Bunların örnekleri, çeşitli tarımsal faaliyetlerle bağlantılı olarak oluşturulur. Özellikle, çiftçilik yaparken “*höş-haydaş*⁵²” söylenir ve hasat biçilirken şarkısı olarak söylenir. Bu şarkılar yüksek sesle söylenilir, zamanın gereklerine göre bu sürecin anlatımları unutulsa da sadece etnografik grupta saklanmıştır. Emek süreciyle ilgili **zanaat şarkıları** çoğunlukla eğirme, halı dokuma ve dikiş gibi çalışma koşullarıyla ilgili kadın icadlarıdır. Emekle ilgili ifadelerin sanatsal yönlerini ve özelliklerini yansıtır.

Özbek halkının uzun tarihi boyunca oluşan çeşitli tören ve geleneklerden mevsimlik tören şarkıları, asırlık tarihsel süreçte ve halkın dünya görüşünde bazı doğal değişikliklerle ilişkilendirilir. Mevsimsel tören şarkılarının çoğu örneği olan Nevruz bayramı güzel bahar mevsimi hakkında çok şarkılar ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Bu törenlerin bir kısmı unutulmuş, mevsimlik bahar şarkılarının çoğu çocuk folklorunda korunmaktadır, ancak bazı törenlerin belirli gerçeklik oyunlarına dayalı olması çocukların doğası ile büyük ölçüde uyumludur ve bu bakımdan çocuklar tarafından korunmuştur. Özellikle “Bayçiçek”, “Turna Geldi”, “Çitti Gül”, gibi ünlü şarkılar bize bu şekilde gelmiştir. Artık daha fazla sanatsal ilgi gören bir dizi başka mevsimlik törenler de “Folklor ve Etnografik” bandolar tarafından yeniden canlandırıldı ve bu şarkılar “Sahne” performanslarında seslendirildi.

Özbek halkının müzik mirasında dört ana yerel müzik üslubleri vardır: Harezm, Buhara-Semerikand, Fergana-Taşkent, Surhanderya-Kaşkaderya’lardır. Bu şehirlerde yerel üslublerin ortaya çıkması, belirli etnik birliğin ve sosyo-ekonomik koşulların sonucudur.

⁵² Sürüş

Özbekistan'ın güney bölgelerinde - **Surhanderya ve Kaşkaderya**'da, cumhuriyetin diğer bölgelerinin aksine, nüfusun büyük bir kısmı yakın geçmişte ağırlıklı olarak hayvancılıkta ve sadece bir kısmı tarımda yaşıyordu. Bu nedenle bu bölgelerin folklorunda büyükbaş hayvan yetiştiricilerinin emeği ve geçmişte göçebe yaşamıyla ilgili şarkıların özel bir yeri vardır. Destancı icracılar-bahşı bu bölgenin müzik hayatında önemli bir rol oynamıştır. Bu bölgelerde müzik çalgılarının çeşitliliği çok sınırlıdır ve Dombra müzik aleti yaygın bir şekilde lider çalgı olarak kullanılmaktadır. Surhanderya ve Kaşkaderya'dan farklı olarak Orta Asya'nın kültür merkezleri olan Buhara ve Semerkand Özbek müziğinin neredeyse farklı özelliklerine sahiptir. Bu özellikler, miras kalan türlerin yanı sıra müzik yaşamının doğası için de geçerlidir.

Buhara ve Semerkant'ın yerel müzik tarzının arasındaki önemli bir fark, müzik mirası ve icracılığın iki türe ayrılmasıdır - sözlü gelenekte profesyonel sanat ve folklor, yani eski zamanlardan beri profesyonel müziğin oluşumu ve gelişimidir. Halk müziğinin yetenekli temsilcilerinin yanı sıra, profesyonel sanatçılar - Sazande⁵³ ve hafızlar⁵⁴ - burada önemli bir rol oynarlar ve makam ve diğer profesyonel müzik türlerinin bilgili icracıları olarak bilinirler. Bu antik kentlerde, çeşitli müzik aletlerinin zenginliği, tören şarkılarının çeşitliliğinin yanı sıra en iyi şarkıcıların ve müzisyenlerin katılımıyla düzenli müzik ve şiir akşamlarının düzenlenmesi ile karakterize edilmiştir. Kentsel yaşam tarzı aynı zamanda şarkıcı, dansçı ve müzisyen topluluklarının gelişmesine de izin vermiştir. Buhara ve Semerkand bölgelerinin Özbek halk müziğinin Tacik müziğiyle pek çok ortak yanı vardır ve geçmişi neredeyse benzer olan Özbek ve Tacik kardeş halklarının eşit müzikal mirasıdır. Özellikle Şaşmakam iyi bir örnek olabilir. Buhara-Semerkant'a çok daha yakın olan yerel Harezmi tarzı, her şeyden önce rengiyle farklılık gösterir. Hiç şüphe yok ki Harezmi üslubunun Türkmen ve Azerbaycan müziği ile bazı benzerlikleri vardır.

Destanların icrası aynı zamanda **Harezmi** yerel müziğinin özellikleriyle de ilgilidir. Özbekistan'ın tüm bölgelerinde, destanların müziği genellikle *anlatıcı- açıklayıcı* veya *melodik- anlatıcı* ise, Harezmi'de bunlar, Özbekistan'ın diğer

⁵³ müzisyen

⁵⁴ şarkıcılar

bölgelerinde olduğu gibi, bir dombra ile değil, geneleksenel dutar ya da balaban çalgılarından oluşan bandosuyla icra edilerek, etkileyici şarkılarla farklılık gösterir. Harezmi müzik aletlerinin de kendine has özellikleri vardır, örneğin yukarıda bahsedilen balaban müzik aleti sadece Cumhuriyet'in Harezmi bölgesinde bulunur. Aynı zamanda burada dombra çalgısı hiç bulunmaz, XIX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Harezmi'de yaygın olarak kullanılan "garmon, armoni", aynı bölgenin yerel tarzının özelliklerinden biri haline gelmiştir. Bazı müzik aletlerinin yerel farklılıkları yapılarına ve tını-ses özelliklerine yansımıştır. Örneğin, Harezmi dutarı, teknesi nispeten küçük boyutu, daha ince ve daha kısa tutacağı özellikleri nedeniyle Özbekistan'daki diğer bölgelerindeki dutarlardan farklıdır.

Özbekistan'nın yine bir önemli kentlerinden biri olan **Fergana** müzik folklorü de ayırt edici özellikleriyle öne çıkıyor. Burada basit ve çeşitli temalı şarkılar önemli bir rol oynar ve özellikle kadın şarkıları popüler olduğu görülmüştür. Fergana Vadisi ve Taşkent bölgesinde yaygın olan "Katta Aşula"⁵⁵lar türü, geniş çapta geliştirilmiş bir melodinin *ezberci-açıklayıcı* karakteri ile karakterizedir. Bu şarkılar tamamen yerel tarz olarak , yukarıda belirtildiği gibi, müzik çalgıları eşliğinde geleneksel tarzda iki, üç veya daha fazla hafızlar tarafından icra edilir.

Sonuç olarak, bu zamana kadar saklanan Özbek makamları ve şarkılarının çoğu aynen yerel yani, halk folklorü olarak bu zamana kadar ulaştı diyebiliriz. Bu bölgeler kendi geneleğini ve milli mirasını sözlü olarak ya da yazılı yollarla bize kadar korunmuştur ve bugün de Özbek müziğinin yine bir önemli temel taşı olarak bilinmektedir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

6. XIX. YÜZYIL SONU XX. YÜZYIL BAŞLARINDA ÖZBEK MÜSİKİSİ GELİŞİMİ VE SOVYET DÖNEMİNDE ÖZBEK MÜZİĞİNE KATKISI

⁵⁵ büyük şarkı

Tezin bu kısmına girerken Özbek milletinin Sovyet zamanındaki hayatı ya da sosyal ortamı hakkında değil aynen müzik hayatı açısından incelemek amaç edilmiştir. Sovyet zamanındaki müzik yaşam hakkında şu anda iki düşüncesi olan bilim insanları bugüne kadar tartışmışlardır. Birinci taraf Sovyet Orta Asya'nı fethettikten sonra tüm müzik geneleklerinin yasaklanması yüzünden “çok tarihimizi kaybettik” derse, ikinci taraf Orta Asya milletlerine “dünya müziğine ışık tuttular, eğer Sovyet zamanında kurulan konservatuarlar olmasaydı, şuan o kadar dünya müziği hakkında bilgimiz olmazdı” diye tartışılıyor. Bu düşünceleri daha açık bir şekilde anlamak için Özbek müziğinin en önemli noktalarını incelemek gerekmektedir.

Buhara Emirliği ve Hiva Hanlığı'nın çöküşü ve Buhara Halk Sovyet Cumhuriyeti (1920), Harezm Halk Sovyet Cumhuriyeti (1920), sonrasında Özbekistan Sovyet Cumhuriyeti (1924) ve daha sonra Tacikistan Sovyet Cumhuriyeti (1929) olarak oluşmuştur. Bu sırada, asırlık klasik müziğin geleneği farklı bir dönüş yapmaya başlamıştır. Yeni siyasi bölünmeler sonucunda makam sanatının kadim merkezleri olan Buhara, Harezm, Fergana ve Taşkent, Özbekistan topraklarına giriş ile bağlantı olarak Buhara, Harezm ve Fergana-Taşkent makam üslupları genelleştirilmiş ve ortak bir gelenek olarak kabul edilmiştir. Dolayısıyla A. Fitrat'ın 1927'de yayınlanan kitabına “Özbek klasik müziği ve tarihi” denmesi de tesadüf değildir.

Özbekistan'ın başkenti başlangıçta Semerkand'dı. Başkent'in ayırıcı tüm kültürel kurumları bu şehirde yerleşti: merkezi konser sarayı, tiyatro organizasyonları, Cumhuriyet radyosu ve eğitim kurumları. Sanat alanındaki ilk eğitim ve bilim enstitüsü olan “Müzik ve Koreografi Enstitüsü”, 1928'de Semerkant'ta açılmıştır. Enstitünün eğitim ve araştırma çalışmaları aynı anda yürütülmüş, müfredatlar geleneksel ve Avrupa doğrultusunda uygulanmıştır. Ulusal müzik öğretimi ayrıca tarihsel olarak oluşturulmuş üç makam mektebini de içerirdi. Enstitünün eğitim seviyesini yükseltmek amacıyla hocalardan : Fergana makam yolunu Abdükadir İsmailov, Harezm makam tarzını Matyusuf Harratov, Buhara Şaşmakamını Hoca Halim Ibadov ve Abdurrahman Umarov'dan önde gelen öğretmenler katıldırıldılar. N.N. Mironov, Avrupa müzik okur yazarlığını öğretmiştir ve aynı zamanda enstitünün müdürü olarak, Özbek ve Tacik müziği üzerine araştırmalar yapmıştır. 1928'de kurulan Semerkand “Müzik ve

Koreografi Araştırma Enstitüsü'', Özbek müzik mirasını incelemek için en büyük kurumlardan biriydi. M. Burhanov, T. Sadikov, M.Eşrefi, M. Leviev, D. Zakirov ve diğer birçok besteci, icracı ve müzikologlar burada eğitim aldılar.

Sovyet hükümetinin ilk yıllarında, Buhara'da Fitrat tarafından kurulan ''Şark Müzik Mektebi''ne benzer şekilde Hiva'da bir çocuk müzik mektebi açılmıştır. İlk yönetmeni olarak Muhammad Yusuf Harrat'dı (Matyusuf Harratov). Babası Matyakup Harrat bu okulda gençlere makam sanatını öğretmeye başlamıştır. Ancak okulun milli müzik çalışmalarındaki faaliyetleri uzun sürmemiş, 1924-25 yıllarında tamamen farklı bir yönde ''yetimhane'' ye dönüştürülmüştür. Matyakup Harrat, ''Hiva Müzik Mekteb''inde tanınmış bir makam öğretmeniydi ve daha sonra Hiva ve Ürgenç tiyatrolarında sahne almıştır. Ama aydınlanmış müzisyenin hayatı beklenmedik bir şekilde üzücü bir şekilde sona ermiş. 1937 yazında, Ürgenç Tiyatrosu'nun açık sahnesinde, elektrik aparatı tarafından çalıştırılan elektrik lambaları genellikle sık-sık sonüyördü ve o zaman ay gökyüzünde parlıyordu. Sonra Matyakup Harrat önyargısız bir şekilde, ''Allah'ın ışığı parlarken bir lambanın ne faydası var?'' diye söylemiştir. Bu ''söylenti'' yaşlı eski sanatçıyı ''Stalin lambasına'' hakaret etmekle suçlamaya yetiyordu. ''Suçluluğa'' ''hanın sarayında hizmet eden'' unvanı da eklendi. Siyasetin karşıdan karşıya geçmeyen yaşlı adam, ''halk düşmanı'' olarak zulüm görmüştür.

Oğlu Matyusuf Harrat, 1928'de kurulan Semerkand ''Müzik ve Koreografi Araştırma Enstitüsü''nde ''Harezmi üslubu'' öğretmek üzere davet edilmiş. Daha sonra merkez Taşkent'e taşındığında sonra başkent'in radyosunda müzisyen olarak çalışmıştır. Ancak hayatının sonuna kadar (1952) tehlikede yaşamıştır. Bu dönemde birçok ünlü müzisyen, han sarayıyla olan bağlarını gizlemek zorunda kalmışlardır. Özbekistan'ın başkentinin Taşkent'e taşınması nedeniyle, enstitü 1932'den beri araştırma merkezi olarak faaliyet göstermiştir. Özbek ülkesinde müzik ya da başka geleneğe bağlı olan bilimlerini bu dereceye yetişmesi de kolay olmadı. Sovyet içinde olan Türkistan ülkesi yavaş adım-adım kademelerle kendi milliyetini geri kazanmaya başlamıştır.

Milli müzik mirasının kayıt altına alınması ve işlenmesi çalışmaları nedeniyle Aralık 1919'da Türkistan Cumhuriyeti Halk Eğitim Komiserliği, Sanat bölümünde Medeni-Etnografya Komisyonu kurulmuştur. Komisyonun ilk görevlerinden biri, diğer tüm çalışma türlerini içeren müzikal folkloru kaydetmekti ve bunun sonucunda

komisyonun adı ‘‘Müzik ve Etnografya Komisyonu’’ olarak değiştirildi.  . Zaferi, N. Mironov, V. Uspenski komisyon  yeleri ydi.



şekil-15: Hoca ve öğrencilerden oluşan  zbek halk bandosu(1924)

Bu dönem hakkında araştırırken yukarıda bahsedilen,  zbek geleneksel müziğine önemli bir katkıda bulunan Viktor Uspenski hakkında bilgi vermemek kesinlikle millet müzik tarihini eksik bırakılmış olacak diye düşünülür.

Özbekistan'da milli müzik folkl r n n kurucuları arasında V.A .Uspenski öne çıkmıştır. Uspenski, asırlık sanat kültürü geleneğinin temsilcileri - halk müzisyenleri arasında hızlı arkadaşlık kurmuştur, bu yüzden çalışmalarının başarısını sık-sık belirlemiş. O zamanlar şaşmakam'ın kaydı önemli bir çalışmalardan biriydi. Bu

amaçla Müzik-Etnografya Komisyonu Uspenski'yi Buhara'ya gönderildi ve Uspenski, bir yıldan fazla (1923-24) Buhara'da yaşamış ve ünlü sanatçılar - Hafız Ata Celal Nasirov ve Tanburcu Ata Gıyas Abdulgani ile çalışmıştır. 1920'lerin ikinci yarısında, Özbekistan ve Türkmenistan'da bir seri müzikal-etnografik keşif seferler düzenlendi. Sefer materyalleri V. Uspenski ve V. Belyaev'in ilk cildi 1928 yılında Moskova'da yayınlanan “Türkmenistan müziği” adlı esere verildi. Uspenski'nin Şaşmakam'ı notaya geçiren özel kitabı 1924'te Buhara'da “Altı Müzikal Makam” adıyla yayınlandı. Orta Asya halklarında bu alandaki ilk adımlar V.A Uspenski ve N.N. Mironov tarafından atılmıştır. Yeniden işledikleri halk ezgileri Şubat 1922'de Taşkent'te seslendirildi. Mironov'un süitinde senfoni orkestrası için uyarlanmış sekiz halk türküsü (dört Özbek ve dört Kazak) seslendirenler içerisindeydi. Uspenski'nin 1920'lerin başında ayrı şiirler şeklinde ortaya çıkan ve daha sonra Moskova'da “Orta Asya Halklarının Dört Melodisi” (1934) genel adıyla yayınlanan notu özel bir karaktere sahiptir. Senfoni orkestrası için uyarlanmış Özbek, Afgan ve iki Kazak şarkısından oluşuyordu. Uspenski ile birlikte diğer müzisyenler de Özbek halk ezgilerini uyumlu hale getirmeye çalıştılar. 1920'lerin sonunda, N.N. Mironov başkanlığındaki Semerkand'daki “Özbek Müziği ve Koreografi Enstitüsü” Özbekistan'da folklorun organizasyon merkezi olmuştur. Enstitü, Semerkand'daki çalışmaları sırasında (1928-32) beş yüzden fazla halk sanatı eserini kopyalama, kaydetme ve yayınlanmak üzere birkaç kitap hazırlandı. Bunlar arasında Mironov'un “Özbeklerin Müziği” (1929), “Özbekler ve Doğu'nun diğer halklarının müzik kültürünün incelemesi”, yazarları içinde: M. Aşrefi, Ş.Ramazanov ve T. Sadıkov'un 1931'de, “Fergana, Buhara ve Hive Şarkıları” (1931) kitapları vardı. Yayınlanan her kitap Mironov'a bir giriş niteliğindedir. Öğrencileri tarafından kaydedilmiş halk ezgileri koleksiyonundan oluşmuştu. Enstitü, ulusal sanat ve müzik eğitimi konusunda uzmanlaştırarak, Şaşmakam ve halk çalgıları çalmayı öğrenmişler. Buharadan: Ata Celal Nasirov, Hoca Halim Ibadov, Harezmdan: M. Harratov ve Fergana'dan A. İsmailov, A. Umurzakov gibi ünlü şarkıcılar ve müzisyenler, farklı bölgelerden gelen müziğin yerel özelliklerini tanımak için Semerkand Enstitüsü'nde bir araya geldiler. Aynı zamanda, eserler yaratmayı ve bir kısmı orkestra yönetmeyi öğrenen öğrencilere temel müzik teorisi ve solfej öğretilmiştir. Daha sonra müzik alanda

meşhur olan T. Sadikov, M. Eşrefi, M. Burhanov, D. Zakirov, M. Leviev, Ş. Ramazanov, O. Halimov müzik bilgilerini derinleştirdiler.

1918 yılında Taşkent'te kurulan Rus Opera Binası, Türkistan'daki ilk müzikal tiyatrodur. Tiyatronun kurulmasından önce amatörler, müzikal tiyatro camiyetinin yardımıyla klasik operalardan eserler seslendirdiler. Bu temsillerin en meşhur ve yetenekli katılımcıları opera binasının solist olarak ilk üyeleri olmuştu. En başından beri tiyatronun kendi korosu ve senfoni orkestrası vardı. Tiyatro kısa süre sonra Rusya'nın önde gelen tiyatrolarından sanatçılar tarafından güçlendirildi. Gösterilere Rus operasının ustaları L.V. Sabınov, A.V. Nejdanova, G.S. Pirogov, P. I. Tseseviç ve diğerleri katıldılar. 1920'lerin tiyatro yapımları arasında Dargomijski'nin “Deniz Kızı”, Çaykovski'nin “Yevgeni Onegin”, Verdi'nin “Trovatore” ve “Rigoletto”'su ve diğer klasik operalarını içeriyordu. Rus Opera Tiyatrosu'nun faaliyetlerinin yanı sıra Özbek Müzikal Tiyatrosu'nun kurulması için çalışmalar yapılmıştır. Bu yöndeki ilk adım 1918'de Fergana'da “Müslüman Gençliğinin Müzik ve Drama Trup⁵⁶”unu kuran Hamza tarafından atılmıştır. Truppanın gösterilerinde müzik başrol oynamıştır: Festival boyunca sanatçılar şarkılar ve müzikli diyaloglar seslendirerek, koro (oybirliğiyle) ve bir halk çalgılarının topluluğu katılmıştır. Bu gösterilerin müzikleri halk ezgileri ve grup üyeleri tarafından seçilen Hamza'nın şarkılarından oluşuyordu. Özbek müzik mirasının tanınmış alimleri Hafız Mulla Toyçi Taşmuamedov ve Şorahim Şaumarov eserlerin seçiminde ve öğretilmesinde yer aldılar. Eserin baş kahramanı “Halime”'ni, daha sonraki ünlü Özbek opera solisti olan Halime Nasirova canlandırdı (20'li yılların sonları). Oyun seyirciler arasında büyük bir başarı elde etmiştir. Cumhuriyetin müzikal tiyatro sanatı tarihinde Özbek edebiyatının kurucusu Ali Şir Nevai'nin destanlarının sahnelenmesi de önemli bir rol oynamıştır. Bu alanda “Ferhad ve Şirin” oyunu “ilk kırlangıç” olmuştur. Oyun, Nevai'nin aynı adı taşıyan destanına dayanmaktadır ve 1922'de amatör bir grup tarafından önce Taşkent'e ve sonra diğer şehirlerde sahnelenmiştir. Gösterinin müziği makamlardan parçalar ve sözlü geleneğin profesyonel müzik türlerinin diğer örneklerinden oluşuyordu ve bir halk çalgıları topluluğu eşliğinde sanatçılar tarafından icra ediliyordu. Nevai'nin “Leyla ve Mecnun” destanının sahnelenmesi, Taşkent'te turda olan bir Azerbaycanlı grubun önemli etkisi altında

⁵⁶ bir tiyatronun oyuncularından oluşan tiyatro topluluğu.

gerçekleştirilmiştir. Özbek sanatçıların sahnelediği “Leyla ve Mecnun” (1922-23) ilk yapımlarında Azerbaycan müziğine korunmuştur. Müzikal dram “Leyli ve Mecnun”, Özbek milli repertuarının bir eseri olarak ancak 1930' yılların başında ortaya çıkmıştır. 1930'ların müzik endüstrisinde önemli eğilimler vardı ve bu zamana kadar Özbek müzik tiyatrosunun oluşumu yeni bir aşamaya girmiş, yeni opera ve bale türleri ortaya çıkmıştır. Senfonik eserler, en iyisi cumhuriyetin müzik yaşamında yer alan Özbek halk ezgileri temelinde ortaya çıkmıştır. Özbek romantizmi ve oda müziğinin yaratılmasındaki ilk deneyler bu döneme dayanmaktadır. Tarihden bu döneme kadar bakıldığında Özbek milleti ne olursa olsun kendi geleneğini korumak ve evlatlara yetiştirmek için savaş verdi diyebiliriz. Hatta Sovyet hükümetinin zamanında da Özbek halkı kendi geleneğini, sanatını ve müziğini her taraftan korumaya çalışmış ve başarmıştır.

6.1. Sovyetler Döneminde Özbek Musikisine Olan Etkisiyle, Milli Ve Batı Müziği Üzere Yapılan Çalışmalar

Rusya'nın sömürgesi altına alınan Türkistan ülkesi XX.yüzyılın başlarında sosyal hayatın tüm dallarında olduğu gibi müzik kültürü tarafından da çelişkili gelişme sürecini yaşadı. 1917 yılında gerçekleştirilen Ekim Devrimi ⁵⁷ sonucunda meydana gelen Sovyet hükümeti de Çar Rusya'sının sömürge siyasetini devam ettirdi. Sovyet hükümeti kültür konusunda birçok olumlu sonuçları elde etmiş ise de onun asıl amacı yerli halkı maneviyat açısından yoksullaştırma, onun kökünü baltalama ve neticede onu zayıf düşürmeye çalışmıştır. Bu konuda Sovyetler tüm imkanları denedi ve Özbek milli müzik kültürünün sonraki yönünü ciddi şekilde etkilemiştir.

Bu yüzden Sovyetler, nüfuzunu sağlam tutabilmek için ilk önce yerli halkın müzik mirasına, folkloru ve çalgılarına daha çok önem verdiler. Bu amaç doğrultusunda Özbek halkının müzik mirası olan: *Alla, Yar-Yar, Leper, Ağıt, Sedir*'den itibaren destanlara ve makam sanatına kadar derinlemesine araştırmaya başladılar. 1920-1930 yıllarından itibaren Özbek müzik mirasını Avrupa çalgılarına adapte ederek yeniden

⁵⁷ Rusya'da Jülyen takvimine göre 25 Ekim 1917'de (Miladi takvime göre 7 Kasım 1917), Petrograd'daki geçici hükümetin devrilerek iktidarın Lenin önderliğindeki Bolşeviklere geçmesini sağlayan ve Sovyetler Birliği'nin kurulmasına yol açan olaydır.

yaratma faaliyeti başlatıldı. Sovyet bestecileri, eserlerini yaratırken halk geneleksen müziğinden geniş çapta yararlandılar. Örneğın, Aleksey Kozlovski 1936 yılında Özbekistan’da gelerek ömrünün sonuna kadar Özbek müziğinin hayranına dönüşmüştür. O halk müziği temelinde üç yüze yakın müzik yaratmıştır.

1920’den itibaren halk arasında Sovyetler siyasetini yaymak amacıyla amatör müzik okulları kurulmaya başlamıştır. Bu dönemde hemen her büyük kurumda bu tür okullar kurularak, hatta köylerde de koro gurupları kurulmuştur. Bunların yönetimi ve yönlendirilmesi için 1937’de Taşkent’te ‘‘Halk Sanatları Evi’’ açıldı ve 1938 yılında amatör sanatçı gurupları arasında yarışma düzenlenerek bu yarışmaya ülkenin onsekiz şehrinden ve yedi yüz köyünden gelen amatör guruplar katılmıştır. Bunlardan en yetenekli olan yüz katılımcıya ülkede bulunan okullarda okuma ve tiyatrolarda tecrübe kazanma imkanları verilmiştir.

XX. yüzyılın ilk yıllarında Türkistanlı cedidçi⁵⁸lerin özverili mücadelesi sonucuda Özbek milli tiyatro sanatı meydana gelmiştir. Bu sanatın ortaya çıkmasında Behbudi, Çolpan, Kadiri gibi sanatçıların hizmeti büyük olmuştur. 1920’li yıllarda ülkede birçok milli tiyatro toplulukları vardı. Bu dönemde Özbek şarkı ve dans topluluklarının yanı sıra askeri orkestraların ve Rus halk çalgıları orkestraları, senfoni orkestraları ve özel dans toplulukları ile cumhuriyetin büyük koro ve orkestraları oluşturulmuştur.

Sovyetler önceden Orta Asya milletlerinin kültürlerini araştırmaya başladılar. Kendi kültürünü öne çıkarma planını adım adım yürütmeye çalıştılar. Kendide olan yetenekli müzisyen ve alimleri Orta Asya’ya taşımaya başlamışlar. Halk isyan yapmaması için milli genekellerine dokunamadılar, sadece kendi ‘‘batılaşma’’ düşüncelerini halk arasında yaymaya başlamışlar. Her açılan sanat okulları hem Batı hem de geneleksen müziğini denk götürmeye denediler. Lakın halk arasında geneleğini ve dinini Sovyet siyasetinden üstün koymaya çalışanları takip etmeye, hatta onları çeşitli suçlarla seslerini kapatmaya başladılar.

Bu siyasete karşı çıkmaya çalışanlar da Sovyetler gibi adım adım her genelek sanatlarını, dini ve dilini korumaya, yeni açılan her sanat ve ilim kurumlarında öne

⁵⁸ XIX. yüzyılın sonu ve XX. yüzyılın başlarında Rus İmparatorluğu’da özellikle Türk kökenli Müslüman halklar arasında ortaya çıkan sosyal-siyasi ve entelektüel bir harekettir.

çıkarmaya gayret ettiler. Bu yapılan işler sonucunda hem müzik hem sanatın tüm alanlarında Özbek milli geleneklerini dünyaya tanıtmayı başlamıştır. Orta Asya’da tek Özbek milleti bu siyaseti kendi faydasına çevirebilmiştir. Bugüne kadar Sovyet zamanında açılan müzik okullarının rus hocaları hala bu milletin gençlerine batı müziğinde ders vermeye devam ediyorlar. Bu ortamda “Neden?” sorusu çıkabilir. Çünkü bu millet Sovyet zamanlarında da kendi geleneğine nasıl saygıda olursa, batı geneleğinde böyle davranmışlardır. Kaybetmek değil, tersine eklediler ve Sovyet zamanında gelen bilim insanlarına güzel müziği ve miraslarını anlatarak onları da bu geleneğe aşık oldurmuşlardır.

7. Özbek Musikisi Folklorunun (Türküler) Tür Doğası

Özbek halkının kökleri antik çağlara dayanan çeşitli müzik mirası türleri bugüne kadar hala duyulmaktadır. Halk sanatı (yani orijinal folklör) ve melodi yapısı açısından geliştirilen şarkılar ve çalgı müziği dahil olmak üzere sözlü gelenek içinde profesyonel müziği birleştirdi. Kahramanlık ve kahramanlığa lirik içerikli epik eserler ve destanlar da müzik mirasda önemli bir rol oynar. Özbek halk müziği, diğer halk sanatları gibi, işçilerin düşüncelerinde, hayallerinde, umutlarında ve özlemlerinde somutlaşmıştır. Özbek halk müziğinin konularının çeşitliliği, türlerin zenginliği ve hayattaki yerinin çeşitliliği de buna bağlıdır.

Milletin şarkıları ve çalgı müzik türleri halkın hayatındaki yerlerine göre iki gruba ayrılır.

1. Yalnızca belirli zamanlarda veya belirli koşullar altında çalınan şarkılar ve çalgılı melodiler. Bunlar, aile-tören şarkıları, emek şarkıları, çeşitli tören ve özel göstermelerde icra edilen çalgı ezgileridir.

2. Her zaman ve her durumda, yani her yerde çalınabilen şarkılar ve çalgılı melodiler. Bunlar, Özbek halkının geleneksel müzikal folklor türlerini içeren - *terma*, *aşula*(şarkı), *lapar*, *yalla* ve aynı türden çalgılı ezgilerdir.

Her grubun kendine has özellikleri vardır. Örneğin, icra edilişi belirli bir zaman veya koşul gerektiren birinci grup şarkı türlerinin teması, belirli bir ritüel veya başka bir durumla ilgilidir ve ondan neredeyse ayırt edilemez. Düğün şarkılarının

konusu, gelini övmek, çiftin hayatı hakkında tavsiyeler, gelin ve damat için görgü kuralları, törenin yüksekliği hakkında figüratif şiirsel karşılaştırmalarla sınırlıdır. Örnek olarak verilen düğünün ‘‘Yar-yar’’ şarkı formu, her biri şiirsel bir mısra içeren üç tam melodi yapısından oluşan, iki bölümlü yapıdadır. Farklı ahenklere dayalı (belirli ritmik olarak düzenlenmiş) bu tür dar aralıklı melodiler yapısı, ‘‘Yar-yar’’ın çoğu yerel varyantı (Taşkentçe, Andicança, Ferganaça, vb.) için de karakteristiktir. Yukarıdakilere ek olarak, bu veya bu tür düğün törenlerinin doğrudan aile ile ilgili başka örnekleri de vardır (‘‘Gelin selamı’’, ‘‘Mutlu evlilik’’ vb.) Her birinin kendine özgü bir yapısı olarak, ahenk karakterinde, duygusal hassasiyette farklılık gösterir.

Özbek halk folklöründe emek şarkılarının da özel bir yeri önemlidir. Emek sürecinin doğası onlara yansısı da, lirik düşüncenin nesir tasviri büyük önem taşımaktadır. Bu örnekte de görülebileceği gibi, çalışan hayvanı anlatan mısırlara ek olarak, lirik dörtlükler genellikle inekleri, keçileri ve koyunları sağarken söylenen büyüleyici şımartıcı şarkıların karakteristiğidir. Tarihte halk arasında eskiden söylenen büyümlü şarkılar yağmur çağırma, güneş ve ay tutulmalarını durdurmak için dua etme gibi belirli ritüelleri gerçekleştirmede önemli bir rol oynamıştır.

Birinci grubun şarkılarının aksine, ikinci grubun her tür şarkısında çok çeşitli bir tema görülmektedir. Çok yönlü aşk sözleri, hiciv ve mizah, tarihi konular, sosyal protestolar bu gruba ait herhangi bir türün - *terma*, *aşula*, *lapar*, *yalla* ve *koşık* (şarkı)lar - temelini oluşturabilir. Özbek folklörünün bu kavramları nasıl anlamda açıkladığı ve konuyu aydınlatmış olmasına bir sebep olabilir.

Terma- melodisinin belirli bir anlatım kabiliyeti, dar ve kompakt bir biçimi ile karakterize edilir. Termaların metni içerik olarak değişir ve genellikle yedi veya sekiz heceden oluşur. Bahşiler tarafından icra edilen ileri termalarda neredeyse çok heceli ayetler görüyoruz.

Koşık (Şarkı)-(bir tür olarak) şiirsel metnin bir dörtlüsünü (veya bir veya iki mısrasını) kapsayan nispeten küçük bir melodiden oluşmuştur. Aynı zamanda, her şiirin tam melodik yapısı uyarlanmıştır. Koşık içeriğinin çeşitliliği ve çok yönlülüğü ile ayırt edilen en yaygın türlerden biridir. Koşık’ın melodileri, ritmin akıcılığı ve doğruluğu ile karakterizedir. Koşıkda her satırdan sonra birçok nakarat ve her satırdan sonra (veya

onun yarısından sonra) nakarat vardır. Şarkının müzikal temelini birçok özelliği de *lapar*ın karakteristiğidir (genellikle nakaratsız olmasına rağmen).

Lapar- dans edilebilir bir melodisiye sahiptir ve genellikle dansla oynanır. *Lapar* genel olarak iki şarkıcı tarafından diyalog şeklinde yapılır. Metinleri çoğunlukla romantik-lirik veya didaktik veya mizahidir. Bu örnekte, kız ve erkek arasındaki diyalog aynı melodi tekrarlanarak gerçekleştirilir. Diyalog metni ayrıca farklı melodilere dayalı olabilir. Bu gibi durumlarda, metnin ikinci “cevabı”, melodinin yapısına karşılık gelir ve bu, birinci ve sonrakinin tonunu - şarkının “sorusunu” geliştirir. Harezm'de solistin dans eşliğinde söylediği şarkılara da *lapar* denir. İçeriği aynı olsa da melodilerinin dansları ile her iki *lapar* türü de şarkıdan farklıdır. Bazı bölgelerde *lapar* terimi, gelin ve damat temsilcilerinden oluşan her grupta bir ahenk korusu veya solo diyalog olarak icra edilen diyaloglar şeklinde düğün şarkılarına atıfta bulunmak için de kullanılmaktadır.

Özbek folklorunda *lapara* benzeyen yine bir gelenek “*yalla*”da önemli yer bulur. Genellikle *yalla* iki çeşit olan, dans eşliğinde yapılır. İlkini melodisi nispeten dar, her dörtlük ve oyunu bir solist ve bir koro tarafından söylenir. Bu tür *yallalarda*, her cümle bir nakaratla başlar ve bir nakaratla biter.

Aşula (Şarkı) - melodinin uzunluğu ve gelişimi, aralığın genişliği, ritmin önemli bir eşzamanlılığı ile karakterizedir. *Aşula* profesyonel şiirlere dayanır ve genellikle şiirin tüm metnini kapsar. Felsefi bir anlamı olan ve aynı zamanda özlem, acı ve üzüntü ifade eden şiirin lirik içeriği, şarkının temasına daha özeldir. *Aşula*'nın ileri düzey örnekleri sözlü gelenekteki profesyonel müziği içerir. Bu, başka bir tür şarkı türünü, *katta*⁵⁹ *aşulayı* içerir.

Büyük *aşula* melodisinin aralığı genişliği (yaklaşık üç oktav), içindeki ana melodik yapının doğaçlama yoluyla gelişimi ve ritmik ölçeğinin tutarsızlığı ile karakterize edilir. Özbek halkının müzik mirasındaki bu tür, neredeyse Fergana Vadisi'ne özgüdür ve profesyonel sanatçılar tarafından iki veya daha fazla şarkıcı tarafından belirli bir geleneksel düzende bir *doyra* çalgısı veya diğer müzik çalgılar eşliğinde söylenir.

⁵⁹ Büyük

Özbek folklorunun şarkıları tüm türlerin kendi melodik yapıları, perde ve ritmik temellerini koruyan çalgılı varyantları da olabilir ve her çalgının belirli performans yeteneklerine ve özelliklerine ek olarak, melodinin yapısı, icra özelliği ile ilişkili performans biçimini (topluluk veya solist) yansıtır. Bazı kısa diyapazon melodiler genellikle çalgılı parçalar şeklindedir. Ayrıca zengin resimsel olanaklarıyla ayırt edilen ve farklı türlere ayrılan saf çalgılı melodiler de vardır. Sırayla, çalgılı müzik türleri, belirli koşullarla (törenler, performanslar, askeri törenler) ilişkili ve her yerde gerçekleştirilen iki türe ayrılır. Bir bando veya solo performansta duyulmak üzere tasarlanmış renkli türlerdir. Özbek müziğinin temeli olan folklor sanatı halk arasında bugünlere kadar kendi değerini kaybetmeyen ana sanatlardan biri olarak kalmıştır.

7.1. Özbek Musikisinde “Harezmi Müzikal Folklorü (Türküsü)”nın Özellikleri

Harezmi halk müziği (folklorü) örneklerinin özellikleri: şakacılık, coşku, milli ezgilerin cazibesi, milli niteliklerin sadece halk şarkılarına özgü ses oluşturma özellikleriyle ifade edilmesi, şarkı formunun yapısı, sözlerin kullanılması, halkın etnik yaşam tarzının canlı tasvirine yansımıştır. Halk türkülerini dinleme algılarından etkilenen farklı yaşlı gruplarındaki gençler, faaliyetlerinde derin duygusal heyecan, neşe, coşku ve içsel yükselme gibi duygusal durumları ifade edebilmektedir.

Halk destanları temelinde oluşturulan ve gelişen Harezmi vahasının müzik türlerinden biri olan “*Halfe* sanatı”, aynı zamanda bilimsel ve pratik uygulamaya değer bir edebi ve müzik kaynağıdır. Harezmi folklorünün bir parçası olan Halfelik sanatı ve destan milletin gençlerini estetik olarak eğitmek, onlara milli değerleri aşlamak, onları atalarının gelenekleri hakkında bilgilendirilmesinin özel bir eğitim değeri vardır. Harezmi folklorunun bir ana sanatı olan Halfe “eğitimli ve hoca” anlamına gelen Arapça kelimedenden türemiştir ve iki anlamda kullanılır:

- dini kitaplar okuyan, törenlere ve doğum günlerine liderlik eden ve halk arasında aydınlanmayı yayan kadınlar;
- kadınların kültürel ihtiyaçlarına hizmet etmek için melodiler ve şarkılar besteleyen ve icra eden kadın sanatçılar.

Özbek milletinin tarihinden, geçmişte kadınların yaşam tarzının bir şekilde sınırlı olduğu açıktır. Telli veya nefesli çalgılar eşliğinde duygularını, acılarını sadece bir doyra çalgısını seslendirerek söylemişler. Bu dönemde halfelerin ana müzik aleti doyra olup, Harezm'de bu çalgılara “Derya”, “Deff”, “Dep” isimleri verilmiştir.

Kaynaklarda bulunan bilgilere göre, bu sanatın ilk yıldızı olarak tanılan Hanimcan Said Ahmed Kızı halk arasında XIX. yüzyılın sonlarında düğünlerde şarkı söyleyerek bilinmeye başlamıştır. Halfeçi kadın ile erkek icracı arasındaki benzerlikler, sadece ortak müzik çalgıları olmalarında değil, aynı zamanda repertuarlarında ve icra tarzlarında da görülebilir. Bu, birçok Harezm şarkıları ve ulusal temaları hem erkekler, hem de kadınlar tarafından söylendiği gerçeğiyle kanıtlanmaktadır. Halfe sanatı, Harezm müzik folklöründe önemli bir rol oynamıştır. Erkek ve kadın halfe müzisyenlerinin ayırt edici özellikleri şarkı söyleme ve yaşam tarzı açısından daha belirgin olurken, düğün ve törenlerde yaptıkları melodiler, üsluplar, müzikal biçim ve metin açısından ortak bir sanatsal miras hazinesini oluşturur.

Halfe sanatının gelişmesinde Şükürcan Halfe (1851-1950), Şani Halfe (1870–1920), Gülcan Ki Halfe (1874–1935), Bibican Halfe (1875-1920), Ayşe Halfe (1880–1949), Dürihanım Halfe (1881–1936), Anas Meryem (1882–1917), Muganni (1882–1938), Kış Halfe (1884– 1948), Anacan Halfe (1885– 1952), Madrahim Şirazi (1890–1973), Şerife Halfe (1892–1960), Anabibi Hafe (Acize) (1899–1952), Yokut Halfe Saidniyazova (1903-1972) katkıda bulunmuşlardır.

Yukarıda bahsedilen halfaların en ünlüsü Anabibi Atacanova'dır. Halk arasında “Acize” olarak bilinen Anabibi Atacanova sadece yetenekli performansıyla değil, aynı zamanda bir ömür boyu hatırlanacak melodilerin bestecisi olarak da tanınıyor. Anabibi Atacanova'ya dört yaşında çiçek hastalığı teşhisi kondu ve ömür boyu görme yeteneğini kaybetmiştir. Dokuz yaşında, Kasım Devan ve kızı Bibican Halfe'nin öğrencisi olarak on üç yaşında, Anabibi, gazel yazmak, şarkı söylemek ve saz çalmak dahil halk destanlarını okumaya başlamıştır. Onunla birlikte yetişen Nezira Sabirova, Emine Kuryozova, Ullibibi Baycanova, Halfe sanatının gelişmesine katkıda bulunmuşlar. Acize'nin repertuarında yer alan destanlarını mükemmel şekilde olup, şiirlerinin çoğu karmaşık biçimdedir ve bazıları rubai biçiminde kafiyelidir.



Şekil-16: Harezm Halfe sanatçıları

Halfeler tarafından bestelenen şarkılar ve söylenen destanlar, Özbek milli müziğinin değerlerinin temelidir ve seslendirilen şarkılarda aşk motifleri çok ince, eğlenceli ve anlamlı mısralarda ifade ediliyor. Halk türkülerinde hayat, sanatsal semboller aracılığıyla yansıtılır ve bu nedenle estetik duygular, heyecan, yüksek ruhlar, şefkat, sevinç, keder, nefret, keder vardır. Bu yüzden Harezm müzikal folkloru herkes tarafından aynı anda ele alınır.

7.1.1. Destancılık. “Harezmi Destancılığı”

Harezmi’de halfelik dışında halk destanların da önemli rolü ve yeri vardır. “**Destan**”, farklı anlamlara sahip Farsça bir kelimedir:

1. Destan - efsane, rivayet, hikaye.
2. Şiirsel bir metne dayalı olarak müzikle söylenen bir şiir, bir peri masalı
3. Parmağın müzik aletlerinin üzerindeki yeri ve orada oluşan perde.

Destancılık halkın manevi değerlerini birleştiren, şarkı söyleme, anlatım gibi sanatsal ve estetik değerleri yansıtan sözlü yaratıcılığın biçimlerinden biridir. Destanların duygusal gücü sayesinde Özbek atalarının felsefi, dini, ahlaki görüşleri, gelenekleri ve yaşam tarzları sanatsal düşünceni mahsulü olarak tanımlanıyor. Görünüşe göre, edebiyat, şiir, müzik, gösteri ve bir dizi sanatı birleştiren destanların, Doğu halklarının edebiyatında biçim ve içerik bakımından zengin, çok parçalı bir edebi eser olduğu açıktır.

Harezmi destancılığı, eski kökleri, benzersiz stili, lehçesi ve parlak çekici melodileri ve şarkıları ile ayırt edilen zengin bir kompleks ve aynı zamanda ortak edebi ve müzikal gerçekliktir. Birçok Türk halkında olduğu gibi, Harezmi destanları karışıktır, yani hikayeler, şiirler ve bazı durumlarda şiirlerdir. Harezmi’nin destancılığı, müzikalitesi, geniş lirik gelişimi, akıcı ritimleri, nefis çalgılı önsözleri, perde ve sese özgü bir dizi özelliği ile diğer türlerden farklıdır. Destancı onları çoğunlukla açık bir sesle solo bir dutar veya tar müzik aletleri eşliğinde söylenir.

Harezmi destanlarının kökleri çok eski zamanlara dayanır. Orta Asya’daki en eski kültür merkezlerinden biri olan bu diyarda destancılık geleneği, MÖ X. ve XI. yüzyıllarda kapsamlı bir şekilde geliştiğine dair bazı kanıtlar vardır. Örneğin, Zerdüş’tülerin kutsal kitabı Avestada tanrılar ve kahramanlar hakkında “*Yeşt*” olarak adlandırılan destanlar ve efsaneler, onlarda Siyavuş’un ve Cemşid’in “*Yima*” olarak tasvir edilmesi ve “*Vendidad*” olarak adlandırılan dini törenlerin müzik eşliğinde gerçekleştirilmesi, duvarlara oyulmuş bir kalenin buluntularına da yansımaktadır.

Harezmi destanlarında bahşilerin deyimiyle *Şirvani* ve *İrani* üslupları olarak adlandırılan iki ana üslup vardır.

Şirvani üslubu, bahşiler destansı isimleri nasıl telaffuz edeceklerini bilseler bile, genellikle birisine söylemeyi bir sır olarak saklarlar. Şirvani tarzı bahşiler, çoğunlukla dutar, tar, giccak, doyra eşliğinde destanları okurlar.

İrani üslubu, destancılar çoğunlukla dutar ile destanlar okurlar. Ona genellikle bir balaban ve bir giccakçı eşlik eder, ancak doyracı yoktur. İran tarzı epik şairlerin ezgileri, müzikal sadelik, sakinlik ve sınırlı hacim ile karakterize edilir.

Harezm destancılığında biri büyük (970–1040 mm uzunluğunda) ve diğeri uzun (1300 mm uzunluğunda) olmak üzere iki tip dutar kullanılmaktadır. Bu müzik aletleri dut veya kayısı ağacından yapılır. Onlar *Nervürlü* dutar ve *oyulmuş* dutar olarak adlandırılır ve kapağı dut ağacından yapılır.

Harezm destanlarının eğitici değeri, yüksek güzelliğe ve mutluluğa ulaşmanın tek yolunun, hedefe ulaşmak, sabır ve dayanıklılık, sebat, cesaret ve kahramanlık göstermek olduğudur. Sevgi aynı zamanda evrensel bir değer, kişinin manevi imajını belirleyen bir faktör, her türlü kötülüğe karşı zafer kazandıran bir güç, cesaretlendirmenin ve yürekteki tüm erdemleri gerçekleştirmenin bir yolu ve sadık kahramanlar şeklinde gençler olarak da söylenilir.

8. ÖZBEK HALK ÇALGILARI

Özbek müzik kültürü ve temel kısımlarından biri, çalgılı ezgileri, eski çağlardan beri zengin ve karmaşık bir görsel potansiyele sahiptir. Bu, MS ilk yüzyılların kaynakları, tarihçilerin eserleri, arkeologlar tarafından Özbekistan'da bulunan müzik aletleri ve müzik aletlerini (heykeller) tasvir eden duvarlardaki heykeller dahil olmak üzere eski anıt örnekleri ile kanıtlanmaktadır. Bu anıtlarda tasvir edilen çalgıların çoğunun daha sonraki yüzyıllarda kullanılmış olduğu gerçeği, ortaçağ bilim adamları Ebu Nasr el-Farabi (X. yüzyıl), Ebu Abdullah el-Harizmi (X. yüzyıl), Ebu Ali ibn Sina (XI. yüzyıl), Ahmedî (XIV. yüzyıl), Abdurrahman Camî (XV. yüzyıl) müzik eserlerinde bulunabilir.

Büyük Özbek şair ve düşünür Ali Şir Nevai'nin (1441 - 1501) Orta Çağ'daki eserlerinde Ud, Tambur, Çang, Rubap, Giccak, Rud, Nay, Surnay, Karnay, Deff (veya Doyra, Dep) gibi yaygın olarak tasvir edilmiştir. Mevcut çalgıların isimleri kaydedilmiş

ve bunların çoğu bize neredeyse hiç değişmeden gelmiştir. Bu çalgıların kendi yapıları vardır ve performans stile bağlı olarak üç türe ayrılır.

1. Vurmalı müzik aletleri: Doyra (Daire, Deff, Dep, Çıldırma), Safail, Nağara
2. Üflemeli çalgılar: Nay, Surnay, Karnay, Kuşnay, Balaban
3. Yaylı-Telli Çalgılar: Kopuz, Giccak , Giccak Alto, Bas
4. Telli çalgılar: Tambur, Tar, Dutar, Dombra, Afgan Rubabı, Kaşgar Rubabı, Ud, Çang ve diğerleri.

Orta Asya müzik aletleri hakkında detaylı bilgiler Kindi, Farabi, Ibn-i Sina eserlerinden başlayarak , yirminci yüzyıl yazarları Mulla Bekcan Rahmnoğlu, Muhammad Yusuf Divanzade ve Abdurauf Fitrat, Orta Asya müzik aletleri alanındaki yeni araştırmalara yansılar.

Dönemin en önemli ve engin müzikoloji kaynaklarından biri olan Ebu Nasr el-Farabi'nin “Büyük Müzik Kitabı” (*el-Musika'l-kebir*) eseri dört ana bölümden oluşmaktadır. Bunlardan biri müzik aletlerine adanmıştır.

Yirminci yüzyılda dünya halklarının müzik aletlerinin evrensel bir sınıflandırma sistemini yaratan etkili bilim adamları Müzikolog: Curt Sachs ve Etnik müzik araştırmacısı: Erich von Hornbostel'e göre, enstrümantalizm (organoloji) bilimini aynen Farabi tarafından kurulduğunu kanıtlamaktırlar. Müzikoloji tarihinde ilk kez, “Büyük Müzik Kitabı” müzik çalgılarının bilimsel sınıflandırmasını açıklamaktadır. Farabi, Müslüman dünyasının klasik çalgılarından olan Ud, Tambur, Rubap, Kanun, Nay, Surnay ve diğerlerinin bilimsel bir tanımını yapmıştır. Bu seride Ud baş yeri tutuyor. Klasik müziğin perde yapılarının teorik ve pratik temelleri, ud çalgısının ses sistemi kullanılarak açıklanmaktadır. Klasik müziğin perde yapılarının teorik ve pratik temelleri, bu Ud çalgısının ses sistemi kullanılarak açıklanmaktadır.

Abdülkadir Meragi'nin eserleri bu döneme ait kırktan fazla müzik aletini anlatmıştır. Müzik aletlerinin birçoğu el yazmalarında minyatürlerle tasvir edilmiştir. Tüm bu bilgiler, Emir Timur ve Timurlular döneminde müzik kültürünün eşi benzeri görülmemiş yükselişinden kaynaklanmaktadır ve bu bakımdan klasik müzik aletleri oldukça değerlidir.

Klasik müzik tarihinde Şaşmakam ve benzeri muhteşem makam dizilerinin ortaya çıkması ile Tambur, Dutar ve Doyra gibi çalgılar ön plana çıkmayı başlamıştır.

Orta Asya halklarının en geniş anlamıyla müzik kültürünün iki ana akımdan oluştuğu bilinmektedir: sosyal yaşamın yerleşik ve göçebe gelenekleridir. Bu geniş akımların doğrudan bağlantıları, büyük ölçüde bölge halklarının müzik yaşamının benzersizliğini belirler. Yerleşik ve göçebe halkların müzik gelenekleri yakından ilişkili olsa da, önemli farklılıkları da dikkat çekicidir. Özellikle bu tür şehirli ve göçebe halkların müzik yaşamındaki farklılıklar vurmalı çalgılar örneğinde görülebilir. Nitekim Türkmen, Kazak ve Kırgızların müzik performansı ne kadar zengin ve renkli olursa olsun, vurmalı çalgılar önemli bir sanatsal rol oynamıyor.

Özbek ve Tacik müziğinde ise, tam tersine vurmalı çalgılar: Doyra, Nağara, Davul ve diğerleri özel bir yere sahiptir. Bu geleneğe göre, doyra, yerleşik halkların müzik geleneklerinde çok önemli bir rol oynar. Bir başka özellik de Özbek ve Tacik müziğinin ağırlığının dans etmeyi doğal hale getirmesidir. Klasik müzik kategorisinin maketleri ortak bir estetik esere veya diğer klasik dans sanatına sahiptir, Buhara Şaşmakami ve Harezmi makamlarının melodi ve dans kanunlarına göre bağımsız bir bölümü vardır.

8.1. Vurmalı çalgılar

Doyra (Dap, Dapp, Deff)- antik müzik aletlerinden biridir. Orta Asya'da MÖ II. y.y ait Nisa⁶⁰ şehrida, bulunan pişmiş toprak anıtlar, bir doyra çalan kadın tasvir etmektedir. Doyra ve ona yakın vurmalı çalgılar, Tacikçe, Ermenice, Azeri ve Uygurca *dap, dapp, deff* olarak adlandırılır. Kasnağı kayısı ve ceviz ağacından yapılmıştır. Kasnağının dış tarafı deri ile kaplıdır ve iç tarafında metaldan halkalar asılır. Vurmalı çalgılar arasında en yumuşak, en kesintisiz ve en melodik seslere sahiptir. Makam ve benzeri klasik melodiler ve şarkıların icrasında, genellikle büyük boyutlu ve yumuşak sesli doyra kullanılır. Canlı dans bölümlerinin icrası için nispeten küçük boyutlu (sertleştirilmiş) doyralar geçerlidir.

⁶⁰ Türkmenistan'ın Aşgabat ilinin 18 km güneybatısında yer alan Bagir Köyü yakınında kurulmuş antik bir kenttir.



Şekil-17: Doyra (Dapp, Dap, Deff)

İşlevsel olarak diğer vurmali çalgılardan farklıdır ve makamın ana çalgılarından biridir.

Safoil (Safail) - iki çubuk üzerine gevşek bir şekilde monte edilmiş demir halkalar üzerinde küçük halkalar şeklinde bir vurmali çalgıdır. Genellikle dünyevi zevk

veya neşe melodilerinde kullanılan müzik çalgı değildir, daha doğrusu Şafilik⁶¹ tarafından zikir (*zikri sema*) dini törende kullanılan özel bir ses aracıdır. Tarihsel verilere göre Zikri Sema dansları, Doğu Türkistan Uygurlarının yanı sıra Maveraiünnehir, Harezm, Türkistan, Fergana Vadisi nüfusu arasında yaygın olarak kullanılmıştır. Safail ile icra edilen zikir danslarının özel üslublarından biri Buhara ve Fergana-Taşkent makamları üzerinde, yaygın olarak “Kaşkarça” olarak bilinir. Oyuncu, Safail'i omzuna hafifçe vurarak ve hafifçe vurarak ve belirli usullarla çalar. Özbek halkı arasında meşhur Uygur dans melodilerinde yaygın olarak kullanılmaktadır. Safail geçmişte dervişlerin çalgılarından biriydi. Safail ayrıca halk çalgılarının ulusal bando ve orkestralarında da kullanılır.

Noğora (Nağara)- vurmalı bir çalgıdır ve birçok çeşidi vardır. Ahşap ve seramikten yapılmıştır. Üst kısım hayvan derisi ile kaplıdır, genellikle boğa derisiyle kaplı aynı boyutta iki seramik kaptan oluşan bir müzik aletidir.

Birincisi, deri gevşetilir ve örtülür, bu da daha ağır ve sakin ses çıkarır, diğeri için deri daha sıkı çekilir ve daha yüksek bir ses çıkarır. Bu çalgı esas olarak iki tane 40 santim boyut uzunluğunda ayva sopasıyla çalınır. Nağara Özbek milli bandolar oluşturmak için karnay ve surnay ile birleştirilir. Günümüzde bile bu çalgılar düğünlerde ve başka törenlerde yaygın olarak kullanılmaktadır.

Özbekistan'da töl nağara , rez nağara ve koş nağara gibi farklı türleri vardır. Töl nağara kalın bir ses çıkarır ve yaklaşık 60 santim çapındadır. Rez nağaranın sesi ince ve 20-30 santimdir. Koş nağaranın çapı 30-40 santim olduğu için rez nağaradan daha kalın ve Tol nağaradan daha ince bir ses çıkarır. Bakır veya dökme demirden yapılmış büyük nağaralar da vardı,ancak bu tür davullar yaygın değildir.

⁶¹ kendi usulüne göre şer'i delillerden çıkardığı hükümlere ve gösterdiği yola Şafii Mezhebi denir.



Şekil-18: Nağara(*Noğora*)

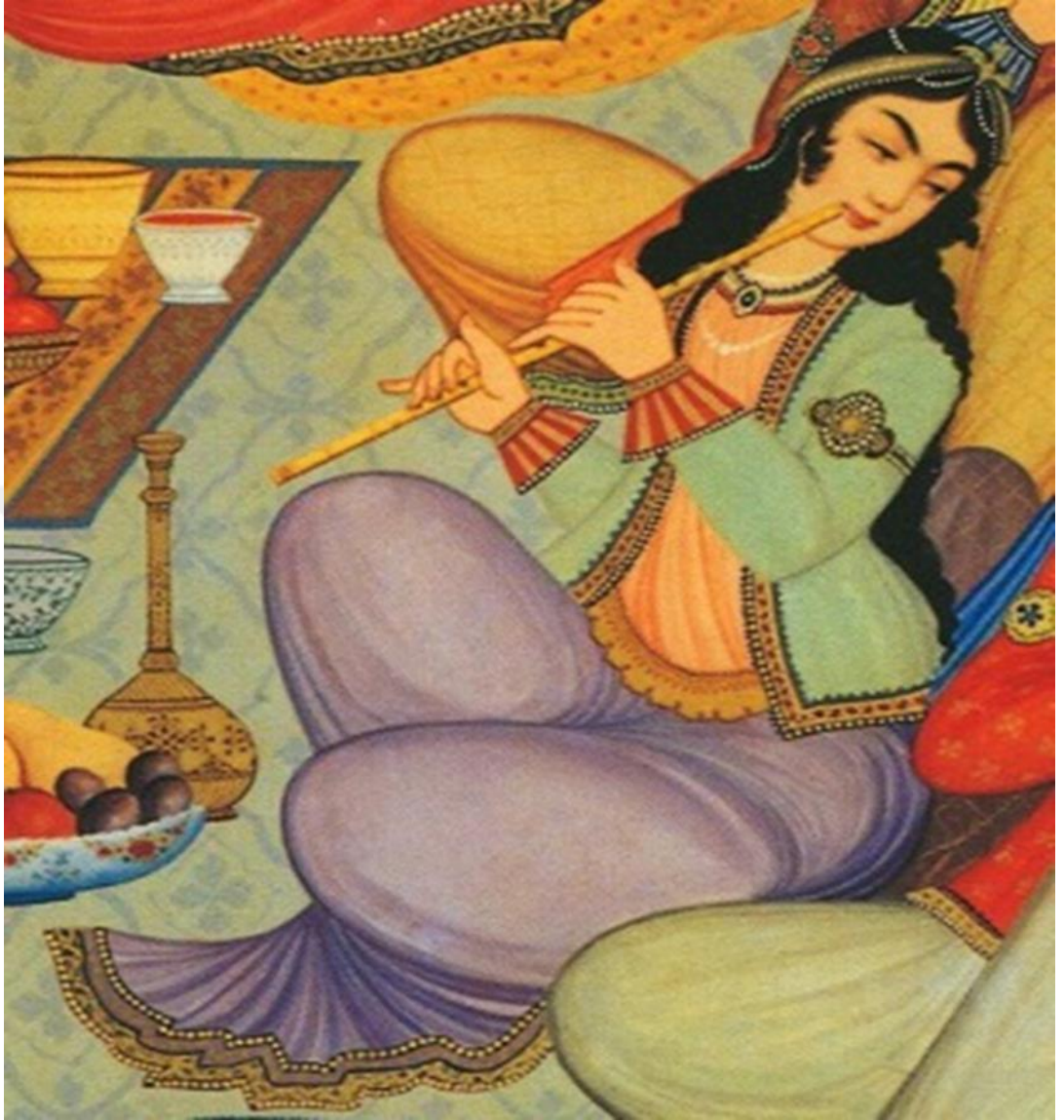
8.2. Üflemeli ve Nefesli çalgılar

Nay (Ney) - nefesli bir çalgıdır. Doğu ülkelerinde, özellikle Orta Asya'da yaygındır. İki tür nay vardır: boylamasına çalılan naylar (çoban nayları) ve yanlamasına tutulan naylardır. Yanlamasına tutulan naylar türü yaygındır.



Şekil-19: Nay (Ney)

En eski nay türü çoban nayıdır. Nay ahşap ve bakırdan yapılır. Uzunluğu 45-52 santim ve 20-30 mm çapındadır. Türkiye'deki ney Özbek nayından daha büyüktür. Nayın bir ucu kapalıdır. Kapalı tarafın yanında bir üfleme deliği olacaktır. Bu deliğin alt kısmında elle kapatılıp açılabilen altı adet delik bulunmaktadır. Bu deliklere parmaklarınızla hafifçe veya tamamen basarak ve üfleme gücünü değiştirerek. Ayrıca, sesleri dengelemeye yardımcı olmak için parmak kapama deliklerinin karşı tarafında iki veya üç delik vardır.



Şekil-20: 1669 tarihli resim , “nay çalan kız”

Nay, geleneksel Özbek ve Tacik çalgılı bandolarının önde gelen çalgılarından biridir. Melodinin başladığı aşamaya bağlı olarak, diğer çalgılar nay’a göre ayarlanır. Bu nedenle, nay içindeki parmak deliklerinin kapanma sayısına bağlı olarak, milli müzisyenler “beş elli”, “dört elli” ve “üç elli” olarak adlandırılan ayarları kullanırlar.

Karna(e)y- nefesli bir çalgıdır. Boyu 2-2,5 metre, boru şeklinde, konik ağızlı ve ‘‘Cez’’ (pirinçten-bakır ve rodyum karışması) yapılmıştır. Bölünebilir, üç parçadan oluşur (taşıma kolaylığı için). Parmak deliğı yok, ses güçlü ve kalın, aralık bir oktav aralığında. Geçmişte, askeri bir müzik aleti olarak, bir askeri yürüyüş elisiydi, savaş alanında bir zaferin habercisiydi. Günümüzde Özbek ve Tacik milletlerinin bayramlarında, düğünleri, törenlerde çalınır.



Şekil-21: Karnay

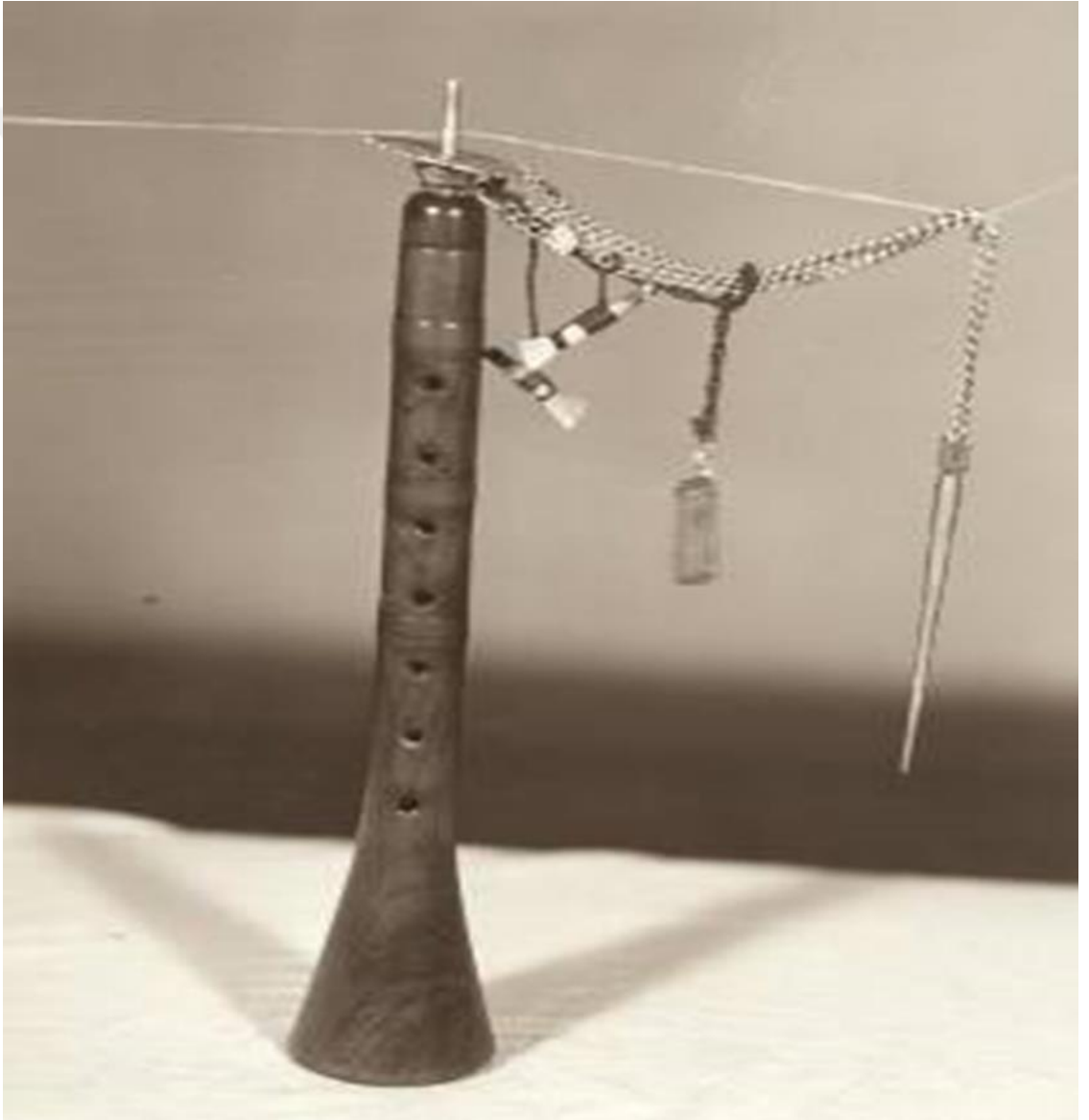
Karnay Özbek milletinin en eski müzik aletlerinden yer almaktadır.Tarihtan bulunan kaynaklara göre Emir Timur savaş zamanları vurmali çalgılarla birlikte

özellikle karnay'dan faydalanmıştır. Savaşta düşman tarafı korkutmak için vurmali çalgılar ve karnay'ı yüksek seste icra edilmesine önem vermiş. Şerafeddin Ali Yezdi tarafından ana konusu Türk-Moğol fatihi Timur'un hayatı olan ve onun ölümünden yaklaşık yirmi yıl sonra yazılan “Zafername” eserinde Timur'un savaşta kullanan stratejileri hakkında, müzik aletler ve Karnay'ın savaşta olan önemli yeri üzerinde bahsetmiştir.



Şekil-22: “Zafername” Timur'un Köhne Ürgenç kuşatması, 1595-1600

Surna(e)y- Özbek, Tacik, Türk, Kafkas ve İran halkları arasında yaygındır. Farsça sur - düğün, bayram; düğünün ney'i anlamında gelir. Nay'a benziyor ve üstü ince, alt kısmı koniktir. Özbekistan'da surnay uzunluğu 45-55 santimdir. Özbekistan ve Tacikistan'da geleneksel özel topluluklarda yaygın olarak kullanılmaktadır. Çin'de kullanılan surnay çeşidine “suona”, Kafkas halklarında kullanılan türe ise “zurna” denir.



Şekil-23: Surnay

Surnayın ana corpusu içi silindirik, bazen konik olan 400-550 mm uzunluğunda meyve ağacı (kayısı, dut, ceviz) ağacından yapılmıştır. sekiz adet parmakla basılmış delik vardır: yedi yüzeyde (üstte), biri arkada (altta). Surnayın dili (düdük) kamıştan yapılmış, ip ile sıkıca bağlanmış, birbirine yapıştırılmış ve tutturulmuştur. Çalgının gövdesine takılan *baçka* (Farsça bağa - çocuk), trompet gövdesi dışında tahtadan yapılmış bir silindire monte edilir. Şaft, sanatçının dudaklarına dayanır ve onu nefes vermekten koruyan eliptik bir halka (hayvan boynuzu, kemik, inci veya metalden yapılmış) ile donatılmıştır. Surnay'ın sesi güçlü ve çok keskindir. Fergana, Andican ve Taşkent'te iç deliğin daha geniş olduğu nedeniyle Surnay'ın sesi daha yumuşak ve daha naziktir ve Harezm surnay'ın sesi daha keskin ve daha yüksektir. Çalgının sesi karmaşıktır ve müzisyenin sürekli nefes almasına dayanır.

Özbekistan'da bu icra türü “dönüş nefesi” (Harezm'de “ hava döndürmek”) denir. Bunu yaparken, sanatçı yanağını şişirir, yedek havayı ağzında tutar ve burundan nefes alırken, kasları vasıtasıyla yedek havayı Suranay'dan yönlendirir. Sonuç olarak, Surnay'a hava beslemesi kesintiye uğramaz.

(Q)Kuşnay- Özbek, Tacik ve Doğu halkları arasında popüler olan şişirilmiş bir müzik aletidir. Birbirine bağlı iki özdeş kamıştan yapılmıştır. Tüplerin uzunluğu 250-300 mm, çapı yaklaşık 14-16 mm'dir.



Şekil-24: Kuşnay

Üflemek için sonundan bir *dilçe* (delik) açılır. Dillerin titreşen kısımlarını kısaltmak ve uzatmak için altından iplik halkası ve altında yedi-sekiz parmak deliği bulunmaktadır. Aralığı 1.5-2 oktavdır ve güçlü, hoş bir sesi vardır. Şu anda, geleneksel çalgılar esas olarak Fergana-Taşkent ve Harezmi vahalarında ve ayrıca halk çalgıları orkestrasında kullanılmaktadır.

Bulamon (Balaban)- Özbekistan'ın Harezmi bölgesinde yaygın bir üflemeli müzik aletidir. 25-30 santim boyunda kayısı ve dut ağaçlarından yapılmış, silindirik gövdesi ve sonunda buna eklenilen bir kamyş dili vardır. Yedi üstte ve bir altta olmak üzere sekiz deliklidir. Bu çalgının özellik taraflarından biri Özbekistan'ın başka bölgelerinde bulunmamaktadır.



Şekil-25: Balaban

Balaban çalarken sol elin dört parmağı kullanılır. İşaret parmağı, ortadaki isimsiz parmaklar birinci, ikinci, üçüncü delikleri kapatmak için kullanılırken, başparmağın yanı sıra aşağı deliği kapatmak için kullanılır. Sağ elin dört parmakları, yani işaret parmağı, orta, isimsiz ve küçük parmak, dördüncü, beşinci, altı ve dikili deliklerin kapatılması için kullanılır.

8.3. Yaylı-Telli çalgılar

Kopız- Kıl kopız, (Q)Kobız telli-yaylı müzik aletleridir. Ortaçağda, Mahmud Kaşgari, Nevai, Babür, Derviş Ali Çengi ve diğerlerinin kaynaklarında Kopız, Türk

halklarının en eski favori telli çalgısı olarak tanımlanmıştır. Bu formdaki Kopız Kırgızlar'da (Q)Kömuz, Hakaslar'da Homıs olarak adlandırılır. Özbekçe, Kazakça ve Karakalpak dillerinde (Q)Kobız denir. Telli ve yaylı çalgı olarak bilinerek, toplam uzunluk yaklaşık 700 mm'dir. Oyma kalın teknesi ve kavisli sapı tek parça tahtadan yapılmıştır. At kılından yapılmış iki telli bir dörtlü, bazen beşliye ayarlanır.



26-Şekil: Kıpız, Kıl Kıpız

Yayının kılıları (yaklaşık 600–700 mm) parmaklarla sıkılır. Karakalpak (XVIII. yüzyıla kadar Kazak) bahşı-şamanlarda Kıpız ana algısıdır. Kıpız yumuşak seslidir. 1930'lara kadar Özbekistan'daki Buhara makam bandolarının bir üyesiydi. 1940-50'de yeniden yapılandırılan Kıpız prima, alt, bass türler halk algıları orkestrasına dahil edilmiştir.

Giccak (Ğijjak)- yaylı ve telli müzik aletidir.  zbek, Tacik, Uygur, Karakalpak, Türkmen ve *Gicak*, *Keman*, *Kabak Kemanı*, *Keman a* adıyla Azeri, Ermeni, Gürcü, İran, Türk ve DoĒu halklarında da yaygındır.



Şekil-27:  iccak

Orta aĒ müzik eserlerine göre, Farabi tarafından “ ip ak” adıyla yaratılmıştır, İbn-i Sina ilk iki teli dörtlü olarak ayarlamı  ve Usta Kulmuhammad Udi Giccak'a daha    tel eklemiştir. Bundan önce, iki telli Giccak'ta ipekten dokunan veya metal teller olarak sayısı sekiz ve on bir tanelikler de olmuştur. Giccak'ın yuvarlak kasesi (tekne) ilk olarak kabak, hindistanceviziden, günümüzde dut ve cevizden yapılır, g vdesiye

balık veya boğa derisi ile kaplanır. Kulakları (burgu) perdesiz sapın bir ucuna takılır ve diğer ucu tekneye dayanır. Sap ile tekneyin toplam uzunluğu yaklaşık 550-900 mm'dir. Şu anda giccak'ın tel sayısı üç ya da dördür ve dördlü ve beşliye ayarlanır. Toplam aralığı dört oktavdan fazladır. 1 tel-Sol, 2 tel- Re, 3 tel-Lya 4 tel-mi'dir

Özbek halk orkestrasının ana gruplarından biri yaylı çalgılar grubudur. Yaylı çalgılar üzerinde farklı tonlarda eserlerin çalınması uygundur, tüm dinamikleri gösterebilir, unison, oktav, polifonik, virtüöz bölümleri çalmak mümkündür. Bugünde giccak'ın halk orkestralarına uygun şekilde müzik alet yapımcıları tarafından Giccak Alto ve Giccak Kopız Bas üretilmiştir.

Giccak Alto için eser alto anahtarıyla yazılır. Alto yaylı çalgılar grubunda bir melodiye akor eklemek ve eşleşme etkili bir melodi oluşturur. Giccak Alto, orkestradaki telli grubu ile armonilerini çalarken hoş bir ahenk verir.



Şekil-28: Giccak Alto

Toplam aralığı 4 oktavdır ve Telleri: 1-Do, 2-Re, 3-Lya, 4-Mi olarak ayarlanır. Giccak'la aynı şekilde, fakat boyutu sap ile tekneyin toplam uzunluğu yaklaşık 650-980 mm'dir.

Giccak Kopuz Bas- kemanlı çalgılar grubuna aittir. Özbek halk çalgıları geliştirmek amacıyla laboratuvarlarda Giccak bas seviyesini korumak için bir girişimde bulunuldu. Kopuz, Karakalpakların bir çalgısıdır. Özbekistan'ın bazı bölgelerinde de yaygındır. Yaylı çalgıların ailesi oluşturmak için tasarımcılarımız A.I.Petrosyans, S.E. Didenko, Kopuz çalgısını halk müzik alanında seviyesini korurken Giccak Kopuz Bas yarattılar. Giccak Bas için eserler Bas anahtarıyla (1 oktav “do”) yazılır



Şekil-29 : Giccak Kopuz Bas

Toplam aralığı 3 oktavdır ve Telleri: 1-Lya , 2-Re, 3-Sol , 4-Do olarak ayarlanır. Giccak’la aynı şekilde,fakat boyutu sap ile tekneyin toplam uzunluğu yaklaşık 1,65 metre, eni 60 santimdir.

8.4. Telli algıları

Yirminci yüzyılın ilk yarısından bu yana zbek müziğinin gelişimi önemli değişikliklere uğramıştır. Bunlardan biri, 1943'te zbek halk algılarının geliştirilmesi için Sanat Araştırma Enstitüsünde bir deney laboratuvarının açılmasıydı. Sonuç olarak, Profesör **A.Petrosyans**'ın önderliğinde, birçok çalgı geliştirildi ve yeniden işlendi ve rubap ailesi de dahil olmak üzere yeni türleri olan bir çalgı deney olarak oluşturulmuştur. Yani, rubap çalgısı esasında **rubap prima** algısı üretilmiştir .



Şekil-30 : Rubap Prima

Sazgar ⁶² **S. Didenko** tarafından geliştirilen rubap prima, yüksek kayıt sesleri, geniş bir ses aralığı ve çok çeşitli performans olanakları ile mızrap ile çalınan çalgılardan biridir. Rubap Prima'nın tamamı metalden yapılmış dört telli çalgının Özbek halk müziği örneklerini, Özbek bestecilerinin eserlerini ve dünya bestesi eserlerini seslendirmesine izin veriyor.



Şekil-31: Rubap Prima icra tekniği

Geleneksel Kaşgar rubabı teknesi dut ağacından oyma yapılmıştır. Yeni oluşturulan rubap ahşap kaburgalar birleştirilerek yapılmaya başlanmıştır. Rubap prima teknesi de ahşap levhalardan ve sapı kayısı ağacından yapılmıştır. Tekneye balık derisi ile kaplıdır. Telleri tutmak için kasenin dibinde dört ilmik vardır. Tekne ve sapın birleştiği yerde, sapın her iki yanında bir çeşit bezeme görevi gören dallı kulaklar

⁶² Çalgı tasarımcısı

bulunmaktadır. Rubap prima sapı yirmi dört metal plakaya bölünmüştür. Aralarındaki mesafeye perde denir. Perdeler, sazın başından tekneye kadar sayılır. 2, 5, 7, 10, 12 ve 14 sayıları, çalgı sapında kı notlaarın yerini belirlemeye yardımcı olan farklı plastik veya sade⁶³den süslenmiştir. Boyutu genelde 58 santimdir.

Bahsedildiği gibi, rubap prima dört telli çalgı olarak, birinci ve ikinci telleri düz çelikten yapılır , üçüncü ve dördüncü tellerin çelik telleri sarılmış halinde yapılır. Telleri: 1-Sol, 2-Re, 3-Lya, 4-Mi olarak ayarlanır.

Rubap- telli ve mızrapla çalınan çalgıdır. Orta Çağ'dan itibaren Doğu, İran, Afganistan ve Orta Asya halklarında yaygınlanmıştır.



Şekil-32: Kaşgar rubabı

⁶³ Deniz böceklerinin kıymetli kabuğu ve onlardan yapılan şeyler. * Sert, parlak ve şeffafa yakın madde. İnci kabuğu.

Bazı bilim adamlarına göre, modern keman, eski iki telli yaylı rubabından kaynaklanmıştır. Şu anda üç ana tür var: Kaşgar, Pamir ve Afgan rubabları.

Özbekistan'da yaygın olarak kullanılan türü **Kaşgar rubabı**dır. Kaşgar rubabının uzunluğu 80-100 santim, teknesi oyma duttan yapılmış ve sert deri ile kaplanmıştır. Sapı uzundur ve ucu geriye doğru dönüktür, tekneye sapa birleştirilen yerde koç boynuzuna benzeri iki askı şeklinde oyukları vardır. Sapın üzerindeki perdeler, şimdi on dokuz ile yirmi üç arası metalden yapılan kromatik bir ses hattı oluşturuyor.

Kaşgar rubabının beş teli genellikle dörtlü-beşli aralığında ayarlanır. Aralığı 3 oktavdır ve ses yankılıdır. Yetenekli müzisyenlerin performansında ustalaşmanın kolaylığı bu çalgının 1940 'lardan beri Özbekistan ve Tacikistan'daki amatör ve profesyonel müzisyenler arasında popüler olmasına yol açmıştır.

Afgan rubabı- doğu halklarının antik bir müzik aletidir. Özbek halk çalgılarının ailesinde bu çalgının özel bir yeri bulunmaktadır. Afgan rubabı, Afganistan, Hindistan, Pakistan, Mısır, Çin gibi ülkelerde, Orta Asya'da Özbek ve Tacik halkları arasında yaygındır. Çalgı artık Taşkent, Buhara, Semerkand, Hiva, Taşkent ve Fergana Vadisi'nde popülerdir. Farklı kaynaklarda farklı şekilde tanımlandığı için Afgan rubabının kökenini belirlemek imkansız olduğu bilinmektedir.

Afgan rubabı'nın esasları tekne, sap ve üst burgu parçası içerir. Rubabın uzunluğu 85-105 santimdir. Tekne, birbirine yapıştırılmış birkaç kalın levhadan oluşarak alt kısmında telleri sabitlemek için ilmeklerden ibarettir. Gövdesiye balık derisiyle kaplıdır vrşu andaki çalgı tasarımcılar arasında tekneyi dut ağacından oyma şeklinde oluşturmaktadırlar.

Sap, üzerine on dokuz perde yerleştirelek tekneye sıkıca tutturulmuş. Öğrenen müzisyenlerin rahatlığı için 2, 5, 7, 10, 12, 14, 17, 19 numaralı perdelere yuvarlak işaretler ayarlanmıştır. Tasarımcılar tarafından ceviz ağacından yapılmıştır. Afgan rubabı'nın geliştirilmesinden sonra toplam sekiz olarak iki iki çift tellerden oluşmuştur. Teller önceden hayvan bağırsağından yapılmış, ancak 1972-80 deney

yapmak üzere rubabın tellerini kalın metaldan üğretmeye başlanılmış ve bugüne kadar bu yöntemde devam edilmektedir.



Şekil-33: Afgan rubabı

Telleri 1 çift- mi, 2 çift- sol, 3 çift- si, 4 çift- mi olarak iki oktavadan oluşmuştur. Rubap önceden ağırlığı nedeniyle oturarak çalınmıştır.

Tambur- telli çalgı olarak Özbek milli çalgılarından biridir. Tambur çalgısında Özbek klasik makamları icra edilir. Tambur, sağ elin işaret parmağına takılan özel bir *nahun*⁶⁴ (mızrap) ile çalınır. Oynandığında, sadece ilk teli çalınır ve geri kalanı yankılanmaya hizmet eder. Tambur, Özbek, Tacik, Uygur ve diğer ülkelerde profesyonel bir çalgı olarak yaygın kullanılmaktadır. Çalgının *çartar* (dört telli), *panjtar* (beş telli), *şaştar* (altı telli) türlerinde mevcuttur.



⁶⁴ Osmanlıcada: NAHUN tirnak anlamında gelir.

Şekil-34: Tambur

Tamburun armuta benzeyen oyma teknesi, kalın ve uzun sapı dut ağacından yapılmıştır. Tamburun toplam uzunluğu 110-130 santimdir. Teknenin kapağı genellikle rezonatör delikleri olan ince bir ahşap tahtadan yapılır. Sapında bağırsaktan yapılan bağlanmış on altı-on dokuz perdeleri vardır. Tamburun üç telinden ilki (üstte) ana, ikkisi yardımcı; birinci ve üçüncüsü birliğe (unison) olarak ayarlanır. Çalgının aralığı iki buçuk oktava yakındır.

Tamburun eşsiz ve narin sesi ve geniş diyapazonundan dolayı Buhara Şaşmakam'ında ana çalgı hesaplanır. Tambur, işaret parmağına takılan bir *nahun*'la farklı şekillerde (telleri yukarıdan ve aşağıdan vurarak) çalınır. Telleri uzun ve incedir ve kalınlığı 3 mm'ye kadar çıkmaktadır ve perdeler aralığı yakın olduğundan dolayı tanburdaki ezgilere eşsiz bir titreşim kazandırılır.

Dutar - Farsça: دوتار , Orta Asya, İran ve Güney Asya'da bulunan geleneksel bir iki telli müzik aletidir. Adı Farsçadan “iki tar (tel)” olarak çevrilir “< دو du - "iki", تار tar - “tel”)), ancak Herat'ın dutarının on dört teli vardır. Dutar, XV. yüzyılda ortaya çıkmıştır.

Dutar, dut, kayısı ve ceviz ağacından üretilmiştir. Dutar'ın teknesi, ince tahtaları bükülerek birbirine yapıştırılarak yapılır. Tekne ince ahşaptan yapılmış kapakla kapatılır. Targir veya ilgak, iki dutar telini taşır ve 1 tel-Re, 2 tel-Lya olarak ayarlanır. Dutar'ın sapı ince ve uzundur ve boyutu 75-105 santimdir. Diğer telli çalgılar genellikle metal perdelere sahipken, dutar'ın sapın etrafına sarılmış yaklaşık on beş ipek perde vardır. Modern dutarların perdeleri bazen tahtadan veya kemikten yapılır. Dutar'ın sapı sadele süslenmiştir. Dutar ipleri önce bağırsaktan sonra ipekten yapılmıştır. Modern dutar dizeleri naylondan yapılmıştır. Dutar tellerine farklı rez şeklinde vurarak çalınabilir ve bir yarım oktavadan oluşur. Uygurlarda dutar'ın daha büyük, Türkmenistan'da sadece oyma, Harezm ve Karakalpakstan'da küçük ve oyma türleri vardır



Şekil-35: Dutar

Dutar hakkında en eski yazılı bilgiler Nevai'nin çağdaşı Zeynelabidin el-Hüseyni⁶⁵'nin “*Qānûn-ı İlmi ve Ameliyy-i Mûsikî*” adlı eserinin 16 bölümünde bulunabilir. XVI. ve XVII. yüzyıllarda “*Dutari*” takma adı olarak geçen Herat'tan Yusuf Mavdudi Dutari ve Meşhed'den Mirkuli Dutari gibi müzisyenlerin isimleri kaynaklarda geçmiştir. Şu anda, milli Dutar belirli içra ediş stilleri 4 ana okullarında Andican, Taşkent, Semerkand ve Harezm’da yansıtılmaktadır. 1930'larda Dutar için yaratılan 1.**Dutar-Alto** ve geleneksel 2.**Dutar-Bas** yeniden işlenilmiştir.

⁶⁵ Abdülkâdir-i Merâgî'nin öğrencisi sanatkar ve yazar

Çang, (Çeng)-çok telli müzik aletidir. Çang, sopalarla vürülerek çalınır ve birçok ülkede çanga farklı bir ad verilir. Bu çangler arasında da belirli farklılıklar vardır.

Çang Doğu, Mısır, Kuzey Hindistan, İran ve Orta Asya'da ortaçağ kültürlerinde yaygınmıştır. Özbekistan ve Tacikistan'da eski şekli XVII. yüzyıla kadar kullanılmıştır. Orta Çağ'da Nakus Çangi, Mevlana Mirek Çangi Buhari, Hoca Baba Çangi, Hafiz Çangi, Derviş Ali Çangi ve diğer çeng sanatçıları biliniyordu.



Şekil:- Çang

Günümüzde çang, Özbek, Tacik ve Uygur halkları tarafından yaygın olarak kullanılmaktadır. Özbekistan'da yaygın olarak kullanılan trapez şekle sahiptir ve on dört telden oluşmuştur. Bu tellerin her on üçü üç tanedendir ve en kalın tellerden biri tektir. Aynı zamanda toplam tel sayısı kırka ulaşır. Çang'ın aralığı büyüktür ve 4 oktavadan oluşmuştur.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

9. II. DÜNYA SAVAŞINDAN SONRA ÖZBEK HALK VOKAL VE ÇALGI MUSİKİSİNİN GELİŞİMİ

Savaş sonrası yıllarda Cumhuriyet'te her tür müziğin gelişme dönemi başlanmıştır. Özellikle, vokal türündeki koşık⁶⁶lara ve romans⁶⁷e ek olarak, bir akappella⁶⁸ korosu ortaya çıkmış ve büyük vokal formları alanında kantat⁶⁹, süit⁷⁰, oratoryo⁷¹ gerçekleşmiştir. Devlet bestecilerinin ses yaratıcılığının ana kaynağı, Özbek halkının çok yönlü müzik mirası olan ulusal halk ezgileriydi.

Koşık – müzik türünde savaştan sonraki ilk yılda bir şarkı marşı ve bir şarkı ilahileri ortaya çıkmıştır. Özbekistan SSR Cumhuriyeti İstiklal Marşı'nın (1946) oluşturulması için yapılan yarışmalar ve en son çıkan şarkılar pek çok açıdan önemli faktörlerdi. Sonuç olarak, M. Burhanov'un Temur Fattah sözlerine yazılmış marşı Özbekistan SSR Cumhuriyeti Devlet Marşı olarak kabul edilmiştir (1946). Besteci, bu eserinde Özbek müziğinin geleneksel ritmik unsurlarını yoğun bir şekilde kullanmıştır. Bağımsız Özbekistan Cumhuriyeti'nin milli marşı ise 1992 yılında besteci M. Buhanov tarafından şair Abdulla Aripov'un sözleriyle yaratılmıştır. Marş, halk müziği unsurları,

⁶⁶ Şarkı

⁶⁷ Pişano için hazırlanmış, genellikle dörütlüklerden oluşan sözleri olan, şarkı türünde beste ve sayısı belirsiz sekiz heceli dizelerden oluşan, duygusal konuları işleyen bir İspanyol koşık türü.

⁶⁸ Müzik terminolojisinde a cappella olarak geçen çok sesli bir müzik türü. Enstrüman olarak insan sesi kullanılır. Kelime anlamı olarak İtalyanca "kilise tarzı" demektir ve rönesans tarzı ile barok konçertosunu birbirinden ayırmak için geliştirilmiştir. Modern korolarda orkestro yerine insan sesleri kullanılıyor.

⁶⁹ Kantat bir çalgı eşliğinde söylenen ve genellikle birden fazla bölüm içeren sözlü bestedir.

⁷⁰ Süit, kendi içinde de bütünlük arzeden farklı enstrümantal parçaların bir araya gelerek oluşturduğu müzik eseri.

⁷¹ Oratoryo, XVI. yüzyılın ikinci yarısında Roma'da ortaya çıkan, hem kiliseyle, hem de tiyatroyla ilgili müzik türü.

modern şarkılar, geleneksel Özbek folkloru ve yeni müzik unsurları bakımından zengin olmuştur. Savaştan sonraki dönemde sadece Özbek müzik kültürü değil başka sanat türleride yeniden şekillenmeye başlamıştır. Özbek bestecileri her bir bestelenen müziğe batı unsunlerini değil aynen milli şarkıların konularını eklemeye başlamıştır. Bestelenen opera ve romansların çoğu Nevai gibi şair ve yazarların meşhur eserlerinden ilham alarak yazılmıştır.

9.1. 1960-70 Yıllarında Özbek Vokal Müziğinin Gelişimi ve Özellikleri

Özbek halk sanatçılarının ve bestecilerin eserleri de 1960-70 yıllarda oldukça verimli geçmiştir ve bu dönemde Özbekistan'da pop müzik türü şekillenmeye başlamıştır. Behram Mevlanov, Yunus Turayev, Luiza Zakirova ve özellikle Batır Zakirov, Özbek pop müzik türünün gelişmesine ve dünya sahnesine taşınmasına büyük katkı sağlamışlardır. Bu dönemde bir çok müzik türleri üzerinde çalışmalar başlamıştır ve önceden hiç bestelenmeyen türler üzerinde yeni eserler bestelenmiştir.

Romans, İspanyolca kelime olarak “solo ses” için oluşturulan müzik bir eserdir. Bu yıllarda Özbek halkının müzikal ve şiirsel mirası temelinde modern romanslar yaratılmaya başlanmıştır. Bu türde ilk defa Özbek bestecilerden M. Burhanov “Asla gülümsemedin” (Ali Şir Nevai'nin sözleri), “*Namidonam chi nom dorat*” (Hafız Şirazi'in sözleri), “Aşkıda” (Uigun şiiri) , D. Zokirov “Görmedim” (A.Nevai'nin sözleri), S.Yudakov'un “*Basadast*” (A.Nevai'nin sözleri), T.Sadikov'un “Servigül”, S.Babayev'in “Kalbi”, I.Akbarov'un “Yıldız” eserleri bestelenmiştir.

Acapella (refakatsiz koro), Özbek müziğinde bu türün ortaya çıkışı, besteci M. Burhanov'un adıyla ilişkilendirilir. Bu alandaki ilk deneyimi, refakatsiz bir koro için yeniden çalıştığı bir halk şarkısı olmuştur (1958). M. Burhanov, Orta Asya'daki birçok halkın şarkılarını yeniden düzenlemiş ve onları refakatsiz koroya uyarlamıştır. Özbekçe “Yarlarım” “Güzel kıza”, Karakalpakça “Bibigül”, Uygurça “*Sayra*”, Tacikçe “*Sari kuxi baland*” , “Zerre gül” şarkıları aralarındadır. Daha sonra İran ve Afgan halk şarkılarını elden geçirerek onları refakatsiz koroya uyarlanmıştır.

Müzikli dram, Savaş sonrası dönemde (1945-67). Özbekistan'da kırktan fazla farklı konuda müzikal dramlar yaratılmıştır “Nurhan”, “Revşan ve Zulhumar”

(T.Jalilov,) “Altın ses” (Uigun) “Vatan aşkı” (S.Babayev, Z.Fethulla ve Ş. Sadullayev I.Akbarov) “Anne yer” (C. Aytmatov'un) bunlardan biridir. Yukarıda bahsedilen dramlar Taşkent'te ve Cumhuriyet'in birçok bölgesel tiyatrosunda sahnelenmiş ve seyirciler tarafından hala sıcak karşılanmıştır.

Opera müziği, başlangıçta opera binası Rus ve yabancı bestecilerin eserlerini sahnelenmiştir, ancak savaştan sonra tiyatro repertuarına milli opera performansları hakim olmuştur. Bu dönemde Özbekistan'da M. Eşrefi, T. Sadıkov, R. Hamroyev gibi büyük sanatçılar büyümüştür. Başlangıçta ilk olarak “Fırtına” (M. Eşrefii) operası 1939'da oluşturuldu ve daha sonra V.Uspenski'nin “Tahir ve Zühre” ve T. Jalilov'un “Farhad ve Şirin” operaları yaratılmıştır. 1950'li ve 60'lı yıllarda R.Glier ve T.Sadıkov'un “Gülsara” (1949), S.Babayev'in “Hamse”, M. Eşrefi'nin “Dilaram” (1959) ve “Şairin Kalbi”, R.Hamroyev'in “Karanlıktan Gelen Işık”, S.Yudakov'un “Meysere'nin işi” operaları sahnelenmiştir. Bu operalar farklı temalar üzerine oluşturulmuş, yaratılış biçimleri, üslupları, ritmik yapıları, melodileri, armonileri, renk çeşitliliği birbirinden farklıdır. Bunlar arasında “Dilaram”, “Şairin Kalbi”, “Meysere'nin işi” gibi operalar dünyanın birçok ülkesinde sahnelerde büyük başarı ile icra edilmiştir. Özbek müzik operasının son on yıldaki gelişiminin geleceğe doğru büyük adımlar attığı unutulmamalıdır. Eserlerin konuları genişlemiş, tür çeşitlikleri zenginleşmiştir ve bazı eserler sadece Özbekistan'da değil, yurtdışında da büyük ilgi görmüştür.

Film müziği, savaş sonrası yıllarda, Özbekistan'da yeni bir müzik türü film müziği ortaya çıkmayı başlamıştır. Aslında, tür 1920'li yılların başında kurulmuş ve buna bir örnek olarak , V. Uspenski'nin “Revat Kaşgarları”, “Yemin”, “Asel” filmleri için müzik yaratmasıdır.

Daha sonra M.Eşrefi ve B.Arapov'un “Nesridin Buhara'da”, T.Sadıkov'un “Tahir ve Zühre” (1945), R.Glier ve T.Sadıkov'un “Ali Şir Nevai”, M.Burkhanov'un “Avicenna” S.Yudakov'un “Furkat”, I. Akbarov'un “Hamse” ve M.Burhanov, M. Liviye'v'in “Meftunim”, “Sen yetim değilsin” (1967) gibi filmleri için eserler yaratılmıştır.

9.2. Çalgı (Oda) Müziğinin Türleri ve Çalışmaların İncelenmesi

Özbekistan'da oda müziğinin kurucusu olarak M. Burhanov bilinmektedir. Besteciler G.Muşel ve S.Yudakov da bu türde başarılı eserler yaratmışlardır. G. Muşel, 1940'lı yılların başında piyano için bir çok eserler bestelemiştir. Ayrıca, B. Gienko “Yirmi dört prelüd⁷²leri”, “Rubailer” I.Akbarov “Alla⁷³”, S.Abramova “Polifonik piyes”, S.Jalil “Sözsüz şarkı” gibi eserlerini bestelemişler.

1960'lı ve 70'li yıllarda besteciler E. Salihov, S. Abramova ve N. Zakirov, Özbek tonlamalarına dayanarak piyano sanatını yarattılar. Bu yıllarda U.Musayev, “A.Nevai anısına adanan trio⁷⁴”, D.Saatkulov'un “Fergana Dörtlüsü” eserleri Özbek oda müziğine büyük bir adım attılar.

Senfoni⁷⁵. Bilindiği gibi çalgı müziğin en karmaşık türü senfonidir. R.Hamroyev, I.Akbarov, M.Mahmudov, M.Tajiyev, T.Kurbanov gibi yetenekli besteciler, Özbekistan'da bu türün gelişmesine önemli katkılar sağlamışlardır. Bu türde farklı temaları ifade eden bir dizi çalışma yaratmışlardır. Özbekistan'da senfoni türünün kurucularından biri M. Eşrefi olduğu unutulmamalıdır.

İlk Özbek halk çalgıları orkestrası için oluşturulan eserler hakkında. Özbekistan'da iki halk orkestrası: “Özbek Devlet Filarmoni Halk Çalgıları Orkestrası”. (1937-39). Ayrıca “Özbekistan TV ve Radyo Komitesine bağlı Halk Çalgıları Orkestrası” nın oluşumundan sonra, onlar için bir müzik repertuarı yazmak gerekli hale gelmiştir. Filarmoniye ait halk çalgıları orkestrasını çok zengindi ve yeniden işlenmiş giccak, rubap, dutar ve diğer çeşitli çalgıları içeriyordu. Taşkent Devlet Konservatuvarı'nda (1948) açılan halk çalgıları fakültesi de bu topluluğun gelişmesine önemli katkı sağlamıştır.

Bu orkestralar için bestecileri G.Sabitov (1947) “Tatar süiti”, “Tören süiti”, S.Yudakov “Hamse hakkında süit” (1950) S. Babayev “Tatil Uvertürü⁷⁶” (1952) , F.Nazarov “Gençlik Süiti” V.Knyazov “Rubap ve Orkestra için Süiti” (1953)

⁷² belirli bir biçimi olmayan, genellikle bir sahne yapıtından ya da bir kilise töreninden önce seslendirilen, çalgı için yazılmış müzik parçası.

⁷³ Ninni

⁷⁴ Üçlü

⁷⁵ Genellikle orkestralar için bestelenmiş uzun müzik yapıtıdır.

⁷⁶ Opera, bale veya konçertonun açılışındaki parçadır.

G.Kadirov “Özbek Süiti” (1953) gibi eserleri bestelemişlerdir. Aynı zamanda besteciler M.Burhanov “*Mevrigi*”, B.Giyinko “*Gülbahar ve Tanavar*”, S.Aliyev ve E.Şukrullayev “*Dutar bayti*”, M.Mirzayev ve S.Gabrielyan “*Rahat*” gibi halk ezgilerini yeniden çalıştılar ve bir halk çalgıları orkestrasına uyarmışlardır.

Son yıllarda besteciler H. Izamov, I. Hamroyev, S. Aliyev, B. Giyinko, M. Nasimov, F. Nazarov, D.Zakirov, S. Kalonov, N. Hasanovs önemli bir katkı yaptılar. Türün gelişimi üzerinde doğrudan olumlu etkisi olan solo çalgılar ve orkestralar için bir dizi müzik eseri yarattılar.

Bu yıllarda ülkede Özbek müzik eğitiminin yaygınlaştırılması için ortaokullarda müzik derslerinin kalitesine dikkat edilmiştir. Müzik dersleri için yeni müfredat oluşturulmuş ve içerikleri önemli ölçüde millileştirilmiş. Bu alanda yeni uzmanlar yetiştirmek için çok olumlu çalışmalar yapılmıştır. Dolayısıyla 1946-67, Özbekistan'da müzik kültürünün gelişmesinde büyük olumlu değişimlerin yaşandığı bir dönemdi.

1950 ile 1990 arasında, Cumhuriyet'teki tüm “Özbek Devlet Müzikal Drama ve Komedi Tiyatro”ları, gelişimlerinde yeni bir aşamaya ulaşmıştır. Bu dönemde çok sayıda müzikli sahne eserleri yaratılmıştır. Özbekistan'da 1950'li ve 90'lı yıllarda müzikal tiyatro repertuarını zenginleştirme hareketinde dramaturg⁷⁷ ve besteciler tarihi ve klasik edebiyat temalarına yönelmişlerdir. Tarih ve edebiyat eserlerinin sahnelenmesi sonucunda güzel eserler ortaya çıkmıştır. Bu süreç yazarlar ve besteciler için büyük fırsatlar yaratılır. Sahnede tarihi romanlardan ve kısa öykülerden fikirler belirmeye başlanmıştır.

1980'lerin ortalarından başlayarak, Sovyet devleti kısa sürede dağılmaya başladı ve 1990'ların sonunda bağımsız Cumhuriyetler ortaya çıktılar. Bunlardan biri olan Özbekistan 1 Eylül 1991'de bağımsızlığını kazandı. Bağımsızlığa giden yolda Özbekistan, eski totaliter devleti bağımsız, demokratik, yasal bir devletle değiştirdi. Bağımsızlığı kazanan Özbekistan sadece siyaset tarafından değil, sanat ve milli müziği yeniden uyandırmak için yeni kararlar imzalamıştır.

⁷⁷ Dramaturji uzmanı kişilere Dramaturg denir. Fransızca dramaturge sözcüğünden gelmektedir. TDK'ye göre; Oyun yazma ve yönetme kurallarını bilen, bir oyun yazılır veya sahnelenirken bu bilgisinden yararlanan kimse, oyun yazarı, tiyatro yazarı şeklinde açıklanmaktadır.

9.3. 1950-1970 Yıllarda Özbek Bale Müziğinin Gelişimi

Özbek bestecilerin bale müziğine olan ilgisi geçen yüzyılın 1930'lu yıllarında başlamış ve savaş sonrası yıllarda önemli ölçüde artmıştır. Çeşitli temalar ve içeriği bale için geleneksel bir tema olan aşıkların kaderi M. Leviev'in “Süheyl ve Mehri”, I. Akbarov'un “Leyli ve Mecnun”, M. Eşrefi'nin “Aşk Tılsımı”, G. Muşel'in “Bibihanim” baleleri, kahramanlık ve vatanseverlik M. Eşrefi'nin “Aşk ve Kılıç” gibi eserleri yaratılmıştır.

G. Muşel'in 1940'lı yıllarda yarattığı meşhur balesi “Rakkasa”⁷⁸ büyük önem taşımaktadır. Bale Özbekistan'ın genç sanatçılarına adanmıştır ve eski neslin, gençlerin sahneye “büyük” sanata gitme arzusunu sıklıkla karşı gelmelerine protesto ruhuyla bestelenmiştir. Bale senaryosunun merkezinde böylesine hayati bir çatışma vardır ve eserin müzikal-koreografik kompozisyonu, genel özellikleriyle klasik bale performansının yapısına dayanmıştır. Bale müziği parlak lirik tonlarda ifade edilir ve büyük ölçüde dramatik gergin bölümlerden yoksundur. Bale partiyon⁷⁹unun önde gelen müzikal imajı Özbek halk lirik şarkıları “*Kala Bandi*” ve “*Bolmasa*” ile temsil edilmiştir. Bugüne kadar “Rakkasa” modern bir konu üzerine yazılmış en yüksek müzik balesi hesaplanır.

Yine bir meşhur diğer eser benzersiz I. Akbarov'un “Leyli ve Mecnun” balesidir. Balenin tuhaflığı, her şeyden önce, bestecinin ünlü Nevai destanını okuması ve içindeki görüntüleri yaratıcı bir şekilde yorumlaması gerçeğinde yatmaktadır. Tek perdelik bir balede müzik, şiirin somut konusunu değil, duygusal özünü temsil eder: iki dil sevgisi, bu neşe ve mutluluk sevgisi, ayrılık trajedisi ve ölümü temsil eder. Dünya edebiyatının bu bağlamda pek çok efsane eserleri vardır. Akbarov bu ebedi konuya bu açıdan yaklaşır: “Leyli ve Mecnun” balesi Özbek müziğine yansıyan evrensel bir efsane olarak kabul edilmesine yol açmıştır.

G. Muşel 1970 yılında Semerkant'ın iki bin beş yüz yıldönümü için üç perdelik “Bibihanim” müzik balesini yazmıştır. Senaryo, Timur'un ilk eşi Bibihanim'in usta

⁷⁸ Dansçı kız

⁷⁹ Partiyon orkestra, oda müziği topluluğu, koro, bando gibi topluluklar için yazılan eserlerin bir bütün halinde görülmesini sağlayan notadır

Bahrom'a olan aşkının ve bu aşkın trajik sonunun hikayesine dayanıyordu. Sürekli lirik imgeleri yorumlayan ve geliştiren Muşel'in balelerinin yanı sıra, müzikal anlatım uyumu ve performans oranları açısından en gelişmiş olan “Bibihanim” balesidir. Bu balede lirizmi⁸⁰ benzersizdir: sahnedeki ve müzikteki gerçeklik Bibihanim imgesinin sürekli gelişiminden oluşmuştur. Bale partiyonunda, Bibihanim'in imgesini somutlaştıran tonlama eser sonuna kadar Doyra çalgısı eşlik etmiştir.

1970'li yıllarda besteci U. Musaev'in eseri opera ve bale türlerinin büyük başarısında özel bir yer tutmuştur. Onun zamandası Ş. Reşitov'un ile birlikte besteleyen “Keşmir Şarkısı”, destanına dayanan “Hint Destanı”, “Tomris”, Nevai'nin “Hamse”sine dayanan “Şiirsel Minyatürleri” bestecinin başlıca sahne çalışmaları arasında yer alıyordu. Özellikle daha sonra onun baleleri uluslararası üne kavuşmuştur ve bestecinin “Efsaneler Vadisi” balesi 1978'de Özbek Opera ve Bale Tiyatrosu'nda sahnelenmiş ve kısa zamanda Moskova Bolşoy⁸¹ Tiyatrosu'nda sahnelenen “Hint Destanı” operası seyirciler ve sanatçılar tarafından övgüyle karşılanmıştır.

Bestecinin diğer ünlü müzik balesi “Tomris” ise Kırgızistan'da ilk kez 1981 yılında Büyük Opera ve Bale Tiyatrosu'nda baş koreograf Uran Sarbağışev tarafından sahnelenmiştir. Bu bale de “Hint Destanı” gibi Almanya, Malezya, Avustralya, Rusya ve Kazakistan da dahil olmak üzere birçok ülkede Nevai Opera ve Bale Tiyatrosu tarafından gerçekleştirilmiştir.

Özbekistan'da balenin yaratılmasındaki önemli faktörlerden biri, eski milli dans sanatının gelişmesiydi. İlk müzikler süit ilkesine folklor materyalini dahil ettiyse, son on yılın çalışmaları, folklor kaynaklarının daha özgür bir yorumunu ve müzikal sahnede olayı ifade etmenin modern yöntemlerine dayanan müzikal dramaturjinin bütünlüğünü elde etmiştir.

9.4. Milli Opera Müziğinin Gelişimine Bakış

Glier ve Sadıkov'un “Gülsara”, M. Eşrefi'nin “Dilaram” ve “Şairin Kalbi” operaları, modern müzikal tiyatro, opera, müzikal komedi, operet gibi türlerin ne zaman

⁸⁰ kişisel duyguların, iç dünyanın esin yoluyla, coşkulu ve etkili bir biçimde anlatılması.

⁸¹ Büyük

ve nerede yaratıldığı sorusu her zaman ilgi çekicidir. Önceden opera müziğinin kökeni hakkında bilgi vermek konuyu daha aydınlatması düşünülmektedir.

XIV.Yüzyılın sonunda İtalya'nın Floransa şehrinde ikamet eden Giovanni Bardi di Vernio Kontu⁸²'nin girişimiyle, bir grup şair, müzisyen, şarkıcı, koreograf,oyuncu ve bestecilerle kendi eserlerini paylaşmak için düzenli olarak sarayında toplanmışlardır. Antik Yunan tiyatrosunu canlandırmak için Eshilos⁸³, Sofokles⁸⁴ ve Euripides⁸⁵'in drama ve trajedilerini incelemeyi başlamışlardır, ancak bu oyun yazarları, eserlerinde yer alan müziğin XVI. yüzyıla gelmemesi nedeniyle yeni müziği bestelemeyi başlamışlardır.

İtalya'da XIV-XVII yüzyıllarda yeni bir müzikal sahne türü ortaya çıkmıştır. İlk olarak “Müzikal Dram” ve sonraki yüzyıldan itibaren “OPERA” (İtalyanca - OPERA - söz, hareket, icat) olarak adlandırılmıştır. Müzikal tiyatrolar ilk olarak Avrupa ülkelerinde ve Rusya'da kralların, düklerin, prenslerin ve büyük soyluların saraylarında görünmüş ve saray mensuplarına hizmet etmiştir. XVIII. yüzyıldan itibaren müzikal tiyatrolar büyük şehirlerde de görülmeye başlanmıştır. Bu tiyatrolarda “Müzikal dram”, “Opera dizileri”, “Opera-buffa⁸⁶”, “Opera-bale”, “Müzikal komedi” gibi türlerin müzikal oyunları yer almıştır. XIX. yüzyılda Avrupa ve Rusya'da opera, bale ve operet⁸⁷ gelişmiştir ve klasik eserler ve onları yaratan besteciler ortaya çıkmayı başlamıştır.

Azerbaycan Müzikal Tiyatrosu, Türkistan'da müzikal tiyatronun kurulmasında önemli rol oynamıştır. Özbek seyirciler 1914'ten beri Azerbaycan Müzikal Tiyatrosu'nun gezi zamanlarında büyük besteci **Üzeyir Hacıbeyov**'un “Leyla ve Mecnun”, “Kerem ile Aslı”, “Arşın Mal Alan” ve “O Olmazsa Bu Olsun” müzikli komedi izlemekten ve dinlemekten keyif almışlardır. Bu hakkında “Vakit” gazetesi şöyle diyor: “....12 Kasım 1916'da Bakü sanatçıları “Leyla ve Mecnun” operasını sahnelediler. Bu eser Taşkent'teki ilk Müslüman opera gösterisiydi ve seyirciler tarafından büyük övgülendi. Sıdkıy Ruhulla Mecnun rolünü oynadı. Kafkas sanatçıları maharetlerini gösterdiler..” (Özbek Opera Tarihi. B.Madrimov. Taşkent. 2015. s:133)

⁸² İtalyan edebiyat eleştirmeni, yazar, besteci ve asker.

⁸³ Antik Yunan oyun yazarı

⁸⁴ Sofokles, Antik Yunan'ın Eshilos ve Evripides ile beraber 3 büyük tragedya yazarlarından biridir.

⁸⁵ Euripides, Eshilos ve Sofokles'ten sonra Atina'nın yetiştirdiği üçüncü büyük trajedi şairidir.

⁸⁶ Operakomik, diğer adı ile Opera-Buffera, güldürücü bir biçimde yazılan opera

⁸⁷ Operet, olayları gülünç ve toplumsal, siyasal yergi öğeleri içererek anlatan müzikal sahne oyunudur.

1918 yılında Taşkent'te kurulan Rus Opera Binası, Türkistan'daki ilk müzikal tiyatroydu. Tiyatronun kuruluşundan önce amatörler, müzikal tiyatro topluluğu'nun klasik operalarından eserler icra ettiler. 1929'da kurulan Özbek Devlet Müzikal Tiyatrosu, aslında bir müzikal drama tiyatrosu olarak çalışmaya başlamıştır. 1930'larda “Farhad ve Şirin”, “Gülsara” dahil tüm zamanların en popüler operalarından biri olmuştur. Dramaturg M. Muhammedov'un müzikal draması “Gülsara” nın (1935) ilk versiyonu T. Jalilov tarafından bestelenmiştir.

1940 yılında, “Leyla ve Mecnun” bestecileri Ali Şir Nevai'nin beş yüz doğum yıldönümüne ithafen T. Sadıkov ve R. M. Glier, dramaturg Ş. Hurşit ile işbirliği içinde bir opera versiyonu oluşturmuşlar. Opera, Özbek müzik tiyatrosunun en büyük başarılarından biri haline gelmiştir. Yazarlar, Nevai'nin destanındaki büyük felsefi düşünceyi ve önemli insan fikirlerini opera libretto⁸⁸sunun ana temeli olarak almışlardır. Dramaturg Ş. Hurşit 1920'lerde, “Proletkultistler⁸⁹in” kültürel mirasa yönelik olumsuz tutumlarının ciddi olduğu bir dönemde, eski SSSR'de “Farhad ve Şirin” ve “Leyli ve Mecnun” şiirlerini zor şartlar altında yazmaya cüret etmiştir. Hurşit Nevai'nin fikirlerini koruyarak, tiyatro yasalarına dayalı özgün bir oyun yaratmıştır. Bu nedenle müzikal tiyatro ve opera çeşitleri de uzun yıllardır hatırlanıyor.

Özbekistan'da savaş sırasında yaratılan, A. Kozlovski'nin “Uluğ Bek” ve O. Çişkov'un “Mahmud Tarabi” operalarında tarihsel kahramanlık temasına duyduğu özlemlerini yansıtıyordu. Her iki opera da Özbek halkının kahramanca geçmişine adanmış ve zamanın gereksinimlerini karşılamıştır. Bu eserler sanatsal düzeyde birbirinden farklıydı ve sahnedeki kaderi de farklıymıştı. “Uluğ Bey” operası Özbekistan'ın müzik kültüründe çok ilginç ama tartışmalı olmasına rağmen ülkede opera türünün gelişmesinde önemli rol oynamıştır. “Mahmud Tarabi” operası Özbek müzikal tiyatro tarihinde önemli bir iz bırakmamıştır.

1960'ların sonunda ve 70'lerin başında genç bestecilerin cumhuriyetin müzikal tiyatrosuna ilgisi arttırmıştır. R. Hamroev, U. Musaev, N. Zakirov operada dikkate değer sonuçlar elde ettirmişler. Bu nedenle, Özbek yazarların müziği hala geleneksel

⁸⁸ Libretto, opera, operet, oratoryo, bale, müzikal, mask gibi müziksel sahne eserlerinin metinlerine verilen ad

⁸⁹ Sovyetler Birliği'nde 1917-1925 arasında, burjuva etkilerine karşı tamamen proleterya ait bir sanat oluşturmak amacıyla aktif olmuş bir harekettir.

halk sanatı yasalarıyla ilişkilidir, ancak folklor kullanmanın “alıntı” yöntemi neredeyse yok denecek kadar azdır. Halk alıntıları toplamak yerine, opera türünün gereksinimlerini karşılayan bir yazar teması oluşturma konusu öne sürülür. Operanın ana fikri ve onun müzikal uygulama araçlarıyla etkileşimi sorununu gündeme getiren eserler arasında R. Hamraev'in “Bilinmeyen adam” (1972), U. Musaev'in “Sonsuzluk” (1974), N. Zakirov'un “Çatışma” (1974), I. Ekberov'un “Suğd halkının kaplanı” (1977) ve R. Abdullayev'in “Sadakat” (1981) öne çıkmıştır.

1930'ların sonlarında ve 1940'ların başında Moskova Opera Stüdyosu'ndan mezun olan S. Hadcaeva, S. Samandarova, T. Abdurrahmanov, Naile ve Nasim Haşimov gibi yetenekli genç şarkıcılar Özbek opera sahnesine girmiştir. Yerel genç şarkıcılar K. Siddikov, M. Mullacanova, D. Nizamhodcaev de tiyatroya gelmişlerdir. Son on yılların yaratıcı sonu, Özbek operasının gelişiminde büyük bir adım atıldığını gösteriyor. Konular genişlemiş, türler zenginleşmiştir ve bazı eserler sadece cumhuriyette değil, yurtdışında da ünlenmiştir.

SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Özbek müziği tarihinin ortaya çıkışı ve gelişimi hakkında yaptığımız bu çalışmada, Özbek milli müziğinin dönemler olarak, ulaşılabilen kaynaklara dayanarak Türkçe'ye çevrilmesi yoluyla incelenmesi amaçlanmıştır. Çalışmamızda antik zamanlardan Sovyet dönemine kadar Özbek müziğinin ortaya çıkması, farklı sülale ve hanlıkların, din etkisi altında ilerlemesi, milli müziğe eserleri ve çalışmalarlarıyla daha da önem veren Orta Asya ve Doğu alimlerinin kısaca hayatı, müzik üzerinde yapılar tüm araştırmaları hakkında bilgi vermek hedeflenmiştir.

Özbek müziğinin yerel ve akademik türleri, destancılık ve ulusal halk müziğin tarzları hakkında, tarihten bugüne kadar bilinen Özbek milli müzik aletlerinin ortaya çıkma ve değişimleri üzerinde bilgi verilmiştir. II. Dünya savaşından sonraki dönem ve Özbek milletinin bağımsızlığı zamanında ulusal müziğin değişimi, yapılan tüm çalışmalar ve eserler incelenmesi ele alınmıştır.

Çalışmamızın diğer amacı da, Özbek ve Türk müziğinin benzerliklerini açıklamak hedef odağında olmuştur. Örneğin; Şaşmakam'da bulunan altı makam: Buzruk*Büzruk, Rost*Rast, Navo* Neva, Dugoh*Dügah, Segoh*Segah, Irok*İrak isimler itibariyle Türkiye'de icra edilen geleneksel Türk makamlarıyla benzer isimleri taşır. Bu isimler aynı olmasına karşın tezimizde incelediğimiz kadarıyla, içerik olarak birbirinden tamamen bağımsız ve özgün bir yapıya sahip oldukları ortaya çıkmıştır. Türk ve Özbek makamları kendi içerisinde çeşitli özel ritm ve makam sistemi içermektedir. Bu durum, süreç içerisinde geçmişten günümüze kadar gelen bu gelenek bugüne kadar ulaşırken çeşitli şekillerde değişimlere uğramış olduğu görülmüştür. Belki de bu yüzden makamlar tamamıyla içerik bakımından birbirine benzememelerine rağmen, aynı makam isimlerini taşıdıkları görülmektedir.

Yapılan çalışmamızın başka bir sonucu da, Özbek milli icra edilen çalgıların organolojik olarak Türk çalgılarıyla tamamıyla akraba ve aynı kökten gelen çalgılar olduğunu görülmüştür.

Tezin temel değerlendirilmesinde, sadece Özbek müziğinin değil, Orta Asya'da bulunan tüm Türk kökenli milletlerin müziğine olan katkısı olduğu şeklinde de yapabiliriz. Basit anlamda makamların adlandırılması, müzik aletlerin benzerlikleri, yerel veya halk ezgilerinin bölgeye göre değişmesi tüm Türk devletlerde aynı olduğunu çalışmamız içinde geçen incelemelerde belirlenmektedir. Araştırmada Özbek ulusal müziğinin tamamen ortaya çıkmasına kadar geçen dönemlerinin hem bilim ortamını hem de yerel müzik sanatının gelişmesini eşit olarak ele alınmıştır.

Çalışmanın sonucu olarak, Özbek halk müziğinin bir net şekilde adım-adım dönemlere ayrılmış şekilde incelenmesi ile, gelecekte yapılacak olan bu milletin müziğine ile ilgili araştırmalara faydalı olması beklenmektedir.

KAYNAKÇALAR DİZİSİ

- Abdurauf, F. Akbaş, H. (2016). “*Özbek klasik müziği ve tarihi*”. Ankara: Gece Kıtıplığı
- Akbaş, H. (2012) “*Türk ve Özbek Müzik Terminolojisinin Müşterek Sorunları: Aşule ve Mani Terimleri*” .
- Belyaev, V. (1933) “*Özbekistan Müzik Enstrümanları*” . Taşkent: Devlet Müzik Yayınevi
- İbragimov, O. (2010) “*Makam ve Uzay*”. Taşkent: Sanat Yayıncılık
- İbragimov, O. (2006) “*Fergana-Taşkent makamı*” . Taşkent: Media Land Yayıncılık
- Karomatov, F. (1959) “*Hamza Hakim-Zade Niyazi ve Özbek Sovyet müziği*” . Taşkent: Ziya Yayınevi
- Karomatov, F. (1972) “*Özbek halk müziğinin yerel stilleri hakkında*”. Taşkent: G.Gulom Yayınevi
- Karomatov, F. (1985) “*Özbek enstrümantal müziği. 20 yüzyıllığı*” . 2 cilt- Taşkent: G.Gulom Yayınevi
- Mevlanov, S. (2013) “*Farabi ve Müzik*”, Taşkent
- Madrimov, N. (2015) “*Özbek Opera Tarihi*”. Taşkent
- Madrimov, B. (2015) “*Özbek musikisi tarihi*”. Taşkent: (Eğitim klavuzu)
- Nurmatov, H. Yoldoşeva, N. (2007) “*Özbek musikisi tarihi*”. Taşkent: G.Gulom (Meslek yüksek okulları için eğitim klavuzu)
- “*Özbek sovyet müziği tarihi 1-2-3*” . (1972-1974) Taşkent: G.Gulom Yayınevi
- Rajabov, İ. (2006) “*Makamlar*”. Taşkent: Sanat Yayınevi
- Rajabov, İ. Rajabi, Y. (1992) “*Makam Temelleri*”. Taşkent: Vakıf Yayınevi
- Rasulov, O. (2006) “*Geneleksen şarkıcı öğretim metodolojisi*”. Taşkent: Ali Şir Nevai Özbekistan milli kütüphanesi
- Rahmanov, M. (1968) “*Özbek tiyatro tarihi*”. (16 yüzyılığında 20 yüzyılın arasında Özbek tiyatro medeniyetinin gelişim yolları) Taşkent: Fen Yayınevi

- Rahmanov, M. (1975) “*Özbek tiyatrosi*”. (Eski zamanlardan 16 yüzyıllığa kadar) Taşkent: Fen Yayınevi
- Rajabov, A. (1989) “Barbad: Dönem, Gelenek Ve Yenilik”, Duşanbe
- Rajabov, I. R. (1963) “*Makamlar konusunda*”. Taşkent: Fen Yayınevi
- Rajabi, U. (1978) “*Müzikal mirasımız*”. Taşkent: G.Gulom Yayınevi
- Steinpress, B. (1969) “XIX. Yüzyıl Müzik Tarihi Üzerine Popüler Bir Deneme”
- Sahin, Mustafa. (2013) “Timur İmparatorluğu’nda Müzik-Eğlence Kültürü ve Yetişen Ünlü Müzisyenler” (http://www.historystudies.net/dergiayrinti/timur-imparatorlugunda-muzik-eglenme-kulturu-ve-yetisen-unlu-muzisyenler_471)
- Solomanova, T. Qofurbekov, T. B. (1981) “*Özbek musikisi tarihi*”. Taşkent: Öğretmen Yayınevi
- “*Sanat tarihi sorunları*”. (1998) Taşkent: Vakit Yayınevi
- Torayev, F. J. (2009) “*Buhara mukanniyları*”. Taşkent: Fen Yayınevi
- Vahidov, S. (1976) “*Özbek Sovyet Şarkısı*”. Taşkent: Ziya Çeşme Yayınevi
- Vizgo, T. Petrosyans, A. I. (1962) “*Özbek Halk Çalgıları Orkestrası*”. Taşkent: Zaman Yayınevi
- Yunusov, R. (1992) “*Makami ve Mugami*”. Taşkent: Fen Yayınevi
- Yunusov, R. (2000) “*Özbek halk musika araştırmaları*”. 2-kısım Taşkent: Ziya Çeşme Yayınevi
- Yuldaşeva, N. Raxmatova, N (2011) “*Özbek Musiki Edebiyatı*”, Taşkent

ÖZGEÇMİŞ

2011-2014 yılları arasında Taşkent Medeniyet kollejinin “Halk Çalgıları Ve Orkestra Yöneticiliği” bölümünde nazariyat, ğijjak, solfej ve orkestra yönetmenliği eğitimini aldı. 2014 yılında Belarus Cümhuriyetinde geçen “ Avrupa Sesi” dünya yarışmasında telli çalgılar arasında birinciliği aldı. 2014 yılında “Cümhurbaşkan öğrencisi” olarak burslu olarak Nizami adına Taşkent Devlet Pedagoji Üniversitesi’nin “Müzik eğitim” bölümünü kazandı ve 2018 yılında mezun oldu. 2019 yılında Ege üniversitesi Sosyal Bilimler Fakültesi Türk Müziği Yüksek Programı’na başladı. Yüksek lisans eğitim süresinde etnik müziğe ağırlık verdi.