



TÜRKMEN GÖROGLI DESTANI'NDA MÜZİKLE İLGİLİ KAVRAM ALANI

Ogulsadap EYEBERDIYEVA

Temmuz, 2022

DENİZLİ

TÜRKMEN GÖROGLI DESTANI'NDA MÜZİKLE İLGİLİ KAVRAM ALANI

**Pamukkale Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Yüksek Lisans Tezi
Çağdaş Türk Lehçeleri ve Edebiyatları Anabilim Dalı**

Ogulsadap EYEBERDIYEVA

Danışman: Doç. Dr. Soner SAĞLAM

Temmuz, 2022

DENİZLİ

ÖNSÖZ

Köroğlu destanı, Türk dünyası destan geleneği içerisinde oldukça önemli bir yere sahiptir. Genel olarak Doğu ve Batı olmak üzere iki versiyonu olan Köroğlu destanı, bu versiyonlar altında pekçok varyanta sahiptir. Bütün Türk dünyasında olduğu gibi Türkmenler arasında da “Göroglı” destanı çok özel bir konumdadır. Gerek Türkmenistan’da gerek Türkiye’de Köroğlu destanı üzerine pek çok araştırma, inceleme ve akademik tezler yapılmıştır. Bu çalışmaların çoğunluğu halk bilimi, halk edebiyatı alanlarında yapılmıştır. Ancak Köroğlu destanının müzik ile ilgili kavram alanı üzerine birkaç gazete ve dergi yazıları dışında akademik bir çalışmaya rastlanılmamıştır. Bu bakımdan çalışmamız özgündür.

Türkmen Göroglı Destanı’nda Müzikle İlgili Kavram Alanı adlı çalışma Annagülü Nurmemmet tarafından 1996’da neşredilen “Türkmen Halk Destanı Göroglı” adlı 8 ciltten oluşan eserde yer alan metinlerin müzikle ilgili kavram alanının incelenmesi esasına dayanmaktadır. İncelemede söz konusunun eserin sekiz cildi taranmıştır. Kitabın içinde 30 hikâyeye bulunmaktadır. Kitaptaki hikâyeler “Köroğlu’nun Türeyişi”, “Köroğlu’nun Evlenişi”, “Araptan İntikam Alış”, “Övezin Getirilişi”, Övezi Dara Çeken”, “Hoşgeldi”, “Övez Evlenen”, “Ayçemen”, “Servican”, “Övez ve Kırat”, “Arap Bağlayan”, “Kırk Binler”, “Övez Küsen”, “Moruk Kadın”, “Köroğlu ve Balı bey”, “Telli Hanım”, “Erhasan”, “Peri Küsen”, “Merdivenli”, “Harmandeli”, “Sapar Mehrem”, “Handan Bahadır”, “Bezirgân”, “Köroğlu Bey ve Davut Serdar”, “Tebli Bahadır”, “Belagerdan”, “Gencim Bey ve Hıdırali Zengin”, “Övezin Oğlu Nuralı”, Ahmet Bey’in Evlenişi”, “Köroğlu’nun Ölümü” bunlardan ibarettir.

Çalışma, giriş ve üç bölümden oluşmaktadır. Giriş bölümünde Türkmenler ve Türkmenistan hakkında genel bilgiler, birinci bölümde söz varlığı ve kavram alanı ile ilgili olarak kavramsal bilgiler, ikinci bölümde de Köroğlu destanı hakkında genel bilgiler verilmiştir. Üçüncü bölümde müzik ile ilgili kavramlar tespit edilmiş ve müzik bilimi bağlamında tasnif edilmiştir. Bu tasnif dört ana başlıktan oluşmaktadır. Bunlar İcra, Dinleyici, Makamlar ve Çalgı’dır. İcra başlığı altında daha çok performans ile ilgili kelime ve kelime grupları verilmiştir. İcra başlığı, icra tarzı ve icracı olmak üzere iki alt başlıkta ele alınmış olup icracı alt başlığı da kendi içinde genel ve özel isimler olarak ikiye ayrılmıştır. Dinleyici ile ilgili söz varlığı neredeyse yok denecek kadar azdır. Makamlar başlığı altında veya yorumunun müzik makamının adı olduğu anlaşılan

ifadeler verilmiştir. Çalgı başlığı kendi içerisinde çalgı türleri, çalgı aletinin parçaları ve çalgı imalatı ile ilgili ifadeler olmak üzere üç alt başlığa ayrılmıştır.

Tez aşamasında aday öğrenci pandemi nedeniyle maalesef ülkesi Türkmenistan'a gidememiştir. Türkmenistan'ın aldığı karar nedeniyle ülkeye giriş ve çıkışlar durdurulmuştur. Bu nedenle Türkmenistan'daki kütüphanelerden, üniversitelerde çalışan akademisyenlerden yararlanma imkânı olmamıştır. Bunun yanında aday Türkmenistan'daki ablası Durna Durdıyeva ile iletişime geçerek tezi ile ilgili bilgi edinmeye çalışmış, Türkmençe kaleme alınmış müzik kitaplarına ve konu ile ilgili web sitelerine ulaşmış onlardan yararlanmaya gayret etmiştir.

Köroğlu Destanı, Türkmencede "Göroğlu Destanı" şeklinde yazılmaktadır. Bu nedenle tezin başlığında Göroğlu Destanı ifadesini kullanmayı tercih ettik. Ancak çalışmamızın içinde Türkiye sahasında yapılan araştırma ve incelemelerden bahsederken genel kullanıma uygun olarak "Köroğlu" ifadesini kullandık. Sadece Türkmenistan destan geleneği ile ilgili bilgi verirken "Göroğlu" şeklini tercih ettik.

Tez çalışmamın ilk adımından sonuna kadar bana hep destek olan, değerli hocam, tez danışmanım Doç. Dr. Soner Sağlam'a yardımlarından dolayı çok teşekkür ediyorum. Tez konumuzun tespitinde ve inceleme aşamasında yardımlarını esirgemeyen Doç. Dr. Berdi Sarıyev hocama ve Prof. Dr. Nergis Biray hocamıza teşekkürü borç bilirim.

Uzun tez çalışmam esnasında hep yanımda olan, beni hiçbir zaman yalnız bırakmayan anneme ve kardeşlerime teşekkür ediyorum.

Ogulsadap EYEBERDIYEVA

ÖZET

TÜRKMEN GÖROĞLI DESTANI'NDA MÜZİKLE İLGİLİ KAVRAM ALANI

Eyeberdiyeva, Ogulsadap
Yüksek Lisans Tezi
Çağdaş Türk Lehçeleri ve Edebiyatları ABD
Tez Yöneticisi: Doç. Dr. Soner SAĞLAM

Temmuz 2022, IX + 111 sayfa

Bu çalışmada, Köroğlu'nun Türkmenistan varyantında müzik ile ilgili kavram alanının ortaya konulması amaçlanmıştır.

İnsanların bir kavrama bakış açısı o kavramın hangi kelimelerle ifade edildiğiyle doğrudan orantılıdır. Bu nedenle kavram üzerine yapılan çalışmalar söz konusu olduğu dil kadar o dili konuşan insanların kültürleri ve dünya görüşleri hakkında önemli bilgiler verir. Kavram, Türkçe sözlükte, bir nesnenin veya düşüncenin zihindeki soyut ve genel tasarımı olarak tanımlanır.

Söz varlığı ile kavram alanı birbiriyle yakından ilişkilidir. Kavram alanının oluşturucuları olan sözcükler söz varlığının bir kesitidir. Çeşitli büyüklükteki bu alanların sınırları çoğu kez kesişir. Bir dilin söz varlığı aynı zamanda o dilin anlatım yolu özelliğinin de bir göstergesidir. Her dilin kendine özgü bir anlatım yolu vardır. W. von Humboldt, Sabir-Whorf her milletin dünyaya kendi dil penceresinden baktığını ve kendi ana dilinde oluşmuş kavramlarla çevreyi ve gerçekleri algıladığını savunmuşlardır.

Bu amaç doğrultusunda öncelikle “sözcük tanımı ve kapsamı”, ele alınmış, söz varlığının içerdiği ögeler (deyimler, atasözleri, terimler, kalıp ifadeler, tekrarlar) açıklanmıştır. Daha sonra Köroğlu destanındaki müzik ile ilgili terimler, müzik aletleri açıklamalı bir şekilde verilmiştir. Türkmen Göroğlu Destanı'nda Müzikle İlgili Kavram Alanı adlı bu çalışma giriş ve üç bölümden oluşmaktadır. Giriş bölümünde Türkmenler ve Türkmenistan hakkında genel bilgiler, birinci bölümde söz varlığı ile ilgili kavramsal bilgiler, ikinci bölümde de Köroğlu destanı hakkında genel bilgiler verilmiştir. Üçüncü bölümde müzik ile ilgili kavramlar tespit edilmiş ve müzikoloji bağlamında tasnif edilmiştir. Bu tasnif dört ana başlıktan oluşmaktadır. Bunlar İcra, Dinleyici, Makamlar ve Çalgı'dır.

Türk dünyası destan geleneğinin en güzel örneklerinden biri olan Köroğlu Destanı'nın Türkmen varyantı, Türkmen müzik kültürü ile ilgili çok özel bilgiler içermektedir. Müziğin, dutarın, türkünün Türkmenlerin yaşamında taşıdığı önem destanın söz varlığına da yansımıştır.

Anahtar Kelimeler: Köroğlu Destanı, Türkmenistan, Müzik Terimleri, Kavram Alanı.

ABSTRACT**THE CONCEPTUAL FIELD OF MUSIC IN THE TURKMEN KOROGHLU
EPIC**

Eyeberdiyeva, Ogulsadap

Master Thesis

Contemporary Turkish Dialects And Literatures Department

Adviser of Thesis: Doç. Dr. Soner SAĞLAM

July 2022, IX + 111 pages

In this study, it is aimed to reveal the concept of music in the Turkmenistan variant of Koroghlu.

The way people view a concept is directly proportional to the words used to express that concept. For this reason, studies of the concept provide important information about the culture and worldview of the people who speak the language, as well as the language in question. A concept is defined in a Turkish dictionary as an abstract and general representation of an object or thought in the mind.

Vocabulary and the field of concepts are closely related to each other. Words that are components of the conceptual field are a slice of vocabulary. The boundaries of these areas of various sizes often intersect. The vocabulary of a language is also an indicator of the way that language is expressed. Every language has its own way of expressing. W. von Humboldt, Sabir-Whorf argued that every nation looks at the world from its own language window and perceives the environment and realities with concepts formed in their native language.

For this purpose, first of all, "word definition and scope", the elements of the vocabulary (idioms, proverbs, terms, formulaic expressions, repetitions) are explained. Afterwards, the musical terms and musical instruments in the Koroghlu epic are given in an explanatory way. This study, named The Conceptual Field Of Music In The Turkmen Koroghlu Epic, consists of an introduction and three parts. In the introduction, general information about the Turkmens and Turkmenistan, conceptual information about the vocabulary in the first part, and general information about the Koroghlu epic in the second part are given. In the third chapter, the concepts related to music were determined and classified in the context of musicology. This classification consists of four main headings. These are the Performer, the Listener, the Modes and the Instrument.

The Turkmen variant of Koroghlu Epic, one of the most beautiful examples of the Turkish world epic tradition, contains very specific information about Turkmen music culture. The importance of music, dutar and folk song in the life of Turkmen is also reflected in the vocabulary of the epic.

Keywords: Koroghlu Epic, Turkmenistan, Musical Terms, Concept Area.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	i
ÖZET.....	ii
ABSTRACT.....	iv
İÇİNDEKİLER	v
FOTOGRAFLAR DİZİNİ	vii
KULLANILAN KISALTMALAR	ix
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

KAVRAM ALANI

1.1. Söz Varlığının Tanımı ve Kavram Alanı.....	7
1.1.1. Söz Varlığının Kültürel Yönü	10
1.1.2 Söz Varlığının İçerdiği Ögeler	11
1.1.2.1.Deyimler	11
1.1.2.2.Atasözleri.....	11
1.1.2.3.Terimler	13
1.1.2.4.Kalıp ifadeler	13
1.1.2.5.Tekrarlar.....	14

İKİNCİ BÖLÜM

KÖROĞLU DESTANI

2.1. Türk Dünyasında Köroğlu.....	15
2.2. Köroğlu'nun Türkmenistan Varyantı Hakkında Genel Bilgi.....	19

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

İNCELEME

3.1 Müzik İle İlgili Söz Varlığı ve Köroğlu Destanı'nda Geçtiği Yerler.....	31
3.1.1. İcra.....	31
3.1.1.1. İcra Tarzı: Bu başlık altında permormans ile ilgi söz varlığı verilmiştir....	31
3.1.1.2. İcracı	41
3.1.1.2.2 Özel İsimler	47
3.1.2. Dinleyici.....	52
3.1.3. Makamlar	53
3.1.4.Çalgı.....	55

3.1.4.1. Çalgı Türleri	55
3.1.4.1.1. Telli Çalgılar	55
3.1.4.1.2. Üflemeli Çalgılar	62
3.1.4.1.3. Vurmalı Çalgılar	73
3.1.5. Çalgı Aletlerinin Parçaları	74
3.1.6. Çalgı Aletinin Yapım Tarzı/ İmal edilişi	81
3.2. Köroğlu Destanı'nın Müzik ile İlgili Söz Varlığı Hakkında Dilbilgisi Notları.....	83
Ekler:	88
Ek 1. Meşhur Türkmen Bahşısı Pelvan Bahşı.....	88
Ek 2. Köroğlu'nun Türkmenistan Varyantına Ait Resimler	90

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

KAYNAKLAR	107
ÖZGEÇMİŞ	111

FOTOGRAFLAR DİZİNİ

Fotograf 1. Aydım aytmak.....	31
Fotograf 2. Nagara çalgı aleti.....	35
Fotograf 3. Savaş müziği.....	38
Fotograf 4. Tebil 1.....	40
Fotograf 6. Aydıncı Ozan.....	41
Fotograf 7. Bağşı.....	43
Fotograf 8. Sazandalar.....	47
Fotograf 9. Daşoğuz ilindeki Dutar heykeli.....	49
Fotograf 10. Âşık Aydın Pir heykeli.....	50
Fotograf 11. Gammar Baba'nın mezarının bulunduğu yer.....	51
Fotograf 12. Baba Gammar mezarının yanındaki Dutar'a benzetilen ağaç.....	52
Fotograf 13. Dutar.....	55
Fotograf 14. Gıcak müzik aleti.....	59
Fotograf 15. Nota da yazılışı.....	60
Fotograf 16. Sitar müzik aleti.....	61
Fotograf 17. Rubab müzik aleti.....	62
Fotograf 18. Balaman müzik aleti.....	63
Fotograf 19. Balamanın kromatik seslerinin durumu.....	64
Fotograf 20. Kamış Balaman müzik aleti.....	64
Fotograf 21. Dilli tüdük çalınırken perdelerin çıkardığı ses.....	65
Fotograf 22. Dilli tüydüğün ses aralığı.....	65
Fotograf 23. Ağız kopuzu 1.....	66
Fotograf 24. Ağız kopuzu 2.....	67
Fotograf 25. Ağız kopuzu 3.....	68
Fotograf 26. Kernay müzik aleti.....	69
Fotograf 27. Ney.....	70
Fotograf 28. Ney'in olağan ses sınırı.....	71
Fotograf 29. Surnay çalgı aleti.....	72
Fotograf 30. Surnayın ses aralığı.....	72
Fotograf 31. Tebil 2.....	74
Fotograf 32. Dutarın eşeği.....	75
Fotograf 33. Dutarın kabağı (teknesi).....	76
Fotograf 34. Dutar Perdesi.....	78
Fotograf 35. Şirvan perde.....	80
Fotograf 36. Ağaç sazı yapılışı.....	82
Fotograf 37. Gazma Dutar.....	83
Fotograf 38. Göroğlı Destanı anlatıcısı Ozan Pelvan Bağşı Ata Hocaoğlu.....	88
Fotograf 39. Göroğlı Türkmen Halk Kahramanı.....	90
Fotograf 40. Köroğlu'nun Aga Yunus Peri ile Evlenişinin Tasvir Eden Görsel.....	91
Fotograf 41. Arap'tan İntikam Alış.....	92
Fotograf 42. Hoşgeldi.....	93
Fotograf 43. Servican.....	94

Fotograf 44. Arap Reyhan.....	95
Fotograf 45. Moruk Kadın.	96
Fotograf 46. Peri Küsen.	97
Fotograf 47. Merdivenli.	98
Fotograf 48. Harmandeli.	99
Fotograf 49. Köroğlu.....	100
Fotograf 50. Bezirgân.....	101
Fotograf 51. Belagerdan.....	102
Fotograf 52. Köroğlu'nun Ölümü.	103

KULLANILAN KISALTMALAR

BDT	:	Bağımsız Devletler Topluluğu
C.	:	Cilt
Çağ	:	Çağatayca
Kırg	:	Kırgızca
KP	:	Komünist Parti
SSC	:	Sovyet Sosyalist Cumhuriyeti
SSCB	:	Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği
TKP	:	Türkmen Komünist Parti
TSSC	:	Türkmenistan Sovyet Sosyalist Cumhuriyeti
Türkm:	:	Türkmençe
Uyg	:	Uygurca
vb.	:	ve benzeri
vs	:	vesaire
vd	:	ve diğerleri
Kazak:	:	Kazakça
M.Ö	:	Milattan Önce

GİRİŞ

Türkmenler ve Türkmenistan Hakkında Genel Bilgi

Türkmenler tarihin en eski milletlerinden olan Türklerin Oğuz boyundandır. Tek başına boy olmayan Türkmenlerin etnik terkiibinde, Oğuz boyunu meydana getiren yirmi dört boyun her birinin adlarını görmek mümkündür. Yani Türkmenler Oğuz, Oğuzlar Türkmen'dir. Bu iki ifadeyi birbirinden ayırmak imkânsızdır (Beyoğlu, 2000:10-11). Nitekim Faruk Sümer de ölümsüz eserini Oğuzlar (Türkmenler) adıyla neşrederek bu iki ismin aynı anlamı taşıdığına vurgu yapmıştır (Sümer, 1972).

X. asırdan itibaren, yani Türkler arasında İslamiyet'in yoğun bir şekilde yayılmaya başlamasıyla birlikte Oğuz adının Türkmen adıyla değişmeye başladığını görüyoruz. Burada Türkmen adının ne anlama geldiğine dair ipuçları da belirginleşmiş oluyor. İslamiyet'i kabul etmeyen Oğuzların Müslüman olan Oğuzlara "iman eden Türk" manasına gelen "Türk - iman" dedikleri, zamanla bu ifadenin Türkmen şekline dönüştüğü anlaşılmaktadır (Kafesoğlu, 1958: 121-133). Günümüzde Arapların ve İranlıların Türkmen sözünü "*Türkemen*" olarak telaffuz etmeleri de bunun bir göstergesidir. Bununla birlikte Türkmen adının manası üzerinde durulurken Türk dilinde sıkça rastlanılan ve sonunda Türkmen kelimesinde olduğu gibi *-men*, eki alan *Kuman*, *Karaman*, *Ataman*, *Kölemen* gibi kelimelerin varlığına dikkat çekilmektedir. Genel kabule göre "kocaman", "toraman" gibi kelimelerde görülen "-man, -men" ekinin eklendiği kelimeye kattığı güçlendirici, kuvvetlendirici anlama göre Türkmen kelimesinin "halis Türk" anlamına geldiği ifade edilmektedir.

Günümüzde Türkmen ifadesi Türkmenistan, Afganistan, Tacikistan, Irak, İran, Suriye ve Türkiye'de yaşayan bazı Türk boyları için kullanılmaktadır. Azerbaycan ve Türkiye Türkleri gibi Oğuz boyuna mensup olan Türkmenler, dil olarak da Oğuz Türkçesini kullanırlar (Saray, 1996: 332).

Coğrafi olarak Türkmenistan'ın tarihi ile millet olarak Türkmenlerin tarihi birbirine karıştırılmaması gereken konulardır. Bugünkü Türkmenistan sınırları içinde yer alan topraklarda yapılan arkeolojik, antropolojik ve etnografik incelemelerden, bu coğrafyanın insanlık tarihinin başlangıç noktalarından biri olduğu anlaşılmaktadır. Bu çalışma ve incelemeler neticesinde günümüzden 6 bin yıl öncesine kadar uzanan bir medeniyetin izlerine rastlanmaktadır. Köpetdağ eteği civarında, yerleşik olarak tarım yapan Ceyhun medeniyeti, Güney Türkmenistan'da ortaya çıkan Altındepe medeniyeti,

Güneybatı Türkmenistan'daki eski Dehistan medeniyeti, Merv yakınlarındaki Marguş medeniyeti, Murgab'ın aşağı kısımlarındaki Avcıdepe, Tahırbay, Yazdepe, Kuzey Türkmenistan'da Amu Derya'nın aşağı kısmında ise Bronz Çağı'na ait tarım ve hayvancılık yapan Taze bagyap medeniyetinin kalıntıları bunun birer örneğidir. Bu medeniyetlerin hangi milletlere ait oldukları konusunda kesin bilgiler olmamakla birlikte Doğu Türkmenistan'da bulunan Anev, Altindepe ve Marguş dönemlerine ait çömlek nakışlarının da günümüzdeki Türkmen halılarının nakışlarıyla nerdeyse aynı olması, bu medeniyetin temsilcilerinin Türkmenlerin ataları olma ihtimalini kuvvetlendirmektedir (Aydıgdıyev, 2002: 720).

1881 yılının hemen başında kanlı geçen Göktepe müdafaaları neticesinde Ruslara boyun eğmek zorunda kalan Türkmenler, kısa bir süre Çarlık hâkimiyeti altında hayat mücadelesi verdiler. Bolşevik ihtilalinin ardından, Türkistan'da baş gösteren millî mücadele hareketlerine yoğun destek veren Türkmenler, diğer Türk halkları gibi Sovyet hâkimiyetine girmekten kurtulamamıştır (Saray, 1989: 375).

Orta Asya'da yer alan Türkmenistan, kuzeyde Özbekistan, kuzeybatıda Kazakistan, batıda Hazar Denizi, güneyde İran, güneydoğuda Afganistan ile çevrili 488.100 km² alana sahip bir ülkedir. Ülkenin %80'ini Karakum çölü kaplar. Güneyinde Köpetdag ve Köytendagları en önemli yükseltilerdir. Turan çukurluğu ise ülkenin en derin kısmını oluşturur. Ülkenin önemli bir kısmı çöl olan Türkmenistan'ın en önemli su kaynağı, Tacikistan ve Özbekistan topraklarından da geçen Amuderya nehridir. Türkmenistan'ın orta ve batı kesiminde doğal suyolu bulunmamakla beraber, dünyanın insan yapımı en büyük kanallarından olan Karakum Kanalı Amu Derya nehrinin sularını Marı ve Aşkabat bölgesine taşımaktadır. Hazar Denizi'ne dökülen Etek, Karakum çölünde kaybolan Tecen ve Murgap önemli nehirlerdir (Yıldırım, 2012: 399).

Yaklaşık 40 yıllık Çarlık Rusya hâkimiyeti altında kalan Türkistan Bölgesi'nde, Bolşevik İhtilalinden sonra Türkistan Genel Valiliği yerine, 30 Nisan 1918 tarihinde Rusya Federatif Sosyalist Cumhuriyeti'ne bağlı Türkistan Özerk Sovyet Sosyalist Cumhuriyeti kurulmuştur. Ardından adında Türkistan kelimesi geçen bu özerk cumhuriyet ortadan kaldırılarak bu cumhuriyetin bünyesinden 14 Ekim 1924 tarihinde Özbek ve Türkmen Sovyet Sosyalist Cumhuriyetleri teşkil edilmiştir. Türkmen SSC sınırlarını, Hazar kıyılarından Merv bölgesine kadar uzanan Türkmen toprakları, Buhara Hanlığından alınan ve Türkmenlerin çoğunlukla yaşadığı bölgeler olan Kerki, Carcev (Lebap), Hive Hanlığına ait olup yine Türkmenlerin yoğun olarak yaşadığı bölgeler olan

Daşhoğuz, İlyalı, Parsu, Köneurgenç, Mangıt, Ambar-Mamak, Sadavar, Dargan-Ata ve Hoceli'nin bir bölümü oluşturmuştur (Saray, 1989: 375-376).

Böylece Çarlık dönemindeki tüm idari ve siyasi yapılar feshedilerek Orta Asya bölgesine yeniden bir düzenlemeye gidilir. Böl, parçala ve yönet politikasının sonucunda bölgede Kazakistan, Kırgızistan, Tacikistan, Türkmenistan ve Özbekistan gibi beş yeni Sovyet Sosyalist Cumhuriyeti ortaya çıkmıştır (Roy, 2000: 99-100).

Türkmen SSC'nin kuruluşundan yaklaşık yedi ay sonra 13 Mayıs 1925 tarihinde Türkmen Komünist Partisi kurulmuştur. TKP'nin tamamen Moskova güdümünde olmaması parti liderlerinin milliyetçilik ile suçlanmalarına neden olmuştur. KP yöneticilerinin her türlü Sovyetleştirme çabalarına rağmen, Türkmen aile hayatı asla bozulmamış, özellikle Türkmen kadınları mümkün mertebe yabancılardan uzak tutulmuştur. Bu durum Türkmenlerde aile müessesesinin sağlam kalmasında son derece etkili olmuştur. Türkmen kadınları dinî ve millî geleneklerin muhafazası ve yaşatılmasında da oldukça önemli roller oynamışlardır. Komünist yöneticiler, Türkmen aile hayatını Sovyetleştirmeye karşı başarılı direncini şu sözlerle ifade etmişlerdir: *“Eski derebeylik adetlerini devam ettirenler arasında birçok komünist, ilim adamları, öğretmenler ve profesörler vardır. Bunlardan bazıları bu sebeple vazifelerinden atılmışlardır. Türkmenistan aydınları arasında eski kalıntı ve gelenekleri devam ettirmeğe çalışanları gösteren daha pek çok örnek vermek mümkündür”* (Saray, 1989:375-376).

1985 yılında M. Gorboçov'un Açıklık ve Yeniden Yapılanma politikası sonucu SSCB'de düzenin yüksek sesle eleştirilmeye başlanması sonrasında TKP'nin Moskova yönetimini küstürmeden halka daha yumuşak davrandığı görülmüştür. Bu yumuşama içinde 1989 yılında Türkmenistan hükümeti aldığı kararla Türkmenceyi Rusça ile birlikte cumhuriyetin resmi dili haline getirmiştir. Bu karar Türkmencenin devlet dili olması için atılan ilk adım olmasından dolayı büyük önem taşımaktadır.

Türkmenistan'ın bağımsızlık yıllarına damgasını vuracak olan Saparmurat Niyazov (Türkmenbaşı) da Parti içinde 1980-1984 yıllar arasında Aşkabat Komitesi Birinci Sekreterliği'ne, 1985 yılında Bakanlar Komitesi Başkanlığı'na ve aynı yılın aralık ayında Türkmenistan Komünist Partisi Birinci Sekreterliği'ne, 13 Ocak 1990 tarihinde de Türkmenistan SSC'nin Devlet Başkanlığı'na seçilmiştir.

Sovyet yönetimi Türkmenistan'da kabilelerin birbirlerine olan sıkı bağılıklarından kendi çıkarları doğrultusunda ve menfi yönde istifade etmeye çalışmıştır. Sovyet yönetimi, Türkmen halkını “böl ve yönet” siyaseti gereği kabile milliyetçiliğini körüklemeye, “sen Teke’sin, sen Yomut’sun, sen Salur’sun, sen Ersarı’sın” diye Türkmenleri küçük kabileler halinde ayırtırmaya uğraşmıştır. Sovyetlerin bu tehlikeli oyununu gören Niyazov “*Şayet aramızdaki boy ve tire tartışmalarını durdurup yok etmezsek, ülkemizde düzeni ve kontrolü tesis edemeyiz. O zaman hep birlikte mahvoluruz*” diyerek bu sıkıntılı durumu bertaraf etmiş ve ülkenin birlik-beraberliğini büyük oranda tesis etmiştir (Saray, 1989:386-387).

Saparmurat Niyazov, Sovyetler Birliği’nde cereyan eden gelişmeleri dikkatle takip ederken ülkesinin geleceğini tehlikeye atmamak için herhangi bir anlaşmaya girmekten uzak durmuştur. Onun bu siyaseti kimileri tarafından pasiflik olarak değerlendirilse de iç ve dış otoritelerin büyük çoğunluğu tarafından dengeli politikası nedeniyle takdir edilmiştir. 1991 yılında Sovyetler Birliği’nin dağılmasıyla birlikte Niyazov, Türkmenistan’ın bağımsızlığını ilan edip etmeme konusunda referanduma gitmiş ve halk %93’ü bağımsızlık lehine oy kullanmıştır (Saray, 1989: 387). Artık dünya sahnesinde yepyeni bir aktör, yeni bir fidan boy göstermeye başlayacaktır.

Bağımsızlıktan iki ay sonra Türkmenistan başkenti Aşkabat şehri önemli bir olaya ev sahipliği yapmıştır. 8 Aralık 1991’de Rusya, Ukrayna ve Beyaz Rusya’dan oluşan SSCB’nin Slav Cumhuriyetleri Minsk’te toplanarak “Bağımsız Devletler Topluluğu” adıyla yeni bir oluşum kurduklarını dünyaya açıklamışlardır. Bu tüm dünyada “Slav Devletler Topluluğu” kuruluşu olarak algılanmaktadır. Bu yeni durum karşısında Orta Asya’nın beş cumhuriyetinin liderleri Minsk girişimi olarak da adlandırılan yeni oluşumu değerlendirmek üzere Türkmenistan’ın başkenti Aşkabat’ta 12 Aralık 1991’de bir araya gelerek iki günlük toplantı yapmışlardır. Toplantıda Bağımsız Devletleri Topluluğuna eşit ve kurucu üye statüsünde katılım kararı çıkmıştır. Bu konuda yayımlanan Aşkabat Deklarasyonu’nda Orta Asya Cumhuriyetleri’nin 1990 Almatı ve 1991 Taşkent’te yaptıkları istişare toplantılarının devamı olarak bir araya geldikleri ve durum değerlendirilmesi yaptıkları ifade edilmiştir (Kara, 2012:37-38).

BDT’nin kurulmasıyla Sovyetler Birliği dağılırken Türkmen SSC Devlet Başkanı olan Saparmurat Niyazov, yeni kurulan devletin başına geçmiştir. 1992 yılında gerçekleştirdiği Hac farizasından sonra Niyazov’un ismi “Türkmenbaşı” olarak anılmaya

başlamış ve 14 Eylül 1993 günü ilk defa resmi bir belgeyi Saparmurat Türkmenbaşı olarak imzalamıştır.

Bağımsızlığını kazanan Türkmenistan, kuzeyde Özbekistan, kuzeybatıda Kazakistan, batıda Hazar Denizi, güneyde İran, güneydoğuda Afganistan ile çevrili 488.100 km² alana sahip bir ülke haline gelmiştir. Türkmenistan'ın %80'ini Karakum çölü kaplamaktadır. Türkmenistan iklimi subtropikal çöl iklimi özellikleri taşımaktadır. İklim sert olup, genellikle yazları kuru ve sıcaktır, gece ile gündüz arasında büyük ısı farklılığı görülmektedir.

Türkmenistan'ın Başkenti Aşkabat'tır. Ülke idari olarak 5 vilayete ayrılmıştır. Vilayetlerde üst yönetim görevi Hâkimler (Belediye Başkanı/Vali) tarafından yürütülür. Vilayet sınırları içerisinde yerleşen Şehir ve Etraplar (İlçe) da yine Şehir Hâkimi ve Etrap Hâkimi tarafından Vilayet Hâkimine bağlı olarak yürütülür. Daha küçük yerleşim yerleri Geneşlikler ve Obalar, Arçınlar ve Birlikler tarafından yine Vilayet Hâkimine bağlı olarak yürütülür. Ülkedeki beş vilayet Ahal, Balkan, Marı, Lebap ve Daşoğuz vilayetleridir. Başkent Aşkabat, Ahal'dan ayrı yönetilmektedir.

Ahal, Türkmenistan'ın güneyinde yer alan vilayettir. İran ve Afganistan'a sınırı olan Ahal vilayetinin merkezi Anev'dir. Balkan, Türkmenistan'ın batısında yer alan vilayettir. Hazar Denizi'ne sahili olan Balkan vilayeti önemli enerji rezervlerine sahiptir. Balkan vilayetinde Türkmenistan'ın doğal gaz üretiminin yüzde 18'i petrol üretiminin ise yüzde 94'ü gerçekleşir. Daşoğuz, Türkmenistan'ın kuzeyinde yer alan vilayettir. Özbekistan'a sınırı olan vilayetinin merkezi Daşoğuz'dur. Vilayetinin önemli bir bölümü çöldür. Lebap, Türkmenistan'ın kuzeydoğusunda yer alan vilayettir. Özbekistan'a sınırı olan vilayetinin merkezi Türkmenabat'dır. Türkmenistan'ın en yüksek dağı vilayet sınırları içerisinde yer almaktadır. Marı, Türkmenistan'ın güneydoğusunda yer alan vilayettir. Afganistan'a sınırı olan vilayetinin merkezi Marı'dır. Vilayet önemli bir sanayi ve tarım üretim merkezidir. Önemli bir arkeolojik merkez olan Merv şehri bu vilayetinin sınırları içerisinde yer almaktadır (DEİK Türkmenistan 2008: 6).

12 Aralık 1995'te Birleşmiş Milletler Teşkilatı'nın genel kurulunun meclisinde, 185 üye devletin onayıyla Türkmenistan'a Daimî Tarafsızlık statüsü verilmiştir. Bundan dolayı Türkmenistan dünya platformunda büyük bir sorumluluk üstlenmiştir. Günümüzde, Merkezi Asya'da barışsever ve karakteristik özelliğe sahip Türkmenistan,

otoritesini daha da güçlendirmektedir (Türkmenistan Cumhuriyeti Ankara Büyükelçiliği Raporu, 1972).

BİRİNCİ BÖLÜM

KAVRAM ALANI

1.1. Söz Varlığının Tanımı ve Kavram Alanı

Söz varlığı ile kavram alanı birbiriyle yakından ilişkilidir. Kavram alanının oluşturucuları olan sözcükler söz varlığının bir kesitidir. Çeşitli büyüklükteki bu alanların sınırları çoğu kez kesişir (Toklu, 2009: 103). Bir dilin söz varlığı aynı zamanda o dilin anlatım yolu özelliğinin de bir göstergesidir. Her dilin kendine özgü bir anlatım yolu vardır. W. von Humboldt, Sabir-Whorf her milletin dünyaya kendi dil penceresinden baktığını ve kendi ana dilinde oluşmuş kavramlarla çevreyi ve gerçekleri algıladığını savunmuşlardır (Erdem, 2009: 20).

Aksan'a göre (2009: 41) dilbilim açısından kavram "insanın çevresindeki nesnelere, olay ve durumlara ait, kişisel gözlem ve deneyimlere dayanan tasarımlarının zihinde yer eden ve bir *soyutlama*"yla (abstraction) dile dönüşen yönüdür, göstergelerin *gösterilen* yanıdır". Kavram başka bir deyişle "bir sözlükte madde başı olarak yer alan sözcükler"dir (Aksan, 2009: 41).

Kavram, bir nesnenin, bir duygunun ya da düşüncenin anlıktaki soyut ve genel tasarımıdır. Bu tasarım, dil birliği içindeki kimseler arasında ortaktır. Örneğin, "kuzu" kavramı, düşünce-ses birleşimi olan sözcük aracılığıyla, yazılı ya da sözlü olarak bize iletiildiği zaman azlığımıza o sevimli yaratığın ("koyun yavrusu"nun) tasarımı oluşuverir (Bilgin, 2006: 25).

Kavramlar, zihinde birbirinden kopuk ve soyutlanmış hâlde bulunmazlar. Birbirlerini çağrıştırarak etkilerler. Bu düşünce kavram alanı kuramının ortaya çıkmasını sağlamıştır. 1931 yılında Alman dilcisi Trier'in ortaya attığı bu kurama göre bir dilin söz varlığında anlamca birbiriyle ilişkili olan ve aralarında yakınlık bulunan sözcükler bir araya gelerek kavram alanlarını oluştururlar (Aksan, 2006: 40-43; Toklu, 2003: 100-102).

Korkmaz (2007: 18), kavram alanını, zihinde aynı veya birbirine yakın kavramlar oluşturan kelimelerin meydana getirdikleri ortak olarak tanımlar ve *ülkü, hedef, gaye, maksat, ideal; kırılmak, incinmek, gücenmek, darılmak, küsmek; kesmek, koparmak, biçmek, üzmek, yolmak* vb. örneklerini vermiştir. Kavram alanını biz "birbirleriyle ilişkili ve birbirine yakın kavramların, eşanlamlıların, içinde düşünüldükleri alan" olarak tanımlıyoruz. Türkçedeki bıkmak-bezmek-usanmak bıkkınlık getirmek, usanç, bezginlik,

bıkkınlık... öğelerinin bir kavram alanı içinde düşünölebilecekleri muhakkaktır. Ancak bizce asıl önemli olan yön, bu alan içinde kavram değerlerinin belli edilebilmesi değil, zihnin nasıl işlediği, dil denen sistem içindeki çeşitli öğelerin konuşma, okuma, yazma sırasında nasıl seçildikleridir (Aksan, 1971: 254).

Zihin, sözcükleri birbirinden soyutlanmış kavramlardan ibaret olarak algılamaz. Kavramların ilişkili olduğu başka kavramlarla bağlantı ve ayrımlarını kurarak bir kavramlar zinciri oluşturur. Trier'e göre kavram alanı çoğu zaman kesişen, aralarında boşluk bulunmayan küçük parçalardan oluşmuş bir mozaik gibidir (Aksan, 2009: 42; Toklu, 2009: 103).

Bir kavram alanında bulunan unsurların taşıdığı değer, alan içinde birbirlerine göre belirlenir. Örneğin *alınmak, incinmek, kırılmak, gücenmek, darılmak, küsmek* gibi yakın anlamlıların oluşturduğu bir alanın varlığını düşünebiliriz. Bu öğelerin değerleri ve birbirlerinden ayrımları, alan içinde birbirlerine göre belirlenir (Aksan, 2009: 42-43). Bu anlayışa göre bir kavramda ortaya çıkan değişiklik komşu kavramların ve onları belirten sözcüklerin de değişmesine neden olur. Sözcükler kavram alanlarını kaplayan dilsel alanlar oluşturur, bir dünya görüşünü dile getirirler (Vardar, 2002: 132-133).

Trier'in üzerinde durduğu kavram alanında, sözcükler kavram alanını kaplayan bir dilsel alan oluştururlar. Bu alan genellikle genel bir kavram ve onun oluşturucuları olan alt kavramlara işaret eden sözcüklerden ibarettir. Jolles, Ipsen "alan"ı biçimsel ve dilsel ölçütlerden yola çıkarak tanımlarlar. Bally için de aynıdır, dilsel alana Trier'den biraz daha farklı bir açıdan yaklaşarak, çağrışımsal alandan söz eder. Sadece anlamca yakın kavramların değil birbirini çağrıştıran kavramların da bir araya gelmesinden oluşan bir dilsel alan söz konusudur. "Örneğin öküz sözcüğünün alanı şunları akla getirir: 1. İnek, boğa, dana, boynuzlar, geniş getirmek, böğürmek vb.; 2. Toprağı sürme, saban, boyunduruk vb. ; 3. Son olarak da güç, dayanıklılık, sabırlı çalışma, bir de yavaşlık, ağırlık, edilgenlik kavramlarını ortaya çıkarabilir..." (Guiraud, 1999: 92).

Her dilin kendisine özgü kavram alanları vardır. Bir kavram alanını oluşturan kavramlar arasındaki bağlantılar kültürlere göre değişkenlik gösterebilir. Bir dilde, herhangi bir kavram alanında bulunan bir sözcüğün, başka bir dilde karşılığı bulunmayabilir. Bu durum her kavramın dilsel bir karşılığının olmadığını göstergesidir. Örneğin Türkçede, renkler dünyasında ve akrabalık adlarında görölen çeşitlilik ve kendine özgü nitelikleri pek çok dilde bulamayız. (Aksan, 2009: 43)

Nasıl Eskimo dillerinde “kar” kavramını anlatan pek çok sözcük varsa Türkçede de her bir akrabalık kavramı için özel bir dilsel karşılık bulunmaktadır. Diğer dillerde de kar ve aynı akrabalık kavramları bulunmasına rağmen bu kavramların ayrı birer dilsel karşılıkları yoktur. Bu noktada dil ve kültür ilişkisi ortaya çıkmaktadır. Bir kavram, bir kültürde ne kadar önem taşıyorsa ona ilişkin söz varlığı o kadar çok olmaktadır. Bir dilin söz varlığı o dili konuşan toplumun kavramlar dünyasını, kültürünü, dünya görüşünü yansıtır. “Bir toplumun yaşam biçimiyle birlikte dinsel inançları, hangi uluslarla ne ölçüde ilişki kurmuş olduğu, nelere değer verdiği, hatta nükteye olan eğilimi hep sözvarlığının incelenmesiyle ortaya çıkar” (Aksan, 2006: 8-9).

Bir dilin söz varlığı denince, yalnızca, o dilin sözcüklerini değil, deyimlerin, kalıp sözlerin, kalıplaşmış sözlerin, atasözlerinin, terimlerinin ve çeşitli anlatım kalıplarının oluşturduğu bütünü anlıyoruz. Söz varlığı, sadece bir dilde birtakım seslerin bir araya gelmesiyle kurulmuş simgeler, kodlar olarak değil, aynı zamanda o dili konuşan toplumun kavramlar dünyasını, maddi ve manevi kültürün yansıtıcısı, dünya görüşünün bir kesiti olarak düşünülmelidir. Bunun yanında nesnelere ve kavramların isimlendirilmesi de o dili konuşan insanların dünyayı anlama ve anlatma yollarını ortaya koyar. Sözlükler, bir dilin belli bir dönemdeki söz varlığının doğrudan ortaya koymaları açısından büyük önem taşır.

Dünya üzerinde konuşulan dillerin sayısının beş-altı bin olduğu tahmin edilmektedir. Bu diller arasında, milyonlarca insan tarafından konuşulan Çince gibi dillerin yanı sıra, konuşanların sayısı ancak "yüzler" ile ifade edilebilecek kimi kabile dilleri de bulunmaktadır (Altınörs, 2003: 15). Dünyadaki bütün diller sonsuz sayıda söz yetisine sahiptir. Yani herhangi bir dil milyonlarca insan tarafından da konuşuluyor ya da sadece birkaç yüz kişi tarafından konuşuluyor olabilir; ama önemli olan o dili konuşanların yeterli derecede söz varlığına sahip olmasıdır. Türkçe, söz varlığı bakımından yoksul değildir. Çünkü insan aklının yarattığı, ortaya koyduğu her kavramın ya bir karşılığı vardır ya da buna karşılık üretilmesi mümkündür (Eker, 2003: 87).

Bir dildeki sözcük sayısı ne kadar fazla olursa olsun, biz bu sözcüklerin ne kadarını bilirsek bilelim, günlük konuşmalarda kullandığımız sözcük sayısı birkaç binden fazla değildir. Tabii ki de bu kullanım kişilerin eğitim düzeyi, yaşadığı çevre, okumaya olan eğilimine göre değişiklik gösterebilir. Yapılan araştırmalara göre; bazı yazarların söz dağarcıkları 5000 sözcük civarındadır. Günlük konuşmalar sırasında karşıdaki kişinin özellikleri (yaş, meslek vs.), içinde bulunulan durum vs. sözcüklerin seçiminde etkili

olmaktadır. Böyle durumlarda söz varlığı içindeki öğeler değil, duruma ve niteliklere uygun sözcükler seçilir. Hatta bazı durumlarda söz dağarcığının içindeki sözcükler bile sınırlı sayıda kullanılmaktadır. Bu nedenle de bir dilde söz varlığı içerisindeki sözcüklerin ne kadar sıklıkla kullanıldığı önemlidir. Özellikle ilköğretim çağındaki çocuklara dil öğretimi yapılırken aynı sözcüklerin tekrarlanmasına özen gösterilir. Bu da karşıdaki kişi ne kadar eğitilmiş olursa olsun sınırlı sayıda sözcük kullanması gerektiğinin bir göstergesidir.

Söz varlığının diğer bir önemli durumu ise, sözcük ölümüdür. Sözcük ölümü; söz varlığı içerisindeki sözcüklerin bazılarının çeşitli nedenlerle zaman içinde unutulması, yitirilmesidir. Doğan Aksan'a göre bir dilde sözcüklerin yitirilmesinin en önemli nedeni; sözcüğün gösterdiği nesnenin, toplumun ve bireyin yaşamında artık yeri kalmaması, tanınmaz olmasıdır.

Diller arasındaki ilişkiler dilin söz varlığına da etki etmektedir. Toplumlar tarih boyunca birbirleri ile sürekli herhangi nedenlerle ilişki içinde olmuşlardır. Bu ilişki dillerin de ilişki içinde olmasına neden olmuştur. Dillerin söz varlıkları başka dillerin söz varlıklarından alınan sözcükleri de kapsamaktadır.

1.1.1. Söz Varlığının Kültürel Yönü

Kültürün ne olduğu ve sınırları; bugüne kadar birçok bilim, sanat ve fikir adamınca kendi açılarından yorumlanmıştır. “Kültürün, en kısa ve en özlü tanımı bir milletin hayat üslubu şeklinde yapılabilir. İnsanlığın hayata ortak olarak verdiği bir şekil vardır. Bunun adına medeniyet denir. Bu ortak şekil içinde, her millet hayata kendisine has bir tarzda şekil verir ki buna kültür denir. Kültür, sanat, bilgi, eğitim, gelenek, görenek, ahlak, din, devlet, üretim, tüketim ilişkileri, sağlık, akrabalık ilişkileri, insan çevre ilişkileri gibi alanları kapsar. Kültür, bir toplumun kişiliğidir, kimliğidir, karakteridir, özgünlüğüdür” (Göker, 1996: 35).

Bir toplumun dili, öylesine ilginç bir yapıdadır ki dildeki kavramları, sözcükleri, deyimleri, atasözleri ve anlatım kalıpları incelediğinde o dilin dolayısıyla da toplumun kimliği ortaya çıkmaktadır. Öncelikle kültür kavramını açıklamak gerekirse; Bedi Akarsu'ya göre kültür, bir toplumun kendi iç yasalarına göre biçim kazanması ve gelişmesidir.

1.1.2 Söz Varlığının İçerdiği Ögeler

1.1.2.1.Deyimler

Deyim bir kavramı belirtmek için bulunmuş özel bir anlatım kalıbıdır; genel geçer niteliğinde bir söz değildir. Deyimi atasözünden ayıran en önemli şey budur. Çoğu zaman cümle halindeki deyimlerle atasözleri karıştırılmaktadır. Biçim benzerliğinden ileri gelen bu karışıklık kavram ayrılığına dikkat edilirse ortadan kalkar.

Bir dildeki deyimler de sözvarlığı içinde yer alır; dili konuşan toplumun anlatımdaki gücünü ve başarısını, benzetmeye, nükteye olan eğilimini ortaya koyan önemli öğelerdir. Deyimler kimi zaman yüzyıllar boyunca hiç değişmeden, kimi zaman sözcüklerinde yenilenmelerle yaşamakta, yeni deyimler de aktarılabilmektedir (Aksan, 2005: 38).

Deyimler, birçok yazar ve sözlük tarafından çok farklı şekillerde tanımlanmışlardır: Genellikle gerçek anlamından az çok ayrı, ilgi çekici bir anlam taşıyan kalıplaşmış söz öbeği, tabir (TDK, 2005: 517).

Gerçek anlamından farklı bir anlam taşıyan ve çekici bir anlatım özelliğine sahip olan kelime öbeğidir (Korkmaz, 1992: 43).

Bir dilin söz varlığı içinde özellikle o dilin özgün anlatım yollarının en tipik taşıyıcıları olarak düşünülen deyimler, dilde çekici anlatım özelliği taşıyan, kelimelerin çoğu kez gerçek anlamından uzaklaştığı kalıplaşmaları içerir. Deyim nitelikli söz kalıplaşmaları, bir durumu ve bir davranışı çeşitli benzetmeler ve aktarmalarla daha güçlü ve daha ilginç bir biçimde yararlar. Bir başka deyişle dildeki kelime kadrosunu ustaca kullanarak değişik yapılarda değişik anlatım yollarını ortaya çıkararak dilin yapı ve anlam zenginliğine katkıda bulunurlar (Şahin, 2004: 2).

Deyimler, çekici bir anlatım kılığı taşıyan ve çoğunun gerçek anlamından ayrı bir anlamı bulunan kalıplaşmış sözcük topluluklarıdır. Deyimler de atasözleri gibi kalıplaşmış sözlerdir. Bir deyim söz dizimi değiştirilip, yerlerine aynı anlamda da olsa başka sözcükler konulamaz ve deyim söz dizimi bozulamaz: “Ayıkla pirincin taşını” deyimini “ayıkla bulgurun taşını” biçiminde kullanılamaz.

1.1.2.2.Atasözleri

Atasözleri; atalarımızın uzun denemelere dayanan yargılarını genel kural, bilgece düşünce ya da öğüt olarak düsturlaştırılan ve kalıplaşmış biçimleri bulunan kamuca

benimsenmiş özsözlerdir. Atasözleri, geniş halk yığınlarının yüzyıllar boyunca geçirdikleri denemelerden ve bunlara dayanan düşüncelerden doğmuşlardır. Ulusun ortak düşünce, kanı ve tutumunu belirtir, bize yol gösterirler. Bir atasözle belgelendirilen tutumun doğruluğu herkesçe kabul edilir. Anlaşmazlıklarda bir atasözü en büyük yargıcıdır.

Atasözleri kalıplaşmış (klişe haline gelmiş) sözlerdir. Sözcükler değiştirilip yerlerine aynı anlamda da olsa başka sözcükler konulamayacağı gibi sözcüklerin yerleri de değiştirilemez.

Bir dilin sözvarlığı içinde yer alan atasözleri bir toplumun bilgeliğini, deneyimlerini, dünya görüşünü ve anlatım gücünü yansıtan, yüzyıllarca yaşayabilen sözlerdir. Hiç değişmeden kuşaktan kuşağa aktarılabilirdiği gibi değişikliklere de uğrar, unutulup yitilebilir. 11. Yüzyılda, *Divan*'da (11, 53) geçtiğini gördüğümüz "*tag tagka kavuşmas, kişi kişiye kavuşur*", bugün "dağ dağa kavuşmaz, insan insana kavuşur" biçiminde yaygın bir atasözümüzdür. Tıpkı, deyimlerde olduğu gibi atasözleri de aynı dilin değişik lehçelerinde yaşamını sürdürmekte, böylece bir ulusun, değişik lehçeleriyle aynı dilin öz malı olduğunu göstermektedir. Örneğin "*gülme dostuna (komşuna) gelir başına*" atasözümüzü bugün Türkiye Türkçesinden çok uzaklaşmış Kazak lehçesinde hemen hiç değişmeden kalmış biçimiyle buluyoruz: *Külme dosuña, keler başına*" (Amanjolov, 1994: 5) biçiminde karşımıza çıkıyor (Aksan, 2005: 41).

Atasözleri ulusal bir varlığa sahiptir. Uzun yıllardan itibaren geniş halk kitleleri tarafından kabul edilmişlerdir. Ulusun ortak kanaatlerinden ortaya çıktıkları için halk tarafından sorgusuz kabul edilme özelliğine sahiptirler. Her ulusun kendi deneyimiyle, bilgeliyle oluşturduğu atasözleri toplumların yaşamı ve kültürü hakkında bilgi vermektedir.

Bazı atasözleri ise dolaştırıcı sözlerde olduğu gibi, bir ülkeden çıkmış ve bütün ülkelere yayılmıştır. Özellikle Hint, İran ve Arap dünyasından tıpkı masallarda olduğu gibi atasözleri de Avrupa'ya yayılmıştır. Komşular ilişkileri ve kültür akrabalıkları sonucunda da atasözlerinin yayıldığını görmekteyiz. Latince gibi birçok değişik dil üzerinde etkili olmuş bir dilden birçok atasözünün başka dillere çevrilmiş olmasını doğal karşılamak gerekmektedir. Tabi ki birçok dilde var olan bu durumun ilk kez hangi dilde kullanıldığının, hangi dilden alındığının kestirilmesi güçtür.

Türk Dil Kurumu Sözlüğünde atasözleri “uzun deneme ve gözlemlere dayanılarak söylenmiş ve halka mal olmuş, öğüt verici nitelikte söz, darbimesel” şeklinde tanımlanmıştır (TDK, 2005: 140).

1.1.2.3. Terimler

Söz varlığının başka bir alanı terim anlamlı sözcüklerdir. Terim, özel bir bilgi ya da etkinlik alanına, bir bilim, uygulama ya da uzmanlık dalına özgü sözcük (Vardır, 1980: 141).

Terim genel olarak özel alanların kavramlarına verilen addır. Bu alanlar bilim, teknik, sanat, zanaat, spor gibi birbirinden çok ayrı olabilir.

Terimler uzmanlar arasında etkin bir bildirişim sağlanması için gerekli temel nitelikli öğelerdir. Genel dilde geçerli olan çok anlamlılığa karşın terim alanında tek anlamlılığa yönelik görülür. Bu algıya bağlı olarak daha hızlı bir yenileniş süreci ve yaratım etkinliği gözlemlenir.

“Bilim, teknik, sanat, spor, zanaat gibi çeşitli uzmanlık alanlarının kavramlarına verilen sınırlı ve özel anlamdaki ad” (Korkmaz, 1992: 149).

Birçok tanımı olan terimler dilbilgisinde diğer sözcüklerden ayrı tutulmalarına rağmen, anlam bakımından diğer sözcüklerden ayrılırlar. Bazen tek bir sözcük olmalarına karşın bir cümle özelliği ve görevi taşıyabilirler.

Anlamları dar ve sınırları olan terimler, bilim dallarının, sanat ve meslek kollarının mensupları arasında kısa yoldan anlaşmayı sağlayan sözlerdir. Eskiden “ıstılah” adıyla adlandırılan terim, “umumi veya adi sözcüklerinden farklı sözcük” diye tanımlanmıştır. Bu kavramın eski karşılığı olan “ıstılah” sözünün çoğul biçimi “ıstılahat”tır. Terim sözü Latince “sınır, son” anlamına gelen *terminus* kelimesine benzetilerek *derlemek* fiilinin eski şekli olan *termek* fiilinden – im eki getirilerek türetilmiştir (Zülfikar, 1991: 20).

1.1.2.4. Kalıp ifadeler

Bu ifadeler adından da anlaşılacağı gibi insanların birbiri ile kurdukları ilişkilerin bir ürünü olarak ortaya çıkmışlardır. Yani sürekli olarak söylenen sözlerin kalıplaşması ile oluşan söz varlığıdır. Türkçe bu söz varlığı açısından zengin bir dildir. Kalıp ifadeleri başka dillerde görmek zor olduğu gibi bazı dillerde de hiç bulunmamaktadır.

Gerçekten, insanın kişisel ve toplumsal ilişkilerinde, günlük yaşamında kullandığı *günaydın, geçmiş olsun, teşekkür ederim* gibi kalıp ifadelerde başka dillerde pek rastlanmayan geniş bir söz varlığı karşımıza çıkar (Aksan, 2001: 122).

Söz varlığı içinde yer alan bu öğeler, bir toplumun bireyleri arasındaki ilişkiler sırasında kullanılması adet olan birtakım sözlerdir. Sabahleyin karşılaşıldığında söylenen *günaydın*'dan başlayarak bir toplumda değişik durumlarda söylenmesi gerekli hale gelmiş olan *afiyet olsun, affedersiniz, güle güle* gibi, hatta Türklere yeni bir ev alan ya da bir eve taşınan kimselere söylenen *güle güle oturun* gibi kalıp sözler, bir toplumun kültürünün ayrılmaz bir parçası kabul edilmektedir (Aksan, 2005: 42).

Ömer Asım Aksoy (1993), birtakım dualar, beddualar, sövgüler, bilmeceler ve tekerlemelerin kalıp sözler olduğunu ifade eder: “Canı sağ olsun.”, “Allah cezasını versin.”, “Çok yaşa.” gibi. Aksoy, bunların deyim özelliği gösterenlerin deyim sayılabileceğini de ekler: “Eline sağlık”, “Gözünü toprak bürsün” gibi (s. 54).

Türkçenin başka bir yönünü gösteren bu örnekler, aynı zamanda, Türkler arasındaki ilişkilerin, insan ilişkilerinin sıklığını ve toplum yaşamında yerleşmiş gelenekleri yansıtan toplumsal – kültürel bir olgudur (Aksan, 2001: 123).

Kalıp ifadeleri de tıpkı atasözleri ve deyimler gibi bir toplumun yaşayış şeklini, geleneklerini göstermesi açısından önemli söz varlıklarındandır.

1.1.2.5. Tekrarlar

Türkçenin en önemli özelliklerinden biri de her döneminde ve her lehçesinde tekrar öbeklerinin çok fazla kullanılmasıdır. Bir kavramı daha etkili bir şekilde anlatmak, pekiştirmek anlamına gelen tekrar öbeklerinin kullanımı başka dillerde Türkçeye oranla daha azdır. Sadece Türkiye Türkçesinde değil diğer lehçelerde de bu kullanım yaygındır.

İKİNCİ BÖLÜM

KÖROĞLU DESTANI

2.1. Türk Dünyasında Köroğlu¹

Günümüzde Türkistan'dan Balkanlara uzanan geniş bir coğrafyaya yayılmış olan Türk topluluklarının oldukça uzun bir geçmişe dayanan destan geleneği mevcuttur. Bu gelenek dâhilinde bazı anlatmalar Türk boyları arasında yaygınken bazıları daha dar bir alanda bilinmektedir. Oğuz Kağan Destanı ve Dede Korkut anlatmaları bu geleneğin en güzel örnekleri olup aynı kültür mirasını paylaşan Türk boyları için büyük bir öneme sahiptir. Türk boylarının destanları arasında bulunan Manas destanı sadece Kırgız Türkleri tarafından bilinip anlatılırken, Alpamış Destanı Özbek, Kazak, Başkırt, Altay ve Tuva Türkleri tarafından bilinmekte ve anlatılmaktadır. Köroğlu Destanı ise Türkmen, Kazak, Kırgız, Özbek, Uygur, Azerbaycan ve Türkiye Türkleri tarafından bilinip anlatılmakta ve Türk boylarının komşuları olan Tacikler, Orta Asya Arapları, Ermeniler, Gürcüler tarafından da bilinmekte ve anlatılmaktadır. Dolayısıyla Köroğlu Destanı'nın bilinip anlatıldığı bu geniş coğrafyayı göz önünde bulundurduğumuzda hiçbir destanın bu kadar geniş bir alana yayılma kabiliyetine sahip olmadığı söylenebilir (Ekici 2004: 13).

Köroğlu, hemen hemen bütün Türk boylarında ve Türklerle iç içe veya komşu olarak yaşamış milletlerin hayatlarında da önemli izler bırakmıştır. Bu büyük külliyatın birbirlerinden kısmen farklılaşmış iki büyük versiyonu bulunmaktadır. Bunlar:

- a) Batı Versiyonu (Köroğlu Versiyonu)
- b) Doğu Versiyonu (Göroğlu Versiyonu)

Batı Versiyonu: Başta Anadolu olmak üzere Azerbaycan, Balkan Türkleri, Ermeni ve Gürcü Köroğlu varyantları bu gruba dâhildir. Doğu Versiyonu: Türkmen, Özbek, Karakalpak, Tatar, Kazak, Kırgız, Uygur ve Tacik varyantları da bu guruba girmektedir (Türkmen, 2010: 12).

Her iki versiyon da esas itibarıyla, hikâyenin kahramanı Köroğlu merkezde olmak üzere aynı yapıdadır. Destan daireleri diyebileceğimiz çeşitli kollar yani kahramanların maceralarını anlatan önemli hikâyeler, her iki versiyona bağlı varyantlarda mevcut bulunmaktadır. Hikâyelerin kol sayıları, sözlü geleneğin daha canlı olduğu bölgelerde artmaktadır. Mesela; Türkmen ve Karakalpaklar arasında 40 Kol (Türkmenler "kol"

¹Köroğlu Destanı, Türkmencede Göroğlu Destan şeklinde geçer. Biz çalışmamızda Türkiye'deki terminolojiye uygun olarak Köroğlu kullanımını tercih ettik. Ancak Türkmenistan destan geleneği ile bağlantılı ifadelerde "Göroğlu" kullanımı uygun gördük.

terimi yerine “şaha” terimini kullanmaktadırlar), Kazaklar arasında 60, Azerbaycan Türkleri arasındaki 20 kol hikâyenin zenginliği hakkında fikir verebilecek niteliktedir (Türkmen, 2010: 10).

Köroğlu ve Köroğlu anlatmalarının ortaya çıkışı ile ilgili birçok görüş mevcuttur. Bu görüşlerden öne çıkanlar hakkında genel bir bilgi verebiliriz. Köroğlu'nun kimliği ile ilgili tartışmalar bu konunun merkezinde yer alır. Köroğlu'nun kimliği hakkında ilk görüş bildiren kişi A. Chodzko'dur. Onun görüşleri tamamen Güney Azerbaycan Türk geleneğinden elde ettiği verilere dayanır. (Ekici 2004: 64)

Chodzko, 19. yüzyılın kırkinci yıllarında Güney Azerbaycan ve Türkmen ülkesinin sınır topraklarında yaşayan halkın arasından Köroğlu'nun tam nüshasını kayda geçirmiş ve bu metni İngilizceye çevirerek yayımlamıştır. Bu metni Rusça olarak da yayımlamıştır. Chodzko'nun yayımladığı metin on üç bölümden oluşmaktadır. Her bölüm kendi içinde bir bütünlük göstermektedir (Chodzko, 1971: 3-15). Rus yazarı N.G. Çernişevskiy bu külliyat hakkındaki görüşlerini 1886'da “Sovremennik” dergisinde yayımlamıştır. Bu dergide N.G. Çernişevskiy: “Kör bir babanın oğlu birçok efsane ve destanın kahramanıdır. Köroğlu, ilkin basit olan efsanelerden poetik kabiliyeti yüksek epope'ye dönüştü, sonra halk muhayyilesi onu böyle bir zirveye yükseltti” demektedir.

Chodzko'dan sonra Köroğlu'nun kimliği ile ilgilenen kişi ise Ziya Gökalp'tir. Ona göre Köroğlu anlatmalarının kaynağı oldukça eski olup Köroğlu karakterinin prototipi Gazneli Mahmut olmalıdır. Gökalp'e göre bugün Anadolu'nun çeşitli yerlerinde anlatılmakta olan Köroğlu kollarının içerdiği olaylar XI. Yüzyılda yaşanmış olaylardan kaynaklanmış olmalıdır. Gökalp'ten sonra bilimsel anlamda Köroğlu kimliği ile ilgilenen ilk bilim insanı Zeki Velidi Togan'dır. Çeşitli Türk destanlarının kahramanlarının bazı tarihi şahsiyetlerden kaynaklanmış olması gerektiğini ifade eden Togan Köroğlu ile ilgili olarak: “Köroğlu ki 7-8. asırlardaki Türkmenistan'da Cürcan mıntıkasında yaşayan Türkmen beyleri ile birleştirilebilir ki bu sülkle nihayet emevi kumandanı Yezid bin Mühelleb” tarafından imha edilmiştir.” bilgisini vermiştir (Ekici 2004: 66). Ekici, Togan'ın bu ifadesinde, Köroğlu'nu 7-8. yüzyıllarda Türkmenistan'da yaşamış bir Türkmen beyi olarak göstermesinin dikkat çekici olduğunu ifade etmiştir.

Fuat Köprülü, Köroğlu destanının bellibir tarihte yaşamış bir kahramanın hayatından kaynaklanmış olabileceğini belirtir. Pertev Naili Boratav da Türkiye'de Köroğlu üzerine

çok önemli bilimsel çalışmalar yapmış, Köroğlu destanının aslı itibariyle Türkmen menşinden görüldüğünü ifade etmiştir.

Anadolu varyantında da Köroğlu'nun Türkmenlerden olduğu hakkında bazı ifadeler bulunmaktadır. Örneğin Anadolu varyantının "Ayvaz Ağlama" şiiri şöyle başlamaktadır:

"Ben bir Türkmen idim, geldim yabandan,
Haberini aldım, ben bir çobandan. "

Şiirin devamında ise "Köroğlu'nun babasının Türkmen olduğu söylentisi vardır." diye açıklama verilmiştir. (Öztelli, 1974:84).

Kazak Köroğlu' su başlarken;

"Bastayın Köroğlu 'nun hikâyetin,
Türkmen Teke Camut deydi zatın. "
denilmektedir. (Gumarova, 1973: 15).

Köroğlu'nu araştıran Gürcü bilim adamı Çlaidze, Mevcut olan geleneklerden farklı olarak Gürcistan İlimler Akademisi K. S. Kekelidze adına Elyazmaları Enstitüsü'nün Müslüman fondunda korunan T-140 sayılı elyazmanın 19 ve 20. bölümlerindeki elyazmadan şu cümleyi getirmektedir. "Türkmen grubu büyük ve eski bir gruptur. Onların içinde en meşhurları Teke – Yomut - Celâli'dir. Onlar Rum vilayetlerinden Şah İsmail Sefevî zamanında göç etmişler ve şimdi de İran ve Merv-i Şah Cihan hudutlarından Maveraünnehir'e kadar olan arazide yaşarlar. Türkmenler padişaha harac vermezlerdi. Köroğlu'nun atası Celâlilerde Kethüda idi. Şah her yere yeni hâkimler koymuştu. Mazenderan hâkimi Allahyar Han Türkmenleri vergi vermeye mecbur etti." denilmiştir (Çlaidze: 1994: 5-6).

Köroğlu'nun Paris varyantı olarak adlandırılan destanda şu mısralar bulunmaktadır:

Seni gördüm ürek taptı teselli

Sen oğul ben ata bülsün Tekeli

Adum koç Köroğlu Urumda belli

Seri turna tellim Ivaz ağlama (Boratav, 1931: 116.)

Azerbaycan Koroğlu Destanı varyantında ise Koroğlu'nun memleketi olan Teke Türkmen diyarı, Eyvaz Bey'in diyarı olarak gösterilmektedir. Örneğin; Eyvaz şöyle bir şiir söylemektedir:

"İkitlikte vardır elde adımız,

Aşığ bize Teke Türkmen diyerler.

Hara varsag gabagımız gayıtmaz,

Aşığ bize Teke Türkmen diyerler " (Taçmasıb,1982: 77).

Baymuhammet Garrıyev, Koroğlu'nun kendisi ve anlatmaları hakkında çok detaylı incelemerde bulunmuştur. Garrıyev, bazı araştırmacıların tarihi belgelere dayanarak iddia ettikleri gibi bu anlatmaların 16-17. yüzyıllar arasında yaşanmış olaylardan kaynaklandığı görüşünün eksik olduğunu söyler. Destanın daha önceki yüzyıllarda oluşmuş destanlarda görülen mitik unsurlar ihtiva ettiğini belirtir. Fikret Türkmen, Koroğlu'nun kimliği ve anlatmaların yayılma sahaları üzerine bilgi verirken mukayeseli incelemelerin önemine dikkat çekmiştir. Türkmen, öncelikle bütün versiyonların karşılaştırılması ve bunlar arasındaki ortak noktaların bulunup tahlil edilmesini tavsiye ettikten sonra, son çalışmalar ışığında Koroğlu'nun bir eşkıya değil, bir lider ve bir destan kahramanı olduğu görüşünün giderek güçlendiğini belirtir.

Metin Ekici *Türk Dünyasında Koroğlu* adlı çalışmasında bu konuyu detaylıca ele aldıktan sonra sonuç olarak şunları söylemiştir. "*Koroğlu muhtemelen Türklerin Batıya ilk göçleri dönminde bir Uç beyi*" veya *bir beyin oğlu "olarak yaşamış ve onun yaşadığı maceralar da yine aynı dönemde anlatılmaya başlanarak belli bir temel veya tabaka bu dönemde oluşmuştur. Ancak Türk boylarının batıya doğrugöçleri ve özellikle Oğuz-Türkmen gruplarının hem batıya göçleri hem de Orta Asya, fakat diğer Türk boylarıyla ilişkileri sonucu, Koroğlu anlatmaları Türk sözlü geleneğinde sürekli bir gelişme ve değişme ve de genişleme kaydetmiştir. Bu yeniden yapılandırma süreci, anlatmanın zamanla iki temel versiyona Batı ve Doğu olmak üzere ayrılmasına yol açmıştır. Doğu versiyonları ilk kolda destanın eski şekline daha bağlı kalırken, Batı versiyonları kendi yeni bölgelerindeki yeni olayları destana sokan anlatıcılarla ilk kolda bile ciddi bir farklılık anlaşılmıştır* (Ekici 2004: 99-100).

Köroğlu'nun Türkmenistan'daki derleme çalışmaları 1930'lı yıllarda yoğunluk kazanmış ve 1937 yılında Ata Çepov, ünlü Türkmen Pelvan Bağşı'dan 12 Köroğlu kolu derlemiştir. Yine Ata Çepov ve Nepes Hocayev tarafından 1941 yılında Pelvan Bağşı'dan 13 kol derlenmiş ve bu metinler Ata Govşudov tarafından 1941 yılında yayımlanmıştır. B. Ahunov, A. Tayimov ve N. Kürreyev'den oluşan "Türkmenistan Dil ve Edebiyat Enstitüsü" üyelerinden bir grup, 1958 yılında, Pelvan Bağşı anlatması yanında çeşitli taş baskı ve yazma nüshalardan da yararlanarak 14 koldan oluşan Köroğlu anlatmalarını "Göroğlu" (Aşgabat: Türkmen Devlet Neşiryatı, 1958) adı altında Türkmen Türkçesi ve Kiril harfli olarak yayınlanmıştır (Ekici, 2004: 139-141).

2.2. Köroğlu'nun Türkmenistan Varyantı Hakkında Genel Bilgi

Köroğlu Destanı, Türk boylarının büyük çoğunluğunda varlığını sürdüren önemli müşterek değerlerimizden biridir. Batı ve Doğu olmak üzere iki temel versiyona ayrılan destanın Türkmen varyantı zengin bir içeriğe sahiptir. Türkmenler arasında anlatılan rivayetlere göre destanın kırk dört kolu mevcuttur. Ama bunların tamamı tespit edilip, derlenip yazıya geçirilmemiştir (Aşırov, 1958: 3-11). Halk arasından derlenen ilk kollar yazar ve araştırmacı Ata Govşudov tarafından yapılmıştır. Daha sonraki yıllarda 1958'de on dört kolu içeren bir neşir yayımlanmıştır (Annasehedov, 1958). Bu yayın M. Alımova'nın redaktörlüğünde 2012'de Latin harfleriyle yeniden neşredilmiştir (Alımova, 2012). Sovyet hükümeti döneminde destanın en hacimli metni, yirmi kolla 1990'da basılmıştır (Garrıyev, 1990).

Türkmence Köroğlu anlatmaları, Ahmet Yesevi Üniversitesi'nin de katkılarıyla Annagülü Nurmehmet tarafından Türkiye Türkçesi'ne aktarılmıştır. Sekiz cilt olarak yayımlanan Göroğlu Destanı'nın birinci cildinde beş, ikinci cildinde sekiz, üçüncü cildinde altı, dördüncü cildinde dört ve beşinci cildinde de sekiz olmak üzere toplam otuz bir kol bulunmaktadır. Altı, yedi ve sekizinci ciltte destanın tamamı Kiril alfabesiyle verilmiştir.

Köroğlu anlatmalarının Türkmen halkı için taşıdığı önemi göstermesi bakımından Bertels'in aşağıdaki sözlerini aktarmak istedik: "*Köroğlu aracılığıyla Türkmen halkı, kendisine sahip çıkmak ve köleleştirmek isteyen tüm padişahlara, hanlara, soylulara ve diğer vahşilere karşı verdiği savaşta onların destekçisi, koruyucusu olan bir kahraman imajını yarattı. Köroğlu insanlarla yakından bağlantılıdır ve insanları Köroğludan ayırmak imkânsızdır* (Bertels, 1944).

Tarihten de bilindiği gibi Türkmen halkı yüzyıllardır birçok işgalciye karşı savaşmaktadır. Bu nedenle, halk kendi kendine yardım etmek için elinden gelen her şeyi yapmıştır. Özgürlüklerini savunmaya kendilerini adapte etmişlerdir. Bu bağlamda onlar için en büyük moral ve motivasyon kaynaklarının başında Köroğlu anlatmaları gelmektedir diyebiliriz.

Her Türkmen çocuğu beşikten itibaren at, silah, yiğitlik, düşmana misilleme, millete bağlılık, vatana bağlılık gibi gerekli terbiyeyi almaya başlar. Türkmen topraklarında vatan için savaşan bir gence layık “koşarsa yakalayan, kaçarsa kurtaran” Türkmen atları yetiştirilmiştir. Köroğlu'nun atı Kırat da işte bu düşüncenin temsilcisi hükmünde destan kahramanın en büyük yol arkadaşıdır. Türkmen anlatmalarında atlarla ilgili çok özel bilgiler mevcuttur. Bu, Türkmenlerin sosyo kültürel yaşamında atın ne kadar büyük bir öneme sahip olduğunun tezahürüdür. Nitekim Kaşgarlı Mahmut'un “Kuşkanadı ile er atı ile” şeklindeki veciz ifadesinde gördüğümüz gibi at, tarih boyunca Türk milletinin yaşamında büyük bir ehemmiyete sahip olmuştur. “Sabah kalk atanı gör, atandan sonra atını gör” Türkmen atasözü de Türkmenlerin yaşamında atın özel bir yeri olduğunu gösterir. Dolayısıyla Köroğlu'nun Kırat'ı anlatmaların tamamında çok önemli bir role sahip olup Türkmenlerin ata verdiği kıymeti en güzel şekilde ortaya koymaktadır.

Geçmiş tarihimize bakacak olursak birçok efsane, yarı efsane ve gerçek hayattaki kahramanları görmek mümkündür. Oğuzhan, Salır Kazan, Selçuklu hanedanından kahramanlar, Gorkut Ata, Alp Arslan, Karahan, Körhan, Salır Baba, Keymir Kör, Aba Serdar ve benzerleri. Bu tür kahramanlar ve komutanlar savaş günlerinde doğarlar. Zor şartlar altında kalan halka liderlik ederler. Binlerce yıllık ozanlık geleneğine sahip Türk milleti, bu gelenek dâhilinde böyle kahramanların halkı için yaptıklarını destanlaştırır. Köroğlu Destanı da aynı şekilde teşekkül etmiş ve Türk halklarının birçoğunda bilinen ve anlatılan bir destan olarak yaşamaktadır.

Türkmenistan'da "Göroglı" gibi destanlar günümüzde de oldukça popülerdir. Türkmen bağşı²ları çeşitli vesilelerle düzenlenen toylarda bu eserleri icra etmektedirler. Köroğlu'ndaki vatanseverlik, cesaret, gurur, açık fikirlilik ve dosta sadakat gibi değerler zamanımızın genç kuşaklarına ilham vermeye devam etmektedir.

²Bağşı: Bağşı kelimesi Türkiye Türkçesinde bahşı olarak yazılmaktadır. Bundan sonra bağşı yerine bahşı ifadesi kullanılacaktır. Ancak özel ada bağlı olarak kullanıldığında Türkmen bağşı ifadesi tercih edilmiştir.

Türkmen edebiyatının büyük şairi, Türkmenlerin manevi atası Mahtumkulu, ölümsüz eserlerinde sık sık Köroğlu'ya atıfta bulunur. Şair, Türkmen boylarının birlik ve beraberlik içinde olmalarını anlattığı *Türkmenin* adlı şiirinde;

O, merdin oğludur, merttir pederi,

Köroğlu kardeşi, sarhoştur seri,

Dağda, düzde kovsa, avcılar, diri

Alabilmez, arslan oğlu, Türkmenin (Aşırov 2014: 9).

Görüldüğü üzere Köroğlu'na göndermede bulunur. Böylece Türkmen yiğitlerinin tıpkı Köroğlu gibi cesur ve korkusuz olduklarını dile getirir.

Köroğlu'nun adıyla ilgili Türkmenler arasında çeşitli rivayetler bulunmaktadır. Türkmenlerin Çovdur boyunu araştıran halkbilimci Ata Rahmanov, Daşoguz bölgesinde Köroğlu destanının birçok kopyasını ele geçirmiştir. Birçoğu daha önce halk tarafından bilinmeyen kollardır. Ata Rahmanov, Köroğlu'nun adı hakkında şunları söylemiştir: *"Antik çağda Türkmenler arasında Göröman diye büyük bir yeraltı mağarası varmış. Düşman tehlikesi olduğu zaman bütün cemaat bütün ailesiyle birlikte mağaraya girerdi. Göroğlu da o mağarada doğmuş, dolayısıyla Göroğlu adı oradan kalmış."*

Başka bir efsaneye göre Hünkâr, Cıgalı Beg'in gözlerini oydurur, bu yüzden torununun adı Köroğlu olarak kalır.

Kızıletrek bölgesinin Dehistan ovasında yer alan Maşad-i Misseirian antik kentinde Köroğlu'nun atı Kırat'ın bir resmi yer almakta olup, Köroğlu'nun mezarının da yakınlarda olduğu efsanesi söylenmektedir. Bu efsane Özbek ilim adamlarının da ilgisini çekmiştir. Bu bakımdan Türkmenistan'da, Balkan Dağları'nın bölgelerinde, halkın kutsal bir türbe olarak ziyaret edildiği söylenen Köroğlu'nun efsanevi bir mezarının bulunması ilginçtir. Bazı yaşlılar Köroğlu'nun yaşadığı yerleri Garrıgala ile ilişkilendirirler. Nitekim Garrıgala bölgelerinde destanda adı geçen dağların ve toprakların isimleri çoktur. Ayrıca, Garrıgala'yı çevreleyen dağlar, Çardaglı Çandbil'i andırıyor (Govşudov ve Köseyev, 1980: 8-9).

Destanda kahraman savaşçının dostu olan atların yetiştirilmesine büyük önem verilir ve yetiştiricilik özel bir meslek olarak görülür. Gelecekteki kahramanı ve dostu Kırat'ı yetiştiren bilge bir eğitimci olan Cıgalı Bey, mükemmel beceriler kullanır. Hatta renklerine bakarak atların özelliklerini belirlemeyi başarır.

Köroğlu'nun Türkmen anlatmalarının yapısı sadedir, hikâyeler açıktır, şiirleri ve özel kolları daha yüksek sesle veya türkü şeklinde söylenir. Anlatmalardaki şiirlerin neredeyse tamamının müzik eşliğinde söylenmesinin bir başka nedeni de sade ve hafif, akıcı, kafiyeleri yerinde ve az sayıda Arapça ve Farsça kelimelerin olmasıdır. Ayrıca eserde yer alan şiirler hece şeklinde olup ezgi, müzik ve türküyeye uygundur.

Destan tamamen müzik sanatıyla ilgilidir. İçindeki karakterler tüm hikâyeyi manzum olarak anlatır. Dutar müzik aleti, eser boyunca ana silahlardan biri olan bir kahraman olarak kullanılır. Bahşılardan piri olarak kabul edilen Âşık Aydın pir destanda kilit rol oynar.

Türkmen Bahşılık Geleneği

Türkmen folkloru ile ilgili bilgi veren kaynaklara göre en eski geçmişi VI. yüzyıla kadar dayandırılan Türkmen Bahşılık Geleneği'nin köklü ve araştırılması gereken bir geçmişi vardır. Başlangıçtan günümüze Türkistan coğrafyasında yaşamış Türk topluluklarının kültür mirasının taşıyıcıları konumundaki bahşılar Türklük tarihinin ilk dönemlerinde şamanlar, bahşılar ve ozanların kimliğinde kendini göstermiş; Korkut Ata ile özdeşleşmiş, günümüzde farklı coğrafyalarda farklı adlarla oluşturdukları geleneği devam ettirmişlerdir. Türkmenistan'da da bahşılık terimi etrafında gelişen bu gelenek, tarihin her döneminde büyük bir ilgi görmüş; kimi zaman insanlara yol göstermiş, yardımcı olmuş, sevgiyi öğretmiş kimi zaman da acılara katlanmayı, gurbeti yaşamayı, vatani, milleti, bayrağı sevmeyi, kısaca hayatı anlatmış; bu değerlere bağlı kalmanın önemini vurgulamıştır (Kalenderoğlu, 2011: ix).

Bahşılık ve şarkıcılık sanatı aynı zamanda nesilden nesile aktarılan bir folklor biçimidir. Destanın halk arasında yayılmasında bahşılar etkili olmaktadır. Dügünlerde ve şenliklerde şarkılar, türküler ve destanlar söylenmektedir. Türkmenlerin yazılı edebiyatlarının olmadığı ilk zamanlarda ezgiler, türküler, efsaneler ve destanlar bize nesilden nesile halk bahşıları ve destancı bahşılar tarafından aktarılmaktadır. Bahşılar bu yüzden Türkmen folklorunun koruyucusu, zenginleştiricisi ve nesillere yaymaktadırlar. Türkmen halkı her zaman müziğe ve bahşılara değer vermektedir. Örneğin; "Her işiñ haýry ýagşydyr, Toýuñ bezegi bagsydyr." gibi atasözleri de bu durumu desteklemektedir.

Bahşılar, geçmişte yaşanmış, toplumu derinden etkileyen birtakım tarihi olayları geleceğe taşıyan, yeni toplumu oluşturan bireylerin duygularını, düşüncelerini, geleneksel değerlerini, felsefesini, inandığı değerleri yansıtan en önemli yapı taşlarından

biri olmuştur. Türkmenistan’da bahşılık, mevcut verilere göre VI. yüzyıla kadar dayandırılmaktadır. Ancak, bahşılıkla ilgili derleme çalışmalarının 1930’lu yılların başlarından itibaren başlaması ve el yazmalarının (gol yazması) belli bir sistem dâhilinde deşifre edilmemesinden dolayı daha çok XVIII. yüzyıldan sonraki Türkmen bahşıları ve gelenek ile ilgili bilgilere ulaşmak mümkündür. Bu konuyla ilgili araştırma yapan Türkmen ve Rus bilim adamlarının da ortak görüşü genel olarak böyledir. Çünkü bu gelenek ve gelenek taşıyıcıları bahşılar, yaşadıkları dönemlerdeki zor şartlar neticesinde kendilerine ait eserleri kaydetme imkânını pek bulamamışlardır (Kalenderoğlu, 2011: 7). Ezgilerin ve şarkıların teması çok zengindir. Onlar sevgi, vatan, kahramanlık, aşk ve daha buna benzer konular üzerinedir ve insanların çok yönlü yaşamıyla bağlantılı olarak yaratılmıştır.

Bahşılık geleneğinin ortaya çıktığı en eski dönemden günümüze kadar devam eden süreçte, gelenek en canlı şekilde Türkmen coğrafyasında yaşatılmıştır. Çünkü Türkmen bahşıları, yazılı folklor eserlerinin yaygın olarak insanların hizmetine sunulmadığı dönemlerde, başta sözlü folklor eserleri olmak üzere, birçok edebi eseri halka ulaştırma görevini üstlenmektedirler. Bu sebeple Türkmen halkı, bahşıları ve onların oluşturduğu geleneğe büyük ilgi duymuş, yüzyıllardır bu geleneğin yaşatılmasına katkıda bulunmuştur.

Bahşılık sanatı da folklor eserleri gibi nesilden nesile mükemmelleştirilmiştir. Bahşı mesleğinin estetik ve sanatsal talepleri arttıkça, gerçek bir bahşı olmak isteyen adam, genç yaştan itibaren üstad bahşılara çirak olur. Yıllar geçtikçe üstad hocalarından ders alırlar, söyledikleri ezgileri, şarkıları ve çaldıkları müzikleri ezberlerler. Eğitimciler de öğrencilerini ustalık seviyesine geldiklerinde onları ustalıklarıyla kutsamışlar. Eğitimcileri tarafından kutsanan genç bahşılar, düğünlerde ve şenliklerde kendi başlarına şarkı söyleme hakkına sahiptirler.

Bahşılık geleneğinin devam ettiği Türkmenistan’da yüzyıllardır devam eden tirecilik (boy, kabile) anlayışı esasına göre şekillenen, bir bahşı adayının (şagirt) en baştan alınıp usta bahşı olarak yetiştirildiği ortamlara “yol” denilmektedir. Bu konuda araştırma yapan bilim adamları farklı tespitler yapılmıştır. Çünkü “yol” tabirinin anlamı farklı şekillerde telakki edilmiştir. Yukarıda da bahsettiğimiz üzere, bu yollar içinde en önemlileri, Salır-Sarik yolu, Damana yolu, Ahal yolu ve Yomut-Göklen yoludur. Salır-Sarik yolu, Merv şehrinin genelinde ve Saragt semtinde olup, bu bölgeyle anılan yoldur. Bu yolun başlıca temsilcileri, Ulu Garlı, Kiçi Garlı, Girman Bağşı, Rozi Bağşı, Cepbar

Bağşı, Körgocalı, Nobatnıyaz Bağşı, Garlı Bağşı ve Oraz Salır'dır (Yagmır, 1991: 20). Burada ismi geçen bahşılardan en önemli özelliklerinden biri de kendilerine ait mekteplerinin olmasıdır. Bu yolun yetiştirdiği son dönem temsilcilerinin başında şüphesiz Gurt Yakup diğer adıyla Gurt Bağşı gelmektedir. Gurt Bağşı da yukarıda adlarını sıraladığımız ustaları gibi Salır-Sarık yolunun son dönemdeki en önemli temsilcisi olmuştur. Bahşı olma yolunda verdiği önemli mücadelelerden sonra, özellikle söylemiş olduğu tirmelerle Türkmen halkının gönlünde ve "Türkmen Bahşılık Geleneği"nde hak ettiği yeri almıştır. Özellikle ustası Rozı Bağşı'dan aldığı eğitimle, "Hatam Tay, Gülpam" gibi destanları Türkmen halkına coşkulu bir şekilde anlatmıştır. Bu yolda dikkati çeken en önemli husus, bahşılardan türkü söylerken kendilerine has bir üslupla, türkülerini kapalı heceleri buruna salarak söylemeleridir. Bu sırada, boğaz sesinin çok yavaş, kısılarak sazın tellerine çok hızlı vurulduğu görülür (Kalenderoğlu, 2011: 9-10).

Türkmen boylarında bahşı mesleğinin beş yolu vardır:

1. Damana kelimesinin sözlük anlamının da taşıdığı "dağ eteklerinde yaşayan" anlamını da içeren, daha çok dağ köylerinin ağırlıkta olduğu, Duşak'tan Gızılarbat'a kadar uzayan Kelteçinar, Änev, Bagır, Germev, Çukuragıllı köylerini de içine alan bölgedeki bahşılardan oluşturduğu yoldur. Bu yolun en önemli temsilcileri, Durdı Bağşı, Abilesen Bağşı, Hocamırat Bağşı, Halmırat Bağşı, Begmırat Bağşı'dır (Nurımov, 1987: 187). Bu yoldaki bahşılardan ağırlıklı olarak tirme denilen türkülerini söyledikleri vurgulanmaktadır (Kalenderoğlu, 2011: 11).

2. Ahal yolunda ise ağırlıklı olarak, Kepelen Köri, Aşır Ata, (Sarı Bağşının ustası), Sarı Bağşı, Hallı Bağşı gibi usta bahşılardan öne çıkmaktadır. Ayrıca daha sonra bu bahşılardan da yetiştirdiği Sahı Cepbarov, Giçgeldi Amanov, Kiçi Geldimıradov, Orazgeldi İlyas gibi bahşı ve halk şairlerini Ahal yolunun sonraki temsilcileri olarak sayabiliriz (Nurımov, 1987: 187). Ahal yolunun bahşılardan da Salır-Sarık yolu bahşılardan gibi icra sırasında "bokurdak gaynatması, açık cukguldu" gibi kendilerine has bir üsluplarının olduğu bilinmektedir. Bu yolu, sonraki dönemlerde layıkıyla temsil eden, hatta önceki bahşılardan üsluplarının üstüne yeni üsluplar geliştiren bahşı Sahı Cepbarov'dır. Cepbarov'ın kendine has üslubu ile söylediği türkülerini, çırakları tarafından usta malı olarak yakın döneme kadar seslendirilmektedir (Nurımov, 1987: 187).

3. Salır-Sarık yolu. Nobat Bağşı, Ulu Garlı, Kiçi Garlı, Ödeniyaz Nobat, Agamırat Yagmırov ve diğerleri Türkmen müziğinin yolunu açmışlar.

4. Türkmen Bahşılık Geleneği içindeki yollar, mektepler içinde en geniş Yomut-Göklendir. Bu genişlik hem coğrafi anlamda hem de temsil edildiği bahşılıkların fazlalığı anlamındadır. Bu yol, Türkmen bahşılık geleneğinin en canlı merkezi durumundaki Daşoguz bölgesinden başlayarak, Krasnovodsk, Gızılarbat şehirlerinin bazı yerlerini ve Kaka şehrini içine almaktadır. Başlıca temsilcileri, Nazar Baga, Garadeli Göklen, Çovdur Kör, Magtımğulı Garlı, Bayar Bayramov gibi usta bahşılardır. Bu yolda türküler söylenirken sesler gırtlaktan tonlu bir şekilde çıkarılarak, türkünün başında “-ov, -ey, -hi, -gelov” aralarda ise “a...h”, “ey-beey” gibi sesler tekrarlanmak suretiyle çıkarılmaktadır. Bu duruma Türkmen bahşılıkları “cukguldamak” veya “cukguldı çıkarmak” demektedirler. (Nurinov 1987: 187). Bu yolun en önemli temsilcilerinin başında hiç şüphesiz Magtımğulı Garlı gelmektedir. Magtımğulı Garlı ustaları, Nazar Baga ve Gılıç Bağşı’dan aldığı eğitimle adeta günümüz “Türkmen Bahşı Geleneği”nin temellerini atacağı mektebi kurmuş: bu mektepte kırktan fazla bahşı yetişmiştir.

5. Çovdur yolu. Bu yolun üstadları Palta Bağşı, Tacibay Gurbanov, Cumamırat Bağşı ve Çovdur Bağşı'dır.

Türkmen müzik sanatının geniş bir alanda yayılmasının nedeni, geçmişte Türkmen halkının yerleşik hayata geçmemiş, daha çok göçebe hayatı yaşamış olmasıdır. Bu şartlar altında aşiret mensubu göçebe Türkmenlerin bahşılık sanatı çeşitli şekillerde gelişmiştir. Her yolun kendine has bir tadı, kendi ahenki, kendine has kaynakları ve özellikleri vardır. Tüm bu yollar, bir dağ kaynağının pınara dönüştüğü gibi birleşir ve farklı renklerin tek ulusal sanatını, Türkmen müziğini oluşturmaktadır. Birçok neslin manevi özelemlerine hizmet eden bu güzel sanat, halkımızın kültürel yaşamında hala önemli bir rol oynayacak ve sönmeyecektir. Asıl sebep de bu makamlarda insanımızın ağır dönemleri, binlerce kederi, sevinci ve insan sevgisini duymamızdır.

Türkmen Bahşılık Geleneği’nde, bir bahşının bahşı olabilmesi için aldığı eğitimin çok büyük önemi vardır. Bu hususun ön plana çıkarıldığı ve Türkmenlerde bahşı adayının bahşılığa geçişinin ve usta bahşı oluşunun yolları Necepoglan destanında anlatılmıştır. Dr. Halil İbrahim Şahin’in tespitine göre “Necepoglan destanı, Türkmen bahşılıklarının eğitim süreçlerini ve icra ortamlarını diğer destanlara nazaran çok daha ayrıntılı bir şekilde sunan bir anlatıdır. Doğrudan doğruya bir bahşı adayının çıraklığını ve bahşılığa geçişini anlatmasıyla Türkmen destanları arasında farklı bir konumda bulunan Necepoglan destanı, destan icrasının önemli bir ayağı olan bahşılıklar hakkında değerli bilgiler içermektedir. Bu bakımdan tıpkı Dede Korkut Kitabı’nın ozanların toplum

içindeki konumlarını yansıtmaması veya ozanlar hakkında pek çok bilgiyi bize aktarması gibi Necepoglan destanı da bahşılar hakkında, bilimsel araştırmalardaki bilgilere örtüşen kayıtları günümüze taşımıştır (Şahin, 2007: 216). Bertels'in “Şair hakkındaki Türkmen romanı (Hümmedov, 1978: 2) adını verdiği bu destanda, Âşık Aydın, Elbend ve Necep üzerinden bahşılık ve bahşılığa geçiş törenleri anlatılmaya çalışılmıştır. Destanda anlatıldığına göre, Âşık Aydın, birçok çırağı yetiştiren halıpa (usta) bahşı konumundadır. Elbend, Novruz ve Necep ustaları Âşık Aydın'dan ders almışlardır (Seyitmıradov, 1977: 8). Necepoglan destanından öğrendiğimiz kadarıyla, usta bahşılar kendi çıraklarını, düğün-dernekte, halk arasında yanında götürerek onun bütün geçimini sağlamaktadır. Çırac da bu yapılanlar karşısında ustasının evde veya mektepteki işlerine yardım etmektedir. Destanda Necep, Âşık Aydın'ın yanına varıp, halini arz ettikten sonra Âşık Aydın ona “Bahşı olacaksan, yemekhanedeki ne yapıyorsa sen de onlarla birlikte yap” der. Necep, bahşı olma yolunda söylenenleri yapmış ve ustasına tam yedi yıl hizmet etmiştir (Seyitmıradov, 1977: 9). Ayrıca Türkmen Bahşılık Geleneği'nde, Türkmen bahşıları yanlarına aldıkları çıraklarına yalnızca türkü söylemeyi, saz çalmayı, destan anlatmayı öğretmemiş aynı zamanda onları, birtakım görgü ve ahlak kuralları konusunda da eğitmişlerdir. Destanda Âşık Aydın'ın bu yönde verdiği nasihat şöyle yer almaktadır:

Sen baranson şa istemiş Elbendi,

Pendim budur: Tekepbirlik eyleme,

Tekepbirlik goç yigide har getir,

Pendim budur: Tekepbirlik eyleme (Seyitmıradov, 1977: 9).

Bu doğrultuda diğer birçok araştırmacının yapmış olduğu değerlendirmeler mevcuttur. Ancak bunların birçoğu verilmek istenen mesaj bakımından birbirine çok yakın hususlardır. Türkmen Bahşılık Geleneği ve Türkmen türküleri ile ilgili birçok araştırmasına şahit olduğumuz Rus araştırmacı Uspenskiy “Türkmen Sazı” adlı kitabında Mervli Annagulı Bağşı (Sarıyev) ustası Ersarı Usta Batıroglundan dört nasihat almıştır.

1. Hiçbir zaman insanların kalbini kırmayacaksın.
2. Verilen her bir bahşış için az-çok demeden teşekkür edip alacaksın.
3. Kendinden küçük icracı ile bile yarışmayacaksın.
4. Kötü söz söylemeyeceksin (Seyitmıradov, 1977: 9).

Türkmen Bahşılık Geleneği'nde en önemli hususlardan biri de bahşılardan gerek türkü söylerken gerekse destan icrası sırasında kullandıkları sazlardır. Bahşılık geleneğinde çoğu zaman aydım-saz sungatı (türkü-saz sanatı) şeklinde tabirler kullanmak suretiyle sazlar türkü ile birlikte anılır. Bu bağlamda gelenek içinde, heñ (melodi, hava), saz, mukam (melodi, müzik), hiñlenmek (türkü, şarkı söylemek), aydım aytmak (türkü söylemek), heñ etmek (mırıldanmak), saz çalmak gibi terimler kullanılmaktadır (Veliyev, 1983: 11). Bahşılık geleneğinde sazlarla ilgili gerek Türkmen gerekse Rus bilim adamlarının yapmış olduğu birçok çalışma mevcuttur. Bu çalışmalar içinde en önemlisi ve en hacimlisi Rus araştırmacı, Profesör V. A. Uspenskiy'nin, Belyayev ile birlikte hazırladığı "Türkmenskaya Muzika" adlı çalışması gelmektedir. Uspenskiy bu çalışmada, 1925 yılında Türkmenistan'da yapmış olduğu derlemler sonucunda, Türkmen bahşılarının ve halk şairlerinin şiirlerini bir araya getirmiş, ayrıca Türkmenlere ait sazlarla ilgili araştırmalar yapan Baba Veliyev'de 1983 yılında yayımladığı "Türkmen Halk Şiiri" adlı çalışmasında, özellikle dutar, gıcak, tütük hakkında bilgiler vermektedir. Bir başka Türkmen araştırmacısı Salih Cumaliyev'de Sovyet Edebiyatı dergisinde yayımladığı "Türkmen Sazının Tarihinden" adlı makalede bu konuda yapılan çalışmalar hakkında genel bilgiler verdikten sonra dutar, tütük ve gıcak hakkında da bahşılardan okuduğu türkülerden örnekler sunmaktadır (Kalenderoğlu, 2011: 15-16).

Türkmen Bahşılık Geleneği'nde ikinci grup bahşılar ise repertuarları genelde destanlardan ibaret olanlardır. Bu bahşılar, "Göroglı, Yusuf-Ahmet, Huyrlukga-Hemra, Zöhre-Tahir, Şasenem-Garıp, Sayatlı-Hemra, Necepoglan" gibi kahramanlık ve aşk destanlarını icra edmektedirler. Destancı bahşılardan repertuarında birçok destan bulunmaktadır. Destancı bahşı özelliği olan bir bahşı, bir destanı baştan sona anlatmalı, destan içindeki türküleri de birlikte icra etmelidir. Eğer bahşının anlattığı destan bir gecede bitmiyorsa "Göroglı" gibi büyük kahramanlık destanlarının icrası birkaç gece sürebilmektedir, ertesi gece devam edip, destanı tamamlamalıdır. Türkmenistan'da destancı bahşılardan büyük bir kısmını Daşoguz, Çerçev, Tagta ve Yılanlı bölgesi bahşıları oluşturmaktadır. Repertuarlarında destan olan bahşılardan en önemli özelliği, bahşılık sanatını ve yeteneğini ustalarından öğrenmeleri, çıraklarına öğretmeleridir. Özellikle Türkmen Göroglı destanının derlenmesi ve yazıya geçirilmesinde bahşılardan çok önemli bir rolü olmuştur. Bu konuda Türkmen edebiyatının önde gelen araştırmacı ve yazarlarından Annagulı Nurmehmet Göroglı destanının günümüze kadar gelmesi ile ilgili "Destanının günümüze kadar gelmesi için halklar ilk önce sözüne ve sazına

borçludur. Bahşılar, ozanlar, aşuğlar Göroglı kervanının başını çekenlerdir.” tespitini yapmıştır (Nurmemmet, 1996: XLII). Bu yönde, Palvan Bağşı; Goç Hoca, Atanazar Hoca, Ata Hoca gibi “Göroglı” Destanı’nın kırk dört boyunun tamamını bilen bahşılardan öğrencisi olmuştur. Palvan Bağşı, babası Ata Hoca’dan “Göroglı”nın on iki boyunu öğrenmiştir (Kalenderoğlu, 2011: 30).

Müzik sanatının gücü, insan kalbi üzerindeki etkisi, mucizeleri bir dizi efsaneye, şiire ve N. Sarihanov'un "Şükür Bağşı" adlı kısa öyküsüne konu olmuştur. Örnek olarak Türkmenler arasında yaygın olan bir efsaneyi hatırlamak isteriz: *“On sekizinci yüzyılın sonlarında Şahmurat Velnam’ın saltanatı sırasında, Buhara’da Ay’ın yüzü tutuluyor. Buhara Emiri Şahmurat Velnami, rahiplerini, işan-mollalarını ve âlimlerini bir araya toplar ve tutulmanın nedenini sorar. Şair ve bahşılardan hazım etmeyen din vekilleri emire şu cevabı verirler. Günümüzde ülkemizde ağzı boş laf yapan bahşı ve şair sayısı artmıştır. Ağzlarından ne çıkarsa söyleyerek Tanrı’nın önünde günahkârlar. Bu yüzden Tanrı onlara kızıyor ve bizi Ay ve Güneş’in ışığından mahrum ediyor diye ısrarla tekrarlıyorlar. Bunun üzerine emir, "Benim düğünüm var" bahanesiyle halka duyuru yapar, hile yaparak, bütün bahşıları, şairleri toplamak ve onları yok etmek ister. Düğüne gelenlere emirin amacını açıkladıktan sonra, orada toplanan şairlerden önde gelen Türkmen şairi Mahmut Gayıbı, durumun iyi olmadığını anlayınca emire şu dizelerle başlayan şiirini okur:*

Saz bilen söhbete yaman diýmänler,

Adam ata binýat bolanda bardyr.

Habyl bilen Kabyl ene garnyndan,

Olar bu dünýäge gelende bardyr.

Emir, Gayıbı’nın şiirini dinlerken şiirin ve müziğin Âdem’in doğumundan beri var olduğunu, Ay’ın ve Güneş’in tutulmasına bunların neden olmadığını, hepsinin mükâfatını verip geri gönderir.”

Türkmen halkı usta bahşılardan birçoğunun ismini günümüze kadar taşımıştır. 19. Yüzyıl Türkmen müziğinin tanınmış temsilcileri arasından Veyran Bağşı, Yegenoraz Bağşı, Hacygolak Bağşı, Nobatniyaz, Garadeli Göklen, Gönübek, Garaoglan, Körgocalı, Kel Bağşı, Durdı Bağşı, Hemra Şih, Ismayıl Bağşı, Hümmet Usta, Geldi Usta,

Seyitmemmet Usta, Memmetmirat Usta, Gelenje Usta, Yov Bağış, Şükür Bağış, Agacan Bağış gibi bahşıları göstermek mümkündür.

Yirminci yüzyılda ise Sarı Bağış, Taçmemmet Sazanda, Çovdur Bağış, Oraz Salır, Nazar Baga, Magtımğulı Garlı, Ilaman Annayev, Akcagül Miradova, Garlı Bağış, Hallı Bağış, Millı Taçmirat, Pürli Sarı, Sahı Cepbar, Çarı Taçmemmet, Gurt Yakup gibi ustaların isimleri gururla anılmaktadır.

Halkımızın dilinden düşmeyen ünlü bahşıların hayatını ve eserlerini incelemek, 21. yüzyılda, Türkmenlerin Altın Çağında ustaların yolunu onurlu bir şekilde sürdürmek, sanatçılar ve bahşılar için kutsal bir görev addedilmiştir.

Türkmen bahşılarının türkü icra etme hüneleri yabancı araştırmacıların da ilgisini çekmiştir. 19. yüzyılda Türkmenistan'a seyahat eden Macar bilgin A. Wamberi, 1863 yılında Gürgen'de Etrek'te Türkmen müziği dinlemiştir. 1874'te ise Orta Asya'ya Yolculuk adlı bir kitap yayınlamıştır. A. Wamberi kitabında şöyle yazıyor: "En büyük zevk, bir bahşı eline telli bir dutar alıp Köroğlu veya Mahtımkulu'ndan türkü söylediğinde, Türkmenlerin bundan daha büyük bir zevk almamasıdır."

Rus bilim adamları V.A. Uspenski, I.D. Belyayev, A.N. Samoyloviç, A.S. Arhipov da Türkmen müziğine büyük önem vermişlerdir. Uspenski, Şükür Bağış'ın "Uçradım" müziğini dinlerken gözleri dolmuş ve "Müzikle ilgili trajik bir olay anlattınız" demiştir. Uspenski ve Belyayev'in "Türkmen Müziği" kitabı Türkmen müziğinin incelenmesinde özellikle önemlidir (Türkmen Müziği, 1928, 1936, 1979)

Uspenski, 1925 yılında Türkmenistan'a gelerek birçok köyü gezmiştir. Profesyonel bahşı müzisyenleriyle tanışır onlardan birçok türkü ve ezgi kaydetmiştir. Kayıtlı müzikleri A. Belyayev ile beraber hazırladığı "Türkmen Müziği" kitabında yayımlanmaktadır.

Türkmen kültürünün yüzyıllardır devam eden tarihinde destancı bahşılarının önemli bir yeri vardır. Halkımız bu yetenekler sayesinde mükemmelleştirilmiştir. Onların müzik eserleri, gelecekteki Türkmen profesyonel sanatının temelini oluşturmuştur. Türkmen millî müziğini keskin yetenekleriyle nesilden nesle, dilden dile aktararak bugüne kadar gelmiştir. Kadim miraslarını yeni desen ve ritimlerle süsleyerek sanatsal seviyelerini geliştirmeyi başarmışlardır. Halk bahşılarının repertuarı, çeşitli konularda şarkılara ve müziğe büyük önem vermektedir. Özellikle, şarkı yazarlığı daha geniş bir

ölçekte geliştirilmiştir. Bahşı sanatında şarkılar ve müzikler çeşitli şekillerde icra edilmiştir.

Veyran Bağşı, Kör Gojalı, Ayal Bağşı, Garadali Göklen, Gulgeldi Ussa, Amangeldi Göni, Yov Bağşı, Durdı Bağşı, Sükür Bağşı, Kel Bağşı gibi efsanevi isimlerin, icra (performans) yöntemlerini dinleme ve değerlendirme fırsatı bulamamak da, onların zamanının Baba Gammaları olduklarını anlamak zor değildir. Bu hocalar, aldığımız bilgilere göre Türkmen müzik sanatına silinmez izler bırakmış ve bu sanatın daha da gelişmesine değerli katkılarda bulunmuşlardır. İcra etme yöntemleri, bölgelerindeki kabileler için bağımsız bir okul gibi işlev görmüştür. Geçmişte, bahşılardan ve müzisyenlerinin birbirleriyle etkileşim kurma yeteneği çok zor olmuştur. Dolayısıyla bu ustaların yaşadıkları yerlerde icra yöntemlerinin kendi tarzları olabileceği ve Türkmen müzik sanatında farklı yolların oluşmasına yol açmış olabileceği düşünülmektedir.

Bahşılardan bir kısmı sadece seçilmiş türkülerini söylemekle kalmaz, aynı zamanda Köroğlu destanının bazıkollarını ustaca icra ederler. Bunlara destancı bahşı denir. Hikâye anlatıcıları arasında Ata Bağşı oğlu Palvan bağşı, Nazar Baga, Magtımğulu Garlı, İlanman Anna, Öre Şıh, Ballı Metgeldi, Akcagül Miradova, Hocamırat Öreyev, Palta Bağşı, Tacıbay Gurbanov, Gurt Yakubov ve diğerleri destancı olarak, insanların kalplerinde ve zihinlerinde silinmez izler bırakan bahşılardır. Nazar Baga ve öğrencisi Bayar Bağşı "Göroğlu" destanının bazı kollarını, "Şasenem - Garip" ve "Hüylükga-Hemra" destanlarını müzik eşliğinde icra etmişlerdir. Daşoğuz ilinde halen birçok düğünler destancı bahşılardan yapılmaktadır. Destancı bahşılardan düğünün yaraşığı olarak kabul edilir.

Destancı bahşılardan yeteneği, Uspenski'yi çok etkilemiştir. O, destancı bahşılardan dinledikten sonra "Doğu halklarında tiyatro olmadığını düşünürdüm. Burada tiyatrodan daha fazlası varmış" diye fikrini değiştirmiştir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

İNCELEME

3.1 Müzik İle İlgili Söz Varlığı ve Köroğlu Destanı'nda Geçtiği Yerler

3.1.1. İcra

3.1.1.1. İcra Tarzı: Bu başlık altında permormans ile ilgi söz varlığı verilmiştir.

Ayadı saz bilen okamak: Ayeti müzik eşliğinde okumak.

- *Haw yeňňe jan, sen ayıp görmeseň, biziň yurtda ayadı saz bilen okayadılar. C1, s.172.*

Bu deyim metin bağlamında ele alındığında Türkmenlerin müziği ve türkü söylemeyi ne kadar çok sevdiğini anlatması bakımından önemlidir. Burada, ayıp olmasa ayeti bile müzik eşliğinde söyleme arzusu dile getirilmiştir.

Aydıcı bağşları aytdırmak: Türkü icra eden bahşları söyletmek.

At çaptırıp, altın gabak atdırıp, aydiji bağşları aytdırıp, hemmesiniň wagtın hoşlap, toý sowup, molla getirip, perizadı Göroglu gayum nika kılıp berdi. C1, s.92.



Fotograf 1. Aydım aytmak.

Aydım aytmak: Türkü söylemek, türkü icra etmek, şarkı söylemek.

Yaňki galandar hakıt Göroglı Türkmeniň özi eken. Aşhanada bir aydım aytdı. C2, s.32.

Ondan buyanam meniň elim bagly, sen sazını çal, men saňa sebäni aydıp bereyin – diydi. Enesi sazını çaldı, Öwez aydım aytdı. C2, s.48.

Aydım aydışmak: Karşılıklı türkü söylemek, karşılıklı atışmak, âşık atışması, karşılıklı türkü atışması.

Türkmen halk şiirinde *aydışik* adı verilen şiirler görülür. Bunlar Anadolu sahasında da bilinen *dedim dedi* tarzı karşılıklı diyaloglarla örülü şiirlerdir. Destanda da bu şekilde karşılıklı türkü söylemek anlamında bu deyim kullanılmıştır.

Bir mahaldan gijäniň gayrı mahalında sarayıň törüne aydım aydışma, dutar çalışma ala galmagal geliberdi. C2, s.102.

Bagşı aytdırmak: Ozana türkü söyletmek.

- Reyhan Arabıň pişesi, üç aylap bagşı aytdırıp, surnay urdurıp, gayrak gapdırıp, tebil kakdırıp, masgarabaz oynadıp, sazda-söhbette bezimde bolya. C1, s.104.

Galasına on gije gündizläp toy tomaşa berip, nan diyene nan, teňne diyene teňne, serpay diyene serpay, at çapdırıp, altın gabak atdırıp, bagşı aytdırıp, Öwez jana eye bolup, murat maksadına yetip yatıbersin. C1, s.314.

Bagşılar aydım aydar: Ozanlar türkü söyler.

Sazandalar saz çalyp, sakılar şerap paylap, bagşılar aydım aydıp, surnayçılar surnay çalyp, ulı dabara etdiler. C2, s.254.

Belent perde: Yüksek perde, yukarı, ince, sert ses.

Göroglınıň hem göwni açılıp, bezim-tomoşa etmegi buyruk edip, Agayunus periniň elinden tutup, oňa garap, hoşamay sözleri yene-de bir esse belentli edip, perizadı tarıp-tefsin edip, dolup daşyp, gazma dutarı belent perdelerden düzüp, yene bir-iki keleme söz aydar boldı. c3, s.296.

Bilbil yalı sayratmak: Dutarı bülbül gibi öttürmek.

Oñaysızdan gelen namalar bir namalar gayırya, bir namalar gayırya. Dutarı bilbil yalı sayratya. C3, s.30.

Alıp berdiler eline sazı. Oñaysızdan gelen bir namalar gayırya, bir namalar gayırya. Dutarını bilbil yalı sayradya-da. Munuñ saz çalışı Öwez janiñ gulagina yakıp gitdi. C1, s182.

Dutar çalışmak: Karşılıklı olarak dutar çalmak

Bir mahaldan gijäniñ gayrı mahalında sarayıñ törüne aydım aydışma, dutar çalışma ala galmagal geliberdi. C2, s.102

Dutara tagır – tagır kakmak: Dutarı tıngır mingır tıngırtatı vermek.

Kıblasına geçip namaza durdı, namazıñ iki rekadını okan mahalında, dutarıñ yağlığını ayırıp taşlap, bəri yanına barıp, dutara tagır – tagır kakıberdi. C1, s178.

Dutarıñ tarını çekmek: Dutarın tellerini ayarlamak.

Göroglı “Şular yalı gıslıp-gınanan yerimde Şir Huda Pirimi çağırsam, kömek edyädi. Gel, Şir Huda Pirimi çağırıp göreyin” diyip, eline sazını alıp, dutarıñ tarını çekip, bir söz diyer boldı. C2, s18.

Egri tayagı saz edip: Eğri sopayı saz etmek.

Gelip çadıruñ işiginde keserip durup, egri tayagı saz edip, Göroglı garşı garap, baş keleme söz aydar gerek. C1, s158.

Gamiñ sazları: Hüzünlü ezgiler.

“Agladım, bagrım ezildi,

Gamiñ sazları düzüldi,

Yıkılıp, ordam bozıldı,

Däli köñlüm serhoş oldu.” c1, s.21.

Gazala salıp aydım aytmak: Gazele döküp bir türkü söylemek.

Gülşiriniñ önünde özünü Göroglıdan hem batır edip görkezip, eden etmedik işlerini gazala salıp, bir aydım aydar boldı. C4, s.138.

Gepisözi saza salmak: Sözü müzik eşliğinde anlatmak.

Bu yigitler görnüşlerine görä, Türkmen taypasından öytyän, bu taypa gepi sözi saza salıp düşündirmelidi. C4, s.118.

Göyendeler aydım aytdılar: Ozanlar türkü söyler.

Kuşların cıvıladığı sabahın erken saatlerinde takarsanız, kulağa ender bir kuş gibi gelir.” Sazandalar saz çaldılar, göyendeler aydım aytdılar, masgarabazlar oyun görkezdiler. C3, s.296.

Gulpi-kilt bolup aydışmak: Bulmaca şeklinde iki kişinin birlikte ard arda atışma durumunu somutlaştırmak için söylenen bir kalıp söz. “Anahtar-kilit” arasındaki ilişki, burada da Köroğlu ile Harmandeli’nin karşılıklı konuşarak birbirlerine karşı olan duygu ve düşüncelerini anlatmalarına bir gönderme yapılmıştır.

Harmandälä garap, bir söz aydya. Ol hem jogabını jogap berip, gulpi-kilt bolup aydışarlar. C4, s.18.

Heň aytmak: Uyumlu çıkan ses, mırıldanmak.

Görogly yigitlerine “Urşıň geňeşi bolmaz, yigitler, gayrat ediň” diyip, yigitlerine emir berip, bir heň aytdı. C2, s.50.

Hümnet hasanı saz etmek: Elindeki asayı veya bastonu bir müzik aleti gibi kullanmak.

-İne, meniň habarım – diyip, hümnet hasanı saz edip, Öwez janı salgı berip, bäs keleme söz aydar gerek. C1, s.140.

Jübüt gazal peryat gayırmak: İki dörtlüğü feryatla söylemek.

Göroglynyň meyhanasını salgı alıp, meyhananiň agzında jübüt gazal peryat gayırdı. C1, s.140.

Lebdeheň: Avaz. Belirli bir melodi oluşturan uyumlu bir ses, bir müzik aletinde bir melodi icra etmek, şarkı söylemek.

Hanı eyse, saziňi eleňe alıp, bir nama gayrıp ber! Senem öňküler yalımı, ya bagşı bir töwri zatmı? Lebdeheňi eşideyli. C4, s.56.

Lebiz: Nağme, bir müzik aletinde ya da bir seste yoğunluk, incelik ve güzellik açısından yüksek perdeli bir sesin karakteri.

Yigitler meniň nama gayranım-a yagşy. Men bu lebzi bilmeyän, Türkmen lebzini bilyän. C3, s.32.

Mağşugıň naması: Maşugunun namesi,

Owal aşyk köýer, soňra --mağşugy. (Nakıl)

“Köllerini görse uçar sonası,

Bize etmez mağşugıň naması

Öwez handır sekiz yüzüň eyesi,

Hetdiň bolsa, munda meydan, gel indi”. C3, s.258.

Nagara kakmak: Yüzünde deri kayış olam vurmaly bir çalgı aleti, nagara çalmak.

“Nagara kakarlar söweş heňine,

Dayana bilmezler şonuň jeňine,

Ak gızı berdi goçaklarına,

Galkan bilen bölüp berdi beg oğlu. C2, s.362.

Biri çeträkte iki sanı çöpi eline alıp, nagara kakıp otırdı. C3, s.30.



Fotograf 2. Nagara çalgı aleti.

Nama aytmak: Nağme söylemek.

Geç-ow bāri sünni! Saziňı çalyp ber, namaňı aydyp ber, oyun tomoşaň bolsa görkez! C1, s.310.

Namadan nama gayırmak: Namesinden bir name söylemek.

Häzirbegjanlı agaň namasından bir nama gayryp ber! C2, s.322.

Namadır davul saz bilen: Nağmeyi davullaicra etmek.

Begler yörsün baz bilen,

Paslı bahar yaz bilen,

Namadır dawul saz bilen,

Kırk baş bagşy oylan yörsün! C2, s.262.

Namalar gayırdı: Name söylemek.

Ay tagsır patışahım-ow, galanň günbatar yanında, beyik depäniň üstünde lüye bulaşan bir galandar oturan eken. Bir namalar gayırya, bir namalar gayırya, hassalar sagaljak, tagsır! C1, s.178.

Otuz iki sazı: Otuz iki tane müzik aleti. Türkmenlerde otuz iki tane müzik aleti mevcuttur.

Kerem jany hem gayyp edip, otuz iki sazı bir gulakdan düzüp, Harmandäliniň işiginden çirtin ötüberdi. C4, s.62.

Esewan etse, galandarlar gurupdır otuz iki sazı bir gulakdan; kernay, surnay, balaman, gijak, dutar, çinñire bab, argulum. C3, s.30.

Peyrev aydışamak: Ardı sıra gitmek, izinden gitmek, ona uymak.

Şonda Öwez aldından çikip salam alşyp Öwez yigitden atın sorap, yigit jogap berip peyrew aydışar, muhammes peyrew bile. C3, s.220.

Ärhasan jogap berer, peyrew aydışar. C3, s.242.

Saz bilen aydyp bermek: Müzik eşliğinde icra etmek.

-Sözümi saňa saz bilen aydyp berjek. c1, s.116.

Saz bilen beyan etmek: Müzik ile dile getirmek.

Saňa munuň kimligini saz bilen beyan edeyin – diyip, eline köne sitarını alıp, bir söz diydi. C2, s.24.

-Hayır, yağşy, dāde tayımı görenimi saz bilen beyan edeyin. C1, s.22.

Saz bilen gıgırmak: Müzik eşliğinde karşıdaki kişiye seslenmek.

Gel, şuňa saz bilen bir gıgırıp göreyin, onsoň hem gelmese, soň habarlaşarısında diyip, dutarını eline alıp, agzını asmana tutup gıgırıbersin. C4, s.90.

Saz bilen soval soramak: Müzik eşliğinde soru cevap tarzında atışmak.

Hanı saz bilen bir sowal sorap göreyin – diyip, eline dutarını alıp, uzakdan keleme gaytarıp, yol bolsun sorap, bir gazal aydar boldı. C4, s.118.

Saz etmek: Tamdıra çalmak, şarkı söylemek. *Köroğlu* anlatmalarında ve diğer Türkmen destanlarında *dutar* sözcüğünün anlamdaşı olarak *saz* çokça kullanılmıştır.

Galandarlar bir meydan saz edip; “Dem dınç alayly, çay çilim bedessur kılaly” diyip, sazları diwala söyöp goydular. C3, s.30.

Saz söhbet etmek: Müzikli sohbet, müzikli söyleyiş, müzik aleti çalmak, müzikli – sohbetli meclis.

Ey gız, özge gızlar saz-söhbet edyärler, sen bolsaň bu yerde yalnız gara geyip otırsıň, bu nämäniň hekayaty? diyip, Göroglı bir nama aydyar. C2, s.202.

Saza nama goşmak: İcra edilen müziğe name eklemek.

Pah pah, asmandaki uçıp baryan durnanı getirip, saza namanı goşıp aydışınow. C3, s.34.

Sazandalar saz çalar: Sazendeler müzik icra eder.

Sazandalar saz çalyp, sakılar şerap paylap, bagşılar aydım aydyp, surnayçılar surnay çalyp, ulı dabara etdiler. C2, s.254.

Sazı kakıp almak: Dutarı, bulunduğu yerden hızlıca çekip almak.

“How, yagşı yigit, habariňi ber!” diydi. Şu yerde jılawı eyeriň gaşına taşlap, arkasından sazı kakıp alıp, Genjim agasına garap; Men häli agam haysı, ilim haysı bilebilmedim” diyip baş keleme söz aytdar gerek. C1, s.46.

Şu yerde jılawı eyeriň gaşına taşlap, arkasından sazı kakıp alıp; “Musulman bol!” diyip, bir söz aytdı. C1, s.302.

Sazı urmak: Çalgıyı sert bit şekilde çalmak.

Garahan döw sazandalarına “sazı urıň!” diydi. C4, s.232.

Sazını çal: Müzik icra etmek

Ondan buyanam meniň elim baglı, sen sazını çal, men saňa sebäni aydıp bereyin – diydi. Enesi sazını çaldı, Öwez aydım aytdı. C2, s.48.

Söweş heňi: Savaş konulu ezgiler.



Söweş dowul

Fotograf 3. Savaş müziği.

“Nagara kakarlar söweş heňine,

Dayanabilmezler şonuň jeňine,

Ak gızı berdi goçaklarına,

Galkan bilen bölüpberdi beg oğlu. C2, s.362.

Surnay çalınsın, tebil kakılsın: Zurnalar çalınsın, teflere vurulsun. Metin bağlamında büyük bir coşkunun yaşandığı anlatılıyor.

Ala polat, almaz gılıç dakılsın,

Surnaylar çalınsın, tebil kakılsın,

Boz meydanda ganım ganı dökülsin,

Atlanıñ, beglerim, ganım üstüne! C2, s.200.

Surnay çalıp garşı almak: Zurna çalarak karşılanmak.

Edil şa; “Her kes öñ gelse, top atıp, surnay çalıp garşı alıñ!” diyip höküm etdi. C2, s. 242.

Surnay urdurmak: Zurna çalmak.

Reyhan Arabıñ pişesi, üç aylap bağı aytdırıp, surnay urdurıp, gayrak gapdırıp, tebil kakdırıp, masgarabaz oynadıp, sazda-söhbette bezimde bolya. C1, s.104.

Geç-ow bəri sünni! Sazıñı çalıp ber, namañı aydıp ber, oyun tomoşan bolsa görkez! C1, s.310.

Şirvan aydımı: Şirvan perdesinde yaniyüksek perdede şarkı söylemek.

Göroğlu Öwez oğluna bakıp, bir söz diymek için tilla sazını eline aldı. Şirwan aydımın in ahırkı sekizinjisinde bir aydım aydar boldı. C2, s.68.

Tebil (dep) kakmak: Def müzik aleti.



Fotograf 4. Tebil 1.

En eski vurmali çalgılardan biri bir def müzik aletidir. Yapısı basittir. Ağaçtan yapılmış halkanın bir tarafına (antik çağda balkabağından yapılmış) bir deri bant çekilir. Tahta halkanın yan tarafına birkaç delik açıp üzerine küçük metal tabaklar yerleştirmişlerdir.

Def çalmanın ana yollarından biri, çalgı aletini sol elinizde tutmak, sağ parmağınızla, başparmağınızı ıslatarak veya avucunuzla oynamaktır. Yumruğunuzla veya parmak kemiklerinizle vurduğunuzda kulağa farklı geliyor.

Gırat minip her yan bakıp,

Sırlı nayza gotaz dakıp,

Nagra urup, tebil kakıp,

Goç yigit kaydan geler sen? C2, s.48.

Tiriñ tiriñ dutar kakmak: Tirin tirin şekilde dutar çalmak.

Göroglı sıpanıñ ol başına bir barya, bəri başına bir gaydya. Her mahal tiriñ tiriñ dutar kakya. C4, s.90.

Yırlamak: Şarkı söylemek, türkü icra etmek.

Elkissa, Alisoltan aydan üç barcun Göroglı alandoň, gızı Ayçemeni altın saraydan aldırıp, Öweze nika kılıp berip, bağışlar yırladıp, bal goyup, mey içirip, bir niçe günler toy berdi. C2, s.182.

Yıglap gazal aytdı: Ağlayarak türkü söylemek.

Şol tasap oyanıp, “Kartayanda gelen iş” diyip, yıglap bir gazal aytdı. C3, s.260.

Yüz müň mukam: Yüz bin makam.

“Yüz müň mukam uindirip,

Boş gördüňmi meydanı sen?

Urup, dutarı sındırıp,

Yaş gördüňmi oglanı sen?” C4, s.64.

3.1.1.2. İcracı

3.1.1.2.1. Genel İsimler



Fotograf 5. Aydınçı Ozan.

Aydınçı bağış: Ozan, türkücü bağış, güzel sesli ozan, dutar icracısı.

Alajıň näme! Inha aydiji bağış, çaliji sazanda käkil pereň oglan. C1, s.52.

Men aydiji bağısıdım, çaliji sazandadım, “İt urşı” diyen urşım bardı. C1, s.310.

Bağısı: Ozan, Âşık.

Eski Uygur metinlerinden başlayarak eski ve yeni Türk lehçelerinde *bağısı* (Uyg.), *bağısi* (Çağ.), *bağısı*, *bağısı* (Türkm.), *bağısı*, *bağısı*, *bağısa* (Kırg. - Kazak) şekillerinde tesadüf edilen bu kelimeye, başka Altay dillerinde de (Mogol. *bağısı*; Mançu. *bağısı*) rastlanmaktadır. Moğol istilasından sonra, yani onüçüncü asırdan onsekizinci asra kadar, Farsça taribi metinlerde de bir ıstılah olarak rastlanan bu kelime, onüçüncü asır İran şairlerinden Pûr-i Bahâ'-i Câmî'nin Farsça-Türkçe-Mogolca mülemma' bir kasidesinde de geçmektedir (Devlet-Şâh, *Tezkira*, Browne neşri, s. 182), (Köprülü, 1999:145).

Bağısı kelimesinin türlü zaman ve mekânlarda ifade ettiği muhtelif mefhumların izahına girişmeden önce, henüz kat'î sûrette halledilmemiş olan etimolojisi hakkındaki muhtelif fikirleri hulâsa edelim: Kelime, yakın zamanlara gelinceye kadar Sanskritce *bhikşu* (dilenci ve gezginci budist râhibi) kelimesinden alınmış sayılıyordu. Budizm'in Türkler arasında eskiden beri yayılmış olması, böyle bir ıktibasımkânını kolayca izah etmekte idi (Köprülü, 1999:145).

Bağısı kelimesi, Hazar-ötesi Türkmenleri arasında, “iki telli tanburaları ile koşuklar – yâni şiirler – okuyan halk şâiri” mânasında kullanılır. Âzerbaycan ve Anadolu Türkleri'nin ‘*Âşık* ünvanlı saz sâirlerinden farksız olan bu *bağısı*’lara, ‘*Âşık* ünvanı da verilmekte ise de (Kul-Muhammed, *Sayad ile Hemrâ*, Âşk-âbâd, 1927, s. 12), *bağısı* (*bağısi*) ünvanı daha çok yayılmıştır. Türkmen kabileleri için bilhassa kış geceleri, bunların sazlar ile okudukları *koşuk* (*goşğı*)’ları Mahtumkulu şiirlerini, *Köroğlu*, *Sayad ile Hemrâ*, *Ahmed ve Yûsuf* gibi halk hikâyelerini dinlemek büyük bir zevktir (Vambéry, *Bir Sahte Dervişin Asya-i vustâ'da Seyahati*, Türkçe tercümesi, Vakıf matbaası, 1295, s.35). Hive’de de halk mûsikî-şinâslarına hâlâ *bağısı* ünvanı veriliyor. Bir taraftan İran, diğer taraftan da Mâverâünnehir Müslüman kültür merkezlerinin nüfuzu altında kalan Türkmen kâbileleri arasında ve civar muhitlerde *bağısı* kelimesinin bu mana da yayılması, hiç şüphesiz, Timurlular devrinden önce olmamış ve belki de onaltıncı asırda vücûde gelmiş olmalıdır. Onbeşinci asırda galiba daha ziyade *carci* (*türkücü*) adını taşıyan bu saz sairleri, sonradan Timurlular devrinde, *bağısı* kelimesinin ifade ettiği kıymete imrenerek kendilerine bu ünvanı vermiş olsalar gerektir (Köprülü, 1999:152).

Bağısı kelimesi, Müslüman Kırgız-Kazaklar arasında *bağısı*, *bağısı* ve *bağısa* şekillerinde hâlâdevam etmekte ve adeta şamanilik devrinin kalıntılarını ve hatıralarını

yaşatan *sihirbaz*, *üfürükçü*, *halk hekimine* bu isim verilmektedir. Türkler'in eski paganizm devrindeki *kam* (*şaman*)'larından hemen hemen farksız olan bu *baksılar*, İslam kültürünün çok sathî tesiri altında kalan ve Müslümanlık namı altında eski şamani akide ve an'anelerine yakın zamanlara kadar saklayan Kırgız-Kazaklar arasında, son zamanlara kadar, eski hüviyetlerini muhafaza etmekte idiler. “*Bahşı* kelimesi hakkında şimdiye kadar yapılmış olan ilk ve en etraflı tedkik, Quatremère'in *Cami' al-Tavârih tercemesi* (Paris, 1836:184-199)'ndeki uzun bir notudur kimuhtelif Şark kaynaklarından ve Garp seyahat-namelerinden istifade edilmiş olmasına rağmen, çok dağınık ve müphemdir. Bundan sonra Vambery, Berezin, Barthold, Blochet v.s. tarafından bu hususta yazılan bazı küçük notlar ehemmiyetli sayılmaz. Yalnız Schmidt, Ramstedt ve Pelliot'nun, kelimenin Çince'den geldiği hakkındaki yazıları dikkate lâyıktır. Quatremère'den sonra, bu hususda nisbeten en geniş malûmat, *Türk Edebiyatının Menşe-i* adlı makalemizdedir (MTM, İstanbul, 1331, 1v. 21-25,57 v.d.)” (Köprülü, 1999:157).



Fotograf 6. Bagşy.

“*Gelipdir yigitler yagşısı,*

Sapar Mährem bar bagşısı,

Çadır çowlı, Çemen ok yayçısı,

Darın kesip aldı bolgay” C2, s.50.

Bagşılılık: Bahşı sanatı, Ozanlık, ozanlık sanatı, sanatkâr.

Türkmen bahşı sanatı, tarihi çok eskilere uzanan milli bir sanattır. Eski zamanlarda bu sanatın inceliklerini öğrenmek, itibarlı Türkmen bahşı unvanına sahip olmak için, mesleği birkaç yıl, bazen on yıllar boyunca hocalardan öğrenmek gerekiyordu. Müritlerinin usta bir bahşı olduğunu hisseden öğretmenler onları kutsamıştır. Bahşılardan ustaları, müritlerini düğün mekânı üzerinde bir nimetle kutsamış ve onlara bir dutar müzik aleti hediye etmişlerdir.

Türkmen dutarının kadife sesine gelince, millî bahşı sanatına silinmez izler bırakmış büyük ustaların karakterleri Garadälî Gökleñ, Veyran Bagşy, Körgocaly, Şükür Bagşy, Heley Bagşy, Sayıp Ece, Nobat Bagşy, Garly Bagşy, Sarı Bagşy, Oraz Salır, Muhy Bagşy, Magtymguly Garlyyev, Millı Tachmyradov, Pürli Sarıyev, Sahı Jepbarov, Ödeniyaz Nobatov gibi bahşılardan şanlı görüntüleri, yaşayan bir bahşı ansiklopedisi olarak akla geliyor. Bu ustalar, “bahşılık” sanatında sanat yapmanın yeni renkli yolunu mükemmelleştirmek için yeteneklerinden, sıkı çalışmalarından ödün vermeden insanların zihninde sonsuza kadar yaşama hakkına sahiptirler.

Türkmen dutarında çalınan Türkmen millî ezgileri, kendine has özellikleri ile ayırt edilir. Türkmen dutarında kadife gibi seslenen milli türkülerimiz, her şeyden önce insan duygularının iç dünyasının derinliğini yansıtır. (Türkmenistan’ın Devlet Engerektik Enstitüsü Jumanazar Batmanov. “Aşgabat Haberleri “gazetesi)

UNESCO Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunmasına İlişkin Hükümetler arası Komitesi, Türkmenistan'ın ulusal dutar yapım zanaatının yanı sıra dutar ve bahşılık sanatını İnsanlığın Somut Olmayan Kültürel Mirası listesine dâhil etti. Bu, Türkmenistan Dışişleri Bakanlığı Basın Servisi tarafından bildirildi. Karar, Teşkilatın Hükümetler arası Komitesi'nin 13-18 Aralık 2021 tarihlerinde çevrimiçi olarak gerçekleştirilecek 16. toplantısında oybirliği ile alınmıştır (*Türkmenistanyň Goranmak Ministriliginiň Zurnaly: 2021*).

Oglan, sen atny, özüni mübärekläp bir nama gayır, seniň göwnüň dayhançılıkdamy, bagşyçılıkdamy, batırçılıkdamy ya mollaçılıkdamy? Seniň ugrıny aňlaşaly. C1, s.28.

Bagşy yigit, yagşy yiğit: Metinden anlaşıldığı üzere bahşiyi övmek için kullanılan bir ifadedir.

How, joralar, munuñ yalı bagşı yigit, munuñ yagşı yigit bizlere tapdırmaz. C3, s.34.

Balamançı: Balaman çalgı aletini icra eden kimse.

Âşıklık sanatının, usta sanatkârlar ordusunun geniş yaratıcılık yetenekleri ile asırlar içerisinde olgunlaşarak gelişmesi ve zenginleşmesi sonucunda, zamanla saz ekibi saflarına önce balabancılar dâhil olmuş ve sanatçılar arasında "âşık balabanı", "saz balabanı" gibi yeni terimler doğmuştur. Balabanın sazla buluşması ve balaban icracısının da âşıkla olan karşılıklı icracılık ilişkisi bu sanatın ikinci aşamasını oluşturur. Bu buluşma, saz ve balaban icracılığında yeni yöntem, yeni seslenme (düet) getirerek (*bazen iki seslilik, demkeş³ olduğu zaman ise üç seslilik*) her iki çalgı aletine çeşitli katkılarla zenginlik sağlamıştır. Balaban icracılığında saz havalarının etkisi çok önemlidir.

Türk müzik tarihini yansıtan yazılı kaynaklar arasında, balaban ile ilgili en eski bilgi kaynağı, Marağalı Abdülkadir'in (1350- 1435) "Makasidü'l- Elhan" adlı eseridir ki orada şöyle yazıyor; "*Nayçe-i Balaban, surnaya benzer, surnayın talimi bununla yapılır, yumuşak ve bazin sesi vardır*".

Mahmud Ragib Gazimihal "Türk Nefesli Çalgıları" adlı kitabının 41. Sayfasında "Balaban" aletinin "zurnalılar" türünün babası olduğunu, Balaban'ın Şiraz kentinde oluştuğunu Evliya Çelebi'nin "Seyahatname" eserinden örnek getirmekle şöyle yazar; "*Evliya Çelebi mey'den Asya'daki adıyla şöyle bahseder. "Belban" (veya Balaban, Türkmen kamışlı düdüğü) Şiraz da icat edilmiştir. Zurnadakine benzer kulağı yoktur. Türklerce çok kullanıldı" 100 çalanı vardır" Demek ki 17. yüzyılda İstanbul'da bile çalıcısı varmış*" (İlgar İmamverdiyev, 2019: 542-543).

On gije- gündiz toy- tomaşası bar, bagşı men diyme, sazanda men diyme, palwan men diyme, surnayçı – kernayçı, balamançı diyme, geliber ha-a! C1, s.152.

Çalıcı sazanda: Dutaricra eden kişi.

Alajuñ näme! Inha aydıjı bagşı, çalıcı sazanda kakılperen oğlan. C1, s.52.

Men aydıjı bagşım, çalıcı sazandadım, "İt urşı" diyen urşım bardı. C1, s.310.

Mıman bagşı: (mıhman) Misafir ozan.

³ Demkeş: Müzik icra eden iki veya birkaç aletten esas tonda çalan, çalanlar, tek ses tonunu çalanlar.

Misafir olarak toya davet edilen bahşı. Aşağıdaki cümleden de anlaşıldığı üzere Türkmenler misafir bahşıya büyük bir saygı göstermektedir. Çadırın en özel yeri olan töre misafir bahşı oturtularak ona hürmet görstirilmiştir.

Aw, mıman bagşı geldi, mıman bagşını töre ötüriň! Mıman bagşı al eliňe sazı. C2, s. 88.

Sazanda: Dutarla müzik icra eden kişi, müzisyen, müzikçi, müzik sanatı ile meşgul olan kişi, saz çalıcı, sazıcı. Bu sanatçılar icra sırasında türkü söylemez.

Gılıcov *sazanda* sözcüğü hakkında şunları söyler. *Sazanda* kökünü Farsça sözcük olan “saz” sözcüğünden almıştır. Saz terimi Türkmen dilinde eski devirlerden beri kullanılmakta ve birkaç anlamda kullanılmaktadır. Halk edebiyatı eserlerinin hangi sayfası açılrsa *saz* sözcüğüne rastlanılır. Halk arasında “*Sazım bar, yazım bar*”, *Saziň mazasam bar, ızasam*”, “*Sazanda ölse yer iňňldär*”, “*Sazanda bolsaň, cedelçi bolma*”, “*Är öler, saz ölmez*” şeklinde söylenen sözlerin Türkmen halkı tarafından türetilmesi *saz*, *sazanda* sözlerinin Türkmen halkının arasında eskiden beri kullanılageldiğini kanıtıyor. “Sazanda, müzik sanatı ile meşgul olan kişi, saz çalıcı, sazıcı (Gılıjov, 1995).

On gije- gündiz toy- tomaşası bar, bagşı men diyme, sazanda men diyme, palwan men diyme, surnayçı – kernayçı, balamançı diyme, geliber ha-a! C1, s.152.

Sazandalar:



Fotograf 7. Sazandalar.

Galiň sazandalar çalşyp otur, galiň bagşılar aydışyp otur. C2, s.88.

Surnayçı, kernayçı: Zurna çalan kişi, müzisyen, kernay çalan kişi,

On gije- gündiz toy- tomaşası bar, bagşı men diyme, sazanda men diyme, palwan men diyme, surnayçı – kernayçı, balamançı diyme, geliber ha-a! C1, s.152.

3.1.1.2.2 Özel İsimler

Âşık Aydın pir: Türkmenler arasında bahşıların veya sanatçıların hocası olarak bilinen kutsal bir kişiliktir.

Türkmenlerin inancına göre Âşık Aydın pir ya da Baba Gammar birinin rüyasına girerse, ona gerçek bahşı ünvanı verilir. Bu inanç Türk dünyası ozanlık geleneğinde var olan rüyada âşık olma geleneği ile ilgilidir. Türkmen kültüründe bu tür bahşılara “Hak’tan içen şair” denilir.

Daşoğuz ili birçok yaratıcı insana ev sahipliği yapmaktadır. Türkmenistan coğrafyasının bu bölümünde, gerçek adı Şahabettin Abu Hafs Omar bin Abdullah as-uhraverdin-Âşık Aydın Pir olan bir müzik ustası da yaşamıştır. Türbesi, kadim Şehribostan’ın yükseklerinde Akcagelin kalesinin yakınında yer almaktadır. Şairler, müzisyenler, yaratıcı insanlar, tarihçiler ve yabancı konuklar da dâhil olmak üzere turistler için popüler bir yer haline gelmiştir. Âşık Aydın Pir’in yaşadığı dönem XI-XII. yüzyıllara kadar uzanır. Usta bir müzisyen ve hikâye anlatıcısı, folklor icracısı olarak

ünlenmiş han ve beylerin danışmanları da birçok konuda da ona danışmıştır. Pir'in adı, Doğu halklarının çoğunun hikâyelerinde, efsanelerinde ve folklorunda geçmektedir.

Halk arasında müziğin piri olarak kabul edilen Âşık Aydın, yoksullara destek vererek halkla ilişkilerde her zaman adil bir çözümden yana olmuştur. Âşık Aydın, halk arasında büyük saygı gören edebî eserlerin efsanevi kahramanı olarak da bilinir. Âşık Aydın Pir'in pek çok konuda bilgi sahibi olduğu, sanatçılığının yanında bir tefekkür adamı olarak da tanındığını belirtmekte fayda var. Böylece her yerden insanlar bu bilge adama gelip ondan tavsiye istemiştir. Türkmenlerde öyle bir inanış var ki, bir kişi kaderini müzikle ilişkilendirmek istiyorsa Âşık Aydın Pir'den bir "Ak pata" (hayır dua) alması gerekmektedir. Ünlü tarihçi Övez Gündoğdıyev'e göre, "Âşık Aydın, Harezmi Türkmenleri arasında şarkıcı ve müzisyenlerin Piri olarak kabul edilmiştir."

Birçok oryantalist, Âşık Aydın Pir imajına yakından ilgi göstermiştir. Bazıları onu efsanevi bir kahraman olarak kabul ederken, diğerleri onun çok yetenekli, bilgili, şahsiyet olduğunu ve çağdaşları arasında büyük saygı gördüğünü ve gerektiğinde muhataplarının düşüncelerini de etkileyebileceğini kabul etmektedirler.

Halk inanışına göre kaderini şarkıya ya da müziğe bağlayacak bir adam, Âşık Aydın Pir'in mezarına gidip karanlıkta şarkı söylemeli ve dutar çalmalıdır. Pir, kendi makamına gelen bu sanatçı adayını şarkı ve müzikle kutsarmış. "Nejep oğlan" destanında Âşık Aydın Pir, çırağına büyülü bir dutar sunar ve hastayı müzikle iyileştirme yeteneğini ona vermektedir.

Âşık Aydın Pir, Köroğlu'na adanan destanların ana karakterlerinden biridir. Hikâyeden bildiğimiz üzere Harmandeli, Köroğlu ve Kerem dâhil olmak üzere kendisiyle evlenmek isteyen tüm genç erkekleri güreşte yarışarak, türkü söyleyerek ve müzik çalarak alt eder. Harmandeli sonunda Âşık Aydın'a yenilir ve evliliğini Kerem'e adar (Nepesov, 2009). Köroğlu destanında Âşık Aydın Pir'in dinî kişiliğine atfen onun kutsal bir kara dutara sahip olduğu söylenmiştir.

Benzer bir olayı, Dede Korkut Hikâyelerinde kız kardeşinin evliliği için herkese zorluk çıkaran Deli Karçar'ın Korkut Ata karşısındaki mağlubiyeti esnasında da görebiliriz. Daşoğuz ilinde heykeli dikilmiş ve büyük üstadın anısına bir cami yaptırılmıştır. Yanlarında da ulusal bir müzik aleti olan dutar heykeli durmaktadır.



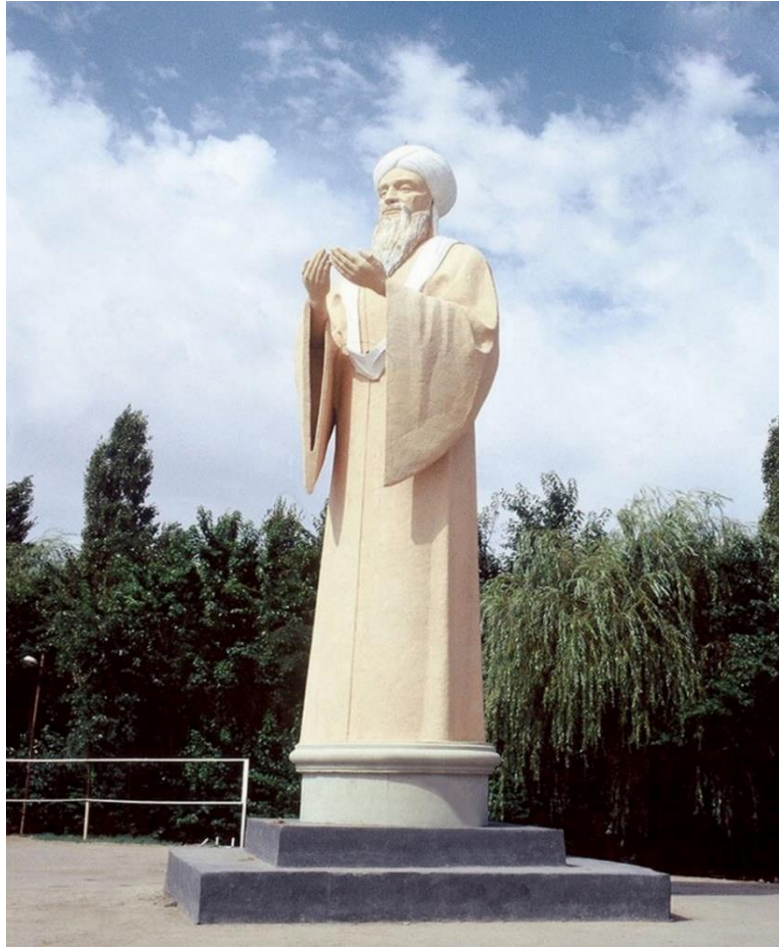
Fotograf 8. Daşoguz ilindeki Dutar heykeli.

Türkmen millî çalgısı dutara adanan heykel, Türkmenlerin müziğe olan sevgisinin ve müzik geleneklerine olan saygısının bir simgesidir.

Birçok Türkmen destanında yer alan önemli bir şahsiyet olan Âşık Aydın Pir'in mezarı Türkmenistan'ın Daşoguz vilayetinde bulunmaktadır. Her sene Âşık Aydın Pir Uluslararası saz şenliği düzenlenir. Köroğlu destanında da birçok yerde ismi geçmektedir.

Göroglı ozala nesihatım alıp gitme, gitseňde Şähribossanda Âşık aydın pir bardır.
C4, s.14.

Âşık Aydınıň ilahıdan inen bir gara dutarı bardı. C4, s.54.



Fotograf 9. Âşık Aydın Pir heykeli.

Âşık Kerem: Âşık Aydın'ın çırağı olup Harmandeli anlatmasının şahıs kadrosunda geçmektedir.

“Âşık Kerem menin adım,

Haka yetişse peryadım,

Âşık Aydıñdır ussadam,

Halıpam getirip sözleşer men. C4, s.60.

Baba Gammar: Dutarın piri.

Korkut Ata, Baba Gammar ve Âşık Aydın sadece Türkmenistan'da değil aynı zamanda Türkistan coğrafyasındaki Türk halklarında ve komşu ülkelerde müzik kültürü bakımından oldukça önemli bir yere sahiptir. İsimleri etnograflar, filologlar, folklorcular ve oryantalistler tarafından bilinir ve müzisyenlerin onlara özel bir saygısı vardır. Bunların arasında Orta Asya, Hindistan ve Pakistan halklarının eski müzik kültürünün

ortak köklerinin iç içe geçtiğine tanıklık eden önemli bir şahsiyet olan Baba Gammar Türkmen halk kültüründe büyük bir önem taşır.



Fotograf 10. Gammar Baba'nın mezarının bulunduğu yer.

Bu müzik kültürü, Doğu mirasının köklerinden biri olmasına rağmen, her milletin kültürel mirasında benzersizdir. V. Vasilov, V. Vinogradov, V. Uspenski ve V. Belyayev gibi etnograflar, farklı yıllarda bu kadar geniş bölgenin halklarının eski ve orta çağ edebiyatlarını incelemişlerdir. Onların genel görüşüne göre, XIV. yüzyıldan daha önceki zamanlarının halk hikâyelerinde ve efsanelerinde Baba Gammar keşfedilmiştir. Baba Gammar emsalsiz bir müzisyendir ve onun adı yetenekli dutar çalgıcılarının beceri seviyesini tanımlamak için kullanılmaktadır. İlk dutarının ipekten tarları ve gövdesinin ise dut ağacından yaptığını dair yaygın bir inanış vardır. Efsaneye göre, "dutar yapımı ile ilgili kutsal ses" imalat sırasında, geleceğin usta müzisyeninin kulağında duyulmuş. Bu nedenle her dutar ustası bunu mükemmelleştirmek için aklını ve yeteneğini kullanmıştır. Genç Türkmen müzisyenler, mirasın onuruna Baba Gammar'ın yattığı yeri ve kırılan dutarından filizlenen ağacı ziyaret ederek "Ak pata" (hayır dua) almışlardır. Bu ağacın gövdeleri de dutarı andırır ve meyvesi ise dutarın tellerini tartan "kulağını" andırır.

Türkmenistan'da "Baba Gammar"ın iki ayrı yerde makamı bulunmaktadır. Merv şehrinin Yolöten bölgesinde Yeniş kasabası toprakları üzerindeki makamının ilk defa XI. yüzyılda inşa edildiği rivayet edilmektedir (Ataniyazov, 1980: 330). Ancak tabiat şartları, deprem ve savaşlar, yapının ilk şeklinin tahrip olmasına yol açmıştır. Baba Gammar'ın Türkmenistan'daki diğer makamı Gavers bölgesindedir. Ona izafe edilen her iki

makamda bulunan mezar yeri ve taşları ile civardaki yaşlı ve yüksek ağaçların kerametli olduğuna inanılmaktadır. Bu sebeple ziyaretçiler, mezar yeri ve ağaçların etrafında dönmekte, el ve yüzlerine sürüp, bildikleri duaları okumaktadırlar. Ziyaretçiler onun makamında halis niyetlerle üç gece yatan kimsenin dutar çalıp bahşı olabileceğini söylemektedirler. Birden fazla yerde kendisine atfedilen iki makam, onun halk arasında şöhretinin büyüklüğünü göstermesi bakımından dikkat çekicidir (Özkan, 1995: 6).



Fotograf 11. Baba Gammar mezarının yanındaki Dutar'a benzetilen ağaç.

Gurban Ussa: Dutar müzik aletini yapan kişi.

Elkissa, ol zaman Göroglı diyip eşidende, Gurban ussa Tamdırasını alıp, yasap berdi. C3, s.204.

3.1.2. Dinleyici

Aydım dinlemek: Türkü dinlemek, türküyü kulak vermek, işitmek.

Emma Göroglı kähüşında, kä düyşünde Agayunusuñ aydımını diñledi. C2, s.66.

Geneş toyı: Toy. Türkmenler arasında düzenlenen bu tür meclislerde müzik icra edilmektedir. Bu nedenle bu ifadeyi de söz varlığı olarak dinleyici başlığı altında almayı uygun gördük.

Geleneksel Türkmen düğünlerinde damat önce köyün saygın büyükleri olan kethudaları ziyafete davet eder. Amacını belirtir. Buna meclis toplantısı denir. Meclisin

nikâh yeri, düzenlenecek mekânlar, türkücü bahşılar, at yarışının geçirilecek yeri, davet verilecek mekânlar, geniş toyunun yapılacak günü gibi hususlar meclis toplantısında belirlenir. Büyüklerin önerisiyle Toy'un önderini seçerler.

Meclis toplantısından sonra geniş toyu yapılır ve bütün köy davet edilir. Geniş toyu'nda atlar da yarışırılır, güreşçiler güreşir. Keskin nişancılar altın kap için yarışır. Ancak bir Geniş toyunda, atların tur sayısı ve ödüllerin sayısı büyük bir düğünün yarısı kadardır. Yani Geniş toyu'nda at yarışı altı raund ise büyük düğünde on iki raund yapılır.

"Toý tutýan eýesi hem bolsa, toý iliňki" gibi hikmetli söz günümüzde de kullanılmaktadır. Geleneklerimizin tarihine baktığımızda durumun gerçekten böyle olduğunu anlıyorsunuz. Şimdiki zaman düzeyine bakıldığında, geçmişte düğünlerin bütün bir köy olarak yapıldığı görülmektedir.

Aw, ilat, men gorkmanam, huday yolu aytmanam. Men Öwez janı öyerjek, şonuň geňeş toyu. C.2, s.74

3.1.3. Makamlar

Abdal Yusup sazı: A. Nurmemmed'in eserinin sonundaki sözlükte verilen bilgiye göre, Stavropol Türkmen müziğinde bir makam adı.

Abdallar, "Türkmen Sovyet Ansiklopedisi"nin birinci cildindeki bilgiye göre 19. yüzyıla kadar müstakil bir boy olup daha sonra Türkmenlerinin *Çovdur* Boylar Birliğine katılmışlardır. Bugünkü *Daşhowuz* (Daşoğuz) vilayetinin Kalinin, Telman, Daşhovuz semtlerindeki Abdallar, *Çovdur* boyunu oluşturan beş uruğdan biri sayılmaktadır. *Çârcew* (şimdiki Türkmenabat) bölgesinin Hocambaz semtindeki Mekân ile Kerki semti Govak köylerindeki Abdallar ve Ersarıların Abdal uruğunu meydana getirmektedirler. Abdallar adlı boy ve oymaklara Kazakların, Başkurtların, Özbeklerin (*Lakayların*) içinde de rastlanır. Kazak bilim adamı M. S. Mukanov'a göre Kazak ve Türkmen Abdalları aslında aynı kökten türemiş ve Türkmenlerden gelip Kazakların içerisine yayılmışlardır. Afganistan'da da Abdallar vardır, hatta Dürraniler hanedanını kuran hükümdarlarının aslı da Abdal'dır (Ataniyazov, 2004: 34).

Görogly şol köyde şaylanıp, Giratı münüp durup, oynadıp, togtap, bir gazal aytdı. "Abdal Yusup" sazı bilen. C3, s.210.

Ilgar yolu: Müzikte bir makam adı.

Dutariň yaglığını ayırıp taşlap, aldı eline dutarı. Ozalı “Nowayı”, ızı “Talhın” iň soňunu “Ilgar” yoluna yazdırıp iberdi. C1, s178.

Matam sazı: Matem sazı, matem makamı.

Öweziň enesi Enar mama hem barıp yetdi. “Ölmänkä oglumu görüp, bir hoşlaşyp galayın” diyip gara geyip, yası baglap, eline matam sazını alıp bardı märekäniň çetinden. C2, s.46.

Novayı sazı: müzikte bir makam adı.

Dutariň yaglığını ayırıp taşlap, aldı eline dutarı. Ozalı “Nowayı”, ızı “Talhın” iň soňunu “Ilgar” yoluna yazdırıp iberdi. C1, s.178.

Heňler Ozalı bilen Nowayıdan başlap, ızı bilen Talhın çalyp, soňunu hem Ilgar yoluna yazdırıp göyberdi, çaldı güzledip, müň tulla berjek diyseler-de, ya-da seni öldürjek diyseler-de bu bagşı bu heňleriň birini hem tapjak däl. S.146. AG.

Talhın yolu: Nağmelerin müziksiz söylenmesi.

Dutariň yaglığını ayırıp taşlap, aldı eline dutarı. Ozalı “Nowayı”, ızı “Talhın” iň soňunu “Ilgar” yoluna yazdırıp iberdi. C1, s178.

Ürgenç yolu: Müzikte bir makam adı.

Pah, gözlese, iki sanı bezzal gelyär, söwdası oňan bezzal öňüňe belli, münüpdür gidiji yorganı, çekipdir gübri küpjüni, jüp aylı tegmeden dartıp, horjunınıň üstüne kese taşlap, zerli tahyanı çekgä goyup, aşgın, talhın ilgar yollara gıgırıp gelyä; “Yazdır, töre hanım, düwmeli eliňi!” diyip, Ürgenç yoluna-da gıgırıp gelyä. C3, s.34.

3.1.4.Çalgı

3.1.4.1. Çalgı Türleri

3.1.4.1.1. Telli Çalgılar

Çiňňire bab: İki telli müzik aleti.

Esewan etse, galandarlar gurupdır otuz iki sazı bir gulakdan; kernay, surnay, balaman, gıjak, dutar, çiňňire bab, argulum. C3, s.30.

Dutar: Türkmenlerin geleneksel düğünlerde ve destanlarda kullandığı müzik aleti

-Yigitler, maňa dutarı alıp beriň! C1, s126.



Fotograf 12.Dutar.

Türkmen halkının kadim müzik aleti olan dutarın ortaya çıkışını belli bir devre götürmek zordur. Sebebi Türkmen halkının dutarsız ve atsız düşünölmeyecek olmasıdır. Türkmen halkı ortaya çıktığından beri bu manevi zenginliğimiz de vardır.

Dutar eski devirlerde şimdiki gibi değildir. Günümüzdeki hacmi küçük dutarlar gibidir ve 10 tane perdesi vardır. Müzik aleti yapanların verdikleri bilgilere göre dutarın 13. perdesini bağlayan kişi tanınmış sazende Amangeldi Gönübek'tir. O, halk arasında meşhur bir sazende, birçok güzel bestenin sahibi ve vatan kahramanı hükmünde Türkmen halkının kalbinde yer edinmiştir.

Dutarın kabağı (teknesi) ve kapağı dut ağacından yapılır. Burada "Niçin dutar dut ağacından yapılmıştır?" diye bir soru ortaya çıkmaktadır. Bu soruya dutar ustası Pirberdi Orazberdiyev'in verdiği cevap şöyledir:

1. *Dut ağacı işlenmeye oldukça uygundur. Onun yumşak oluşu nedeniyle, yaşken işlenmesi, kesilmesi, yontulması kolaydır.*
2. *Dut ağacı güçlü, sağlam bir ağaçtır. Uzun yıllar boyunca çürümez. Zamanın geçmesiyle kara, açık kestane rengine dönüşür ve cilalanır.*
3. *En önemlisi de dut ağacından çıkan ses iyidir. Duttan yapılan kabak (tekne), kapağın verdiği sesi sızdırmaz, yankılandırarak gerisin geri gönderir (Annanepesova, 2019).*

Dutarın duttan yapılması büyük bir tecrübenin ve derin düşüncenin sonucudur. Dut ağacının birçok türü vardır, Dutar esasen şah duttan yapılır. Dutar yapmak için dut ağacı en az 40 yıllık ise talebe layık sayılır. Olgunlaşmamış duttan hazırlanan *kabak (tekne)* zamanla şeklini kaybeder, bozular, sesi tutuk olur.

Dutar esasen çevirme usulüyle yapılır. Çevirme usulünde, kesilen dut ağacı diklemesine ortasından ikiye bölündükten sonra ağacın çekirdeği arka tarafa verilip, kabuklu tarafından açılıp, ağaç dışından içine doğru kazılır. Halk arasında dutar yapılacak ağaç toprağa ya da gübreye gömülmelidir şeklinde bir düşünce de vardır. Yine ağaç kısmen nemli toprağa gömülmelidir. Bu usul esasen dut ağacının nemini kaybetmeden, ıslaklığıyla işlemek için kullanılır (Annanepesova, 2018).

Eski bahşi müzisyenleriyle konuşursanız, size dutarın kökenini söyleyeceklerdir. Hz. Ali'nin seyisi (at bakıcısı) Baba Gammar, hakkında, birbiri ardına efsaneler anlatılmış. Bu efsanenin Şükür Bağşı tarafından anlatılma şekli ve Yunan filozofu Platon'un adıyla ilgili bir başka efsane V. Uspensky ve V. Belyayev'in "Türkmen Müziği" atlı kitabında yer almaktadır. Halk arasında bu efsanelerin farklı türleri vardır. Ali'nin seyisi Baba Gammar efsanesini yakından tanıyalım:

Hazret-i Ali'nin Düldül adında çok güzel bir atı varmış. Baba Gammar adında bir adam tarafından yetiştirilmiş, yani Hz. Ali'nin seyisiymiş. Baba Gammar bir müzik aleti (dutar) yapmış. O, bu yaptığı dutar ile ustalıkla öyle güzel melodiler, ezgiler çalmış ki, bu ezgileri dinleyen Düldül günden güne hiçbir şey yemeyip zayıflamaya güçsüzleşmeye başlamış. Bunu fark eden Hz. Ali, nedenini öğrenmenin peşine düşmüş. Bir gün Hazret-i Ali beklenmedik bir şekilde ahıra girmiş ve Baba Gammar'ı dutar çalarken görmüş. Baba Gammar, Hazret-i Ali'yi görünce büyük şaşkınlıkla korku içinde dutarını kaldırmış ve onu hızla yere vurmaya çalışmış. Ama Hazret-i Ali onu durdurmayı başarmış. Rahat bir nefes aldıktan sonra büyüyenek, onun bu yaptığı nesnenin ne olduğunu anlatmasını istemiş.

Baba Gammar Hazret-i Ali'ye, yaptığı şeyin iki telli "Dutar" adında bir müzik aleti olduğunu söylemiş ve bu müzik aletini yaparken ilk başta herhangi bir sesin çıkmadığını belirtmiş. Daha sonra dutardan sesin çıkmasının sebebini de "şeytan"a bağlamış (Uspenskiy ve Belyayev, 1979: 112).

Bu müzik aletlerinin Türkmen halkının müzik hayatına tam olarak ne zaman girdiğini söylemek zor. Ancak tarihi arkeolojik buluntular, dutar şeklinde iki telli bir müzik aletinin M.Ö. III-II. yüzyıllarda eski Merv'de olduğuna tanıklık ediyor. Türkmen halkının dutar çalgısından "saz" olarak bahsetmesi, Doğu'nun destan ve eposlarına baktığımızda Türkmenlerin "saz" kelimesini ağırlıklı olarak "Eline sazını alıp bir söz diyer boldı, Gör bak nâme diyyâr" mısralarında dutar için kullandıklarını görmekteyiz (Annanepesov, 2015: 14).

Çay içdi, çilim çekdi, garnını doyurdi. Gözlese, gazıkda bir dutar çañ basıp dur. C1, s172.

Gıcak: Üç telli çalgı aleti.

Gıcak, halkımızın milli sanatının gelişmesinde ve halklar arasında yaygınlaşmasında en önemli çalgılardan biridir. Pek çok ünlü müzisyene göre gıcak, kemençe ve rubab olarak bilinen çalgıların anavatanı Doğu'dur.

Ünlü icracı Sarı Bağşı'nın oğlu Pürlü Sarıyev ve diğer bazı icracılar Türkmenlerin 3 telli gıcak müzik aletinin on sekizinci yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıktığı hakkında görüş bildirmektedirler (Annanepesov, 2012: 33).

Dünya halklarının çoğunda gıcaka benzeyen bir müzik aleti bulunur. Bu müzik aletlerinin Türkmen halkının kültür hayatına ne zaman ve hangi dönemlerde girdiği konusunda çeşitli fikirler ileri sürülmüştür. Bazıları, gıcak müzik aletinin Türkmen müziğiyle on dokuzuncu yüzyılın sonlarında ve yirincinci yüzyılın başlarında tanıştığını iddia ediyorlar. Ancak toplanan veriler, bu fikirlerin yüzeysel olduğunu göstermektedir. Eski Türk halklarının içi oyuk (kazılmış) bir ağaca "gıpcak" veya "cıpcak" olarak adlandırmaları, modern gıcak müzik aletimizin telaffuzu ile benzerlik gösterdiğini söyleyebiliriz (Aliyev, 2010: 162).

Türkmen toprakları ile ilgili XVIII-XIX. yüzyıllarda yazılmış önemli iki kaynaktan bahsetmekte yarar var. Bunlardan biri komutan şair Seyitnazar Seydi'nin "Saz eylese dutar-u-gıcak çalar" şiiridir. İkincisi, 1836'larda Kümüşdepeli Türkmenleri

arasında gezip derlemeler yapan Rus gezgin G.S. Kareli'nin mirasıdır. Bu yazılardan bir alıntı yapacak olursak: “*Türkmenler arasında gelişimizi kutlamak için büyük bir tören düzenlendi. Orada müzisyenler de vardı. Bunlardan biri, keman kadar uzun, dört telli koyun bağırsağından yapılmış, keman kadar geniş bir müzik aleti çalmıştı*” (Aliyev, 2010: 162). Gördüğümüz gibi, burada gıcak hakkında konuşuluyor.

Günümüzde Türkmen müzik sanatında iki tür gıcak kullanılmaktadır. Üç ve dört telli gıcak: Üç telli gıcak halk müziğimizde özellikle halk bahşılarımızın müziğinde yaygındır. Ancak dört telli, genellikle Türkmen ve dünyaca ünlü klasik bestecilerin piyano ve halk müzik aletleri dâhil bu tür eserleri çalmak için kullanılır.

Ali Seyit, Pürli Sarı, Oraz Sarı, Ata Ablı, Annageldi Cülge, Çarı Gurban, Sapar Beki, Çarı Alladurdı Türkmen müziğinin en saygın müzisyenleri olarak kabul edilir.

Gıcak için özel bir müzik parçası yaratanlar da var. Onlardan Türkmenistan Halk Sanatçısı, besteci Aman Agacıkov, müzisyenler Ata Ablıyev, Annageldi Cülgeyev ve usta müzisyen Oraz Sarıyev'in isimlerini anmak yerinde olacaktır. Bugün bile Türkmen halk çalgısı da dâhil olmak üzere müziğe çok değer veriliyor (Aliyev, 2010:163).

Gıcak, önceleri Arap ve Hint ülkelerinden ithal edilen Hindistan cevizi ve kabaktan yapılırmış. Daha sonra üstatlar dut ağacının içini kazarak yaptıklarını belirtmişler. Bilim adamları bunun kemanın gelişimine de yol açtığını söylüyorlar.

Esewan etse, galandarlar gurupdır otuz iki sazı bir gulakdan; kernay, surnay, balaman, gijak, dutar, çişñire bab, argulum. C3, s.30.

Bular gidensoňam goyanak bu, onuň ızından surnay, onuň ızından balaman, onuň ızından gijak, iň soňundan aldı dutarı. C3, s.30.



Fotograf 13. Gıçak müzik aleti

Bular gidensoňam goyanak bu, onuň ızından surnay, onuň ızından balaman, onuň ızından gıçak, iň soňundan aldı dutarı. C3, s.30.

Sitar: Üç telli müzik aleti,

Üç telli tar, mızrap ile çalınan bir çalgıdır ve daha önce popüler olan Azerbaycan tarı, Kaşgar rubabı ve Türkmen dutarı temelinde geliştirilmiş yeni bir çalgıdır.

Bu çalgının ana örneği Türkmen dutarıdır. Bu nedenle, bazı durumlarda plectar dutar (veya üç tar) olarak adlandırıldığı doğrudur. Bu aracı oluşturan iki temel unsur vardır. Birincisi, dutarın hacmini ve ses sınırını genişleterek perde sayısını 13'ten 24'e çıkarmaktır. İkincisi ise orkestradaki alt seslerin ortasını doldurmak, tek bir melodiyi çalmak ve teknik olarak akorları çalabilecek kadar hızlı olmak, sürekli (tremolo) ritimler elde etmektir.

1930'lu yıllarda Türkmen millî çalgıları B. Nuralıyev, G. Ugurlıyev, S. Tumanıya ve G. Arakelyan ustalarının çabalarıyla geliştirilip zenginleştirilmiştir ancak istenilen başarıyı elde edemedikleri için müzik pratiğinde kullanılmamıştır. 1950'lerde zamanın gereklerine uygun olarak halk çalgılarının geliştirilmesinde zengin deneyime sahip olan SSBC Devlet Ödülü'nü kazanan Taşkent Devlet Konservatuvarı Profesör A. I. Petrosyans, Türkmen halk müziği çalgılarının geliştirilmesinde büyük ilerleme kaydetmiştir.

Bu gelişmiş çalgılardan oluşan Türkmen Halk Müziği Çalgı Orkestrası, 1955 yılında Moskova’da düzenlenen “Türkmen Edebiyatı ve Sanatı” adlı konferansa katılarak büyük saygınlık kazanmıştır.

Pürli Sarıyev Türkmen Devlet Enstrümanları Orkestrası, Rus ve Türkmen bestecilerin yanı sıra Batı Avrupa bestecileri de dâhil olmak üzere uzun yıllardır Türkmen halk müziği icra etmekte ve halk arasında müzik eserlerini yayma konusunda harika bir iş çıkarmıştır. Sitar’ın üç teli vardır. Çeyrekler arası ve beşli aralıklarla düzenlenirler.

Bazı durumlarda, çeyrek aralığı da ayarlanır.

Yazım kurallarına göre:



Fotograf 14. Nota da yazılışı.

Üç telli tar hem oturarak hem de ayakta çalınabilir. Müzik tek başına icra ediliyorsa ayakta, orkestra ve topluluk içinde çalınıyorsa oturularak çalınır. Enstrüman çalınacağı zaman sağ elin baş ve işaret parmağı ile mızrap (arabulucu) tutulur ve sol elin parmakları teldeki perde ve teller üzerinde gezdirilir. Üç telli tar'ın ana oyun modları, mızrap ile aşağı ve yukarı vurmali çalgılardır. Özel bir nota ile üste tıklamak ve bir nota ile yukarıdan aşağıya vurmak ise üzerinde işaretlenmiştir (Hudaynazarov, 2018: 158).

Saňa munuň kimligini saz bilen beyan edeyin – diyip, eline köne sitarını alıp, bir söz diydi. C2, s.24.



Fotograf 15. Sitar müzik aleti.

Tamdıra: Dutar.

Tamdıra dutardan daha eskidir. Pek çok bilimsel kaynağa göre tamdıra, tambura, dombra ve tanbur aletlerinin, isimlerinin yakınlıklarına dayanarak "tamdıra tanbur kelimesinden türemiştir" denilse de; kulağa "tammyr-tammyr", "dombyr-dombyr", "tiññir-tiññir" gibi ses geldiği için Türkmenlerin - tamdıra, Kazakların - dombra, Özbeklerin - dombra (dumbrak, dymbara), Taciklerin - dumbra, Tatarların - dumbra, Başkırtların - dombra (dumbyra) dediği ifade edilmektedir. Kesin olan bir şey var ki, bahsi geçen tüm bu halklardaki ortak payda, iki telliliğin ortaklığı, yapının benzerliği, en ufak bir boyut farkı, bütünlüğü, küçüklüğü "genel olarak" aynı oldukları söylenebilir.

Öwezim, biziñ yurdumuzda täze bagşy-şahyr döräpdür, tamdıra sapını tutan, indi şondan aydyar, menem bilyän heñimi şondan aytyan – diydi. s.148. AG.

Şulay bir yolağçy adam idim, şu tamdıramy hata bolup sındırdım. Seni yagşy ussa diyip geldim. C3, s.204.

Rubab: Telli çalgı aleti.

Rubab, Orta Asya ve İslam coğrafyasının pek çok bölgesinde, genellikle birbirine yakın şekillerde kullanılan bir grup telli mûsiki aletinin genel adıdır. Kimi zaman ayaklı kemane, kimi zaman lavta (ud, bağlama gibi) türünden, göğsü tamamen veya yarı yarıya deri kaplı çalgıların ismi olarak kullanılmıştır.



Fotograf 16. Rubab müzik aleti.

Rubab, hindistan cevizi kabuğu üzerine deri gerilerek yapılan, üç telli, perdesiz, yaylı bir müzik aletidir. Tellerden biri esas melodiyi çalmak için kullanılır ve bu tel atkuyruğu kılındandır. Diğer iki tel ise ipek üzerine metal sarımdır. Tıpkı ud teli gibidir. Genellikle birinci tel (at kılı olan) rast, ikincisi yegâh, üçüncüsü kaba rast olarak kullanılır.

Sapı sert bir ağaçtan, tornada silindirik biçimde çekilerek yapılır. Uzunluğu yaklaşık olarak 65 cm'dir. Gövdenin altında, genellikle sap ile aynı ağaçtan yapılan bir çubuk, tekneyi delerek alttan 15 cm kadar dışarı çıkarılır. Rubab, ayak görevi gören bu çubuk dizler arasına sıkıştırılarak çalınır.

Rubab, Hoca Ahmet Yesevî'nin (XII. yy) Divan-ı Hikmet'inde iki yerde (hikmet 129, hikmet 200) geçer, Evliya Çelebi (XVII. yy), rubabın Süleyman Peygamber tarafından icra edildiğini, Farabi tarafından geliştirildiğini söyler (Özergin, II: 6006. Evliya Çelebi, I: 623.)

3.1.4.1.2. Üflemeli Çalgılar

Balaban: Üfleyerek çalınan müzik aleti.

Balaban kelimesi iki anlamsal ses biriminden oluşur, aletin tınına uygun olan düşük ses anlamına gelen “bala” (küçük) ve “ban” (ses). Balaban Türkmenler arasında “tüdük” adı ile de bilinmektedir. Burada, Dede Korkut destanında “tüdük” kelimesinden bir müzik aleti olarak söz edilmesini de hatırlamak gerekir.



Balaman

Fotograf 17. Balaman müzik aleti.

Balaman, Türkmenistan'da ağırlıklı olarak Daşoğuz ve Lebap illerinde mevcuttur. Balaman, çağımızdan önceki yüzyıllardan beri çeşitli isimler altında devam eden bir üfleme çalgısıdır. Doğu'nun birçok halkında bulunabilir. Azerbaycan'da - *Balaman*, Ermenistan'da - *duduk*, Gürcistan'da - *duduk*, Dağıstan'da - *balaban*, Türkiye'de - *mey*, İran'da - *balaban*, Kore'de - *huanpiri*, Japonya'da - *hitiriki*, Özbekistan'da - *balaban* (*bulaman*), Karakalpakstan'da - *balaman*, Tacikistan'da - *balaman* isimleriyle yaygındır.

Balaban (man) kelimesi, bala - küçük, ban – horoz sesi anlamına gelen kelimedenden türetilmiştir (Hudaynazarov, 2010: 160-162).

Bu nedenle Balaman, alçak tonlu, yumuşak, tınlı bir çalgıdır. Balaman aletleri ağırlıklı olarak dut ve kayısı ağaçlarından yapılır. Bambu ürünleri de bulunabilir. 280-300 mm uzunluğunda olup, düz taş şeklinde 5-7 perde deliği vardır. Balaman'ın tepesinde 90-110 mm uzunluğunda ve 20 mm genişliğinde kamıştan bir üfleme yapılıdır.

Üflemeiiki yassı kamışa bağlanır, alt kısmı bir ipliğe sarılır, üst kısım birbirine dikilir ve dış halka ortasına takılır. Üfleme'ye takılan halka, aletin konumunu ayarlamak için yukarı ve aşağı kaydırılabilir. Kırılmaması için üstüne, kendine hasteneke kutusu giydirilir. Ayrıca diğer aletlerden 7 mm daha dardır. Bu, hava tasarrufuna yardımcı olur.

Balaman düşük perdeli yumuşak bir ses üretebiliyor. Kafkas halklarında çiftler halinde balaman çalma uygulaması yaygındır. Biri öğretmen olarak melodiyi çalıyor, diğeri ise demkeş (demkeş: müzik icra eden iki veya birkaç aletten esas tonda çalan,

çalanlar) olarak hocasının ana tonunu çekerek ona destek oluyor. Bazen bu ikisine bir nagara ya da bir def eklenir ve üçlü olarak çalınır.

Balaman'ın normal ses sınırı, bir oktav durumundadır.



Fotograf 18. Balamanın kromatik seslerinin durumu.

Balaman müzik aleti perdenin seslerini temiz almak noktasında çok hassas bir alettir. Balaman icracılarının çoğu, kendi duyularına göre çalarlar. Balaman başlı başına çok keskin bir çalgı değildir, yumuşak kalın bir sesi vardır. Orkestra'da, balaman müzik aleti ahenkli seslerinden birini tamamlayabilen, solo ve nazik cümleler çalabilen bir araç olarak kullanılabilir.



Gamyş balaman

Fotograf 19. Kamış Balaman müzik aleti.

Balaman çalgısı üç ana bölümde incelenebilir:

1. Gövde, 2. Kamış, 3. Kıskaç

İlk başta gövde dediğimiz bölüm sert olan ağaçlardan yapılmaktadır. Ses kalitesi bakımından önem taşıyan bir ağaç parçasının iç kısmı, oyulmak suretiyle içi boş bir silindir görünümündedir. Yapımı sürecinde ağaç parçasının kuru olması gerekmektedir (Hudaynazarov, 2010: 160-162).

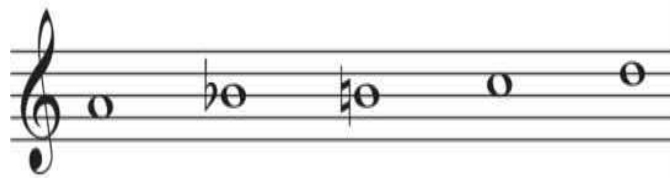
Bular gidensoňam goyanak bu, onuň ızından surnay, onuň ızından balaman, onuň ızından gijak, iň soňundan aldı dutarı. C3, s.30.

Esewan etse, galandarlar gurupdır otuz iki sazı bir gulakdan; kernay, surnay, balaman, gijak, dutar, çinñirebab, argulum. C3, s.30.

Dilli tüydük: Üflemeli çalgı aleti.

Genel olarak, insanlık tarihinde çalınan en eski müzik aletlerinden biri nefesli çalınan trompetdir (düdükler). Bunlardan en yaygın olanı dilli tütük'tir. Çobanlar arasında yaygın olarak kullanıldığı için çoban borazanı (boru) da denir. Çoban borazanları dünya halkları arasında çeşitli isimler altında günümüze kadar gelmiştir. Komşu Özbekistan'da dilli düdüğün adı *koshnay*, Taciklerde *nay çuponi (tutak)*, iki dilli düdüğe *koshnay*, Kazaklarda *sıbzgı*, Kırgızlarda *çoor*, Azerilerde *tutek*, Ermenilerde *sring, blul, pepuk (pipi)*, Türklerde *sipsi*, Araplarda *salamiya* adı altında, ayrıca Avrupa, Afrika ve Asya'da farklı boyutlarda dil trompetleri olduğuna dair bilgiler var.

Türkmen dilli tütük, üç delikli ve dört delikli olmak üzere iki çeşittir. Bunları yapmak için, esas olarak, iyi olgunlaşmış ve sararmış, dag eteklerinde ve sert yerlerde filizlenen bir kamış eklem yerinin tepesinden kesilir. Bu parça 140-150 mm uzunluğunda olmalıdır. Daha sonra iç kısım temizlenir, keskin bir ustura ile dört delik açılır, üst kısım küçük dil için delinir ve matkabin alt kısmında bittiği yerde ip işlenir. İp, küçük dilin biraz daha uzun süre kalmasını sağlamak ve küçük dilin nefes almasına ve üflendiğinde ses çıkarmasına yardımcı olur. Küçük dilin altına yerleştirilen ipi ayarlamak için ileri geri kaydırılarak gerekli ayarlamalar yapılır. Dilli tütüğün normal (doğal) ses sınırı, dörtte birlik mesafedir (Hudaynazarov, 2010: 149-152).



Fotograf 20. Dilli tütük çalınırken perdelerin çıkardığı ses.

Görünüşe göre, ses sınırı önemsiz gibi görünüyor, ancak bu çoğu zaman icra edenin becerisine bağlıdır. Trompetçi daha yüksek sesler almak isterse, hava dalgasını itmek için daha güçlü bir yöntem kullanır. Böylece, istenen sonuçla, trompetin ses sınırı bir oktava kadar uzatılabilir:



Fotograf 21. Dilli tütüğün ses aralığı.

Dilli tydgn sesi güçlüdür, ses net ve uzaktan duyulabilir. Bazı durumlarda insan seslerine, çölde dolaşan kuzuların seslerine, çocukların seslerine benzer şekilde çarpık cmler duyulabilir. Dilli tüydük notaları keman anahtarı ile yazılır.

Dilli tydg çalmak için sol avucunuzun üzerine baş parmağınızın ortasına gelecek Şekilde yerleştirip, tydgn 4. deliğine sol elinizi koyup, ardından sağ elin işaret parmağıyla basılı tutarak, 3. orta parmak ve 2. Yüzük parmağı ile de 1. deliğe basılı tutulur.

Dilli tüydük tek başına, topluluklarda, hatta orkestrada çalınabilir (Hudaynazarov, 2010: 149-152).

Bagşının yakımlı owazı, çalınan nay we dilli tydgin yakımlı inejik sesleri halkın gwnni gterer. C1, s.211.

Gopuz. Ağız kopuzu.



Fotograf 22. Ağız kopuzu 1.

Gopuz, kızlar ve gelinlerin eski bir müzik aletidir. Gopuz diğer doğu halklarında da bulunur. Örneğin, Yakutlarda- wargan, Ruslarda- zubanka, Ukraynalılarda ve Belaroslularda- drimba, Kazakça- şankobız, Tatarlarda ve Başkurlarda "kubız", Kırgızlarda "demir kubız" ve Avrupalılarda "wargan" veya "zubanka" olarak adlandırılır.

Gopuz, ince bir demir veya elik banttandır yapılmıştır ve ince, esnek bir "küçük dil" bir sallama plakasına bağlanmıştır. Gopuz'un sesi güzel, hoş ve tınısı yumuşaktır. n iki diş arasına sıkıştırarak, "dilcagazı" da işaret parmağınızla size karşı bastırılarak çalınır.

Sesin Őiddeti, kopuzda müzik çalınırken ağzın açıklığının genişliğine bağlıdır, dudaklarınızı açık tutarsanız ses daha net ve keskin olur, kapalı tutarsanız ses koyu olur.

Kopuz'un repertuarı çok sınırlıdır ve toplamda beşten fazla melodi yoktur. Bunlardan “Damat hakkında sohbet” adlı melodi en yaygın olanıdır. Bu melodide yeni evleneli iki hafta olmuş ve evine ziyarete giden gelinin ardından gizlice gelen damadın duyguları aktarılır. Melodilerden bir diğesinde gelin gönderilir, üçüncüsünde ise kızın liriği (lalesi, şarkı) anlatılır.



Fotoğraf 23. Ağız kopuzu 2.

Eski zamanlarda göçebe Türkmenlerin gelinleri ve kızları arasında yaygın olan melodilerden biri de "Çoban ve Kurt"dur. Gopuz çalanlar genellikle berrak mehtaplı gecelerde toplanırlar. Ancak düğünlerde gösteri yapmaları ve rekabet etmeleri de nadir değildir. Gopuz'un bugüne kadar hala Türkmen hayatında yaşamasının nedeni budur (Ergeşov, 2005: 2-3).

Kerim şairin dediği gibi:

Şu gün bir gız gopuz çaldı

Sazının gurbanı bolsam

Çaldı, cana otlar saldı

Nâziniñ gubanı bolsam

Ya da:

Obaň topar gızı bilen

Yesir etdi sazı bilen

Garap galdım ızı bilen

Tozunuň gurbanı bolsam (Gurbannepesov, 1995).

Gopuz sadece kadınlar tarafından değil, erkekler tarafından da ustaca çalınır. Bağımsızlığı kazandıktan sonra ustaca gopuz çalan erkeklerin sayısı daha da artmıştır. Gopuz esas olarak nefes ve dudak yardımı ile farklı tonlarda çalınır. Bu tonlar, genellikle kuş sesleri, atların ayak sesleri, insan sesleri, bahşılardan taklitleridir.



Fotograf 24. Ağız kopuzu 3.

Türkmenler gopuzu çok temiz ve en iyi demirden yaparlar. Demirciler, "Gopuz yapıp dilini gece koyarsan sessiz olur, gündüz takarsan gürültülü olur, kuşların cıvıldığı sabahın erken saatlerinde takarsanız, kulağa ender bir kuş sesi gibi gelir" efsanesini anlatmışlardır. Gopuz'un ses aralığı, birinci *do* oktavın sesinden *si* sesine kadardır.

Gopuz ezgileri "Gelin Getiren", "Anneannemin Ninnisi", "Kervan Geliyor", Ünlü "Türkmen Müziği" adlı kitabından "Uzuklar", "Nazikler", "Lalikler", "Yağma, Bulut", "Sona gelin" gibimüziklerin ünlü Ali dutarcı tarafından önce gopuz, sonra tüdük, ardından da dutarla çalındığı bildiriliyor.

Kernay: Üflelemeli çalgı aleti.



Fotograf 25. Kernay müzik aleti.

Geçmişte, kernay bir harp müzik aleti olarak hizmet etmiş. Kralların ve hanların tören yürüyüşlerinde kullanılmıştır. Daha sonraları müzisyen topluluklarına katılmış ve halka hizmet etmek için köyden köye taşınmıştır.

Şenliklerde, çeşitli törenlerde, kernay kendi sesiyle oyunların başladığını duyurmuş. Günümüzde komşu ülkelerde tatillerde, kutlamalarda, halka açık toplantılarda ve diğer etkinliklerde kernay müzik aletikendi sesiyle ortama neşe katan bir araçtır.

Kernay çalma yöntemi de çok kolay değildir. Doğru sesi almak istiyorsanız normal ses çizgisinden belirli bir sesi dudaklarınızla seçip yine dudaklarınızla ayarlamanız gerekir. Böylece her ses aynı zamanda dudakların gücüne de bağlıdır.

Kernay, pirinçten yapılmış olup İran, Tacikistan ve Özbekistan'da bilinen nefesli çalınan bir çalgıdır. Türkmenistan'da Kernay, özellikle Daşoğuz ve Lebap illerinde yaygındır.

Kernay, alta doğru genişleyen uzun büyük bir çana benzeyen pirinç bir borudur. Uzunluğu yaklaşık 3 metredir. Kernayın bir yerden başka bir yere kolayca taşınması için eklenip çıkarılabilen boru çeşitleri de vardır.

Kernay üflendiğinde eğilir, alt tarafını yukarı kaldırır, sağa sola dönerek sesini farklı yönlere gönderir. Sesi yüksek olduğu için uzaktan duyulur.

Bir meydandan soň galaniň içinden nagara, surnay, kerney, zemirekçalnıp, ala zenzele boluberdi. C2, s.20.

Esewan etse, galandarlar gurupdır otuz iki sazı bir gulakdan; kernay, surnay, balaman, gıjak, dutar, çinñire bab, argulum. C3, s.30.

Nay tüydük: Ney, Kamıştan yapılmış müzik aleti.



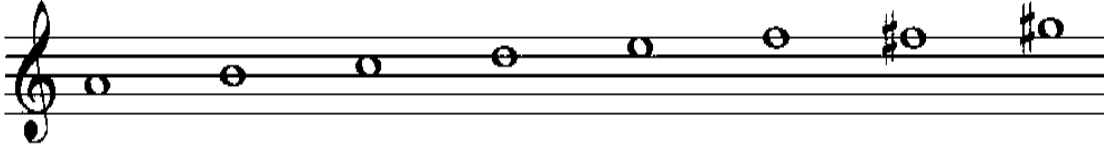
Fotograf 26. Ney.

Ney müzik aleti, köklerini antik çağa kadar takip eder. Dünyanın bütün milletlerinde ney çalgısı neredeyse farklı isimler altında yaşıyor. Neyin yapımı ile ilgili olarak kamış, tahta, bambu, demir, bronz ve bakır içeren formların varlığına ilişkin bilgiler çeşitli yayınlarda bulunabilir. Ney müzik aletinin Türkmenlerde kullanıldığı hakkında Doğu'nun ve Türkmen klasik şair ve yazarlarının eserlerinde bilgiler görülmektedir. Ancak çeşitli nedenlerle ney müzik aleti unutulmuştur.

Bağımsızlığımızı kazandıktan sonra unutilan ve kaybolan müzik aletlerimiz restore edilmeye başlamıştır. Bu aletler arasında ney de kendine yer bulur. Ney, yapı olarak zbek ve Tacik ney müzik aletlerine benzer.

Türkmenistan'da yayılmaya başlayan ney kamış veya ahşaptan yapılıyor. Onun etrafında biri üfleme deliği olmak üzere 6 deliği vardır. almak için altıparmak kullanılır: sol elin işaret parmağı, orta parmak ve serçe parmak, sağ elin de aynı üç parmağı kullanılır. Bahsedilen parmaklar ile delikler doldurulur, gerekirse yarısı kapatılır ve istenilen hacim elde edilebilir.

Ney müzik aleti Türkmen halk çalgıları arasında teknik olarak en hızlısıdır. Ney üflendiğinde ucu sola yatırılarak dudaklarınıza getirilerek üflenir. Ney'in notaları bir keman anahtarında yazılmıştır. Ney'in olağan ses sınırı rahattır:



Fotograf 27. Ney'in olağan ses sınırı.

Surnay: Üflemeli çalgı aleti.

Farsça'da surnay kelimesi "surna", "surnay" anlamına gelir. "Surnay" a Ermenistan, Gürcistan, Azerbaycan ve Dağistan'da "Zurna" denilir. Özbekistan'da, Tacikistan'da, Ortadoğu'da, Çin'de ise "Sona" adı verilir

Ülkemizde kullanılan surnay, kayısı ağacından olup 400-450 mm boyundadır, yukarıdan aşağıya uzanan bir tüp (lule) vardır. Görünüşünde altı deliği vardır ve sırt üst kısmında tek bir delik vardır. En üstte bir goboy (üflemeli çalgı aleti, ingilizce: oboe) bıçağı gibi kamışa bağlı bir bıçak vardır, üstüne özel bir cihaz takılarak, üzerine bir üfleyici takılır.

Surnay üflendiğinde sol elin dört parmağı: işaret, orta, yüzük parmakları - birinci, ikinci, üçüncü delikleri kapatmak için ve surnayın arkasındaki deliği kapatmak için ise başparmak kullanılır, sağ elin üç parmağı; işaret parmağı, orta parmak ve yüzük parmak - dördüncü, beşinci ve altıncı delikleri kapatmak için kullanılır. Surnayı ayarlamak için, aletin üstüne monte edilen bıçaklar (üflenir) yukarı ve aşağı ayarlanır.

Surnay, hacmi oktav aralığına eşit olan diyatonik bir ses hattına sahiptir ve hava dalgasını üfler ve üflerseniz bir buçuk oktav iletilebilir. Surnayda kromatik sesler vardır, ancak nadiren duyulurlar. Surnay üflendiğinde dümdüz önünüzde eğilir, yaylarını aşağıda tutar, nefesini ağzınıza alır ve dudaklarınızla çok sert basmayıp çalınır.

Bu enstrümental yöntemde özel ağız boşluğunu nefesle doldurarak, yanağınızı şişirerek, devamlı nefes alıp vererek, sürekli bir ses çıkarmanız mümkündür. Bu şekilde ses çıkarmak çok fazla deneyim ve beceri gerektirir.



Fotograf 28. Surnay algı aleti.

Surnay'ın sesi yüksek ve nettir. Düğünlerde, sokak etkinliklerinde, topluluklarda ve solo olarak açık havada çalınır.

Halk arasında kullanılan surnayın ses sınırı:



Fotograf 29. Surnayın ses aralığı.

Bir meydandan soñ galanıñ içinden nagara, surnay, kerney, zemirek alnıp, ala zenzele boluberdi. C2, s.20.

“Surnay nakara uruldı,

Öwezjan göze görüندی,

Ne işläp durar siz, yör indi,

Döwdür Öwez jan üstüne” C1, s.288.

3.1.4.1.3. Vurmalı Çalgılar

Nagara: Dep, tef.

Nagara müzik aletinin de geçmişi çok eskilere dayanmaktadır. Nagara adı, vurmak anlamına gelen Arapça “nagr”dan gelir. Eski zamanlarda balkabağından yapılmıştır. Büyük balkabağının iki tarafı kesilerek özel bir şekilde hazırlanır.

Eski zamanlarda nagaralar büyüklü küçüklü olup boyutlarına göre farklı isimlerle anılmıştır (Hudaynazarov, 2010: 178-179).

Dünyanın birçok yerinde çalınan bu çalgı naggara, nagarat, naggaratah, naggare, nakkare, nagora olarak bilinir. Afrika, Hindistan ve Bangladeş'te her iki yanında deri ile balkabağından yapılmış irili ufaklı aletleri görebilirsiniz. Türkmenistan'da da nagara çalgısı yaygınlaşmaktadır ve nagara çalan yetenekli gençler yetişmeye başlamıştır.

Modern nagaralar ahşaptan yapılır ve koyun derisi veya plastiği her iki taraftan çizilir ve özel bir şekilde özel bir ip çekilir. Böylece nagarın derisinin çekilmesi ipler yardımıyla istenilen duruma getirilir. Nagarada özel bir omuzdan asmak için ipyapılmıştır. Nagara'yı ayakta kullandığında ip sol omuzdan geçirilerek koltuk altında tutulur.

“Surnay nakara uruldi,

Öwezjan göze görüندی,

Ne işläp durar siz, yör indi,

Döwdür Öwez jan üstüne” C1, s.288.

Bir meydandan soň galanıň içinden nagara, surnay, kerney, zemirek çalñp, ala zenzele boluberdi. C2, s.20.

Tebil: Def.



Fotograf 30. Tebil 2

En eski vurmali çalgılardan biri bir def müzik aletidir. Yapısı basittir. Aatan yapılmış halkanın bir tarafına (antik çağda balkabağından yapılmış) bir deri bant çekilir. Tahta halkanın yan tarafına birkaç delik açarlar ve üzerine küçük metal tabaklar yerleştirirler.

Def çalmanın ana yollarından biri, çalgı aletini sol elinizde tutmak, sağ parmağınızla, başparmağınızı ıslatarak veya avucunuzla oynamaktır. Yumruğunuzla veya parmak kemiklerinizle vurduğunuzda kulağa farklı sesler gelir.

Gırat minip her yan bakıp,

Sırlı nayza gotaz dakıp,

Nagra urup, tebil kakıp,

Go yigit kaydan gelir sen? C3, s.87

Zemirek: Sözlüklerde herhangi bir bilgiye ulaşılamamıştır. Metinden anlaşıldığı üzere bir müzik aletidir.

Bir meydandan soñ galanıñ içinden nagara, surnay, kerney, zemirek alnıp, ala zenzele boluberdi. C2, s.20.

3.1.5. Çalgı Aletlerinin Parçaları

Altı perde: Dutardaki perde sayısı. Altı perdeli dutar. Perde; vurularak çalınan telli müzik aletlerinin sapında belli bir aralıkta konulup sağlamlaştırılan metaldır. Türkmenlerin milli

çalgısı olan dutar on üç perdeden oluşur. Ancak bazı dutarlar daha az sayıda perdeden meydana gelmektedir. Aşağıdaki örnekte de altı perdelik bir saz kullanılmıştır.

MegerAllatagala fazıl Kerem berse, gowşarıs, diyip, Árhasan Beklim hana garap, “Altı perde” saz bile bir gazal aytdı. C3, s.244.

Dutar gulagı: Dutarın kulağı.

Kulak, telli müzik aletlerinin tellerini belirli bir şekilde sıralamak için, müzik aletlerinin sapına eklenen parçasıdır. Dutarın kulağı (anahtarı) pirinç ya da bakırdan bir kalıba toprak koyarak yapılır, gıcakınki ise ağaçtan yapılır.

Dutarın eşeği: Dutarın kapağının üstünde tellerle melodi çıkarması için aralığına konulan küçük ağaç parçası.

Dutarın kapağının üstündeki telleri kaldırmak amacıyla yapılan küçük ağaç parçası (*eşek*) sert ağaçlardan yapılır, onun üstüne tel geçecek şekilde iki tane kertik açılır. O ağaç parçasına *eşek* adının verilmesi, eşeğin yük taşımaya hizmet etmesi ile alakalıdır. Söz konusu o, parça telleri taşımaya hizmet ettiği için ona bu isim verilmiştir. *Eşek*, telli müzik aletlerinin hepsinde dutarda olduğu gibi vardır.

“Aydım aytjak bağşılaram dutarın kirişlerini çalşırıp, dutarın eşeğini barlap göryadiler. C2, s.123



Fotograf 31. Dutarın eşeği.

Dutarın kädisi: Dutarın kabağı (teknesi).

Kabak; dutar, tamdira ve gıcağın dut ağacından içi oyulup, ağzı kapatılan ve ses çıkarmaya yarayan esas parçasıdır. Kabak sözcüğünün bu ikinci anlamı, onun sözlükteki ilk anlamından, yani bitki adından aldığı şüphesizdir, çünkü dutarın kabağı erken devirlerde duttan değil de su kabağından yapılmaktaymış, bu sebepten dutarın bu parçasına *kabak* adı verilmiştir.

Her yan tarafında iki san tayaklı dur. Tayagiñ tommagi dutariñ kädisi yalı. C2, s.30.



Fotograf 32. Dutarın kabağı (teknesi).

Dutariñ sapı: Sap, dutarın kabağına takviye edilip, onun perdelenen parçasına denir.

Dutarın sapı erik ağacından yapılır. Sapa ayrıca deste de denilmektedir. *Türkmen Dilinin Sözlüğü'nde* (1962, s. 44, 582) *sap* sözcüğü; bir aletin kulpu, el ile tutulan yeri şeklinde açıklanmıştır. *Sap* yalnız dutarda değil, vurularak çalınan müzik aletlerinde de vardır. Bunların dışında, çeşitli ev eşyaları olan kevgirin, bıçağın, kaşığın, küreğin vb. şeylerin el ile tutulan yerine de *sap* denir.

Dutariñ şahı: Buynuz (Boynuz), dutarın kabağının dip tarafında, onun tellerinin bağlandığı çengel.

Türkmen Dilinin Sözlüğü'nde *buynuz* sözcüğü ilk anlamıyla geçer. Dutarın *buynuzu* önceleri şahtan, yani boynuzdan yapılmıştır. Bilindiği gibi bazı eşyalara

yapıldığı malzemenin adı konulmuştur. Örneğin: bronz çanlar, kargı, düdük vb. şeyler. Dutarın bir parçası olan *boynuza* da yapıldığı malzemenin adı geçmiştir.

Kiriş: Dutar telleri.

Kiriş, müzik aletlerinin ses çıkarması için takılan metal. Dilbilimci S. Ataniyazov *kiriş* sözcüğünün *germek* fiilinin esasında meydana geldiğini şöyle izah eder: “*Kiriş* sözcüğü *germek* fiilinin *ger* kökünden ve isim yapan – *iş* ekinden meydana gelir. Bu ad ipin, metalin gerginliğiyle ilgilidir” (Ataniyazov, 2004).

Kiriş sözcüğünün anlamdaş sözcüğü hükmünde *tar (tel)* sözcüğü çokça kullanılır. A. Gılcov bu konu hakkında “Erken devirde dutarın teli hayvan bağırsaklarından, sonraları ise ipekten bükülüp yapılmıştır. Bağırsağın *tar tar* (tel tel) edip yapılmasından *tar* kelimesinin meydana gelmesi mümkün olabilir, yine ipeğin bükülmesinden de *kiriş* terimi meydana gelmiştir.” (Gılcov, 1995: 25-38) şeklinde açıklama yapar. *Tar* sözcüğü saçın telini de ifade etmektedir. Klasik şairimiz Memmetveli Kemine’nin *Zülfün* adlı şiirinde *tar* kelimesi şöyle geçmektedir:

“Zülpünher bir *tarına* yüz müntümen istesen,

Nagtbereyinpullarıñ bir – birden sana zülpün” (Kemine, 1975)

Päh, bu ýagdaýdanson şpaýularıñ köne wezir-wekilleriñ ýamanlamaga gezegi geldi, olar üçin yol geldi, kirşi dartıp, ýokarı perdä gıgırmalı boldılar. AG, s.40

Ey, bağıtı aga, gurgun dutar ekeni, bir iki sapar kakaydımda, näme perdesi gırıldımı, kirşi üzöldimi, indi elimi degirmäyin. AG, s.146.



Fotograf 33. Dutar Perdesi.

Perde: Yaylı çalgılar grubundaki müzik aletlerine bağlı tel, eklem yeri.

Vurularak çalınan telli müzik aletlerinin sapında belli bir aralıkta konulup sağlamlaştırılan metaldır. A. Gılcov perde sözcüğünün anlamını şöyle açıklar: Perde sözcüğü tutı (perde) adından leksik – semantik yöntemle türetilmiştir. Sebebi ise perdeler dutardan çıkan sesleri parçalara bölme hizmetini yerine getirir, yani o seslerin aralıklarını aşamalandırıp, perdeler (Gılcov, 1995: 34).

Perde sözcüğü eskiden beri Türkmencede kullanılmaktadır. Dutarın perdesi ile pencereye takılan perde sözcükleri aslında bir kökten değil de ayrı ayrı köklerden alır. Bu sözcükleri ayrı ayrı anlamlara sahip olan sesteş sözcüklerden sayabiliriz. Türkmencede bunlar gibi ayrı ayrı köklerden olan benzer sözcüklere başka örnekler de verilebilir. Örneğin bağ (bağ, ağaç anlamında; bağ, ip anlamında) ve kulak sözcüğü (kulak; insanın işitme organı, kulak, dutarın telini çekmek ya da gevşetmeye yarayan bir parçası; kulak, tarımda küçük arklardan evlekler giden suyolunun başlangıç noktası). Bunlar gibi sesteş sözcüklerin daha başka birçoğuna örnek vermek mümkündür. Dutarın perdeleri ayrı ayrı sesleri üretmeye hizmet eder. Dutar perdelerinin her birinin adı vardır. Erken devirlerde dutarın beş perdesi varmış. Sonra bu müzik aleti geliştirilip, onun perdesi şimdiki görünüşüne, yani 13 perdeye, şeytan perde ile birlikte 14 perdeye ulaştırılmıştır. Bu 14. Perdenin adları da şöyledir: *şeytan perde*, *baş perde*, *Nevayi perdesi*, *üst açık perde*, *kıyamet perdesi*, *beş perde*, *geñzew (sarık, gökfen) perdesi*, *alt açık perde*, *Türkmen*

perdesi, ogruca perde, dik perde, alt kıyamet perdesi, küçük Şirvan perdesi, Şirvan perdesi, şeytan perdesi (Annanepesova, 2018).

Geçmişte Türkmen bahşıları, dutar perdelerinin her birine mesleğin gereği olarak farklı isimler vermişlerdir. Onlar sadece bir isim olmayıp her perdenin özellikleriyle müzisyenlerin yüreklerine kök salmış, uzun yılların tecrübesiyle verilmiş isimlerdir. Öğretmenin mesleği öğretmesi, müritlerin hocalardan öğrenmesi için büyük imkânlar sağladığı için perde isimlerinin günümüzdeki nota öğretiminin büyük ölçüde yerini aldığını söylemek yanlış olmaz. Örneğin: Öğretmenin "Baş perde" demesiyle, öğrencihemen ilk perdeye basar.

V.A. Uspensky, Türkmenistan'a yaptığı gezisi sırasında «Şirvan perde», «Zarın perde», «Lal perde» gibi üç perde ismiyle karşılaştığını not eder. Ayrıca eserinde "Baş Perde" başlığı da yer almaktadır. Bunlardan sadece "Zarın perdesi" veya "Lal perde" ve onun altındaki yedi perdeye ise "Şirvan perdesi" denir.

Dutarın tepesindeki 13 perde yukarıdan aşağıya doğru sayılır, bunlardan ilki "Baş Perde" olarak adlandırılır. Bunun nedeni iki şekilde açıklanabilir: birincisi, her şeyden önce "İlk perde" veya "Başlangıç perde" anlamına gelmesi, ikincisi müzik eserlerinin genellikle bu perdeyle başlaması.

Türkmen Halk Ezgisi "Nowayı", "Sallanan Gözel" ya da onlar gibi tek bir telle çalınan ezgiler her zaman ikinci perde ile başladığı için ikinci perdedir.

Ana indi Göroglunıñ hem Öweziñ gaygısı gaçıp, begenip, perizadıñ gelenine guwanıp, gaynap joşup, altın suwı berlen gazma dutarını eline alıp, tarlarını belent tartıp, perdelerini taranladıp bir söz aytdı. C3, s.300.

Päh, bu ýagdaýdanson şapayılarıñ köne wezir-wekilleriñ ýamanlamaga gezegi geldi, olar üçin yol geldi, kirşi dartıp, ýokarı perdä gıgırmalı boldılar. AG. s.40

Sekizinji perde: Eskiden dutarın yedi, sekiz perdesi olup, onun sekizinci perdesine şirvan perdesi denilmekteymiş.

Göroglı Öwez ogluna bakıp, bir söz diymek üçin tilla sazını eline aldı. Şirwan aydımın in ahırkı sekizinjisinde bir aydım aydar boldı. C2, s.68.

Sere perde: Dutarı, dört parmak aralığında çalmak anlamına gelir.

Esger bihuş bolup serinden geçdi. Şonda Ärhasan esgeriň içinde durup, goluna sazını alıp, bir gazal aydıp durur “Sere perde” bile. C3, s.232.

Şirwan perde: Dutarın on üçüncü perdesi, en yüksek sesin çıktığı perde.

Bu perdelerin çok eski zamanlardan beri adlandırıldığı bilinmektedir. Şirvan perde, dutar çalanlar arasında "gergi perdeleri" veya "kubbe"nin açıldığı yer olan en yüksek hacim anlamında da kullanılmıştır. Ancak "Şirvan perdeleri"nin seslerinin dutar seslerinin sınırı olduğu söylenemez. Çünkü "Tatlı-Şeker", "Hacıgolak", "Balsayat" gibi bazı ezgiler çalındığında dutarcının parmaklarının "Şirvan perdesi"nin altında bile dönüp daha yüksek ses seviyeleri oluşturduğu anlara rastlanılmıştır.

Bu yüksek sesler genellikle sadece dutar çalanlar tarafından değil, aynı zamanda şarkıcı ve şarkı yazarları tarafından da yüksek sesle şarkı söylerken kullanılır. Bu şarkılardan da bilindiği gibi, mevcut Türkmen dutarının (henüz isimlendirilmemiş ve yerleştirilmemiş olsa da) "Şirvan perdesi"nin altında 14. 15. ve hatta 16. perdeleri içerdiği söylenmektedir.



Fotograf 34. Şirvan perde.

Öwez-ä ozalam meydandan gelen – diyip, tilla saziň deregine, ağaç saz alıp, Göroglıniň önünden çıkıp, Şirwan perdede belent gıgırıp, habar soradı. C2, s.62.

Tarlar: Dutarın telleri.

Geleneksel millî dutarımızın telleri 1930'lu yıllara kadar ipek iplikten özel olarak yapılırdı. Bu tellerin sesi daha düşük ve nazik olurdu. Sürekli çalınan müziklerde uzamaya başladı. Dutarcılar kısa süre sonra telleri değiştirmek zorunda kalmış. İlk kez 1930 yılında M. Taçmıradov ve P. Sarıyev çelikten yapılmış telleri test etmek üzere görevlendirilmiş. Test başarılı olmuş. Geleneksel millî dutarımızın her ikisi de aynı kalınlıkta olan iki teli vardır.

Ana indi Göroglınıñ hem Öweziñ gaygısı gaçıp, begenip, perizadıñ gelenine guwanıp, gaynap joşup, altın suwı berlen gazma dutarını eline alıp, tarlarını belent tartıp, perdelerini taranladıp bir söz aytdı. C3, s.300.

3.1.6. Çalgı Aletinin Yapım Tarzı/ İmal edilişi

Ağaç sazı: Ahşaptan yapılmış müzik aleti.

İyi bir dutar yapmak için iyi bir ahşaba ihtiyacınız vardır. O güzel ağaç dut ağacıdır. Dut ağacı hafif ve sağlamdır. Ayrıca, içinden çıkan ses duyulabilir, yaşlandıkça daha iyidir. Dutarın yapılacağı dut ağacını sonbaharda, yapraklar döküldüğünde kesmek en iyisidir. Keser kesmez dutar yapmaya başlamanız mümkün değil. Çünkü ağaç bir yıl boyunca toprağa gömülü olarak beklemelidir. Bu şekilde bekletilen ağaç uzun yıllar şekil bakımından bir bozulma yaşamaz.

Halk arasında şöyle bir rivayet vardır. “Dutarın piri olan Baba Gammar, benzer üç dutar yapmıştır. Daha sonra bunları çaldığında üçünden de farklı melodilerin çıktığı görülür. Rüzgâr estiğinde bir dutardan çıkan bahçe yapraklarının sesi, diğer bir dutardan pınar ve ırmakların akması, üçüncüsünden çıkan ses ise, dağlardan inen yankılar gibidir. Baba Gammar düşüncelere dalar ve bu harika olayın sırrını ortaya çıkarır.



Fotograf 35. Ağaç sazı yapılışı.

Ya dutardan gelen ses buldukları yerle alakalıysa? Böylece Baba Gammar, dutar çiçeklerinden birini, bir dağdan, bir de nehir kıyısında yetişen duttan yapar”.

Dutarın gövdesini yapmak için ahşabı yuvarlatılarak, iç kısmı gevşetilmiş ve düzleştirilmiştir. Dutarın vücudundaki nemi gidermek için fırında 24 saat kurutulur. Daha sonra ipe yapıştırılır. Sonunda çalgının gövdesi, telleri bir melodi oluşturmak için birleşir.

Öwez-ä ozalam meydandan gelen – diyip, tilla saziñ dereğine, ağaç saz alıp, Göroglıñ öñünden çıkıp, Şirwan perdede belent gıgırıp, habar soradı. C2, s.62.

Gara gazma: Gara gazma dutarın hem rengine hem de imalat aşamasına gönderme yapan bir ifadedir.

Şol yerde Âşık Aydın pir gara gazmanı eline alıp, sopularına garap, gören düüşünü beyan edip bir söz diydi. C4, s.48.

Gazma dutar: Müzik aletlerinin adları verilirken onların üretim aşamasındaki yapılaş ayrıntıları belirleyici olabilir. Örneğin teknesi kazılarak yapıldığı için “gazma dutar” olarak söylenen bir dutar türüdür.

Öz günäsini boynuna alıp, köp yerlerden tımsal getirip, gazma dutarını eline alıp, perizatdan ötünç sorap, bir söz diydi. C3, s.294.

Ana indi Görogluñ hem Öweziñ gaygısı gaçıp, begenip, perizadıñ gelenine guwanıp, gaynap joşup, altın suwı berlen gazma dutarını eline alıp, tarlarını belent tartıp, perdelerini taranladıp bir söz aytdı. C3, s.300.

Görogluñ hem göwni açılıp, bezim-tomoşa etmegi buyruk edip, Agayunus periniñ elinden tutup, oña garap, hoşamay sözleri yene-de bir esse belentledip, perizadı tarıp-tefsin edip, dolup daşıp, gazma dutarı belent perdelerden düzup, yene bir-iki keleme söz aydar boldı. C3, s.296.



Fotograf 36. Gazma Dutar.

Tilla saz: Altından yapılmış müzik aleti.

Agayunusdañduşu bu ahwalatı görüp oyanansoñ, eline tilla sazı alıp, bir söz diydi. C2, s8.

3.2. Köroğlu Destanı'nın Müzik ile İlgili Söz Varlığı Hakkında Dilbilgisi Notları

Bu bölümde Köroğlu destanının müzik ile ilgili ortaya çıkarılan söz varlığında öne çıkan dilbilgisel hususiyetler ele alınmıştır.

- Köroğlu destanında Türkmen Türkçesinde müzik ile ilgili terim yapma yollarından biri olan “..... sazı” ve “... yolu” ifadeleri ile karşılaşmıştır.

Abdal Yusup sazı

Matam sazı

Nowayı sazı

Ilgar yolu

Talhın yolu

Ürgreñ yolu

- Makam adlarının yapımında birden fazla şekil görülmüştür.

Özel isimle yapılanlar:

Novayı Sazı,

Talhın yolu,

İsim tamlaması şeklinde yapılanlar:

Ilgar yolu,

Teynus sazı

Yer adı ile yapılanlar:

Ürgenç yolu

- Kelime türleri arasında en fazla örnek isim türünde görülmüştür:

İsimler

Bagşı

Bagşıçılık

Balamançı

Sazanda

Sazandalar

Surnayçı

Meşrep

dutar

gıjak

sitar,

tamdıra

rubab

Balaman

gopuz

kernay

nay

sunay

nagara

tebil

zemirek

Kiriş

Perde

Tar

- İsim ve sıfat tamlaması şeklinde örneklere rastlanılmıştır.

İsim tamlaması:

Mağşugin naması

Söweş heñi

Şirwan aydımı

dutarın eşeği

dutarın *kădisi*

Geñeş toyı

Gamıñ sazları

Sıfat tamlaması:

Aydıcı bağı

Belent perde

Çalıjı sazanda

Bağı yigit

çiññire bab

Dilli tüydük

Gara gazma

gazma dutar

Altı perde

Sere perde

şirwan perde

- Filimsi gruplarına rastlanılmıştır.

İsimfil grubu:

Aydım aytmak

Aydım aydıışmak

Bezim-tomoşa etmek

Bilbil yalı sayratmak

Dutar çalışmak

Dutara tagır – tagır kakmak

Heñ aytmak

Jübüt gazal peryat gayırmak

Lale kakmak

Lebdeheñi eşitmek

Nagara kakmak

Nama aytmak

Namalar gayırmak

Peyrew aydıışmak

Saz bilen beyan etmek

Saz söhbet etmek

Sazı urmak

Tiriñ tiriñ Dutar kakmak

Aydım diñlemek

Zarffiil grubu:

bagşı aytdırıp

bagşılar aydım aydıp

dutariñ tarını çekip

hümmet hasanı saz edip

namasından bir nama gayırıp

Egri tayagı saz edip

gazala salıp

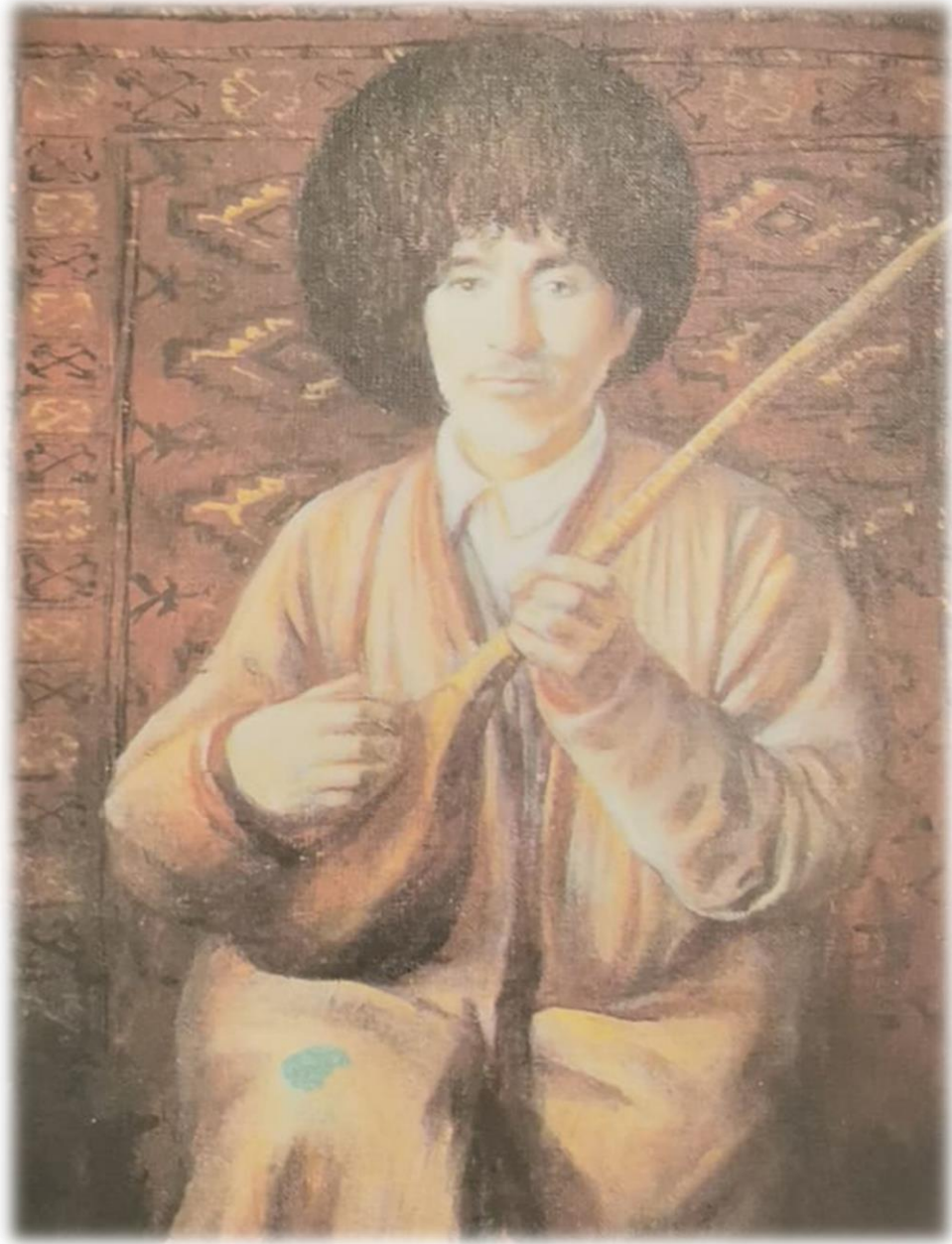
gepi sözi saza salıp
 gulpı-kilt bolup aydışmak
 Otuz iki sazı bir gulakdan düzüp
 Sazbilen aydıp ber-
 Saz bilen bir gıgırıp gör-
 Saz bilen bir sowal sorap gör-
 Saz edip
 Saza namanı goşıp
 Sazandalar saz çalıp
 Sazı kakıp alıp
 surnay çalıp
 surnay urdurıp
 tebil kakıp
 başsılar yırladıp
 yıglap bir gazal
 Zurnay kurnay tartılıp
 agaç saz alıp
 tilla sazı alıp

- **Unvan grubu örneği**

Âşık Aydın pir
 Baba Gammar
 Gurban Ussa
 Âşık Kerem
 Mıman başsı

- **Deyim**

Ayadı saz bilen okamak

Ekler:**Ek 1. Meşhur Türkmen Bahşısı Pelvan Bahşı**

Fotograf 37. Göroglı Destanı anlatıcısı Ozan Pelvan Bağşı Ata Hocaoğlu.

Daşoguz vilayetinin Göroglı ilçesinin merkezinde gururla uzaklara bakan Türkmenlerin komutanı Göroglı Beg'in bir heykeli vardır. Anıt her geçtiğinde: “Oğullarım, Egemen Devletimizin refah döneminde yaşıyorsunuz. Artık ülke sizin ve bu devleti geliştirmek ve dönüştürmek size kalmış” der gibidir. Bu anıt “Göroglı” destanını halkımıza taşıyan ve nesilden nesile aktaran Palvan Bağşı Ata Hoca oğlu ve 3 asırdır bunu

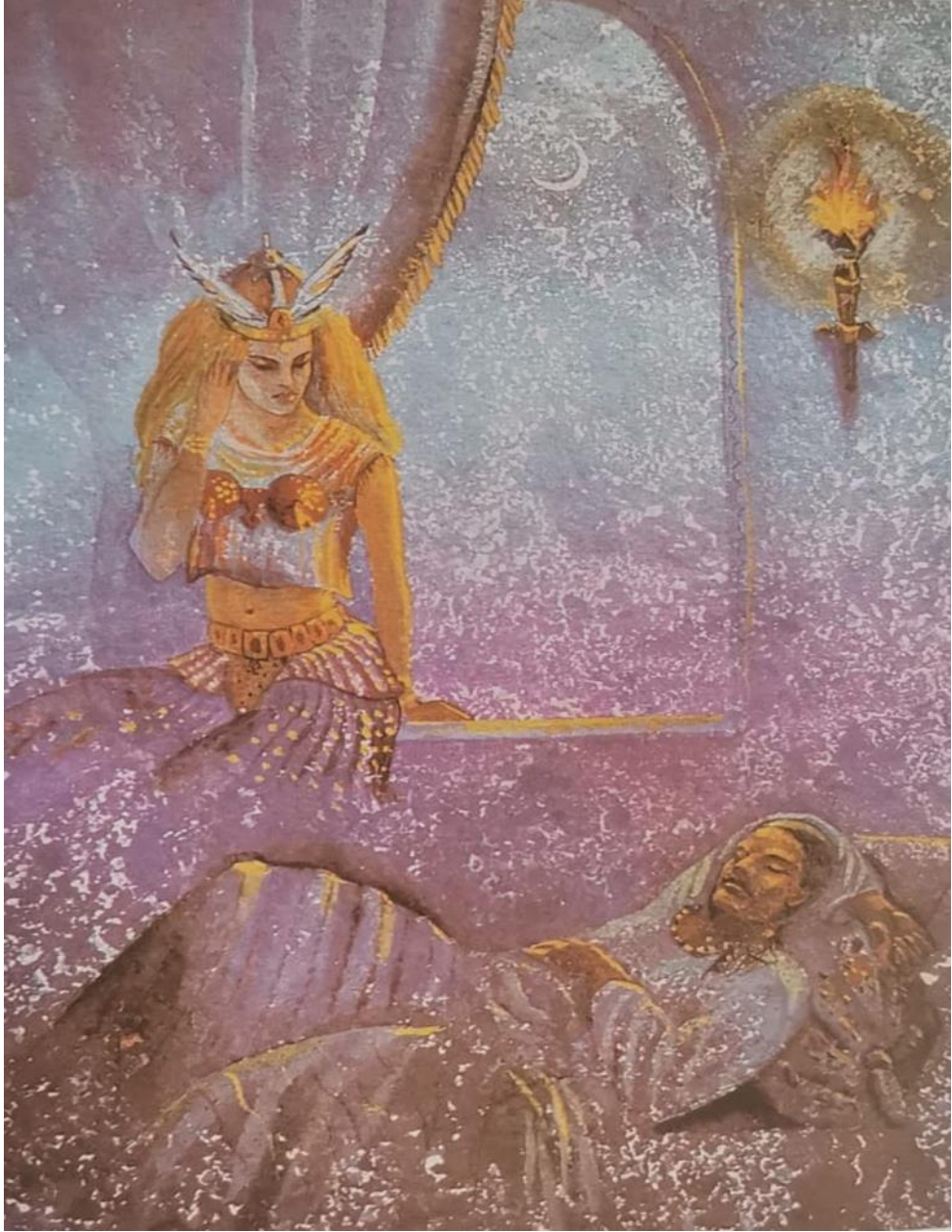
devam ettiren atalarının anısına 2003 yılında inşa edilmiştir. Göroglı Beg'in adı da o ilçeye verilmiştir.

Palvan Bağşı halka “Göroglı” destanını veren bir bahşı olarak Türkmen edebiyat tarihi için de önemli bir role sahiptir. Bunun nedeni, Göroglı'nın esas hikâyelerinden 12'si Palvan Bağşıdan derlenen nüshalarıdır. Bu nedenle, Göroglı'yı inceleyen bilim adamlarının hiçbiri Palvan Bağşı'yı atlayamaz. Palvan Bağşı Türkmen halkına büyük hizmetlerde bulunmuş bir şahsiyettir. İsimleri efsane olan bağşıların şeceresi ile ilgili hikâyeler halk arasında konuşulmakta ve günümüzde de devam etmektedir. İçlerinden birinde şöyle deniliyor: “Palvan Bağşı'nın dedelerinden biri, yabancı ülke hanlarının birine Göroglı'nın birkaç hikâyesini anlatmış. O sırada onu dinleyen han, “Biz Türkmenlerin cesur olduğunu söyledik, meğerse onları cesur yapan bahşılarıymış” diye ifade etmiş.

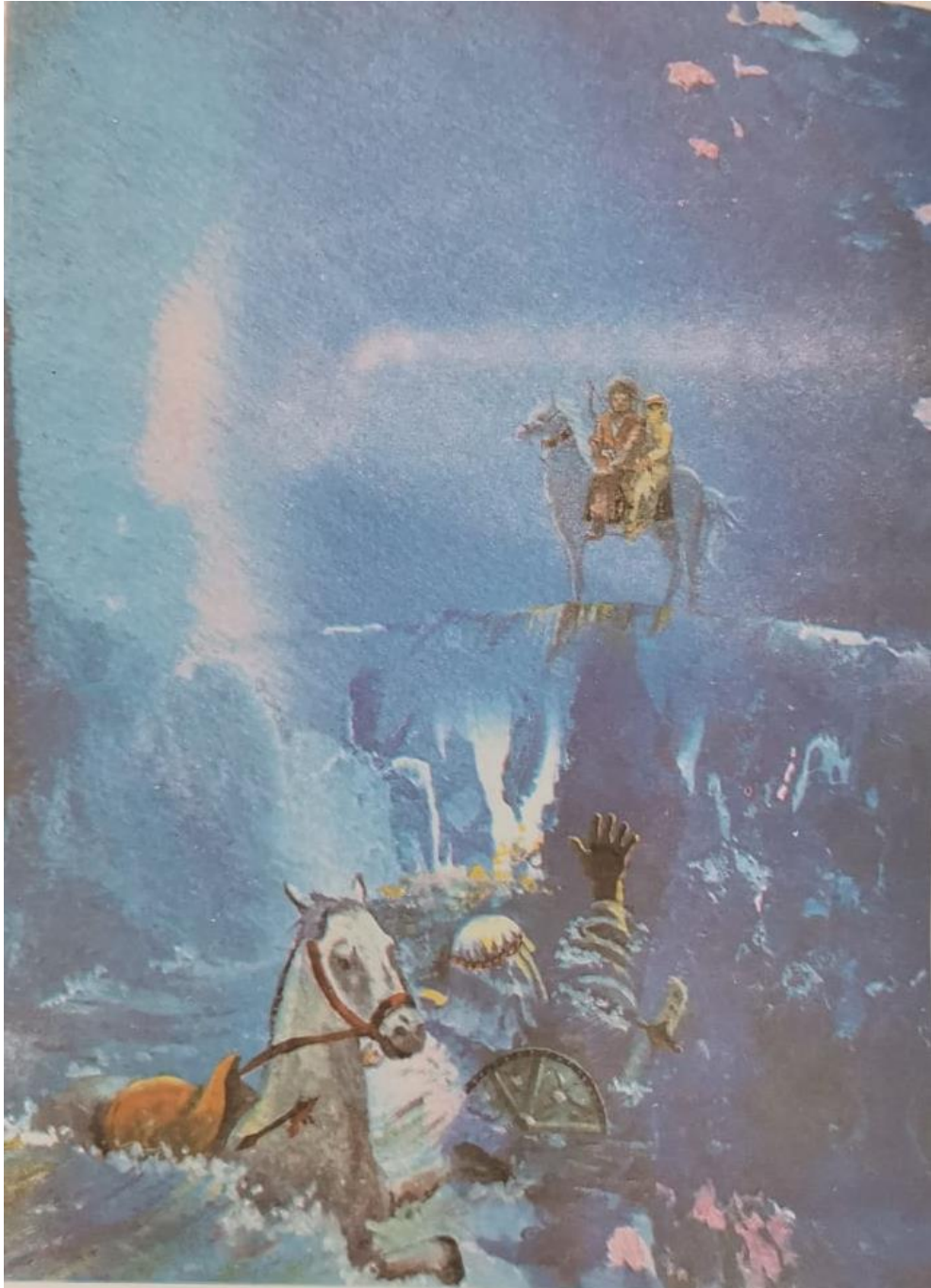
Palvan Bağşı'nın torunları şimdii ilçenin Magtımğulı kasabesindeki Sazaklı köyünde yaşıyorlar. Bağşının torunlarında nesilden nesle aktarılan eski bir dutar korunmaktadır. Palvan Bağşının oğlu Kaka Bağşıya göre dutar, Kadın Bağşının babası Hanpolat Usta tarafından yapılmıştır. Bazı kaynaklara göre ünlü Garadeli Göklen de bu Palvan Bağşı'nın soyu ile ilişkilendirilmiştir. Onlardan Göroglı'nın çeşitli hikâyelerini ve birçok şarkılarını öğrenmiştir. Palvan bağşı 1890 yılında Daşoguz ilinin Göroglı ilçesine bağlı bugünkü Magtımğulı kasabasının Sazaklı köyünde, zamanının ünlü bir bağşısı olan Ata Bağşının ailesinde dünyaya gelmiştir. Yetişkinliğine erdiğinde Türkmen halkına “Göroglı”nın ana hikâyelerini verecek olan ünlü bahşı, ilk müzik tekniklerini babası Ata Bağşı'dan, daha sonra usta bahşı Hoca Berdioglu ve Hojcanepes Kör hocalarından öğrenmiştir. Palvan Bağşı sadece müziği öğrenmekle kalmayıp, önce bir köy medresesinde ardından Hiva'daki Şirgazı han medresesinde okumuş ve zamanının mükemmel eğitimini almıştır. Palvan Bağşı kendisinden önce gelen ünlü bahşılarınşanını hak edecek şekilde sürdürmüştür. Sadece Kuzey Türkmenistan'da değil, Ahal'da, Balkan'da, Karakalpakistan'da, Özbekistan'da ve İran'ın Gümüştepe, Kümmehavuz gibi yerlerdeki toylarda da sahne almıştır.

Ek 2. Koroğlu'nun Törkmenistan Varyantına Ait Resimler

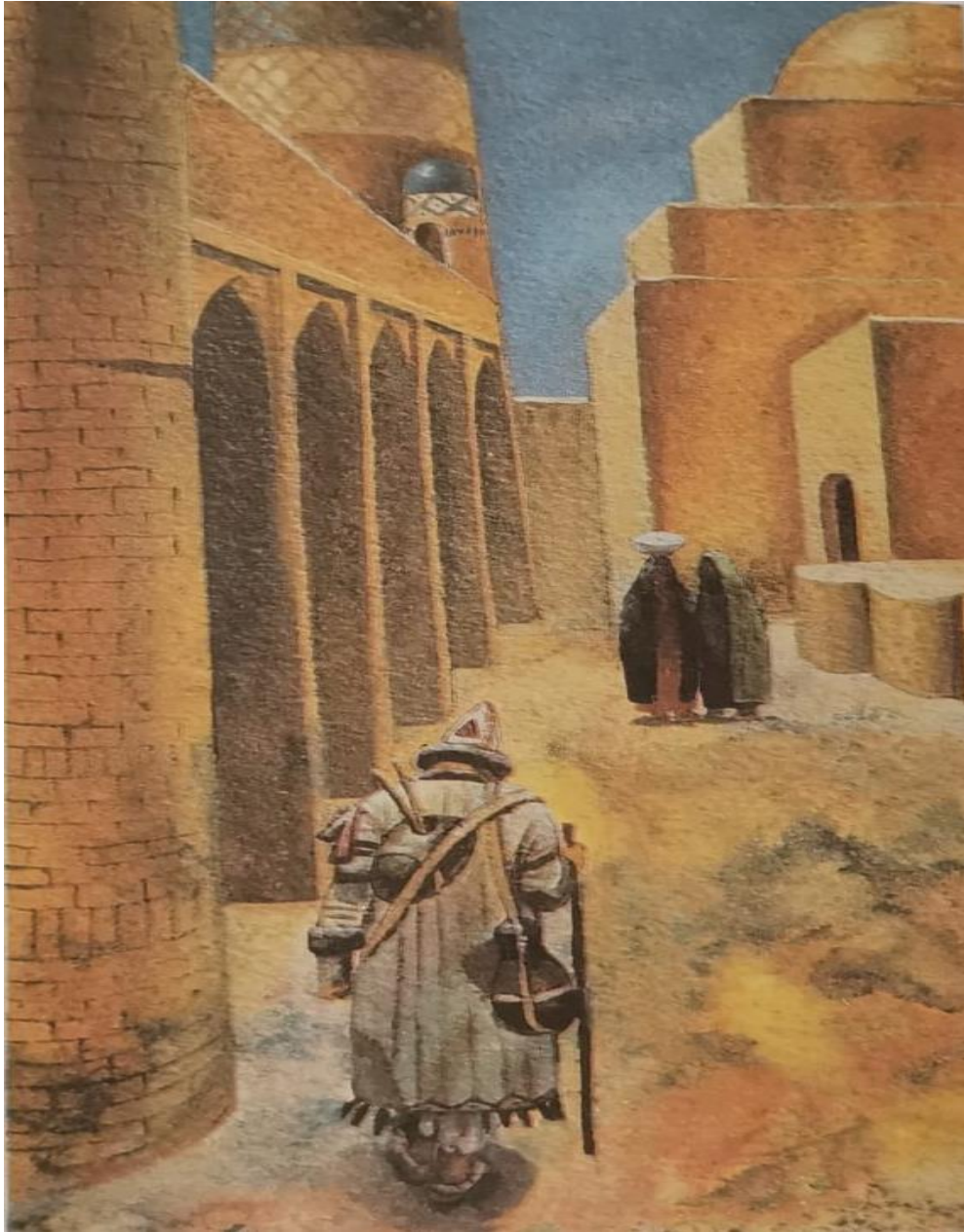
Fotograf 38. Goroğlı Törkmen Halk Kahramanı.



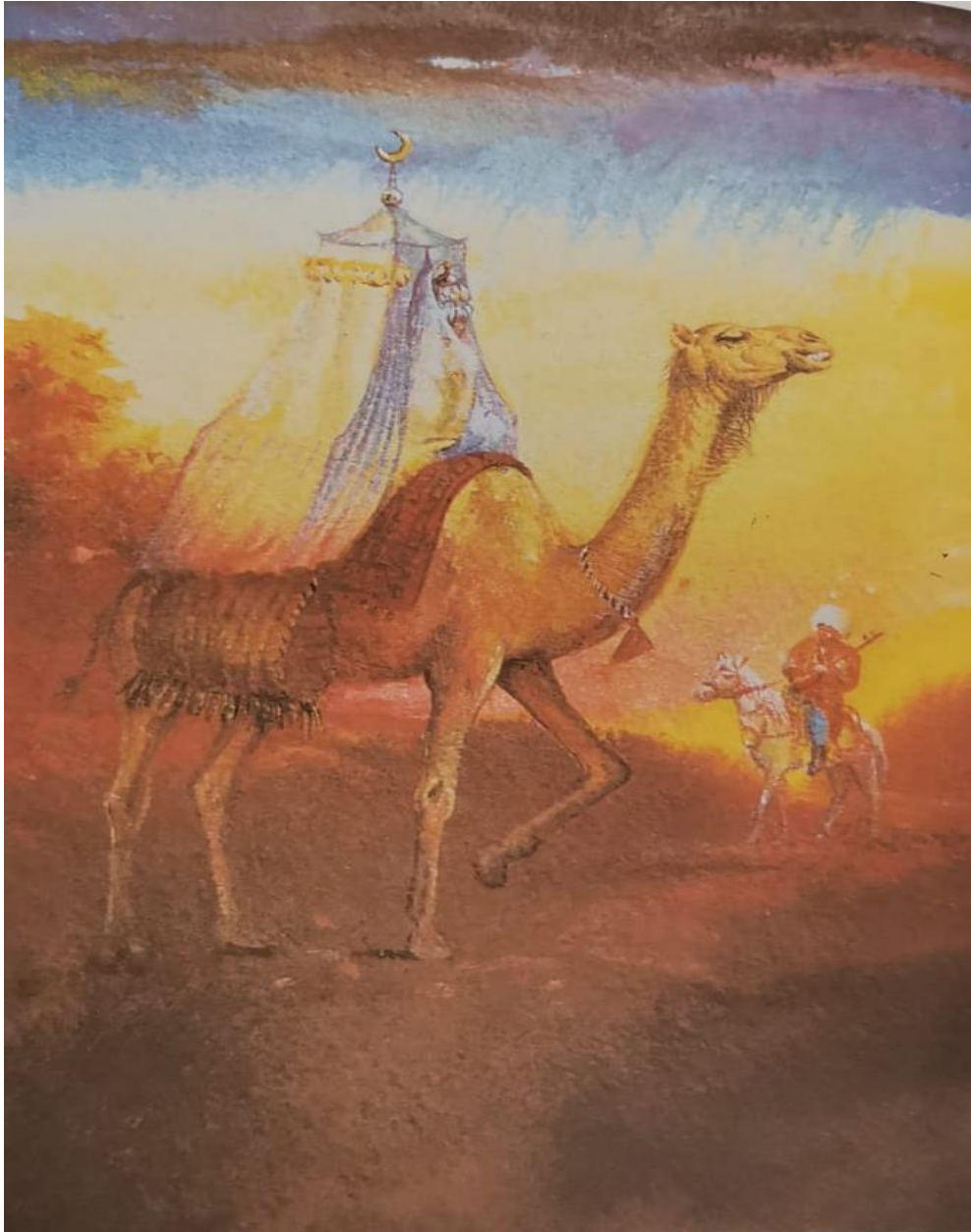
Fotograf 39. Köroğlu'nun Ağa Yunus Peri ile Evlenişinin Tasvir Eden Görsel.



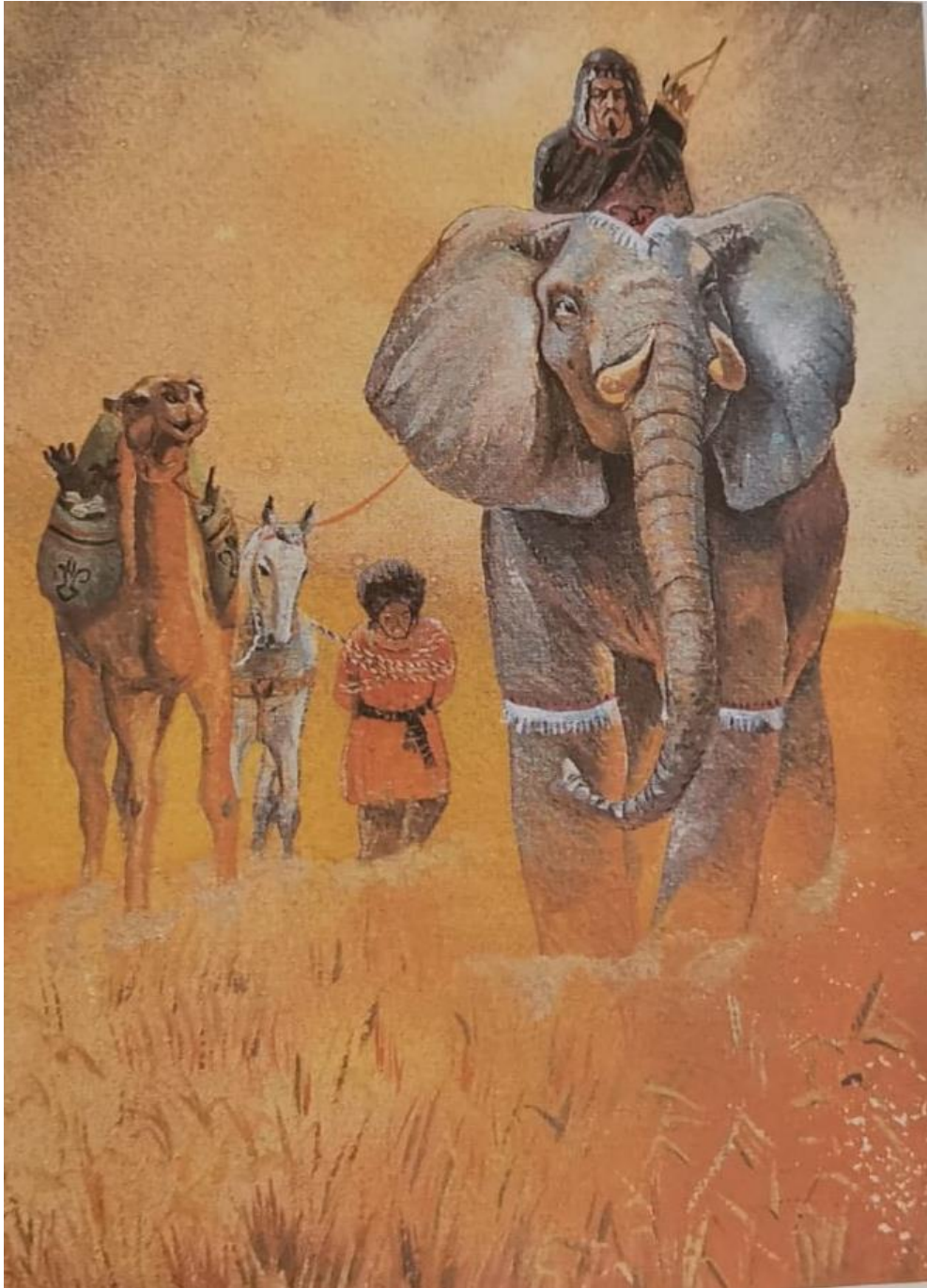
Fotograf 40. Arap'tan İntikam Alış.



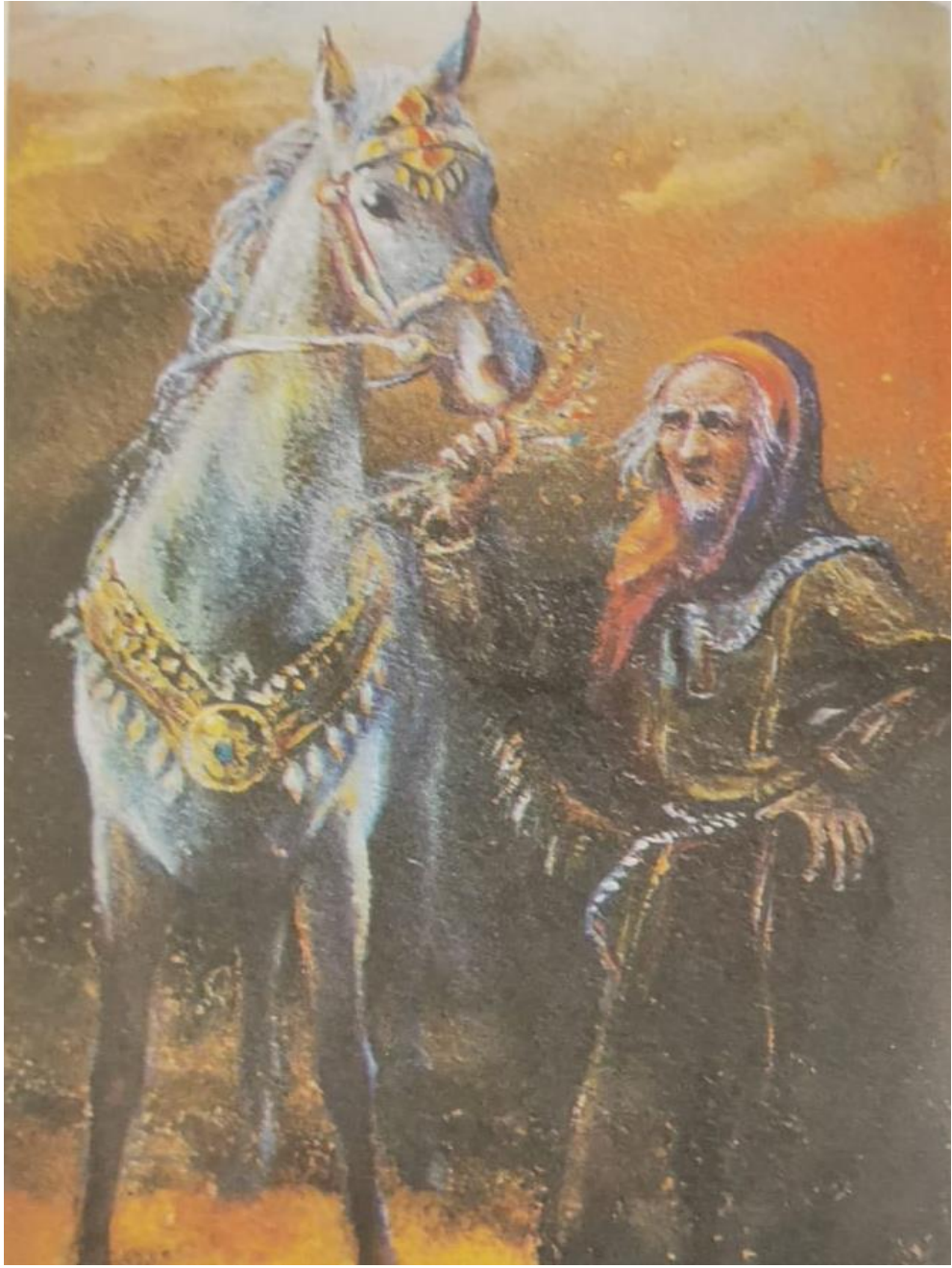
Fotograf 41. Hoşgeldi.



Fotograf 42. Servican.



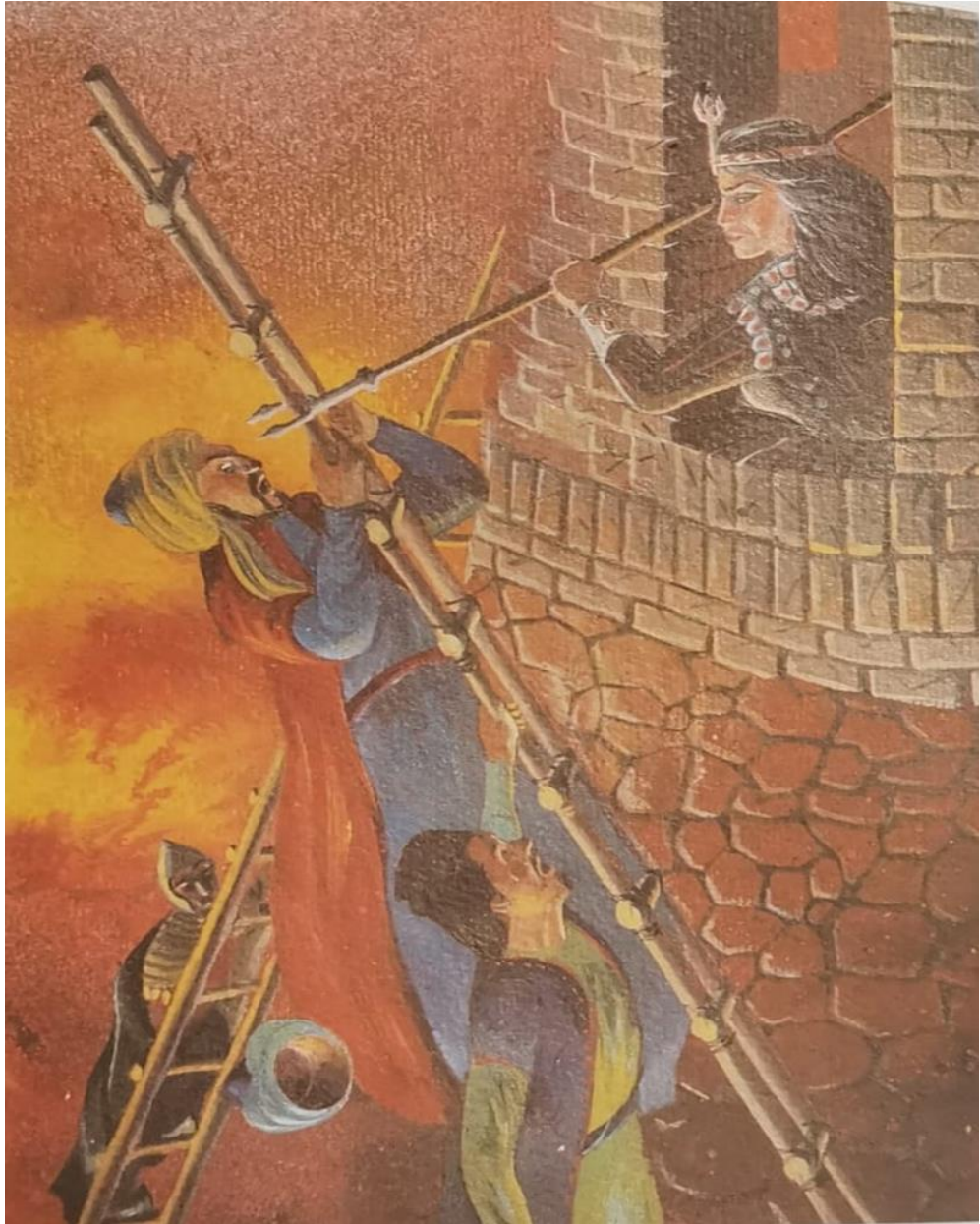
Fotograf 43. Arap Reyhan.



Fotograf 44. Moruk Kadın.



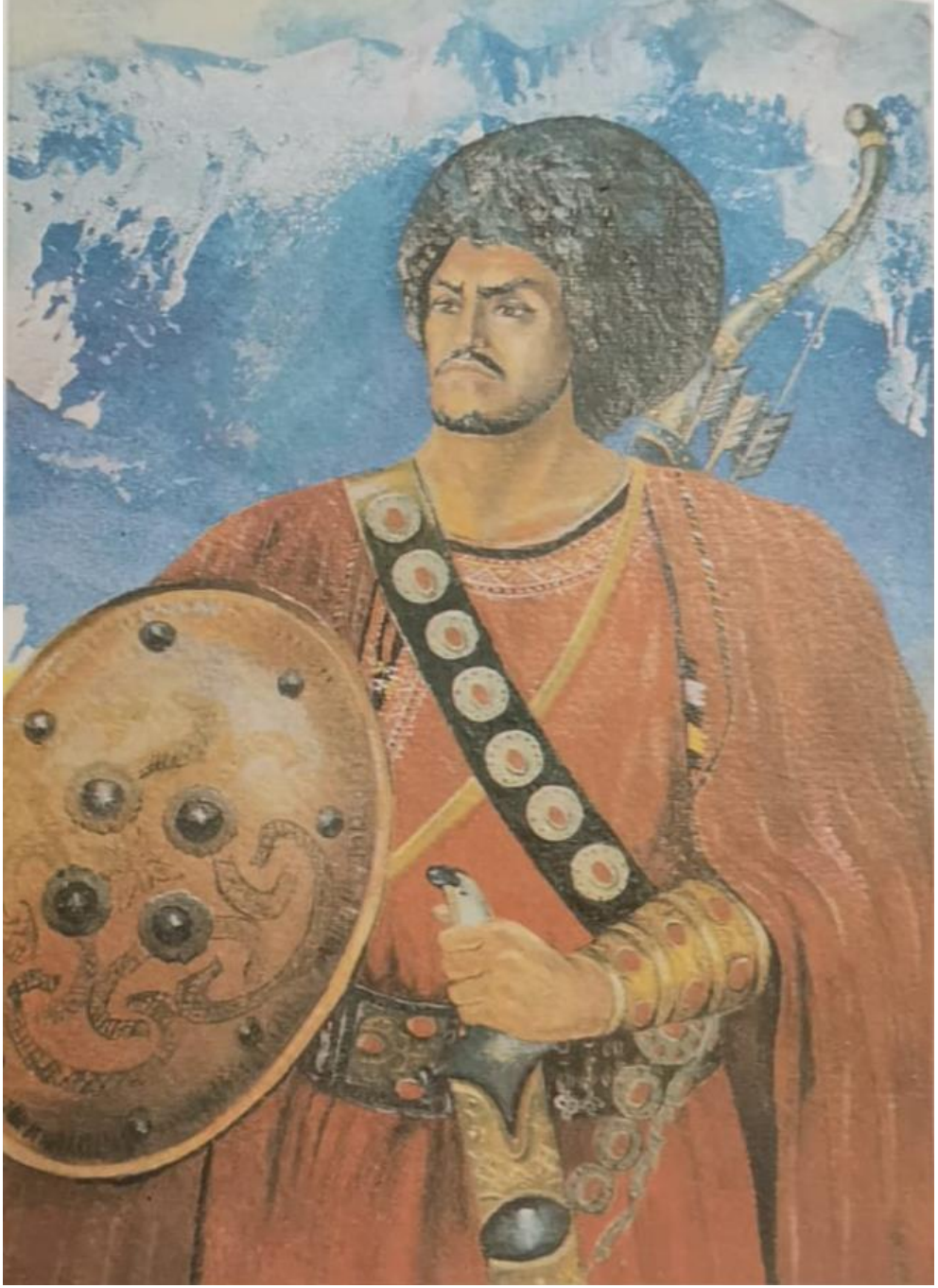
Fotograf 45. Peri Küsen.



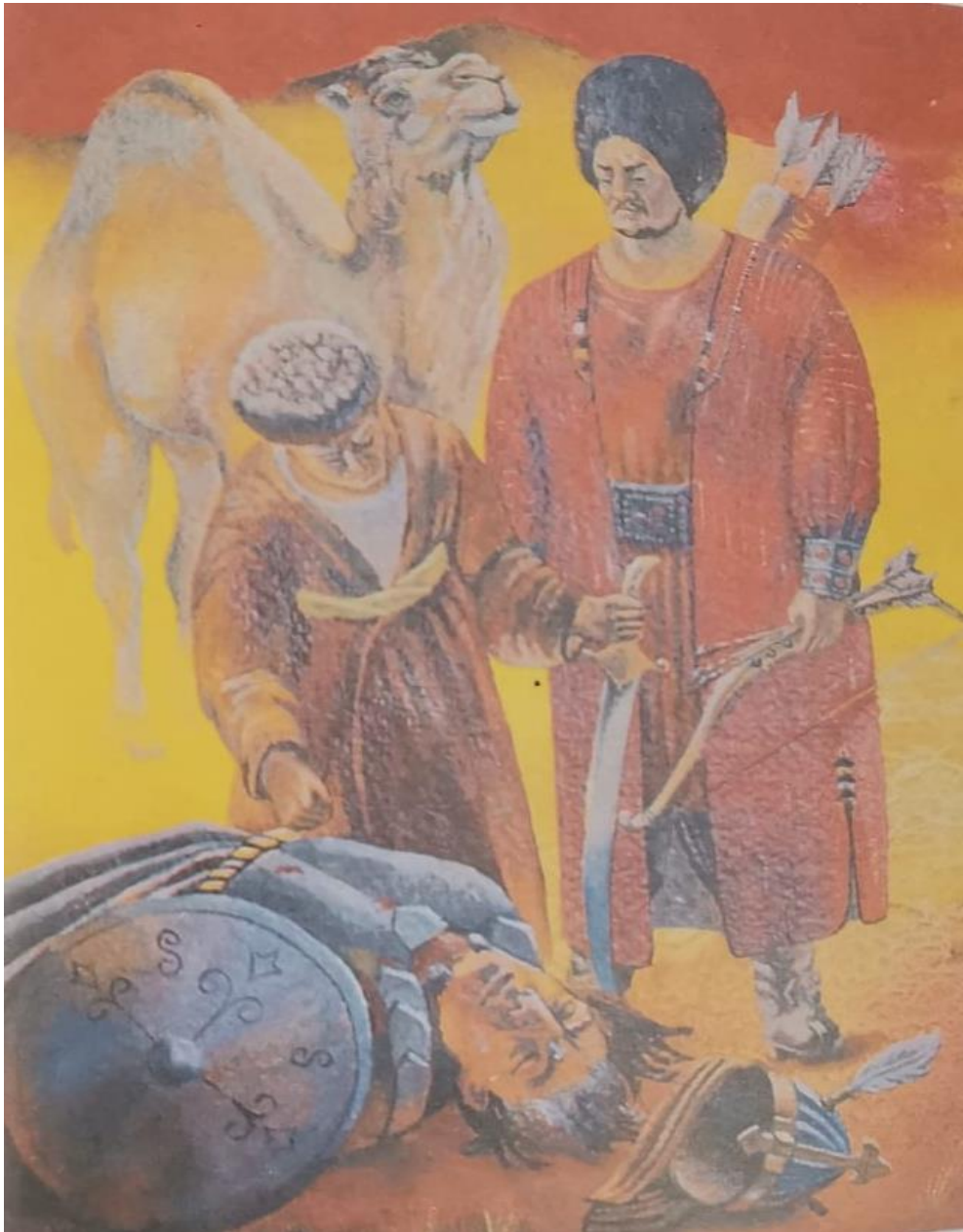
Fotograf 46. Merdivenli.



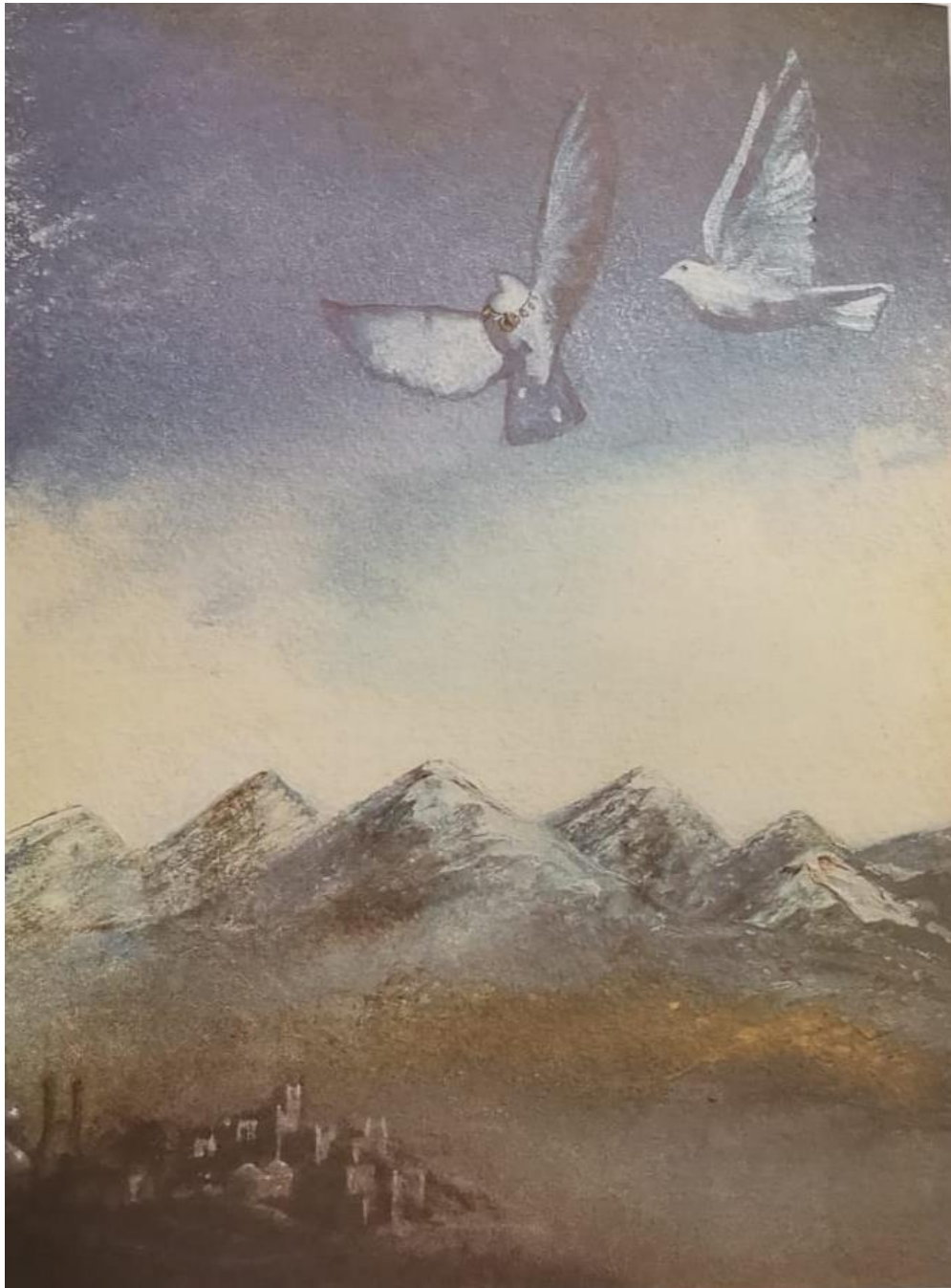
Fotograf 47. Harmandeli.



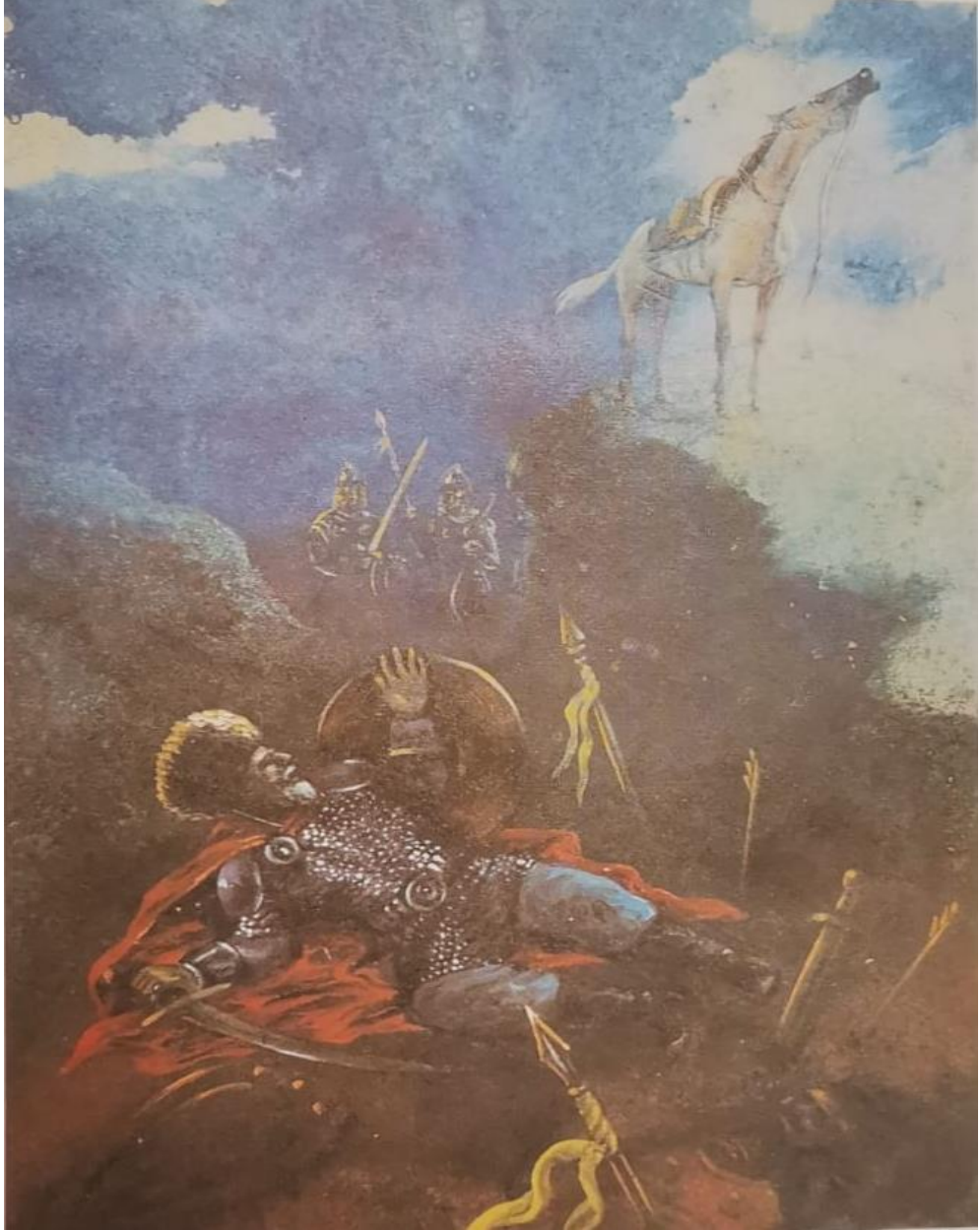
Fotograf 48. Koroğlu.



Fotograf 49. Bezirgân.



Fotograf 50. Belagerdan.



Fotograf 51. Koroğlu'nun Ölümü.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Köroğlu Destanı, bir kahramanlık anlatması olmasının yanında döneminin müzik kültürünü günümüze yansıtan ve müzik aletlerinin çokça kullanıldığı bir metindir. Bu bakımdan Türkmen müzik kültürü tarihinin de dolaylı kaynaklarından biridir. Türkmen müziği alanında çalışan birçok araştırmacının zaman zaman Köroğlu Destanını kaynak gösterdikleri bilinmektedir.

Tez çalışmasında Annagulu Nurmemmet tarafından neşredilen Türkmen Göroğlu destanından sekiz cilt taranarak anlatmalarda gelişen müzik ile ilgili kavram alanı ortaya konulmuştur. İnceleme sonucunda Köroğlu'nun Türkmenistan varyantında müzikle ilgili kavram alanı dört ana başlık altında toplanmıştır. Bu ana başlıkların altında toplam 114 alt başlık açılmıştır.

Müzik aletleri ve müzik ile ilgili kavram alanı içindeki alıntı terimlerde en yüksek orana sahip dil Farsça ve Arapçadır. Perde, tar, saz, ve sim gibi bazı temel terimlerin Farsça olması da bu oranın yüksek olmasında etkili olmuştur.

Müzik aletlerinin bazıları tel sayısına göre adlandırılmıştır. Dutar ve Setar gibi çalgı adları buna örnektir.

Türkmenler bazı zamanlarda ellerinde bulunan eşyaları veya herhangi bir nesneyi dutar gibi kullanarak müzik icra edebilirler. Örneğin eğri bir sopayı bir çalgı aleti yapıp kullanabilirler ve buna da özel bir ad verirler: "Hümme't asası" gibi.

Müzik aletlerinde renk adları da kullanılmıştır. Gara gazma, Tılla sazı bunlara bir örnektir.

Hem çalgı adları hem de çalgıların üretim şekli isimlendirmeye sıklıkla kaynaklık etmiştir. Ağaç sazı, gazma dutar, gara gazma gibi çalgı aletleri buna örnektir.

Bazen aynı çalgı aletleri, farklı yollarla adlandırılmıştır. Bab, rubab, çinnere bab bunlara örnek olarak verilebilir.

Köroğlu'nda üç ana makam türü tesbit edilmiştir. Bunlar, "Talhm yolu, Ilgar, ve Novayı" makamlarıdır.

Destanda kullanılan makam türlerinden Talhın, Nowayı makamları günümüze kadar gelmiş ve hala kullanılmaktadır. Ancak darbları ve kalıpları zaman içinde değişmiştir.

Köroğlu destanında isimleri geçen Âşık Aydın pir ve Baba Gambar gibi müzisyenlerin Türkmen müzik tarihine ışık tuttuğu tespit edilmiştir.

Edindiğimiz bilgiye göre Türkmenistan'da müzik terimleri ile ilgili sözlük bulunmakta ve Maya Kuliyeva adındaki Türkmen Milli Konservatuvarının kütüphanesinde kayıtlı durumdadır. Ancak pandemi süresi boyunca Türkmenistan'ın yolları kapalı olduğu için Türkmenistan'a gidip bu eseri göremedik. Yine pandemi sebebiyle ülkemizin içerisinde de kapalı alanlara kimse giremediği için maalesef tez sürecinde biz bu kaynağa ulaşamadık. Ama ileride bu çalışma kitaba dönüştürülecek olursa mutlaka o müzik terimleri sözlüğüne ulaşp, ondan da faydalanmayı düşünmekteyiz.

Bu tez çalışması neticesinde Köroğlu'nun Türkmenistan varyantındaki söz varlığını alfabetik sırayla şöyle verebiliriz:

Abdal Yusup sazı	Agaç sazı	Altı perde
Âşık Aydın pir	Âşık Kerem	Ayadı saz bilen okamak
Aydıcı	Aydıjı bagşy	Aydım aytmak
Aydım aydışmak	Aydım dinlemek	Bab, rubab
Bagşy	Bagşy yigit, Yagşy yigit	Bagşy aytdırmak
Bagşyçılık	Bagşyılar aydım aydar	Balaman
Balamançy	Belent perde	Bilbil yalı sayratmak
Çalıcı sazanda	Çıññire Bab	Dabara
Dilli tüydük	Dutar	Dutar çalmak
Dutarıñ gulagı	Durarı tagır-tagır kakmak	Dutarıñ tarını çekmek
Dutarıñ eşegi	Dutarıñ kädisi	Dutarıñ şahı
Eğri tayagı saz etmek	Geñş toyı	Gamıñ sazları
Gara gazma	Gazala salıp aydım aytmak	Gazma dutar

Gepi sözi saza salmak	Gıjak	Gopuz
Göyenderler aydım aytdı	Guıl-kilt bolup aydışmak	Gurban ussa
Heñ aytmak	Hümmet hasanı saz etmek	Ilgar yolu
Jübüt gazal peryat gayırmak	Kernay	Kiriş
Lebdeheñ	Lebiz	Magşugın naması
Miman bağı	Nagara	Nagara kakmak
Nama aytmak	Namadan nama gayırmak	Namalı davul saz bilen
Nama gayırmak	Nay, tüydük	Novayı sazı
Otuz iki saz	Ötgen yaz sazı	Perde
Peyrev aydışmak	Saz bilen aydıp bermek	Saz bilen beyan etmek
Saz bilen gıgırmak	Saz bilen soval soramak	Saz etmek
Saz söhbet etmek	Saza nama goşmak	Sazanda
Sazandalar	Sazandalar saz çalar	Sazı kakıp almak
Sazı urmak	Sazını çalmak	Sekizinji perde
Sere perde	Sitar	Söveş heñi
Surnay	Surnay çalınması	Surnay çalıp garşı almak
Surnay urdurmak	Surnayçı	Şirwan aydımı
Şirwan perde	Talhın yolu	Tamdıra
Tarlar	Tebil	Teynus sazı
Tiriñ-tiriñ dutar kakamak	Tılla sazı	Ürgenç yolu
Yırlamak	Yıglap gazal aytmak	Yüz müñ mukam
Zemirek	Zurnay	

Elde edilen söz varlığı dilbilgisi yönünden de incelenmiş ve öne çıkan kelime türleri ve grupları ortaya konulmuştur. Burada dikkat çeken bir husus terim yapma yollarında sık kullanılan bir yapının oluşudur. Örneğin Ilgar yolu bile, Nevayi yolu bile, Talhın yolu bile. Örneklerden de anlaşılacağı üzere “.... Sazı bile” ve “.... Yolu bile” kalıbı ile müzik terimleri türetilmiştir.

Kelime türü olarak en çok isim türüne rastlanılmıştır. Kelime gruplarından da isim ve sıfat tamlaması örneği daha çok kullanılmıştır. Filimsi gruplarında da isimfil ve zarfiiil örnekleri daha sık kullanılmıştır.

Sonuç olarak Köroğlu Destanı, kahramanlık konulu bir destani anlatma olmasının yanında müzikeloloji bakımından da çok kıymetli unsurlar içermektedir. İncelememizde bu unsurları ortaya çıkarmaya çalıştık. Bu şekilde Türkmen müzik kültürü üzerine yapılacak çalışmalara katkı sağlamayı amaçladık.

Fuat Köprülü'nün Türk Edebiyatının Menşei makalesinde belirttiği üzere ilk edebî ürünlerin ortaya çıkmasında kam, baksı, şaman gibi adlarla anılan sanatçıların büyük bir rolü bulunmaktadır. Hatta ilk şairlerimiz bu kişiler arasından çıkmıştır. Binlerce yıllık tarihi süreç içerisinde zamanla değişen ve gelişme kaydeden Ozanlık Geleneği Türkmenistan sahasında bugün bahşılar aracılığıyla canlı bir şekilde yaşamaktadır. Göroğlu Destanı da Türkmen bahşılarının repertuvarında her zaman en önde yer almıştır.

Edebî metinler ait oldukları toplumların kültürlerinden izler taşır. Dede Korkut kitabı Oğuzların töre kitabıdır. Oğuzların kabul ve retleri o kitapta yer almaktadır. Köroğlu Destanı da bu bağlamda Türkmenlerin yaşamıyla ve kültürüyle ilgili çok değerli bilgiler içermektedir. Biz çalışmamızda bu unsurlardan müzik üzerinde durduk ve müzikle ilgili kavram alanını ortaya çıkarmayı amaçladık. Anlatmaları okurken dikkatimiz çeken önemli bir husus da Köroğlu'nun girdiği mücadelelerin bazılarında bilek ve akıl gücüyle, kılıcını kullanarak, hile yaparak, kıyafet değiştirerek kurtulduğudur. Bazı durumlarda ise dutarını kullanarak kurtulmuş veya galip gelmiştir. Anagulu Nurmemmet'in “Köroğlu'nun kılıcı mı dutarı mı daha keskin?” ifadesini boşuna söylemediği yaptığımız incelemeyle daha anlamlı hale gelmiştir. Çünkü müzik ve müzikle ilgili unsurlar destanın omurgasını oluşturan yapıda çok önemli bir yere sahiptir.

KAYNAKLAR

- Ahmedow A, Saparow A. (1983). *Dutaryň owazy – halkymyň sazy*. Türkmenistan, Aksan, D. (1996). *Türkçenin Sözcük Varlığı*. Engin Yayınevi, Ankara.
- Aksan, D. (2001). *Türkiye Türkçesinin Dünü, Bugünü, Yarını*. Bilgi Yayınevi, Ankara.
- Aksan, D. (2006), *Türkçenin Sözcük Varlığı*, Engin Yayınevi, Ankara.
- Aksoy, Ö. A. (1993). *Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul.
- Alımova, M. (2012). *Göroğlu, Türkmen Döwlet Neşiryat Gullugy*. Aşgabat,
- Aliyev, B. (2010). *Aydım-Saz we Onu Okamagyn Usuliyeti*, Türkmen döwlet Neşiryat Gullugy. Aşgabat.
- Altınörs, A. (2003). *Dil Felsefesine Giriş*. (1. Basım). İnkılâp Yayınevi, İstanbul.
- Annanepesov, O. (2012). *Türkmen Halk Saz Gurallarynda Yerine Yetiriciligin Tarihi*, . Türkmen döwlet neşiryat, Aşgabat.
- Annaneposova, G. (2019). “Dutar Yapımıyla İlgili Sözcük ve Alet Atları” (Çev: Doç. Dr Soner Sağlam), *Türk Müzikası Atlası*, C.2, Ankara.
- Annasedov, S. (1958). *Göroğlu, Türkmen Döwlet Neşiryatı*, Aşgabat.
- Aşırov, N. (1958). *Göroğlu Eposu Dogrusunda*, Türkmen Döwlet Neşiryatı, Aşgabat.
- Ataniyazov, S. (1980). *Türkmenistanyň Geografik Atlarynyň Düşündirişli Sözlügi*, Aşgabat.
- Ataniyazov, S. (2004). *Türkmen Dilinin Sözcük Kökü Sözlüğü*, Miras, Aşgabat.
- Aydoğduyev, M. (2002). “Türkmenistan Tarihi”, *Türkler Ansiklopedisi*, Cilt 19, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara.
- Babayev, Ç. (13 Nisan 2002), *Oğuz Handan Gelen Ovaz*, Edebiyat ve Sungat Gazetesi, Aşgabat.
- Bekmiradov, A. (1992), *Edebi Miras*, Aşgabat.
- Bertels, E. (1944). *Türkmen Halkının Edebi Geçmişi*, Sovet Edebiyatı Dergisi, Aşgabat.
- Beyoğlu, A.(2000). *Türkmen Boylarının Tarihi ve Etnografyası*, İstek Vakfı, İstanbul.
- Boratav, P. N.(1984). *Köroğlu Destanı*, Adam Yayınları, İstanbul.
- Chodzko, A. (1971). *Specimen of the popular Poetry of Persia*, Burt and Franklin, New York.
- Chozko, A. (1842). *Specimens of the Popular Poetry of Persia, As Found in the Adventures and Improvisations of Kurroğlou, The bandit- minstrel of Northern Persia; and in The Songs of the People Inhabiting the Shores of the Caspian Sea*, London.
- Çlaidze, L. G. (1994). *Köroğlu Gürcistan'da*. (çev. H. A. Necefoğlu, H. İdrisi), Taş Medrese Yayınları, Erzurum.
- Eker, S. (2003). *Çağdaş Türk Dili*. (2. Basım). Grafiker Yayınları, Ankara.
- Ekici, M. (2004). *Türk Dünyasında Köroğlu, İncelemeler ve Metinler*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Erdem, M. (2009). *Modern Oğuz Türkçesi Söz Varlığı*, Grafiker Yayınları, Ankara.

- Erdoğan Y. Aydingün A ve Balım Ç. (2012). *Türkmenistan: Aşiretten Ulusa, Bağımsızlıklarının 20. Yılında Orta Asya Cumhuriyetleri Türk Dilli Halklar – Türkiye ile İlişkiler*, Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Ankara.
- Ergeşow, A. (2005). *Türkmen milli saz gurallary*. Usuly gollanma. Türkmenabat,
- Gandimov, Ö. (2001), “Türkmen Milli Saz Guralları”, *Edebiyat ve Sungat Gazetesi*, Aşgabat.
- Gariyev, B. A. (1990). *Göroğlı Türkmen Gahrimançılık Eposı*, Türkmenistan Neşriyatı, Aşgabat.
- Gılıcov, A. (1995), *Aydım-saz Terminleri*, Lebap.
- Govşudov A, Kösayev M. (1980). *Görogly*, Türkmen Neşiryat Gulluğu, Aşgabat.
- Govşudov, A. (1941), *Türkmen Halk Eposı*, Aşgabat.
- Göker, O. (1996). *Uygulamalı Türkçe Bilgileri*, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Gömeç, S. (1999). *Türk Cumhuriyetleri ve Toplulukları Tarihi*, Ankara.
- Guiraud, P. (1999). *Anlambilim La Sémantique* (Çev. Berke Vardar),
- Gumarova, M. (1976). *Köroğlı Eposı*, Almatı.
- Gumarova, M. (1997). *Köroğlı Destanı, Türk Dünyası Dil ve Edebiyat Dergisi*, (Çev: Metin Arıkan), TDK, Ankara.
- Gurbanepesov, K. (1995) *Oylanma Bayrı*, Türkmen Neşiryat Gulluğu, Aşgabat
- Hudaynazarov, B. (2010). *Saz Guralları Öwreniş*, Türkmen Neşiryat Gulluğu, Aşgabat.
- Hümmedov, A. (1987). “*Dessaniň Täge Neşri*”, *Edebiyat ve Sungat Gazetesi*, Türkmenistan SSR Yazıcılar Soyuzunun Pravleniyesi Bilen Medeniyet Ministriliginiň Organı, Aşgabat.
- İmamverdiyev, İ. (2008). *Azerbaycan ve İran Türkleri'nin Âşık İfacılığın Sanatının Karılıklı İlişkileri*, Nafta Pres Yayını, Bakü.
- Jirmunsky V. M, Zarifov X. T. (1947). *Uzbeksky Narodny Geroičeskiy Epos*, Moskova.
- Jumayev, Ç. (1987), *Gıcağıñ Geçmiş ve Gelecegi*, Yaşlık, Aşgabat.
- Kafesoğlu, İ. (1958). *Türkmen Adı, Manası ve Mahiyeti*, Türk Dili Kurumu, Ankara.
- Kalenderoğlu, İ. (2011). *Türkmen Bahşılık Geleneği*, Gazı Kitabevi, Ankara.
- Kara, A. (2012). *Turgut Özal ve Türk Dünyası (Türkiye-Türk Cumhuriyetleri İlişkileri 1983-1993)*, IQ Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul.
- Kemine, M. (1975). *Şahır Hakkında İlmı Dokladlar, Makalalar ve Habarlar*, Aşgabat.
- Korkmaz, Z. (1992). *Gramer Terimleri Sözlüğü*, TDK Yayınevi, Ankara.
- Korkmaz, Z. (2007), *Gramer Terimleri Sözlüğü*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- Köprülü, F. (1999). *Edebiyat Araştırmaları*, Türk Tarih Kurumu Yayınevi, Ankara.
- Nepesov, A. (2009). ” *Âşık Aydın Pir*”, *Türkmenistanın Medeniyeti Dergisi*, Neşiryat Gulluğu, Aşgabat.
- Nıyazlıyev, N. (2011), *Gönübek (Oçerikler ve Makalalar)*, Aşgabat.

- Nurimov, Y. (1987). “Bağışçılık Sungatı Barada”, *Sovyet Edebiyatı Dergisi*, Sayı 1, Aşgabat.
- Nurmemmet, A. (1996). *Göroğlu Türkmen Halk Destanı*, Bilig Yayını, Ankara.
- Ögel, B. (1987). *Türk Kültür Tarihine Giriş*. Kültür Bakanlığı Yay, Ankara.
- Özkan, İ.(1995). Türkmenistan’daki Adak Yerleri ve Bu Yerlerle İlgili İnançlar”, Ankara.
- Öztelli, C. (1974). *Üç Kahraman Şair: Köroğlu-Dadaloğlu-Kuloğlu*, Milliyet, İstanbul.
- Roy, O.(2000). *Yeni Orta Asya Ya Da Ulusların İmal Edilişi*, (Çev: Mehmet Moralı), Metis Yayınları, İstanbul.
- Saray, M. (1989). *The Turkmen in the Age of Imperialism: A Study of the Turkmen People and Their Incorporation into the Russian Empire*, TTK Yayınları, Ankara.
- Saray, M. (1996). *Yeni Türk Cumhuriyetleri Tarihi*, TTK Yayınları, Ankara.
- Seyitmıradov, K. (1977). *Necepoglan*, Türkmenistan Neşriyatı, Aşgabat.
- Sümer, F. (1972). *Oğuzlar (Türkmenler), Tarihleri-Boy Teşkilatı-Destanları*, Ankara
- Şahin, H. İ. (2007). “Necepoglan Destanı’nda Türkmen Bahşılarının Eğitimi ve İcra Ortamları”, *Milli Folklor*, Say 76, Ankara.
- Tahmasıb, M. H. (1956). *Koroğlu. Azerbaycan*, SSR Elmler Akademisi Neşriyatı, Bakı.
- Tatlılıoğlu, D. (2013). “Türkmenistan’ın Toplumsal Yapısı ve Türkmenistan Cumhuriyeti Üzerine”, *Yeni Türkiye Dergisi*, Türk Dünyası Özel Sayısı, S. 54, Ankara.
- Toklu, O. (2009), *Dilbilime Giriş*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Türk Dil Kurumu. (2005). *Türkçe Sözlük*. (10. Basım). TDK Yayınları, Ankara.
- Türkmen F. (2010). “*Türkmenistan Kültürü Araştırmaları, Makaleler*”, Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Ankara,
- Uspenskiy W, Belýayew W. (1979). *Türkmeniskaya muzika*, Türkmenistan.
- Vardar, B. (1980). *Dilbilim ve Dilbilgisi Terimleri Sözlüğü*, Türk Dil Kurumu, Ankara.
- Vardar, Berke (2007), *Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü*, Multilingual Yayınları, İstanbul.
- Veliyev, B. (1983). *Türkmen Halk Poeziyası Hakında*, İlim Neşriyatı, Aşgabat.
- Yagmır, O. (1991). *Gurt Yakup, “Beyik Ömürden Çarvalar”* Aylın Guşak Neşriyatı, Aşgabat.
- Zülfikar, H. (1991). *Terim Sorunları ve Terim Yapma Yolları*. Türk Dil Kurumu, Ankara.

ÖZGEÇMİŞ