

Orta Asya'da Türk-Çin Kültürel Etkileşim Sürecinde Çalgılar ve Pipa

Instruments and Pipa in Turkish-Chinese Cultural Interaction  
in Central Asia

Funda Esin\*

Öz

İpek Yolu'nun geçtiği bir bölge olan Orta Asya, tarih boyunca farklı medeniyetlerin buluşma noktası olmuş, Türk-Çin kültürel etkileşimi bu coğrafyada ortaya çıkmıştır. Sadece siyasetin ve ticaretin değil Türk ve Çin halklarının yaşam biçimleri ve özellikle Uygur Türkleri arasında yaygınlaşan Budizm'in de bu kültürel etkileşimde önemli rolü olmuştur. Budist manastırların duvarlarına, elindeki çalgıyı çalar vaziyette çizilen Tanrı ve Tanrıça figürleri o dönemin önemli kalıntıları arasında gösterilebilir. Türklerde müzik, Hunlar döneminden itibaren büyük bir gelişme göstermiştir; Hunların kurduğu ve küvrük (kös), tomruk/kübürge (davul), borguy (boru), yırağ/sunay (zurna), çeng (zil) gibi çalgılardan oluşan tarihî tuğ takımı başta olmak üzere telli, üfleme, vurmali birçok çalgı Çin müzik kültüründe yerini almıştır. Batılı kaynaklar, Orta Asya'nın geleneksel sazlarından saydığı Çin çalgısı pipanın da bir çeşit kopuz olduğu ve kökeninin Hun Türklerine dayandığını belirtmişlerdir. Nitekim VIII ve IX. yüzyıllarda Uygurların kullandığı kopuzun kısa saplı olan "berbat/

\* Doç. Dr. Sakarya Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Çalgı Eğitimi Bölümü - Assoc. Prof., Sakarya University, State Conservatory, Instrument Training, Sakarya/TÜRKİYE  
<https://ror.org/04ttnw109> fesin@sakarya.edu.tr <https://orcid.org/0000-0002-3264-2783>

Bu makale Creative Commons Atıf-GayriTicari 4.0 Uluslararası Lisans (CC BY-NC) ile lisanslanmıştır. / This work is licensed under Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC).

barbat”, birtakım değişikliklere uğradıktan sonra Çinceye pipa adıyla geçmiştir. Çin müziğindeki pentatonik ölçeklere benzer melodik yapı ve ritim benzerliklerinin Türk müziğinde de kullanıldığı görülmüştür. Türk-Çin kültürel etkileşim süreçleri boyunca çalgıların görünüşleri, ses yapıları ve çalma tekniklerinde birtakım değişiklikler olduğu gözlemlenmiştir. Kültürel etkileşimler devam ettiği müddetçe bu tür değişikliklerin zaman içerisinde farklı kültürlerde de etkileri görülmeye devam etmiştir. Bu makalenin amacı, Orta Asya’da siyasi, ticari, kültürel anlamda köklü geçmişleri olan Türk-Çin uluslarının birlikte yaşadıkları bölgenin geçmişini anlamak, tarihi olayları ve etkileşime bağlı toplumsal evrim süreçlerini izlemek, Orta Asya’nın kültürel çeşitliliğinin modern ilişkilerin temeli oluşturmadaki rolüne değinmektir.

**Anahtar Kelimeler:** Kopuz, Pipa, Barbat, Tuğ Müziği, Dunhuang Müzik Notaları, Türk Müzik Kültürü, Orta Asya Müziği.

### Abstract

Central Asia is the point of convergence of the Silk Road. A multitude of civilizations have convened in this region over time, and the cultures of Türkiye and China have also interacted and influenced one another. A variety of factors, including politics, trade, lifestyles, and Buddhism, contributed to this cultural interaction. The walls of Buddhist monasteries often feature depictions of deities engaged in musical activities, often accompanied by instruments. The evolution of Turkish music has been a significant phenomenon since the Hun period. A number of Chinese instruments have been introduced, including the tuğ, which consisted of the kös, drum, pipe, zurna, and cymbal. Western sources indicate that the Chinese instrument pi-pa is a type of kopuz. It is believed to have originated with the Hun Turks. The short-stemmed version of the kopuz used by the Uighurs in the 8th and 9th centuries underwent certain modifications and became the pipa. Turkish music employs comparable melodic and rhythmic structures to Chinese music. As a result of the cultural interaction between Turkey and China, certain instruments have undergone alterations. Throughout history, these changes have manifested in various cultures over time. This article seeks to elucidate the historical development of the region where the Turkish and Chinese nations coexist. It traces historical events and social evolution processes resulting from interaction. Additionally, it addresses the role of cultural diversity in shaping contemporary relations.

**Keywords:** Kopuz (Lute), Pipa, Barbat, Tuğ Music, Dunhuang Musical Notes, Turkic Music Culture, Central Asian Music.

## Giriş

Göktürk Yazıtlarının 8. yüzyıl başlarında (732-735) keşfinden bu yana Türkler, kendilerini yazılı belgelerle ifade etmişlerdir; ancak Türklerin, henüz yazıyı kullanmadıkları dönemlerde de sözlü olarak gelişen zengin bir edebiyatları vardı; koşuk, sagu, sav ve destanlardan oluşan ve kulaktan kulağa, kuşaktan kuşağa yayılarak günümüze kadar gelen bu edebiyat ürünleri, Türklerin tarih öncesine dair müzik anlayışları ve kültürel varlığının aydınlatılmasında önemli rol oynamıştır.

İlk Çağ ve Orta Çağ dönemlerinde Türkler ile Çinliler arasındaki siyasi, ekonomik ve kültürel ilişkiler tek taraflı değil karşılıklı bir etkileşim sürecinde gelişme göstermiştir. Orta Asya'da göçebe hayat düzeninde dağınık hâlde yaşayan Türkler, bozkır kültürünün temelini oluşturmuş<sup>1</sup>. Aynı zamanda uygarlıkların meydana gelmesi ve yayılmasında öncü olmuşlardır. Ayrıca bozkır insanı, sınır tanımayan coşkulu hayat tarzıyla Çin ve Çin gibi yerleşik hayat düzenini benimseyen milletlerin düşünce ve hayal dünyasına bir genişlik ve hareket katmıştır<sup>2</sup>. Diğer yandan atın Türkler tarafından evcilleştirilerek insan hizmetine girmesinin de göçebe kültürünün giderek yayılması ve kavimler arası ilişkilerin gelişmesinde önemli rolü olmuştur<sup>3</sup>.

İslamiyet öncesi Türklerin zengin bir kültürleri vardır. Birçok eğlence ve kutlamaların, görkemli düğünlerin oluşturduğu bu renkli kültürün ana ögesi müziktir. Bu yüzden müzik ve müziğin icrasında kullanılan çalgılara çok önem verilmiştir. Bilinen en eski Türk telli çalgısı kopuzdur. 15. asırdan beri kullanılagelen bu çalgı ile sözlü olarak oluşan ürünler seslendirilmiştir. Yakın bir zamanda Moğol arkeologların buldukları bir kopuz, bu çalgının Türk kültürü ve tarihinin derinliklerine giden çok köklü bir geçmişe sahip olduğunu göstermiştir<sup>4</sup>. Gelişimi Hunlar döneminden itibaren takip edilebilen ve bazı dönemlerde “İklğ”

1 Bahaddin Ögel, *İslamiyet'ten Önce Türk Kültür Tarihi Orta Asya Kaynak ve Buluntularına Göre*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara 2018, s. 8.; Mustafa Aksoy, “Türklerde At Kültürü ve Kırmız”, *Türk Dünyası Tarih ve Kültür Dergisi*, S. 112, 1998, s. 40.

2 Duken Masimhanuli, “Eski Türk ve Çin Uygarlıkları: Karşılıklı Etkileşim”, *TASAM*, 2013, [https://tasam.org/tr-TR/Icerik/25711/eski\\_turk\\_ve\\_cin\\_uygarliklari\\_karsilikli\\_etkilesim\\_ve\\_butunlesme](https://tasam.org/tr-TR/Icerik/25711/eski_turk_ve_cin_uygarliklari_karsilikli_etkilesim_ve_butunlesme), son erişim tarihi: 30.12.2023.

3 Kayrat Belek, “Eski Türklerde At ve At Kültürü”, *Gazi Türkiyat*, S. 16, 2015, s. 113; İbrahim Kafesoğlu, *Türk Milli Kültürü*, Türk Kültürü Araştırma Enstitüsü, Ankara 1977, s. 37.

4 <http://guncyurtkistan.wordpress.com/2011/01/06/hun-doneminden-gunumuze-ulaşan-500-yılik-saz/>, son erişim tarihi: 08.07.2023.

adıyla da geçen kopuzu sıklıkla kullanmışlardır<sup>5</sup>. Orta Asya Türk toplumu için son derece önemli olan kahramanlık manzumeleri (destanlar) ya da yarı dinî ayinlerde okunan dualar, Türklerin ilk şairleri olan başlangıçta kam-kopuzcular daha sonraları da ozan-kopuzcular eşliğinde söylenmiştir<sup>6</sup>.

Ozan kopuzcular, 8. ve 9. yüzyıllarda Türklerin batıya göçü sırasında Asya müzik geleneğini ve kopuzu da yanlarında getirmişlerdir. Başlangıçta tek bir çalgıyı ifade etmek için kullanılan kopuz, yayılma sahası sürecinde yaylı ve yaysız (tezeneli) çalgıları anlatan genel bir deyim hâlini almıştır<sup>7</sup>. En eski örneklerinin Asya Türk toplumlarında görülen kopuzun prototipinin zamanla farklı coğrafyalarda yapısal değişikliklere uğrayarak çeşitleri ortaya çıkmış ve çalgı, bulunduğu bölgenin dil ve ağız özelliklerine bağlı olarak farklı şekillerde telaffuz edilmiştir<sup>8</sup>.

Arkeolojik bulgularla tarihî kaynaklara göre Türklerde genellikle dinî alanda etkisini göstermiş olan müziğin eski çağlarda birtakım ritüellerle iç içe olduğu görülmektedir. Söz gelimi Türklerin paganizm devrinde müzik, Tanrı'nın insanlığa bir hediyesi olarak algılanmış ve Şamanlıkla ilgili ayinlerde ruhlarla bağlantı kurmak ve transa geçmek için müzik bir araç olarak kullanılmıştır. Gök Tanrı inancına bağlı olan ve hekimlik, ozanlık, din adamlığı görevleri yanında kopuz da çalan Şaman, Kam ve Baksılar<sup>9</sup>, toplumun sosyal ihtiyaçlarını müzik aracılığı ile çözüme çalışırken müziğe de yön vermişlerdir. Bu Şamanlıkla ilgili ayinlerde çalgı olarak kopuz ve davul kullanılmıştır. Şaman dansının ana ritmini davul sesleri oluşturmaktadır. Davulun, müzik aleti olmanın yanı sıra insan ile Tanrı arasında iletişimi sağlayan bir araç olduğuna inanılmıştır<sup>10</sup>. Müziğin temel işlevi dışında kullanıma anlayışı Çin'de de görülmüş ve Çinliler de tapınaklarında Buddha'nın dünya görüşünü benimsetmek için müziği araç olarak kullanmışlardır<sup>11</sup>.

5 Bahaeddin Ögel, *Türk Kültür Tarihine Giriş*, C IX, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 1987, s. 3; Anıl Çeçen, *Türk Dealetleri*, Fark Yayınları, Ankara 2006, s. 174.

6 Ali Uçan, *Geçmişten Günümüze Günümüzden Geleceğe Türk Müzik Kültürü*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara 2000, s. 24; İbrahim Kafesoğlu, *Eski Türk Dini*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1980, s. 37.

7 Mahmut R. Gazimihal, *Ülkelerde Köpuz ve Tezeneli Sazlarımız*, Kültür Bakanlığı, Ankara 2001, s. 15-16.

8 Eray Cömert, "Kopuz", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, C 2 (Ek), İstanbul 2019, s. 74.

9 Fuat Köprülü, "Bahşi" *Millî Eğitim Bakanlığı İslam Ansiklopedisi*, C 2, İstanbul 1979, s. 236-237.

10 Abdülkadir, İnan, *Makaleler ve İncelemeler I*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara 2020, s. 442-444.; Şükrü Burbar, "Şaman ve Müzik", *Ç Kültür/Sanat/Şehir Tematik Dergi*, S. 4, 2020, s. 35; M. Nazmi Özalp, *Türk Musikî Tarihî I*, Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul 2000, s. 43.

11 Sadi Yang Chao Chun, "Türkiye ve Çin Arasındaki Kültür Mübadelesinin Tarihi Geçmiş", çev. Tüten Özkaya, *Erdem*, C V/S. 15, 1989, s. 761.

Çinlilerin, kendilerine sürekli akınlar düzenleyen Hunlara karşı aldığı birtakım tedbirler<sup>12</sup> müziğe de yansımıştır. Çinliler, öncelikle MÖ III. yüzyılda Hunlar tarafından kurulan ve *yrağ* (*surna*), *zurna*), *borguy* (*boru*), *tümriik* (*davul*), *kiivriik* (*kös*), ve *çeng* (*zil*) gibi çalgılardan oluşan askerî müzik topluluğuna (tuğ) sahip olmak istediler<sup>13</sup>. Hunlarda, resmî ve askerî törenlere, savaş ve yürüyüşlere eşlik eden bu tarihî tuğ takımı<sup>14</sup>, aynı zamanda ordunun hareketine de düzen veriyordu; özellikle hakanın komutlarına göre çalınan “hakani kös”ün gök gürültüsüne benzer çıkardığı sesler, askerlere moral verirken dinleyenlere de korku salmaktaydı. Türklerde aynı zamanda hâkimiyet alameti olarak kullanılan<sup>15</sup> bu müzik takımı, askerî amaçla Türk hakanlarına gönderilen elçiler ya da Türklere karşı zafer kazanmış bazı generaller aracılığıyla Çin sarayına getirilmiştir.

İç Asya'da yapılan bazı arkeolojik kazılar, eski Türklerde gelişmiş bir müzik kültürünün varlığını ortaya koymuştur. Tang hanedanı (618-907) döneminde, hanedanlığın değişik bölgelerine yerleştirilen ve sayıları yüzbinleri bulan Türkler ve Çinleşmiş Türklerin Çin müziği ve kültürü üzerinde büyük etkileri olmuştur. Türkleri taklit etmenin tutkuya dönüştüğü bu dönemde müzikte kullanılan nota sistemi Çin'e Türkistan'dan girmiştir. Hanedanlık sarayında Türkistan'dan davet edilen çok sayıda müzik ustası, şarkıcılar, dansözler ve bunların getirdikleri çalgı aletleri Çin müziğinde yerini almıştır. Türkistan bölgesi müziğine duyulan ilgi Sui (581-618) ve Tang Hanedanlıkları döneminde nitelik ve nicelik yönünden en üst seviyeye ulaşmıştır<sup>16</sup>.

- 12 Frans Altheim, *Asya'nın Avrupa'ya Öğrettiği*, çev. Emin Türk Elçin, May Yayınları, İstanbul 1967, s. 18; Osman F. Sertkaya, *Eski Türkçede Müzikî Terimleri ve Müzikî Aletî İsimleri*, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doçentlik Tezi, İstanbul 1982, s. 26; Ahmet Taşağul, *Kök Tengri'nin Çocukları*, Bilge Kültür Sanat, İstanbul 2016, s. 52; Alimcan İneyet, “Türklerin Uzakdoğu Siyasi ve Kültür Tarihine Etkileri”, *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*, C. VIII/ S. 1, 2008, s. 142.
- 13 Mahmut R. Gazimihal, *Musiki Sözlüğü*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1961, s. 151.
- 14 Muzaffer Erendil, *Dünden Bugüne Mehter*, Genel Kurmay Başkanlığı Yayınları, Ankara 1992, s. 15.
- 15 Abdülkerim Özaydın, “Nevbet”, *Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları İslam Ansiklopedisi*, C 33, Ankara 2007, s. 39; Bahaeddin Ögel, *Türk Kültür Tarihine Giriş*, C VIII, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 1987; Kâşgarlı Mahmud, *Divanü Lügat-il Türk*, C III, çev. Besim Atalay, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 1941, s. 194-195.
- 16 N. Pamuk Öztürk, “Tang Hanedanlığı Dönemi ve Türk Kavimlerinin Çin Müziğine Etkileri”, *Bilig*, S. 105, 2023, s. 56; A. İneyet, agm., s. 56, 143.

## 1. Müzik ve Çalgılar Bağlamında Etkileşim

Bir Çin enstrümanı olan pipanın tarihsel süreçteki izleri öncelikle Orta Asya Türk müziğinde aranmalıdır. Çünkü Orta Asya Türkleriyle Çinliler arasındaki siyasi ve kültürel ilişkilerin, bu çalgının hayatına yön veren gelişmelerde önemli rolü olmuştur. Özellikle Hunlar döneminden beri büyük bir gelişme gösteren Türk müziği ve bu müziğin icrasında kullanılan çalgılar, Çin müziğini derinden etkilemiş, telli, üflemeli ve vurmali birçok çalgı Çince adlarıyla Çin müziğinde yerini almıştır; kopuz çeşidi bir çalgı da Çince 'ye pipa adıyla geçmiştir.

Türk Çin ilişkileri, beş bin yıllık bir geçmişe dayanır. MÖ 3 binlerde bugünkü Shensi ve Kansu eyaletlerinde bozkır hayatı üzerine kurulu olan Türk kültürü, Çin kültürüne göre daha ileri durumdaydı. Bu nedenle sürekli her alanda yükselme amacıyla olan Çinliler, Türklerle iletişime geçerek ilgi duydukları Türk kültürünü gelişme aracı olarak seçmişlerdir. Çeşitli nedenlerle kuzey Çin'e göç eden ve diğer kavimleri de etkisi altına alarak bölgeyi bir Türk ülkesi haline getiren Türklerin, Çin kültüründeki etkileri, toplumsal hayatın bütününe kapsar duruma gelmiştir<sup>17</sup>.

Hunlar, kendilerinden önceki dönemlerde birbirinden ayrı ve bağımsız yaşayan, fakat kendi içinde zengin bir çeşitlilik gösteren boy ve milletlerin müziğini toplayarak<sup>18</sup> ortak bir müzik dili oluşturmuştur. Zamanla daha da gelişen ve yaygınlaşan bu müzik, çeşitli ülke müziklerini etkilediği gibi aynı zamanda onlardan da etki olarak zenginleşmiştir<sup>19</sup>.

Çin kaynaklarında "Hiyongnu" adıyla geçen Hunların hükümdar sarayında saz takımlarının bulunması ayrıca Çinliler ile Hunlar arasında karşılıklı olarak özel günlerde veya bunun dışında her yıl belli sayıda gönderilen hediyeler arasında mızıkta bandoları gibi müzik aletlerine ve şarkıcı kadınlara yer verilmiş olması, bu iki ülkenin sürekli bir kültürel etkileşim hâlinde olduklarını göstermektedir<sup>20</sup>.

17 Yasin Yusupcan, "Türk Kültürünün Çin Kültürü Üzerindeki Etkileri", *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, C IV/S. 3, 2009, s. 2351-2352.

18 Ali Uçan, *age.*, s. 20.

19 Feyzan Göher Vural, *İslamiyetten Önce Türklerde Kültür ve Müzik Hun, Kök Türk ve Uygur Devletleri*, Ötüken, İstanbul 2016, s. 68.

20 Lü Mau-Tsai, *Çin Kaynaklarına Göre Doğu Türkleri*, çev. Ersel Kayaoğlu, Deniz Banoğlu, Selenge Yayınları, İstanbul 2006, s. 517.; İhsan Akıner, "Musiki Tarihine Umumi Bir Bakış", *Türk Musikisi Dergisi*, C II/S. 14, 1948, s. 2-3.

MÖ 138-115 yılları arasında Fergana'ya gelen Çinli General San-Kiyen, dönüşünde birçok Türk ordu çalgısını yanında Çin sarayına götürmüştür<sup>21</sup>. MÖ II. yüzyılda Türklerin yaşadığı merkezlerinden biri olan Balasagun şehrinde Türk kağanın sarayına misafir olan bir Çinli general de kağanın yanında dinlediği ve çok beğendiği tuğ sazlarından oluşan bir takımı Çin'e götürerek, sarayında tuğ takımı kurdurup<sup>22</sup> Türk ezgileri çaldırılmış ve bu çalgılar, saray kayıtlarına geçirilmiştir<sup>23</sup>. Bu sazlardan biri olan "Hou Kya" adındaki bir çalgı da yine kayıtlarda yer almıştır<sup>24</sup>.

Çinli araştırmacı Shin-Chij-Bai'ye göre Hunların, kuzey sınırlarında tedirginlik yaratan eylemlerde bulunması üzerine Çinliler, sınır boyuna koruma amaçlı asker koymuşlardır. Bu arada Çinli askerler, sınır dışındaki göçebe kavimlerden cengâ-ver şarkıları ve ihtişamlı sedalar öğrenmişler, daha sonra bunlar saraya girmiş, hatta saray mabetlerindeki büyük törenlerde de söylenmiştir. Bu, Çin'de davul ve burga musikisinin ve askerî musikinin şekillenmesinde etkili olmuştur<sup>25</sup>. Ayrıca, MS 199'da Hun Beyi ile evlenen ve 12 yıl Hunların arasında yaşayan Ts'ai Wen Chi isimli Çinli Prenses, *Hun Flütünden On Sekiz Şarkı* adlı şiir kitabında, Hunlarda tuğ takımlarının, tuğlar altında yaptıkları müziği resim şeklinde betimlemiştir.

Bir Çin kaynağında, MS IV-V. yüzyıllar arasında Çin'in kuzeyindeki Türklerin en mühim halk edebiyatı kahramanı olan Mu Lah'ın söylediği şarkılardan söz edilmektedir. 66 adeti tespit edilen bu şarkılar, *davul, flüt, kaval, gonk, boynuz, zil, tao-pi-pi-li, pi-li, hu-chia* (son üç alet üflenerek çalınır), pi-pa çalgıları ile çalınmaktaydılar (son dört çalgı Türk müzik aletleridir). Çinliler bunları daha çok eski zamanlarda Türklerden almışlar ve benimsemişlerdir. Bu şarkıların çoğu Türk ordusunda savaşlarda askerî müzik olarak veya resmî merasimlerde kullanılmaktaydı<sup>26</sup>.

Hunlardan ve Tarım Nehri civarındaki şehir devletlerinden Çinlilere geçen çalgılar, yalnız Hun Burgası ve askerî musiki ile sınırlı kalmamış, Han (Hen) döneminde ber-bap (pi-pa), balman (bi-li), gungka (kung-hu), ney, davul, buriya (hu-je) gibi çalgılar

21 Vural, *age.*, s. 87.

22 Pars Tuğlacı, *Mehterhane'den Bando'ya*, Cem Yayınları, İstanbul 1986, s.3.

23 Ogün Atilla Budak, *Türk Müziğinin Kökeni-Gelişimi*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 2000, s. 38.; Vural, *age.*, s. 88;

24 Vural, *age.*, s. 88.; Tuğlacı, *age.*, s. 3.

25 Yusupcan, agm., s. 2359. Tilla Deniz Baykuzu, "Güney Hunları ve Hun Flütünden On Sekiz Şarkı", *Bilig*, S. 33, 2005, s. 101-116.

26 Muhaddere N. Özerdim, "M.S. 4-5 inci Asırlarda Çin'in Şimalinde Hanedan Kuran Türklerin Şiirleri", *Ankara Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, C II/S. 1, 1943, s. 90; Vural, *age.*, s. 76.



da Çin'e girmiştir. İmparator Han-Ling-Di, neyi çok beğenmiş, Ban-Chao, yürüyüşte burga kullanmıştır. Sai-Wen-Chi de *Buriyada 18 melodi* adlı bir manzum eser yazmış ve aynı musikiyi Hun Burgası ile çalmıştır<sup>27</sup>. Askerî müttefik aramak amacıyla Orta Asya'ya gelen Çin elçisi Chang-Chien, Kumul ilinde yaygın olan "Mahadur Mukamı"nı Çin'e götürmüş ve Han (Hen) devletinin musiki sarayından sorumlu müzisyen Li-Yuan, ona dayanarak 28 çeşit musiki icat etmiştir. 4-6. yüzyıllar arasında Çinlilerin Türk musikisine olan ilgilerinin artması sonucu Küsen (Kuça) ve Suli Kaşkar nağmeleri ile Hunların bir kolu olan Yabbanların "Davul Dans Musikisi" Çin'e yayılmıştır<sup>28</sup>.



**Şekil 1:** Ts'ai Wen Chi'nin çizdiği bu resimde Hun otağında dört davul ve dört üflemeli çalgıdan oluşan tuğ takımı bulunuyor.



**Şekil 2:** Hun beyi ve Çinli elçinin Hun orkestrasından müzik dinledikleri ve görevlilerin de yemek servisi yaptıkları görülmektedir<sup>27</sup>.

27 Yusupcan, agm., s. 2359.

28 Yusupcan, agm., s. 2360.



Han dönemi yazarı Guo Maoqian'ın *Le Fu Shi Ji* adlı eserinde adı geçen Çinli şair Cai Wenji, Hun ülkesinde 12 yıl yaşamış ve vatanını çok özlediği zamanlar “hujia” adı verilen müzik aletini çalmıştır<sup>29</sup>. İlk kez MÖ II. ve III. bin yıllarında Doğu Türkistan'daki kalıntılarda görülen bu Hun enstrümanına<sup>30</sup>. Baykuzu, “fü-lüt” adını vermiştir. Han hanedanı zamanında kuzey sınırlarındaki kabilelerle ve Türkistan topraklarında yaşayan halkların yaygın olarak kullandığı bu müzik aleti, Çin hanedanlık orkestralarının vazgeçilmez çalgısı olmuştur<sup>31</sup>.

Çin'in kuzey ve kuzeybatısındaki Türk kökenli göçebe kavimlerle Tang Hanedanlığı, zaman zaman askerî mücadele içerisine girmiştir<sup>32</sup>. Tarih boyunca Hunların tehdidi altında yaşayan Çinlilerin hatıra kitaplarında Hunlar ve diğer göçebe kavimler farklı adlarla kaydedilmişlerdir<sup>33</sup>. Bu göçebe kavimler için genel bir ad olarak “Hu” kelimesi kullanılmıştır. Hu kelimesi, göçebe kavimlerden Çin müziğine geçmiş bazı müzik aletlerinin isimlerinde de yer almış, bunun yanında Kuzey Hunları ile Tanrı Dağlarının güneyindeki şehir devletlerinin musikileri de Çin kaynaklarında “Hu-musikileri” adı altında kaydedilmiştir<sup>34</sup>. “Dokuz Bölüm”ün müziği (Kiu-puyue) denilen ve Tang'lar tarafından daha başından beri Sui'lerden devralınan ve Kuça (Kiu-tse), Buhara (An Devleti), Kaşgar (Su-le), Semerkant (K'ang Devleti) ve daha sonra bunlara katılan Turfan (Kao-ç'ang) gibi müziklerden oluşan bu Hun müziğinin hem Çin hem de Türk müziğinin gelişmesinde önemli rolü olmuştur<sup>35</sup>.

Hunlardan aldıkları kültürel mirası geliştiren Kök Türkler döneminde büyük Türk müzikçileri yetişmiştir. MS 568'de Kök Türk prensesi Asena (A-şi-na) ile Zhou Sülalesinin Hükümdarı Wu-di'nin evlenmesi Orta Asya halklarına ait müziklerin Çin'e getirilmesinde etkili olmuştur<sup>36</sup>. Asena'nın evlenme töreninde damada eşlik etmek için Çin sarayına giden düğün alayında, *Sucup Akari*, *Sao Mioda*

29 Eyüp Saritaş, “Bazı Klasik Edebi Çin Metinlerinde Türklerle İlgili Kayıtlar”, *Doğu Araştırmaları*, S. 8, 2011, s. 43.

30 Budak, *age*, s. 24.

31 Baykuzu, agm., s. 111.; Saritaş, agm., s. 43.

32 Öztürk, agm., s. 72.

33 Alimcan Ziyai, “ Orijinal Türk Kaynaklarına Göre Hun-Türk Tarihi I. Bölüm: Kudretli Büyük Hun Tanrıkuğu (Türk Halkının Ataları Hunlar ve Hunların Ortaya Çıkışı)”, *Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, C XXX/S. 3, 2010, s. 901-902.

34 Yusupcan, agm., s. 2359

35 Liu Mau-Tsai, *age*, s. 599.

36 Liu Mau-Tsai, *age*, s. 6000.

ve *Pei Shenfu* gibi müzik teorisyeni, besteci ve çalgıcılar bulunmaktadır. Çin kaynaklarında adı Su Jibo (Su-chi-po) olarak geçen Kuçalı pi-pa çalgıcısı Sucup Akarı, önceden sayıları altı olarak bilinen yedi Doğu Türkistan modunu (çığır/makam) ve 12 perdeli Türk müziği ses sistemini Çinli müzikçilere tanıtmıştır. Yanlarında, dikey arp, arp, jiegu (bir tür davul), pi-pa çalgılarını da getiren bu müzisyenler, Çin sarayında besteledikleri eserleri icra ederken Çin’de, “Dunhuang” adı verilen Kök Türk ve Uygur notasyonunu da Çinlilere öğretmişlerdir<sup>37</sup>. Dunhuang Müzik Notaları, pi-pa çalgısı için düzenlenmiştir<sup>38</sup>. Ancak dört telli pi-pa, zamanla Çin’de kaybolunca Dunhuang Müzik Notaları da unutulmuş fakat dört telli Japon pi-pası “biwagaku”, günümüze kadar varlığını koruduğu için hem dört telli pi-pa hem de bu çalgıyla çalınan müziğin nota sembolleri ayakta kalabilmiştir<sup>39</sup>. Sucup Akarı’nın Çinlilere öğrettiği ve büyük takdir uyandırdığı Türk müzik kuramı, doğuda Japonya, Kore, batıda Hindistan’a kadar yayılmış hatta güneyde Tibet, Yunan, Burma ve Vietnam müziklerini de etkilemiştir<sup>40</sup>.

Çin kaynakları, Uygurların yüzü aşkın farklı çalgı çaldıklarını belirtmiştir<sup>41</sup>. Bu çalgılar arasında Çinlilerin “hyu-pu” dedikleri kopuz, başta gelmektedir. Son zamanlarda Türkistan’da yapılan kazılarda, duvar resimleriyle süslenmiş pek çok Budist mağara mabetleri meydana çıkmıştır<sup>42</sup>. Uygurlara ait bu tapınakların duvarlarında, Uygurların eskiden kullandıkları “barbit”, “rebab”, “uçtar”, “berbab=pi-pa” gibi yirmiden fazla çalgının resmi bulunmaktadır<sup>43</sup>. Bu çalgılardan çoğu, zamanla Çin müziğiyle etkileşim içinde olmuş ve Çin müziğinde kullanılan “pi-pa, lut (kopuz), hugin (keman), rebab, berbat/barbat, flüt, miskal, suona” gibi birçok geleneksel Çin çalgısının Orta Asya, özellikle Uygur kökenli olduğu belirtilmiştir<sup>44</sup>.

37 Vural, *age.*, s. 164-165; Semih Altınölçek, *XV. Yüzyıllardan XVIII. Yüzyılın İkinci Yarısına kadar Osmanlı Minyatürlerinde Müzik ile İlgili Sahnelerin Kurgu Düzeni*, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul 1999, s. 6; Nuraniye Hidayet Ekrem, “Dunhuang Müzik Notaları”, *Ankara Üniversitesi Modern Türklük Araştırmaları Dergisi*, C IX/S. 1, 2012, s. 218. <https://turkish.cri.cn/882/2011/06/01/1s133565.htm>, son erişim tarihi: 11.10.2023.

38 Ekrem, *agm.*, s. 102.

39 Ekrem, *agm.*, s. 110.

40 Yusupcan, *agm.*, s. 2361; Vural, *age.*, s. 165.

41 Vural, *age.*, s. 230.

42 Wolfram Eberhard, *Çin Tarihi*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara 2022, s. 222.

43 Vural, *age.*, s. 230.

44 A. James Millward “Uyghur Art Music and The Ambiguities of Chinese Silk Roadism in Xinjiang”, *The Silk Road Journal*, C III/S. 1, 2005, s. 10.

Uygurlar VIII. ve IX. yüzyıllarda birçok çalgının yanı sıra “berbab/barbat” çalgısını da kullanmışlar ve Tang sülalesinden önceki dönemlerde Kaşgarlı berbab ustası “Pirol” tarafından üzerinde birtakım değişiklikler yapılan barbab, Çinceye pi-pa adıyla geçmiştir<sup>45</sup>. Uygurlara ait resim ve minyatürler, onların grup hâlinde müzik yaptıklarını göstermektedir<sup>46</sup>. Özellikle Çin tarihi kaynaklarından “Suiname”de, Uygurların V-VI. yüzyıllarda Kuça, Kaşgar ve İdikut gibi merkezlerinde 15-20 çalgıdan oluşan 20 kişilik orkestralarının bulunduğu belirtilir<sup>47</sup>. Uygurlar, özellikle disiplinli duruşları ve özel kıyafetleri olan saray müzisyenlerinden kurulu bu orkestralarla hem kendi ülkeleri içinde hem de Çin ve İran’a giderek halka konserler ve temsiller vermişlerdir<sup>48</sup>. Ana vatanları olan Doğu Türkistan, tarihte, müzikal bir mekân olarak ün yapmıştır<sup>49</sup>. Pentatonik yapı özelliği gösteren Türk müziği ses sistemi bu dönemde gelişerek çok perdeli makamsal aşamasında ileri bir düzeye ulaşmıştır<sup>50</sup>. Çin müziğini derinden etkileyen Kuça müziğindeki “Def Dans Melodisi” çok sevilmiş, dört telli pipa, bu müziğin en önemli çalgılarından sayılmış hatta Tang dönemi halk müziğindeki 28 oktav, pipanın icra tekniği ve melodisi temelinde oluşturulmuştur<sup>51</sup>.

Tang döneminde, edebiyata da konu olan pi-panın bu kadar çok sevilmesinde sadece müzik icracıları değil, aynı zamanda sanatçı, yazar ve şairlerin de onu sık sık hayal dünyalarının önemli bir unsuru haline getirmesinin büyük rolü olmuştur. Tang devrinin büyük şairlerinden Orta Asya asıllı Bai Juyi (772-846)'nin pipa çalan bir kadını anlatan şiiri, duygu ve imaj zenginliğinin bir yansımasıdır:

İnce teller aşıkların fısıltıları gibi uğulduyordu.  
Gevezelik ve mırıldanma, mırıldanma ve tekrar konuşma  
Sanki irili ufaklı inciler bir yeşim levhanın üzerine düşüyor<sup>52</sup>.

45 Sertkaya, *agt.*, s. 42.

46 Eberhard, *Çin Tarihi*, s. 188.

47 Eberhard, *Çin Tarihi*, s. 222. Mustafa Arslan-Adem Öger, “Uygur Türklerinde Bazı Çalgılar ve Çin Kültürüne Etkisi”, *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*, C VIII/S. 2, 2008, s. 305.

48 Lajo Ligeti, *Bilinmeyen İç Asya*, çev. Sadettin Karatay, Ankara Dil Tarih ve Coğrafya Fakültesi, İstanbul 1946, s. 322.

49 Kaşgarlı Sultan Mahmud, *Uygur Türkleri Kültürü ve Türk Dünyası*, Çağrı Yayınları, İstanbul 2004, s. 22.

50 Vural, *age.*, s. 227, 214.

51 İneyet, *agm.*, s. 142-144.

52 <https://fashion-tr.decorexpro.com/muzykalnye-instrumenty/pipa>, son erişim tarihi: 28.06.2023.

Yine aynı şair, *Pipa havarileri adına kadın müzik öğretmeninden Cao ibadethanesinde yeni nota* adlı şiirinde pipanın büyüleyici sesini şöyle betimler:

Pipa öğretmeni Kraliyet sarayından;

Aniden sürpriz bir mektup çıkarır sevinç ve heyecan içinde  
Mektubu açıp yeni melodilerin notalarına bakar;  
Dört telli pi-padan yeni melodiler yankılanır<sup>53</sup>.

840 yılında, Budacı merkezlerden birine yerleşerek uygar bir toplum hâline gelen ve Orta Asya müzik sanatı mirasından da yararlanan Uygurlarda pandomim, bale, şan, orkestra ve iptidai şekilde uygulanan tiyatro gibi sanat dalları da o zamanlarda Çinlilerin ilgisini çekmiştir<sup>54</sup>.

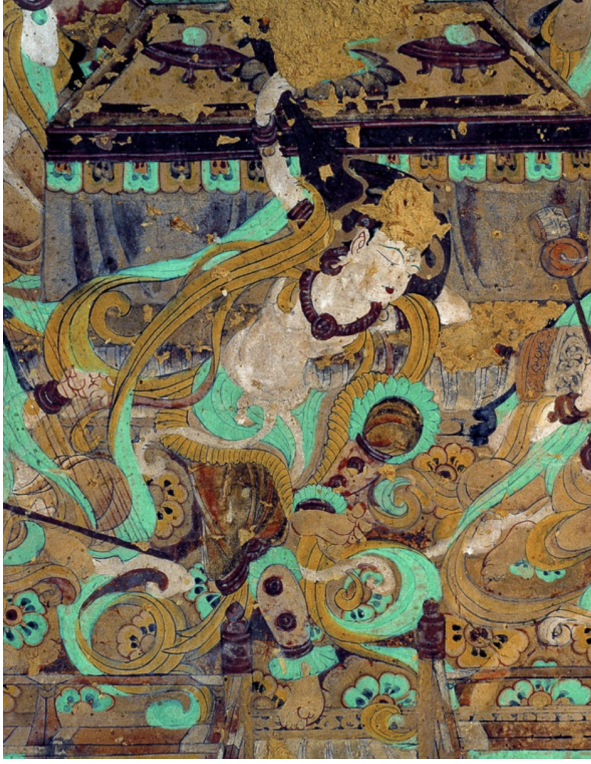
## 2. Pipanın Budizm ile Bağlantısı

Pipa'nın sadece Çin ile değil, Budizm gibi bir din ile de bağlantısı bulunmaktadır; çünkü kutsal kitaplarda hüsnü ahlakın temsilcisi olarak yer alan müzik, “insanlık, doğruluk, sadakat, bilgelik, adalet” de dâhil olmak üzere erdemın temel öğelerinden biri kabul edilmiştir<sup>55</sup>. Bu nedenle, Dunhuang'ın ünlü mağaralarında bulunan ya da arkeolojik kazılardan elde edilen çok sayıda sanat eserlerini buna göre yorumlamak gerekir. Cennetin eşiği olarak görülen ve evrensel bir motif olarak nitelendirilen Budist tapınaklarının duvarlarına cennet hayatının kutsal vazgeçilmezlerinden olan çiçekler, tütsü kapları ve müzik aletleri çalan tanrıçaların (örneğin Apsar); Deva, Buda, Boddhisattva gibi tanrıların resimleri çizilmiştir. Sadece fantezi dünyasını değil, aynı zamanda müzik ve dans da içeren bu duvar resimlerinin tarihsel arka planında mitolojik ve teolojik anlamda imgesel bir derinlik yatmaktadır. Nitekim bir Dunhuang mağarasında *pipa çalan Apsara figüründe* Hindu ve Budist mitolojisinde bulutların ve suyun dışı ruhunu temsil eden tanrıça Apsara'nın iki eliyle arkada pipayı tutar vaziyette dans ederken dupattası (şalı) da dağılmış olağan dışı tasviri yer almaktadır. Şüphesiz burada, Budist öğretilerle uyumlu bir şekilde manevi bir anlam taşıyan *pipa çalan Apsara figürü*, izleyenlere güzellik, huzur ve içsel dinginlik hissi verirken estetik zevk, sanat ve müziği de bir araya getiren bir sembol durumundadır.

53 Ekrem, agm., s. 113.

54 Oktay Aslanapa, *İslamiyetten Önceki Türk Sanatı, Türk Dünyası El Kitabı*, Türk Kültürü Araştırma Enstitüsü Yayınları, Ankara 1992, s. 303.

55 Sofiya Zaychenko, “Müziğin Eski Çin Devlet İdaresindeki Yeri”, *Doğu Araştırmaları*, S.16, 2016, s. 79.



**Şekil 3:** Mogao Mağarası'nda arkasından pipa çalan bir dansçının veya apsaranın detayı. 112, güney duvarı, Dunhuang, Gansu<sup>56</sup>.

Çin'in günümüz Shanxi eyaletinin Anxi şehrinin batısında yapılan arkeolojik kazılarda ele geçen ve Kaiyuan öncesi döneme ait olduğu tahmin edilen üç renkli çömleklerde deve üzerine oturtulmuş insan figürleri ile kenarları örtülerle çevrilmiş bir örtü üzerinde sekiz kişilik bir orkestra yer almaktadır. Burada üzerlerinde "Hu" kıyafeti bulunan yedi erkek müzisyen, ellerinde "sheng, xiao, pipa, shuqin ve di" adı verilen müzik aletlerini tutar vaziyette betimlenmiştir<sup>56</sup>.

Yine, 1952 yılında Xi-an şehrinin doğusunda yapılan arkeolojik kazılarda da Tang dönemine ait duvar resimleri bulunmuştur. Bu resimlerden bazılarında müzik aletleri ve dansçılar resmedilmiştir. Resimlerde gözleri koyu renkli, uzun burunlu, yüzleri Hu (Hun)lara benzeyen, başlarına beyaz kumaşlar sarmış, üzerlerine uzun

<sup>56</sup> Öztürk, agm., s. 63.

kollu gömlek giymiş, bellerine siyah kemer takmış, sarı renk ayakkabıları olan ve sarılı yeşilli halılar üzerinde dans eden dansçılar ve başka bir sarı halı üzerinde de beş kişiden oluşan, bir orkestranın ön sırasında diz üstü vaziyette oturan üç kişi, ellerinde dikey olarak di (flüt) 4 veya 5 telli pipa (wuxian pipa) ve konghou (kopuz) çalgılarını tutarak; arka sıradaki iki kişiden bir tanesi xiao (dik tularak çalınan üfleli çalgı) çalar vaziyette, diğeri ise herhangi bir müzik aleti çalmayan görüntüsüyle betimlenmişlerdir. Dansçıların sol tarafındaki başka bir sarı halı üzerinde altı kişiden oluşan, bir orkestrada da üçü pipa, sheng (nefesli bir müzik aleti) ve di (flüt) çalan; diğeri tahta parçasına vurarak ritim tutan, bir diğeri de sol elini öne uzatmış vaziyette müzik aleti çalmadan bekleyen müzisyenler bulunmaktadır<sup>57</sup>.

Hoçu'da bulunan yıpranmış bir Uygur minyatürü de Uygurların müzik hayatı hakkında önemli bilgiler vermektedir. Minyatürde resmedilen beş müzikçiden oluşan orkestrada müzikçilerin elinde "ağız orgu", biri yandan diğeri uçtan üflenen iki "ney", en sağda "harp" ve ortada da "ud"a benzer bir alet (pipa) bulunmaktadır. Uygur mabetlerinin duvar resimlerinde çok sık görülen bu çalgılardan özellikle udlar üzerinde Çinlilerin pi-pa etkisi açıkça görülmektedir<sup>58</sup>.

Çin ve Japon udları veya pi-paları biçim bakımından bizim udlarımızı hatırlatır. Ancak bunlar burğu bakımından Uygur udlarından ayrılırlar<sup>59</sup>.

Çin'de, önemli bir kültür ve tarih alanı olarak bilinen Duhuang mağaralarında görülen ve seyredenlerde hayranlık uyandıran enstrüman betimlemeleri ve özellikle, Budist inançlarına ve hikayelerine odaklı sembolik anlamlar taşıyan pipa figürleri, Türk-Çin etkileşiminde çok etkili olmuştur<sup>60</sup>.

57 Öztürk, agm., s. 57-58.

58 Budak, *age.*, s. 45-46.

59 Bahaeddin Ögel, *Türk Kültür Tarihine Giriş*, C IX, s. 222.

60 Abdurrahman Deveci, "Türk ve Çin Resim Sanatının etkileşimi", *Turkish Studies - Uluslararası Türk veya Türk Dilleri Edebiyatı ve Tarihi Dergisi* C VIII/S. 8, 2013, s. 1783.



**Şekil 4:** Uyghur orkestrasını gösteren temsili bir gravür. Öndeki ud, Uzakdoğu kültür çevrelerinin pipa veya biwa denilen ünlü ududur<sup>61</sup>.



**Şekil 5:** Uyghur udu ve ağız müzikası. Bu ud veya pi-pa tipi, Doğu Türkistan'daki Türk Uyghur kültür çevresiyle ilgilidir<sup>61</sup>.

### 3. Pipanın Etimolojisi

Bir Çin çalgısı olan pipanın tarihsel süreçteki izleri öncelikle Orta Asya Türk müziğinde aranmalıdır. Çünkü Orta Asya Türkleriyle Çinliler arasındaki siyasi ve kültürel ilişkilerin, bu çalgının hayatına yön veren gelişmelerde önemli rolü olmuştur.

MÖ birinci ve ikinci yüzyıllardan kalma metinler, pipanın yabancı kaynaklı olduğunu doğrulamaktadır. Pipanın Qin Hanedanlığı (MÖ 221-206) dönemindeki işçiler tarafından icat edildiği iddia edilmiştir; ancak Çin imparatorluk döneminin ilk yüz yıllarında Han adıyla bilinen pipa, Hanedanlıktan sonra ortaya çıkan



arkeolojik belgeler, Çin edebiyat geleneğinin Orta Asya ve hatta Hindistan ile olan yakın ilişkileri de göz önüne alındığında, kökeninin Orta Asya veya Hindistan'dan geldiği, ama daha ağırlıklı olarak o dönemlerde Moğolistan ve Kuzey Çin'de yaşayan kırsal göçebe bir halk olan Xiongnu (Hu-Hunlar)'nın çalgılarından kopyalandığı ya da muhtemelen esinlenerek oluşturulduğu düşünülmektedir<sup>61</sup>.

Çince bir kelime olan pipadaki “pi” ve “pa” heceleri, önce görsel sembollerle ifade edilen ve genellikle dilde ses değil de belli bir kavramı simgeleyen bir ideogram olarak düşünülmüş ancak sesin fiziksel özelliklerini ifade eden ve kelimenin telaffuzunu belirleyen bu hecelerin arkaik ve modern biçimleriyle fonetik unsurlara dayandığı ve bu etimolojik geleneğin bugün de hala devam ettirildiği belirtilmiştir<sup>62</sup>.

Çin ve Tang Hanedanlıkları döneminde pi-pa kelimesinin kordofonlar için kullanılmış olması, muhtemelen Çin udu (Çin Lut'u) olarak da adlandırılması ve aralarında yapısal bir benzerlik bulunan kopuzun çeşitli kültür coğrafyalarında geçirdiği birtakım değişim süreçlerine bağlı olarak ortaya çıkan türevlerinin bazı dillerde farklı adlarla karşılanması hatta bu adların bazen de değiştirilmesi sonucu oluşan kavram kargaşası, pi-pa kelimesinin etimolojisi konusunda kesin bir sonuca varılamasa da genellikle kaynaklar, Orta Asya'nın geleneksel sazlarından saydığı pi-pa'nın bir çeşit kopuz olduğu ve kökeninin Hun Türklerine dayandığını belirtmişlerdir<sup>63</sup>.

Sap uzunluklarına göre uzun saplı ve kısa saplı diye ikiye ayrılan kopuzun kısa saplısının varlığını gösteren en eski belge MÖ 8. yüzyılda Batı Türkistan'da elde edilmiştir; pişmiş topraktan bir heykelcik hâlinde olan bu belge, Türklerin Çin tespitiyle pipa (bipa) dedikleri çalgıdır. Bu çalgı milat öncelerinden 15. yüzyıla kadar kullanılmış ve Orta Çağ'da aynı tipten ud ve onun değişik boylardaki zengin ailesi ortaya çıkmıştır<sup>64</sup>.

Türk kavimleri müzik aletlerine çeşitli isimler vermiştir; hatta bazı müzik alet isimlerinin, Türklerin ya da başka milletlerin dilinde farklı kavramlarla karşılandığı da görülmektedir. Bu onlardaki müzik kültürünün ortak noktalarını ortaya koymaktadır Söz gelimi, Kırgızların ve Kök Türklerin “*flüt*”, Uygurların “*ney/flüt*”

61 A. James Millward, “Chordophone Culture in Two Early Modern Societies: a Pipa-Vihuela Duet”, *Journal of World History*, C XXIII/S. 2, 2012, s. 259.

62 Millward, “Chordophone Culture in Two Early Modern Societies: a Pipa-Vihuela Duet”, s. 259.

63 <https://anadolutudam.anadolu.edu.tr/yayinlar/calgilar/biba-pipa>, son erişim tarihi: 9.12.2023.

64 Muhammed Özergin, *Türklerde Müzik Aletleri Turkish Musical Instruments*, AkbankYayınevi, İstanbul 1983.

dedikleri müzik aletine Çinliler, “di”; Kırgızların “Tatar pipası” dedikleri müzik aletine Uygurlar “balıman/bi-li/pi-pi/Tatar borusu”, Çinliler “bi-li”; Uygurların “berbab” dedikleri müzik aletine Kök Türkler, Kırgızlar ve Çinliler “pipa” demektedirler<sup>65</sup>. Eberhard da flütün Çince karşılığı olarak “di” ve Tatar pipasının Çince karşılığı olarak da “bi-li” kelimelerini kullanmıştır<sup>66</sup>. Udun varlığı Çin’de “pipa”, Japonya’da “biwa” şeklindedir.



**Şekil 6:** Japon Udu, biwa<sup>67</sup>.



**Şekil 7:** Çin udu, pipa<sup>68</sup>.

Moğolca bir söz varlığında pi-pa için şöyle denir: 1. biba: dört veya altı telli bir çalgı, lavta, gitar; 2. pipa: Çin lavtası<sup>67</sup>. Bir Çin kaynağı ve bir “Uygur Efsanesi”nde, adları belirtilen kopuz çeşitleri arasında, pi-pa ile bir tutulması gereken bir kopuz tipinden söz edilir. Gövdesi ile sapı yek pare olan ve dıştan görünüşü şimdiki armudî kemençemize benzeyen bu pipa tipli kopuz ile daha sonraları ortaya çıkan ud arasında yapısal bir benzerlik olduğu düşünülmektedir<sup>68</sup>. Afganistan Kandahar’ının taş üzerine Greko-Budik kabartmalarında, “Kandaharva” denilen ilk münzevi Hint musikicilerinin betimlendiği sazende resimlerinden birinde, bir sazendenin kucağında çaldığı barbat tipli udun pipa tipli kopuza benzediği görülmüştür<sup>69</sup>. Orta Asya’nın pipa kopuzu ile yakın akraba sayılabilecek olan ud, diğer yaygın

65 Öztürk, agm., 61.

66 Wolfram Eberhard, *Çin’in Şimal Komşuları*, çev. Nimet Ulutuğ, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara 1996, s. 69.

67 Orçun Ünal, “Klasik ve Orta Moğolca Söz Varlığında Türkçe Kökenli Kelimeler I (A-D)”, *Journal of Old Turkic Studies*, C III/S. 2, 2019, s. 537.

68 Gazimihal, *Ülkelerde Köpuz ve Tezeneli Sazlarımız*, s. 24.

69 Gazimihal, *Ülkelerde Köpuz ve Tezeneli Sazlarımız*, s. 24.

Türk çalgılarından farklı olarak kısa saplı ve perdesiz olup altı grup tellidir. En kalın tel tek, diğerleri ikişerlidir. Teller dörtlü ses aralığıyla düzenlenir<sup>70</sup>.

Meragalı Hoca Abdülkadir, kadim Çin kaynaklarında “fi-fa” yazılışıyla da geçen pi-pa çalgısından, XV. yüzyıl başlarında Doğu Türkistan Müslümanlarınca kullanılan sazlardan biri olarak söz eder<sup>71</sup>.

Uygur medeniyetinin baş çalgısı olan kopuza Çin kaynakları ile Uygurca metinlerde sıkça rastlamaktayız<sup>72</sup>. MS 981-984 tarihleri arasında Turfan ile Beş-balgı ziyaret eden Çin elçisi Vang Yen-Te, X. yüzyıl Uygurlarının yaşayışı ve hakanların düzenlediği büyük şölenler ve ziyafetler hakkında bilgi vermiştir<sup>73</sup>. Uygurların günlük hayatlarında yanlarında saza benzer iki tür çalgı aleti bulundurduğu<sup>74</sup> ve bu çalgıların kopuz ya da ona benzer yapıda başka bir çalgı olduğu söylenmektedir<sup>75</sup>. Osman Sertkaya, Uygurların, VIII. ve IX. yüzyıllarda ud ve uda benzer bir çalgı olan “Berbat” ya da Çince söylenişle “pi-pa” kullandıklarını belirtir<sup>76</sup>. Çinlilerin “hyu-pu” dedikleri kopuz, Uygurların hukuk metinlerinde geçtiği gibi<sup>77</sup>. Fransız bilginlerinden Paul Pelliot’un, V-XI. yüzyıllarda Budistlerin tapınak olarak kullandıkları Bin Buda mağaralarında elde ettiği aslen Hin kökenli bir Budist efsanesi olan Uygurca *İyi Kalpli Prens ile Kötü Kalpli Prens (Prens Kelyenenkara ve Papamkara Hikâyesi)* hikâyesinde “kobuz”, “xobuz” yazılışıyla kayıtlı olduğu bazen de kopuz adı yerine “kungkau” sözünün kullanıldığı görülmektedir<sup>78</sup>. Pelliot, bu “kungkau” sözünün, Çince “k’ong heou” denilen çalgı ile aynı olduğunu belirtmesine rağmen çalgının adını “guitare” diye değiştirirse de iki önemli Çin kaynağı bu aletin aslen

70 Özgün Nesim, “Unutulmuş Eski Bir Türk Çalgısı, Eski Türk Udu”, <https://bilimdili.com/toplum/unutulmus-eski-bir-turk-calgisi-eski-turk-udu/>, son erişim tarihi:10.12.2023.

71 Gazimihal, *Musiki Sözlüğü*, s. 92.

72 Adiyeva Pakizat Minavarkızı-Fatma Ahsen Turan, “Türk Halklarının Folklorunda Müzik Aletleri ve Onlarla İlgili Mitik Anlatılar”, *Bilig*, S. 78, 2016, s. 761.

73 Bahaeddin Ögel, *Türk Mitolojisi*, 1-2, Milli Eğitim Yayınevi, İstanbul 1971, s. 123.

74 Bahaeddin Ögel, *Türk Mitolojisi*, 1-2, s. 129.

75 Feyzan Göher Vural, “Asya Hun İmparatorluğu’nda Müzik”, *Turan Stratejik Araştırmalar Merkezi Dergisi*, C III/S. 10, 2011, s. 232; Özkan İzgi, “Hunlar Göktürkler ve Uygurlarda Geleneksel Festival ve Eğlenceler”, *İstanbul Üniversitesi Tarih Dergisi*, S. 31, 1977, s. 57.

76 Sertkaya, *agt.*, s. 42.

77 Özlem Ayazlı, *Eski Uygurca Din Dışı Metinlerin Karşılaştırmalı Söz Varlığı*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 2016, s. 446.

78 James Russell Hamilton, *İyi ve Kötü Prens Öyküsü*, haz. Ş. Ece Korkut-İsmet Birkan, Türk Dil Kurumu Yayını, Ankara 2020, s. 209; Gazimihal, *Ülkelerde Kopuz ve Tezeneli Sazlarımız*, s. 26-27.

Orta Asya'dan olduğunu, oradan kendilerine geçtiğini yazmışlardır<sup>79</sup>. Caferoğlu'nun, *Uygur Sözlüğü*'nde “qungqau” şeklinde geçen bu çalgı için yaptığı “bir tür gitara” açıklaması, Pelliot etkisini akla getirmektedir. *Uygur Sözlüğü*'nde, sözcüğün Çince karşılığı “k'ong heou”, musikişinaslar da “qungxauçı” yazılışlarıyla geçer<sup>80</sup>.

Pi-pa'nın bundan iki bin yıl önce, diğer bir ifadeyle İÖ II. yüzyılda Orta Asya'dan (Türkistan'dan) Çin'e geçtiğini Çinliler haber vermiş ve Orta Asya telli sazlarıyla yakından ilgilenen birçok Batılı yazar gibi Anthony Baines de şüphesiz Çin kaynaklarına dayanarak pi-pa'yı “tek bir ağaç parçasından oyularak yapılmış, armudi gövdeli, kısa saplı ve dört ipek telli olan Çin Lut'udur” diye tanımlamıştır<sup>81</sup>. Farmer de pi-pa ve kopuzun, ud (barbat) tipinde tanınan çalgılardan olduğuna vurgu yapar<sup>82</sup>. Amerikeli tarihçi James Millward A., başta pipa olmak üzere birçok geleneksel Çin enstrümanının Orta Asya, özellikle Uygur kökenli olduğunu belirtmektedir<sup>83</sup>.

Miladi X. yüzyıllarda, Fârâbî ve Hârizmî gibi Türk yazarlarla diğer Müslüman yazarlar, eserlerini Arapça yazdıklarından Türkçe kopuz adını kullanmadılar, kopuz yerine Farsça barbat, Arapça ud ve daha eski olan mizher gibi adlara yer verdiler, ama barbat ile udu kopuzla bir tuttular. Zaten başka dillerde farklı yazılışlarıyla karşımıza çıkan bu isimler, aslında anlamdaş sözcükler olup aynı sazi karşılayan kavramlardı. Gazimihal, barbat adını Yunanca “barbiton” sazında ya da Sanskritçe bir kelime arayanlara karşın dıştan benzerlik gösteren pipa ile barbata bir tutanların, daha haklı gibi göründüklerini söylemektedir. Ancak Uygurların VIII ve IX. yüzyıllarda Kuça'da geliştirdikleri barbata (berbat) göre pipa daha eskidir<sup>84</sup>. Doğu Türkistan'da çalınan dört telli ve eğri saplı barbatlar, Çinceye “pipa” adıyla geçmiştir<sup>85</sup>.

Kopuz, barbat, ud ve laguta gibi saz adları gerek X. ve XV. yüzyıllara ait eski sözlüklerde gerekse daha sonraki yüzyıllarda yazılan eserlerde hep birbiriyle karşılaştırılmıştır. Söz gelimi Kâşgarlı Mahmud “Buçı kopuzu”, inleyen iyi ses veren

79 Gazimihal, *Ülkelerde Kopuz ve Tezeneli Sazlarımız*, s. 27.

80 Ahmet Caferoğlu, *Uygur Sözlüğü*, Burhaneddin Basımevi, İstanbul 1937, s. 116.

81 Anthony C. Baines, *Musica Instruments*, Oxford University Press, Oxford 1992; Gazimihal, *Ülkelerde Kopuz ve Tezeneli Sazlarımız*, s. 21.

82 Henry George Farmer, “Ud”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, C 13, Eskişehir, 2001, s. 7.

83 Millward, “Uygur Art Music and The Ambiguities of Chinese Silk Roadism in Xinjiang”, s. 10.

84 Vural, *age.*, 232; Gazimihal, *Ülkelerde Kopuz ve Tezeneli Sazlarımız*, s. 22.

85 Arslan-Öger, *agm.*, s. 15.

ud ve barbat denilen sazlardan biri saymıştır<sup>86</sup>. Mirza Bala, 5 telli Kopuz-ı Rumî ile ud arasında benzerlik kurar<sup>87</sup>. XVII. yüzyılda Mütercim Âsım, *Burhân-ı Kâtı*'da pi-pa adına yer vermese de “berbat/barbat” sözcüğünden söz ederken kopuz hakkında yaptığı açıklama, pipayı çağrıştırmaktadır: “Bebât: feth- bâ ile kopuz dedikleri saza denir; Rumî de lâvta tabir olunan sazdır, ber ile bat'tan ibarettir. Kaz göğüslü demektir, saz-ı mezburun (adı geçen sazın) kasesi kaz göğsüne benzemekle bu isimle tesmiye eylediler (adlandırdılar) ve bazıları indinde tanbur şeklinde bir sazdır; kasesi büyük ve sapı kısa olur”. Söz konusu kaynakta ud için de “laguta” ifadesi kullanılır<sup>88</sup>. Mehmet Esat Efendi, Mütercim Asım'ın kopuz hakkında yaptığı açıklamaları destekler ve kopuz'u “ud” ve “berbat”ın eş anlamlısı olarak gösterir<sup>89</sup>. *Müntehabât-ı Lûgat-i Osmaniyye*'de kopuz karşılığı olarak “barbut” sözcüğü kullanılır<sup>90</sup>.

#### 4. Pipanın Yapısal Özelliği

Eskiden, aralarında farklılıklar bulunmasına rağmen tüm kopuzlar pipa diye adlandırılmış, ama sonradan pipa tanımı sadece armut biçimli rezonatörlü, boyunlu kopuzlar için kullanılmıştır. Bu armut biçimli pipa, ahşap bir gövde, boynu tutan bir menteşe, perde tahtaları ve tellerden oluşur. Oval veya yarım ay şeklinde olan gövde boyun kısmıyla beraber tek bir parça tahtadan ibarettir. Millward, Tang dönemine ait korunan en eski pipanın, sedef gül ağacından yapılmış beş telli olduğunu belirtiyor<sup>91</sup>. Bununla beraber, pipanın yapımında çoğunlukla kırmızı sandal ağacı kullanılmıştır. Hafif göbekli, dışa doğru çıkık ve sert tahtadan oluşan sırt kısmı da tek bir parçadan ibarettir. Uzunluğu yaklaşık 1 metre olup genişliği de 35 santimetredir. Gövdenin üst kısmı, ince bir ahşap plaka ile kaplıdır. Pipanın boynu, gövdeye vida veya menteşe ile tutturulmuştur. Boynun üst kısmında, tellerin yerleştirildiği bir çeşit yüzük bulunur. Bu yüzük, tellerin gerilimini ayarlamak için kullanılır. Boynun alt kısmında, perde tahtaları bulunur. Perde tahtaları, tellerin farklı notaları üretmek için basıldığı yerlerdir. Pipanın alt kısmındaki ses delikleri, sesin çıkışı ve rezonansını artırır.

86 Kâşgarlı Mahmud, *age.*, C III, s. 173.

87 Mirza Bala, “Kopuz”, *İslâm Ansiklopedisi*, C 6, Eskişehir 1997, s. 854.

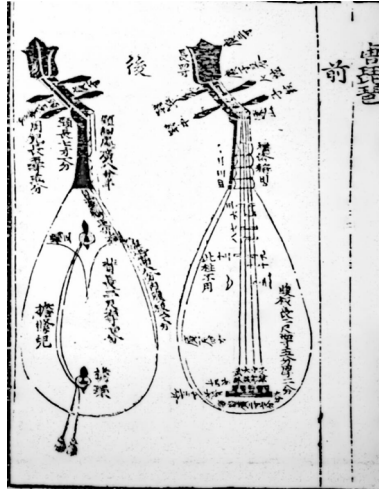
88 Mütercim Âsım Efendi, *Burhân-ı Kâtı*, haz. Mürsel Öztürk, Derya Örs, Türk Dil Kurumu Yayınları, İstanbul 2013, s. 68,791.

89 Mehmet Esat Efendi, *Lehçetü'l Lûgat*, haz. H. Ahmet Kırkkılıç, Türk Dil Kumu Yayınları, Ankara 1999, s. 441.

90 J. W. Redhouse, *Müntahabat-ı Lûgat-i Osmaniyye*, haz. Recep Toprak, Betül Eyöve Yılmaz, Yaşar Yılmaz, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 2016, s. 34.

91 Millward, “Chordophone Culture in Two Early Modern Societies: a Pipa-Vihuela Duet”, s. 260.

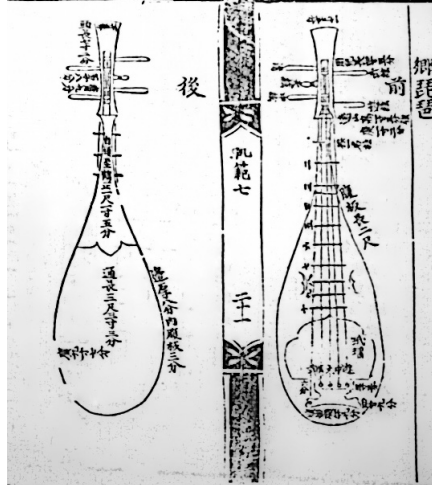
Başlangıçta pipanın 4 perdesi vardı; ancak Ming Hanedanlığının başlarında, yapımcılar, Tang dönemi enstrümanlarından daha fazla perde eklediler, bunları enstrümanın ses tahtasına bağladılar ve Tang modelinde yalnızca dört veya beş perdesi olan kısa boyunlu pipaya eklenen on civarında perdeyle onu uzun boyunlu bir lavtaya (kopuza) dönüştürdüler ve böylece çalgı aralığını da arttırmış oldular. Sonraki dönemlerde, perdelerin sayısı kademeli olarak daha da arttı ve 20. yüzyılda 19, 24, 29 ve 30'a yükseldi<sup>92</sup>.



**Şekil 8:** Tang zamanlarında yapılan yukarıdaki pipa'nın ön ve arka çizimleri. Bu çalgının ayrıca ekstra perdeleri vardır<sup>93</sup>.

20. yüzyılda Çin çalgı yapımında köklü değişimler oldu ve buna bağlı olarak eski zamanların daha yumuşak bükülmüş ipek telleri, insan tırnakları için çok güçlü olan naylon sargılı çelik tellerle değiştirildi. Çalgı, Ming döneminde boynuzdan yapılmış sahte tırnaklar ve parmaklarla, bugün ise plastikten yapılmış yine sahte tırnaklar veya kaplumbağa kabuğu, elastik bant ile müzisyenin parmak uçlarına takılarak çalınmaktadır.

92 Millward, "Chordophone Culture in Two Early Modern Societies: a Pipa-Vihuela Duet", s. 270.



**Şekil 9:** Yukarıda, ön ve arka kısmındaki yerli pipanın beşinci teli ve gövdedeki tam uzunluktaki perde telleri çalgının çalma aralığını genişletmeye katkıda bulunan özellikler arasında yer alır<sup>93</sup>.

## 5. Çalma Tekniği ve Performans

Pipa adı iki Çin hecesinden oluşmuştur: “pi” ve “pa”. Bu iki hece, enstrüman çalınırken ortaya çıkan seslerden türetilmiştir. “Pi” telleri sağ elle dışarı doğru vurmaktır. “Pa” da avucunun içine doğru çekerek çalmak anlamındadır. Diğer bir ifadeyle “Tan” anlamına gelen “Pi”, ipin koparılmasının aşağı doğru hareketidir. “Tiao” anlamına gelen “Pa” da dizeyi koparmanın yukarı doğru hareketidir.

Tang Hanedanlığı (618-907) döneminde popülerliğe ulaşan ve imparatorluk genelinde ana müzik aleti olarak kullanılan pipa, bu döneme özgü bir teknik olan büyük bir mızrap kullanılarak çalınmıştır. Antik resimlerde görülen betimlemeler, bu uzun mızrapın bir yay gibi (keman yayı) sopa olarak kullanılmış olabileceğini düşündürmektedir. Mızrapla çalınan pipanın geniş ses alanı kullanmaya uygun bir yapısı vardı. Net ve dokunaklı sesi, “suya düşen yaprakların oluşturduğu dalgalara” benzetilir<sup>93</sup>. Ancak daha sonraları mızrapın yerini sağ el parmakları almıştır. Tang Hanedanlığı gibi erken bir tarihte kullanılmaya başlanan parmakla çalma teknikleri Min Hanedanlığı (1368-1644) döneminde de uygulanmıştır. Bu arada pipanın çalınırken aldığı pozisyon yani çalgının tutuluş biçimi, zamana ve bölgelere

<sup>93</sup> Rauf Kerimov, “Geleneksel Çin Müzik Kültüründe Si-Zhy Kavramı”, *International Journal of Cultural and Social Studies (IntJCSS)*, C V/S. 1, 2019, s. 232.



göre değişiklik göstermiştir. Nitekim, Xinjiang'daki Kucha yakınlarındaki Qizil mağaralarından birinde, duvarda pipa çalan bir sanatçının (Aspara) tasvirinde, pipanın dikey konumu ve sağ elin plektur (mızrap) olmadan parmak ile çalındığı görülmektedir. Bu durum, Tang dönemi için nadir olsa da sonraki yüzyıllarda norm haline gelmiştir. Nitekim Çin'in güneyindeki Fujian eyaletinden bir Çin klasik müzik tarzı olan "Nanguan Tarzına" göre, Nanguan pipa da gitar gibi boynu hafifçe baş aşağı bakacak şekilde tutulmuştur. Çalgının Qing Hanedanlığı (1644-1911) döneminde ise dikey veya düşmeye yakın bir pozisyon halini aldığı bilinmektedir.<sup>94</sup>



**Şekil 10:** Sincan, Kucha yakınlarındaki Qizil mağaralarında bulunan Tang dönemi (600-800) duvar resminden pipa icracısı. Dikey konumdaki pipanın çalınışında mızrapsız sağ el parmak sili kullanılmıştır<sup>95</sup>.

94 Millward, "Chordophone Culture in Two Early Modern Societies: a Pipa-Vihuela Duet", s. 273.

Pipanın parmakla çalınışında en temel teknik sadece işaret parmağı ve başparmağı ile dir. Örneğin “pi” işaret parmağı ile, “pa” da başparmak ile vurulur. Parmaklar normalde, bir gitarın çalınmasının tersine pipa tellerinde ters yönde yani dışarı doğru kayar tarzda vurulur. Sol el teknikleri de pipa müziğinin etkileyici olmasını sağlar. Keman veya gitarda bulunan “vibrato, portamento, glissando, pizzicato” gibi harmonikler veya yapay harmonikler üreten teknikler de pipa’da bulunur<sup>95</sup>. Örneğin ip bükme, bir glissando veya portamento üretmek için kullanılabilir. Ayrıca pipada perdelerin yüksek oluşu ve bu nedenle parmakların ve tellerin perdelerin arasına asla dokunulmuyor olması dramatik vibrato ve diğer perde değiştirme efektlerine izin verir. Bunların yanında müzik notalarından ziyade pipa panosuna vurmaya ya da çalma sırasında telleri bükerek zil benzeri bir ses çıkartmak ve daha bunun gibi bir dizi teknik ile de ses efektleri üretilmektedir.

### Sonuç

Orta Asya Türkleri ve onlara tabi kavimlerle Çinliler arasındaki etkileşim şüphesiz karşılıklı olmuştur. Her iki devlet de siyasi ve kültürel anlamda birbirlerine karşı dikkatli olma gereğini duymuş hatta Çin, Hunların kuzeybatıdan Çin’i sıkıştırmasıyla bu siyasi oluşumun kendisini her alanda meşgul edeceğini görmüş ve onlara karşı tedbir amacıyla kuzeybatı sınırına askerler yerleştirmiştir. Bu tür gelişmeler, müziğe de yansımış ve İmparatorluğun farklı bölgelerindeki şarkıları toplamak da devletin görevleri arasında bulunduğundan sadece saraydaki müzik seremonileriyle yetinilmemiş, askerlerin sınır ötesindeki göçebe kavimlerden öğrendikleri epik nitelikli ezgiler de Çin sarayına girmiştir.

Başlangıçta sihrin etkisinde ve görevinde olan müzik, zamanla kurumsallaşarak, Hunlar döneminde askeri müzik topluluğuna dönüşmüş ve *yrağ* (*urnay*, *zurna*), *borguy* (*boru*), *tümrük* (*davul*), *küvrüg* (*kös*), *ve ceng* (*zil*) gibi çalgılardan oluşan bir tuğ takımı görüntüsü almıştır. Bu tarz müziğin, Hun askerlerine güç ve şevk verirken karşı tarafa da korku salması, müziğin, sadece eğlendirici bir sanat türü olarak algılanmadığı, savaş alanlarında büyüleyici etkileme gücüyle orduların moral ve motivasyonlarında da önemli bir rol oynadığı görülmüştür. Bu bağlamda MÖ II. yüzyılda Türklerin yaşadığı şehirlerden biri olan Balasagun’a gelen bir Çin generali, dönüşünde Türklerden götürdüğü çalgılarla Çin sarayında bir tuğ takımı kurdurup Türk ezgileri çaldırmıştır; aynı generalin ülkesine getirdiği sazlar arasında bir de “hou-kyā” diye adlandırılan ileri dönük boyunlu, perde delikli, müthiş ses

95 Y. A. Varış, “Violyoda Vibrato Tekniği ve İncelemesi”, *e-Journal of New World Sciences Academy*, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, C VII/S. 2, 2012, s. 167.

çıkararak bir boru çeşidi bulunmaktaydı. Çinliler arasında yayılan çalgıların, yalnızca askerî musiki ile sınırlı kalmadığı, (Han) döneminde (MÖ 206-MS 220) *ber-bap* (*pi-pa*), *balman* (*bi-li*), *gungka* (*kung-hu*), *ney*, *huriya* (*hu-je*) gibi çalgıların da Çin'e girdiği bilinmektedir. Esasen Çinliler, kendi üretimleri olan çalgılarla Hindistan, Hindistan ve Kore gibi ülkelerden getirilen aletleri uzun süre kullanmış olsalar da Çin kaynakları ve bazı batılı yazarlar, birçok geleneksel Çin çalgısının Orta Asya, özellikle Uygur kökenli olduğunu belirtmişlerdir.

366 yılında oyulmaya başlanmış ve Tang Hanedanı döneminde sayısı bini geçtiği için "Bin Buda Mağaraları" diye adlandırılan mağaralardan birinde, çoğunlukla Budizm kitapları, tarihî kitaplar ve notaların yer aldığı el yazmalar dâhil olmak üzere çok değerli 50 binden fazla eser bulunmuştur. Eski ve Orta Çağların Ansiklopedisi olarak adlandırılan 4. ve 11. yüzyıllara ait Çin, Orta Asya, Güney Asya ve Avrupa ülkelerinin tarihine, kültürüne, bilim ve teknolojisine ışık tutan bu eserlerin önemli bir kısmı, saha araştırma ve incelemesinde bulunan Macar Aurel Stein ve Fransız Paul Pelliot'a 1906-1908 yıllarında satılmış, geriye kalan yazmalar Çin'de koruma altına alınmıştır. Bugün British Library ve Bibliothèque Nationale de France gibi kütüphanelerde saklanan söz konusu belgeler arasında, Tang Hanedanı döneminde pipa enstrümanı için yazılmış daha önce varlığı bilinmeyen ama günümüzdeki antik müzik notaları içinde en eski ve değerli kaynak sayılan Göktürk ve Uygur dönemi Orta Asya müziğine ait 25 parçadan oluşan elyazması notalar da bulunmakta ve bu notalar üzerinde parmak işaretlerini ve notaların nasıl çalınacağını da gösteren yani bir çeşit nota işlevi gören tabulaturlar yer almaktadır. 560'lı yıllarda Göktürk Prensesi Asena ile birlikte Çin sarayına gelen Sucup Akari, hem Çin'de "Dunhuang" adıyla geçen bu notalama sistemini hem de *12 perdeli Türk müziği ses sistemi ve kuramını* Çinli müzisyenlere öğretmiştir. Bu müzik kuramı ve notalama sistemi Japonya, Kore, Hindistan, Tibet gibi ülkelerin müziklerini de etkilemiştir.

Orta Asya'da Türk-Çin kültürel etkileşimi, müzik ve enstrümanlar gibi sanatsal unsurlar üzerinden dikkat çekici bir düzeyde gerçekleşmiştir. Kültür tarihi kaynaklarından anlaşıldığına göre, "pipa", bu etkileşimin önemli bir simgesi olmuş ve Orta Asya müziğinde çeşitli izler bırakmıştır. Bir Çin çalgısı olan pipanın etimolojisi konusunda günümüzde kesin bir şey söylenemiyorsa da bazı batılı kaynaklar, söz konusu çalgının bir çeşit kopuz olduğu ve kökeninin Hun Türklerine dayandığını belirtmektedir.

## KAYNAKLAR

- Akmer, İhsan, “Musiki Tarihine Umumi Bir Bakış”, *Türk Musikisi Dergisi*, C II/S. 14, 1948, s. 2-3.
- Aksoy, Mustafa, “Türklerde At Kültürü ve Kıymız”, *Türk Dünyası Tarih ve Kültür Dergisi*, S.112, 1998, s. 38-44.
- Altheim, Frans, *Asya'nın Avrupa'ya Öğrettiği*, çev. Emin Türk Elçin, May Yayınları, İstanbul 1967.
- Altınöççek, Semih, *XV. Yüzyıllardan XVIII. Yüzyılın İkinci Yarısına kadar Osmanlı Minyatürlerinde Müzik ile İlgili Sahnelerin Kurgu Düzeni*, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul 1999.
- Arslan, Mustafa-Öger, Adem, “Uygur Türklerinde Bazı Çalgılar ve Çin Kültürüne Etkisi”, *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*, C VIII/S. 2, 2008, s. 9-16.
- Aslanapa, Oktay, *İslamiyetten Önceki Türk Sanatı*, *Türk Dünyası El Kitabı*, Türk Kültürü Araştırma Enstitüsü Yayınları, Ankara 1992.
- Ayazlı, Özlem, *Eski Uygurca Din Dışı Metinlerin Karşılaştırmalı Söz Varlığı*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 2016.
- Baines, Anthony C., *Musica Instruments.*, Oxford University Press., Oxford 1992.
- Bala, Mirza “Kopuz”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, C 6, Eskişehir 1997, s. 853-854.
- Baykuzu, Tilla Deniz, “Güney Hunları ve Hun Flütünden On Sekiz Şarkı”, *Bilig*, S. 33, 2005, s. 101-116.
- Belek, Kayrat, “Eski Türklerde At ve At Kültürü”, *Gazi Türkiyat*, S. 16, 2015, s.111-128.
- Budak, Ogün Atilla, *Türk Müziğinin Kökeni-Gelişimi*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 2000.
- Burbar, Şükrü, “Şaman ve Müzik”, *Ş Kültür/Sanat/Şehir Tematik Dergi*, S. 4, 2020, s. 35-37.
- Çeçen, Anıl, *Türk Devletleri*, Fark Yayınları, Ankara 2006.
- Caferoğlu, Ahmet, *Uygur Sözlüğü*, Burhaneddin Basımevi, İstanbul 1937.
- Cömert, Eray, “Kopuz”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, C 2 (Ek), İstanbul 2019, s.74-77.

Deveci, Abdurrahman, “Türk ve Çin Resim Sanatının etkileşimi”, *Turkish Studies - Uluslararası Türk veya Türk Dilleri Edebiyatı ve Tarihi Dergisi*, C VIII/S. 8, 2013, s.1779-1791.

Eberhard, Wolfram, *Çin Tarihi*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara 2022.

Eberhard, Wolfram, *Çin'in Şimal Komşuları*, çev. Nimet Ulutuğ, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara 1996.

Ekrem, Nuraniye Hidayet, “Dunhuang Müzik Notaları”, *Ankara Üniversitesi Modern Türklük Araştırmaları Dergisi*, C IX/S. 1, 2012, s. 101-159.

Erendil, Muzaffer, *Dünden Bugüne Mehter*, Genel Kurmay Başkanlığı Yayınları, Ankara 1992.

Farmer, Henry George, “Ud”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, C 13, Eskişehir 2001, s. 6-9.

Farmer, Henry George, *Musikgeschichte*, Abb., 95-2, “Uygurlarda Musiki”, *Hayat Tarih*, C II/S. 8, 1965, s. 75-77.

Gazimihal, Mahmut R., *Musiki Sözlüğü*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1961.

Gazimihal, Mahmut R., *Ülkelerde Kopuz ve Tezeneli Sazlarımız*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 2001.

Hamilton, James Russell, *İyi ve Kötü Prens Öyküsü*, haz. Ş. Ece Korkut-İsmet Birkan, Türk Dil Kurumu Yayını, Ankara 2020.

İnan, Abdülkadir, *Makaleler ve İncelemeler I*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara 2020.

İnayet, Alimcan, “Türklerin Uzakdoğu Siyasi ve Kültür Tarihine Etkileri”, *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*, C VIII/S.1, 2008, s. 141-147.

İzgi, Özkan, “Hunlar Göktürkler ve Uygurlarda Geleneksel Festival ve Eğlenceler”, *İstanbul Üniversitesi Tarih Dergisi*, S. 31, İstanbul 1977, s. 29-36.

Kafesoğlu, İbrahim, *Türk Millî Kültürü*, Türk Kültürü Araştırma Enstitüsü, Ankara 1977.

Kafesoğlu, İbrahim, *Eski Türk Dini*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1980.

Kâşgarlı Mahmud, *Divanü Lûgat-it Türk*, C I, çev. Besim Atalay, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 1941.

Kâşgarlı Mahmud, *Divanü Lûgat-it Türk*, C III, çev. Besim Atalay, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 1941.

Kaşgarlı, Sultan Mahmut, *Uygur Türkleri Kültürü ve Türk Dünyası*, Çağrı Yayınları, İstanbul 2004.

Kerimov, Rauf, “Geleneksel Çin Müzik Kültüründe Si-Zhy Kavramı”, *International Journal of Cultural and Social Studies (İntJCSS)*, C V/S. 1, 2019, s. 223-236.

Köprülü, Fuat, “Bahşi” *Milli Eğitim Bakanlığı İslam Ansiklopedisi*, C 2, İstanbul 1979, s. 233-238.

Lıu Mau-Tsai, *Çin Kaynaklarına Göre Doğu Türkleri*, çev. Ersel Kayaoğlu, Deniz Banoğlu, Selenge Yayınları, İstanbul 2006.

Ligeti, Lajo, *Bilinmeyen İç Asya*, çev. Sadettin Karatay, Ankara Dil Tarih ve Coğrafya Fakültesi, İstanbul 1946.

Mehmet Esad Efendi, *Lehçetü'l Lügat*, haz. H. Ahmet Kırkkılıç, Türk Dil Kumu Yayınları, Ankara 1999.

Millward, A. James, “Uyghur Art Music and The Ambiguities of Chinese Silk Roadism in Xinjiang”, *The Silk Road Journal*, C III/S. 1, 2005, s. 9-15.

Millward, A. James, “Chordophone Culture in Two Early Modern Societies: a Pipa-Vihuela Duet”, *Journal of World History*, C XXIII/S. 2, 2012, s. 237-278.

Minavarkızı, Adiyeva Pakizat-Turan, Fatma Ahsen, “Türk Halklarının Folklorunda Müzik Aletleri ve Onlarla İlgili Mitik Anlatılar”, *Bilgi*, S.78, 2016, s. 309-326.

Mütercim Âsım Efendi, *Burhân-ı Katı*, haz. Mürsel Öztürk, Derya Örs, Türk Dil Kurumu Yayınları, İstanbul 2013.

Ögel, Bahaeddin, *Türk Kültür Tarihine Giriş*, C IX, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 1987.

Ögel, Bahaeddin, *Türk Mitolojisi*, 1-2, Milli Eğitim Yayınevi, İstanbul 1971.

Ögel, Bahaeddin, *Türk Kültür Tarihine Giriş*, C VIII, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 1987.

Ögel, Bahaeddin, *İslamiyetten Önce Türk Kültür Tarihi Orta Asya Kaynak ve Buluntularına Göre*, Türk Tarih Kurumu, Ankara 2018.

Özalp, M. Nazmi *Türk Musiki Tarihi I*, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul 2000.

Öztürk, N. Pamuk, “Tang Hanedanlığı Dönemi ve Türk Kavimlerinin Çin Müziğine Etkileri”, *Bilgi*, S. 105, 2023, s. 55-78.

Özaydın, Abdülkerim, “Nevbet”, *Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları İslam Ansiklopedisi*, C 33, Ankara 2007, s. 38-41.

Özerdim, Muhaddere N., “M.S. 4-5 inci Asırlarda Çin'in Şimalinde Hanedan Kuran Türklerin Şiirleri”, *Ankara Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, C II/S. 1, 1943, s. 89-98.

Özergin, Muhammer, *Türklerde Musiki Aletleri Turkish Musical Instruments*, Akbank Yayınevi, İstanbul 1983.

Redhouse, J. W., *Müntahabat-ı Lûgat-i Osmaniyye*, haz. Recep Toprak, Betül Eyövgö Yılmaz, Yaşar Yılmaz, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 2016.

Sadi Yang Chao Chun, “Türkiye ve Çin Arasındaki Kültür Mübadelesinin Tarihi Geçmiş”, çev. Tüten Özkaya, *Erdem*, C V/S. 15, 1989, s. 749-772.

Sarıtaş, Eyüp, “Bazı Klasik Edebi Çin Metinlerinde Türklerle İlgili Kayıtlar”, *Doğu Araştırmaları*, S. 8, 2011, s. 37-48.

Sertkaya, Osman F., *Eski Türkçede Mûsikî Terimleri ve Mûsikî Alet İsimleri*, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doçentlik Tezi, İstanbul 1982.

Sertkaya, Osman F., *Köktürk Tarihinin Meseleleri*, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü, Ankara 1995.

Taşgöl, Ahmet, *Kök Tengri'nin Çocukları*, Bilge Kültür Sanat, İstanbul 2016.

Tuğlacı, Pars, *Mehterhane'den Bando'ya*, Cem Yayınları, İstanbul 1986.

Uçan, Ali, *Geçmişten Günümüze Günümüzden Geleceğe, Türk Müzik Kültürü*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara 2000.

Ünal, Orçun, “Klasik ve Orta Moğolca Söz Varlığında Türkçe Kökenli Kelimeler I (A-D)”, *Journal of Old Turkic Studies*, C III/S. 2, 2019, s. 502-615.

Variş, Y. A., “Viyolada Vibrato Tekniği ve İncelemesi”, *e-Journal of New World Sciences Academy*, On dokuz Mayıs Üniversitesi, C VII/S. 2, 2012, s. 165-181.

Vural, Feyzan Göher, *İslamiyetten Önce Türklerde Kültür ve Müzik Hun, Kök Türk ve Uygur Devletleri*, Ötüken, İstanbul 2016.

Vural, Feyzan Göher, “Asya Hun İmparatorluğu'nda Müzik”, *Turan Stratejik Araştırmalar Merkezi Dergisi*, C III/S. 10, 2011, s. 15-21.

Yusupcan, Yasin, “Türk Kültürünün Çin Kültürü Üzerindeki Etkileri”, *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, C IV/S. 3, 2009, s. 2351-2370.

Zaychenko, Sofiya, “Müziğin Eski Çin Devlet İdaresindeki Yeri”, *Doğu Araştırmaları*, S. 16, 2016, s. 75-100.



Ziyai, Alimcan, “Orijinal Türk Kaynaklarına Göre Hun-Türk Tarihi I. Bölüm: Kudretli Büyük Hun Tanrıkuşluğu (Türk Halkının Ataları Hunlar ve Hunların Ortaya Çıkışı)”, *Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, C XXX/S. 3, 2010, s. 895-912.

### **İnternet Kaynakları**

<http://guneyturkistan.wordpress.com/2011/01/06/hun-doneminden-gunumuze-ulasan-500-yulik-saz/>, erişim tarihi: 08.07.2023

<https://turkish.cri.cn/882/2011/06/01/1s133565.htm>, erişim tarihi: 11.10.2023.

<https://fashion-tr.decorexpro.com/muzykalnye-instrumenty/pipa>, erişim tarihi: 28. 06.2023.

<https://anadolutudam.anadolu.edu.tr/yayinlar/calgilar/biba-pipa>, erişim tarihi: 9.12.2023.

Masimhanulı, Duken (2013). “Eski Türk ve Çin Uygarlıkları: Karşılıklı Etkileşim”, TASAM, [https://tasam.org/tr-TR/Icerik/25711/eski\\_turk\\_ve\\_cin\\_uygarliklari\\_karsilikli\\_etiklesim\\_ve\\_butunlesme](https://tasam.org/tr-TR/Icerik/25711/eski_turk_ve_cin_uygarliklari_karsilikli_etiklesim_ve_butunlesme), erişim tarihi: 30.12.2013.

Özgün Nesim, “Unutulmuş Eski Bir Türk Çalgısı, Eski Türk Udu”, <https://bilimdili.com/toplum/unutulmus-eski-bir-turk-calgisi-eski-turk-udu/>, erişim tarihi:10.12.2023.