

T.C.
EGE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
Türk Dünyası Araştırmaları Anabilim Dalı
Türk Halk Bilimi Bilim Dalı

**TÜRK DÜNYASI'NDA ÜÇ YAYLI ÇALGI: KILKOBIZ,
KAMANÇA ve KABAK KEMANE ÜZERİNDE BİR İNCELEME**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Özgür ÇELİK

Danışman: Prof. Dr. Metin EKİCİ

İZMİR-2009

T.C.
EGE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
Türk Dünyası Araştırmaları Anabilim Dalı
Türk Halk Bilimi Bilim Dalı

TÜRK DÜNYASI'NDA ÜÇ YAYLI ÇALGI: KILKOBIZ, KAMANÇA
ve KABAK KEMANE ÜZERİNDE BİR İNCELEME

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Özgür ÇELİK

Danışman: Prof. Dr. Metin EKİCİ

İZMİR-2009

Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü'ne sunduğum "Türk Dünyası'nda Üç Yaylı Çalgı: Kılkobız, Kamança ve Kabak Kemane Üzerinde Bir İnceleme" adlı yüksek lisans tezinin tarafımdan bilimsel, ahlak ve normlara uygun bir şekilde hazırlandığını, tezimde yararlandığım kaynakları bibliyografyada ve dipnotlarda gösterdiğimi onurumla doğrularım.



Özgür ÇELİK

TUTANAK

Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulu'nun **26/08/2009** tarih ve **33/14** sayılı kararı ile oluşturulan jüri **TDAE-Türk Halk Bilimi** anabilim dalı yüksek lisans öğrencisi **Özgür ÇELİK**'in aşağıda (Türkçe / İngilizce) belirtilen tezini incelemiş ve adayı **16/09/2009** günü saat **10.00**'da **80 dk.** süren tez savunmasına almıştır.

Sınav sonunda adayın tez savunmasını ve jüri üyeleri tarafından tezi ile ilgili kendisine yöneltilen sorulara verdiği cevapları değerlendirerek tezin başarılı/~~başarısız/düzeltilmesi~~ gerektiği olduğuna oybirliğiyle / ~~oyçokluğuyla~~ karar vermiştir.

BAŞKAN
Prof. Dr. Metin EKİCİ
(DANIŞMAN)

Başarılı ☒

Başarısız ☐

Düzeltilme (Üç ay süreli) ☐

ÜYE

Prof. Dr. Alimcan İNAYET

Doç. Dr. F. Reyhan ALTINAY

Başarılı ☒

Başarısız ☐

Düzeltilme (Üç ay süreli) ☐

Başarılı ☒

Başarısız ☐

Düzeltilme (Üç ay süreli) ☐

Tezin Türkçe Başlığı :Türk Dünyası'nda Üç Yaylı Çalgı:Kilkobız, Kamança ve Kabak Kemane Üzerinde Bir İnceleme
Tezin İngilizce Başlığı : A study on Three Bowed Traditional Musical Instruments in Turkish World: Kilkobız, Kamança and Kabak Kemane

* 1. Yüksek Lisans Tezi savunma süresi asgari 45 azami 90 dakikadır.

2. Tutanak (jürinin karar ve imzaları haricinde) **bilgisavarda** doldurulmalıdır.

3. **Tez başlığı (İngilizce ve Türkçe) mutlaka belirtilmelidir.**

4. Yüksek Lisans Tez savunmasında üyelerden en az birinin **anabilim dışından** olması zorunludur.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	I
GİRİŞ.....	1
G. 1. YAYLI ÇALGILARIN ORTAYA ÇIKIŞI.....	1
G. 2. YAYLI ÇALGILARIN OK İLE OLAN BAĞLANTISI	10
G. 3. TÜRK YAYLI ÇALGILARINDAN İKLIĞ VE TARİHÇESİ.....	18
G. 4. KEMANIN GELİŞTİRİLMESİ, TÜRKİYE'YE VE TÜRK MÜZİĞİ'NE GİRİŞİ.....	25
G. 5. ASYA TOPRAKLARINDA İKLIĞ	28
G. 6. TÜRKİYE SAHASI KAYNAKLARDA İKLIĞ	32
I. BÖLÜM: KILKOBIZ	38
I. 1. KILKOBIZ YAPIMINDA KULLANILAN MALZEMELER	38
I. 2. KILKOBIZIN YAPIMI.....	45
I. 3. KILKOBIZIN İCRASI.....	50
I. 4. KILKOBIZ İLE ÇALINAN ÖRNEK ESERLER.....	59
II. BÖLÜM: KAMANÇA	65
II. 1. KAMANÇANIN YAPIMINDA KULLANILAN MALZEMELER	65
II. 2. KAMANÇANIN YAPIMI	72
II. 3. KAMANÇANIN İCRASI	79
II. 4. KAMANÇA İLE ÇALINAN ÖRNEK ESERLER	84
III. BÖLÜM: KABAK KEMANE.....	89
III. 1. KABAK KEMANE YAPIMINDA KULLANILAN MALZEMELER	89
III. 2. KABAK KEMANENİN YAPIMI	96
III. 3. KABAK KEMANENİN İCRASI	103
III. 4. KABAK KEMANE İLE ÇALINAN ÖRNEK ESERLER	116
SONUÇ	125
BİBLİYOGRAFYA	129
KAYNAK ŞAHISLAR	131
EKLER	134

KISALTMALAR

age	: Adı geçen eser
agg	: Adı geçen görüşme
agm	: Adı geçen makale
AKM	: Atatürk Kùltür Merkezi
bk.	: Bakınız
C.	: Cilt
DTMK	: Devlet Türk Mùsikisi Konservatuarı
KTB	: Kùltür Bakanlığı
MEB	: Milli Eğitim Bakanlığı
S.	: Sayı
s.	: Sayfa
ss.	: Sayfadan sayfaya
TDK	: Türk Dil Kurumu
TRT	: Türkiye Radyo Televizyon Kurumu
Yay.	: Yayınları

ÖNSÖZ

Türk milletinin kültürünü yansıtan Türk yaylı çalgıları, ilk çıkış yeri olan Orta Asya'dan farklı coğrafyalarda gelişerek ve değişerek günümüze ulaşmıştır. Türk insanının günlük yaşamı ve ihtiyaçları doğrultusunda değişen ve gelişen bu çalgılar, taşındıkları yeni bölgelerde yeni anlamlar kazanmıştır. Türk coğrafyasının farklı alanlarında yaratılmalarına rağmen şekil, yapı, ve kullanıldıkları icralar bakımından ciddi benzerlikler gösteren bu çalgılar, Orta Asya'daki Türk boyları ile diğer bölgelerde yaşayan Türk boyları arasında müzik aletleri bakımından ortak bir kültürel geçmiş, birlik ve ilişkinin varlığını ortaya koymaktadır. Bu çalışmada, sözünü ettiğimiz ortak kültür mirasının bir yaylı çalgı olan kabak kemane etrafında nasıl oluştuğu incelenmiştir.

Çalışmamızın “Giriş” kısmı; “Yaylı Çalgıların Ortaya çıkışı”, “Yaylı Çalgıların Ok ile Olan Bağlantısı”, “Türk Yaylı Çalgılarından İklığ ve Tarihçesi”, “Kemanın Geliştirilmesi, Türkiye’ye ve Türk Müziği’ne Girişi”, “Asya Topraklarında İklığ”, “Türkiye Sahası Kaynaklarda İklığ” olmak üzere altı alt başlıktan oluşmaktadır. Giriş kısmının ilk başlığı olan “Yaylı Çalgıların Ortaya Çıkışı” adlı kısımda, nefesli (üflemeli), vurmali ve telli çalgıların ortaya çıkışları, telli çalgılardan sonra ise yaylı çalgıların geliştirilmesiyle ilgili bilgiler verilmiştir. “Yaylı Çalgıların Ok ile Olan Bağlantısı” adlı kısımda ise, yaylı çalgıların “yay” olarak adlandırılan kısmının Türk kültüründe “ok” olarak adlandırılması ve zamanla Farsça’nın etkisiyle çalgının bu kısmının “keman” vb. gibi ifadeler ile adlandırılmaya başlamasıyla birlikte, çalgı adlarının da değişime uğramasıyla ilgili çeşitli bilgiler verilmiştir. “Türk Yaylı çalgılarından İklığ ve Tarihçesi” adlı kısımda; Türkiye’de kullanılan “kabak kemane” adlı çalgının atasının “ıklığ” olması nedeniyle, elde bulunan kaynaklar doğrultusunda “ıklığ”ın ortaya çıkışı hakkında bilgiler verilmiştir. “Kemanın Geliştirilmesi, Türkiye’ye ve Türk Müziği’ne Girişi” adlı başlıkta ise, bugün bütün dünyada tanınan ve kullanılan bir çalgı haline gelen “keman”ın ortaya çıkışı, Türkiye’ye girişi ve bütün dünyada “violin” olarak bilinen çalgının neden Türkiye’de “keman” olarak adlandırıldığı ve Türk Müziği’nde nasıl kullanılmaya başladığı ile ilgili bilgiler verilmiştir. “Asya Topraklarında İklığ” adlı kısımda ise, diğer Türk boylarında kullanılan, “ıklığ”a şekil ve

yapı açısından benzeyen çalgılar tanıtılmış ve böylece “ıklığ”ın Orta Asya’daki Türk boylarıyla olan bağlantısı ortaya konulmaya çalışılmıştır. Çalışmamızın “Giriş” kısmının en son başlığı olan “Türkiye Sahası Kaynaklarda İklığ” kısmında da; “ıklığ”ın ilk olarak ne zaman Türkiye sahasında tespit edildiği ve bugüne kadar hangi kaynaklarda çalgının tanıtıldığı hakkında bilgiler verilmiştir.

“Kılkobız” adlı Birinci Bölüm, “Kılkobızın Yapımında Kullanılan Malzemeler”, “Kılkobızın Yapımı”, “Kılkobızın İcrası” ve “Kılkobız ile Çalınan Örnek Eserler” adlı alt başlıklardan oluşmaktadır. Bu bölümde, çalgının genel yapısı hakkında bilgiler verilmiştir. Çalgının “kalkobız” şeklinde isimlendirilmesi etimolojik açıdan incelenmiş, çalgının yapımında kullanılan malzemeler tanıtılmış ve bu malzemelerin, Kazakistan’da yaşayan Türklerin günlük yaşamları doğrultusunda belirlendiği ile ilgili bilgiler verilmiştir. Kılkobızın yapımı ve icrası hakkında bilgilerin verildiği bu bölümde, çalgının zaman içerisinde yapımında ve icrasında karşılaşılan değişimler ortaya konulmaya çalışılmıştır. Bu bölümün en son kısmında ise, Kazakistan’da “kalkobız” ve çalgının devamı niteliğinde olan “kobız-prima” ile çalınan bazı örnek eserlerin notaları yer almaktadır.

Çalışmamızın “Kamança” adlı İkinci Bölümü ise; “Kamançanın Yapımında Kullanılan Malzemeler”, “Kamançanın Yapımı”, “Kamançanın İcrası” ve “Kamança ile Çalınan Örnek Eserler” adlı alt başlıklardan oluşmaktadır. Bu bölümde; kamança hakkında genel bilgiler verilmiş ve kamança ismi etimolojik açıdan incelenmiştir. Çalgının yapımında kullanılan malzemelerin Azerbaycan’ın coğrafi özellikleri ve Azerbaycan Türklerinin yaşam tarzlarıyla olan ilgisinin ortaya konulduğu bölümde, çalgının yapımı hakkında bilgi verilmiştir. Kamançanın icrası ve icra şekilleri hakkında bilgi verilen bu bölüm; Azerbaycan’da kamança ve diğer çalgılarla çalınan örnek eserlerin notalarıyla son bulmaktadır.

“Kabak Kemane” adlı Üçüncü Bölüm ise; “Kabak Kemane Yapımında Kullanılan Malzemeler”, “Kabak Kemanenin Yapımı”, “Kabak Kemanenin İcrası” ve “Kabak Kemane ile Çalınan Örnek Eserler” adlı alt başlıklardan oluşmaktadır. Bu bölümde; kabak kemane hakkında genel bilgiler verilmiş, çalgının isimlendirilmesi

etimolojik açıdan incelenmiştir. Kabak kemanenin yapımında kullanılan malzemeler hakkında bilgilerin bulunduğu bölümde, çalgının yapımı açıklanmıştır. Kabak kemanenin icra şekilleri ile ilgili bilgilerin bulunduğu bölümde, çalgının ülkemizdeki icra tekniği ve alanları hakkında bilgilere yer verilmiş ve son olarak da kabak kemane ile çalınan örnek eserlerin notaları sunulmuştur.

Sonuç kısmında ise; Türk yaylı çalgıları hakkında genel bir değerlendirme yapılmış ve konuyla ilgili çeşitli önerilerde bulunulmuştur.

Çalışmanın konu seçiminden başlayarak, her aşamasında bana yön gösteren, birikimlerini her zaman severek paylaşan danışmanım, çok değerli Hocam Prof. Dr. Metin Ekici'ye teşekkürlerimi sunarım.

Kazakistan ve Azerbaycan kaynaklarının Türkçeye çevirisinde yardımlarını esirgemeyen Yrd. Doç. Dr. Muvaffak Duranlı'ya, kaynak kitapları temin etmede ve yazımla ilgili önerilerinden dolayı Yrd. Doç. Dr. Pınar Dönmez-Fedakâr ve Arş. Gör. Mustafa Gültekin'e; "Kılkobız" ile ilgili bilgi edindiğim Kültür Bakanlığı sanatçısı İrfan Gürdal ve Lezzet Mülazımoğlu'na ayrı ayrı teşekkür ederim. Kabak kemane yapımcısı Galip Güvençoğlu'na verdiği emeklerden dolayı teşekkür ederim.

Çalışmada bana yardımlarını esirgemeyen, Erdal Kara ve Emrah Öz'e teşekkür ederim.

Beni bugünlere getiren ilk hocam, babam "kabak kemane" yapımcısı Halil Çelik ve bütün aileme teşekkürü bir borç bilirim.

Özgür ÇELİK

İzmir 2009

GİRİŞ

G. 1. Yaylı Çalgıların Ortaya Çıkışı

Yaylı çalgıların ortaya çıkış döneminin yapılan araştırmalar ve bulunan duvar resimleri ışığında, Orta Çağ Dönemi olduğu düşünülmektedir. İlk çağda ise telli, yaysız çalgıların var olduğu ve gerili tellerin yay ya da ok denilen araç ile çalınması fikrinin Orta Çağ'dan itibaren oluştuğu ve geliştiği düşünülmektedir.

Orta Asya'da yapılan kazılarda bulunan duvar resimlerinde bazı çalgıların resmedildiği görülmüştür, fakat bu çalgı resimleri arasında oklu çalgıya, bir başka deyişle yay ile çalınan çalgılara rastlanmamıştır. Araştırmacı C. Sachs bu konudaki ilk izin, 8. veya 9. yüzyıllara ait olduğunu düşünürken, diğer bazı araştırmacılar ise, yaylı çalgılarla ilk karşılaşmanın 6. yüzyıl olduğunu tahmin etmektedirler.¹

Konuyla ilgili tartışmaları özetleyecek olursak; yukarıda bahsedilen araştırmacılar tarafından ilk çağda yaylı sazın henüz icat edilmediği düşüncesinden hareketle, yaylı sazın ortaya çıkışının 6. ve 9. yüzyıllar arasında olduğu kabul edilebilir.

Yaylı çalgıların ortaya çıkışı konusunda tartışılması gerekli diğer bir nokta ise, yaylı çalgıların, telli ve nefesli (üflelemeli) çalgılar ile ilişkisi ve öncelik, sonralık meselesidir. Bu konuda Kazakistan'da yaysız ve nefesli (üflelemeli) sazların, yaylı sazlardan daha önce kullanılmasının söz konusu olduğu hakkında Kazak müzikolog Bolat Garibayev şu açıklamaları yapmaktadır; “*Büyük bir ihtimalle kılkobız diğer eski müzik aletleriyle bağlantının dışında olamaz. Kılkobız'ın halk arasında yayılmasından önce ve sonra nefesli, pizzakatolu (parmakla çalınan) ve vurmali çalgılar yayılmıştır.*”²

Burada adı geçen “kılkobız” daha sonraki bölümlerde ele alındığında görüleceği üzere, yaylı bir çalgı olup, 8. ve 9. yüzyıllarda Dede Korkut tarafından icat edildiğine inanılan bir çalgıdır. Kazak Türkleri arasında kılkobızdan önce, nefesli (üflelemeli) çalgıların, parmakla çalınan telli çalgıların ve vurmali çalgıların daha yaygın olduğunun tespiti, yaylıların, telli ve nefesli (üflelemeli) çalgılardan sonra ortaya çıktığı düşüncesini

¹ Mahmut Ragıp Gazimihal. *Asya ve Anadolu Kaynakları'nda İkiliğ.* Ankara: Ses ve Tel Yay., 1958, ss. 8-9.

² Bolat Garibayev. *Kazahskie Muzikalnie Instrumentı.* Alma-Ata: Jalın yayınevi, 1978, s. 111.

de desteklemektedir. Araştırmacıların da iddia ettiği gibi, yaylı çalgılardan önce parmakla çalınan sazlar ve nefesli (üflelemeli) sazlar kullanılmış olmalıdır.

Bu konu hakkında M. Ragıp Gazimihal de benzer bir görüş ileri sürmüştür; *“Vambery iptidai Türk cemiyetinin ilk musiki aleti olarak sipuzgayı kabulle, kopuzu daha gelişmiş bir cemiyete mahsus saymıştır. İkliğ kopuz yaysız kopuzdan sonraki merhale olduğu için, dediği yaylı kopuz hakkında su götürmez surette doğrudur. Sazların genel tarihinde bir prensip faraziyesi var: Nefesli sazlar tellilerden her ülkede eskidir, çünkü nefes sağı ıslığın iliksiz kemik veya boynuz gibi içi kav bir nesneye üflenerek taklitinden doğmuştur, deniliyor. Bu prensibe göre Vambery haklıdır. Açık olan taraf yaysız kopuzun menşei ilkçağda bulunduğudur.”*³

Yaylı çalgıların ortaya çıkışı ile ilgili bir başka teori ise, “Ravanastron Efsanesi”ne dayandırılır. Özellikle bazı batılı bilim adamlarının kabul ettiği bu teoriye göre, kemanın atası olarak kabul edilen “Ravanastron” adlı yaylı çalgının, İlkçağ’da ortaya çıktığına inanılmaktadır. Ancak yukarıda da değinildiği gibi, yaylı çalgılar Orta Çağ’da ortaya çıkmış olup, İlkçağ’da ise, telli ve parmakla çalınan çalgılar oluşturulmuştur. Bu efsaneyle ilgili olarak Gazimihal şu bilgiyi vermektedir; *“Ravanastron efsanesi, yaylı sazın icadını Seylan hesabına İsa’dan iki bin yıl öncelere çıkarır. Bu masal, elinde yaylı saz bulunan bir Apollon tasvirindeki mübalağaya andırır ki, sonuncusu garpta çizilmişti. Başkaca mübalağalı rivayetler de batıda hep kayda geçirilmişti. Eti medeniyetinde yaylı çalgı kullanıldığı tahmini, bir Hitit kabartmasının yanlış yorumlanmasından doğmuştu. İlkçağda yaylı saz yoktu.”*⁴

Gazimihal’in, “Ülkelerde Kopuz ve Tezeneli Sazlarımız” adlı eserinde, yukarıda değinilen Ravanastron Efsanesiyle ilgili olabileceğini düşündüğümüz, bir resim ve Ankara Anadolu Medeniyetleri Müzesi’nde bulunan Hitit kabartmasının fotoğrafı yer almaktadır. Fotoğrafta bir çalgıcı ve elinde bir saz vardır. Gazimihal’e göre, kabartmada bulunan sazının kuşak bükümü, önce bir yedek yay olarak düşünülmüş, fakat sonradan

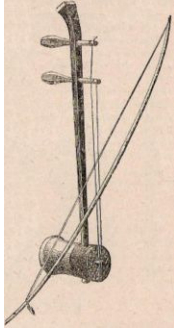
³ Mahmut Ragıp Gazimihal. *Ülkelerde Kopuz ve Tezeneli Sazlarımız II. Baskı*. Ankara: KTB Yay., 2001, s. 14.

⁴ Mahmut Ragıp Gazimihal. *Asya ve Anadolu Kaynakları’nda İkliğ*. Ankara: Ses ve Tel Yay., 1958, s. 8.

kabartma sanatçısının acemiliğinden kaynaklanan bir yanlışlık olduğu düşünülmüştür (bk. resim-1).⁵

Ravanastron ile ilgili bir başka husus ise, bu çalgının “Erhu” adlı çalgı ile olan benzerliğidir. Yapmış olduğumuz araştırmalar sonucunda Ravanastron adlı yaylı çalgının aşağıda resmi görülen “Erhu” ile benzer özelliklere sahip olduğunu tespit ettik. İki çalgı arasında genel bir karşılaştırma yapılırsa; gövde yapıları, iki telli oluşları ve çalgıların sap kısımları bakımından birbirine benzer özellikler taşıdıkları söylenebilir.

Ravanastron adlı yaylı çalgı, “Wikipedia” adlı ansiklopedide aşağıdaki resim ile tasvir edilmiştir.⁶



(Ravanastron)



(Erhu)

Erhu, bugün Çin’de kullanılan ve Çin müziğinin en önde gelen çalgılarından biridir. Erhu ile ilgili olarak Çin kaynaklarında şu bilgi verilmektedir; “*Hun-Türk çalgısının bir çeşidi. Çapı 8-9 cm, gövdesi ağaç, tahta ya da bambu olan, üzerinde yılan derisi olan çalgıdır. İki tellidir ve beşli aralıkta akortlanır. Sesi yumuşak ve güzeldir. Tek başına çalınabildiği gibi, eşlik etmek için ve çok sesli eserler çalmak için de kullanılır. Bugün milli orkestralarda uzun, orta, büyük ve alçak erhu olmak üzere çeşitli şekilleri vardır.*”⁷

⁵ Mahmut Ragıp Gazimihal. *Ülkelerde Kopuz ve Tezeneli Sazlarımız II. Baskı*. Ankara: KTB Yay., 2001, s. 10.

⁶ <http://en.wikipedia.org/wiki/Ravanastron>

⁷ Cihai (Kamus), *Shaughai Cıshu Chubanshe(Shaughai Sözlük Neşriyatı)*. Shaughai: 1989, s. 6.

Prof. Dr. Alimcan İneyet ise Erhu'nun kelime anlamını şu şekilde açıklamaktadır; “*Er, Çince’de ‘iki’ anlamındadır. ‘Hu’ ise Hun Türkleri demektir. Erhu da zaten ‘Hun kemarı’ demektir. Erhu; iki telli hun kemarı demektir.*”⁸

Çin kaynakları, bilindiği gibi en önemli yazılı kaynaklar arasında kabul edilmektedir. Bu kaynaklarda “Ravanastron” adından bahsedilmeyip, “Erhu”nun, “Hun-Türk” çalgısı olduğundan söz edilmesi oldukça dikkat çekicidir.

Tuva Türk kültür çevresinde Vertkov tarafından tespit edilen ve Tuva Türkçesinde “Pızançı” veya “Bızançı” olarak adlandırılan çalgının da “Erhu” ile olan benzerliği dikkat çekmektedir. Vertkov’un Tuva bölgesinde tespit ettiği çalgı, gövde yapısı açısından “Erhu” ve “Ravanastron” ile büyük benzerliklere sahip olup, bu çalgı dört tellidir. Bahaeddin Ögel, Vertkov’un tespit ettiği bu çalgıyı, Vertkov’un her türlü Sovyet imkânlarını elinde bulundurmasına rağmen, böyle bir çalgının sadece Tuva’da görüldüğünü söylemek zorunda kaldığını ve aslında bu çalgının eski çağlardan haber getirdiğini belirtmiştir.⁹

Burada dikkat edilmesi gereken nokta, gerek Çin kaynaklarında, gerekse Rus kaynaklarında adı geçen çalgıların, Türk kültürüne ait olarak kabul edilmesidir. Yaylı çalgıların ortaya çıkışının Ravanastron Efsanesi’nin tersine Orta Çağ’da olması, Çin kaynakları ve Vertkov gibi çalgı tarihine oldukça büyük katkıları olan kaynakların ve araştırmacıların tespitleri, Ravanastron adlı çalgıyı yaylı çalgıların atası olarak kabul eden bazı araştırmacıların tezini çürütür niteliktedir (bk. resim-2).

Burada vurgulanması gereken bir başka husus ise, “Ravanastron” ve “Erhu”ya benzeyen ve Uygur Türkleri tarafından da kullanılan “Ğircek” adlı çalgının varlığı meselesidir. “Gicek”, “Gıjek”, “Kıyak” gibi değişik adlarla da anılan bu çalgının en eski biçimi olduğuna inanılan “Kumul Ğircek” in ortaya çıkışıyla ilgili olarak Uygurlar arasında şöyle bir efsane anlatılmaktadır:

“Çift boynuzlu İskender Zülkarneyn, doğuya sefere çıkıp Tanrıdağ’ın eteklerine gelince, yakın bir yerden hüznü ‘Ulu dur!’ makamının melodisi duyulmuş. O, bu

⁸ Alimcan İneyet ile 19/11/2008 tarihinde Ege Üniversitesi Türk Dünyası Araştırmaları Enstitüsü’nde yapılan karşılıklı görüşme ile elde edinilen bilgi.

⁹ Bahaeddin Ögel. *Türk Kültür Tarihine Giriş* C 9. Ankara: KTB Yay., 2000, s. 292.

hüzünlü melodiye mest olmuş ve bütün orduyu durdurup dikkatle dinlemiş. Ses kesildikten sonra, askerlerine bu usta müzikçiyi bulup gelmelerini emretmiş. Askerler bu müzikçi dedeyi bir baraka içinden bulup getirmişler. İskender Zülkarneyn, şöyle bakınca onun yaşlı ve sakalı kar gibi bembeyaz bir melek suretinde insan olduğunu görmüş.

İskender Zülkarneyn:

— *Dede, az önceki hüzünlü melodiyi siz mi çaldınız? diye sormuş.*

— *Evet, ben çaldım, demiş dede.*

— *Bu melodinin adı nedir?*

— *‘Dur’ melodisi.*

— *Peki elindeki saza ne diyorsunuz? diye sormuş İskender Zülkarneyn.*

— *Ğircek deriz, demiş dede.*

— *Bunu siz mi yaptınız? diye sormuş. Dede:*

— *Evet, demiş ve bir olay anlatmaya başlamış:*

Günlerin birinde, dede avlanarak dağdaki sık ormanın içinde yürürken, iki geyik birbiriyle oynayıp, süsüşüp duruyormuş. Tam bu sırada bir kurt ortaya çıkmış. Kurdu gören iki geyik farklı yönlerle kaçışmış. Bu sırada geyiklerden birinin karnı köknar çomağına takılıp yarılmış ve bağırsakları dağılıp köknar ağacının dallarına çeşitli şekillerde takılıp kalmış. Dede bir süre sonra gelip bakmış ki dallara takılıp kalan bağırsaklar kurumuş ve gergin hale gelince rüzgârda değişik bir ses çıkarıyor. Dede, bu sesi bir süre dinleyince, bundan hüzünlü bir melodinin çıktığını duymuş ve bağırsağı çekip, ğircek şeklinde yaparak çalmayı denemiş. Daha sonra kabağı başlık yaparak keçi derisiyle kapatıp, eliyle çalmaya başlamış. Daha sonraları kavak ağacından baş yapıp, deriyle kapatıp, kıl kamalçe yaparak ve tutkal sürerek daha da iyi ses çıkaran iki telli ğirceki yapmış.

Zamanla insanlar, ğircekin başını inek ve başka hayvanların boynuzundan yapıp, sapını dut ağacı, kulaklarını hanımeli ağacından yapıp, ilk önce yedi telli, daha sonra da dokuz telli yapıp gerçek ğirceki icat etmişler.

O günden sonra ğircek Kumul makamlarındaki baş saza dönüşmüş. Çinliler ve Moğollar, bu saza iki telli ‘Uygur Ğirceki’ (er-hu) demişler.”¹⁰

Bu efsanede anlatılan, bağırsakların tel olarak kullanılması, kabağın ses gövdesi olarak kullanılması, ilk olarak parmakla çalınırken, daha sonra yay ile çalınmaya başlanması, çalgıların genel gelişim sürecini akla getirmektedir. Çalgılarda, bugünkü metal teller kullanılmazdan önce, bağırsak ya da at kılı kullanılmıştır. Hâlâ bu özellikleri koruyan çalgılar da mevcuttur.

Bir diğer konu ise, çalgıların oluşumunda ilk olarak nefesli ve vurmali çalgıların, daha sonraları telli, fakat parmakla çalınan çalgıların, en son aşamada ise telli ve yay ile çalınan çalgıların oluştuğunun varsayılmasıdır. Bu efsanede dikkat çekici olan hususlardan biri de söz konusu çalgının ilk önceleri parmakla çalınırken, daha sonraları, yay ile çalınmasıdır. Bir diğer nokta ise, çalgının zamanla tel sayısının artmasıdır. Tel sayısındaki artış, çalgıların genel gelişim süreçlerinde dikkat çeken bir durumdur.

Yukarıda alıntı yaptığımız anlatmanın en son bölümünde yer alan, “Ğircek” adlı çalgının zamanla “kumul” makamında kullanılan baş saz olması ve bu çalgıya “Moğollar” ve “Çinliler”in “Uygur Ğirceki”, bir başka ifade ile “Erhu” demeleri de dikkat çekicidir. Çin’de kullanılan “Erhu” adlı çalgı, “Ravanastron” ve “Ghirjek” birbirlerine şekil açısından oldukça benzemektedir (bk. resim-3-4). Diğer taraftan, Tuva Türklerinin yaşadığı bölgede Vertkov tarafından tespit edilen “Pızançı” ve “Bızançı” olarak adlandırılan çalgı da şekil ve yapı açısından Uygurların kullandığı “Ğhirjek”e oldukça benzemektedir. Bilindiği gibi, Tuva bölgesi Göktürk ve Uygur Türk kültürünün kuzey uçları olarak kabul edilmektedir.

Bugün Türk boyları arasında müzik ve dans alanında en üst düzeye ulaşmış toplulukların başında Uygurlar gelir. Uygurların geleneksel müziklerini icra etmedeki

¹⁰ Adem Öger. Uygur Efsaneleri Üzerinde Bir Araştırma (İnceleme ve Metinler). Ege Üniv. Sosyal Bil. Enstitüsü, (Yayımlanmamış Doktora Tezi) 2008, ss. 685-686.

kapasiteleri oldukça gelişmiş bir durumdadır. Bugünkü başarılarının sırrının yüzyıllar öncesine dayandığı muhakkaktır. Uygurların çok farklı yaylı çalgılarının olması ve bazı telli sazlarının da yay kullanılarak çalınması, yaylı çalgıların ilk çıkış noktasının Türk Dünyası bağlamında Uygur bölgesi olma ihtimalini güçlendirmektedir. Örneğin; Uygur kaynaklarında adı geçen “Ğhirjek” önceleri iki telli olarak yapılmış, sonraları ahenk teli olarak düşünebileceğimiz yedi adet tel daha eklenmiştir.

Ğhirjek’e benzer bir çalgıdan, 14. yüzyılın önemli kaynaklarından Türk besteci ve müzik bilgini Abdülkadir Meragi de bahsetmiştir. Meragi, yaylı aletleri tanıtırken, “Ğijek”in gövdesinin deri ile kaplandığını; on telli ve tef gibi ince yuvarlak bir ses gövdesine sahip olan bir çalgı olduğundan bahsetmiştir. Bu çalgıdaki iki telin melodi çalmaya yaradığını, diğer tellerin ise rezonans teli olarak kullanıldığını belirtmiştir.¹¹

Uygurların bugün kullandıkları “Ğhirjek” dört telli olup, yuvarlak teknelidir ve ülkemizde kullanılan “Kabak Kemane”ye şekil bakımından oldukça benzemektedir. Uygurlarda yaylı çalgıların gelişim süreçleri, bu bölgede üretilen çalgılarda açıkça gözlenebilmektedir.

Uygurların çalgıları ile ilgili bilgi edindiğimiz “Uighur Musical Instruments” (Uygur Müzik Aletleri) adlı çalışmanın “Eski Uygur Müzik Aletleri” bölümünde “Qobuz”, “Kamenche”, “Qumuch Ğhirjek” adlı çalgılardan kısaca bahsedilmiştir. “Gelişmiş Uygur Çalgıları” bölümünün “Bowed Instruments” (Yaylı Çalgılar) bölümünde ise; “Satar, Dolan Ğhirjek, Kumul Ğhirjek, Ğhirjek, Bass Ğhirjek, Qushtar” ve “Bass Qushtar” adlı yaylı çalgılardan bahsedilmiştir. Burada dikkati çeken husus ise, telli çalgılar arasında yer verilen “Diltar” adlı çalgının aynı zamanda yay ile de çalındığını gösteren resimdir (bk. resim-5). Bu resim, Gazimihal’in şu düşüncelerini destekler niteliktedir:

“ Uygurlar’da esas çalgı kopuzdu. Önce onu ok ile çalmaya başlamış, sürtmeye daha yatkın ayrı kopuzlar yapmış ve bu yeni haline ‘oklu kopuz’ adını vermiş olmaları pek mümkündü. ‘Ok’ ile ‘kopuz’ kelimelerinin birleşimi zamanla kısalarak, yaylı saza kimileri yine sadece ‘kopuz’, kimi de kısaca ‘oklu’ (ıklığ) adını vermişlerdir. Nitekim

¹¹ Seadet Abdullayeva. *Azerbaycan Halk Çalgı Aletleri*. Bakü: Adiloğlu Neşriyatı, 2002, s. 29.

Asya’da ‘kopuz’ adlı yaylı çalgı da hala vardır; şaman oyununda yer alması kıdem derinliğinin başlıca delilidir. Mesela Radloff şöyle anlatıyor: Baksı, şamanların davulu yerine bir nevi keman, daha doğrusu basso viyola kullanıyor ki takriben 3-3.5 kadem yüksekliğinde olan bu çalgıya kopuz derler. Baksı, aynen bizim çalgıcılarımızın viyolonselî tutuşları gibi, kopuzu önüne kor; ve basso kemanın yayına benzeyen bir oku onun üzerine dokundurur. Kopuzun üstünde bükülmüş at kılından iki kırış gerili ve sapına birçok demir ziller bağlanmış olup, çalgıcı kemani kımıldattıkça şıkırtılı bir gürültü çıkar. Baksı, efsunuyla hem ahenk ırlayış refakatında kopuzu çalmaya başlar.”¹²

Burada adı geçen “Kopuz” terimi, Türklerin, çalgıların adlandırılmasında kullandığı en eski terimlerden biridir. Türk boyları arasında, “Kobız”, “Kobus”, “Kobza”, “Kubız”, “Kubas”, “Kumuz”, “Homuz”, “Komıs”, “Homıs” ve “Kovij” gibi farklı fonetik varyantlarıyla karşılaşılan terim, eskiden müzik aletlerinin farklı türlerini ifade etmek için genel bir terim olarak kullanılmıştır. Yaylı çalgılar ortaya çıkıncaya kadar Türkler, el ile çalınan ve dilli müzik aletlerini de “Kobız” olarak adlandırmışlardır.¹³

Kazak araştırmacı Garibayev’in de belirttiği gibi, “Kopuz” ya da “Kobız”, bütün çalgıların ortak ismi niteliğindedir. Konuyla ilgili olarak Bahaeddin Ögel’in düşüncesi de Garibayev’le paraleldir; “*Kopuz, her gün iç içe olduğumuz, Anadolu sazlarının, ünlü ve şanlı bir atasıdır. Anadolu’daki sazların, bütün İçasya’da ve Türkçe konuşan kuzeydeki tundralarda eşlerini bulabiliriz. Hem de aynı ad ve aynı biçimle.*”¹⁴

Orta Asya’daki Türk boyları arasında halen kullanılan “Ağız Kopuzu” adlı çalgının varlığı da devam etmektedir. Türkler, “Kopuz” terimini çalgıları ifade etmek için genel bir ad olarak kullanmıştır. Bugün de Türkiye’de geleneksel halk müziği ve geleneksel sanat müziğinde kullanılan çalgılara genel bir ad olarak “Saz” denilmekteyse de her sazın; “Kanun”, “Bağlama”, “Kabak Kemane”, “Keman” ve “Kaval” vb. gibi ayrı ayrı isimleri ve türleri vardır. Buradan hareketle, Türk boylarında ilk olarak telli kopuzun yapıp el ile çalındığını daha sonraları ise “ok” ya da “yay” ile çalındığını söyleyebiliriz. Bu gelişim 6. ve 9. yüzyıllar arasında, Uygurların yaşadığı Doğu

¹² Mahmut Ragıp Gazimihal. *Asya ve Anadolu Kaynakları’nda İkliğ*. Ankara: Ses ve Tel Yay., 1958, s.11-12.

¹³ Bolat Garibayev. age. s. 111.

¹⁴ Bahaeddin Ögel. age. s. 240.

Türkistan’da yaşanırken, Kazakistan’da da yaşanmış olabilir. Bu oluşuma “Oklu Kopuz” denmiş ve daha sonraları ise Kazakistan’da çalgının adı “Kılkobız” diye adlandırılırken, Uygurlarda Farsça’nın da etkisi ile ismi “Ğircek” olarak değişmiş olabilir. Bilindiği gibi Kazak Türkleri Farsça’dan daha az etkilenmişlerdir. Bundan dolayı da “Kılkobız” veya “Kılkıyak” adı o günden bugüne Kazak ve Kırgız Türkleri arasında kullanılmıştır.

G. 2. Yaylı Çalgıların Ok ile Olan Bağlantısı

Yaylı çalgıların ok ile olan bağlantısı halen tartışılmaktadır. Bazı araştırmacılar, telli çalgıların, silah aracı olarak kullanılan “ok”un gerilip fırlatılmasıyla ortaya çıkan sestten etkilenerek oluşturulduğunu, zamanla çalgıların genel gelişim sürecinin yaşanmasıyla birlikte, çalgıların tellerinin (at kılı, bağırsak) ve daha sonra da ses gövdelerinin ve sap kısımlarının oluştuğunu ileri sürmektedirler. Telli çalgıların oluşturulmasıyla birlikte, daha sonraki bir dönemde de yay ya da ok denilen araç ile çalınması düşüncesinin geliştiği ve böylece yaylı çalgıların ortaya çıktığını ve buradan hareketle de yaylı çalgıların, “ok” ile olan bağlantısına dikkat çekerek, yaylı çalgıların ilk olarak “ok”dan türediğini düşünmektedirler. Bazı araştırmacılar tarafından ortaya atılan bu fikir, diğer araştırmacılar tarafından ütopik bulunmuştur.¹⁵ Bu konu hakkında çok çeşitli düşünceler ortaya atılmakla birlikte, kesin bir sonuca ulaşamamıştır. Bundaki en temel neden ise, yaylı çalgıların ortaya çıkışının 6. ve 9. yüzyıllar arasında olduğu kabul edilirse, o günden bugüne prototip olarak kabul edilebilecek herhangi bir yaylı çalgının günümüze kadar ulaşamamış olmasıdır. Yapılan arkeolojik kazılarda da 6-9. yüzyıllarda ortaya çıktığı düşünülebilecek çalgıların toprak altından çıkarılması mümkün olmadığından, konuyu aydınlatıcı hiçbir bulguya rastlanamamıştır. Ancak, duvar resimlerinde bugüne kadar gelebilen taş üzerine işlenmiş bazı bulgular elde edilmişse de, bu bulgular çok sağlıklı olmamanın ötesinde, araştırmacılar tarafından farklı şekillerde yorumlanmıştır.¹⁶

Ancak, bu noktada, Türklerin, yaylı çalgıyı çalmaya yarayan aracı açıklamak için, “Ok”, “Ak”, “Yık”, “Ik” ve “Iyk” gibi kelimeleri kullanırken, “Ik, “Iyk”, “Iık”, “Iklau”, “Iklığ” gibi ifadeleri yaylı çalgı anlamında kullanmaları dikkat çekicidir. Örneğin, Şor Türklerinde, “Ik tarttı” , “Kemençe” çaldı demektir. M. Ragıp Gazimihal, ok kelimesinin Türk boylarında, yaylı çalgıların “yay”ını ifade etmek için kullanılması ile ilgili olarak şu bilgileri vermektedir:

¹⁵ Erol Parlak. *Türkiye’de El ile (şelpe) Bağlama Çalma Geleneği ve Çalış Teknikleri*. Ankara: KTB Yay., 2000, ss. 7-13.

¹⁶ Mahmut Ragıp Gazimihal. age. ss. 7-8.

“Kirişe sürtülen vasıtanın kimi ‘ok’ kimi ‘yay’ adını taşımasına ve hatta aletin kendisine de yine doğu da ‘keman’ (yay) ve bazen ‘ok’ denilebilmesine karşılık, batı dillerinde arco, archet, bogen gibi adların kullanıldığı görülür, halbuki Türkçe’nin diyeleklerinde sürgeçe yüzyıllardır ak, ok, ık veya yık adı(hep tek kelimenin çeşitli söylenişleri halinde) yer yer takılı kalmıştır; geleneği Saray musikicilerine kadar ülkemizde de devam etmiştir. Antepli Asım Efendi şöyle diyor: ‘İklık ve kemañçe çalacak yay şeklinde nesneye kemañçe oku tabir olunur’. Iklığ(oklu) adının kökünde keza ok kelimesi bulunduğunu ve bir metinde okluğ da yazılabildiğini göreceğiz. Sürgeçe ok diyen yerler yurttta hala vardır. Şu halde arşeye ok denilmesi Türkçeye has bir orjinallik kalmıştır.”¹⁷

Okun yay anlamında kullanılmasına, “Okça Kopuz” veya “Okça Komus” adlı yaylı çalgıda da rastlanılmaktadır. Radloff, bu çalgı hakkında yeterli bilgi vermeden, hazırladığı “*Versuch eines Wörterbuches der Türk-Dialecte*” adlı sözlüğünde kelimeye yer vermiştir.¹⁸ Şor Türklerinin yakınlarında bulunan Sagay Türklerinde görülen bu çalgı, kelime kökü olarak, kopuzun yay ile çalınan şeklini ifade etmektedir. Bilindiği gibi, Dede Korkut anlatmalarında “Kolça Kopuz” deyiimi kullanılmıştır. Dede Korkut anlatmalarında adı geçen “Kolça Kopuz”, kol ile tutulup, parmakla çalınan bir çalgıdır.¹⁹

Bahaeddin Ögel, Dede Korkut anlatmalarında “Kolça Kopuz” deyiminin beş yerde geçtiğini şu şeklide belirtmiştir; “1. Kolca kopuz götürüp, ilden ile, begden bege ozan gezer. 2. Dirse Han: ‘Kolca kopuzum elime verin, dedi.’ ‘Elin şeşdiler, kolca kopuzun eline verdiler.’ 3. Kan Turalı: ‘Hey kırk eşim, kırk yoldaşım, niye ağlarsız, kolça kopuzum getirin, öğün beni, dedi’. 4. Kan Turalı: ‘Mere kolça kopuzum çalın, öğün meni, yaradan kadir Tanrıya sığındım.’”²⁰

Dede korkut anlatmalarında geçen kopuz’un mızraplı mı, yoksa yaylı bir çalgı mı olduğu çeşitli araştırmacılar tarafından halen tartışılmaktadır. Görüldüğü üzere, bu

¹⁷ Mahmut Ragıp Gazimihal. age. ss. 5-6.

¹⁸ Bahaeddin Ögel. age. ss. 256-257.

¹⁹ Muharrem Ergin. *Dede Korkut Kitabı*. Ankara: TDK Yay., 1994, s. 75.

²⁰ Bahaeddin Ögel. age. s. 256.

anlatmalarda adı geçen kopuz parmakla çalınan kopuz tipi olup; “Okça Kopuz”un, yay ile çalınan bir kopuz çeşidi olduğu anlaşılmaktadır. Buradan, Kopuzun “ok” veya “yay” ile çalınan ilk şeklinin “Okça Kopuz” olarak adlandırıldığı düşüncesine ulaşılabilir.

Yaylı çalgıları çalmaya yarayan yay kısmına Türkiye’nin bazı bölgelerinde “ok” denildiği bilinmektedir. Konuyla ilgili araştırmaları bulunan Erol Parlak, “*Türkiye’de El ile Bağlama Çalma Geleneği ve Çalış Teknikleri*” adlı eserinde; Silifke yöresi Tahtacı Türkmenleri arasında “Mengi” hakkında bir araştırma yapmış olan Özcan Seyhan’dan edindiği bilgi dikkat çekicidir: “*Felteş tatlı insan. Hele doyulmaz o saf Türkçe yaşadığı hayata. Sanki Horasan’dan yeni gelmiş gibi, Türk kültürü yüklü. Çok eski terimler kullanır. Örneğin; bağlamaya çöğür, şaire ozan, akorda karadüzen, yay’a ok demektedir.*”²¹

Günümüzde halen bazı yaylı çalgıların yayının adeta bir “ok” gibi kavisli olması da dikkat çekicidir. Özellikle köylerimizde kendi çabaları ile kabak kemane yapmaya çalışan Türk insanı çalgının yayında “ok”a benzeyen kavis kullanmaktadır. Yine, yaylı çalgıların “ok” veya “yay”ında olan kavis, bazı yaylı çalgıların sap kısmında görülmektedir. Örneğin Kazakistan’da kullanılan “Kılkobız” adlı yaylı çalgının en eski şekillerinde, sap kısmında bulunan kavis özelliği dikkat çekmektedir (bk. resim-6-7). Çalgıların gelişim süreçleri ile birlikte, gerek çalgının “yay” kısmındaki kavis, gerekse “sap” kısmında bulunan kavis zamanla bazı yaylı çalgılarda değişime uğrayarak, kavissiz, düz “yay” ve “sap” dönemine geçilmiş olmakla birlikte, halen bu özelliği kendinde barındıran bazı yaylı çalgılar da mevcuttur.²²

Üzerinde durulması gereken diğer bir konu ise, Türk boyları arasında yüzyıllarca “Yay” anlamında “ok”, “ık” vb. gibi kelimeler kullanılırken, zaman içinde Farsça’nın etkisi ile “Keman”, “Kaman”, “Keman”, “Kamança” gibi kelimelerin kullanılmaya başlamasıdır.

²¹ Erol Parlak. age. ss. 10-11.

²² Erol Parlak. age. ss. 12-13.

Azerbaycan’da kullanılan “Kamança” adlı çalgıyı çalmaya yarayan “yay” kısmına “Kaman” denilmektedir ve Azeri müzik araştırmacıları bu çalgının adının da Farsça “Kaman” sözcüğünden geldiğini düşünmektedirler.²³

Azerbaycan’da olduğu gibi, Türkiye’de de “Keman” ve benzeri kelimelerin farklı anlamlarda kullanıldığını görmekteyiz. Bu nedenle kelimenin, Ferit Devellioğlu’nun “*Osmanlı-Türkçe Sözlüğü*”ndeki anlamını vermekte yarar görüyoruz. Devellioğlu, kelimenin yalın kullanımını verirken, bu kelimeyle türetilmiş diğer müzik terimlerini de göstermektedir:

“Keman: yay, kavis.

Kemançe: yayla diz üzerinde çalınan kemana benzer küçük bir çalgı.

Keman-dar: Yay tutan, yay tutucu.

Kemane: keman veya kemençe yayı, oku, güreşte bir oyun çeşidi.

Keman-ger: Yay (ok atan) yay yapan sanatkar.

Keman-keş: Keman, yay çeken, ok atan, keman çalan.”²⁴

Ziya Şükun’un “*Farsça- Türkçe Lûgat*”inde ise kelimenin İran bölgesinde kazandığı yeni anlamlarla birlikte, onun müzik aletleri için de kullanıldığı belirtilmektedir. Şükun; “Keman”ı “Yay” anlamında tanımlarken, bu kelimedenden oluşmuş “Kemançe”nin ise “Mühürücü” ve “Çıkırıkçı yayları gibi küçük yay” olarak kullanıldığını belirtmektedir. Bu anlamların yanı sıra sözlükte; “Kemançe; bir müzik aleti”, “Kemane; yay, keman” olarak gösterilmektedir.²⁵

Özellikle 14. yüzyıldan itibaren Farsça’nın Türkçe üzerindeki etkisi hayatın her aşamasında belirginleşmeye başlamıştır. Kaçınılmaz olarak bu durum, müzik kültürümüze de yansımıştır. O güne kadar Türkçe adlarla adlandırılan çalgılar, Farsça adlar almaya başlamıştır. Farsça’nın daha çok etkilediği, Türkiye ve Azerbaycan gibi

²³ <http://www.habilaliyev.az/kamanhistory/>

²⁴ Ferit Devellioğlu. *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedisi Lûgat*. Ankara: Aydın Kitabevi Yay., 1982, s. 606.

²⁵ Ziya Şükun. *Farsça-Türkçe Lûgat III*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1996, ss. 1575-1576.

Türk ülkelerinde, yaylı çalgıyı çalmaya yarayan aracı ifade etmek için “ok” kelimesinin yerine “Keman”, “Kaman” kelimeleri kullanılmış ve bu bölgelerde daha önce Türkçe isimleri olan çalgılar, “Kamança”, “Kemençe” ve “Kemane” gibi isimler almıştır. Çalgıları adlandırmada karşılaşılan Farsça’nın etkisi, daha iç bölümlerde kalan, dış tesirlerden uzak Türk boylarında görülmemektedir. Bu bölgelerde bulunan, “Kobız”, “Kopuz”, “İgil”, “İkili” gibi çalgıların Türkçe adları günümüze kadar ulaşabilmiştir.

Osmanlıca-Türkçe Sözlükte karşılaştığımız “Kemankeş” kelimesi de bu noktada dikkat çekicidir. Prof. Hazar Alapınar’ın “Keman Yapım Tarihi” adlı eserinde “Kemengeh” olarak adı geçen çalgı şu şekilde anlatılmıştır; *“Eski Asya yaylı çalgılarından Kemengeh ile girelim konuya. Aktarıldığına göre çalgı, yay sürtülerek çalınıyordu. Yay tellere bastırılıyor ve alet iki yana sallanarak ses elde ediliyordu. Ayrıca, kemengeh rumy denilen bir çalgının iki teli altında, çalınırken tınlayan metal ahenk telleri vardı. Kemengeh’ler, çalgının yuvarlak gövdesinden aşağı doğru uzanan ince bir çubukla, yere dayanarak çalınırdı.”*²⁶

Kemengeh; yazarın anlattığı üzere, yay ile çalınan, ancak yayın teller üzerinde bastırılarak çalgının sağa sola hareket ettirilmesiyle ses elde edilen bir çalgıdır. Bu durumda, telli çalgıların ilk dönemlerde parmakla, daha sonra ise “yay” veya “ok” denilen araç ile çalındığını düşünmek mümkündür. Çünkü sağ elin parmakları ile çalınan çalgının, daha sonra yay ile de çalınmaya başlanması, yayın çalgının telleri üzerinde hareketi ile değil, yayın çalgının telleri üzerine bastırılarak ve de çalgının sağa sola hareketi ile ses elde edilmesi, günümüz yaylı çalgı icra tekniğinin ilk ortaya çıkış şekli olarak kabul edilebilir. Günümüzde ise, gelişen yay teknikleri ile birlikte, yaylı çalgıların en temel çalım tekniği, yayın tellerin üzerinde sağa ve sola, uzun ve kısa yaylar çekilerek çalınması şeklindedir.

Bu noktada, günümüzde sadece Türkiye’de “Keman” olarak bilinen çalgıya Türkiye’de neden “Keman” denildiğini de açıklamak yararlı olacaktır. Bilindiği gibi, Türkiye’de “Keman” olarak adlandırılan çalgıya batı dillerinde “Violin” denmektedir. Çalgıyı çalmaya yarayan araca ise, Türkler “yay” veya “ok” derken Avrupalılar “arçe”

²⁶ Hazar Alapınar. *Keman Yapım Tarihi*. Ankara: Sevdâ-Cenap And Müzik Vakfı Yay., Kasım 2003, s. 11.

demektedir. Farsça'nın Türkçe'ye etkisiyle, "Violin" adlı çalgıyı tanımlamak için Türkiye'de "Keman" kelimesi yerleşmiş ve bu çalgı Türkiye'de "Keman" olarak adlandırılmıştır.

Çalgıların, isimlendirilişinin bölgelere göre değişebildiğine, Türkiye'de kullanılan "Kabak Kemane" adlı çalgıda da rastlanılmaktadır. Türkiye'de "Kabak Kemane"ye bazı bölgelerde "Kemane" de denilmektedir. "*Kabak diye isim mi olur? Kemane kulağa daha hoş geliyor*" gibi düşüncelerden dolayı, bazı müzisyenler tarafından "Kemane" ismi kullanılmaktadır. Oysaki, bu çalgıyı diğer yaylı çalgılardan ayıran ses özelliği, yapımında kullanılan ve ses kutusunu oluşturan su kabağıdır ve bu çalgıya, su kabağından yapılan ve yay ile çalınan anlamına gelen "Kabak Kemane" adı verilmiştir. Günümüzde ise, adıyla bile dikkat çeken bu çalgımızın ismi değiştirilmeye çalışılmaktadır. Bu ad ikileşmesinden dolayı, belki bir kuşak sonra "Kabak Kemane" ve "Kemane" farklı çalgılar olarak düşünülecektir. Bugüne kadar çeşitli bölge ağızlarında, "onomatope" isimlerle aynı çalgının değişik yörelerde yeniden adlandırılması söz konusu olduğu gibi, "Kabak Kemane" de ileride "Kemane" olarak adlandırılacak ve "Kabak Kemane" ismi unutulurken, "Kemane" adıyla ayrı bir çalgının varlığı tartışılacaktır. Türkler tarafından üretilen ve kullanılan "İkliğ" gibi yaylı çalgıların, Farsça'nın da etkisiyle zamanla isimlerinin değişmesi, bu çalgıların farklı çalgılar olarak düşünülmesine yol açmıştır. Hatta, Azerbaycan'da kullanılan "Kamança" ve Türkiye'de kullanılan "Kabak Kemane" çalgılarının, adlarından dolayı, Farslara ait olup olmadığı bile tartışılmaktadır. Halbuki; araştırmacıların ve yazılı kaynakların da gösterdiği üzere bu çalgılar Türk çalgılarıdır. Çalgıların isimlendirilmesinde Kazakistan'da, Farsça'nın etkisi Türkiye ve Azerbaycan'da olduğundan daha azdır. Kılıkobız, kobız ve dombra gibi Türkçe adlandırılmış çalgılar, Farsça'nın etkisi ile değişmemiştir. Buna neden ise, Kazakistan'ın Fars kültür dairesine uzak olması ve Kazak Türkçesinde Farsça'nın belirgin bir etkisinin olmamasıyla açıklanabilir.

Türk yaylı çalgılarında karşılaşılan "ok" ve "keman" terimleri, Türk Edebiyatı'nda da sıkça kullanılmıştır. Sevgilinin kaşının ve kirpiklerinin, ok ve yaya benzetilmesi, Türklerin İslamiyet'i benimsemesiyle Arap ve Fars edebiyatının etkisiyle oluşan Divan Edebiyatı'ndaki pek çok eserde göze çarpmaktadır. Benzetmenin,

oluşumunda “yay”ın kavisli yapısının sevgilinin “kaş”ına, “ok”un ise sevgilinin “kirpikleri”ne benzemesi etkili olmuştur. Farsça’da “yay”ın “keman” olarak adlandırılmasından dolayı birçok beyitte, “keman” ve “ok” birlikte kullanılmıştır. Sevgilinin kaşının kemana, kirpiklerinin oka benzetilmesinin asıl nedeni ise “ok”un insanı yaralayan bir silah aracı olarak kullanılmasıdır. Âşık olan, sevgilisinin kirpiklerinden etkilenmekte ve bu kirpiklerin bir ok gibi yüreğine saplandığını düşünmektedir.

Türk Halk Edebiyatı ve Divan Edebiyatı’nda ok ve keman 15. yüzyıldan itibaren birçok halk şairi tarafından da kullanılmıştır. 16. yüzyıl Halk Edebiyatı’nın önde gelen âşıklarından Kul Mehmed eserlerinde âşığın sevdiği kızın güzelliğini ve aşkın etkileyiciliğini belirtmek için sevgilinin kaşlarını kemana benzetmiştir:

*“Kirpiği tir-i kazadır kaşları olmuş keman
Çeşmi bir cellada benzer âşıka vermez aman.”²⁷*

18. yüzyıl şairlerinden Mahtumi’nin dizelerinde ok ve keman şöyle kullanılmıştır:

*“Gamzen okların ciğerde ara
El sunma ey keman-ebru kandile
Beni helak etti o kalbi kara
Katilidir o zalimden kan dile.”²⁸*

18. yüzyılda Kütahyalı Âşık Sırrı, sevgilinin kaşlarının yay gibi olduğunu, bağrını yaraladığını, gamzelerinin cellat, gözlerinin bir hançer gibi göğsüne saplandığını şu şekilde ifade etmiştir:

*“Bu güzellik kalmaz senden de geçer
Kaşların kemani bağrımı biçer
Gamzelerin cellad gözlerin hançer
Sapladı sineme vur öldür beni.”²⁹*

²⁷ Fuat Köprülü. *Saz Şairleri I-V*. Ankara: Akçağ Yay., III. Baskı, 2004, s. 71.

²⁸ Fuat Köprülü. age. s. 385.

²⁹ Fuat Köprülü. age. s. 445.

16.yüzyıl Divan Edebiyatı'nın önde gelen şairlerinden Hayali Bey, sevdiğinin kaşlarını kemana benzetmiş ve oku onu yaralayan bir silah olarak şu şekilde nitelendirmiştir:

“Derd okların ol kaşı keman canuma atdı

Bir gün demedi bunu dahi Tanrı yarattı.”³⁰

19. yüzyılda Halk Edebiyatı'nın tanınmış şahsiyetlerinden olan Emrah'ın dizelerinde “kaş” ve “yay” birlikte kullanılmış olup, Emrah'ın kullanımında yay biraz daha farklı bir şekilde “sürme” anlamındadır. Ancak burada da yayın âşık üzerindeki etkisi benzerdir:

“Kaşlarına yosmam çekince yayı

Beni sâyesiyle sâyelendirdi.”³¹

Yukarıda verdiğimiz örnekleri çoğaltmak mümkündür. Bu ise, “ok” ve “keman” terimlerinin sadece müzik aletleri için kullanılmadığını, aynı zamanda, hayatın diğer alanlarında da yoğun bir kullanıma sahip olduğunu göstermektedir.

³⁰ Cemal Kurnaz. *Hayali Bey Divanı Tahlili*. Ankara: KTB Yay., 1987, s. 223.

³¹ Fuat Köprülü. age. s. 664.

G. 3. Türk Yaylı Çalgılarından İklığ ve Tarihçesi

Yaylı çalgıların tarih içindeki gelişimlerine değindikten sonra yaylı çalgıların ilk çıkış yeri olan ve adeta yaylı çalgılar merkezi kabul edilen Orta Asya Türk kültür çevresine gidip yaylı çalgıların atasının izini, ulaşabildiğimiz kaynaklar doğrultusunda tespit etmeye çalışacağız. Bunun nedeni ise ıklığ ve kabak kemane arasındaki ilişkidir. İklığ, Türkiye’de kabak kemanenin atası olarak kabul edilmektedir. İklığın, kabak kemanenin atası kabul edilmesi, ıklığın ortaya çıkış zamanı ve yeri hakkındaki tartışmaları ele almayı gerekli kılmaktadır.

Yaylı çalgıların, ilk ortaya çıkışında atlı-göçebe kültür oldukça önemli bir yer tutmaktadır. Yaylı çalgıda kullanılan tellerin eski dönemlerde at kılından olduğu bilinmektedir ve hala bu özelliği devam ettiren çalgılar da mevcuttur. Aynı zamanda yaylı çalgıların temel özelliklerinden biri olan “yay” ya da “ok” denilen kısmında kullanılan kıllar, günümüzde bile, at kılından yapılmaktadır. Bu da derin bir atlı-göçebe kültür ve bu kültürde oluşan gelenek ile açıklanabilir. Türkler; atı ilk evcilleştiren toplum olarak tarih sahnesinde yer almıştır. Atı evcilleştirebilen Türkler onu sadece ulaşım vb. amaçlar için kullanmayıp, aynı zamanda dertlerini, sevinçlerini aktarabilecekleri müziğin en önemli unsuru olan müzik aletinin yapımında, bu aletin tellerinden ve yayından ses elde edebilmek için attan yararlanmıştır (bk. resim-8).

Ülkemizde bu konuyla ilgili ilk ve önemli araştırmaları yapmış olan kişi M. Ragıp Gazimihal’dır. Gazimihal; ıklığın atlı-göçebe kültür ile ilişkisine değinmekte ve bu ilişkiyi şu şekilde açıklamaktadır; *“İklığın, üzerindeki zar Asya’da at derisinden yapıldı. Çalgının kendi telleri de at kılından bükülü tutamlardı. Tibet ıklığının boyun kısmı tepesinde daima oyulmuş bir at başı bulunurdu. Bütün bunlar at kültü çağından ongun hatıraları sayılabilir. Ve aynı zamanda ıklığ adına sadece Türk diyeleklerinde rastlanılır. Tarihte Türk kültürünü çevreleyen Çin, Hint, Fars, Arap ve kuzeyden Slav dillerinde bu addan en ufak bir iz bile yoktur.”*³²

Orta Asya’da icat edildiği varsayılan “İklığ” veya benzeri yaylı çalgıların zamanla batıya doğru taşındığı sanılmaktadır. Bu çalgıların Karadeniz’in kuzeyinden

³² Mahmut Ragıp Gazimihal. age. ss. 6-7.

Kıpçak topraklarına ve daha sonra güneye doğru yayılarak Türkiye'ye getirildiği düşünülmektedir. Bu taşımayı Türk boyları yapmıştır. Yaylı çalgının bazı ülkelere taşınması ise sanıldığından daha geç dönemlerde olmuştur. Daha önce bahsi geçen Ravanastron efsanesine rağmen, Hint topraklarının en güney kısmında 18. yüzyıldan önce yaylı çalgıların kullanıldığına dair en ufak bir iz veya kayıt yoktur. Buna karşılık, Orta ve Doğu Asya, oklu çalgıların prototiplerinin bir tapınağı halindedir. Her Türk boyu kendi coğrafi şartlarına göre çalgılarına şekil ve yapı açısından yeni yeni özellikler kazandırmış, göç yolları ile bu çalgıları taşımış ve daha sonraki dönemlerde bu çalgıları yaşadıkları coğrafyalara göre şekillendirmişlerdir.³³

Burada üzerinde durulması gereken bir diğer konu ise, “İklığ” ismi ile Türkiye’de ilk olarak ne zaman karşılaşıldığıdır. L. Picken’a göre, Türkiye’de yaylı çalgı anlamında olan “İklığ” kelimesine, 15. yüzyıl ortalarında yaşamış Bursalı Ahmedoğlu Şükrullah tarafından Türkçe olarak kaleme alınan eserde rastlanmaktadır. Ahmedoğlu Şükrullah eserini 14. yüzyıla ait olduğu düşünülen, yazarı ve yöresi belli olmayan Farsça yazılmış anonim “Kenz’üt-Tuhaf”dan yararlanarak oluşturmuştur. Kenz’üt-Tuhaf’da adı geçen “Gizak” ya da “Gicak” adlı iki telli çalgı için A. Şükrullah, Türkçe bir karşılık olarak “İklığ” kelimesini kullanmıştır.³⁴

Amerikalı araştırmacı L. Picken, yukarıdaki tespitinde, “İklığ” adlı çalgının Farsça “Gizak” adlı çalgının Türkçe isim verilmiş şekli olduğunu belirtmiştir. Farsça-Türkçe sözlükte “Giçek” veya “gijek; kemançe denilen saz” olarak tanımlanmaktadır.³⁵ Ancak, burada üzerinde durulması gereken nokta, ilerleyen bölümlerde görüleceği gibi, “İklığ” teriminin A. Şükrullah’dan önce de Türkiye’de yaylı çalgı anlamında kullanılmasıdır. “İklığ” terimi, yaylı çalgıyı ifade etmek için hemen hemen bütün Türk Dünyası’nda benzer fonetik varyantlarla kullanılmıştır. Mahmut Ragıp Gazimihal’in “Asya ve Anadolu Kaynaklarında İklığ” adlı eserinde “İklığ” teriminin, 14. yüzyıla yaylı çalgı anlamında Türkiye’de kullanıldığı anlaşılmaktadır. Diğer bir konu ise, 14.

³³ Mahmut Ragıp Gazimihal. age. s. 8.

³⁴ Laurence Picken. *Folk Musical Instruments of Turkey*. New York Toronto: Oxford University Press, 1975, s. 192.

³⁵ Ziya Şükun. age. s. 1381.

yüzyıla ait anonim bir eser olan Farsça Kenz'üt-Tuhaf'da "Gizak" olarak adlandırılan çalgının Türkçe'den etkilenerek Farsçalaştırılmış olabileceği ihtimalidir.

Kenz'üt-Tuhaf'ın çalgılarla ilgili olan bölümünün ilk defa Ahmedoğlu Şükrullah tarafından Türkçe'ye çevrildiği düşünülmekte ve buradan da Rauf Yekta'nın Fransızca'ya aktardığı, Fransızca'dan da Mahmut Ragıp Gazimihal'in "*Konya'da Musiki*" adlı eserinde bu kelimeye yer verdiği kabul edilmektedir. Kenz'üt-Tuhaf'ın tıpkı basımı ise Wilhelm Friedrich'in 1944 yılında doktora çalışmasında yer almıştır.

M. Ragıp Gazimihal, bu konu ile ilgili olarak "Konya'da Musiki" adlı eserinde; "Kenz'üt-Tuhaf'ın Karamanlı (Larende'li) Emir bin Hızır Mali adlı musikişinasın Hicri 838 (M.1434) yılında "*Beldet-i Rum da kaleme aldığı*" iddia etmektedir. Gazimihal'e göre Beldet-i Rum diye adlandırılan yer Konya'dır ve Kenz'üt-Tuhaf'dan çeyrek asır önce yukarıda da değindiğimiz Yıldırım Beyazıd'ın şehzadelerinden İsa Çelebi'ye sunulmak üzere Türkçe olarak yazılan Ahmedoğlu Şükrullah'ın musiki kitabındaki çalgılarla ilgili bölüm birbiriyle büyük benzerlik taşımaktadır. Aralarındaki tek farkın, "Gıjek" adlı kemançeye Şükrullah'ın "İklığ" ya da "Aklağ" demiş olduğunu belirtmiştir. Bu benzerlikten dolayı da Ahmedoğlu Şükrullah'ın musiki eseri ve Emir Bin Hızır Mali'nin Kenz'üt-Tuhaf adlı eserinin başka bir Farsça kaynaktan faydalanılarak yazıldığını düşünmektedir.³⁶

Rauf Yekta, Ahmedoğlu Şükrullah'ın, Osmanlı İmparatorluğu'nun altıncı padişahı Sultan II. Murad devrinde yaşayan bir Türk musikişinası olduğunu ve dokuz eski musiki aletinin ilk defa onun tarafından tanıtıldığını belirtmiştir. Adı geçen bu dokuz çalgı; Ud, İkliği, Rebab, Mizmar, Pişe, Çenk, Nüzhe, Kanun ve Mugni'dir.³⁷ Gazimihal ise, Kenz'üt-Tuhaf'ın Paris Milli Kütüphanesi Farisi yazmalar bölümünde saklı tek nüshasını görmediğini belirtmiş ve Cl. Huart tarafından "*Lavignac Musiki Ansiklopedisi*"nde yayınlanan ve Fransızca'ya çevrilen kısmından yararlanarak "Konya'da Musiki" adlı eserinde Kenz'üt-Tuhaf'da adı geçen çalgılarla ilgili olan bölümü aynen Türkçe'ye çevirerek yer verdiğini belirtmiştir.

³⁶ Mahmut Ragıp Gazimihal. *Konya'da Musiki*. İstanbul: C.H.P Halkevleri yayımları Milli Kültür Araştırmaları II, 1945, ss. 18-23.

³⁷ Rauf Yekta Bey. *Türk Musikisi*. çeviren: Orhan Nasuhioğlu. İstanbul: Pan Yay., 1986, s. 84.

Gazimihal bu eserinde Emir bin Hızır Mali'nin çalgıları “*kamil sazlar*” ve “*eksik sazlar*” olarak ikiye ayırdığını ve kamil sazların beş, eksik sazların ise dört tane olduğunu belirtmiştir. Buna göre kamil sazlar; “*Ud, Gışek, Rebab, Mizmar ve Pişe*”; eksik çalgılar ise; “*Çeng, Nüzhe, Kanun ve Mugni*”dir. Bu sazlardan konumuzla ilgili olan “*Gışek*” hakkında şu bilgi verilmektedir; “*Tas biçiminde altı yuvarlak, üstü düz ve kısımları iyice eşit olan, ne pek büyük, ne de pek küçük olmayan bir kaseden ibarettir. Bu çanağın iki tarafına biri büyücek iki delik açılarak sap buralardan geçirilir; çanağın üst kısmına her yanı iyice mütevazın bir deri gerilir. Sapın yukarı uzunluğunda çelikten bir ayağı bulunur, bunun da kirişlerin bağlanması için iki çengeli vardır. Sap, pek sert ağaçtan, badem ağacından, ceviz ağacından veya abanozdan olur. Çalgı, biri ötekenden kalınca iki kılıdır. Kılar yayla ihtizaz ettirilir: At kuyruğundan burulma bir tutam kıl sıkıca yaya gerilmiş bulunur; bu hususta otuz ve en çok kırk kıl kullanılır.*”³⁸

Rauf Yekta ve Mahmut Ragıp Gazimihal eserlerinde aynı dokuz çalgıdan bahsetmişler, fakat aynı çalgılardan bahsederken Gazimihal'in eserinde “*Gışek*”, Rauf Yekta'nın ise “*İklıği*” kelimelerini aynı çalgının adı olarak kullanması dikkat çekicidir. Rauf Yekta'nın eseri Fransızca'dan Türkçe'ye çevirilmiş, Gazimihal ise yine bir başka Fransız kaynaktan Türkçe'ye çevirerek eserinde bu çalgılara yer vermiştir. M. Ragıp Gazimihal'in *Kenz'üt-Tuhaf* ve Ahmedoğlu Şükrullah ile ilgili olarak yukarıda yaptığı tespit doğru olabilir. Gazimihal'in eserinde yer verdiği Fransız kaynak Emir bin Hızır Mali'nin eserini, Rauf Yekta ise Ahmedoğlu Şükrullah'ın eserini kaynak olarak almış olabilir. O dönemde aynı kaynak, iki farklı kişi tarafından farklı zaman dilimlerinde farklı isimler ile kullanılabilirdi, 19. yüzyılın bu iki önemli Türk müzik adamı da farklı gibi görünen, ama özünde aynı olup, sadece farklı isimlendirilmiş çalgılardan oluşan iki kaynaktan yararlanmış olabilirler. Çalgılar ile ilgili ilk yazılı kaynak olarak kabul edilebilecek olan eser “*Kenz'üt-Tuhaf*” da olabileceği gibi, ya da Gazimihal'in vurguladığı üzere farklı bir Farsça eser de olabilir. Burada önemli ve dikkat çekilmesi gereken nokta, her iki kaynağın da aynı çalgıdan bahsetmiş olmalarıdır.

Eserin Farsça yazılmış olmasından dolayı adı geçen çalgılar Farsça adlandırılmış ve bu yüzden eserde geçen çalgılar, Avrupalı müzik araştırmacıları tarafından

³⁸ Mahmut Ragıp Gazimihal. age. s. 19.

Farsça'nın ana dil olarak kullanıldığı Acem topluluklarına ait olarak düşünülmüştür. Oysaki, o yüzyıllarda Farsça, başta Türkiye olmak üzere pek çok Türk topluluğunda sanat ve edebiyat dili olarak kullanılmaktaydı. Bu nedenle de Ahmetoğlu Şükrullah bunun farkında olup, o dönemde Türkiye'de de kullanılan, belki de Orta Asya'dan Türkiye'ye kadar uzanan ve Türkiye'ye getirilirken Farsça adlandırılmış “Gıcek” adlı bu çalgıya Türkçe “İklığ” karşılığını vererek, Türkçe'yi korumak amacıyla olabilir. Dikkat çeken bir soru da, Ahmetoğlu Şükrullah'ın bu çalgıya neden “İklığ” adını verdiğidir. Türk boyları arasından benzer isimlerle karşımıza çıkan “İklığ” hakkında Gazimihal şu bilgileri vermektedir; “*Kırgız sözlüğünde okun imlası ak tır. Kopuzda ok çekmeye ak tartmak derler. Koybal ağzında ise kısaca ık kelimesinin oklu çalgı demek olduğunu yine Radloff tespit etmiştir. Ebu Hayyan telifinde ‘ıglık’, İbni Mühenna lügatında ‘yıklığ’ oklu çalgı anlamıyla vardır. Eski bir Türkistan seyahatnamesinde iki kılı olan oklu bir çalgının adı Latin harflerince ‘igil’ imlasıyla alınmıştır. Fransız musiki yazarı Albert Soubies kaynak göstermeksizin şöyle diyor; ‘İkele, yaylı çalgıdır, uc Sibiry ve Moğol sınırlarında kullanılmıştır’. Tabî ki Fransız yazar Türkolog olmadığı için, bozuk imlalarla yazılı kelimenin ıklığ ile olan ilgisini bilememiştir.*”³⁹

Görüldüğü üzere, “İklığ” kelimesinin Türkçe'ye has bir orijinallik taşıdığı kesindir. Ahmetoğlu Şükrullah da “İklığ” ve benzeri ifadelerin, diğer Türk boylarında, yaylı çalgı anlamında kullanıldığından haberdar olmadığı için, 15. Yüzyılda yazdığı eserinde, Türkiye'ye getirilirken zamanla Farsça “Gıcek” olarak adlandırılmış çalgıyı, o dönemde Türkiye'de kullanılmakta olan Türkçe “İklığ” ifadesiyle tanımlamış olabilir. İklığ kelimesinin diğer Türk boyları tarafından da kullanıldığını Prof. Dr. Bahaeddin Ögel “*Türk Kültür Tarihine Giriş*” adlı eserinde şöyle açıklar; “*Çok kuzeylerdeki Şor Türklerinde ‘ık’ sözü, kemençe yayı manasında söylenmiştir. Ancak bu söz, kemençe karşılığında da söylenir. Örnek olarak ‘ık tarttı’, kemençe çaldı demektir. Vertkov da atlasında yine bu Türklere yakın olan, çok kuzeylerdeki Hakas Türklerinin kemençelerine ‘uk’ (ıyk?) dediklerini, söylüyor ve bu sözün de yay anlamına geldiğini, ayrıca bu yayın bir ‘ok yayına’ benzediğini sözlerine katıyordu. Yine bu Kuzey Türklerine yakın olan Koybal Türklerinde de kemençeye ‘iik’ deniliyordu. Mısır*

³⁹ Mahmut Ragıp Gazimihal. *Asya ve Anadolu Kaynakları'nda İklığ*. Ankara: Ses ve Tel Yay., 1958, ss. 13-14.

Türkçesinin değerli bir hazinesi olan, Ettuhfet-üz-Zekiyye, ‘İklık’ sözünü zaman ‘oğluk’ okunuşu ile de yazıyordu. Yazmanın yanına, böyle bazı notlarda düşülmüştür. Dış tesirlere kapalı Altay Türkçesinde ‘ıkta, ık-ta’, iple yapılan kuş tuzağı anlayışıyla söylenmiştir. Kuzeydeki Kazan Türkçesinde ise oklavı(ok-lağu) için, ‘ıklau’ denilir. Bu vesikayı da belki fonetik bakımdan bir yardımcı olur diye sunuyoruz.”⁴⁰

Yukarıdaki alıntılardan anlaşılacağı üzere, çalgılar her toplumda farklı adlandırılmış olabilir. Bilindiği gibi, en önemli kültür yaratmalarından olan çalgılar, yaratıldıkları toplumdan, başka bir topluma taşınırken gerek şekil ve yapı, gerekse adlandırılma bakımından bazı değişikliklere maruz kalabilir. Ancak burada asıl olan, çalgıların ortak bir kültür ortamında paylaşarak üretilmesi ve kullanılmasıdır. Türkiye’de “İklığ” olarak adlandırılan çalgının, ilk ortaya çıktığı Orta Asya ile bağlantısı çok açıktır. “İklığ”, “ıgil” vb. gibi çalgıların en önemli ortak noktaları ise; şekilleri, tel sayıları ve yapımlarında kullanılan malzemelerdir (bk. resim-9-10). Bir çalgının, o dönemde günlük hayata bile etki eden Farsça olarak adlandırılması, çalgının Fars kültürüne ait olduğunu göstermez. Nitekim, “İklığ”a şekil ve yapı açısından benzeyen, isim olarak da benzeyen pek çok yaylı çalgının Orta Asya’da geçmişte yaratıldığı ve kullanıldığı tespit edilmiştir.

Bugün Orta Asya’dan Anadolu’ya, Anadolu’dan Balkanlara ve oradan da Avrupa’ya kadar Türklerin yaşadığı coğrafyanın her yerinde üretilen ve Türk kültür coğrafyasından taşınan çalgıların izleri vardır. Bu durum batılı bilim adamları tarafından da kabul görmektedir. Yaylı çalgıların Asya’dan Avrupa’ya yayılması konusunda Kazak araştırmacı Garibayev şu hususlara dikkat çekmektedir: “*Al Farabi’nin müzikle ilgili eserine gönderme yapan Alman müzikolog Doktor Verner Bahman yaylı müzik aletlerinin vatanını Orta Asya kabul etmektedir. Yaylı müzik aletlerinin Rusya’da ortaya çıkışı ve yayılmasıyla ilgili olarak N. Budaşkin şöyle yazmıştır. ‘Onun kökenini (burada yaylı müzik aleti gidjak kastedilmektedir) araştırmacılar Asya kabul etmektedir.’*”⁴¹

⁴⁰ Bahaeddin Ögel. age. ss. 270-271.

⁴¹ Bolat Garibayev. age. s. 112.

Hem kelime anlamı bakımından, hem de bir çalgının Şekil ve yapı özellikleri bakımından ıklıĒ Türk kültüründe ortak bir müzik aletinin adıdır. Yer ve zamana baĒlı çeşitli nedenlerle adı deĒiŐiklikler gösterse de aslında ıklıĒ kelimesi hep aynı yaylı çalgıyı ifade etmek için kullanılmıştır. Şekil ve yapı açısından, ilerleyen bölümlerde grleceĒi gibi, küçük deĒiŐiklikler gösterse de at kılından yapılmış iki telinin, at kılından yayının oluŐu, üzerine at veya diĒer hayvanların derisi ve yürek zarlarının gerilmesi suretiyle yapımında deĒiŐmelerin meydana gelmesi, zaman ve yere baĒlı olarak meydana gelen deĒiŐme ve geliŐmelerin bir sonucu olarak kabul edilmelidir.

G. 4. Kemanın Geliştirilmesi, Türkiye'ye ve Türk Müziği'ne Girişi

Kemanın ortaya çıkışı bilindiği gibi birdenbire olmamış ve bu müzik aleti belli bir kişi tarafından da icat edilmemiştir. Yüzyıllar boyu Asya'dan Avrupa'ya uzanan bir yolculuğun eseri olan keman, 16. yüzyılda bugünkü halini almıştır. Avrupa olarak adlandırılan İtalya, Fransa ve Almanya gibi ülkelerde o yüzyıllarda yaşamış pek çok keman yapım ustasının katkılarıyla günümüzdeki şeklini almıştır.

Kemanın, 1452-1519 yılları arasında yaşamış olan Leonardo Da Vinci tarafından yapıldığı iddiası da tartışılmaktadır. Kemanın günümüzdeki şeklinin 16. yüzyılda Kuzey İtalya'nın Bologna bölgesinde resmedildiği ve 16. yüzyılda İtalya'da icat edildiği de tartışılan iddialar arasındadır. Ancak, bazı araştırmacılar kemanın İtalya'ya Fransız ve Alman ustalar tarafından taşındığını iddia etmektedir.⁴²

Fransız araştırmacılar ise, 16. yüzyılın başlarında Fransa'da üç telli de olsa viyollerin yapıldığını öne sürmekte, diğer taraftan kemana son şeklini 1514 yılında Almanya'da doğan ve gençlik ve öğrenim yıllarını İtalya'da geçiren Kaspar Tiffenbrucker'in verdiği iddiası vardır. Keman tarihinde kesin bilgiler ise Gasparo da Salo ile başlar. Da Salo, yukarı İtalya'da Garda gölü kıyılarında yaşamış ve 1560'dan ölümüne kadar Brescia'da keman yaptığı belirlenmiştir.⁴³

Kemanın Türk müziğine girişi ile ilgili bilgiye ulaşabildiğimiz kaynak, konu hakkında araştırmalar yapan Bülent Aksoy'un "*Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Musiki*" adlı eseridir. Bülent Aksoy, kemanın Türk Müziği'ne girişinin, Avrupalı gezgin Charles Fonton'dan öğrenildiğini belirtmekte ve batı kemanının doğuya Kör Yorgi tarafından getirildiğini söylemektedir. Fonton'dan onaltı yıl sonra, 18. yüzyılda Türkiye'ye gelen Avrupalı gezgin Blainville'in o zamanki kemancının da kör olmasına rağmen çok usta olduğunu belirttiği düşünülürse, kemanın incesaza ve saray fasıllarına Kemanî Kör Yorgi tarafından sokulduğu fikri doğru kabul edilebilir. Kemanının Osmanlı musikisine girişi hakkında, Fonton ve Blainville'in kitaplarından daha eski bir belge ise 1737-1742 yılları arasında İstanbul ve İzmir'de bulunan İsviçre'li

⁴² Hazar Alapınar, age. ss. 15-16.

⁴³ Hazar Alapınar, age. ss. 15-16.

ressam Liotard'ın çizdiği “*Keman Çalan Türk Musikiciler*” adlı resimdir. Bu resim belki de Yorgi'den önce meyhanelerde çalan kemancıları canlandırmaktadır (bk. resim-11).⁴⁴

Bülent Aksoy şu şekilde devam etmektedir: “*Elimizde Fonton ile Blainville’i yalanlayabilecek, Liotard’ın resminden de eski, şimdilik tek kaynak vardır. Perrault’un Paralleles des Anciens et des Modernes (1697) adlı kitabında Fransa’nın İstanbul elçisinin evinde İran asıllı bir Türk musikicisinin keman çaldığından söz edilir. Ama söz konusu sazın gerçekten batı kemanı olduğu pek belli değildir. Bununla birlikte Türk kemanı gibi sınırlandırıcı bir ifade de kullanılmamış, Türk kemancısı ve Fransız kemancısının sırayla birer parça çaldıkları anlatılmıştır. Bu durum sazların aynı olduğu düşüncesini de akla getiriyor ve söz konusu kemanın batı kemanı olabileceği ihtimalini öne çıkarıyor.*”⁴⁵

Kemanın Türkiye’de kullanılmaya başlanması hakkında bilgi veren Halil Bedii Yönetken, 1940’lı yıllarda Isparta, Burdur, Antalya ve Muğla’da yapmış olduğu derleme çalışmalarında Eğridir ve civarında Avrupa kemanına “gırbız kemane” dendiğini belirtmektedir. Bu bölgede “gırbız kemane” olarak adlandırılan çalgının, keman gibi göğse dayanarak değil, kemençe gibi diz üzerinde çalındığını bildirmiş ve kemana bu bölgede “gırbız kemane” denilmesinin nedeninin, çalgının Kıbrıs’tan gelmiş olmasıyla ilgili olabileceğinin tartışılması gerektiğini belirtmiştir.⁴⁶

Bu konuda, Erol Parlak’ın eserinde yer alan, Özcan Seyhan’ın Ahmet Duman’dan edindiği bilgi de dikkat çekicidir; “*Halen köylülerin dize koyarak çaldığı batı kemanına kızıyor. Biz eskiden dırnak kemanesi çalardık, bu Gıbrız kemanesi çikalıberi terkettik dırnak kemanesini. Gıbrız kemanesi nereden çıktı diye sorduğumda da, beyim padişahlar zamanında Gıbrız alınınca bizim aşiretlerle doldurmuşlar orayı, dönüşlerinde Gıbrız’dan getirmişler bu kemaneyi, biz onun için buna Gıbrız kemanesi deriz.*”⁴⁷

⁴⁴ Bülent Aksoy. *Avrupalı Gezgincilerin Gözüyle Osmanlılarda Musiki*. İstanbul: Pan Yayıncılık, 2003, ss. 105-106.

⁴⁵ Bülent Aksoy. age. s. 106.

⁴⁶ Halil Bedi Yönetken. *Derleme Notları I. Kitap*. Ankara: Sun Yayınevi, 2006, s. 132.

⁴⁷ Erol Parlak. age. ss. 12-13.

Görüldüğü gibi keman Osmanlı döneminde Türkiye'ye ve saray dışında yaratılan Türk müziğine girmiştir. Yukarıda verdiğimiz bilgiler birbiri ile örtüşmekte, ancak kemanın o yıllarda kimin tarafından ve nereden Türkiye'ye getirildiği tam olarak bilinmemektedir.

Türkiye'de çeşitli derleme çalışmaları yapan Kurt ve Ursala Reinhard ise kemana ilk olarak 1955 yılında güneyde, Torosların yüksek tepelerinde dini içerikli bir Alevi türküsü söyleyen bir kişiye eşlik eden tek çalgı olarak rastladıklarını belirtmektedir. Daha sonraları ise Türkiye'nin batısında, müziği meslek edinmiş kişilerin oluşturduğu keman, davul ve klarnetten oluşan topluluklarda da kemana rastlanmıştır.⁴⁸ Türkiye'de keman, Avrupa'da çalındığı gibi her zaman boyuna dayandırılarak çalınmaz. Kimi bölgelerde, Türkiye'ye has kabak kemane ve kemençe çalgılarımız gibi, dize dayayarak da çalınır.

Kemanın Osmanlı döneminde Türk müziğine girmesi ile birlikte halk arasında hızla kabul görmüş, hatta zaman zaman kendi öz çalgılarımız bile, üvey evlat gibi görülerek, yüzüstü bırakılmıştır. Kuşkusuz keman bugün dünya tarafından kabul görmüş bir çalgıdır ve klasik müzikten, etnik müzik türlerine kadar pek çok müzik tarzında kullanılabilmektedir. Ülkemizde de rağbet gören kemanın Asya'dan Avrupa'ya bin yıldan uzun bir zamanda taşınması ve geçirdiği evrim de göz ardı edilmemelidir. Bu noktada üzerinde durulması gereken husus kendi çalgılarımızda yapmaya çalıştığımız en ufak olumlu bir geliştirmenin önemli görülmesi ve desteklenmesidir. Çalgılarımızın gelişime ve değişime ihtiyacı vardır. Bugün Türkiye'de çoğu çalgının sağlıklı bir metodunun olmaması, çalgılarımızın gerek fiziki açıdan, gerekse çalım gücü açısından eksiklikleri icracılar arasında sürekli tartışılmaktadır. Bu tartışmalar olumlu bazı gelişmelere yol açmakta ve çalgılarımız her geçen gün daha ileri bir yapım ve icra özelliği kazanmaktadır. Önemli olan da bu tür çalışmaların artması ve kendi kültür mirasımızın değerlendirilerek, başka toplumların yaratmalarıyla rekabet edebilecek yaratmaların ve araçların nitelik ve nicelik bakımından toplumumuzda benimsenmesidir.

⁴⁸ Kurt-Ursala Reinhard. *Türkiye'nin Müziği Cilt II Halk Müziği*. Çeviren: Sinemis Sun. Ankara: Sun Yayınevi, 2007, ss. 82-83.

G. 5. Asya Topraklarında İkliğ

Türkiye’de kullanılan “İkliğ”ın, şekil, yapı ve özellikle de isimlendirme geleneği açısından, Asya’da, Hakas ve Yenisey Türklerinin kullandıkları “İyık, ık”, Altay Türklerinin “İkili”, Tuva Türklerinin “İgil” adlı yaylı çalgıları ile arasındaki benzerlik oldukça dikkat çekmektedir. Örneğin; Bahaeddin Ögel’e göre, Altay Türkleri tarafından kullanılan “İkili”, Hakasya Türklerinin “İyık” ve Tuva Türklerinin kullandıkları “İgil” adlı çalgılar birbirlerine oldukça benzemektedir. Tuva Türklerinin kullandığı “İgil”, Türkiye’de kullanılan “İkliğ”a oldukça benzemektedir. Dolayısıyla Türk boylarında kullanılan bu yaylı çalgılar arasında belli bir kültürel ortaklıktan bahsetmek mümkündür. Gövde yapıları, çalgılarda kullanılan malzemeler ve tel sayıları, bu benzerliklere örnek gösterilebilir. Yukarıda adı geçen çalgılar, iki at kılından oluşturulan iki telli çalgılar olup, gövde kısımlarının üzerlerine çeşitli hayvan derileri gerilmiştir. Ancak, gövde yapılarında çok küçük farklılıklar vardır. Bu farklılıklar, eski dönemlerde, insanların kendi çabaları ile çalgının gövde kısımlarını, kesici aletlerle ağaçtan oyarak yapmalarından ve o dönemde çalgı yapımında belli bir standardın olmayışından kaynaklanmaktadır.

Konumuzla ilgili olarak, “Kılkobız”, “Kamañça” ve “Kabak Kemane”de tel sayıları açısından benzer bir gelişim dikkat çekmektedir. Kazakistan’da kullanılan “Kılkobız”ın en eski şekli, at kılından oluşturulan iki telli bir çalgıdır. Daha sonra, üçüncü ve dördüncü tel eklenmiş, çalgının gövde kısmında da bazı değişiklikler yapılarak “Kılkobız”ın dört telli “Kobız-Prima” olarak adlandırılan yeni bir türü oluşturulmuştur. Aynı gelişim sürecini, Azerbaycan’da kullanılan “Kamañça”da da gözlemek mümkündür. Kamañçanın en eski biçimi iki telli, daha sonra üç telli ve dört telli olarak yapılmıştır. Kamañçanın bugünkü dört telli şeklinin, iki telli “Yaylı kopuz”dan geliştirilerek, ilk olarak üç, daha sonraları ise dört telli olarak üretildiği düşünülmektedir. Günümüzde beş telli kamañçalar da mevcuttur. Benzer gelişim süreçleri, “Kabak Kemane”de de görülmektedir. Türk halk müziği çalgıları içinde yer alan “Kabak Kemane”nin atası “İkliğ” olarak kabul edilir. Daha önce belirtildiği üzere “İkliğ” iki telli bir çalgıdır. Şekil ve yapı açısından, Türklerin Anadolu’ya göçü ile birlikte yeniden yaratılmış, gerek gövdesinde, gerek sap ölçüsünde ve tel

sayısında değişiklikler yapılarak Anadolu’da yeni bir şekil kazanmıştır. İkliğ, gövdesinde “Su kabağı”nın yaygın olarak kullanılması ve tel sayısındaki artış ile birlikte kabak kemane adını almıştır. Kabak kemane, önceleri üç telliyken, sonraları dördüncü tel eklenmiş ve kabak kemane yapımcısı Halil Çelik tarafından beşinci telin eklenmesi ile beş telli kabak kemaneler Türkiye’de kullanılmaya başlanmıştır.

Kılıkobız, kamańça ve kabak kemanenin tel sayılarındaki, iki telden dört telli olarak üretilmelerine kadar geçen zaman dilimi, kabak kemane ve kamańçaya beşinci telin eklenmesi, gelişme kuramını hatırlatmaktadır. 19. yüzyıl sonlarında İngiliz Edward B. Tylor tarafından ortaya atılan “Gelişme kuramı”na göre, insanların yarattıkları kültür ve medeniyetler düz bir çizgi üzerinde, basitten karmaşığa doğru ilerler. Bu ilerlemede bazı toplumların çevre vb. etkenlerden dolayı geri kaldığı, ancak gereksinim duyduklarında ileri toplumların sahip oldukları yaratmaları zaman içine yaratabilecekleri düşünölmektedir.⁴⁹

Bilindięi gibi gelişme kuramı, birbirinden çok uzakta ve tarihin hiçbir döneminde birbiriyle ilişkisi olduğu bilinmeyen farklı toplumlardaki benzer kültür yaratmalarını açıklamak amacıyla ortaya atılan bir kuramdır. Yukarıda adı geçen çalgıların kullanıldığı, Türkiye, Kazakistan ve Azerbaycan düşünöldüğünde gelişme kuramına ters gibi düşünölebilir. Ancak beşinci teli kabak kemaneye 1996 yılında eklediğini belirten Halil Çelik řu bilgiyi vermiştir; “*kamańçadan ve kılıkobızdan o tarihlerde haberim yoktu, dolayısı ile de bu çalgılara beşinci telin eklenip eklenmediğini de bilmiyordum.*”⁵⁰

Görüldüğü üzere; çalgıların, ihtiyaçlar doğrultusunda, coğrafi şartlar gereğince, şekil değiştirip gelişimi devam ettirilmektedir. Günümüzde farklı gibi görünen pek çok çalgının aslında aynı kökten çıkıp, zamanla şekil ve yapılarında bu tip değişimleri yaşadıkları kabul edilebilir.

⁴⁹ Metin Ekici. *Halk Bilęisi(Folklor) Derleme ve İnceleme Yöntemleri*. Ankara: Geleneksel Yay., 2004, s.100.

⁵⁰ Halil Çelik ile 23/11/2008 tarihinde Uşak’ta yapılan karşılıklı görüşme ile elde edinilen bilgi.

İklığ'ın bu değişim süreçlerini yaşamadan önceki iki telli şekline yeniden dönecek olursak, Anadolu'da 14. yüzyıldan itibaren "İklığ" olarak adlandırılan yaylı çalgı, Orta Asya'da yaşayan diğer Türk boyları arasında kullanılan yaylı çalgılarla şekil ve yapı açısından benzerlik göstermektedir. İlk olarak Tuva Türklerince kullanılan "İgil" adlı yaylı çalgı hakkında ulaşabildiğimiz kaynaklar doğrultusunda bilgi verecek olursak, "İgil" iki telli yaylı bir çalgıdır. Kültür Bakanlığı Türk Dünyası Müzik Topluluğu Sanat Yönetmeni İrfan Gürdal ile yaptığımız görüşmede, İrfan Gürdal, "İgil" adlı çalgının şekil ve tel sayısı açısından "İklığ"ın akrabası olduğunu belirtmiştir. Altaylardaki "İkili" adlı kemençelerle, Hakasyadaki "Iyık" adlı kemençelere benzeyen "İgil" in teknesi çok daha dar ve uzun olup, elips şeklindedir. Çam veya sedir ağacından, tek parça şeklinde oyularak oluşturulur. Telleri, at kılından yapılır, başı ve burgu yeri büyüktür. Dik tutularak çalınır, sol el ile çalma yaygın olarak görülür (bk. resim-9-10).

İklığ ile benzerlik gösteren bir diğer çalgı ise, Kuzey Türk kültür çevresinden Hakasya ve Yenisey Türklerinin kullandığı "Iyık (ıık)" adı verilen ve bu bölgenin "komis kemençe kopuzlarından" olan çalgıdır. Iyık ile ilgili olarak Bahaeddin Ögel şu bilgiyi vermektedir; "Bu bölgenin parmakla çalınan kopuzları, deri kaplanıyor ve geyik boynuzları ile de süsleniyor ve pekiştiriliyordu. Bu kopuzlar, Türk sazlarının, en proto-tipi idiler. Ancak kemençeleri daha basittir. Daha doğudaki, Tuva'daki igil adlı, Türk kemençelerine benzer. Altay Türk kültür çevresindeki, tobşur adlı sazlara da, yapılış bakımından yakındır. Ancak Altay topşurları, daha yuvarlaktırlar. Bunların ise tekneleri daha düzdür. İki telli bir kemençedir. Telleri at kılından çekilmiştir. 60. cm kadar bir boyu vardır. Yayı ise, ok yayı biçimindedir. Vertkov'a göre bu sazlar 'eski çağlardan kalan bir çalgıdır'. Ancak sonradan, bazı şekil ve teknik değişiklikler yapılarak geliştirilmiştir."⁵¹

Bir diğer yaylı çalgı ise Altay kemençelerinden "İkili" olarak adlandırılan yaylı çalgıdır. Kuzeybatıdaki Hakasya Türklerinin, "Iyık" ve kuzey-doğudaki Tuvaların, "İgil" adlı kemençelerine benzer. "İkili" ile ilgili olarak Bahaeddin Ögel; yapılış şekli açısından "Tobşur"a benzediğini ve Tuva Türk kültür çevresine daha

⁵¹ Bahaeddin Ögel. age. s. 276.

yakın olduğu için, Altay kemençelerine ve Türk proto-tiplerine daha yakın olduğunu belirtmiştir. İki telli kemençe olan, çam veya sedir ağacından yapılan bu çalgının telleri at kılından oluşturulur. 60 cm boyunda olan bu çalgı, o bölgede bulunan “sarı akasya” denilen bir ağaçtan, sapı ile birlikte tek parça halinde oyularak yapılır ve dik tutularak çalınır. Güney Altay eteklerinde yapılan kemençeler, daha süslü olarak yapılırlar. Altay Türklerinin sazları “*Tobşur*”a benzeyen bu çalgı ile destanlar söylenir ve çalınırdı.⁵²

Tibet ıklığının ise “yay”ına at kılıları takılır ve üzerine at derisi gerilirdi. Çalgının telleri at kılından oluşturulur. Tibet ıklığının sap kısmının tepesinde daima bir at başı şekli oyulmuştur. Bütün bunlar at kültürünü yansıtmaktadır.⁵³

Görüldüğü üzere Türk boyları arasında kullanılan yaylı çalgılar arasındaki benzerlik oldukça dikkat çekicidir. Bütün bu yaylı çalgılardaki benzerlikler ise “iki kılı” yani “iki telli” olmaları, yapımlarında kullanılan malzemelerde genel olarak “at”dan yararlanılması ve “at”ı vurgulamalarıdır. Burada üzerinde durulması gereken bir diğer nokta ise; “İgil”, “İyık”, “İkili” ve “İklığ” adlı yaylı çalgıların kelime kökü açısından da benzerlik göstermesidir. Bu açıdan, bütün bu yaylı çalgıların yaratım ve adlandırılma süreçlerinde ortak bir kültür paylaşımıyla oluşturuldukları açıktır. Çünkü, bazı araştırmacılar, “Gicek” adlı çalgıya, A. Şükrullah tarafından 15. yüzyılda Anadolu’da “İklığ” adının verilmesinden dolayı, “İklığ”ın Fars kültürüne ait bir çalgı olduğunu düşünmektedir. Ancak, A. Şükrullah’ın o dönemde Orta Asya’da kullanılan çalgılardan haberdar olup, “Gijek” adlı bu çalgının zamanla Farsça adlandırılarak isminin değişmesinden dolayı da A. Şükrullah’ın, çalgının eski Türkçe adını yeniden yaşatmak için, “Gijek” adlı çalgıyı, zaten o dönemde Anadolu’da kullanılan yaylı çalgı olan “İklığ” adıyla adlandırdığını göstermektedir.

⁵² Bahaeddin Ögel. age. s. 277.

⁵³ Mahmut Ragıp Gazimihal. age. s. 7.

G. 6. Türkiye Sahası Kaynaklarda İklğ

İklğ kelimesi ile ilgili olarak, Türkiye sahası kaynakları arasında ulaşabildiğimiz en eski Türkçe metin, M. Ragıp Gazimihal'in "Asya ve Anadolu Kaynaklarında İklğ" adlı eserinde yer verdiği, Anadolu'da Selçuklular hakimiyetinin son dönemine ait olan ve Raif Efendi'den alındığı belirtilen; ancak şairi bilinmeyen bir şiidir. Bu şiirin mısralarında "İklğ" ile "Kopuz" beraber anılmakta olup, Gazimihal'e göre, burada adı geçen kemancı, yay çeken anlamındadır:

"Gerü varam bir kişi yolda gezerdi

Urur kamancı şeyler ol ıklık,

Bizi sevenlere budur konukluk.

Dahi birisinin söyler kopuzu

*Cefadır dostlarımın aş tuzu."*⁵⁴

14. yüzyılda Germiyanlı Şeyhoğlu Mustafa'nın "Hurşit ve Ferahşat"ında "İklğ"ın adı şu şekilde geçer:

"Görür ıklık çalar bir köse Durmuş

*Halayuk derli gelmiş kulak urmuş."*⁵⁵

15. yüzyılda aslen Germiyanlı olup, bir süre Germiyan'da kadılık yapan Ahmed-i Dâî (öl.1421'den sonra), Yıldırım Bayezid zamanında Germiyan (Aydın, Saruhan ve Menteşe) topraklarının Osmanlıların eline geçmesinden sonra, muhtemelen Kütahya'da tanıştığı Emir Süleyman'ın yanına gitmiş ve Çengnâme adlı mesnevisini ona ithaf etmiştir.⁵⁶ Ahmed-i Dai'nin "Çengnâme" adlı eserinde "Rebab" ve "İklğ" birlikte anılmışlardır:

"Kulağı halkalı def eski yarum

Rebab, ıklık yanımcı destiyorum

⁵⁴ Mahmut Ragıp Gazimihal. age. s. 23.

⁵⁵ Mahmut Ragıp Gazimihal. age. s. 23.

⁵⁶ <http://www.kimkimdir.gen.tr/kimkimdir>

Bana şuşta ve ud ahenk ederler

Neraya gösterürsem yol giderler.”⁵⁷

15. yüzyılda Aydınlı Dede Ömer Ruşeni’nin bir şiirinde “İklığ” şu şekilde geçmiştir:

“Sen benim yanımda görsen ıklığı

Nidü gün oldem biliürdün saklığı.”⁵⁸

M. Ragıp Gazimihal, “İklığ”ın ilk etimolojik açıklaması hakkında şu bilgileri vermektedir; “XV. yüzyıl başlarından o’an Tuhfet-üz-Zekiyede bir oğluk imlası geçer. Bu pek mühimdir. Aynı eserde ıklık ve ıklığı imlalarının da hep bir anlamda kullanılmış görünmeleri işin önemini büsbütün artırmıştır. Böylece ıklığ=okluğ aynılığına bizde tam bir etimolojici kavrayışıyle ilk defa onun tarafından dikkat ve işaret edildiği anlaşıyor.”⁵⁹

Türklerin Anadolu’ya girmesi ile Anadolu’ya getirildiği düşünülen “İklığ” bir müddet sonra saraya sokulmuş ve sarayda büyük bir itibar kazanmıştır. Örneğin, 17. yüzyıl sonu İstanbul hayatını minyatürlerinde canlandıran Levni’nin fasıl sahnesindeki musikîşinasların ön planda bulunan ilk dört çalgıcıdan ikisinin “İklığ”, diğer ikisinin ise “Miskal” çaldıkları görülür (bk. resim-12).

15. yüzyılda “müziğin günah” sayıldığı bir dönemde, bütün müzik aletleri gibi “İklığ” da hor görülmüştür. Hatta “musiki yasaklandı” diye Arnavut Yahya Bey kemençeyi şekil olarak “haç”a benzetmiştir:

“Kemançenin sanemi sındı yandı ateşe ud.

Yıkıldı yerleyin çengin liva-ı şeytanı.

Belayı can idi sazende kısmına tanbur

Elinde avretin ağılardı sanki oğlanı

⁵⁷ Mahmut Ragıp Gazimihal. age. s. 24.

⁵⁸ Mahmut Ragıp Gazimihal. age. s. 24.

⁵⁹ Mahmut Ragıp Gazimihal. age. s. 24.

Ne zulm idi bu ki defetti padişah cihan

Kemançe mutrib elinden iderdi efganı.”⁶⁰

Arnavut Yahya Bey’in bu dizelerine, Mahmut Ragıp Gazimihal şu yorumu yapmıştır; “*Sanat düşmanı şairin ‘çalındı çalıcının hake taç-ı ünvanı’ demesine bakılırsa, ıklığın bütün bir zümre elinden de ayrıca zarar gördüğü düşünülebilir. Yediği bu silleye rağmen, sevenlerinin çoğunluğu şüphe yok ki serhadlere kadar henüz yine de yurt çapındaydı. Bir cemiyet derdi halinde kısa mühletlerle musikinin İstanbul’da zaman zaman yobazlığa uğradığına dair başka metinlerde vardır.”⁶¹*

Kaygusuz Abdal’ın şu dizelerinde ise “İklığ” şöyle yüceltilmiştir:

“Yüzbin yiğit yanınca gü rzün çekip yürürsün

Yangulansın dağ-ü taş tabilbaz avavizle

Zil-ü zurna borular hasretinde çalınsun

Müddiler anı görsün ol çıkması göz ile;

Otuz kobuz kırk çeşte, elli ıklığ-i rebab

Hub çalınsun odada iktelli saz ile

Bunca sözü söyledik bize baki kalır yok

Kaygusuz’a nazar eyle bir güler yüz ile.”⁶²

İklığ adı Tanzimat sonrası sözlüklerinde ilk ve son olarak Ahmet Vefik Paşa’nın “Lehçe-i Osmani” adlı eserinde şu şekilde açıklanmıştır; “*İklık, ayaklı çeng rebab ve barbat ve santur ve kanun nevinde saz.*”⁶³ İklığ adlı yaylı çalgı bir dönem çok kullanılırken, zaman içerisinde yavaş yavaş unutulmaya başlanmıştır. İklığ’ın unutulmasının nedenlerinden biri, Tanzimat dönemi ile batılılaşma düşüncesinden dolayı batı çalgılarının daha çok tercih edilmesidir. Diğer bir neden ise, “İklığ” adlı yaylı çalgının, tıpkı geçmiş dönemlerde Farsça’nın etkisiyle Türkçe ismi yerine

⁶⁰ Mahmut Ragıp Gazimihal. age. s. 36.

⁶¹ Mahmut Ragıp Gazimihal. age. s. 38.

⁶² Mahmut Ragıp Gazimihal. age. s. 38.

⁶³ Mahmut Ragıp Gazimihal. age. s. 40.

Farsça adlandırılmaya başlanması gibi, Anadolu’da Türkçe ismini koruyabilmesine rağmen, “İklığ” adı yerine Farsça “Rebab”, “Kemane” vb. ifadelerin kullanılmaya başlanmasıdır. M. Ragıp Gazimihal, “İklığ” isminin unutulması yerine başka isimlerin kullanılmasını şu şekilde açıklamıştır; *“İstanbul’da batı yaylı sazlarını ele alma heveskarlığı bir çığır halinde baş gösterip de keman adı “violin” a geçince ve sine keman adı Fransız işi “violin d’amour” a takılınca, adsız kalan ıklığa bu kendi adı yine bağışlanamamıştır. Lügat paralama meraklıları arasında rebab adı artık kesin surette (ve şehirli dilinde) onun adı olmuştur. Farsça bir kelimeyi Türkçe ıklığın şirin ılgıtlığına yedek ad olarak tercih etmiştik. Ve işte bu yedek ad şimdi büsbütün viyolonun lakabı olmuştur. Viyolo’nun kendi üslup ve imkanlarını da ıklığın tavrına benimseterek daraltmıştı.”*⁶⁴

Yukarıda da görüldüğü üzere, Farsça’nın etkisi Osmanlı döneminde de sürmüş ve bir dönem A. Şükrullah tarafından “İklığ” olarak Türkçe adlandırılan çalgı, birkaç yüzyıl Anadolu’da, özellikle de İstanbul’da kullanılabilmişse de daha sonra 18. yüzyıldan itibaren unutulmaya başlanmıştır. İklığ adının unutulmasının bir diğer nedenini ise İrfan Gürdal şu şekilde açıklamaktadır; *“Türkler çalgılarını adlandırırken, yaygın olarak tel sayısından yola çıkıyorlar, iki+kıl=igil, ikili, çiftetelli, ikitelli, üçtelli gibi Türkçe adların yanı sıra dutar, setar, şeştar gibi Farsça isimler de kullanıyorlardı. Bu çalgı adlandırma geleneği de ıklığ sözünün iki kıl kökünden gelmiş olma ihtimalini güçlendirmektedir. Anadolu’da kemençelerin tel sayıları üçe çıktıktan sonra İklığ adı da kullanılmaz olmuştur.”*⁶⁵

İklığ, bilindiği gibi “iki telli” bir çalgıdır. Zaman içerisinde “İklığ”ın tel sayısı ilk olarak üçe, daha sonra dörde çıkmıştır. Tabii ki “İklığ”ın yapımında meydana gelen gelişim sadece tel sayısında değil, ayrıca sap ve gövde kısımlarında da çeşitli değişimlerin yapıldığı düşünülmektedir. İklığ’ın şekil ve yapısı hakkındaki ilk bilgiyi Rauf Yekta’dan öğrenmekteyiz. Rauf Yekta’nın, A. Şükrullah’ın eserinden bire bir çevirerek oluşturduğu Fransızca eser, 1986 yılında Türkçe’ye çevirilmiştir ve bu

⁶⁴ Mahmut Ragıp Gazimihal. age. s. 38.

⁶⁵ İrfan Gürdal. “Kopuz ve Türk Dünyası Halk Çalgıları”. *Türkler*. C. 19. Ankara: Yeni Türkiye Yay., 2002. ss. 109-111.

eserde “İklğ” ile ilgili olarak şu bilgilere yer verilmektedir; “Yaylı bir alet olan ıklğ'nın gövdesi bronzdan ve yere dayanmak için ayak çubuğu çelikten olmak gerekir. Bu ayak üzerinde ve ayağın alete giriş noktasında iki teli tespit etmek için iki çengel bulunur. Müellif aletin sapının badem veya ceviz gibi sert ağaçtan ve tercihen abanozdan yontulması gerektiğini söylüyor. Aletin beşliye akort edilen iki teli olması gerekir.”⁶⁶

Rauf Yekta, aynı eserin dipnotlarında “İklğ”ın gövde kısmının “bronz” olarak kaydedilmesine ve çalgı biliminde madeni gövdeye rastlanmayışına dikkat çekmiştir. Bu noktada, A. Şükrullah'ın 15. yüzyılda tespit ettiğı “İklğ”ın belki de kendisi tarafından bilinmeyen, “hindistan cevizi” veya “bronz” olarak nitelendirdiğı bir malzemeden yapılmış olduğı ihtimali düşünülebilir. Bir diğerk nokta ise, bilindiğı gibi o dönemlerde çalgı yapımında belli bir standart yoktur ve dolayısıyla da o dönemde yapılan bütün “İklğ”larda aynı madde kullanılmamış olabilir. Örneğın, Halil Çelik'den edindiğimiz bir bilgiye göre, çocukluk yıllarında zaman zaman “yağ tenekesi”ni kullanarak çalgı yapmayı denediklerini belirtmiştir. Günümüzde de, Halil Çelik “Kabak Kemane”den değişik ses elde edebilmek amacıyla, zaman zaman çalgının gövde kısmında su kabağı yerine “bakır ve alüminyum alaşımlı taslar” kullanarak “Kabak Kemane” yapmaktadır. Bu çalgılar gelecek kuşaklar tarafından tespit edildiğinde onları “Kabak Kemane”den farklı bir çalgı olarak mı, yoksa “Kabak Kemane”nin gövde kısmı “alüminyum”dan oluşur diyerek mi nitelendirilecekler? Bu noktada, çalgıların zaman zaman yapım ustalarının düşünceleri doğrultusunda değişebileceğini söyleyebiliriz. Buradan hareketle, A. Şükrullah'ın 14. yüzyılda tespit ettiğı ve “İklğ” olarak adlandırdığı çalgı, “Bronz” bir maddeden yapılmış olabilir, ancak bu o dönemde yapılan bütün İklğların “Bronz”dan yapıldığı anlamına gelmez. Anadolu'daki derleme çalışmalarında “İklğ” ile günümüze en yakın zamanda karşılaşan kişi ise Halil Bedii Yönetken olmuştur; “Anamas eteklerinde Yenice'de çalışırken Yenice dolaylarından getirdiğimiz bir halk sanatkarı bize Karağı sınırında Hacı İsalı aşiretinden Gebeş Hasan oğlu Ahmed'in 'ıklık' çaldığını, yukarı yaylada asıl Karakoyunlu yürüklerinin

⁶⁶ Rauf Yekta Bey. age. s. 84. (bk. resim-13)

bu çalgıyı çaldıklarını söyledi. İklik eski bir Türk sazıdır. Eski kitaplarda ‘ıklığ’ olarak geçer. Hicri 9. yüzyılda Ahmet oğlu Sükrullah’ın Yıldırım Bayazıt şehzadelerinden İsa Çelebi’ye ithaf ettiği eserde bu çalgının tarifi yapılmıştır ki bugünkü kabak kemaneye benzer. Rahmetli Rauf Yekta, Milli Tebebbular mecmuasının cilt:2, sayı:4, 139 uncu sahifesinde bahsettiği bu saz için, ‘şimdiye kadar ismine bile bir yerde tesadüf etmediğimiz bu saz’ demektedir. Biz bu gezide bu sazın ismine tesadüf ettik.”⁶⁷

İklığ adı ile karşılaşan bir diğer araştırmacı ise, Türkiye’de derleme çalışması yapan Amerikalı araştırmacı Laurence Picken’dır. L. Picken, eserinde “İhlikçi” teriminin Balıkesir müzisyenlerince kullanıldığını; 1940 yılında Ankara Devlet Konservatuvarı’nın bir derleme gezisinde Kayseri ve Malatya’nın bazı bölgelerinde yaylı bir çalgı anlamında “İhlik” adının kullanılmış olduğunun tespit edildiğini belirtmiştir. Isparta yakınlarında bulunan Anamas Yaylası’nda kabak için “İklığ” adının kullanıldığını; “İklığ” isminin yine Giresun’a bağlı iki farklı yerleşim alanında ve Manisa’nın Demirci İlçesi’ne bağlı “İklıkçı Köyü”nü adlandırmak için kullanıldığını tepsit etmiştir.⁶⁸ Görüldüğü gibi, “İklığ” gerek çalgı adı, gerek ise yerleşim yeri adı olarak halen Türkiye’nin bazı bölgelerinde kullanılmaktadır, ancak daha önce de değinildiği üzere, “İklığ” ismi özellikle 18. yüzyıldan itibaren unutulmaya başlanmıştır. İkliğ adı yerine Farsça’nın da etkisiyle, kimi zaman “Kemençe”, kimi zaman “Rebab”, kimi zaman “Ayaklı keman” adları kullanılmış ve bu durum bir kavram kargaşasına yol açmıştır. Kendi ismi ile birlikte toplam dört farklı isim ile adlandırılan “İklığ”, zaman zaman farklı dört çalgı olarak anlaşılmıştır. İkliğ’in şekil açısından, yapımında kullanılan malzemeler ve tel sayısındaki değişim ve gelişimlerle birlikte kabak kemane ismi günümüzde daha yaygın olarak kullanılmaktadır. Kabak kemane, zaman zaman “gıy gıy”, “gıy gıdı” gibi “onomatope” isimlerin yanında; “Kemane” ve “Kemençe” gibi isimlerle adlandırılrsa da, aslında aynı çalgı ifade edilmektedir.

⁶⁷ Halil Bedi Yönetken. age. s. 133.

⁶⁸ Laurence Picken. age. s. 193.

I. BÖLÜM: KILKOBIZ

I. 1. Kilkobiz Yapımında Kullanılan Malzemeler

Kobiz teriminin, eskiden müzik aletlerinin farklı türlerini adlandırmak için, genel bir terim olarak kullanıldığından daha önce bahsetmiştik. Nefesli (üflemeli), mızraplı ve yaylı çalgılar “Kobiz” terimi ile adlandırılmışlardır. Kazak araştırmacı Bolat Garibayev, genel bir adlandırma olarak kullanılan “Kobiz” teriminin, bazı çalgıları adlandırmak için de kullanıldığını şu şekilde belirtmiştir:

“a) Telli gruptaki (Kazak) kobızı; serme kupas (Çuvaşlarda keman bu şekilde adlandırılmaktadır); komuz, (Kırgızların üç telli pizzakatolu çalgısı); kumuz, (Dağıstanlıların üç telli pizzikato çalgısı); homus (Hakasların iki veya üç telli çalgısı)

b) Dilli gruptaki (varganla aynı tipteki müzik aletleri)- kovij (Mari); temir (metal) komuz (Kırgız); temir komus (Altay); temir homus (Hakas); temir komus (Tuva); homus (Yakut); kubız (Tatar ve Başkırt) vb. müzik aletleri için de kullanılmaktadır.”⁶⁹

Kazakistan’ın bazı bölgelerinde “Kobiz” terimi 19. yüzyılda ortaya çıkan “armonika” (kazaçkobiz) ve “kemen” (kobiz) için de kullanılmıştır. Etnografların verdikleri bilgilere göre, 19. yüzyılın başlarına kadar Tatar, Başkırt, Çuvaş, Altay ve Kırgız Türklerinin “Kilkobiz” a benzer yaylı müzik aletleri en popüler müzik aletleridir.⁷⁰

Genellikle bu adlandırmalarda birleşik kelimeler kullanılmakta ve birleşimin ilk parçası aletin türünü belirlemektedir. Örneğin Kazak Türklerinde bazı çalgılar; “*kıl (at kılı)+ kobiz, kagaz (karton)+kobiz, til (dil)+kobiz, şan+kobiz*” şeklinde ifade edilmektedir. Kırgız Türklerinde ise, bazı müzik aletleri; “*kagaz+komuz, temir+komuz, jigaç+komuz*” olarak ifade edilirken, Çuvaşlarda; “*serme+kumas (yaylı çalgı), hut+kupas (armonika)*” şeklinde, iki kelimenin birleştirilmesiyle adlandırılmaktadır.⁷¹

⁶⁹ Bolat Garibayev. age. s. 112.

⁷⁰ Bolat Garibayev. age. s. 113.

⁷¹ Bolat Garibayev. age. s. 112.

Bu bilgiden, kılkobız isminin, ilk kısmını oluşturan “kıl” kelimesinin, çalgıda kullanılan at kılından dolayı ve “kobız” kelimesinin ise, genel bir çalgı ifadesi olarak kullanıldığı anlaşılmaktadır. Kıl ve kobız çalgıyı isimlendirmek amacıyla “Kılkobız” şeklinde birleştirilmiştir. Bu noktada, geçen bölümde üzerinde durduğumuz “İklığ” kelimesinin de benzer bir özellik gösterdiğini belirtelim. İklığ kelimesinin de, “iki+kıl” kelimelerinin birleştirilmesiyle “İklığ” şeklinde adlandırıldığı söylenebilir.

Kılkobız, at kılından veya bağırsaktan oluşturulan iki telli bir çalgı olup, zamanla geliştirilip tel sayısı ilk olarak “üç”e, daha sonra ise “dört”e çıkmış ve en son olarak da yapımında “metal tel” kullanılmaya başlanmıştır. Dolayısıyla at kılı veya bağırsağın çalgıda kullanılmayıp, “metal dört telli” olarak üretilen ve kılkobızın devamı niteliğinde olan bu yeni çalgıya “kobız-prima” veya “simkobız” adı verilmiştir (bk. resim-14-15). Bu çeşit kobızların, “Alto Kobız” ve “Bas Kobız” adı verilen çeşitleri de vardır. Bu yüzden günümüzde kılkobızın iki türünden bahsedilmektedir; “a) at kılından iki telli (halk geleneği icrasındaki ses çıkarma özelliklerini korunmuş), kuartet ve kvintet yapılı; b) kvintet yapılı metal ve damardan dört telli.”⁷²

Kılkobız, yayla çalınan, iki telli eski bir Türk çalgısıdır. Halk arasındaki rivayetlere göre, kılkobız, 8. veya 9. yüzyılda “Korkut Ata” veya Batı Türkleri arasındaki adıyla “Dede Korkut” tarafından icat edilmiştir. Ancak Dede Korkut anlatmalarında adı geçen kopuzun yaylı mı yoksa mızraplı mı olduğuna dair bir iz bulmak oldukça zordur. Azerbaycan müzik araştırmacısı Seadet Abdullayeva bu konu ilgili şu bilgileri vermiştir:

*“Klasik Azerbaycan şiirinde ve Kitabı-Dede Korkut destanında adı geçen kopuz, şüphesiz, mızraplı bir çalgıdır. Yaylı çalgılardan farklı olarak, onun seferler sırasında çalınması da bu görüşü destekliyor. Orta asır müzिकcileri de onu böyle tasvir etmektedirler. Abdulkadir Maragi mızraplı kopuzun iki türünü, kopuz-i rumi (rum kopuzu), ve ozanı (büyük bir ihtimalle ozanların kullandığı kopuz) tasvir etmektedir.”*⁷³

⁷² Bolat Garibayev. age. s. 125.

⁷³ Seadet Abdullayeva. age. s. 364.

Seadet Abdullayeva'nın üzerinde durduğu konu, Dede Korkut anlatmalarında adı geçen kopuzun mızraplı bir çalgı olduğudur. Anlatmalarda adı geçen kopuzun, seferler sırasında yürüyerek çalınan bir saz olarak anlatılması, dolayısıyla da kılkobızın oturarak çalınabileceği için, bu anlatmalarda adı geçen kopuzun mızraplı veya el ile çalınan bir kopuz çeşidi olduğunu ileri sürmektedir. Daha önce değindiğimiz gibi, Türkiye'de anlatılan "Dede Korkut" anlatmalarında da "Kolça kopuz" adı geçmekte olup, buradan hareketle bu çalgının mızraplı veya el ile çalınan bir kopuz çeşidi olabileceği düşünülebilir. Bu noktada, S. Abdullayeva'nın tespiti bu fikri destekler niteliktedir. Ancak; bir sonraki kısımda "Kılkobızın Yapımı" bölümünde üzerinde durulacağı üzere, Kazak Türkleri arasındaki bazı anlatmalarda, Dede Korkut'un kobız ve kılkobız yapabilen ve çalabilen biri olarak anlatılması da dikkat çekicidir.

Kam, Baksı ve Jiravların çalgısı olarak da bilinen kılkobız, 18. yüzyıldan itibaren günah sayılarak yasaklanmış ve ortadan kaybolmaya yüz tutmuştur. 1930'larda Kazak müzikçi Ahmet Cubanov, iki kılkobız icracısı ile karşılaşmış ve bu icracıları kendi kurduğu "Halk Çalgıları Topluluğu"na almış ve böylece kılkobız tekrar yaygınlaşmaya başlamıştır.

Kılkobızın Baksılar tarafından "büyücülük" ve "cin çıkartma" gibi ritüellerde kullanılmasından dolayı, yapımında "kutlu ağaçlar" kullanılmış; üzerine "Nartüyü" olarak da adlandırılan "en genç deve"nin derisi gerilmiş, çalgının tellerini ve yay kısmı ise, "kutlu at" kuyruğundan yapılmıştır. Türk yaylı çalgılarında, gövde kısımlarının "kutlu ağaç"dan oyularak yapılması, çalgının tellerinde ve kıllarında "kutlu malzemelerin" kullanılması ortak bir yön olarak dikkat çekmektedir. Bahaeddin Ögel, bu konuyla ilgili olarak; tedavi, fal ve sihir dualarında kullanılan yaylı kopuzların kutlu ağaçlardan yapıldığını, çalgının yay kısmının "yürük at"ın kıllarından oluşturulduğunu, bunun eski Türk dini olan "Şamanizm" ile ilişkili olmasından kaynaklandığını belirtmektedir.⁷⁴

Bu noktada, Türk Dünyası çalgılarında kutlu malzemelerin kullanılmasının ülkemizde yapılan ve icra edilen kabak kemanede de bulunduğu söylenebilir. Kabak

⁷⁴ Bahaeddin Ögel. age. s. 269.

kemane, su kabağından yapılan bir çalgıdır. Bilindiğı üzere su kabağı, eskiden Anadolu’da su taşımak, çeşitli baklagilleri içerisinde muhafaza etmek için kullanılırken, su kabağının günlük hayattaki en önemli bir diğer işlevi, ölü yıkamak için kullanılmasıdır. Kabak kemane yapımında su kabağının kullanımı, ölümün kutsallığını vurgulamak için kullanılmış olabilir. Bilindiğı gibi, Türklerin ilk dini olarak kabul edilen Şamanizm’den İslamiyet’e kadar olan süreçte, ölüm her zaman Türk kültüründe önemli ve kutsal bir kavram olarak düşünülmüştür. Buradan hareketle, müziğin frekans olarak sonsuzluğu, yaşamın ölümden sonra da devam ettiğı inancı, çalgıların yapımında kullanılan malzemeler aracılığıyla yaşatılmaya çalışılmış olabilir.

Kabak kemanede kullanılan ve kutlu bir malzeme olarak düşünülebilecek diğer malzeme ise, çalgının gövde kısmına, diğer bir deyişle su kabağının üzerine gerilen yürek zarıdır. Yürek zarı, dana kalbinin üzerindeki zarın, çıkartılıp temizlenmesiyle elde edilmektedir. Kabak kemane yapımcısı Halil Çelik, su kabağına yürek zarının gerilmesini, “sesin yürekten gelmesi” düşüncesinden hareketle kullanılmış olabileceğini belirtmiştir.

Kabak kemane yapımında kullanılan su kabağı ve yürek zarı, kılkobız ve pek çok Türk Dünyası çalgısında da olduğu gibi, Türk kültüründe, çalgı yapımında kutlu ağaçların, kutlu hayvan derilerinin kullanılmasının nedeninin, ortak bir kültür zemininden kaynaklandığına ve bu kültürün izlerinin Türkiye’de yapılan kabak kemanede de görüldüğü söylenebilir.

Kılkobız yapımında kullanılan diğer bir malzeme de çam ağacıdır. Tek parça halinde oyulan çam ağacı kılkobızın gövde kısmını ve sap kısmını oluşturur. Gövde ve sap kısmı, aynı çam ağacı kütüğünden oyularak yapılır. Burada önemli olan, kılkobızın yapımında kullanılacak olan “çam ağacı”nın ulu, kutlu bir ağaç olmasıdır. Kılkobıza şekil ve yapı açısından büyük benzerlik gösteren Kırgız Türklerinin kullandığı ve “Kılkıyak” adı verilen çalgıda kullanılan ağacın yapısı ve kutluluğı Kırgız baksılarının dualarında şu şekilde geçmektedir; “ *Üyenki ağacının dibinden (tübüнден), oyulup alınan kopuzum! Karagay ağacının dibinden, çekilip alınmış kopuzum! Karagay, (bir*

*tür çam) ağacından kopuzumu koluma aldım! Bir su yılanı gibi (her yerde) dolandım!...*⁷⁵

Kalkobızın gövde kısmının çam ağacından oluşturulması ve çam ağacının Kazakistan ve çevresinde sıkça çalgı yapımında kullanılmasının nedenini Bahaeddin Ögel, çam ağacının Kuzey Türk Kültür çevresini kaplayan yaygın bitki örtüsü olmasına bağlamaktadır. Kırgız Türklerinden Altay Türk kültür çevresine ve hatta Şor Türklerine kadar, çalgı yapımında “çam ağacı” sıkça kullanılmıştır.⁷⁶

Türkiye’de üretilen kabak kemanelerin sap kısmında da, bazı ustalar tarafından çam ağacı kullanıldığı tespit edilmiştir.⁷⁷

Kazak Türk kültürü ve çevresinde, ağaçtan oyularak yapılan, yuvarlak ve benzeri şekiller verilmeye çalışılan, ağaç gövdeli yaylı çalgılar kullanılırken, diğer bazı Türk boylarında ve Anadolu’da özellikle su kabağı ve Hindistan cevizi gibi kendinden yuvarlak doğal malzemeler kullanılmıştır. Bahaeddin Ögel, Kazak Türklerinin hayvancı ve çoban geleneği yaşam tarzının yaygın olmasından dolayı çalgılarında ağaç ses gövdesi kullandıklarını, su kabağının ise, hayvancılığın yanı sıra daha çok ekincilikle uğraşan Türklerde görüldüğünü düşünmektedir.⁷⁸

Kalkobızın yapımında kullanılan bir diğer malzeme ise, ses gövdesinin üzerine gerilen deve derisidir. Yaylı çalgının üzerine deve derisi gerilmesine, Kazak Türklerinin kalkobızının yanı sıra, Kırgız Türklerinin “Kalkıyak” adlı çalgısında da rastlanılmaktadır. Bir Kırgız baksısının duasında “Kalkıyak” adlı çalgı yapımında deve derisinin kullanıldığı şu şekilde anlatılmaktadır; “*Celmaya devesinin derisi ile, her yanı çevrilmiş olan kopuzum!*”⁷⁹ Kalkobız icracısı Lezzet Mülazımoğlu, Kazakistan’da kalkobızın üzerine deve derisi gerilmesinin nedenini ise şu şekilde açıklamaktadır; “*Kazakistan’da göçebe kültür olduğu için, develerin insan hayatında oldukça önemli bir yeri vardır. Kazakistan’da deve çoktur ve bu sebeple insanlar, ihtiyaçları*

⁷⁵ Bahaeddin Ögel. age. s. 23.

⁷⁶ Bahaeddin Ögel. age. s. 107.

⁷⁷ Laurence Picken. age. ss. 186-205.

⁷⁸ Bahaeddin Ögel. age. s.261.

⁷⁹ Bahaeddin Ögel. age. s. 108.

doğrultusunda yapmış oldukları kılkobızlarda deve derisini sıkça kullanmışlardır. Kılkobız'ın tellerini ve yayını oluşturan atkılı ise, özellikle hızlı yürük atlardan seçilerek kullanılmıştır. Kılkobız'ın iki telli olup, telleri at kılındandır."⁸⁰

Kılkobızın yapımından gövde üzerine at kılından iki telin gerilmesi ve akortlanabilmesi için, sapın yukarı kısmına iki tane burgu takılır. Burguya, bu bölgelerde "kulak" denmektedir. Anadolu'da da çalgıların burgularına zaman zaman "kulak" denildiğine de rastlanmaktadır. Çalgıların bu kısımlarına "kulak" denmesi çalgının çeşitli kısımlarının canlı bedenine benzetilmesiyle ilgilidir. Çalgıların bazı kısımlarını ifade etmek için, kafa, baş, sırt, boyun, gövde, döş gibi ifadeler sıkça kullanılmıştır. Örneğin; Karadeniz'in bazı köylerinde ve Güney Türkmenlerinde çalgının burguluk kısmına "baş" denilmektedir. Burguların, bu kafa bölümüne yandan geçmesiyle, çalgının bu kısmına "kulak" denilmiştir.⁸¹

Çalgıların burgularına "kulak" denilmesinin çok eski bir terim olduğunu ise Kırgız baksılarının dualarından öğrenmekteyiz; "*Taşta çıkan ırgay (adlı çalıdan sana) kulak yaptım, kopuzum!*"⁸²

Baksı'nın bu duasından, kopuzun burgularının o dönemlerde, "ırgay" adlı çalıdan yapıldığı anlaşılmaktadır. Şamanlar ve baksılar ritüellerinde, kendilerine yardım etmeyen ve falları doğru haber vermeyen kopuzlarına kızdıkları zaman; "*Kulağını burayım (burayın), götürüp yere vurayım!*" ifadesini kullandıklarını, Anadolu'da da 15. yüzyılda çalgının burgularına kulak denildiğini "*Kulağını çün buraydı kopuzun, olurdu keşf esrarı rumuzun.*" ifadesinden öğrenmekteyiz.⁸³

Türkiye'de çalgıların tellerini takmaya ve akortlamaya yarayan araca zaman zaman "burgu" veya "kulak" denilmektedir. Yukarıdaki örneklerden de anlaşıldığı üzere, bu terimler bütün Türk Dünyası'nda ortak olarak kullanılmaktadır. Kılkobızın teknesinin alt kısmı deri ile kaplı, üst kısmı ise açıktır. Burguluk kısmında ve teknenin

⁸⁰ Lezzet Mülazımoğlu ile 14.11.2007 tarihinde, Ankara Kültür Bakanlığı Türk Dünyası Müzik Topluluğu'nda yapılan karşılıklı görüşme ile elde edilen bilgi.

⁸¹ Mahmut Ragıp Gazimihal. age. s. 67.

⁸² Bahaeddin Ögel. age. s. 111.

⁸³ Bahaeddin Ögel. age. s. 111.

üst kısmında demir parçalar ve ziller asılıdır. Kobız sallandıkça bunlar ses çıkarır. Pek çok ritüelde, Şamanlar tarafından kullanılan kılkobızın üzerinde yer alan metal parçalar oldukça dikkat çekmektedir. Kılkobıza filamingo tüyü ve metal parçalar asılmış, ana gövdenin içine aynalar yapıştırılmış, müzik aletinin titreşimi sırasında ek sesler veren levhalar ve parçalar konulmuştur. Halk icracılarının kılkobızlarında bu malzemeler pek kullanılmamıştır. Bu özellikleri ile “Halk icracıları”nın ve Baksıların kılkobızları birbirlerinden ayrılmaktadır. Metal aksesuarların yerine, halk müzisyenleri müzik aletinin başını çeşitli motiflerle süslemişlerdir.⁸⁴ Bu noktada üzerinde durulması gereken bir diğer konu ise, kılkobızın “Kuğu Kültü” ile olan bağlantısıdır. Kazak müzikolog, Bolat Garibayev bu konu ile ilgili olarak şu bilgileri vermektedir; “*Bazı etnografik materyallere gönderme yapan A. Margulan Kazak enstrümental müziğinin gelişimiyle ilgili önemli veriler vermektedir. O, kobızın Orta Asya sınırları dışına yayıldığı düşüncesini iddia etmektedir. Pek çok araştırmacı eski kılkobızın kuğu görünümüne sahip olduğunu yazmıştır. Bu verilere gönderme yapan A. Margulan büyüü bir müzik aleti olarak kobızın, Kazakların eski totemlerinden biri olan kuğu (akku) kültüyle bağlantılı olduğunu iddia etmektedir.*”⁸⁵ Bilindiği gibi, “Kuğu Kültü” Türkler için “Totem” olarak kabul edilen hayvan türlerinden biri olan “Kuğu” ile bağlantılıdır. Bu noktada, kılkobızın da gerek yapı olarak, gerekse de icra bağlamında “Kuğu Kültü”nden etkilendiği düşünülebilir. Kılkobızın daha eski türlerinin “Kuğu”ya benzemesi de bu düşünceyi desteklemektedir. Kılkobız, görüldüğü üzere şekil ve yapı açısından, yaylı çalgılar içerisinde oldukça karakteristik özelliklere sahiptir. Çalgının iki at kılından telinin olması, gövde kısmının çam ağacından oyularak yapılması vb. gibi özellikleriyle kılkobız, yaylı çalgıların tarihi içerisinde oldukça eski bir döneme aittir. Kılkobızın şekil açısından “kuğu”ya benzemesi, çalgının Kazak Türk kültürü içerisinde yer alan “kuğu kültü” ile olan bağlantısını ortaya koymaktadır. Özellikle çalgının, Baksılar tarafından ritüellerde de kullanılması, kılkobızın icra anlamında da köklü bir geleneğe sahip olduğunu göstermektedir. Sonuç olarak; kılkobız, Türk yaylı çalgıları içerisinde, gerek şekil ve yapı açısından, gerekse icra ortamı açısından geçmişten bugüne haber getiren en eski yaylı çalgılardan biri olarak kabul edilebilir.

⁸⁴ Bolat Garibayev. age. s. 113.

⁸⁵ Bolat Garibayev. age. s. 28.

I. 2. Kalkobızın Yapımı

Kalkobızın yapısı, şekli ve ölçüleri pek çok eski müzik aleti için karakteristiktir. Kalkobız, “Kamança” ve “Kabak Kemane”ye göre daha eski bir döneme ait çalgıdır. Günümüzde sadece “Kabak Kemane” veya “Kamança”nın bugünkü şekilleri ile karşılaşabildiğimiz için, onların eski yapıları hakkında sadece yazılı kaynaklardan bilgi alabiliyoruz. Kuşkusuz kamança ve kabak kemanenin de ilk şekilleri karakteristik bir özelliğe sahiptir. Bugün, Avrupalılar açısından da kabak kemane karakteristik bir çalgı olarak kabul edilebilir. Kalkobızın daha erken örneklerinden biri şu şekilde açıklanmaktadır; “*Kobız, üst dekası olmayan bir mandolin formuna sahiptir, tellidir, onu yayla çalarlar. O metal süslerle süslenmiştir.*”⁸⁶

Kalkobızın burada dikkat çeken özelliği yuvarlak bir yapıya sahip olmasıdır. Kalkobız gibi çalgıların kamança, kabak kemane gibi yuvarlak tekneli çalgılar ile olan bağlantısı günümüzde de tartışılmaktadır. Kalkobızın ilk olarak tasvir edildiği yazılı kaynaklardan yararlanarak bir araştırma yapan Kazak Müzikolog Bolat Garibayev, eski müzik aleti kalkobız hakkındaki çoğu bilginin etnograflar tarafından toplandığını ve “*Semipalatinsk Bölgesi’nde Kırgız Gelenekleri*” adlı makalede eski türde bir örneğin anlatıldığından bahsetmiştir. Burada adı geçen kobız üç tellidir, deri gerilmemiştir, büyük ve yuvarlak bir teknesi vardır. Kalkobızın yuvarlak tekneli olması burada önemli bir bilgidir. Elimizdeki fotoğraflarda kalkobızın şekli tam olarak yuvarlak değildir. Yuvarlak bir bölüm vardır, ancak aşağı kısmında derinin gerildiği düz bir bölüm mevcuttur. Yuvarlak kısmın üzerine ise deri gerilmeyip, boş bırakılır ve ses oradan çıkmaktadır. Sözü ettiğimiz makalede yuvarlak bir tekneden bahsedilmiş ve üzerine deri gerilmediği belirtilmiştir. Buradan hareketle, ilk zamanlarda kalkobızın yuvarlak tekneli olup, sonradan deri gerilme fikri ile alt kısmının oluşturulduğu düşünülebilir. Bu düşüncüyü destekleyen bilgi ise Garibayev’in kitabında şöyle yer almaktadır; “*Eski kalkobızın yapısını tasvir ederken A. Margulan daha eski dönemde onun tabansız dairevi bir forma sahip olduğunu belirtmektedir. Kalkobız ve Şerter’in ilkel türleri yapı olarak birbirine o kadar benzemektedir ki, sadece ses üslublarına göre onları ayırt*

⁸⁶ Bolat Garibayev. age. ss. 115-116.

etmek mümkündür. Şerter icracısı onu göğsünde tutar ve çimdikle çalar; Kalkobız'ı ise dizde tutar ve yayla çalarlardı.”⁸⁷

Kalkobız, bugün Kazakistan'da yapımı oldukça azalmış bir çalgıdır. Daha önce de bahsettiğimiz gibi, özellikle kalkobızın devamı niteliğinde olan “Kobız-Prima” daha çok tercih edilmektedir. Kalkobız yapımcıları da oldukça azalmış olup, kalkobızın şekli ve yapımı hakkında bilgiye, sadece bazı yazılı kaynaklardan ulaşabilmektedir ve kalkobızla ilgili çeşitli bilgiler bilim adamı İ. Gmelin'de bulunmaktadır. Gmelin'in araştırma grubunda yer alan ressam İvan Borisov (bu araştırma grubu Astrahan üzerinden İran'a gitmiştir) 1768 yılında bu müzik aletinin çizimini yapmıştır. Kazak araştırmacı Garibayev, bu resmin kalkobız'ın en erken tasviri olduğunu ve onun dış görünümü hakkında kesin bir fikir verdiğini düşünmektedir. Derin bir boş tabağa benzeyen “kobas” yuvarlaktır ve ağaç bir sapı vardır. Sapın bitiminde halka şeklinde bir ağaç ve sikkeye benzeyen çeşitli metal parçalar asılıdır. Çalgının tabağa benzetilen aşağı kısmı dizlerde tutulabilmesi için, sopayla sağlamlaştırılmıştır. Kobas'ın üzerine ise ince bir deri gerilmiş ve derinin üzerinde delikler vardır.⁸⁸

Kalkobıza şekil açısından oldukça benzeyen ve Kırgız Türkleri tarafından kullanılan “Kalkıyak” adlı çalgının yapısı ve yapımı hakkında edindiğimiz kısa bilgiye yer vermenin bu noktada yararlı olacaktır. Vertkov'a göre, Kazak kopuzlarına çok benzeyen bu çalgı, tek bir ağaç kütüğünden çıkarılarak yapılır. Yaygın olarak kayın ağacından yapılan çalgı, 65 cm kadar uzunluğa sahiptir. Kırgızlar arasındaki “kıyak” geniş bir ağaç kütüğünden oyulmuş uzunca bir alettir. Üzerine deve derisi gerilmiş ve iki kalın at kılı takılmıştır.⁸⁹

Kalkobızın yapımı hakkında bazı bilgiler ise, Kazaklar arasında anlatılan bazı efsanelerde mevcuttur. Bir Başkurt ve Karakalpak anlatmasında bölgesel söyleyiş farkından dolayı “Dede Korkut”, “Korkut Ata” olarak ifade edilmektedir. Korkut Ata, Kazak Türkleri arasında “Küğ” olarak adlandırılan “Ezgi”yi çalabilmek için bir çalgı yapmak ister ve bu çalgıyı yapabilmek için uzun yıllar uygun bir ağaç arar, fakat

⁸⁷ Bolat Garibayev. age. s. 24.

⁸⁸ Bolat Garibayev. age. s. 113.

⁸⁹ Bahaeddin Ögel. age. s. 290. (bk. resim-16)

istediği nitelikte bir ağaç bulamaz. Bir gün ormanda dolaşırken cinlere ve perilere rastlar. Cinler ve Periler onun çalgı yapmak istediğini bildikleri için, onu bu fikrinden caydırmaya çalışırlar. Kendileri “kumız (kopuz)” denilen çalgının nasıl yapıldığını bilirler ve onu sır olarak saklarlar. Çünkü, Korkut Ata, o çalgıyı yaparsa, istediği zaman “küğ”leri çalabilecek, cinlerin ve perilerin bu dünyadaki rahatları bozulacaktır. Korkut Ata, cinler ve perilerden güç bela kurtulur ve biraz gittikten sonra gizlenip, geri döner ve onların konuşmasını dinler; *“Bu adam kumızı yapmanın sırrını bilmeseyse de fikrinden hemen dönmez” derler. “Kumız için gerekli şeyin yaban domuzunun kırıp attığı kuru iğde ağacının kuru gövdesi olduğunu nereden bilip, nereden bulsun şimdi. Bilince onu kesip oluklayıp oyarak üstünü gür sesli devenin baş derisi ile kaplayınca en güçlü kişneyen tayın kuyruk kılıyla iki kılını çekip saksavıl sapı ile sağlamlaştırdınca yayını çürük kuray otu tutkalı ile yapıştıranda işte dediği kumız ortaya çıkar.”*⁹⁰

Korkut Ata, cin ve perilerin konuştuklarını aynen uygular ve “kopuz”u yapar. Efsane şu şekilde devam eder; *“O kumızını o kadar bunlu çalarmış ki bütün canlılar, tabiat dahi onu sessiz sedasız dinlermiş. Bu keder verici küyler yayılınca deminki cin-periler için huzur bitmiş. Hatta, bir vakit Korkut Ata çok fazla ihtiyarlayıp güçten düşünce onun canını almaya gelen ecel (Azrail), kubız ezgisinden büyülenip kırk yıl boyunca Korkut Ata’nın canını almanın bir yolunu bulamamış. İşte bu, Korkut Ata’dan kalan o eski ağaç kumızdır.”*⁹¹

Bu anlatmada adı geçen “kumız” olarak adlandırılan çalgı, kuru iğde ağacından yapılmıştır. Özellikle de yaban domuzunun kopardığı kuru iğde ağacından yapılması burada dikkat çekicidir. Kılkobız yapımında genelde “çam ağacı” tercih edilir, bu nedenle burada adı geçen “kumız” adlı çalgının farklı bir kopuz çeşidi olduğu düşünülebilir. Fakat, gövde kısmının üzerine deve derisinin gerilmesi de “kılkobız” ile benzerlik göstermektedir. Daha öncede bahsettiğimiz gibi, Türklerde çalgı yapımında kutlu malzemelerin kullanılması bu anlatmada da görülmektedir. “Gür sesli deve” ifadesi, çalgının üzerine gerilen derinin, her hangi bir devenin derisi olmayıp, çalgının

⁹⁰ Mehmet Aça. “ ‘Kültür-Medeniyet Kahramanları’ ve Türk Müzik Aletlerinin Ortaya Çıkışı Hakkında Teşekkür Eden Bazı Efsaneler”, Milli Folklor Uluslar Arası Halkbilimi Dergisi. Bahar 45, 2000, ss. 47-48.

⁹¹ Mehmet Aça. agm. ss. 48-49.

sesinin gür olmasını sağlamak için, gür sesli deve derisi kullanılmıştır. Aynı şekilde çalgının sesinin yüksek çıkabilmesi için, “en güçlü kişneyen tay”ın kuyruğundan çalgının telleri oluşturulmuştur.

Kazak Türkleri arasında anlatılan bir diğer anlatmada ise, “Kalkobız” isim olarak geçmekte olup, çalgının yapılış şekli şu şekilde anlatılmıştır; “*Korkut, gençliğinde hünerli bir kimse olarak büyür. Eline aldığı müzik aletlerinin hepsini çalabilen büyük müzisyen ve çeşitli aletleri yapan, eli mahir bir usta olur. O, dombıra, sırnay yapmakla yetinmeden yeni bir müzik aleti icat edip tabiatın esrarlı hayatını müzik aletinin sesine katmak ister. Kucak yetmez bir çam ağacını kesip ondan yapmak ister. Onu vurup keserek güneşte kurutup birkaç gün bekletir. Bir gün yatıp düş görür. Düşünde melek ayan verir: ‘Korkut, yapıp durduğun kopuzun altı yaşındaki tek hörgüçlü kısırlaştırılmış erkek devenin ilikli kemiği gibi imiş. Şimdi ona tek hörgüçlü devenin derisinden şanak, ör tekenin boynuzundan oyup tiyek, beş yaşındaki aygırın kuyruğundan kıl bağırsak gerek. Onları birleştiren, aletin konuşup duru.’ Diye akıl verir. Korkut, gördüğü rüya boyunca kıl kopuz yapıp eline alarak alemin derde, kedere düşürüp (kederlendirip) küy küy lemiş der. Korkut adına bağlı günümüze dek gelen yirmiye yakın küy (ezgi) vardır. Onlar, el ile yurt, ölümle ömür, sonsuz baht, bitmez erlik hakkında şarkı söylemektedir.*”⁹²

Yukarıdaki anlatmada, Korkut Ata’nın müzik yönü ve çalgı yapımcılığı üzerinde durulmuştur. Korkut Ata, üflemeli ve mızraplı çalgıları çalabilen ve yapabilen bir usta olarak anlatılmıştır. Korkut Ata, bu müzik yeteneğinden dolayı yeni bir çalgı arayışı içindedir. Burada ilgi çeken diğer bir nokta, Korkut Ata’nın, çalgıların genel gelişim süreçleri doğrultusunda ilk olarak üflemeli ve mızraplı çalgıyı yapmış ve çalmış, daha sonra ise yaylı bir çalgı ile farklı bir ses elde etmek düşüncesinden hareketle kalkobızı icat etmiş olmasıdır. Yukarıda adı geçen kalkobızın yapım malzemelerinden olan çam ağacı, kalkobız yapımında sıkça kullanılan bir ağaç türüdür. Gövde kısmının üzerine gerilen deri ise, yine kalkobızın yapımında kullanılan, gövdenin üzerine gerilen deve derisidir.

⁹² Mehmet Aça. agm. ss. 48-49.

Görüldüğü gibi, kılkobızın geçmişteki yapımı hakkında sınırlı da olsa, bazı bilgilere ulaşılmıştır. Bu noktada, yazılı kaynakların önemi bir defa daha anlaşılmaktadır. Bunun için, en basit halk kültürü yaratmasının tespiti ve tespit edilen ürünün yazılı kaynağa dönüştürülerek gelecek kuşaklara aktarımı oldukça önemlidir. Türk Dünyası yaylı çalgıları, Türklerin yaşadığı coğrafyalara ve günlük yaşam şekillerine göre zaman içinde değişime uğramış ve yeniden yaratılmıştır. Çalgıların yapımında kullanılan malzemelerin bu süreçteki değişimi, aynı zamanda çeşitli yapımcı ve icracıların katkılarıyla çalgının şekil ve yapı özelliklerinde de yaşanmıştır. Çalgılarda karşılaşılan bu değişim ve gelişim kaçınılmaz olup, aynı zamanda çağı yakalamak için bir o kadar da gereklidir. Bunun için, kılkobızın geçmişteki yapısı ve şekli boyut değiştirerek kobız-primaya dönüşmüş ve bu sayede çalgı evrensel olabilme yolunda büyük bir mesafe kaydetmiştir. Burada önemli olan konu ise, çalgıların unutulmaması, geçmişte yapılan en basit bir çalgıdan hareketle yeni çalgılar yaratabilme gücüdür. Buradan hareketle, günümüzde Türk çalgı kültürü için yapılacak her çalışmanın ve bu yeni müzik aletlerine yönelik olarak yapılacak her tespitin önemli olduğunu ve gelecek kuşaklar için yeni çalgı yaratımlarına öncülük edeceğini tekrar vurgulamakta yarar vardır.

I. 3. Kalkobızın İcrası

Kalkobızın günümüzdeki icra şekli ile geçmişteki icra şekli arasında oldukça önemli bir fark vardır. Kalkobızın icra şeklindeki değişimin nedeni, çalgının daha önceleri yere oturur vaziyette bükülmüş sol ayağa dayanarak icra edilirken, zamanla sandalyede oturarak icra edilmeye başlanması ve bundan dolayı da kalkobızın iki diz arasına sıkıştırılarak icra edilmesinden kaynaklanmaktadır.⁹³

Kalkobızın geçmişteki icra şekli ile ilgili olarak Kazak araştırmacı Garibayev, çalgının çalış şeklinin icracının oturuş özelliğiyle bağlantılı olduğunu, geçmişte kalkobızın yere oturularak icra edildiğini belirtmiştir. Yere oturur pozisyonda icra edilen kalkobızı icracı ayaklarını toplayarak, çalgıyı bükülmüş sol ayağına koyarak çalar. Bu durumda bazı icracılar çalgının başını sol şakaklarına dayayarak çalarlarken; bazı icracılar ise, aleti sol tarafa eğerek çalarlar. Kalkobızın sandalye üzerinde oturur pozisyonda çalınması, çalgının iki diz arasına sıkıştırılarak çalınmaya başlanmasına neden olmuştur.⁹⁴

Kalkobızın icra şekli ile kabak kemanenin eski icra şekli arasında çok belirgin bir benzerlik vardır. Yukarıda bahsedilen kalkobızın daha önceki icra şekli gibi, M. R. Gazimihal'in "Asya ve Anadolu Kaynaklarında İkliğ" adlı kitabında bulunan fotoğrafta, "Kabak Kemane" ya da "İkliğ" olarak adlandırılan çalgıyı icra eden yaşlı bir Türk köylüsü de çalgısını yerde oturarak, bükülmüş sağ ayağına dayayarak çalmaktadır.



⁹³ Bolat Garibayev. age. s. 120. (bk. resim-17)

⁹⁴ Bolat Garibayev. age. s. 120.

Aynı kitapta, sandalyede oturur pozisyonda kabak kemane çalan kişinin fotoğrafı da dikkat çekicidir.



Bu fotoğrafta da görüldüğü üzere icracı, sandalyede oturur şekilde olup, üstteki fotoğrafta olduğu gibi, sol ayağını sağ dizinin üzerine koyup çalgısını da sağ topuğunun üzerine koyarak icra etmektedir. Bu resimlerde bize kabak kemane ve kılkobızın icra şekillerinin benzer olduğunu gösterdiği gibi, kabak kemanenin eski icra şekli hakkında bilgi vermektedir.

Kılkobızın günümüzdeki icra şekli, ülkemizde kullanılmakta olan “Karadeniz Kemençesi”, “Klasik Kemençe” ve “Tırnak Kemanesi” gibi çalgıların da icra şekillerine oldukça benzemektedir. Bütün bu çalgılar, kılkobız gibi iki diz arasına sıkıştırılarak çalınmaktadırlar. Bu çalgılar gerek icra şekilleri, gerek fiziksel özellikleri açısından birbirlerine oldukça benzemektedirler. Kılkobızın bu çalgılara göre daha eski bir dönemde ortaya çıktığı düşünülürse, bütün bu çalgıların icra edilmelerinin iki diz arasına sıkıştırılarak yapılmasının nedeninin kılkobız icrasından kalan bir özellik olduğu sonucuna varılabilir.

Kılkobıza icra şekli açısından oldukça benzeyen “Tırnak Kemanesi”, Türkiye’de kullanılmakla birlikte artık unutulmak üzeredir ve bu çalgıya bazı yörelerde “Kemane” de denmektedir. Bu konu ile ilgili olarak Erol Parlak şu bilgiyi vermektedir; *“Kıl kopuz vb. sazlarda parmakla sapa bastırmak fikri olmadığı için, telin üzerine parmakla dokunma ya da genellikle tırnağı yandan tellere temas ettirmek suretiyle ses elde edilmektedir. Teller boşlukta bulunduğu için de, hakimiyeti zor ve hızlı çalmaya pek uygun olmayan bir sazdır. Bugün Anadolu’da başta Kastamonu ve çevresi olmak*

üzere, Teke bölgesi Yörüklerinde de yaşatılmakta olan kemane (buna bazen turnak kemanesi de denilmektedir) aynı anlayışla çalınmaktadır.”⁹⁵

Görüldüğü gibi, kılkobızın geçmişteki icra şekli kabak kemanenin icra şekliyle oldukça büyük bir benzerlik göstermektedir. Zaman içinde çalgının çalım pozisyonunun değişmesiyle birlikte kılkobız iki diz arasına sıkıştırılarak icra edilmeye başlanmıştır. Buna göre, kılkobızın geçmişteki icra şeklinin günümüzde kabak kemane ve kamaça gibi diz üzerinde dik bir şekilde icra edilen çalgıların icra şekliyle olan bağlantısı açıktır. Kılkobızın, sandalye üzerinde çalınmaya başlanmasıyla değişen günümüzdeki icra şekli ise, yine Türkiye’de kullanılan, karadeniz kemençesi, klasik kemençe, turnak kemanesi gibi çalgıların icra şekliyle de oldukça büyük bir benzerlik göstermektedir. Bütün bu benzerlikler, Türk Dünyası kültür ürünlerinin ortak bir zeminde yaratıldığını göstermektedir.

Kılkobızın icra tekniğindeki bir diğer değişim, sağ elin yay tutuş şeklinde gerçekleşmiştir. Geçmişte kılkobızın yay kısmında kemanın yay kısmındaki gibi, yayın kıllarının gerilmesini sağlayan mekanik sistem olmadığı için, kılkobız icracıları, yayın kıllarını sağ elleriyle gererek çaldıkları belirtilmiştir. Fakat kılkobızın yay kısmında mekanik sisteme geçilmesiyle birlikte, sağ el pozisyonu da değişmiş ve kılkobız icracısının yayı tutuş şekli, kemanın yay tutuş şekline benzemiştir.⁹⁶

Kılkobızın eski dönemlerdeki icrasında karşılaşılan yay tutuş şekli günümüz kabak kemane ve benzeri çalgılara ait yayın tutuş şekliyle benzerlik göstermektedir. Çalgının yay kısmındaki değişim kabak kemanenin yay kısmında da gerçekleşmiştir. Günümüzde kabak kemane icrasında da keman yayı kullanılmaktadır, ancak sağ elin yay tutuş şekli kılkobızda olduğu gibi değişmemiştir. Kabak kemanenin yayı, sağ elin avuç içerisinde tutularak icra edilmeye devam etmektedir.

Daha önce belirttiğimiz gibi, kılkobız zamanla değişerek gelişmiş ve çalgının “Kobız-Prima” adlı türü oluşturulmuştur. Bu değişim, çalgının gövde yapısında ve şeklinde yapılırken, aynı zamanda tel sayısı artmış ve daha önceden kılkobızda “at kılı”

⁹⁵ Erol Parlak. age. s. 11.

⁹⁶ Bolat Garibayev. age. s. 121.

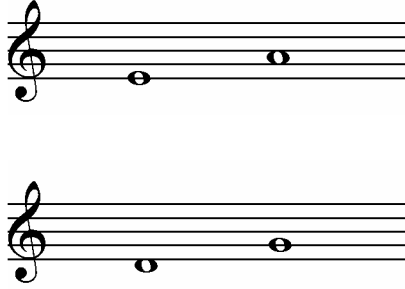
veya “bağırsak” kullanılırken, kobız-primada ise “metal tel” kullanılmaya başlanmıştır. Çalgının tel yapısındaki değişimden dolayı çalgının icra tekniği de bazı değişikliklere uğramıştır. Bu konuyla ilgili olarak ise kobız-prima icracısı Lezzet Mülazımoğlu şu bilgiyi vermektedir; *“Kalkobızın telleri ilk zamanlar çoğu çalgıda olduğu gibi at kılı veya bağırsaktan yapılan tellermiş. O dönemler kalkobız, bağırsaktan yapılan tellerin üzerine parmakla bastırılarak çalınırmış. Daha sonraları çalgılarda sanayi teli olarak bilinen metal, çelik tellerin kullanılmaya başlamasıyla birlikte, tellerin saptan yüksek olmasından dolayı yüksek ses çıkamadığı için, tırnakla dokunularak çalınmaya başlanmış.”*⁹⁷

Bu bilgi, geçmişte kalkobız icra tekniğinin, tellerin üzerine dokunularak yapıldığını, ancak çalgının tellerinin metal tel olarak değiştirilmesiyle birlikte, çalım tekniğinin de değiştiğini göstermektedir. Kalkobızın telleri saptan 3-4 cm kadar yüksekte olup, tırnakların tele teması ile çalınır. Bu noktada, kalkobızın günümüzdeki icra tekniğinin, tırnakların telin yan tarafından dokunularak yapıldığı, ancak tıpkı çalgının çalım pozisyonundaki değişimler gibi, icra tekniğinde de bazı değişimlere uğradığı söylenebilir. Çalgının icra şekli ve tekniğindeki bu değişimlerden dolayı, kalkobız, kabak kemane ve kamançanın günümüzdeki icra şekilleri ve tekniklerinden ayrılmış ve bazı araştırmacılar tarafından farklı gruptaki yaylı çalgılar olarak düşünülmüştür. Yukarıdaki örneklerden de anlaşılacağı üzere, bu çalgıların en eski icra şekillerinin aynı olduğu, fakat zamanla icra şeklinde ve tekniğindeki değişimlerden dolayı, günümüzde bu çalgıların farklılaştığı düşünülebilir. Burada üzerinde durulması gereken bir diğer nokta, kalkobızın günümüzdeki icra bağlamındaki farklılığından söz edilebilirken, kabak kemane ve kamançanın icra şekillerinin neredeyse aynı olmasıdır. Bu iki çalgı da, icra bakımından birbirlerine oldukça benzemektedir. Hatta kabak kemane çalabilen müzisyenler kamança da çalabilmektedirler. Bu iki çalgının zamanla icra şekillerinin birbirlerinden farklılaşmayıp, aksine daha da benzemesi, Türkiye ve Azerbaycan’ın yakın iki Türk ülkesi olup, müzik ve çalgı kültüründe birbiriyle olan etkileşimi ile ilgilidir.

⁹⁷ Lezzet Mülazımoğlu. agg.

Kalkobızın eski icra tekniğinin zaman zaman günümüzde kullanıldığını Kazak araştırmacı Garibayev'den öğrenmekteyiz. Garibayev, kalkobızın telin sol tarafında tırnağın tele temas ettirilerek çalınması, parmağın yastığıyla telin üst tarafına bastırılarak çalınması ve ender olarak parmak ucuyla tele bastırmasıyla uygulanan icra tekniklerinin, J. Kalambaev tarafından çalınan İhlas'ın "Konır Küğü"nde kullanıldığını belirtmiştir.⁹⁸

Kalkobızın at kuyruğu kıllarından oluşan iki teli dörtlü ve beşli aralıkta akortlanır. Ancak, genel olarak çalgının telleri dörtlü aralıkta; "Mi-La", "Re-Sol" şeklinde akortlanır.



Çalgının akordunu icracının ses özelliği belirler. İcracı, ses aralığının genişliğine göre akordu değiştirir.

1934 yılında Ahmet Kuanoviç Jubanov'un halk çalgıları orkestrasında kalkobıza yer vermesiyle birlikte, çalgının gelişim süreci başlamış ve kalkobıza ilk olarak üçüncü tel eklenmiştir. Daha sonra 1956 yılında kalkobızın devamı niteliğinde olan kobız-prima veya "Simkobız" olarak da bilinen yeni kobız türleri oluşturulmuş ve bu çalgıların gövde yapıları değişmiş ve dördüncü tel eklenmiştir. Bu yeni tip çalgılarda at kılı yerine, keman teli kullanılmaya başlanmıştır. Kemanda olduğu gibi "Sol-Re-La-Mi" şeklinde akortlanan bu çalgılar, seslerin klavye üzerindeki dizilişi ve sıralaması açısından kemana benzemektedir. Tıpkı kemanda olduğu gibi, bu yeni tip kobızların da ses genişliği açısından, "Altokobız" ve "Baskobız" gibi türleri de üretilmiştir. Kobızın yeni tipinin yaratılmasıyla icra üslupları ve bazı özellikler değişmiştir. Kalkobız, halk

⁹⁸ Bolat Garibayev. age. s.120

müziğinin icrası için kullanılırken, yeni kobız çeşitleri ise çağdaş kompozitörlerin eserlerini seslendirmek için kullanılmaya başlanmıştır.

Kalkobız, Şamanlar arasında daha yaygın olup, bu yüzden A. Levşin 18. yüzyılın ikinci yarısındaki kayıtlarında çoğunlukla “Kalkobız” ve “Sıbzgı”yı zikretmektedir. Kazak araştırmacı Garibayev, 17 Ağustos 1769’da Ural bölgesine seyahat eden P. Pallas’ın bir Baksı (Şamanla) ile ilk kez karşılaştığını ve sözü edilen Baksı’nın kalkobız ile şiirler söylediğini belirtmiştir. Garibayev, P. Pallas’ın Semiplatinsk kalesi yakınındaki kireç taşı ocağındaki işçiler arasında kobızla ikinci karşılaşmasını şu şekilde anlatmaktadır; *“Bu konuda o şöyle yazar. ‘Orman ürünlerini taşımak ve işlemek için buraya yüz Kazak getirilmekte, onlar her üç yılda bir değiştirilmektedir. Bu çalışma için burada kışlalar ve işçiler için birkaç kulübe kurulmuştur. Tatar Kazakları arasında Orfey vardır, o Kırgız müzik aleti çalarak taşları hareket ettirmedi, fakat bizi neşelendirdi.’ Daha sonra bu müzik aletinin tasvirini vermektedir. At kollarından tellere yayla vurulduğunda çıkan sesler kuğu çığlığına benzer ve çalgının kendisi kuğu görünümü alırdı. Bu bilgiye göre o kalkobızı tasvir etmektedir.”*⁹⁹

Kalkobız, Baksılar tarafından sıkça kullanıldığı için Baksıların kalkobız icra şekilleri ve tarzları kalkobızın icrasını geliştirmiş; fakat, zaman zaman Baksılardan, kalkobız ile çaldıkları “Sarin” adlı tören melodilerinin araştırmacılar tarafından kayıt edilmesini zorlaştırmıştır. Yine de P. Tihov birkaç kayıt yapmayı başarmıştır. Yapılan bu kayıtlardan, kalkobızın ahenkli akortlanmış iki telde icra edildiği anlaşılmaktadır. P. Tihov’un tepsit ettiği melodi, ritmik ve teknik açıdan basit olup, birinci aşaması on keze kadar, ikinci aşaması ise sadece bir kez ve daha sonra bütün hepsi baştan itibaren tekrarlanmıştır. Doğaçlama olmaksızın, aynı ezginin varyantlarıyla tekrar edilerek icra edilmesi, bu tür melodilerin erken döneme ait olduğu ihtimalini güçlendirmektedir.¹⁰⁰

Kalkobızın icracıları aynı zamanda hikaye anlatıcılarıdır, “Küg” veya “Kuy” icrası öncesinde müzisyen konuyu anlatır ve genellikle şu sözlerle bitirir. *“Haydi şimdi de dinleyin, kalkobız nasıl anlatacak.”* Halk icracıları çalgılarından alışılmadık sesler

⁹⁹ Bolat Garibayev. age. s. 113.

¹⁰⁰ Bolat Garibayev. age. s. 117.

çıkarak ona ustalıkla hakim olmuşlardır. Müzisyenler kılkobız ile çeşitli kuş ötüşlerini doğala yakın bir şekilde taklit ederler. Bu noktada, kılkobızın yapımının “kuğu kültü” ile olan ilgisi, icra bağlamında da dikkat çekmektedir.¹⁰¹

Kılkobızın yayılma döneminde Kazak halk kültürü çeşitli efsane ve hikâyelerle zenginleşmiştir. Onlardan biri “Akku” (kuğu) adlı küğ efsanesidir. Burada kuğunun kanatlarının suda hareketi, uçuşu, yere inişi ustalıkla canlandırılmaktadır. Garibayev; bu taklit ustalığının halk müzisyenlerinde korunmakta olduğunu ve çalgının yapısının gururlu bir kuşa benzediğini belirtmiştir. Çalgının kullanılmaması ve kayboluşuyla pek çok efsanenin de kaybolduğu anlaşılmaktadır. Ünlü kobız icracıları Daulet Mıktıbaev ve Kazakistan SSC Sanat adamı Jappas Kalambaev günümüze kadar “Korkut”, “Jez Kiik” (Bozkır Geyiği), “Kaskırdın Ulıganı” (Kurdun Uluması), “Kambar Batır”, “Kazan”, “Ker Tolgau”, “Konır”, “Erden” vb. adlı küğleri günümüze ulaştırmışlardır.¹⁰²

Yukarıda adı geçen küğlerin adlandırılmalarında da görüldüğü üzere, çalınan eserlerdeki ana temanın doğa ve hayvanlar olduğu anlaşılmaktadır. Daha önce belirttiğimiz gibi, Kazak Türkleri arasındaki “Kuğu Totemi” ve dolayısıyla da “Kuğu Kültü”nün, Kazak çalgısı kılkobız ve Kazak müziğine etkisi kendisini göstermektedir. Bu noktada, Kazak çalgısı kılkobız ve kullanıldığı küğlerin daha erken bir döneme ait olduğu düşünülebilir.

Kazak araştırmacı Garibayev’den edindiğimiz bilgiye göre, “Akku” ve “Ayrauk” kuylarında sol elin işaret parmağıyla icra edilen “pitsikato” çizgisiyle de karşılaşmaktadır. Bu tür kuylarda icracı “ok” atışını tasvir etmektedir. Kılkobızın icrasında “ok” tasvirinin kullanılması, daha önce de değindiğimiz gibi, yaylı çalgıların “ok” ile olan bağlantısı açısından dikkat çekicidir.

Kılkobızın yaylı bir çalgı olarak özellikle Baksılar veya Şamanlar tarafından kullanılırken, zamanla bir eserin içerisinde bir ritm aleti olarak da kullanılması oldukça ilgi çekicidir. Bu konuyla ilgili olarak, Garibayev, Baksıların, bazen vurmali müzik aleti

¹⁰¹ Bolat Garibayev. age. s. 118.

¹⁰² Bolat Garibayev. age. s. 117.

yerine kobızı kullandıklarını ve bunun için de bir dayanak alıp, çalgının deriden oluşan ön tarafına vurarak ses elde ettiklerini belirtmiştir.¹⁰³

Geleneğin yüzlerce yıl süren değişimi sonucunda kılkobız icrası teknik anlamda gelişmiştir. Küğlerde, ses titremeleriyle, flajolere, ikili notalara, glissandolara ve tiz seslere çok sık karşılaşılmaktadır. İcra üslupları ve çok ilginç ses özellikleri nota kaydına uygun değildir. Kılkobızın bilinen en iyi icracıları arasında, İhlas, J. Kalambaev ve D. Mıktıbaev sayılmaktadır. Onların yaratıcılıkları, Kazak müzik kültürünün gelişmesinde önemli bir rol oynamıştır.¹⁰⁴

Kılkobızın icrasında “glissando” halk icracılığında karakteristik bir üsluptur. Glissando ters ve düz glissando olarak ikiye ayrılır. Özellikle Türkiye’de “Teke Yöresi” olarak bilinen bölgede icra edilen “Gurbet Havaları”nda bu icra tarzına sıkça rastlanır. Bu bağlamda bu yörenin vazgeçilmez çalgılarından olan ve sonraki bölümde yer vereceğimiz kabak kemanenin icrasında da glissandolara sıklıkla rastlanmaktadır. Gurbet Havası olarak bilinen bu “Uzun Havaların” öncesinde açış yapan, başka bir deyişle yol gösteren, kabak kemane icrasında da ters ve düz glissandolar kullanılır. Bu açıdan bakıldığında kılkobız ve kabak kemane arasında icra bakımından bir benzerlikten söz edilebilir.

Kılkobız icracıları küğleri alt ve üst olmak üzere iki pozisyonda icra ederler. Bu pozisyonlar violonsel, keman veya kobız-primanın birinci ve dördüncü pozisyonlarına uygun gelmektedir. Pozisyonun seçimini çalgının yapısı belirlemektedir. Çeyrek yapıdaki kılkobızlarda sol el pek çok durumda ilk pozisyonda bulunur. Açık teller ve tiz sesler sıklıkla birinci pozisyonda icra edilirken, ender olarak dördüncü pozisyonda icra edilen küğlerde kullanılmaktadır. Halk sanatçılarının icrasında sol elin parmaklarıyla nota uzunluğunu ritmik olarak bölmek için farklı üslupların kullanıldığı görülmektedir. Sağ el ara vermeden yayı tutar, sol el ise melodinin ritmik yapısına bağlı olarak parmakların tele hafif bir dokunuşuyla onun titreşimini durdurmaktadır. Daha çok açık

¹⁰³ Bolat Garibayev. age. s. 113.

¹⁰⁴ Bolat Garibayev. age. s. 119.

tellerde uygulanan bu teknik yukarı seslerin elde edilmesine yarayan “Flajole” Tekniği”dir.¹⁰⁵

Kalkobız, bir dönem sıkça kullanılan bir çalgıyken zamanla unutulmaya başlanmış ve yavaş yavaş ortadan kalkmıştır. Kalkobızın kaybolmasının pek çok nedeni vardır. Bundaki en temel neden, kalkobızı icra eden kişilerin gittikçe azalmasıdır. Daha önce de değindiğimiz gibi, kalkobız daha çok Baksılar tarafından kullanılan bir çalgıdır. 1880’li yıllarda etnograf S. Rıbakov; Baksıların belirgin derecede sayılarının azalmakta olduğunu belirtmiştir. Garibayev, 19. yüzyılın ortalarından itibaren Baksılar arasında kalkobızın kayboluşunu hızlandıran nedenin, aydın kesimin şamanizmle aktif mücadelesi olduğunu ve Baksıların Ekim Devrimi’nden sonra tamamen kaybolduğunu belirtmiştir.¹⁰⁶

1934 yılında Orkestra organizatörü Ahmet Kuanoviç Jubanov, Kazakistan’da kalan son kalkobız icracıları İ. Romanenko ve K. Kasımov’u tespit etmiş ve orkestrasında bu iki icracıya yer vermiştir. Eğer A. K. Jubanov, bu iki icracıyı tespit etmeyip, orkestrasında yer vermeseydi, belki de kalkobız çoktan unutulmuş olacaktı. Kalkobızın yeniden hatırlanarak icra edilmeye başlanmasıyla, kalkobız icra bakımından gelişmiş, icrasındaki gelişimin bir sonucu olarak 1956 yılında bu müzik aletinin yapımında da bazı yenilikler olmuş, kalkobızın devamı niteliğinde olan kobız-prima adlı çalgı üretilmiş ve daha sonra bu çalgının orkestrada kullanılması için, kobız-primanın ailesi oluşturulmuştur. Kalkobızı korumak için Alma Ata Devlet Konservatuari’nda 1968 yılında kalkobız sınıfı açılmıştır. Konservatuarda bu sınıfın açılmasına bağlı olarak, kalkobızın yenilenmesiyle ilgili çalışmalar yeniden başlamıştır. Üzerinde durulması gereken önemli bir konu, her ne olursa olsun, her hangi bir “Halk Bilgisi” ürününün tespit edilmesi ve incelenmesinin gelecek kuşaklara birçok yenilik için kapı açacağıdır. Bunun için, özellikle ülkemizde birçok “Halk Bilgisi Ürünü” keşfedilmeyi beklemektedir. Tabii ki onların tespit edilmesinin yanında, tespit edilen ürünlerin tıpkı kalkobızın gelişim sürecinde olduğu gibi, unutulmak üzereyken, yeniden gün yüzüne çıkartılıp, günümüzün ihtiyaçlarında göre yeniden yaratılması gerekmektedir.

¹⁰⁵ Bolat Garibayev. age. s. 120.

¹⁰⁶ Bolat Garibayev. age. ss. 116-117.

I. 4. Kılıkobız ile Çalınan Örnek Eserler

KAZAK VALSI

YÖRESİ: KAZAKİSTAN

SİMKOBİZ

DÜZENLEME: İRFAN GÜRDAL

The musical score for 'KAZAK VALSI' is written in a single melodic line on a grand staff. The key signature is D major (two sharps: F# and C#), and the time signature is 3/4. The score consists of 14 staves. The first staff begins with a treble clef and a 3/4 time signature. The music is written in a single melodic line. The score includes various musical notations such as notes, rests, beams, and slurs. Dynamics markings include 'ff' (fortissimo), 'p' (piano), and 'f' (forte). The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

KUVA BOL

SÖZ: T. MOLDAGALİYEV

MÜZİK: NURGİSA TİLENDİEV

YÖRESİ: KAZAKİSTAN

The musical score is written for a melody and accompaniment in 6/8 time. The key signature has one sharp (F#). The melody is written on a single staff, while the accompaniment is written on two staves. The lyrics are in Kazakh and are written below the melody staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments.

KÖ ZİM Dİ CUM SAM DA KÖ REM SE Nİ

E SE Dİ AR MAN NING KO NIR CE Lİ

KU VA BOL A LA TAV BA KI TI MA KU VA BOL

KÖK TE REK KÖ LEN KE Lİ KU VA BOL CİL DİZ

KU VA BOL A YIM KU VA BOL A LA TA VIM

KU VA BOL CI DIZ KU VA BOL A YIM KU VA BOL A LA TA VIM

KÖZİMDİ CUMSAMDA KÖREM SENİ
 ESEDİ ARMANING KONIR CELİ
 KUVA BOL ALATAV BAKITIMA
 KUVA BOL KÖKTEREK KÖLENKELİ

KÖK İZDEP MEN BUGÜN ONI TAPTIM
 BASTADIM BİR ENİN MAHABBATTIN
 AK KAYIN AYLAP AYALAP ARMANIMDI
 KUVA BOL KÖK ÖZEN KÜLİP CATTIN

KUVA BOL CULDUZDAR CIMINDASKAN
 KUVA BOL APPAK AY AŞIK ASPAN
 ALDANBA CÜREGİM ENDİ KAYTIP
 ARMANGA KÖZİNDE ESİK AŞKAN

BAĞLANTI-KUVA BOL CULDIZ
 KUVA BOL AYIM
 KUVA BOL ALATAVIM

SAĞINDIM ALMATIMDI

YÖRESİ: KAZAKİSTAN

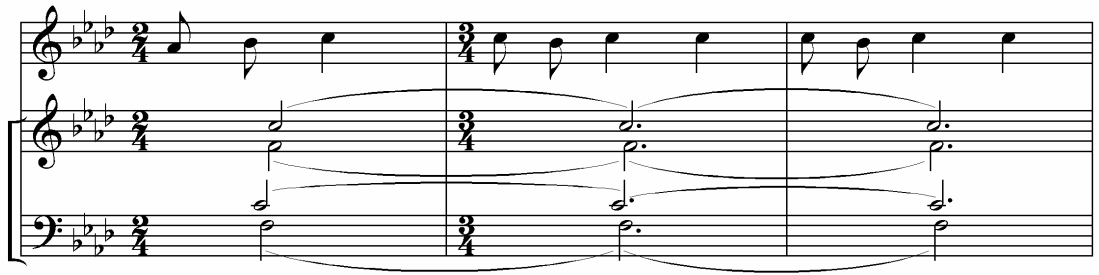
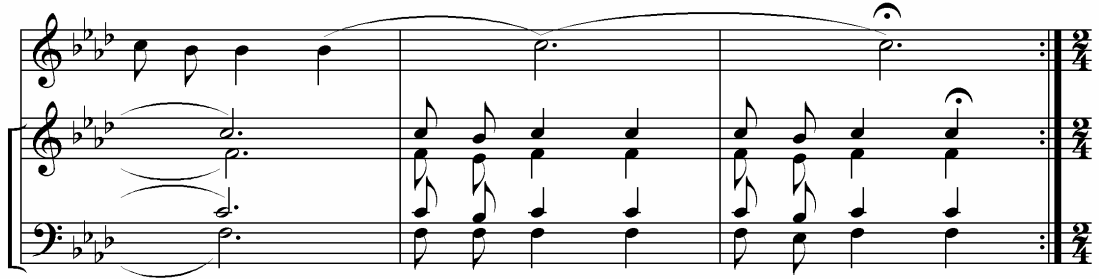
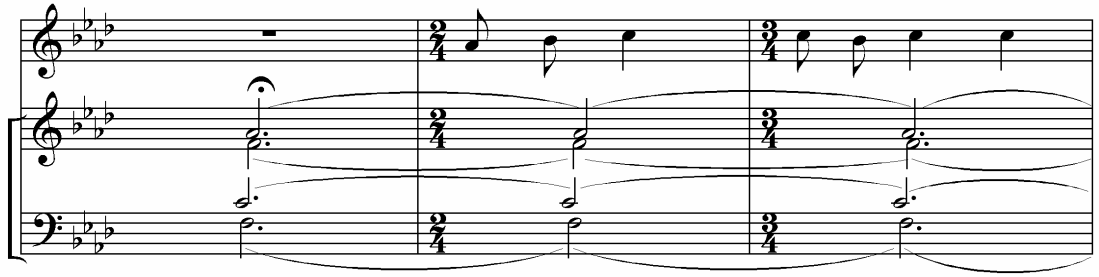
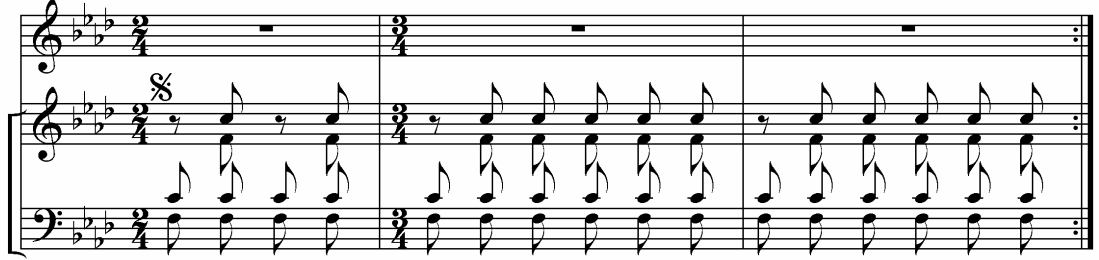
YAYLILAR

DÜZENLEME: İRFAN GÜRDAL



ON ALTI KIZ

YÖRESİ: KAZAKİSTAN



First system of a musical score. It features a vocal line in the upper staff with a long note and a fermata, and a piano accompaniment in the lower staves. The key signature has four flats, and the time signature is 3/4.

Second system of the musical score. The vocal line continues with a melodic phrase, while the piano accompaniment provides harmonic support with chords and single notes. The key signature remains four flats, and the time signature is 3/4.

Third system of the musical score. The vocal line has a melodic line, and the piano accompaniment features a more active bass line with eighth notes. The key signature is four flats, and the time signature is 3/4.

Fourth system of the musical score. The vocal line is mostly rests, while the piano accompaniment continues with a melodic and harmonic progression. The key signature is four flats, and the time signature is 3/4.

Fifth system of the musical score. The vocal line includes a melodic phrase and a fermata, marked with a section symbol (§). The piano accompaniment provides a steady harmonic foundation. The key signature is four flats, and the time signature is 3/4.

II. BÖLÜM: KAMANÇA

II. 1. Kamançanın Yapımında Kullanılan Malzemeler

Kamança, Azerbaycan halk müziğinin icrasında kullanılan, yaylı bir çalgıdır. Birçok çalgının tel sayısında gözlenen gelişim süreci kamançada da yaşanmıştır. Kamançanın bilinen ilk şekli iki tellidir, daha sonra kamançaya üçüncü tel eklenmiş ve son olarak da dördüncü telin eklenmesiyle birlikte kamança bugünkü halini almıştır. Azerbaycan'ın önde gelen müzik araştırmacılarından olan Seadet Abdullayeva “*Azerbaycan Halk Çalgı Aletleri*” adlı kitabında, dört telli kamançanın 1881 yılında üretildiği belirtilmiştir. Zaman zaman beş telli kamançalar da üretilmektedir. Kamançanın tel sayısındaki artış ile meydana gelen bu değişim, çalgının şekil ve yapısal özelliklerinde de yaşanmıştır. Birçok çalgıda olduğu gibi, kamançada da bu gelişim sürecini, elde bulunan sınırlı kaynaklarla takip etmek oldukça zordur. Zorluktaki en temel neden, çalgıların en eski dönemlerden bugüne kadar geçirdikleri süreç içerisinde, çalgıların gelişimine her yapımcının ve icracının katkısının olması ve bunların tespit edilememesidir. Örneğin yukarıda adı geçen kaynakta, beş telli kamança hakkında bilgi verilmiş, fakat çalgıya beşinci teli ekleyen ustanın kim olduğu ve bu ustanın neden beşinci teli eklediği belirtilmemiştir.¹⁰⁷

Kamança, ülkemizde de oldukça yaygın olarak kullanılan bir çalgıdır. Özellikle bazı kabak kemane icracıları, kamança çalmayı da tercih etmektedirler. Bunun temel nedeni ise, kamançanın kabak kemaneye şekil, çalım pozisyonu ve en önemlisi de icra bakımından oldukça benzemesidir.

Kamançanın adının nereden geldiği ve bu çalgıya neden kamança denildiği hakkında çeşitli tartışmalar vardır. Bazı araştırmacılar, kamança, adının Farsça “Kemançe” kelimesinden aldığını, anlam itibarıyla, “Küçük Kaman” anlamında olduğunu düşünürken, bazı araştırmacılar ise, “kamança” adının, silah olarak da kullanılan “Ok” kelimesinden geldiğini düşünmektedirler.¹⁰⁸

¹⁰⁷ Seadet Abdullayeva, age. s. 67.

¹⁰⁸ <http://www.habilaliyev.az/kamanhistory/>

Azerbaycan Türkçesi'nde kamançayı icra etmeye yarayan yay kısmına da “kaman” denilmektedir.¹⁰⁹ Çalışmamızın “Giriş” kısmında da üzerinde durduğumuz gibi, Türkler çalgıyı çalmaya yarayan aracı “ok” veya “yay” olarak adlandırırken, zamanla Farsçanın etkisiyle “keman” ve “kemança” kelimelerini kullanmaya başlamışlar ve çalgıların ismini de bu doğrultuda değiştirerek Farsça yeni adlar vermişlerdir. Görüldüğü gibi, Azerbaycan Türkçesi'nin de Farsça'nın etkisi altında kaldığı ve bu etkileşimden dolayı, çalgının yay kısmının zamanla “kaman” olarak adlandırılmaya başlandığı anlaşılmaktadır. Farsça “keman” olarak ifade edilen kelime, Türkiye Türkçesi'nde aynı şekilde söylenmeye ve yazılmaya devam ederken, Azerbaycan Türkçesi'nde, bölgesel söyleyiş farkından dolayı “kaman” şekline dönüştürülmüştür.

Seyfettin Altaylı'nın “*Azerbaycan Türkçesi Sözlüğü II*” adlı eserinde; “Kaman: keman, yay” şeklinde tanımlanmaktadır. Azerbaycan Türkçesi'ndeki “e”, “a” değişimi, “olgunluk” anlamında kullanılan “kema” kelimesinin, Azerbaycan Türkçesinde “kamal” şeklinde kullanılmasında da görülmektedir.¹¹⁰

Günümüzde Türkiye'de de kullanılan çalgının ismi “Kemança”, “Azerbaycan Kemançesi” veya “Kemançe” şeklinde ifade edilirken, Azerbaycan'da aynı çalgı, “Kamança” şeklinde ifade edilmektedir. Yukarıda adı geçen sözlükte, “*Kamança: yaylı müzik aleti, keman*”; “*Kamançacı: kemancı, keman çalan sanatçı*” olarak tanımlanmaktadır.¹¹¹ Tartışılması gereken bir nokta da, çalgıyı ifade etmek için kullanılan “ça” ekinin neden “Kaman” kelimesiyle birleştirildiği ve çalgının adının “Kamança” şeklinde adlandırıldığıdır. Giriş kısmında değindiğimiz üzere, “Farsça-Türkçe Lügat”de “*Kemançe; çıkırıkçı yayları gibi küçük yay*” olarak tanımlanmaktadır. Buradan hareketle, kamançanın kelime söylenişi bakımından, tıpkı, keman kelimesinin Azerbaycan'da “Kaman” şeklinde değiştirilmesi gibi, “kemançe” de, Azerbaycan'da “kamança” şeklinde değişime uğramış ve bu şekilde yay ile çalınan çalgıyı ifade etmek için kullanıldığı anlaşılmaktadır.

¹⁰⁹ Seadet Abdullayeva. age. s. 165.

¹¹⁰ Seyfettin Altaylı. *Azerbaycan Türkçesi Sözlüğü II (Hemaset- Züyültü)*. İstanbul: MEB Yay., 1994, s. 739.

¹¹¹ Seyfettin Altaylı. age. s. 739.

Seadet Abdullayeva kamançanın Azerbaycan'daki farklı söyleniş şekilleri hakkında şu bilgileri vermektedir; “Azerbaycan’ın bazı bölgelerinde (rayonlarında) kamançaya, Vızgan (Şuşa, Şerur), Mizgan (Cebreyil, Şeki), Mizgon (Tovuz), Miskan (Quba) da denilmektedir.”¹¹²

Türkiye’de, “ok” ve “keman” ifadelerinin çalgıyı ifade etmenin yanında, Divan Edebiyatı’ndan Türk Halk Edebiyatı’na kadar pek çok şair tarafından sevgilinin güzelliğini anlatmada bir araç olarak da kullanıldığını, daha önce belirtmiştik. Türkiye’de karşılaşılan bu durum, Azerbaycan halk deyimlerinde de görülmektedir. “Kaman gibi eğilmek”, “Kamana dönmek”, “Gaşları kaman” vb. gibi deyimler Azerbaycan Türkçesi’nde de kullanılmaktadır.

Yaylı çalgıların ortaya çıkışı ile ilgili olarak, Azerbaycan halk müziğinin en önemli kamança icracılarından olan Habil Aliyev’in resmi internet sitesindeki kamançanın ortaya çıkışı ile ilgili şu bilgi dikkat çekicidir; “*Kamançanın tellerinin sayısı evvelce bir, sonra iki ve nihayet dört telli olmuştur. Bir ve iki telli kamançanın, ne zaman yaylı kopuzdan formlaştığı bilinmemektedir.*”¹¹³

Bu bilgi ışığında, yaylı çalgıların telli çalgılardan türediği ve yay ile çalınan telli çalgıyı ifade etmek için, “Yaylı Kopuz” dendiği düşünülebilir. Türk kültüründe ortak bir kullanıma sahip olan “Kopuz” terimi, bu noktada yaylı çalgının ilk şeklini ifade etmek için de kullanılmış olabilir ve buradan hareketle, telli ve parmakla çalınan kopuzun yay ile çalınmaya başlayan türünün “Yaylı Kopuz” olarak adlandırıldığı düşünülebilir. Daha sonra da, Farsça’dan etkilenen Türk boyları arasında bu çalgıyı ifade etmek için, Farsça’da yaylı çalgı anlamına gelen “Kemançe” kelimesinin kullanılmaya başlandığını söylemek mümkündür.

Bu noktada, ulaşılabilen kaynaklar doğrultusunda, kamançanın en eski şeklinin nasıl olduğunu ve hangi malzemelerden yapıldığını anlatmak yararlı olacaktır. Azerbaycan müzik araştırmacıları, Azerbaycan’da kullanılan çalgıların tarihçesiyle ilgili olarak, ulaşılabilen ilk kaynaklar arasında Abdülkadir Meragi’nin eserlerini kabul

¹¹² Seadet Abdullayeva, age. s. 161.

¹¹³ <http://www.habilaliyev.az/kamanhistory>

etmektedirler. 1353-1434/35 yılları arasında yaşamış olan Abdülkadir Meragi, bestekâr, şair ve müzisyen kişiliğiyle dikkat çekmiş ve müzik tarihine “Mekâsıd ül-Elhan (Nağmelerin Maksadı 1421)”, “Fevaid-eşere (On fayda)” gibi eserler kazandırmıştır.¹¹⁴

Abdülkadir Meragi, kendi döneminde kullanılan müzik aletlerini; “*insan boğazı, nefesli, simli (telli), ritm aletleri (kendinden sesli)*” olarak dörde ayırmıştır. Meragi, yapmış olduğu bu sınıflandırmada, kamançaya simli (telli) çalgılar arasında yer vermiş ve kamançanın yay ile çalınan, Hindistan cevizi veya içi oyulmuş ağaçtan yapılan bir çalgı olduğunu belirtmiştir. Çalgının at kuyruğundan veya güzel ses versin diye ipekten oluşan iki teli olduğunu, gövdenin üzerine “*öküz yüreğinin zarı*” gerildiğini belirtmiştir.¹¹⁵

Abdülkadir Meragi’nin 14. yüzyılda kamançanın yapımında kullanılan malzemeler arasında “*öküz yüreğinin zarı*”nın kullanıldığını ifade etmesi oldukça dikkat çekicidir. Günümüzde, Azerbaycan’da kamança yapımında “*nakka(naqqa) balığı*” olarak adlandırılan ve ülkemizde de “yayın balığı” olarak bilinen balığın derisi kullanılmaktadır. “Azerbaycan Türkçesi Sözlüğü”nde, “naqqa balığı”, “yayın balığı” olarak tanımlanmaktadır.¹¹⁶ 14. Yüzyıl müzik hayatının önemli kaynaklarından olan Meragi’den edinilen bu bilgi ışığında, 14. yüzyılda kamançada “yürek zarı” kullanılırken, çalgının fiziksel değişiminden dolayı zamanla “balık derisi” kullanılmaya başlandığı anlaşılmaktadır. Bu değişimin nedeni, “balık derisi”nin yürek zarına göre daha dayanıklı olması ve nemli havadan daha az etkilenmesi olabilir. Bilindiği gibi, Türkiye’de günümüzde yapılan kabak kemanede “yürek zarı” kullanılmaktadır. Bu noktada, kamança ve kabak kemanenin yapımında yürek zarı kullanımının geçmişte ortak bir özellik olduğu, fakat zamanla kamançada balık derisinin kullanılmaya başlandığı düşünülebilir. Çalgının üzerine gerilen deri kısmındaki bu değişimin bir diğer nedeni de, çalgıdan daha sağlıklı ses elde etme çabasıdır. Kamançanın ağaçtan oyularak gövde kısmı oluşturulmaktadır ve bundan dolayı da yürek zarı kullanıldığı zaman, gerek yürek zarının ince olmasından, gerekse ağacın tınlama özelliğinden dolayı yürek zarı

¹¹⁴ Seadet Abdullayeva. age. s. 26.

¹¹⁵ Seadet Abdullayeva. age. s. 29.

¹¹⁶ Seyfettin Altaylı. age. s. 902.

istenen nitelikte sesler vermemektedir. Ülkemizde de zaman zaman su kabağının yerine dut ağacından oyularak yapılan kabak kemaneye benzer çalgılar yapılmaktadır ve bu çalgılarda da kabak kemane yapım geleneğine uygun olarak yürek zarı kullanılmaktadır. Ancak dut ağacının sesi daha çok tınlatması ve yürek zarının ince olmasından dolayı kabak kemanenin farklı ağaçlardan yapılması durumunda çalgıda istenmeyen tınlamalar oluşmaktadır. Bundan dolayı, bu çalgılara daha kalın bir deri olan balık derisi takılarak, tınlamayla ilgili bu sorun çözülmektedir. Kabak kemane yapımında kullanılan su kabağının iç kısmının süngerimsi bir maddeden oluşmasından dolayı, yürek zarı kullanıldığında böyle bir problem ile karşılaşılmamaktadır. Bu noktada, kabak kemane ve kamançada kullanılan malzemelerin farklılığı, çalgıların fiziksel özelliklerinin çok eski dönemlerde bile ustalar tarafından anlaşılıp değerlendirilmesi ve buradan hareketle çalgıların yapımında kullanılan malzemelerin değiştirilmesi ve geliştirilmesi oldukça ilgi çekicidir. Kamançanın ağaçtan oyularak hazırlanan gövde yapısına sahip olması, kabak kemanenin ise su kabağından yapılan gövde kısmının olması, bu çalgıların üzerlerine gerilen deriyi belirlemiş ve zamanla çalgı yapımındaki gelişim ve icracıların isteği doğrultusunda kamançada balık derisi kullanılmaya başlandığı söylenebilir.

Azerbaycan, Hazar Denizi'ne kıyısı olan bir ülkedir. Azerbaycan'da Nakka(naqqa) balığı olarak bilinen bu balık da Hazar Denizi'nde yaşayan bir balık türüdür. Azerbaycan'da yapılan kamançalarda bu balığın derisinin kullanılması ise, çalgıların üretildikleri toplumların coğrafi ve fiziki şartlarına göre değişebildiğini, bu değişimin insanların günlük yaşamlarındaki değişim ve gelişimlerle uygun olduğunu ve bu gelişim doğrultusunda çalgıların da geliştiği ve değiştiğini belirtmek gerekir. 14. yüzyılda Azerbaycan'da kamança yapımında yürek zarı kullanılırken, zamanla balıkçılığın gelişmesiyle birlikte bu balık türünün farklı özellikleri keşfedilmiş ve balığın derisi kamança yapımında kullanılmaya başlanmış olabilir. Bu konuyla ilgili olarak Türk Dünyası'nda karşılaşılan bir diğer örnek ise, Kazakistan'da yapılan kıkobızın üzerine gerilen "deve derisi"dir. Kazakistan, Türk bozkır kültürünün yoğun olarak görüldüğü bir yerdir ve bu nedenle de Kazak Türklerinin günlük yaşamında devenin oldukça önemli bir yeri vardır. Kıkobızın gövdesinin üzerine deve derisinin

gerilmesi de, çalgıların üretildikleri toplumların coğrafi ve fiziki yaşam şekilleri ile ilgili olarak değışebileceğini göstermektedir.

Kamança, 14. yüzyılda Abdülkadir Meragi'den sonraki klasik Türk eserlerinde de tasvir edilmiştir, ancak bu tasvirlerde, kamançanın yapısı hakkında Meragi'den elde ettiğimiz kadar geniş bilgiye yer verilmemiştir. 16. yüzyıl Tebriz ressamlık okulunda, Mir Seyid Ali'nin "*Musiki Meclisi*" adlı eserinde "*Barbat*", "*Def*" ve "*Kamança*" algıları tasvir edilmiştir. 17. yüzyılda Azerbaycan'a seyahat etmiş olan Alman seyyah Engelbert Kempfer kamançanın üç telli ve bazen de dört telli çalgı olduğunu, çok güzel bir sese sahip olduğunu kaydetmiştir.¹¹⁷

Azerbaycan şairlerinden Nizami Gencevi'nin "Husrev ve Şirin" operasında kamança şu şekilde tasvir edilmiştir:

*"Kaman Musa kimi yanır, inleyir,
alan hanendeni durub dinleyir.
Okuyan bir gözel gazel başladı
Bu keyfi- işreti çok alkışladı."*¹¹⁸

Kamançanın 14. yüzyılda üretilen şeklinde "yürek zarı" kullanıldığını ve günümüze kadar olan süreçte "balık derisi"nin çalgıda kullanılmaya başlandığını belirttikten sonra, kamança yapımında kullanılan diğerk bir malzeme de çalgının gövdesini oluşturan, bir başka ifadeyle, ses kutusunu oluşturan "Erik", "Dut" veya "Ceviz" ağacından oyularak küre şekli verilen bölümdür. Yapımcılar, genel olarak "ceviz ağacı" veya "dut ağacı"nı tercih etmektedirler. Nadiren de olsa, "yaprak" adı verilen teknik ile ayrı ayrı parçaların birleştirilmesiyle de yapılan kamançalar da vardır. Ülkemizde son yıllarda yapılan kabak kemanelerde de bazı ustalar tarafından bu teknik kullanılmaya başlanmıştır. Ancak kabak kemanenin kendine has ses özelliğini sağlayan "su kabağı"nın yerine, gövde kısmında kullanılan bu teknik, bazı icracılar tarafından beğenilmemektedir. Konuyla ilgili örnek olması bakımından benzer denemelerin diğerk müzik aletlerinde de yapıldığını belirtelim. Bilindiğı gibi, ülkemizde ve birçok Türk

¹¹⁷ <http://az.wikipedia.org/wiki/Kəmana>; (bk. resim-18)

¹¹⁸ <http://www.habilaliyev.az/kamanhistory/>

boyunda, “ceviz ağacı” ve “dut ağacı” çalgı yapımında kullanılan önemli ağaç türlerindendir. Özellikle, en iyi sesin elde edilebilmesi için dut ağacından oyularak yapılan bağlamalar ülkemizde yaygındır. Bu noktada, Türklerde “dut ağacı”nın, çalgı yapımında önemli bir yere sahip olduğu söylenebilir.

Kamançanın sap kısmında çoğunlukla ceviz ağacı kullanılmaktadır. Kamança yapımında, çalgının, gövde kısmında, sap kısmında ve hatta burğu kısmında bu ağacın tercih edilmesinin nedeni, kolay işlenebilen bir ağaç olmasından kaynaklanmaktadır. Türkiye’de çeyiz sandıklarının da ceviz ağacından yapılması ve üretilen çeyiz sandıklarının, sedef ve benzeri süslemeler yapılarak üretilmesi de dikkat çekmektedir. Kamançanın, kullanım süresi içinde zamanla parmakların sap kısmını aşındırmasını engellemek için ceviz ağacından yapılan sap kısmının ön tarafına boynuz bir parça monte edilir. Sap kısmı, kamançanın gövde kısmından geçen bir demir parça ile tutturulur. Kabak kemanede ise, sap kısmı tek parça olarak üretilmektedir ve “su kabağı”nın içerisinden bu tip bir demir parça geçirilmez. Ancak bazı kabak kemane yapım ustaları, kamançada olduğu gibi, su kabağının içerisinden demir parça geçirmektedir. Kamançada bu tekniğini kullanılmasının nedeni ise, gövdeyi oluşturan bölümün ağaç olması ve ağacın bu demir parçaya karşı olan dayanıklılığıdır. Tabii ki ağaç, su kabağına göre daha sert ve dayanıklı bir malzemedir. Ülkemizde bazı kabak kemane ustalarının bu tekniği kabak kemane üzerinde kullanmaları bu açıdan zaman zaman kabak kemanede çeşitli problemlere yol açmaktadır. Bundan dolayı kabak kemane yapımında tek parça olarak hazırlanan sap kısmının, su kabağın içinden geçirilerek monte edilmesi daha sağlıklı bir yöntemdir.

II. 2. Kamançanın Yapımı

Azərbaycan'da kamança genel olarak üç farklı boyutta yapılmakta olup, bu üç değişik boyuttaki çalgılar şöyle adlandırılır;

“1. Böyük konsert

2. Orta-orkestr

3. Şagird”¹¹⁹

Bu kamançalar arasındaki fark, çalgının gövde kısmının büyüklüğü ve küçüklüğü, sapının uzunluğu ve kısalığından kaynaklanmaktadır.

Çalgının bu üç farklı şekli, çalgının eşik arası mesafesini de değiştirir ve bu nedenle çalgının klavyesinin üzerindeki sesler, iki eşik arası mesafenin daralmasıyla birbirine yaklaşır ve çocukların parmak yapılarına da uygun hale getirilir. Bu şekilde üretilen kamançalara, “Şagird (öğrenci)” denilmekte olup, bu sayede küçük yaştan itibaren çocukların da çalgıyı icra edebilmeleri sağlanmaktadır.

Kamança; “gövde kısmını oluşturan küre şeklinde olup merkeze doğru sivrilmiş tekne kısmı”, “sap kısmı”, “gövde ve sapı birleştirmeye yarayan metal parça”, “gövdenin üzerine gerilen deri”, “burgular ve burguların bulunduğu baş kısmı”, “tellerin üzerinden geçtiği alt, üst eşik ve köprü”, “teller” ve çalgıyı çalmaya yarayan “yay”dan oluşmaktadır. Genel olarak, bir Kamança'nın uzunluğu 700-800 mm civarındadır.¹²⁰

Azərbaycan'daki müzelerde, eski dönemlere ait olduğu düşünülen üç, dört ve beş telli kamançalar da bulunmaktadır. Bu kamançalardan üç telli olanının uzunluğu 890 mm, dört telli olanı 830 mm, beş telli olanı da 797 mm olarak tespit edilmiş, bu çalgıların gövde kısımlarının ve sap kısımlarının ölçüleri hakkında çeşitli bilgiler verilmiştir.¹²¹

¹¹⁹ Seadet Abdullayeva. age. s. 161. (bk. resim-19)

¹²⁰ Seadet Abdullayeva. age. s. 161. (bk. resim-20)

¹²¹ Seadet Abdullayeva. age. s. 67.

Yukarıdaki bilgiler ışığında, yapmış olduğumuz incelemede, kamançanın zaman içerisinde, uzunluğunun gittikçe kısaldığı, gövde yapısının derinlik ve çap ölçülerinde değişiklikler meydana geldiği tespit edilmiştir.

Çalışmamızın bu kısmında Azeri müzikolog Seadet Abdullayeva'nın "Azerbaycan Halk Çalgı Aletleri" adlı kitabında yer alan kamançanın yapımının anlatıldığı bölümden ve çalgının Türkiye'deki yapımcılarından olan Ahmet Ali Çakır'dan elde ettiğimiz bilgidен hareketle çalgının yapımı açıklanacaktır.

Kamança yapımında, ilk olarak çalgının ses kutusunu oluşturan ve gövde olarak da nitelenen kısmı hazırlanır. Bu kısım Azerbaycan'da "Çanak" olarak adlandırılmaktadır. Kamançanın bu kısmını oluşturmak için çapı 250 mm olan "erik", "dut" veya "ceviz" ağaçlarının herhangi birisinin kütüğü seçilir. Ustalar genelde, çalgının bu kısmını oluşturmak için ceviz veya dut ağacını tercih etmektedirler. Seçilen kütüğe dış ve iç taraftan kerki ile bir parmak kalınlığına kadar yontularak küre şekli verilir ve daha sonra kurutmak için otlar örtülerek 10-15 yıl gölge bir yerde saklanır. İyice kurumuş gövde kısmı, dış kabuğu üst ve alt parçalarda 14-17 mm, yan tarafından ise 8-10 mm kalınlığa kadar yontulur ve dış kısmının pürüzleri alınır.¹²²

Gövde kısmı ayrı ayrı tahta parçalarla iki, dört veya sekiz parça halinde yaprak tekniği dediğimiz yöntem ile oluşturulan kamançalar da vardır (bk. resim-21). Nadir hallerde gövde kısmı için "balkabağı" veya "hindistan cevizi" de kullanılmaktadır.¹²³

Yukarıdaki bilgide, zaman zaman çalgının gövde kısmında "balkabağı"nın da kullanıldığının belirtilmesi oldukça dikkat çekicidir. Çünkü, bal kabağının çalgı yapımında kullanıldığına dair bir belge, çalgı yapım tarihinde yoktur. Bu noktada, "Su kabağı"nın Azerbaycan'da yaşayan Türkler tarafından "Balkabağı" olarak bilindiği düşünülebilir. Örneğin, bir televizyon programında Azerbaycanlı bir tar icracısına kamança ile kabak kemane arasındaki fark sorulduğunda; "*Bizimki (kamança) ağaçtan, sizinki de (kabak kemane) sebzeden yapılır*" şeklinde cevap vermiştir. Gerek

¹²² Seadet Abdullayeva. age. s. 161.

¹²³ Seadet Abdullayeva. age. s. 161.

Azerbaycan kaynağında, gerekse Azerbaycanlı müzisyen tarafından “Balkabağı” olarak nitelenen malzeme, gerçekte “Su kabağı”dır.

Erik, dut veya ceviz ağacından yapılan gövde kısmının (çanak kısmının), bütün işlemler bittikten sonraki en son şeklinin açık yüzünün çapı 100-200 mm, dairesinin çapı 180-220 mm, derinliği ise 165 mm’dir. Küçük çaplı yüzü olan ve derin çanağa sahip olan kamañanın daha güzel ses verdiği düşünülmektedir.¹²⁴

Gövde kısmının açık yüzünün 23 mm aşağısına 20 mm genişliğinde bir kanal açılır ve sedef, kemik v.b malzemeler kullanarak geleneksel işlemler yapılır.¹²⁵

Kamañanın gövde kısmı hazırlandıktan sonra, sap kısmını oluşturmak için, uzunluğu 450 mm olan ceviz ağacı, aşağı doğru incelemek şekilde hazırlanır. Hazırlanan bu sap kısmının en kalın dairesinin çapı 33 mm, en ince kısmının çapı ise 30 mm’dir. Sapın ön tarafına, klavyenin aşınmasını engellemek için, manda boynuzu monte edilir.¹²⁶

Sapın gövde kısmı (çanak) ile sağlam bir şekilde birleşebilmesi için çalgının sap kısmına, kamañanın uzunluğunun yarısı uzunluğunda olan “demir” veya “tunç”tan hazırlanmış kare şeklinde mil monte edilir. Daha önceden hazırlanmış olan gövde kısmının içerisinden geçirilerek aşağı taraftan 15-20 mm uzunlukta dışarı çıkar. Dışarı çıkan bu parçanın ucuna da çalgının icra esnasında icracının sol dizinde durabilmesi için aşağı doğru incelen küre şekilli 90-120 mm uzunluğunda “ayak” takılır.¹²⁷

Sap ve gövde kısmı birleştirilen kamañca, istendiği zaman birbirinden ayrılabilen parçalar şeklinde monte edilmektedir. Sap kısmı ve gövde kısmı tam olarak birleştirilmeden önce, gövde kısmının üzerine deri germe işlemi yapılır. Kamañanın

¹²⁴ Seadet Abdullayeva. age. s. 161.

¹²⁵ Ahmet Ali Çakır ile 30/04/2009 tarihinde Ege Üniversitesi DTMK’nda yapılan karşılıklı görüşme ile elde edilen bilgi. (bk. resim-22)

¹²⁶ Ahmet Ali Çakır. agg. (bk. resim-23)

¹²⁷ Ahmet Ali Çakır. agg. (bk. resim-24)

gövdesinin (çanağının) açık yüzüne nakka (yayın) balığının derisi veya “dana kalbinin zarı” gerilir.¹²⁸

Derinin gövde kısmı üzerine gerilme işlemi ise şu şekildedir; gövde kısmının üzerine ağaç tutkalı çiriş ile karıştırılarak, parmakla gövde kısmının açık yüzünün etrafına bolca sürülür. Daha sonra, ılık suyun içerisine yumuşaması için konulan deri, gövde kısmının üzerine elle düzgün bir şekilde gerilir.¹²⁹ Bu işlemden sonra, kalın bir misina iki elle gerdirilerek, deri ve gövde kısımlarının birleştiği teknenin yan tarafından çektilerle fazla tutkalın atılması sağlanır.¹³⁰ Böylece deri hava kabarcığı kalmadan kusursuz bir şekilde gövde kısmına yapıştırılır. Günümüzde tercih edilen bir diğer yöntemle göre; yetmiş derece sıcaklıkta ısıtılarak hazır hale getirilmiş sıcak tutkal (hayvan kemiği, bağırsakları ve iç yağlarının karışımından elde edilen tutkal) derinin yapıştırılacağı yüzey üzerine sürülür, deri gerdirilerek yapıştırılır ve daha sonra esnek kadın çorabı, gövde kısmının üzerinden geçirilir. Daha sonra teknenin alt kısmından çektilerle deri daha sağlıklı bir şekilde gerdirilir. Bir gün boyunca bekletildikten sonra, derinin fazlalık kısımları bıçakla kesilir.¹³¹

Kamançanın sap kısmının yukarı tarafına, içi oyulmuş, figürlü (çoğu zaman küreye veya kubbeye benzeyen) başlığı (taç) olan kutu şeklindeki kısım geçirilir. Bu kısım, sap kısmından ayrı olarak üretilir. Burguluk kısmıyla birlikte, aynı ağaçtan tek parça olarak çıkarılan sap kısmından, torna yardımıyla ayrıca şekil verilen bu kısım, sap kısmının yukarisına, istenildiği zaman çıkarılabilecek şekilde monte edilir.

Çalgının tellerinin takılarak akortlanabilmesi için, sap kısmının yukarisında bulunan burguluk kısmına dört adet delik açılır. 9 mm’lik matkap ucuyla açılan bu deliklere, “rayba” adı verilen özel bir malzemeye, 10 mm olacak şekilde konik (kalından inceye) bir aç verilir. Ceviz ağacından oluşturulan burgular, çeşitli sedef, boynuz ve kemik malzemeleriyle süslenir ve bu el sanatına “kakmacılık” denir. Sadece bu iş ile uğraşan ustalara “kakmacı” adı verilir. Zaman zaman kamança yapımcıları,

¹²⁸ Seadet Abdullayeva. age. s. 161.

¹²⁹ Ahmet Ali Çakır. agg. (bk. resim-25)

¹³⁰ Ahmet Ali Çakır. agg. (bk. resim-26)

¹³¹ Ahmet Ali Çakır. agg.

çalgının burgu kısmını bu ustalara yaptırırlar. Bu burguların en son bitmiş hali, küre veya piramid şekilli olur. Hazırlanan burgular, açılan bu deliklere takılır. Bu burguların ölçüleri “tar”ın burgularına göre büyüktür.¹³²

Kamançanın burguları takıldıktan sonra, çalgının telleri takılır. Kamançanın dört metal teli vardır. Bu tellerden üçüncü ve dördüncü bam teller mis ve sırma pirinç telle sarılmışlardır. Zaman zaman, ikinci metal tel yumuşak ses versin diye bağırsak tel de kullanılır. Güzümüzde, bazı icracılar kamançada “elektro gitar” teli de kullanmaktadırlar. Bu tellerin numarası ise; 25 mm, 36 mm, 56 mm ve 62 mm’dir. Tellerin bir ucu, ilmek gibi düğümlenerek kamançanın gövdesinin alt kısmında bulunan metal kancaları olan eşiğe geçirilir, diğer ucu ise sapın yukarısında bulunan dört adet burguya sarılır. Teller, kamançanın gövde kısmına yerleştirilen köprüden ve sapın yukarısındaki kemikten hazırlanan üst eşiğe yaslanır.

Yukarıdaki işlemlerden sonra, tellerin üzerinden geçtiği ve çalgının deri yüzünün üzerine yerleştirilen, ceviz ağacından yapılan “Köprü” veya “Eşik” olarak da adlandırılan kısım yerleştirilir. Kamançanın eşiği, bir başka ifadeyle tellerin üzerinden geçen köprüsü, çapraz bir şekilde deri üzerine koyulur. Bu noktada kamançanın köprüsünün duruş pozisyonu “Kabak Kemane” ve benzeri çalgılara göre farklılık gösterir. Köprünün neden çapraz şekilde konulduğunu ve köprünün özelliklerini Seadet Abdullayeva şu şekilde açıklamıştır; “*Dekada sapa yakın, tellere(simlere) göre çapraz(çep) vaziyette(sağ ucu kola yakın, sol ucu ise dekanın merkezine yöneldilir) 50-60 mm uzunlukta ve 10-14 mm hündürlükde, oval (qövsvari), ceviz (qoz) ağacından hazırlanan köprü (xerek) koyulur. Köprünün (xereyin) böyle yerleştirilmesi hem yukarı, hem de aşağı seslerde (registlerde) daha güçlü ve tam sesin alınmasını sağlar. Köprünün (xereyin) çapraz yerleştirilmesinden dolayı tellerin(simlerin) uzunlukları farklılaşır, birinci kısa olan telin uzunluğu 310 mm, axırını ise uzundur 332 mm dir.*”¹³³

¹³² Ahmet Ali Çakır. agg. (bk. resim-27)

¹³³ Seadet Abdullayeva. age. s. 161.

Kamançanın eşiğinin deri üzerine çapraz şekilde konulmasının bir başka nedenini, çalgı yapımcısı Ahmet Ali Çakır şöyle açıklamaktadır; “*Azeri bir müzisyenden edindiğim bir bilgiye göre, Kamança gibi deri kapaklı olan ritim çalgıları, genel çalım prensibi olarak ‘Düm’ ve ‘Tek’ vuruşları ile icra edildikleri için, buradan hareketle, ‘Düm’ ve ‘Tek’ seslerinin elde edildiği vuruş noktalarından esinlenerek, kamançanın bas telleri ‘Düm’, ince telleri ise ‘Tek’ olarak düşünülmüş ve çalgının eşiği çapraz bir şekilde yerleştirilmiştir.*”¹³⁴

Kamançanın köprüsünün bu şekilde yerleştirilmesi, iki eşik arası mesafeyle de ilgilidir. Genel olarak, çalgıların iki eşik arası mesafesinin artması, çalgının ses aralığını belirler. İki eşik arası mesafenin artması çalgının gövde yapısının da büyümesiyle birlikte, çalgının ses karakterini, dolayısıyla ses genişliğini de etkiler. Buradan hareketle, kamançanın eşiğinin çapraz bir şekilde yerleştirilmesiyle, merkeze daha yakınlştırılan eşiğin (köprünün), kalın tellerin üzerinden geçen kısmı, ister istemez, aşağı seslerin daha çok bas karakterli seslenmesine neden olur. Bu nedenlerden dolayı kamançanın köprüsünün, çapraz bir şekilde yerleştirildiği düşünülebilir.

Kamançanın gövde kısmı, sap kısmı, burguluk kısmı ve burgular sedef, kemik ve Azerbaycan’da kullanılan motiflerle süslenir. Süslemede kullanılan bu motifler için, gül şekilleri ve milli işlemler seçilir. Zaman zaman, çalgının gövdesinin üzerine sedefle çalgının yapılış tarihi ve ustanın adı yazılır. Çoğu zaman belli bir müddet geçtikten sonra, icracılar eğer “Kamança”dan memnun kalırlarsa, ustaya kendi adlarını ve aldıkları tarihi de yazdırırlar.¹³⁵

Kamançanın en son hazırlanacak olan parçası ise, kızılçık ağacından hazırlanmış 550-590 mm uzunlukta ve çapı 10 mm olan düz veya biraz eğilmiş çubuk şeklinde olan “yay (kaman)” kısmıdır. Yay kısmının uçlarına metal borucuklar takılır ve çubuğun aşağı ucuna kayış vasıtası ile 160-180 adet at kılı bağlanır.¹³⁶

¹³⁴ Ahmet Ali Çakır. agg. (bk. resim-28)

¹³⁵ Seadet Abdullayeva. age. s. 161.

¹³⁶ Seadet Abdullayeva. age. s. 165.

Kamaa, yay kısmı da yapıldıktan sonra icra edilmeye hazır hale gelir. Kamaa icra edildikten sonra, diz üzerinde durmasını sağlayan vidalı ayak çıkarılır ve çalgı ile birlikte kılıfına veya kutusuna konulur.

Azerbaycan'nın önde gelen Kamaa yapım ustaları arasında, İmran Ebleksanov (Ağdam), Kabil Dadaşov (Kuba), Kasım Kasımov (Abşeron bölgesinin Kobu köyü), İlham Ağayev (Bakü), Telet Kabulovun (Zakalata) isimleri sayılmaktadır.¹³⁷

¹³⁷ Seadet Abdullayeva. age. s. 165.

II. 3. Kamançanın İcrası

Kamança, diz üzerinde dik bir şekilde tutularak icra edilir. algının alt kısmında bulunan metal ŐiŐ, çalgının diz üstünde durmasını sağlar. Metal ŐiŐin icracının bacağına zarar vermemesi ve çalgının diz üstünde daha sağlıklı alınabilmesi için, diz üzerine küçük bir bez parçası koyulur.

Kamançanın yayı, sağ elin baş ve işaret parmağı arasında tutulur, orta parmak ve serçe parmak ile yayın kolları gerdirilir. Yay, teller üzerinde, klavyenin gövde ile birleştiği kısım ile tellerin üzerinden geçtiği köprü arasında hareket ettirilir. Yay, klavyeye yakın bir şekilde teller üzerinde alınırsa çok daha yumuşak ses elde edilir. Kamançada yayın teller üzerinde hareket ettirme tekniği kemandan farklıdır.¹³⁸

Kamança, kabak kemanede de olduğu gibi, icracının sol eli ile çalgıyı çevirmesiyle icra edilir. Bir başka ifade ile, kamança ve kabak kemane bir telden diğer tele geçerken döndürölerek çalınır. Bu nedenle de “Kamança” ve “Kabak Kemane”nin yay tekniği “Keman”dan farklıdır. Çünkü, keman sabit bir şekilde boyunda tutulurken, yay ise telden tele geçerken kolun açısının değiştirilmesiyle icra edilir. Kamança ve kabak kemane, tutuş pozisyonları ve alım teknikleri açısından oldukça benzer özellikler taşımaktadır. Aralarındaki bölgesel tavır farklılığı dışında, genel alım kuralları bakımından aynı şekilde icra edilen algılardır. Bu açıdan, her kabak kemane icracısı kamança da alabilmektedir.

Kamança icrasında, sol elin dört parmağı kullanılır. Nota yazımında parmaklar, aşağıda gösterilen numaralar ile adlandırılır:

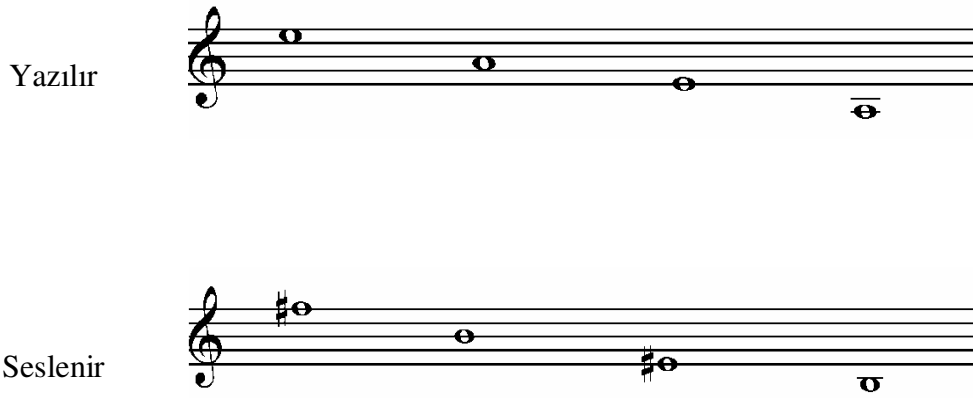
1. Őahadet parmağı (işaret parmağı)
2. Orta Parmak
3. Adsız (Yüzük Parmağı)
4. eele (Serçe Parmağı)

Boş telden elde edilen ses, “0” rakamları ile gösterilir.

¹³⁸ Seadet Abdullayeva. age. s. 229.

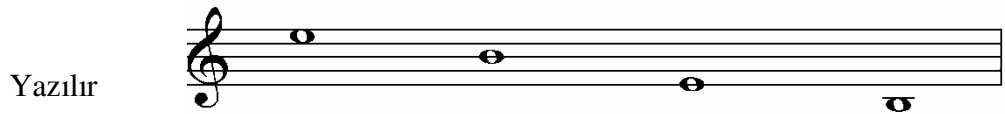
Sol elin parmakları yarım daire şeklinde bükülür ve parmak yastığının orta kısmı tellerin üzerine konularak icra edilir.

Kamança için notalar, “Sol Anahtarı”nda yazılır ve yazılan yerden bir ton yukarıda icra edilir. Çalgının dört teli vardır ve bu teller en ince telden kalın tele doğru, zil “Mi” ve “La”, bam “Mi” ve “La” seslerinde yazılırken, “Fa#”, “Si”, “Fa#”, “Si” şeklinde akortlanır.

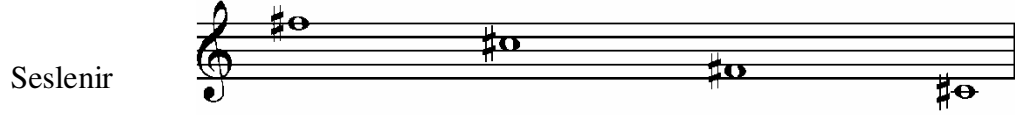


Bu akort şekli kamança için genel akort şekli sayılır, fakat muğamların solo ve vokal-enstrümantal icrasında kamançanın ikinci, üçüncü ve dördüncü telleri icra edilen eserlerin karar seslerine uygun olarak akortlanır, birinci telin akordu ise değişmez.¹³⁹

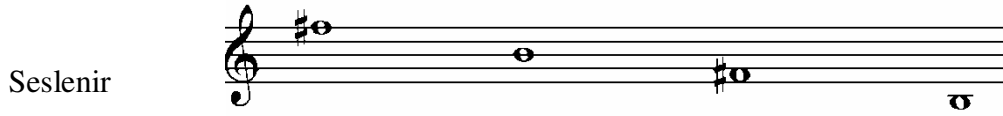
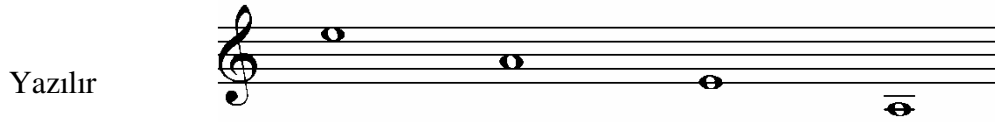
Kamançanın akordu, “Şur”, “Mirza hüseyin segâhı”, “Zabul-segâh”, “Şüştar”, “Çahargâh”, “Mahur-Hindî”, “Bayatı-Kacar” “Dügah”, “Bayatı-Kürd”, “Katar”, “Rehab”, muğamlarının solo icrasında yukarıdaki portrede görüldüğü gibi, akortlanırken, “Rast”, “Haric-segah”, “Bayatı-Şiraz”, ve “Ebu-Ata” muğamlarında; “Mi-Si-Mi-Si” yazılır, “Fa#-Do#-Fa#-Do#” şeklinde seslendirilir.



¹³⁹ Seadet Abdullayeva. age. s. 232.



“Hümayun”, “Orta Mahur”, “Şahnaz” makamlarında ise, “Mi-La-Mi-La” şeklinde yazılırken, “Fa#-Si-Fa#-Si” şeklinde seslendirilir.¹⁴⁰



Zaman zaman icracılar, kamañanın akordunu yarım veya bir ton düşürür.

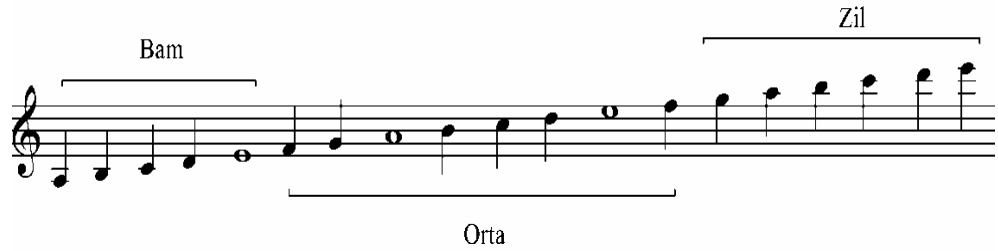
Müzik topluluklarında bazen bütün muğamlar, bir tek akortta icra edilir. Farklı farklı karar seslerine ve ses dizilerine sahip olan farklı makamların aynı akortta icrası, kamañca icracısının ustalığını gösterir. Muğamların icrasında, kamañca iki telde icra edilir ve tellerden biri dem ses verir.

Kamañanın ses aralığı küçük oktavın “La” sesinden üçüncü oktavın “La” sesine kadardır. Bazı eserlerin (N.Pagani’nin “Re majör konserti”) icrasında dördüncü oktavın “Mi” sesine kadar da ses aralığı genişlemektedir.¹⁴¹

¹⁴⁰ Seadet Abdullayeva. age. s. 232.

¹⁴¹ Seadet Abdullayeva. age. s. 234.

Azerbaycan Türk müzisyenleri, kamançanın ses genişliği veya ses alanını üç bölüme ayırırlar ve bu bölümleri “Bam”, “Orta” ve “Zil” olarak adlandırırlar.



Seadet Abdullayeva, yukarıdaki portede görülen bölümlerin, kamançanın telleri üzerindeki icrasını şu şekilde ifade etmektedir; “*Bam dördüncü simde ‘hırıltılı’, üçüncü simde ‘tutkun’, Orta bölüm, ‘yumşak’, ‘aydın’, Zil bölümü ‘ince’ ve ‘çingiltılı’ seslenir. En güçlü şekilde seslenen orta bölüm daha çok kullanılır.*”¹⁴²

Kamançanın icra ustalığı enstrümantal muğamların solo icrasında kendini özellikle gösterir. Kamançaya has olan bütün icra teknikleri ve şekilleri bu muğamların icrasında görülebilir. Kamançanın, hanendenin vokali ile yakınlığı oldukça dikkat çekicidir. Kamançacının hanende ile icra ortamındaki yakınlığı, çalgısal eserlerde tar ile aralarında duyulur. Bazen tar, kamançayı takip eder veya kamança tardan hemen sonra melodiyi icra etmeye başlar. Bölümlerde kamançacı, çoğu zaman taklit ederek çalar, eğer tarzen hanendeyi taklit ederek icra yapıyorsa, kamançacı da tarzeni taklit eder. Bu şekilde, üç sesli duyum ortaya çıkar.¹⁴³ Azerbaycan Devlet Televizyonu ve Radyosu’nda kamançacının eşliğinde meşhur hanende Cabbar Karyağdıoğlu’nun muğam icralarının kayıtları saklanmaktadır.¹⁴⁴ Kamança repertuarında, muğamların yanı sıra, halk mahnılarının, raks ve piyeslerin enstrümantal varyantları da büyük yer tutar.

¹⁴² Seadet Abdullayeva. age. s. 234.

¹⁴³ Seadet Abdullayeva. age. s. 293.

¹⁴⁴ Seadet Abdullayeva. age. s. 293.

Kamança solo ve eşlik edici olarak halk çalgı aletleri orkestrası ve müzik topluluklarında da icra edilir. Orkestrada kamançalar iki gruba ayrılır ve her grubun sesleri bir nota satırında yazılır.

Kamança, geleneksel icranın yanında, çağdaş besteciler tarafından kamança için yazılan bazı eserlerde de kullanılmaktadır. Azerbaycan'ın en önemli özelliği, geleneksel çalgıları, günümüz müzik anlayışı ile yine geleneksel müzikten yararlanarak çağdaş bir boyuta taşıyabilmeleridir. Bu noktada, dünya çapında önemli eserler ortaya koyabilmişler ve aynı zamanda ortaya konulan bu eserleri icra edebilen dünya çapında icracılar yetiştirebilmişlerdir. Konumuzla ilgili olan kamança ile senfonik eserler ortaya koymuşlar ve halen dünya çapında önemli orkestralarla bu eserleri seslendirmektedirler.

Çalgının teknik imkânlarını dikkate alarak, bestekârlardan Z. Bağirov ve H. Hanmemmedov kamança ile senfonik orkestra için “Konsert”, S. Alesgerov ise kamança ile halk çalgı aletleri orkestrası için “Skertso” ve “Tarantella” yazmışlardır. Bu eserlerde, kamançada pissikato (parmak ile), hızlı çalım, artırılmış notları seslendirilerek çalgının icra kapasitesi ortaya konulmaktadır.¹⁴⁵

Kamançanın bugünkü icra tekniğine ulaşıncaya kadar, pek çok önemli kamança icracısı yaşamıştır ve her icracı çalgıya yeni pek çok teknik kazandırarak, çalgının yapısal ve teknik anlamda gelişimine katkı sağlamıştır. Orta Çağ'dan itibaren isimlerine ulaşılabilen ve Azerbaycan'da tanınmış kamançaçılar vardır. Azerbaycan'da bilinen, en eski kamança icracılarından; Karaçı Hacıbey, Kulu Eliyev, İsfendiye Kengerli, Mirza Settar, Rasim Şirinov, Hafız Mirzaliyev ve Elman Bedelovun icra ustalıkları mezar taşlarında yaşamaktadır. Musiki hayatında kamançaçılardan, Meryem Necefzade, Terlan Elizade, Te'let Dadaşov, Rühsaare Paşayeva ve Ramiz Mirişli büyük rol oynamışlardır. Günümüze en yakın zamanda yetişen kamança icracıları arasında, Habil Eliyev, Te'let Bakıhanov, Şefike Eyvazova, Arif Esedullayev, Fehreddin Dadaşov, Adalet Vezirov, Elşan Mansurov, Elnur Ahmedov gibi isimleri saymak mümkündür.¹⁴⁶

¹⁴⁵ Seadet Abdullayeva. age. s. 299.

¹⁴⁶ Seadet Abdullayeva. age. s. 293.

II. 4. Kamança ile Çalınan Örnek Eserler

ALAGÖZLÜM

YÖRESİ: AZERBAYCAN





Alagözlüm senden ayrı geceler
Bir yıl gibi uzun olur neyleyim
Bahçamızda gızıl güller her seher
Tezden açır vahtsız solur neyleyim

Nergislerin gözü yaşla dolanda
Menevşeler bahım gemgin olanda
Karanfilin gözü yolda kalanda
Yasemenler saçın yolur neyleyim

Çiçeklerin çekir gözü intizar
Ayrılıktan beter dünyada ne var
Yaz akşamı seni bil ki bu nigar
Hezin hezin ya da salır neyleyim

Tez gelesen belki elaç deresen
Sünbülllerin saçın yığın öresen
Çiçekleri gelip özümnden esen
Yolda kalır bakışları neyleyim

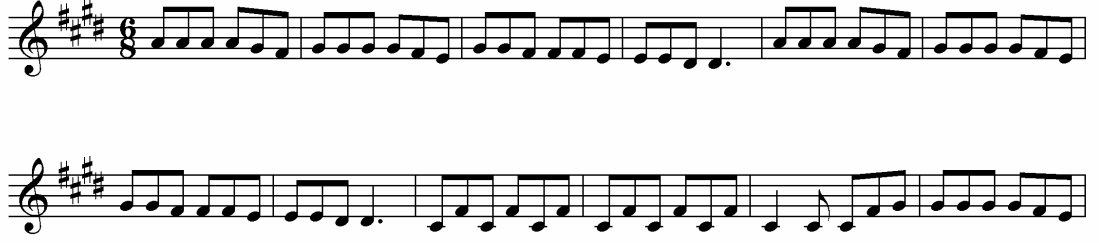
DANBULAĞ REKSİ

YÖRESİ: AZERBAIJAN



KADIN MAHNISI

YÖRESİ: AZERBAYCAN



GELİN GETİREN REKSİ

YÖRESİ: AZERBAYCAN



YERLİ MAHNI

YÖRESİ: AZERBAIJAN



YAHAN DÜYMELE

YÖRESİ: AZERBAIJAN



III. BÖLÜM: KABAK KEMANE

III. 1. Kabak Kemane Yapımında Kullanılan Malzemeler

Kabak kemane; Türkiye’de Geleneksel Türk Halk Müziği’nin icrasında kullanılan yaylı bir çalgıdır. İletişim araçlarının gelişmediği eski dönemlerde, daha çok “Teke Yöresi” olarak bilinen Burdur, Isparta, Antalya ve Muğla bölgelerinin yerel müziğinde kullanılan kabak kemane, günümüzde ise Türkiye’de hemen hemen her bölgede bilinen ve her yörenin türkülerinin icrasında kullanılan bir çalgı haline gelmiştir.

Amerikalı araştırmacı L. Picken’in, “*Folk Musical Instruments of Turkey*” adlı eserinde yer verdiği haritada, 1960’lı yıllarda Türkiye’de kabak kemanenin kullanıldığı bölgeler gösterilmiştir. Bu haritaya göre, o yıllarda kabak kemane, Aydın, İzmir, Denizli ve Urfa’da tespit edilmiştir. Aynı eserde L. Picken; kabak kemaneye, yay ile çalınan, sivri uçlu, çanak şeklindeki telli çalgılar sınıfında yer vermiş; bu sınıflandırma içinde kabak kemaneyi, dışa doğru uzanan birleşik sivri ucu olan ve doğal ses gövdeli (rezonatörlü) çalgı olarak tanımlamıştır. Kabak kemanenin İngilizce karşılığını ise, “Gourd Fiddle” şeklinde ifade etmiştir.¹⁴⁷

Kabak kemanenin yerelden çıkıp, Türkiye’nin diğer bölgelerinde tanınmasında, kuşkusuz TRT radyolarının çok büyük bir etkisi vardır. TRT radyolarında ilk kez kabak kemanenin sesini duyuran kişi, Emin Aldemir’dir. TRT’den hemen hemen bütün Türkiye’ye ulaşan bu ses doğrultusunda, kabak kemane bütün yurttan tanınmıştır. Kabak kemane 1960’lı yıllarda, tıpkı yerelde olduğu gibi, TRT’de de daha çok “Teke Yöresi” olarak bilinen bölgenin türkülerinin icrasında solo olarak kullanılırken, zamanla diğer bölgelerin türkülerinde de kullanılmaya başlamıştır. Bu noktada, kabak kemanenin özellikle 1960’lı yıllar öncesinde, daha çok Türkiye’nin güney ve batı bölgelerine yerleşmiş olan Yörükler tarafından çalınan bir çalgı olduğu söylenebilir. Bunun nedeni ise, önceki bölümlerde değindiğimiz gibi, atlı-göçebe kültürünün yaylı çalgılara olan etkisi olup, yakın zamanlara kadar yaşantılarında atlı-göçebe kültürünü korumuş olan Yörükler bu çalgıyı daha etkin kullanmıştır. Atlı-göçebe kültürün çalgıya ve dolayısıyla

¹⁴⁷ Laurence Picken. age. s. 192.

da müziğe olan etkisini, Kazakistan’da üretilen kılkobızda görüldüğünü daha önce belirtmiştik.

Kabak kemane adı verilen çalgının adlandırılmasında, çalgının yapımında kullanılan malzeme olan su kabağının etkisi vardır. Çalgının yapımına su kabağının kullanılmaya başlanması ile birlikte “kabak” ifadesi çalgının isminin bir parçası olarak kullanılmaya başlanmıştır. Üzerinde durulması gereken diğer bir nokta da, “kemane” ifadesinin, bu çalgıyı ifade etmek için neden kullanıldığıdır. Kemane, daha önce de değindiğimiz gibi, Farsça bir kelime olup, anlam itibarıyla; “keman” veya “kemençe” yayı demektir. “Kaman” kelimesinin Azerbaycan’da “yay” anlamında kullanıldığını, “kamança” kelimesinin Farsça Lügat’te “küçük çıkırıkçı yayı” anlamında olduğunu ve çalgının adının buradan geldiğini, hatta bütün dünyada “violin” olarak bilinen çalgının isminin ülkemizde “keman” olarak bilinmesinin nedenin de “yay”ın Farsça “keman” olarak adlandırılmasından kaynaklandığını belirtmiştik. İşte bu nedenlerden dolayı, Türkiye sahasında üretilen ve özellikle Yörükler arasında yaygın olarak kullanılan bu müzik aletine de onun yay ile çalındığını belirtmek için “kemane” kelimesi eklenmiş olabilir.

Kurt Reinhard ve Ursula Reinhard, Türkiye’de yapmış oldukları alan araştırmalarında, “kemane”nin “yay” anlamında kullanıldığını tespit etmişlerdir.¹⁴⁸ Buradan hareketle, Farsça “kemane” kelimesi ile, Türkçe “kabak” kelimesinin, çalgıyı ifade etmek için “kabak kemane” şeklinde birleştirildiği düşünülebilir. Ancak, çalgıya bu ad verilmeden önce, çalgı çeşitli gelişim süreçleri yaşamıştır. Bilindiği gibi, kabak kemanenin atası olarak kabul edilen çalgı “ıklığ”dır. İkliğ, iki telli yaylı bir çalgı olup, ilk şekli Orta Asya’da yapılmıştır. Şekil ve yapı açısından kabak kemane ile oldukça benzerlik gösteren ıklığ, özellikle 15. yüzyıldan itibaren Farsça’nın etkisi ve Tanzimat dönemi aristokratlarınca daha yaygın olarak kullanılan “kemençe” ve “rebab” gibi adlar ile anılmış ve zamanla tel sayısındaki artışla birlikte “ıklığ” adı unutulmuştur.¹⁴⁹ İkliğın isminde yapılan bu değişikliği onun şekil ve yapısındaki değişiklikler izlemiş ve “su kabağı”ndan yapılan ve “yay” ile çalınan anlamında “kabak kemane” olarak yeniden

¹⁴⁸ Kurt-Ursula Reinhard. age. s. 144.

¹⁴⁹ Mahmut Ragıp Gazimihal. age. ss. 38-40.

adlandırılmış olabilir. Eldeki kaynakların yetersizliği nedeniyle bu geçiş sürecini tam olarak açıklamak oldukça zordur. Bilindiği gibi, çalgıların üretimlerinde, bu aletleri yapan ve icra eden ustaların kişisel becerileri oldukça önemli bir yer tutar. Günümüzde kabak kemane olarak adlandırdığımız çalgı da, bugünkü şeklini her çalgı ustasının farklı yaratımlarıyla almıştır ve almaktadır. Bu gelişime bir örnek vermek gerekirse, bugün kabak kemane dört telli bir çalgı olmasına rağmen; kabak kemane yapım ustası olan Halil Çelik tarafından beş telli, altı telli, hatta yedi ve sekiz telli türleri de üretilmektedir.¹⁵⁰

Kabak kemane ve benzeri yaylı çalgılar, Türkiye'nin bazı bölgelerinde "kemane" olarak da adlandırılmaktadır. Niğde bölgesinde ve Denizli dolaylarında "gıvgıv", Trakya taraflarında "gıygı", Çorum ve Samsun dolaylarında "gıygırak", Malatya ve İzmir yörelerinde ise "gıygıy" gibi kelimelerle adlandırılan kabak kemaneler veya benzeri yaylı çalgılar da tespit edilmiştir.¹⁵¹ Kâse şeklindeki bu çalgıyı ifade etmek için, bazı bölgelerde çalgının sadece "kabak" olarak adlandırıldığı da tespitler arasındadır.¹⁵²

Kabak kemanenin yapımında kullanılan en önemli malzeme, çalgının ses kutusunu ve gövdesini oluşturan su kabağıdır. Su kabağının Türkiye'de, yaylı çalgıdan farklı bir çalgı olarak da kullanıldığı, Amerikalı araştırmacı Laurence Picken tarafından tespit edilmiştir. Picken, "kabak" isminin Kaşgarlı Mahmut'un Divan-ı Lügat'it Türk adlı eserinde geçtiğini de belirtmiştir. Picken, Türkiye'de kullanılan çalgıları sınıflandırırken su kabağına, "kaptan yapılan çingıraklı" çalgılar arasında da yer vermiştir. Su kabağının içindeki tohumun kurutulmasıyla, içindeki tohumların çingırak sesi çıkarttığını ve günlük yaşamda, aile ortamında müzik yaparken bu şekilde çingırak gibi sallanarak kullanıldığını ve bu çalgının Kırklareli'nde tespit edildiğini belirtmiştir. Ancak diğer bölgelerde de bu tür çingırakların kullanılmış olabileceğini de belirten

¹⁵⁰ Halil Çelik. agg.

¹⁵¹ Mahmut Ragıp Gazimihal. age. ss. 53-56.

¹⁵² Laurence Picken. age. ss. 186-205.

araştırmacı, çok eskiden İstanbul'da Rumeli Hisarı'nda, bu tip çalgıların çocuklar tarafından kullanılmış olduğunu belirtmiştir.¹⁵³

Su kabağının kabak kemane gibi çalgı olarak bir diğer kullanımı ise, “kaplan kabağı” olarak adlandırılan ve Picken tarafından “membranofon” çalgılar içerisinde “Friksiyon teli olan tek zarlı, sabit vurmali çalgılar” sınıfında yer verilen çalgıdır. Bu çalgının, “Sırtlan Kabağı”, “Kartlan Kabağı” gibi farklı söylenişlerinin bulunduğu da belirtilmiştir. İçel'in Gökbelen yaylasında bulunan Kırtıl Köyü'nde, Burdur'un Aziziye Köyü'nde, Silifke'nin Akdere Köyü'nde ve Çukurova'da bu tür bir çalgının tespit edildiğini belirten Picken, bu çalgının daha çok hayvan korkutmak için kullanıldığını belirtmiştir. Özellikle, yaban domuzu, keçi ve benzeri hayvanların tarladaki mahsule zarar vermesini önlemek için kullanılan bu çalgının yapımı hakkında şu bilgiler verilmiştir:

“Kaplan kabağı olgun bir su kabağından yapılır. Bu, uzun, yukarı doğru hafifçe incelen bir sapı olan bir kabak türüdür, tam ortasında daralma olan kevkilek kabağı türüne benzemez. Kabak, Ekim ayına kadar kullanım için yeterince olgunlaşmaz. Ekim ayında yeterince sertleşmiş olur. Sapı enlemesine kesilir ve iç bölüm suyla doldurulur. Bu noktada kabağın içi hala tohumlar içerir. Her üç ya da dört günde bir kabağın içine küçük taşlar atılır ve içindekiler dökülüp taze su doldurulmadan önce kabak iyice sallanır. Eğer kabak daha yeni olgunlaşmışsa temizleme işlemi başladığında su bir aydan fazla süre boyunca değiştirilmelidir; ancak kabak çoktan kurumuşsa bu işlemi üç ya da dört kez yapmak yeterlidir. Bu, su kabağını en yaygın amaç için (yani su şişesi olarak) kullanırken yapılan standart temizleme yöntemidir. Kabaktan su şişeleri suyu uzun süre taze ve içilebilir halde tutmalarıyla bilinir. Kabak temizken, sapı alt ucundan kesilince kap küremsi bir şekil alır. Çiçeğinin bıraktığı bir izle zaten çizilmiş olan kabağın dip bölümü, sapın kesildiği çaptan daha büyük çapta bir delik açacak şekilde kesilir. Tabaklanmış bir parça koyun ya da keçi derisi zar görevi görür ve onbeş tane kare şeklinde bir ucu sivriltilmiş (söğüt) ağaç çivisi hem deri hem de kabaktan geçirilerek deri (iç yüzeyi kabağın oyuğunu görecektir) sabitlenir. Çiviler de iç kısma geçer. 700 mm uzunluğundaki kalın tel ya da dikiş ipi bir uçtan büyük bir

¹⁵³ Laurence Picken. age. s. 43.

düğümle bağlanır, derinin ortasındaki küçük bir delikten geçirilir ve düğümü dış tarafta bırakır. Diğer uç kabağın oyduğundan geçer. İpin karışmasını engellemek için serbest uçtan 10 mmlik bir camadan düğümü atılır. Bu ip kıvrılır ve kıvrılırken balmumu ile mumlanır. Böylece ipler çalan kişinin eline yapışır. İp parmaklarla çekildikçe, ipin aralıklarla yapışması ve kayması zarda titreşim yaratır. Kabak sol el ile sol göğüs arasında, zarı sola doğru olacak şekilde sıkıca tutulur. Sağ el kabağın içerisindeki ipin (telin) üzerine kapanır, böylece ip parmak uçları, baş parmak ve avuç içi arasında kalır. Sonra kabağı tutan el ipin serbest ucuna doğru giderek kabağın ip üzerinde hareket etmesine olanak sağlar. Hafif bir tutuş ve yavaş bir kayma hızı en peste Re (D) notasında şaşırtıcı derecede yüksek, adeta gürleyen bir ses çıkarır. Daha sıkı bir tutuş ve daha hızlı bir şekilde kayma (= telin ve zarın daha fazla gerilmesi) en pes sesi neredeyse iki oktav kadar tize yükseltebilir. Teknik isim ‘sürtünmeyle ses çıkaran vurmali çalgı’ (friction drum) bu tür enstrümanlar için uygundur, çünkü tel öyle bir tutulur ki karşı hareket yapılamaz. Bu yüzden bu çalgılar telli çalgı (kordofon) değildir. Telin sürtünmesi elin tutuşuyla azaltılır ve bu koşullarda duyulacak olan sesin tınısı da – ters armonik hareketler içeren keskin bir tını değil – daha genel, basit bir tını olacaktır. Sıkıca tutan elin daha sonra ipi gevşetmesiyle ortaya çıkan güce gerilmiş telin verdiği cevap doğrusal değildir. El ile tel arasındaki sürtünme, teli balmumu ile kaplayarak arttırılır. Sonuç olarak el ani reflekslerle hareket eder. Bu sürekli olmayan hareket telde uzunlamasına titreşimler yaratır ve zar bu titreşimlerin sıklığında hızla titreşir. Friksiyon vurmali çalgısı yağmacı hayvanları korkutup ekinlerden ve bahçelerden uzak tutmak için kullanılır. Atlar, vahşi hayvanlar ve fareler Gökbelen Yaylası civarındaki zarar verici hayvanlardır; bunlardan özellikle atlar en sürekli ve en önemli olanıdır. Görüştüğüm kişilerden birisi bana kaplan kabağının tek bir sesinin vahşi bir domuzu üç saat kadar uzak tutacağını söylemişti.”¹⁵⁴

L. Picken, bu çalgının genellikle çocuklar tarafından kullanıldığını, bunun nedeninin ise, çocukların genelde evlerinin yakınındaki hayvanları gözeterek izlediklerini, ayrıca erkek çocukların küçük yaştan itibaren eve ait hayvanların otlatılmasıyla da ilgilenmelerinden kaynaklandığını belirtmiştir. Kabaktan yapılan

¹⁵⁴ Laurence Picken. age. ss. 156-160.

friksiyon vurmali çalgısı ise Bitlis’te de kaydedilmiştir, fakat bu çalgının oradaki yerel ismi, nasıl yapıldığı ve kullanıldığıyla ilgili hiçbir bilgi yoktur.¹⁵⁵

Su kabağının, hayvan korkutmak için yapılan ve kullanılan bu şekli oldukça ilgi çekicidir. Bu çalgının tespit edilmesi, su kabağının Türkiye’de kabak kemane yapımının yanında, farklı algılar için de kullanıldığını göstermektedir. Su kabağının farklı çalgıların yapımında kullanıldığının tespit edilmesi, Türkiye’de su kabağının çalgı yapımında kullanılmasının, çok eski bir gelenek olduğunu ortaya koymaktadır. Diğer taraftan, su kabağının farklı çalgıların yapımında kullanılması günümüzde de devam etmektedir. Kabak kemane yapım ustası Halil Çelik, 1996 yılından itibaren “Tarbağ”, “Cûûdi” ve “Basname” adını verdiği, kendi yaratımı olan çalgılarda “su kabağı”nı kullanarak yeni çalgı denemeleri yapmıştır.

Türkiye’de kabak kemane yapımında çalgının gövde kısmının yapımında su kabağının kullanılması, diğer Türk boylarında üretilen yaylı çalgılardan oldukça farklı bir özellik olarak karşımıza çıkmaktadır. Diğer Türk boylarında, yaylı çalgılarda genel olarak, ağaçtan oyularak elde edilen gövde kısımlar kullanılırken, Türkiye’de üretilen kabak kemanelerde su kabağının kullanılması oldukça dikkat çekicidir. Bu özelliğiyle, kabak kemanenin, Türk Dünyası’ndaki yaylı algılar içinde, gövde kısmında su kabağı kullanılan tek yaylı çalgı olduğu söylenebilir. Bazı araştırmacılar, su kabağı ve hindistan cevizi gibi doğal olarak yuvarlak özelliğe sahip olan malzemeleri, çalgı yapımında kullanılan en eski malzeme olarak kabul etmektedirler. Ağaç oymacılığın gelişmediği dönemlerde, ustaların çalgı yapımında kendi doğal yapılarında yuvarlak ve içi boş malzemeleri kullandıklarını düşünmektedirler.¹⁵⁶ Bu noktada, çalgı yapımında kullanılan en eski doğal malzemenin kaplumbağa kabuğu olduğu söylenebilir. Ancak, su kabağı veya hindistan cevizinin, çok eski dönemlerde çalgı yapımında kullanıldığını tespit etmek oldukça zordur. Türkiye’de yapılan kabak kemanelerde su kabağının ses gövdesi olarak kullanılması, coğrafi bakımdan Türkiye’nin ikliminin su kabağı yetiştirmeye uygun olmasıyla ilgilidir. Su kabağı genel olarak toprağa ekilmesinden itibaren bol su isteyen ve büyüme aşamasında bol güneş isteyen bir bitkidir. Türkiye’nin

¹⁵⁵ Laurence Picken. age. ss. 156-160.

¹⁵⁶ Laurence Picken. age. ss. 186-205.

güney ve batı bölgelerinin iklim koşulları açısından su kabağı yetiştirmeye uygun olması ve Bahaeddin Ögel'in de üzerinde durduğu gibi, bu bölgelerde yaşayan insanların hayvancılığın yanında, özellikle tarım ve toprak işleriyle de uğraşıyor olmalarının su kabağının kabak kemane yapımında kullanılması sonucunu doğurduğu söylenebilir.¹⁵⁷

Kabak kemane yapımında kullanılan diğer önemli bir malzeme de yürek zarıdır. Dana kalbinin zarının çıkartılmasıyla elde edilen zar, oldukça zor bir işlem ile temizlenip hazırlandıktan sonra çalgıda kullanılabilir. İlk olarak dana kalbinin üzerinden parçalamadan ve çok hassas bir şekilde yürek zarı çıkartılır, daha sonra da üzerindeki yağlar temizlenerek kurutulur ve çalgının üzerine gerilir.

Kabak kemanenin sap kısmında gürgen, çam, dut veya elma ağacı kullanılır. Genel olarak, sap kısmında gürgen ağacı tercih edilir. Hazırlanan sap kısmının üzerine, parmakların basılarak ses elde edileceği klavye bölümünde vengi, gül veya meşe ağacından bir kaplama sap kısmının üzerine monte edilir. Genel olarak bu kısım için, vengi ağacı tercih edilmektedir. Gürgen ağacı yumuşak bir ağaç olduğundan ve klavyeye parmakların daha az zarar vermesi için, sap kısmının ön yüzüne vengi ağacı monte edilmektedir. Günümüzde kabak kemanenin klavye kısmında abanoz ağacı olarak bilinen ve oldukça sert bir ağaç da kullanılmaktadır.

Çalgının tellerinin üzerinden geçtiği köprü denilen kısımda ise “kelebek ağacı” kullanılmaktadır. Kabak kemane yapımında kullanılan diğer bir malzeme ise, tellerin takılacağı demir burgulardır. Geçmişte tahta burgular kullanılırken, günümüzde gitar yapımında da kullanılan demir burgular kullanılmaktadır. Bunun nedeni ise, çalgıdaki akort probleminin önüne geçme düşüncesidir. Çalgının yay kısmında ise, genel olarak akçaağaç kullanılır. Yayın kılları ise, at kılıdır, fakat günümüzde “ince misina” olarak da bilinen ve çalgının yay kısmına takılmak için üretilen misina çeşitleri de kullanılmaktadır. Günümüzde, kabak kemane ustalarının yapmış oldukları yayların yanında, yarım keman yayı (1/2) da kullanılmaktadır.

¹⁵⁷ Bahaeddin Ögel. age. s. 110.

III. 2. Kabak Kemanenin Yapımı

Kabak kemanenin günümüzdeki yapım tekniğini açıklamaya başlamadan önce, çalgının eski şekli hakkında kısaca bilgi vermek yerinde olacaktır. Kabak kemanenin eski şekli hakkında bilgi alabildiğimiz en önemli kaynaklar arasında Kurt ve Ursala Reinhard'ın 1955 yılında Aydın Dereköy'de kabak kemane çalan bir icracıyı görüntüledikleri fotoğraftır. Bu resimde, icracı sandalyede oturur vaziyette olup, bacak bacak üzerine atmış ve çalgıyı sol ayağına dayayarak çalmaktadır. Resimdeki kabak kemane üç telli olup, sap kısmı günümüzdeki gibi yuvarlak olmayıp, tıpkı bağlama sapı gibi köşelidir. Çalgının, ayağa dayanmasını sağlayan kısmın ise uçtaki bir demir parça olduğu görülmektedir. Resimdeki diğer önemli bir ayrıntı ise, çalgının deri yüzünün üzerine açılmış olan iki adet deliktir. Bu resim, o yıllarda, kabak kemanenin sesinin daha gür çıkmasını sağlamak için, deri kısmın üzerine yuvarlak delik açıldığını göstermektedir. Bir diğer önemli ayrıntı ise, çalgının köprü veya eşik olarak adlandırılan kısmının deri üzerindeki duruş şeklidir. Resimde görüldüğü üzere, köprü, çapraz bir şekilde yerleştirilmiştir. Azerbaycan'da üretilen "kamança" adlı çalgının köprüsünün de çapraz bir şekilde yerleştirildiğinden bahsetmiştik. Buradan hareketle, Türkiye'de üretilen kabak kemanelerde de köprünün o dönemlerde çapraz bir şekilde yerleştirildiği düşünülebilir. Çalgının yay kısmının ise kavisli olduğu görülmektedir. Resimden, o dönemlerde üretilen yayların, kavisli olduğu anlaşılmaktadır (bk. resim-29).

Kabak kemanenin günümüzdeki yapım şekli ise; bu çalgının yapımında Türkiye'deki en önemli ustalarından olan Halil Çelik ve Galip Güvençoğlu'nun yapım teknikleri temel alınarak açıklanacaktır:

Kabak kemane temel olarak üç ana parçadan meydana gelmektedir. Bu parçalar; çalgının su kabağından oluşan gövde kısmı, sap kısmı ve yay kısmıdır. Gövde ve sap kısmı; çalgının gövdesini oluşturan su kabağının yetiştirilmesi ve kabak kemane yapmaya hazır hale getirilmesi, çalgının sap kısmının yapılması ve gövdeyle birleştirilmesi aşamalarından oluşmaktadır. Daha sonra, su kabağının üzerine deri germe işlemi yapılır. Bu işlemlerden sonra, çalgının sap kısmının üzerine burguların takılması, alt eşik, üst eşik ve köprü kısımlarının hazırlanarak monte edilmesi ve çalgının gövde, sap kısımlarının üzerine çeşitli süslemelerin yapılması ve tellerinin takılmasıyla birlikte, kabak kemanenin gövde ve sap kısmı bir bütün olarak hazır hale getirilmiş olur. Kabak

kemanenin üçüncü ana parçası olan ve çalgının icra edilmesini sağlayan kısım ise yay kısmıdır. Çalgının yay kısmının da yapılmasıyla birlikte kabak kemane çalınmaya hazır hale getirilir.

Kabak kemanenin yapımında ilk olarak, çalgının gövde kısmını oluşturan su kabağının çalgı yapmaya hazırlanması yer alır. Bunun için, su kabağının toprağa ekilmesinden, dalında yetiştirilmesi ve dalından kopartıldıktan sonra kurutulmasına kadar olan süreçte dikkat edilmesi gereken bazı kurallar vardır. Diğer çalgılardaki gibi, gövde kısmı ağaçtan oyulmayıp, doğal koşullar altında yetiştirilerek yuvarlak şekil alan su kabağının şeklinin düzgün olması için, su kabağı dalında iken alt kısmının toprağa değmemesi gerekir. Su kabağı armut büyüklüğüne geldikten sonra toprak ile temasta bulunmaması için asılarak büyütülmesi gerekir (bk. resim-30).

Su kabağı; Antalya, Mersin ve İzmir gibi sıcak iklimli bölgelerde daha sağlıklı yetiştirilebilir, çünkü bu bölgelerde su kabağı dalında kuruyabilir. Su kabağını iki üç günde bir sulamak gerekir. İlk olarak Ekim ayında toplanan su kabağı kendi halinde kurumaya bırakılır. İyi bir şekilde kuruması için dalından koparıldıktan sonra su kabağının bir yıl bekletilmesi gerekir.

Tamamen kuruyarak, kabak kemane yapmaya hazır hale gelen su kabağının ağzı (saplı kısmı), kabağın büyüklüğüne göre 8-12cm çapında, testere ile kesilerek açılır (bk. resim-31) ve içinde bulunan tohumlar çıkarılarak, içerisi kurtulanması diye tinerlenir. Su kabağının içindeki süngerimsi madde ise çıkarılmaz. Açılan kabağın ağzı, düz bir zeminde ağaç zımparası (80 kum zımpara) ile düzeltilir (bk. resim-32). Su kabağının arka tarafına, ses deliği olarak da adlandırılan, 3.5cm genişliğinde yuvarlak bir delik açılır.

Bazı yapım ustaları kabak kemane yapımında su kabağı yerine, maun, akçaağaç veya ceviz ağacından “yaprak tekne” tekniği ile yaptıkları gövdeleri kullanmaktadırlar. Zaman zaman dut ağacı vb. gibi ağaçlardan oyularak hazırlanan gövdeler de kabak kemane yapımında kullanılmaktadır. Kabak kemane yapımcısı Halil Çelik, “cura” yapmak için dut ağacından hazırlanarak oluşturulan tekneyi de kabak kemane yapımında kullanmıştır. Halil Çelik’in, su kabağını değişik açılarla keserek farklı yapılarda oluşturduğu kabak kemaneler de mevcuttur (bk. resim-33).

Kabak kemane yapımında ikinci aşama, çalgının sap kısmını oluşturacak bölümdür. Uzunluğu 75cm, genişliği 4.5cm, derinliği 5.5cm olacak şekilde gürgen, akça ağaç, çam veya dut ağaçlarından (gürgen veya akça ağaç ağaçları tercih edilebilir) herhangi biri bu ölçülerde kesilir. 75cm'nin 9cm'si çalgının tellerinin takılacağı burguluk, 29.5cm'si çalgının seslerinin bulunduğu klavye, geri kalan kısım ise kabağın içinden geçecek olan bölüm ve diz üzerinde çalınmasına yarayacak olan ayaklıktır. Kabağın içinden geçecek olan kısım, klavyenin 2cm altında kalacak şekilde ayarlanarak kesilir.

L. Picken, 1960'lı yıllarda Türkiye'de yapmış olduğu araştırma neticesinde tespit ettiği kabak kemanenin sap ölçülerini ve burgularını şu şekilde açıklamıştır; “Çam ağacından yapılan sap (460 mm uzunlukta, 17mm genişliğinde, 25mm derinliğinde ve arka bölümü yuvarlaktır) 30mm ye kadar genişler ve burguların olduğu bölüm sapın en ucundaki 160mmlik kısmı oyularak yapılır. Baş kısmı sade, düz bir takoz parçasıdır. Son burgu deliğinden ölçüldüğünde uzunluğu 85mm dir. Ancak kafa kısmı süslenmiş bir kemane örneği görülmekte, bu örnek İzmir'dendir. 985 no.lu örneğin burguları ise söğüt dallarından Y şeklinde kesilmiş ve bunlar burgu deliklerine yerleştirilmiş (ikisi sağa, biri sola). Tablo 19b' de gösterilen iki örnekte ise burgular daha tipik bir burgu şekline (ancak saz burgularından oldukça farklılar). 985 no.lu örnekte 1 numaralı tel sağ alt burguya, 2 numaralı tel sol burguya, 3 numaralı tel de sağ üst burguya takılmıştır.”¹⁵⁸

Picken'in tespit ettiği bu çalgının sap ölçüleri ile günümüzde yapılan kabak kemanenin sap ölçüleri arasında bazı farklılıkların olduğu görülmektedir. Örneğin, sapın oluşturulması için hazırlanan kısmın uzunluğu 460mm olarak ölçülmüştür. Bunun nedeni ise, o zamanlarda yapılan kabak kemanenin sap kısmının su kabağının içerisinden geçen başka bir demir parça ile birleştirilmesidir. Günümüzde ise, tek parça halinde su kabağın içerinden geçen sap kısmı, ortalama 75cm uzunluğundadır. Diğer bir fark ise, Picken'in tespit ettiği çalgının sap kısmının oldukça ince bir şekilde yapılmış olmasına rağmen, günümüzde yapılan sapların daha kalın olmasıdır.

Kabak kemanenin günümüzde yapılan şekline yeniden dönecek olursak, sap kısmının da tamamlanmasından sonra, uzunluğu 75cm, genişliği 4.5cm'e ve derinliği

¹⁵⁸ Laurence Picken. age. ss. 186-205.

5.5cm'lik ağacın üzerine kabak kemanenin sap kısmının teknik resmi çizilir. Daha sonra hızarda kabaca kesilir. Klavyenin üst kısmı 2cm oyulur ve vengi, gül veya meşe ağaçlarından biri (vengi ağacı tercih edilir) bu kısma ağaç tutkalı ile yapıştırılıp preslenir (bk. resim-34). Bu kısımda, bazı ustalar abanoz ağacı da kullanmaktadır. Abanozun sert bir ağaç olmasından dolayı, klavyenin aşınması engellenir ve aynı zamanda bu ağacın, klavye üzerindeki titreşimleri daha iyi ilettiğine inanılmaktadır. İyice kuruduktan sonra köşeli halde bulunan klavye, zımpara ve törpü ile yuvarlanmaya başlanır (bk. resim-35) ve yuvarlama işleminden sonra ince zımpara ile elden geçirilir.

Bu noktada, kabak kemanenin sap kısmında yer alan burguluk kısmının üst tarafındaki şekil de oldukça önemlidir. Bazı yapım ustaları bu kısımda, kamanın üst kısmında kullanılan motife benzer şekiller kullanırken, Halil Çelik ve Galip Güvençoğlu bu kısımda yeni bir tarz yaratmışlardır. Kabak kemane yapımcıları Galip Güvençoğlu ve Halil Çelik'in yaptıkları çalgılarda bu kısımların birbirlerine benzediği görülmektedir. İnsan şekline benzeyen bu motif, iki ustanın ortak yaratımıdır (bk. resim-36). Galip Güvençoğlu, son zamanlarda yapmış olduğu kabak kemanelerin sap kısımlarının üst taraflarında, daha çok karanfil motifini işlediğini belirtmiştir (bk. resim-37).

Hazırlanan tek parça halindeki bu sap kısmı, daha önceden ağzı açılmış su kabağının üst tarafından (klavye kısmı) 3cm, alt tarafından (kuyruk kısmı) 2.5cm aşağıda olmak üzere (bu farkın nedeni çekim payıdır), su kabağının içinden geçirilerek ağaç talaşı ve zambak ile yapıştırılır (bk. resim-38) ve daha sonra ince zımpara ile düzlenir ve el fırçası ile dolgu verniği yapılır. İzmir'de kabak kemane yapan Mehmet Coşkun, sap kısmını tek parça oluşturmayıp, kamançada olduğu gibi, demir parça ile sap ve gövde kısımlarını birleştirmektedir.

Üçüncü aşama ise çalgının derisinin su kabağının üzerine gerilme işlemidir. Kasaptan alınan dana kalbi zarının yağı temizlenir ve kurutulur. Kurutma işlemi, dana kalbi zarının herhangi bir su kabağının ağzına gerilerek, yaklaşık 4 saat bekletilmesiyle yapılır. Bu işleminden sonra yürek zarı ılık suda 25 dakika bırakılarak yumuşatılır.

Sap kısmı su kabağına birleştirilen kabak kemanenin üzerine ağaç zambak sürülerek, yürek zarı kabağın üzerine gerilerek yapıştırılır ve raptiyelerle tutturularak 1 gün boyunca kendi halinde kurumaya bırakılır (bk. resim-39). Bir gün sonra raptiyeler çıkarılarak, delikleri küçük ağaç parçalarıyla kapatılır.

Kabak kemane ustası Galip Güvençoğlu, su kabağının üzerine deri germe işlemini, gövdeyle sap kısmını birleştirmeden önce yapar. Su kabağının üzerine deriyi, çorap yardımıyla gerdirerek raptiyelemeden yapıştıran usta, daha sonra kurumaya bırakır. Bu işlem bittikten sonra üzerine deri gerilen su kabağı ve sap kısmını birleştirir.

Kabak kemanenin deri kapaklı olması, çalgıya önemli bir özellik sağlamaktadır. Ancak, özellikle dış mekânlarda elektronik ses sistemiyle yapılan icralarda havanın nemli ve yağışlı olması durumunda çalgıda büyük sorunlar yaşanmaktadır. Bu sorunu çözmek için, bu türden icralar için, kabak kemane yapım ustası Halil Çelik, “tahta kapaklı kabak kemane” yapmıştır. Bu sayede, çalgının tahta kapağının üzerine istenilen özellikte manyetik ses alıcıları yapıştırılabilmekte ve aynı zamanda dış mekânlarda derinin kendini salmasından kaynaklanan akort sorununun önüne de geçilebilmektedir.

Kabak kemane yapımındaki bir diğer aşama ise tellerin takılacağı burgulardır. Geçmişte kabak kemanede tahta burgu kullanılmıştır. Fakat, daha sonra çalgıda karşılaşılan akort sorunundan dolayı, demir burgu kullanılmaya başlanmıştır. Tellerin takılacağı burgu delikleri 6 numara matkap ucu ile delinir ve demir burgular takılır. Tellerin takılacağı “alt tarak” yapılır ve kabağın alt kısmına monte edilir. Tellerin üzerinden geçeceği alt eşik ve üst eşik (kelebek veya meşe ağacı) hazırlanır ve üst eşik, burgu kısmının alt tarafına monte edilir ve teller takılır. Galip Güvençoğlu, çalgının üst eşğinde abonaz ağacı kullanmaktadır. Çalgının alt eşik (köprü) ve üst eşik arası 32-33cm’dir. Köprü, bu ölçüye göre su kabağının ve sap kısmının birleştiği yerin altında, derinin üzerine yerleştirilir. Köprünün yeri tam olarak belirlendikten sonra, sesin daha gür çıkması için derinin üzerine kurşun kalem çapında iki adet delik delinir ve denemek için çalınır. Herhangi bir sorun yok ise, teller çıkarılarak tekrar ince zımpara ile temizlenerek dolgu yapılır.

Daha sonra estetik görünüm açısından su kabağının üzerine ve sap kısmının arka tarafına çeşitli süslemeler yapılır. Bu süslemeler, her usta tarafından farklı şekiller verilerek yapılır. Bu noktada, çalgı süslemeciliği göze çarpmaktadır. Bazı ustalar, su kabağının üzerini süslerken, asetat veya pilot kalemeleriyle bazı şekilleri çeşitli renklerde çizer, bazı ustalar ise, hazır süslemeleri su kabağının üzerine yapıştırır (bk. resim-40). Halil Çelik, yapmış olduğu bazı kabak kemanelerde, Uşak’ın Sivaslı İlçesi’nde yetiştirilen ve her yıl geleneksel festivali yapılan “çilek” meyvesinden esinlenerek su

kabağının üzerine süslemeler yaptığını, bunun yanında, Uşak'ta yaygın olan çeşitli kilim motiflerinden esinlenip, kendine özgü bazı motifler üreterek kabak kemaneyi süslediğini belirtmiştir (bk. resim-41). Galip Güvençoğlu ise, su kabağının üzerini süslerken, lâle, karanfil, cami ve tarihi evlerden esinlenerek üretilen süslemeleri ve çeşitli kilim motiflerini kullandığını belirtmiştir.¹⁵⁹

Kabak kemanenin gövde kısmında yer alan ve tellerin takıldığı kısmın üzerine, ağaç parçadan hazırlanan çeşitli süslemeler yapılmaktadır. Her ustanın imzası niteliğinde olan bu süslemeler, kimi zaman sol anahtar motifli ağaç parça (kabak kemanenin sap kısmının yapımında tercih edilen ağaç), kimi zaman ise başka bir ağaç süslemesidir. Ülkemizde, bu kısımda “sol anahtarı” motifi kullanan ustalar, Halil Çelik ve Galip Güvençoğlu'dur. Aralarındaki tek fark, alt eşik kısmının üzerinde yer alan sol anahtar motifinde, Halil Çelik lâle şeklinde kestiği ağacın üzerine sol anahtarını yerleştirirken (bk. resim-42), Galip Güvençoğlu bu kısmı daha çok karanfil şeklinde hazırlamaktadır (bk. resim-43). Bugün, Halil Çelik Uşak'ta, Galip Güvençoğlu Eskişehir'de kabak kemane yapmaya devam etmektedir.

Sol anahtarı motifinin de yerleştirilmesinden sonra, kabak kemaneye parlak veya mat cila çekilir. Bu işlem sırasında zarın üzeri, ciladan korumak için yuvarlak bir karton ile kapatılır. Daha sonra zarın nemden etkilenmemesi için çok az parlak cila çekilir ve kurumaya bırakılır. Ertesi gün teller yeniden takılarak çalmaya hazır hale getirilir.

Halil Çelik, kabak kemanenin ailesini oluşturmak amacıyla farklı ses genişliklerine sahip kabak kemaneler de yapmaktadır. Bu çalgılar, kabak kemanenin iki eşik arası mesafesiyle aynıdır. Bu durum, bu çalgıların her kabak kemane icracısı tarafından icra edilebilmesini sağlamaktadır. Bu çalgıların yapımında, daha büyük su kabaklarını kullanan Halil Çelik, daha kalın teller takarak, çalgının ses aralığını genişletmiştir. 1996 yılında oldukça büyük bir su kabağından ürettiği çalgıya çello teli takmış ve bu çalgıya “Basname” adını vermiştir.

Kabak kemane yapımındaki, en son kısım ise kabak kemanenin yayını yapmaktır. Yay kısmında, kabak kemanenin sap kısmında kullanılan ağaca uygun bir ağaç türü tercih edilir. Genel olarak yay kısmında “akçaağaç” kullanılmaktadır.

¹⁵⁹ Galip Güvençoğlu ile 14/05/2009 tarihinde Eskişehir'de yapılan karşılıklı görüşme ile elde edinilen bilgi.

Uzunluğu 64cm, genişliği 2cm, derinliği 1.5cm olan bir ağaç kestirilir. Yayın teknik resmi bu ağaç üzerine çizilir ve kabaca hızarda kesilir, törpü ile kaba hatları alındıktan sonra zımpara ile ince tesviyesi yapılır (bk. resim-44). Yapılan yaya takılması için at kuyruğu veya özel misina, küçük parmak kalınlığında hazırlanır. Bu kıl, yay yapımında kullanılmak için hazırlanan ağaca, uç tarafından açılmış olan delikten geçirilir ve ufak bir ağaç parçası ile sıkıştırılarak ağaç zankı ve talaş karıştırılarak yapıştırılır. Daha sonra tarak ile kıllar taranır ve ikinci deliğe girinceye kadar dağılmasın diye birkaç yerinden bağlanır (bk. resim-45) ve önceden dip tarafından açılmış olan delikten geçirilip, gerdirilerek ufak bir ağaç parçası ile sıkıştırılarak ağaç zankı ve talaş karıştırılarak yerleştirilir. Son olarak, yayın ağaç kısmının dolgusu yapılarak, cilası atılır (bk. resim-46). Böylece kabak kemane, yayı ile birlikte çalınmaya hazır hale gelir (bk. resim-47-48).

Türkiye’de kabak kemane yapan ustalar arasında; Halil Çelik (Uşak), Galip Güvençoğu (Eskişehir), Mehmet Coşkun (İzmir), Necmi Berbergil (İstanbul), İrfan Alkur (İzmir/Tire), Tahsin Yarar (Burdur), Mehmet Ali Keskin (Aydın/ İncirlioğa) Ahmet Ali Çakır (İzmir) gibi isimleri saymak mümkündür.

III. 3. Kabak Kemanenin İcrası

Geçmişte, kabak kemanenin yerde oturarak, sol ayak bileğine dayanarak çalındığı bilinmektedir. Fakat günümüzde, kabak kemane, icra esnasında sandalye üzerinde oturur pozisyonda sol diz üzerinde dik bir şekilde tutularak icra edilmektedir. Bazı icracıların, kabak kemaneyi, diz üzerinde eğik bir şekilde tutarak icra ettikleri de görülmektedir. Fakat bu icra şekli kabak kemanenin teknik çalım pozisyonunu etkilemektedir. Bu sebepten dolayı, çalgının en doğru icra şekli, diz üzerinde dik bir şekilde çalınmasıdır (bk. resim-49). Günümüzde, kabak kemanenin özel bir ayaklık yardımıyla ayakta çalındığı da görülmektedir (bk. resim-50).¹⁶⁰

Sol el çalgının sap veya klavye kısmını tutarken, sağ el ile çalgıyı icra etmeye yarayan yay kısmı tutulur. Yay, sağ elin işaret ve baş parmakları ile tutulur. Yayı oluşturan ağaç kısım ile kıllar arasında kalan boşlukta ise orta parmak ve yüzük parmak, yüzük parmağının hemen yanında da ona bitişik bir şekilde serçe parmak yayın tutulmasını sağlar. Bu parmaklar yayı ergonomik bir şekilde tutarken aynı zamanda yayın kıllarını gerdirmek için de kullanılır (bk. resim-51). Son zamanlarda keman yayındaki kılları tutturmaya yarayan mekanik sistemin kabak kemane yayında da kullanılmaya başlamasından dolayı, orta parmak ve işaret parmağı kılları gerdirmekten çok, aynı noktada yayın sağlıklı bir şekilde tutulabilmesi için kullanılmaya başlanmıştır. Kabak kemanede ½ keman yayı (yarım keman yayı) da kullanılmaktadır.

Her yaylı çalgıda olduğu gibi, kabak kemanede de sağlıklı bir ses çıkabilmesi için reçinenin çok büyük bir önemi vardır. Reçine, bilindiği gibi çam ağacı vb. ağaçların salgıladıkları katı veya yarı akışkan, yarı saydam, suda erimeyen salgı maddeleridir. Reçinenin en önemli özelliği yapışkan olmasıdır. Bu özelliği ile yaya sürüldüğü zaman kılların birbirine yapışmasını sağlar ve böylece teller üzerinde daha sağlıklı ses çıkmasını sağlar. Bu yüzden yay kısmına reçine sürülmemiş yaylı çalgılardan ses çıkarılamaz. Yaylı çalgılarda köprü dediğimiz, tellerin üzerinden geçtiği ve icra esnasında yayın sürüldüğü bölümdeki beyaz tozun nedeni de reçine tozudur. Her icradan önce yaya reçine sürülmesi gerekir. Geçmişte icracılar yaylı çalgıları için ihtiyaç

¹⁶⁰ Özgür Çelik, 03/09/2004 tarihinde “Grup Meczaz” ile, Balıkesir Dursunbey Halk Konserinde kullanmıştır.

duydukları reçineyi doğal yollardan elde edilmiş olan reçine olarak kullanırken, günümüzde bu ihtiyaçlarını keman, viyola, viyolonsel ve kontrbaslar için ayrı ayrı üretilen profesyonel reçine markalarını satın alarak sağlamaktadırlar. Kabak kemanenin yay kısmında ise keman reçinesi kullanılmaktadır.

Kabak kemanede yay, yüz seksen derecelik bir açı ile düz bir şekilde köprüye paralel olarak tutulur (bk. resim-52). Sağ kolun, yayı tutuş pozisyonu bu noktada oldukça önemlidir. Kol, vücuda yapışık bir şekilde değil, vücuda temas ettirilmeden tutulur (bk. resim-53). Bunun nedeni ise kabak kemanenin icra esnasında döndürülerek çalınmasıdır. Kabak kemane yayı, kemandan farklı olarak teller arasında geçiş yapılırken, köprünün üzerinde yüz seksen derecelik bir açıyla düz bir şekilde hareket ettirilir ve bu esnada kabak kemane telden tele geçiş yapılırken döndürülerek icra edilir. Bu çalım özelliği ile kabak kemanede iki farklı sesin aynı anda seslendirilebilmesi ancak iki komşu tel arasında mümkündür. Üç ve dört sesin aynı anda seslendirilebilmesi için ise kabak kemanenin döndürülmesi gerekir. Ancak bu şekilde “arpej” şeklinde bir duyum oluşur.

Yay kısmının en temel icra şekli, çekerek (yayın sağa hareketi) veya iterek (yayın sola hareketi), uzun veya kısa yay çekme şeklindedir. Nota yazımında, yayın çekerek ve iterek hareketleri, bütün dünyada yaylı çalgılar için kullanılan tarz, aşağıdaki şekildeki gibi ifade edilmektedir:

Çekerek;



İterek;



Kabak kemanenin icrasında dört parmak kullanılır. Bunlar işaret parmağı, orta parmak, yüzük parmağı ve serçe parmağıdır. Bu parmaklar, nota yazımında şu numaralar ile adlandırılır;

“1” İşaret parmağı;

“2” Orta parmak;

“3” Yüzük parmağı;

“4” Serçe parmağı;

Boş teller ise “0” rakamları ile adlandırılır.

Kabak kemanenin tutuş şeklinin önemli olduğu kadar, parmakların klavye üzerindeki duruş şekli de çok önemlidir. Bu noktada, baş parmağın tutuş pozisyonundaki önemi ortaya çıkar. Baş parmak, kabak kemanenin tellerinin takıldığı burguluk kısmında bulunan ve referans noktası diyebileceğimiz çıkıntılı kısımdan sağlıklı bir şekilde çalgıyı tutmaya yarar. Bu tutuş şeklinde avuç içinin sap kısmına temas etmeden, sadece baş parmağın alt avuç içi kısmının sapa temas etmesine dikkat etmek gerekir. Ancak bu şekilde klavye üzerinde sağlıklı sesler çıkarmak mümkün olabilir (bk. resim-54).

Diğer parmaklar ise, sırası ile işaret parmağı, resimde görüldüğu gibi yukarıdan dik bir şekilde parmağı bükmeden klavye üzerine basılır (bk. resim-55).

Orta parmak, ilk boğum kısmından bükülerek dik bir şekilde klavye üzerine basılır (bk. resim-56).

Yüzük parmağı, orta parmak gibi bükülerek dik bir şekilde basılır (bk. resim-57).

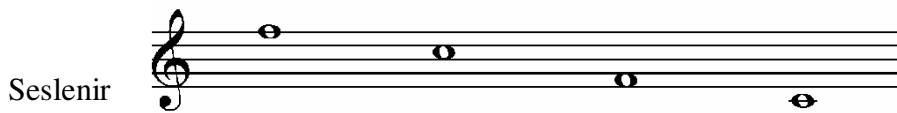
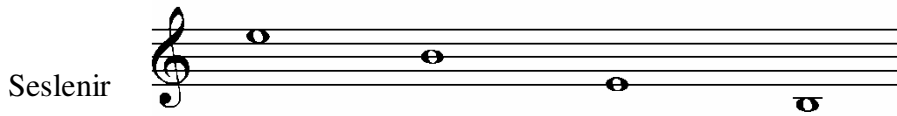
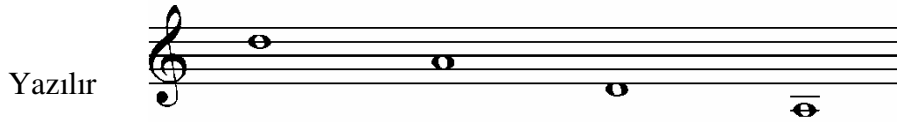
Serçe parmağı ise, bükmeden düz bir şekilde açılarak klavye üzerine basılır (bk. resim-58). Serçe ya da küçük parmak dediğimiz bu parmak, bütün çalgılarda olduğu gibi, kabak kemane icrasında da çok önemli bir yer tutar. Özellikle perdesiz çalgılar olarak bilinen keman, ud ve kabak kemane gibi çalgılarda, serçe parmağın önemi daha da artar, çünkü perdesiz çalgılarda bu parmağın icra sırasında kullanımı zordur. Özellikle kabak kemanenin ikinci oktavında bulunan “la” sesinin seslendirilmesinde serçe parmağın sağlıklı bir şekilde kullanılması oldukça zaman alır. Ancak belli bir

çalım seviyesine gelen icracılar bu sesi kolaylıkla seslendirir ve hatta zaman zaman “sib” sesini de serçe parmak ile seslendirmek gerekmektedir.

Kabak kemane, iki oktav ses genişliğine sahiptir. Ancak, çalgının icra kapasitesinin artmasıyla birlikte, zaman zaman iki buçuk oktav, hatta üç oktava kadar çalgının kullanılabilmesi mümkündür. Kabak kemanenin ses genişliği ise porte de şu şekildedir:



Kabak kemane için notalar sol anahtarı ile yazılır ve yazılışından bir ton veya bir buçuk ton yukarıdan seslendirilir. Çalgının dört teli porte üzerinde “Re”, “La”, “Re”, “La” şeklinde yazılırken, “Mi (E)”, “Si (B)”, “Mi (E)”, “Si (B)” veya “Fa (F)”, “Do (C)”, “Fa (F)”, “Do (C)” şeklinde akortlanır ve seslendirilir.



Kabak kemanede bu akort şeklinin yapılabilmesi için, genel olarak bağlama teli kullanılmaktadır. En ince “Re teli” için (0.20 numaralı tel), “La teli” için (0.30 numaralı tel), “Re teli” için (Taşlanmış ince sırma) ve “La teli” için (Taşlanmış kalın sırma) telleri kullanılmaktadır. Zaman zaman daha tiz bir sese akort çekilmek istendiğinde, en ince “Re teline” (0.18), “La teline” ise (0.25) numaralı teller de takılır.

Zaman zaman kabak kemanenin icrasında çeşitli makamlara göre bu akort şekli değiştirilebilir. Birinci tel sabit kalırken, ikinci, üçüncü ve dördüncü tellerin akordu makam karar seslerine göre değiştirilir.

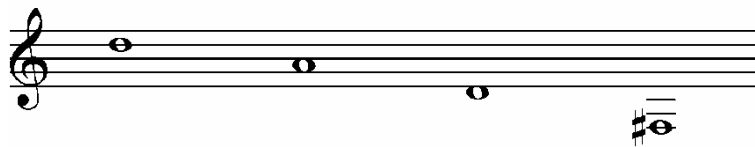
Kürdi, Hüseyini, Uşşak, Hicaz, Karcıgar gibi “La” karar sesine sahip olan türkülerde akort yukarıdaki şekilde yapılır.

Rast, Hicazkâr, Kürdilihicazkâr gibi “Sol” karar sesine sahip olan türkülerde ise, en kalın dördüncü tel, bir ton aşağı sese düşürülür ve akort şu şekilde yapılır:



Bu akort şekli de yukarıda bahsettiğimiz gibi, porte üzerinde bu şekilde yazılırken, çalgı da ise; “Fa (F) – Do (C) – Fa (F) – Sib (Bb)” veya “Mi (E) – Si (B) – Mi (E) – La (A)” şeklinde akortlanır ve seslendirilir.

“Eviç” ve “İrak” gibi “Fa#” karar sesine sahip olan türkülerde ise, zaman zaman en kalın telden dem ses alınabilmesi için en kalın dördüncü tel, “Fa#” sesine düşürülür ve çalgının akordu şu şekilde yapılır:



Bu akort şekli de porte üzerinde bu şekilde yazılırken, çalgı da “Fa (F)”- “Do (C)”- “Fa (F)”- “La (A)” veya “Mi (E)”- “Si (B)”- “Mi (E)”- “Sol# (G#)” şeklinde akortlanır ve seslendirilir.

Kabak kemanenin geçmişte yapılan akort şekline ise, L. Picken’in yapmış olduğu araştırmalardan ulaşılmaktadır. Araştırmacı Picken’in, Aydın ve Denizli illerinde tespit etmiş olduğu üç telli kabak kemanelerin çeşitli akort şekilleri vardır. Aydın’da kabak kemanenin akordunun; “Do (C) - Sol (G) -Re (D)” şeklinde yapıldığını, bunun yanında aynı bölgede, “kabak düzeni” olarak adlandırılan ve “Do (C)- Sol (G) – Sol (G)” şeklinde yapılan akort şeklini tespit etmiştir. Denizli bölgesinde ise, “taksim düzeni” olarak adlandırılan “Mi (E) - Si (B) -Mi (B)” şeklinde yapılan akort şeklini tespit etmiştir.¹⁶¹

Araştırmacı Picken, Ankara Devlet Konservatuvarı Folklor Arşivi’ndeki halk çalgıları koleksiyonunda Ege Bölgesi’ne ait üç telli kabak kemanenin üstteki iki telinin çelik, en alttaki telin ise pirinçten olduğunu tespit etmiştir.¹⁶²

Kabak kemane, icra bakımından günden güne geliştirilmektedir. Daha önce de bahsettiğimiz gibi, çalgı ilk zamanlar, sadece Teke Yöresi türkülerinin icrasında kullanılırken, günümüzde Türkiye’nin bütün yörelerinin türkülerinde kullanılmaya başlamıştır. Hatta, farklı biçimlerdeki müzik türlerinde de kullanılmaya başlayan kabak kemane, gelenekselden evrensele ulaşma düşüncesinden hareketle, her gün yeni icra şekilleriyle geliştirilmeye devam etmektedir. Bu noktada, kabak kemanenin icra bakımından, bugüne kadar geçirdiği süreci tespit etmek yerinde olacaktır. Pek çok icracının katkısıyla bugüne taşınabilen kabak kemanenin gelişimine etki etmiş önemli icracılar vardır. Kabak kemaneyi ilk defa TRT Radyoları’nda çalarak, çalgıya ulusal bir kimlik kazandıran icracılar Emin Aldemir ve Salih Urhan’dır. Çalgının sesini radyolardan tüm Türkiye’ye duyurmayı başarmış ve çalgının belki de unutulmasını engellemiş bu değerli ustalarımız, yerelden çıkıp, çalgıyı ulusallaştırma yolunda katkıları olan birinci kuşak kabak kemane icracıları olarak kabul edilebilir. İkinci kuşak

¹⁶¹ Laurence Picken. age. s. 189.

¹⁶² Laurence Picken. age. ss. 186-205.

olarak kabul edilebilecek ve özellikle TRT’de kabak kemane sanatçısı olan icracılar; Bayram Bağdatlı, İhsan Mendeş, İsmet Egeli, Fatih Gürgün, Bayram Salman ve Arslan Akyol’dur. Özellikle bu icracılar arasında yer alan ve kabak kemane icrasında çok önemli bir yeri olan, çalgının daha geniş kitleler tarafından sevilmesini sağlayan icracı ise İhsan Mendeş’dir. İhsan Mendeş, TRT’de saz sanatçısı olup, çalgının icrasında kendi müzikalitesini ortaya koyarak, daha önce, sadece belli yörelerin halk müziği örneklerinde kullanılan kabak kemanıyla daha farklı yörelerden örnekler çalarak, çalgıya farklı bir kimlik kazandırmıştır. İkinci kuşak olarak adlandırılabilen bu icracılardan sonra, üçüncü kuşak olarak kabul edilebilecek, çalgının teknik imkânlarını geliştiren genç icracılar yetişmiştir. Üçüncü kuşak icracılar arasında, kabak kemanenin teknik olarak hızlı çalınabildiğini de ortaya koyan ve ilk defa farklı formlardaki müzik türlerini de kabak kemane ile icra etmeyi deneyen icracılar vardır. Bu icracılar, Türk halk müziğinin yanında, Reşat Aysu, Haydar Tatlıyay gibi bestekârların “Saz Semâî” gibi eserleri kabak kemane ile icra etmeye çalışmışlar ve aynı zamanda dünya müziklerini de kabak kemane ile seslendirmeyi denemişlerdir.¹⁶³ Üçüncü kuşak olarak adlandırılabilen bu icracılar arasında; Özgür Çelik, Hüseyin Yalçın, Emrah Öz, Ziya İmren, Ahmet Ali Çakır, Cafer Nazlıbaş gibi isimleri saymak mümkündür.

Burada, kabak kemanenin icra bakımından gelişimini ortaya koymak için, kabak kemanenin geçmişteki icrası hakkında bilgiler sınırlı da olsa yer vermek yararlı olacaktır. Bu bilgilere, Anadolu sahasında derleme çalışmaları yapmış olan araştırmacıların gezi notlarından ulaşılabilmektedir. Kabak kemanenin uzun havalardaki icra şeklinden ve Türk halk müziğinin zenginliğinden Halil Bedii Yönetken, Anadolu’da yaptığı derleme çalışmaları notlarında şu şekilde bahsetmiştir:

“Türk uzun havaları çok ilgi uyandıran ezgilerdir. Çok kere kırık havalara, oyunlara, uzun hava ile başlanır. Uzun hava söylenirken sazlar, ya bir çeşit ritmik motifle veya bir nevi tremolo ile yahut melodiyi aynen çalarak, fakat çok sesli bir şekilde, söylenen ezgiyle eşlik ederler. Saz veya kemane, melodiye çeşitli armonik aralıklar ve çok dikkat ve hayreti çeken birçok seslilikle refakat ederler. Halk

¹⁶³ Özgür Çelik, 06.01.2003 tarihinde İzmir AKM’de “Czardas” adlı eseri, “Kabak Kemane” ile solo olarak icra etmiştir.

Müziğimizde uzun veya kırık havalarda saz ve kemane refakatleri çok seslilik bakımından son derecede dikkate değer. Türk halkının, Türk halk sanatkârlarının çok sesliliğe hatta disonaslara olan sempatisi hayret ve takdire layıktır. Türk köylüsü çoksesli polifonik bir müzik zevki içindedir. Şehirli halk, sırf müzikal yönden köylüden geridedir. Köylümüz şehirlimizden daha ileri bir polifonik müzik kültürüne sahip bulunmaktadır.”¹⁶⁴

Halil Bedii Yönetken derleme çalışmasını ve Türk köylüsünün müzik kültürü zenginliğine yönelik tespitini 1942 yılında yapmış ve Ulus gazetesinde yayınlanmıştır. Bu yazısında oldukça değerli bilgiler veren araştırmacı, Türkiye’nin Türk halk müziği alanında o yıllarda ne kadar ileri bir seviyede olduğunu da açıkça göstermiştir. Bütün dünyada olduğu gibi, çağdaş müzik yerel kültürden beslenmiş ve bestelenmiştir. Aynı şekilde, Türk halk müziği de pek çok tarzda ortaya çıkan yeni müzik türlerini beslemiş ve halen de beslemektedir.

Kabak kemanenin çok sesli yapı içinde icrası hakkında güzel bir örneği de araştırmacı L. Picken vermiştir. Bu araştırmacının kitabında yer alan ve kabak kemane icracısından derlenerek notaya alınan eserde, icracının armonik paralel sesleri aynı anda çalgısında seslendirdiği görülmektedir.¹⁶⁵

Kurt ve Ursala Reinhard ise 1973 yılında Antalya’ya bağlı Karahacılı Köyü’nün yüksek dağ tepelerindeki bir kırdaki, Yörük kökenli kemane çalan bir müzisyene rastladıklarını ve bu müzisyenin 1940’lara kadar kemanenin çok sık kullanılan bir çalgı olduğunu anlattığını belirtmişlerdir. Daha sonra ise bu kişi ile derleme çalışması yapan Kurt ve Ursala Reinhard, çoban ezgileri, düğün ve oyun havaları ve iki tane de deve hakkında türkü kaydettiklerini belirtmişler ve bu türkülerin ilgi çekici olduğunu, taşlama ve aşk türkülerini olup, kızın sözlerine adamın kemanesi ile yanıt verdiğini bildirmişlerdir. Burada yapmış oldukları derlemede yarım armut şeklinde gövde kısmı olan, buna bağlı sapı ve üzerine üç tel gerilmiş olan kemaneyle rastlayan Kurt ve Ursala Reinhard, çalgının oturarak, gövde kısmının iki bacak arasına

¹⁶⁴ Halil Bedi Yönetken. age. s. 130.

¹⁶⁵ Laurence Picken. age. s. 190.

sıkıştırılmak suretiyle çello gibi çalındığını kaydetmişlerdir. Karahacılı’da çalgının, bir çoban tarafından ardıç ağacına benzer bir ağaçtan yapıldığını bildirmişlerdir. Adana’da küçük biz müzede bulunan diğer çalgıları da inceleyen K. ve U. Reinhard, bu çalgıların birkaçının kaba tahtadan yapılmış Avrupa çalgıları olup, diğerlerinin ise kuzey Asyalıların kullandığı yaylı çalgılar olduğunu, bu yöredeki adıyla “kabak” olduklarından bahsetmişlerdir. İlk zamanlar kabağın Batı’da ve Güney’de hatta Orta Anadolu’da çok sık kullanıldığını, İstanbul’da sokaklarda çalındığını, Avrupa kemanının yerine kullanıldığını bildiren Kurt ve Ursula Reinhard, Ankara Devlet Konservatuvarı’nın yaylı çalgılar bölümünde okuyan bir öğrencinin, okulun folklor arşivinde bulunan “kabağı” çaldığını bildirmişlerdir.¹⁶⁶

Halil Bedii Yönetken’in kabak kemanenin geçmişteki icra yeri hakkında verdiği şu bilgi ise oldukça ilgi çekicidir; *“Anadolu köy Alevi semalarında sazlar yalnız Anadolu bağlamalarından ibaret değildir, onlara bazen kemençe gibi çalınan kemaneler de iştirak eder, hiçbir vurmali saz kullanılmaz.”*¹⁶⁷

Halil Bedii Yönetken kabak kemanenin Alevi müziğinde kullanımıyla ilgili olarak şöyle devam etmektedir: *“Gizli ayinleri esnasında yaptıkları raksa Tahtacılar ve Aptallar “Samah” diyorlar. Tahtacılardan aldığımız notlara göre Samah’ta kullanılan çalgılar saz veya kemanedir.”*¹⁶⁸

Bu bilgi kabak kemanenin geçmişte, Teke Yöresi olarak bilinen bölgenin yerel müziğinde kullanılırken, aynı zamanda o bölgede yaşayan Alevi kökenli insanlar tarafından da kullanıldığını göstermektedir. Kabak kemanenin, Alevi kültürünün en önemli parçalarından biri olan, “İnançsal Müzik” türlerinden “Semah”larda da kullanıldığının tespit edilmesi oldukça önemli bir bilgidir.

Kabak kemane, yereldeki icrasından sonra, kurumsal anlamda ilk defa TRT’de icra edilmiştir. 1950’li yıllardan itibaren TRT’de kullanılmaya başlayan kabak kemane, TRT’de genel olarak saz topluluğu içerisinde “renk saz” olarak kabul edilmiştir. Bunun

¹⁶⁶ Kurt-Ursula Reinhard. age. ss. 79-80.

¹⁶⁷ Halil Bedi Yönetken. age. s. 91.

¹⁶⁸ Halil Bedi Yönetken. age. s. 124.

nedeni ise, bağlama ve ailesinin bir topluluk içerisinde birden fazla sayıda olması ve kabak kemanenin bu müzik topluluğu içerisinde tek başına eşlik etmesinden kaynaklanmaktadır. Ses aralığının bağlamaya göre bir oktav yukarıdan icra edilmesi ve tek başına topluluk içerisinde yer alıp, ses özelliği bakımından da dikkat çekici olması nedeniyle kabak kemane renk saz olarak değerlendirilmiştir. Bu yüzden günümüzde hâlâ, kabak kemanenin toplu olarak icrası, bağlamada olduğu kadar başarılı olamamıştır. Bunun en önemli diğer bir nedeni de, kabak kemanenin perdesiz bir saz olmasından kaynaklanmaktadır. İlk olarak TRT kayıtlarında, topluluk içerisinde tek başına renk çalgı olarak değerlendirilen kabak kemanede, her icracı kişisel yeteneği doğrultusunda çalgıyı icra etmiş; iki, üç veya daha fazla icracı yan yana çalmakta zorlanmıştır. Fakat günümüzde kabak kemanenin özellikle konservatuarlarda kabak kemane eğitiminin geliştirilmesiyle birlikte, bu sorunun da ortadan kalkması söz konusudur ve kabak kemane toplu olarak icra edilebilen bir çalgı haline gelecektir.

Kabak kemane, TRT’de yapılan ilk kayıtlarda özellikle “gurbet havaları” ve ona bağlı olarak icra edilen, Burdur, Antalya yörelerinden “9/16”lık türkülerin icrasında kullanılmıştır. Bunun nedeni ise, kabak kemanenin bu yöreye ait bir çalgı olarak düşünülmesidir. TRT Ankara Radyosu’nda yıllarca ses teknikeri olarak görev yapan Ertuğrul Karabulut, Behçet Bostan’ın zaman zaman kayıtlarda kabak kemane çaldığını, Emin Aldemir’in radyodaki kayıtlarda, zaman zaman kabak kemaneyi Bolu türkülerinin icrasında da kullandığını belirtmiştir.¹⁶⁹ Yapmış olduğumuz araştırmada, Emin Aldemir’in Bolu’lu olduğunu tespit ettik. Bundan dolayı E. Aldemir’in, Bolu türkülerini kabak kemane ile icra etmiş olabileceği düşünülebilir. TRT Ankara Radyosu’ndan edindiğimiz 1970’li yıllarda yapılmış olan bir başka kayıta ise, E. Aldemir’in kabak kemane ile hicaz makamında bir açış yaptığını ve “Trakya Kasap Havası”nı çaldığını tespit ettik. Bu bilgi, 1970’li yıllarda, kabak kemanenin TRT kurumu içerisinde farklı yörelerin türkülerinde de icra edilmeye başladığını göstermektedir. Ancak İhsan Mendes’in bu konuyla ilgili olarak verdiği örnek oldukça ilgi çekicidir; *“1981 yılında TRT’nin açmış olduğu sınava girdiğim zaman, sınav salonundaki tahtada, alınacak sazların isimleri ve karşısında kullanılacağı yöreleri yazıyordu. Kabak kemanenin*

¹⁶⁹ Ertuğrul Karabulut ile 18/04/2009 tarihinde TRT Ankara Radyosu’nda yapılan karşılıklı görüşme ile elde edinilen bilgi.

*karşısında ise gerektiği zaman çalınacak diye bir ifade vardı.”*¹⁷⁰ İhsan Mendeş, bu ifadeden kabak kemanenin gereksiz bir çalgı olarak düşünüldüğü sonucunu çıkardığını ve bundan dolayı çok üzüldüğünü ve TRT’ye girdikten sonra, çalgının her yörede çalınan ve olmazsa olmaz bir çalgı haline gelmesi için çalıştığını belirtmiştir. Bu bilgi, o dönem TRT’de kabak kemanenin hangi yöre türkülerinde kullanılacağı ve nasıl icra edileceğinin belli olmamasından dolayı, çalgının TRT kurumu içerisinde icra bakımından tam olarak yerinin belirlenmediğini ve bundan dolayı da çalgının kimlik sorunu yaşadığını göstermektedir. TRT’den sonra, kabak kemane kurumsal kimlik kazandıran diğer bir devlet kurumu da Kültür Bakanlığı Türk Halk Müziği Korolarıdır. Bu korolarda da kabak kemane icracıları topluluk içerisinde görev almaya başlamışlardır. Kabak kemane, Türk Müziği Konservatuarlarının açılmaya başlamasıyla birlikte, üniversite boyutuna taşınmış ve eğitimi verilmeye başlanmıştır. Günümüzde Ege Üniversitesi, İstanbul Teknik Üniversitesi ve Afyon Kocatepe Üniversitesi’nde yer alan “Türk Müziği Konservatuarları”nda kabak kemane eğitimi verilmektedir.

Kabak kemane Türk Halk Müziği Topluluklarında, türkülerin ara sazı diye adlandırılan bölümlerinde solo çalgı olarak da kullanılmaktadır. Bunun yanında, uzun hava olarak bilinen türkülerde de soliste eşlik eden bir çalgıdır. Özellikle de kabak kemanenin en çok kullanıldığı yöre olan Teke yöresinin uzun hava çeşidi kabul edilen gurbet havalarında kabak kemane soliste eşlik eden, bir başka ifadeyle yol gösteren, bir çalgıdır. Çalgının icra kapasitesinin genişlemesiyle birlikte, “Bozlak”, “Barak” ve “Arguvan” gibi Türk halk müziğinin pek çok uzun hava türünde de kabak kemane soliste eşlik eden saz olarak kullanılmaya başlamıştır.

Kabak kemanenin türkülerde, daha çok solo çalgı olarak kullanılmasını ve bu şekilde daha fazla dinleyici tarafından tanınmasını sağlayan müzik grubu ise “Grup Mecaz”dır. Kabak kemane ilk defa Türk halk müziği icra eden bir grup tarafından kullanılmıştır. Çünkü, daha önceden oluşturulan bu tip gruplarda, genel olarak “bağlama”, “kaval”, “klarnet” vb. çalgılar kullanılırken, “Grup Mecaz” ise kabak kemane kullanmasıyla dikkat çekmiştir.

¹⁷⁰ İhsan Mendeş ile 13/05/2009 tarihinde İstanbul’da yapılan karşılıklı görüşme ile elde edinilen bilgi.

Kabak kemanenin icra edildiği diğer bir alan ise, “Halkoyunları Yarışmaları”dır. Türkiye’nin her bölgesinden gelen yarışmacı ekiplere eşlik eden müzik grupları içerisinde yer alan kabak kemane, özellikle “Ege”, “Akdeniz” ve “Marmara” bölgelerinin halkoyunlarını icra eden ekiplere eşlik etmektedir. Özellikle kadın oyunları olan “Bozdoğan Zeybeği”, “Çine İki Parmak Zeybeği”nde kabak kemane solist çalgı olarak oyunculara eşlik etmektedir.

Kabak kemanenin sesi, dinleyenler tarafından içli ve duygusal bulunur. Duygulu sesi ile insan sesine de benzer bir özellik taşır. Özellikle floje olarak bilinen, yayın tellere daha hafif temas ettirilmesiyle elde edilen ses, dinleyenlerin her zaman dikkatini çekmiştir.

Topluluk içerisinde, eğer kaval ile çalınması gereken bir bölüm varsa, seslerin özellikle de yukarı tiz seslerin çakışmaması için kabak kemane veya kaval bir oktav alttan çalınır.

Kabak kemanenin icrasında, özellikle perdesiz çalgı olmasından dolayı, “vibratolar” sıkça kullanılır. Özellikle hicaz makamında “Do#” ve “Sib” seslerinde kullanılan bu çalım tarzı, seslendirilecek olan esere göre, çalgının icrasında kullanılan dört parmakla, hemen hemen bütün seslerde uygulanır.

Çalgıda kullanılan diğer bir çalım şekli de “çarpma”dır. Özellikle Azerbaycan sahasına ait türkülerde yapılan çarpmanın en temel icra şekli, komşu sese, komşu parmak ile çarptırılarak yapılan icra tarzıdır. Çarpmalar, bazen tam ses aralığında, bazen de yarım ses aralıkta yapılır. Zaman zaman tek uzun yay ile parmakların çarpmasıyla yapılan bu çalım şekli, zaman zaman da yay ile parmakların kordineli bir şekilde kısa yaylar şeklinde çalınmasıyla elde edilir.

Kabak kemane, Orta Asya’dan başlayan yolculuğuna, Türkiye’de devam etmektedir. Yerel bir çalgı iken, bugün ulusal bir çalgı haline gelen kabak kemane, TRT Türk Halk Müziği Korolarında, Kültür Bakanlığı topluluklarında, amatör ve profesyonel Türk halk müziği korolarında, yapılan Türk halk müziği albümlerinde vazgeçilmez bir çalgı haline gelmiştir. En önemlisi de, Türk Müziği Konservatuarlarında birçok genç öğrenci tarafından çok tercih edilen bir çalgı haline gelmesi ve bu öğrencilerin kabak

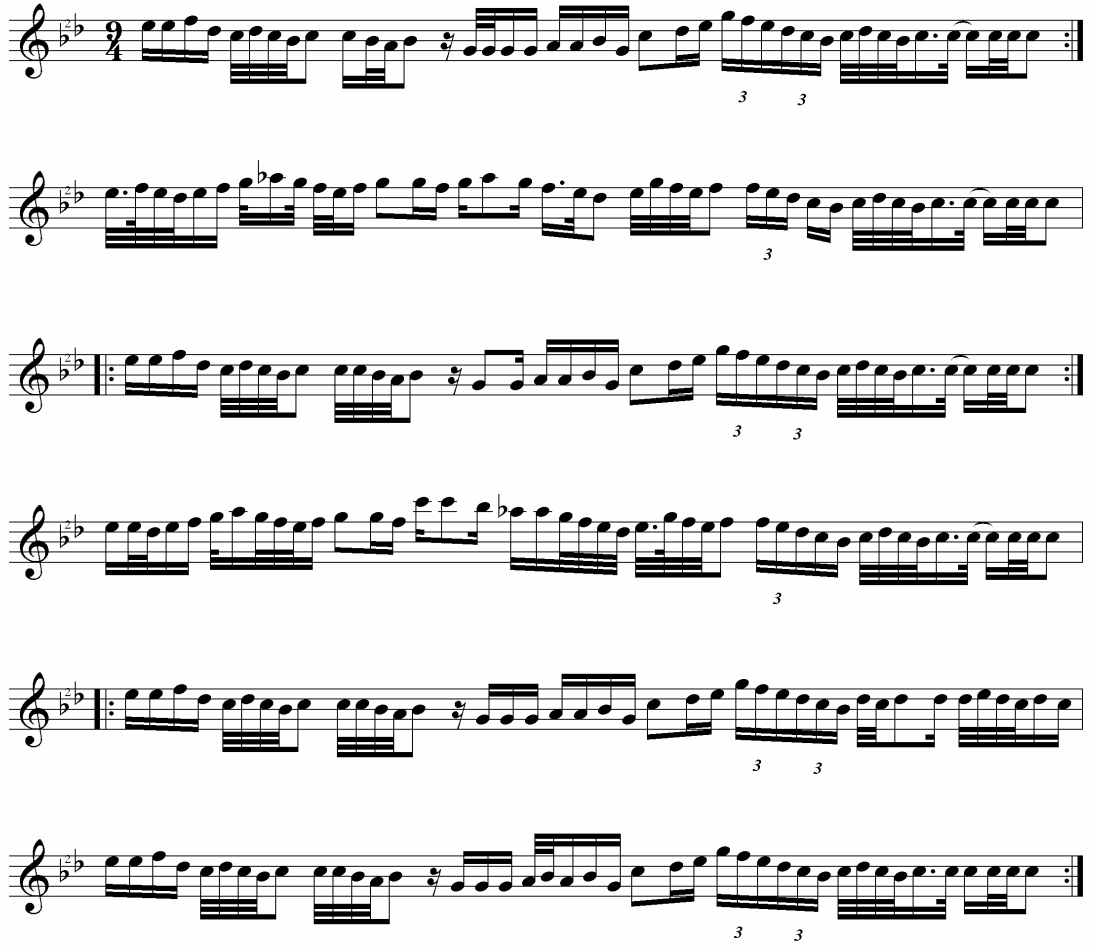
kemane eğitimi almaya başlamalarıdır. Bu çalgının evrensel kullanımda bir Türk çalgısı haline gelmesi ise, yapılacak çalışma ve üretimler sayesinde mümkün olacaktır.

Diğer taraftan, kabak kemanenin bu yolculuğuna devam edebilmesi, onu yaratan ustaların varlığına ve onların üretimlerine bağlıdır. Bir çalgının yapımcısı ve icracısı birbirinden ayrı düşünülemez. Bu bağlamda, tarihte görüldüğü gibi, icracıların çalım gücünün artması çalgıların da gelişmesi demektir. Bu gelişme, olumlu bir gelişme olmalıdır. Bu gelişmenin sürdürülebilir olması için, başta Ege Üniversitesi Türk Müziği Konservatuvarı, Çalgı Yapım Bölümü olmak üzere, çeşitli konservatuvarlarda kabak kemane yapım teknikleri akademik olarak, öğrencilere öğretilmektedir. Aynı eğitim ve öğretimin diğer akademik kurumlarda da uygulanması ile çalgının gelişiminin artacağı düşüncesindeyiz.

III. 4. Kabak Kemane ile Çalınan Örnek Eserler

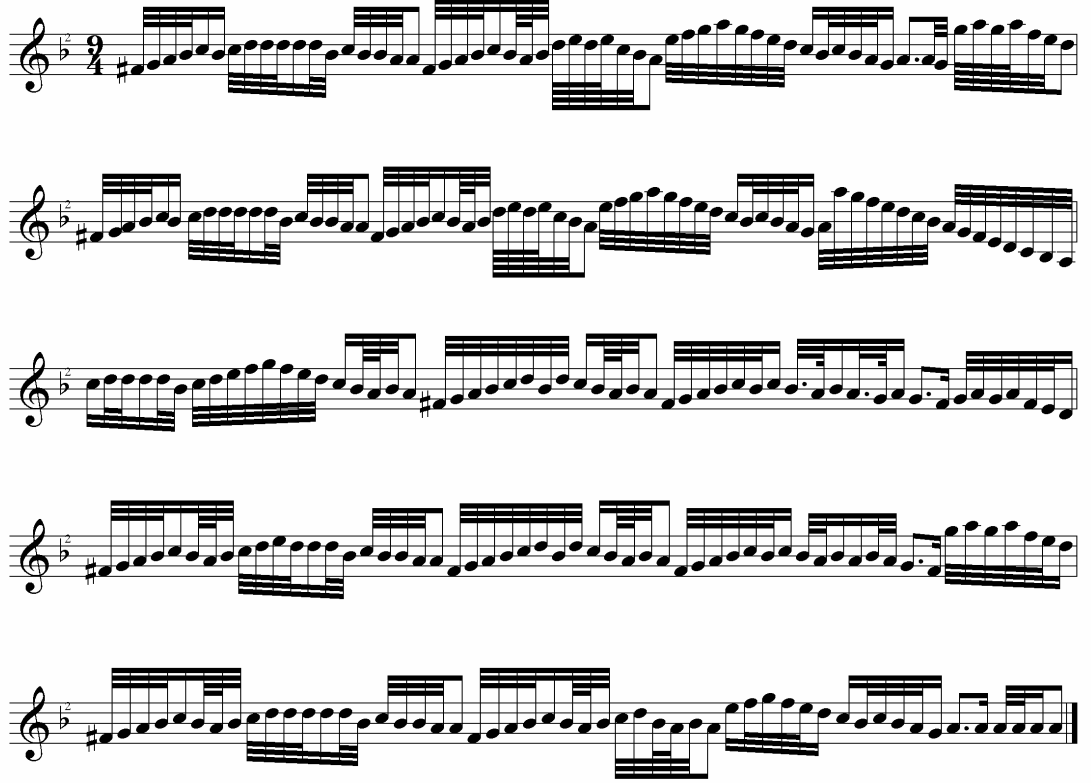
BOZDOĞAN ZEYBEĞİ

YÖRESİ: AYDIN



ÇİNE İKİ PARMAK

Yöresi: AYDIN



UŞAK GELİN ALMA HAVASI

YÖRESİ: UŞAK

§

§

BOĞAZ HAVASI

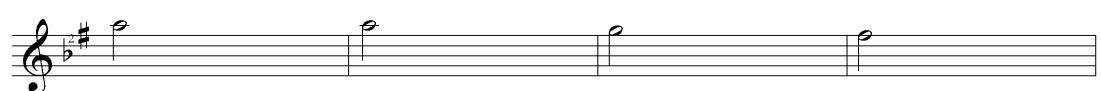
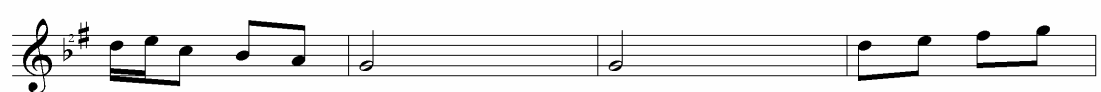
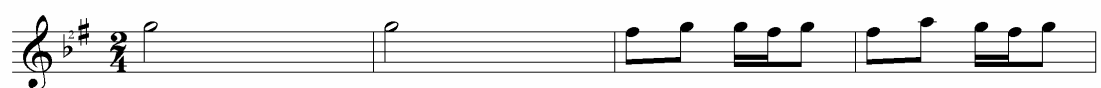
YÖRESİ: BURDUR



GELİN AĞLATMA VE GÖTÜRME HAVASI

YÖRESİ: BURDUR









ÖZGÜRCE

Müzik: Özgür ÇELİK



SONUÇ

Türk yaylı çalgıları, Orta Asya'dan başlayan yolculuklarına yüzyıllardır farklı coğrafyalarda, yeniden şekil alarak devam etmektedir. Bu yolculuk esnasında, çalgılar, dönemin şartlarına bağlı olarak, zaman zaman olumsuz değişimlere maruz kalmıştır. Bu değişimler, genel itibariyle, çalgıların şekil ve yapısal özelliklerinde yaşanırken, aynı zamanda, çalgıların yeniden adlandırılmasında da yaşanmıştır. Özellikle Farsça'nın Türkçe üzerindeki etkisi, çalgıların isimlendirilmesinde rol oynamış, hatta Türkçe çalgı adları değişime uğrayarak Farsça yeni adlar almışlardır. Bunun sonucu olarak, yüzyıllarca Türk boyları tarafından farklı coğrafyalara taşınan ve yeniden yaratılan bu çalgılar, almış oldukları yeni adlar doğrultusunda, müzik araştırmacıları tarafından farklı çalgılar olarak düşünülmüştür. Çalgı yapımında yaşanan bu değişim ve gelişmeler, çalgıların adlandırılmasında yaşanan olumsuz değişimlerle birleşince, çalgılarda kimlik sorunu ortaya çıkmış ve aslında aynı kökten türetilen Türk yaylı çalgıları, bazı araştırmacılar tarafından farklı çalgılar olarak kabul edilmiştir. Aslında bütün Türk çalgıları arasındaki ilişki ve bağlantı açıktır. Kuşkusuz, çalgıların bölgeden bölgeye taşınması sırasında, kültürler arası etkileşim yaşanmıştır. Taşıma kültür olarak da kabul edilebilecek çalgı ve müzik kültüründeki bu etkileşimin yaşanması kaçınılmazdır. Ancak, önemli olan, bu etkileşimlerin neden ve sonuçlarını sağlıklı bir şekilde ortaya koyduktan sonra, çalgıların yaşadığı bu gelişim ve değişimler neticesinde ortaya çıkan yeni şekillerinin köklerini unutmamak ve unutturmamaktır. Bu nedenle, Farsça yeni adlar almış Türk çalgıları, Fars kültürüne ait olarak düşünülemez. Tezimizde, görüldüğü üzere, Kazakistan gibi, dış tesirlere daha az açık bölgelerde, Türk çalgı adları günümüze kadar yaşatılmış, ancak Azerbaycan ve Türkiye gibi, dış tesirlere maruz kalmış Türk ülkelerinde ise çalgı adları zaman içerisinde Farsçalaştırılmış ve bu çalgılar farklı köklerden çıkan, farklı kimliklere sahip çalgılar olarak düşünülmüştür. Oysa, bütün Türk yaylı çalgılarının, ilk olarak ortaya çıktığı dönemlerdeki şekilleri, yapımında kullanılan malzemelerin ortaklığı ve icra bağlamlarındaki benzerlikler açık bir şekilde görülmektedir.

Çalışmamızın, birinci bölümünü oluşturan “Kılkobız” adlı bölüm de görüldüğü üzere, “kopuz” terimi ve çalgı adlandırılmasındaki kullanımı, Türk kültürü içerisinde ortak bir anlayışın ürünü olarak karşımıza çıkmaktadır. Kopuz terimi, bütün Türk

Dünyası’nda ortak bir çalgı türü olarak anlaşılmakta olup, zaman içerisinde her Türk topluluğu kendi kopuz türlerini de ortaya çıkarabilmiştir. Bu noktada, Türkiye’de günümüzde oldukça yaygın bir şekilde kullanılan “bağlama” adlı çalgımızın da “kopuz”dan türediği ve benzer çalgıların Orta Asya’da yaşayan diğer Türk boyları tarafından da kullanıldığı kabul edilmektedir. Çalgıların genel gelişim süreçlerini yeniden hatırlayacak olursak, yaylı çalgılar, telli ve el ile çalınan çalgılardan sonra, yay adı verilen araç ile çalma fikrinin oluşmasıyla ortaya çıkmıştır. Buradan hareketle, Türk yaylı çalgılarının, telli ve el ile çalınan bir çalgı olan “kopuz” ile olan bağlantısı açıktır. Kopuzun yay veya ok adı verilen araç ile çalınmaya başlayan ilk türü, “okça kopuz” veya “oklu kopuz” gibi ifadeler ile adlandırılmıştır. Daha sonraki dönemlerde de, yaylı çalgı düşüncesinin daha da gelişmesiyle birlikte, daha farklı özelliklere sahip yeni yaylı çalgı türleri oluşturulmuştur.

Kazakistan’da yapılan ve kullanılan “kalkobız” adlı yaylı çalgı, yaylı çalgıların telli çalgılar ile olan ilişkisine oldukça güzel bir örnektir. Kazakistan kaynaklarında; “kalkobız” ve “şerter” adlı çalgıların ilkel türlerinin birbirlerine çok benzediği, sadece ses özelliklerinden ayırt edilebildikleri, “şerter”in göğüste tutularak el ile çalınan bir çalgı olduğu, “kalkobız”ın ise diz de tutularak yay ile çalınan bir çalgı olduğu belirtilmektedir. Şerter, bugün hemen hemen bütün Türk Dünyası’nda kullanılan el ile çalınan kopuz türünden bir çalgıdır. Bu örnekten de anlaşıldığı üzere, Türk yaylı çalgılarının, telli ve el ile çalınan Türk çalgıları ile olan ilişkisi açıktır.

Azerbaycan’da yapılan ve kullanılan “kamança” adlı yaylı çalgımızda da bu ilişkiden söz etmek mümkündür. Azerbaycan kaynaklarında da, “kamança”nın yay ile çalınan iki telli bir çalgı olan “oklu kopuz”dan türetildiğine inanılmaktadır. Zaman içerisinde çalgının şekil ve yapısında çeşitli değişimler yaşanmış ve tel sayısı artmıştır. Aynı gelişim sürecini Kazakistan’da yapılan “kalkobız”da da gözlemek mümkündür. Kalkobızın şekli, yapısı ve tel sayısı ustaların ve icracıların katkılarıyla gelişmiş ve “kobız-prima” adı verilen yeni türleri oluşturulmuştur.

Türkiye’de yapılan ve kullanılan “kabak kemane” adlı yaylı çalgımız da, bu noktada diğer Türk Dünyası yaylı çalgıları ile benzer gelişim süreçleri yaşamıştır. İki

telli “ıklığ” adlı yaylı çalgıdan, dört telli, hatta günümüzde beş ve altı telli olan şekline kadarki gelişim süreci içerisinde, “kabak kemane” yeniden yaratılmıştır. Burada üzerinde durulması gereken bir diğer konu; bütün çalgıların üretildikleri coğrafi ve kültürel unsurlardan etkilenecek, yeniden yaratım süreçlerini göz ardı etmemektir. Çalışmamızda da görüldüğü üzere, Türk Dünyası yaylı çalgılarından örnek olarak seçtiğimiz bu üç yaylı çalgı için de coğrafi ve kültürel unsurların çalgılara olan yansıması oldukça açık bir şekilde anlaşılmaktadır. Her çalgı, üretildikleri topluluk içerisinde, günün ihtiyaçlarına göre yeniden şekil almış ve bu şekilde gelişmiştir. Bu gelişim, çalgı tarihi içerisinde kaçınılmaz bir olgudur.

Bu noktada, çalgılar ile ilgili bilimsel çalışmaların önemi ortaya çıkmaktadır. Ne yazık ki, ülkemizde ve diğer Türk ülkelerinde, bu konuyla ilgili olan kaynaklar yok denecek kadar azdır. Özellikle Türkiye’de, konuyla ilgili çeşitli çalışmalar yapmış olan bazı araştırmacıların dışında, yeterli yeni çalışmalar yapılmamıştır. Bu nedenle, bu alanda ciddi bir kaynak eksikliği yaşanmaktadır. Bu yüzden, yukarıda da değindiğimiz üzere, çalgılarımızın gelişim süreçlerini ortaya koymak ve kimliklerini ispat etmek için gerekli olan bilimsel alt yapı oluşturulamamıştır. Bunun için, ilk olarak, Türk çalgılarının bugünkü durumlarının tespiti yapılmalı, daha sonra, kökenleriyle ilgili bilimsel verilere ulaşılmalı ve son olarak da icra anlamında sağlıklı yöntem çalışmalarının ortaya konulması için konunun uzmanları tarafından her çalgının öğretimi için yöntem yazılmalıdır. Konuyla ilgili Türkiye’deki bir diğer eksik ise, şu ana kadar bir çalgı müzeminin oluşturulmamasıdır. Böylesine zengin bir birikime sahip Türk çalgı kültürünün, henüz ülkemizde bir müzesi yoktur. Konuyla ilgili bazı çalışmalar başlatılmışsa da bir sonuca ulaşılabilmiş değildir. Böyle bir çalgı müzesinin oluşturulması aşamasında ise, geniş bir alan araştırması yapılmalı ve müzede yer verilecek her çalgı hakkında yeterli bilgi verilmeli, en önemlisi de bu çalgıların icrası, ses ve görüntü kayıtları ile, müzeyi gezen ziyaretçilere sunulmalıdır. Diğer önemli bir konu ise, çalgılarla ilgili yeterli malzemenin toplanmasından sonra, bilimsel temellere oturtulmuş metinlerin oluşturulması ve çeşitli dillere çevirilerinin yapılarak, internet ortamında kurulacak müzenin web sayfasında yayınlanmasıyla ilgilidir. Ayrıca, toplanan bilgiler kitap halinde basılmalıdır. Bütün bunlar yapıldığında sahip olduğumuz

bu büyük kültürün kökenini ve zenginliğini tanıtabilir ve gelecek kuşaklara aktarabiliriz. Bu konuyla ilgili olarak, Kazakistan, Azerbaycan ve Doğu Türkistan gibi Türk ülkelerinde yapılmış olan çalışmalar örnek alınabilir.

Çalgılarımızın, bugüne kadar geçirmiş oldukları değişim ve gelişimlerin tespitini yaptıktan sonra, çalgılarımızın yarına taşınabilmesi için, icra ve yapım anlamında yeni çalışmaların yapılması gerekmektedir. Bu konuda, ülkemizdeki konservatuarlara büyük görevler düşmektedir. Özellikle Türk Müziği Konservatuarlarında, Türk çalgılarının eğitimi verilmekte olup, aynı okullarda bulunan “Çalgı Yapım Bölümleri”nde çalgı yapımcılığı öğretilmektedir. Bu noktada, üniversiteler bünyesinde gerek icra, gerekse çalgı yapımı hakkında verilen eğitimin, Türk çalgı kültürüne olan katkısı açıktır. Bugüne kadar yapılan çeşitli araştırmaların yanında, bu bölümlerde yeni çalışmalar yapılmalı ve hatta Kazakistan, Azerbaycan gibi ülkelere, öğrenci değişim programları ile öğrenciler götürülmeli, onların çalgı ve müzik bilimi için kullandığı yöntemler tespit edilmeli ve ülkemizde uygulanıp uygulanamayacağı tartışılmalıdır. Diğer Türk ülkeleriyle sağlanan bu ilişkiler neticesinde, dünya üzerinde Türk müzik ve çalgı kültürüyle ilgili olan kimliğimizin tanıtılması sağlanabilir. Türkiye’de müzik ve çalgı ile ilgili olan tartışmalar ve çalışmalar belli bir bilimsel düzeye getirildikten sonra, diğer Türk ülkeleriyle birlikte yapılan yeni çalışmalar, kuşkusuz Türk müzik kültürü için yeni çalışma sahaları açacak ve çalgılarımızın evrenselleşme idealleri bu şekilde gerçekleşecektir.

BİBLİYOGRAFYA

- Abdullayeva, Seadet. *Azerbaycan Halk Çalgı Aletleri*. Bakü: Adiloğlu Neşriyatı. 2002.
- Aça, Mehmet. “Kültür-Medeniyet Kahramanları ve Türk Müzik Aletlerinin Ortaya Çıkışı Hakkında Teşekkül Eden Bazı Efsaneler”, *Milli Folklor Uluslar Arası Halkbilimi Dergisi*, 2000, Bahar 45, ss. 43-51.
- Aksoy, Bülent. *Avrupalı Gezinlerin Gözüyle Osmanlılarda Musiki*. İstanbul: Pan Yay., 2003.
- Alapınar, Hazar. *Keman Yapım Tarihi*. Ankara: Sevdâ-Cenap And Müzik Vakfı Yay., Kasım 2003.
- Altaylı, Seyfettin. *Azerbaycan Türkçesi Sözlüğü II (Hemaset- Züyültü)*, İstanbul: MEB Yay., 1994.
- Cihai (Kamus). *Shaughai Cıshu Chubanshe (Shaughai Sözlük Neşriyatı)*, Shaughai: 1989.
- Devellioğlu, Ferit. *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedisi Lügat*. Ankara: Aydın Kitabevi Yay., 1982.
- Ekici, Metin. *Halk Bilgisi(Folklor) Derleme ve İnceleme Yöntemleri*. Ankara: Geleneksel Yay., 2004.
- Ergin, Muharrem. *Dede Korkut Kitabı*. Ankara: TDK Yay., 1994.
- Garibayev, Bolat. *Kazahskie Muzikalnye Instrumentı*. Alma-Ata: Jalın Yayınevi, 1978.
- Gazimihal, Mahmut Ragıp. *Konya’da Musiki*. İstanbul: C.H.P Halkevleri yayımları Milli Kültür Araştırmaları II., 1945.
- Gazimihal, Mahmut Ragıp. *Asya ve Anadolu Kaynakları’nda İkliğ*. Ankara: Ses ve Tel Yay., 1958.
- Gazimihal, Mahmut Ragıp. *Ülkelerde Kopuz ve Tezeneli Sazlarımız II. Baskı*. Ankara: KTB Yay., 2001.

Gürdal, İrfan. “Kopuz ve Türk Dünyası Halk Çalgıları”. *Türkler*. C.19. Ankara: Yeni Türkiye Yay., 2002.

Köprülü, Fuat. *Saz Şairleri I-V*. Ankara: Akçağ Yay., III. Baskı. 2004.

Kurnaz, Cemal. *Hayali Bey Divanı Tahlili*. Ankara: KTB Yay., 1987.

Ögel, Bahaeddin. *Türk Kültür Tarihine Giriş* C. 9. Ankara: KTB Yay., 2000.

Öger, Adem. *Uygur Efsaneleri Üzerinde Bir Araştırma (İnceleme ve Metinler)*. Ege Üniv. Sosyal Bil. Enstitüsü, (Yayımlanmamış Doktora Tezi) 2008.

Parlak, Erol. *Türkiye’de El ile(şelpe) Bağlama Çalma Geleneği ve Çalış Teknikleri*. Ankara: KTB Yay., 2000.

Picken, Laurence. *Folk Musical Instruments of Turkey*. New York Toronto: Oxford University Press, 1975.

Reinhard, Kurt-Ursula. *Türkiye’nin Müziği Cilt II Halk Müziği*. çeviren: Sinemis Sun. Ankara: Sun Yayınevi, 2007.

Urhan, Salih. *Öyküleri ve Notalarıyla Gurbet Havaları*. İzmir: Özen Ofset, 2004.

Şükun, Ziya. *Farsça-Türkçe Lügat III*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1996.

Yekta, Rauf. *Türk Musikisi*. çeviren:Orhan Nasuhioğlu. İstanbul: Pan Yay., 1986.

Yönetken, Halil Bedi. *Derleme Notları I. Kitap*. Ankara: Sun Yayınevi, 2006.

<http://en.wikipedia.org/wiki/Ravanastron> (18/04/2009)

<http://www.habilaliyev.az/kamanhistory> (12/03/2009)

<http://www.kimkimdir.gen.tr/kimkimdir> (01/05/2009)

<http://az.wikipedia.org/wiki/Kemança> (20/01/2009)

KAYNAK ŞAHISLAR

Kaynak Şahıs: 1

Adı ve soyadı: Alimcan İnayet

Yaş: 47

Öğrenim Durumu: Ege Üniversitesi Türk Dünyası Araştırmaları Enstitüsü

İkamet Ettiği Yer: İzmir

Derleme Tarihi: 19.11.2008

Derleme Yeri: İzmir

Derleme Şekli: Karşılıklı görüşme yöntemi

Kaynak Şahıs: 2

Adı ve soyadı: Halil Çelik

Yaş: 67

Öğrenim Durumu: Savaştepe Öğretmen Okulu

İkamet Ettiği Yer: Uşak

Derleme Tarihi: 23.11.2008

Derleme Yeri: Uşak

Derleme Şekli: Gözlem ve karşılıklı görüşme yöntemi

Kaynak Şahıs: 3

Adı ve soyadı: Lezzet Mülazımoğlu

Yaş: 39

Öğrenim Durumu: Kazakistan Almaata Devlet Konservatuarı

İkamet Ettiği Yer: Ankara

Derleme Tarihi: 14.11.2007

Derleme Yeri: Ankara

Derleme Şekli: Karşılıklı görüşme yöntemi

Kaynak Şahıs: 4

Adı ve soyadı: Ahmet Ali Çakır

Yaş: 27

Öğrenim Durumu: Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuarı

İkamet Ettiği Yer: İzmir

Derleme Tarihi: 30.04.2009

Derleme Yeri: İzmir

Derleme Şekli: Gözlem ve karşılıklı görüşme yöntemi

Kaynak Şahıs: 5

Adı ve soyadı: Galip Güvençoğlu

Yaş: 63

Öğrenim Durumu: Anadolu Üniversitesi Açık Öğretim Fakültesi Sosyal Bilimler Bölümü

İkamet Ettiği Yer: Eskişehir

Derleme Tarihi: 14.05.2009

Derleme Yeri: Eskişehir

Derleme Şekli: Gözlem ve karşılıklı görüşme yöntemi

Kaynak Şahıs: 6

Adı ve soyadı: Ertuğrul Karabulut

Yaş: 47

Öğrenim Durumu: İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuarı

İkamet Ettiği Yer: Ankara

Derleme Tarihi: 18.04.2009

Derleme Yeri: Ankara

Derleme Şekli: Karşılıklı görüşme yöntemi

Kaynak Şahıs: 7

Adı ve soyadı: İhsan Mendeş

Yaş: 51

Öğrenim Durumu: Anadolu Üniversitesi Açık Öğretim Fakültesi Sosyal Bilimler Bölümü

İkamet Ettiği Yer: İstanbul

Derleme Tarihi: 13.05.2009

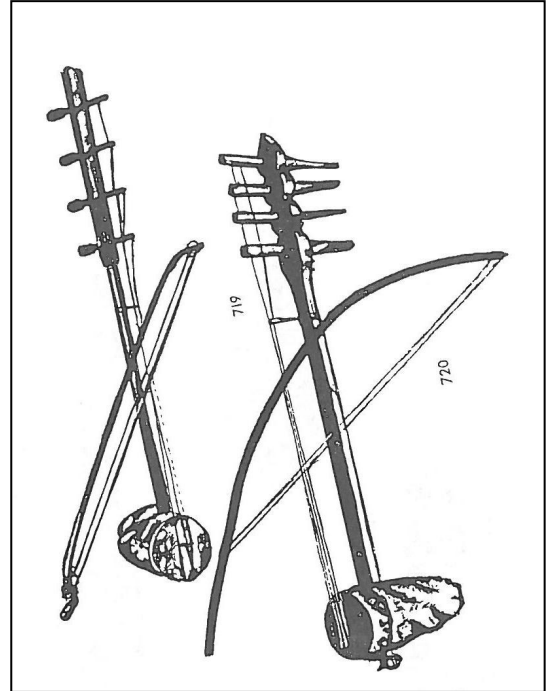
Derleme Yeri: İstanbul

Derleme Şekli: Karşılıklı görüşme yöntemi

EKLER



Resim-1 (Ankara Anadolu Medeniyetleri Müzesi'nde sergilenen Hitit Kabartması)



Resim-2 (Tuva Türkleri tarafından kullanılan Pızançı isimli yaylı çalgı)



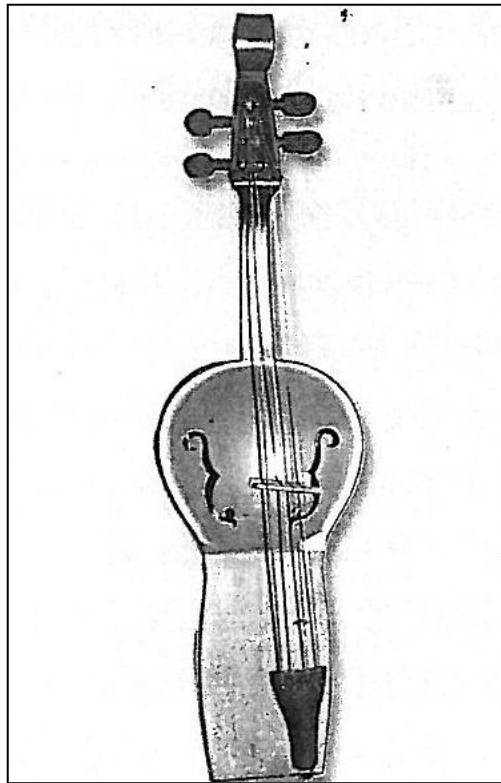
Resim-3 (Uygur Türkleri tarafından kullanılan Kumul Ghirjek)



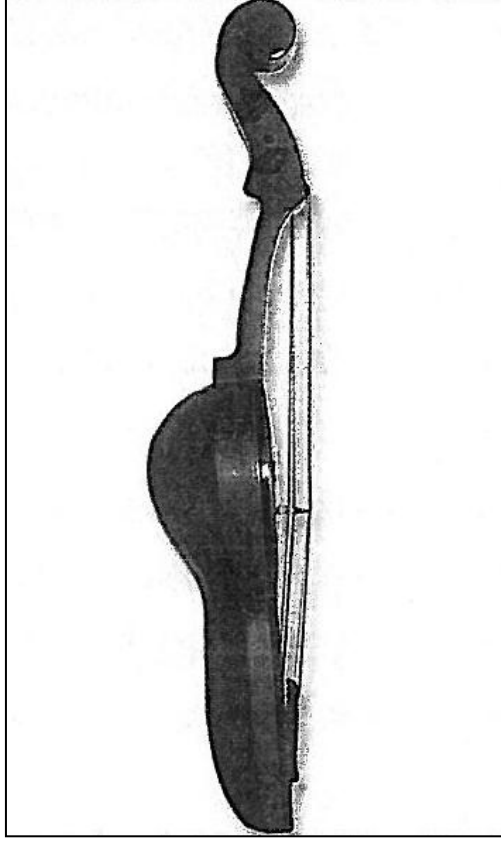
Resim-4(Uygur Türkleri tarafından kullanılan Kumul Ghirjek)



Resim-5 (Uygur Türkleri tarafından kullanılan Diltar)



Resim-6 (Kazak Türkleri tarafından kullanılan Kilkobızın önden görünüşü)



Resim-7 (Kilkobuzın yandan görünüşü)



Resim-8 (İgil isimli yaylı çalgının sap kısmındaki at başı motifi)



Resim-10 ("İgil" in önden görünüşü)



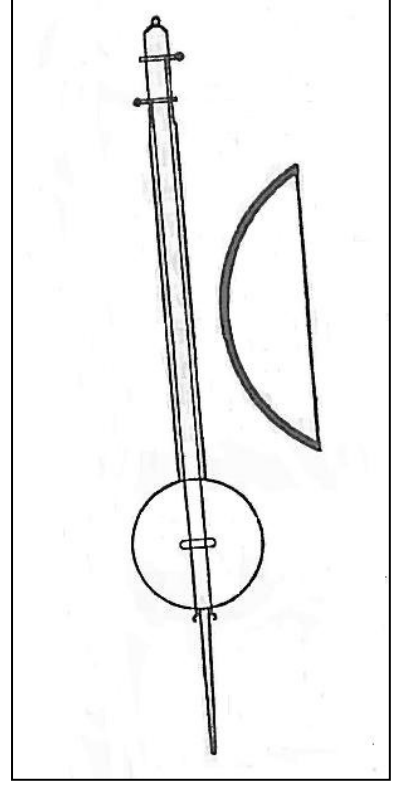
Resim-9 ("İgil" in yandan görünüşü)



Resim-11 (İsviçre’li ressam Liotard’ın “Keman Çalan Türk Musikiciler” adlı resmi)



Resim-12 (Levni, Küme Faslı, 1700?)



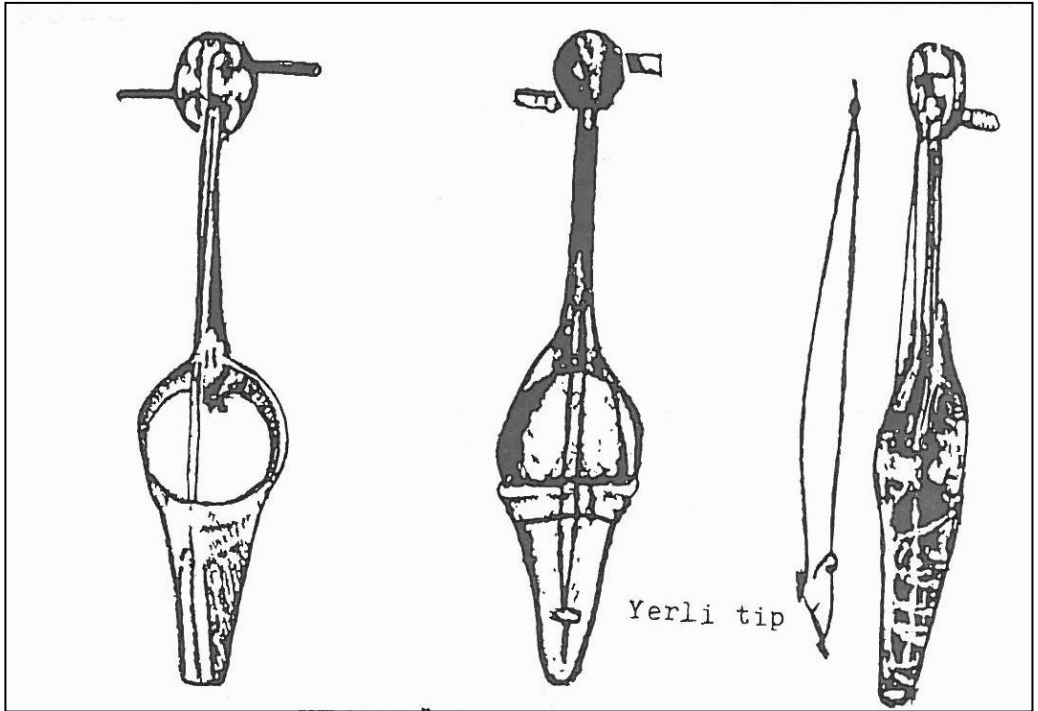
Resim-13 (Rauf Yekta'nın "Türk Musikisi "adlı eserinde "İkliğ"ın tasvir edildiğı resim)



Resim-14 (Kobiz-Prima)



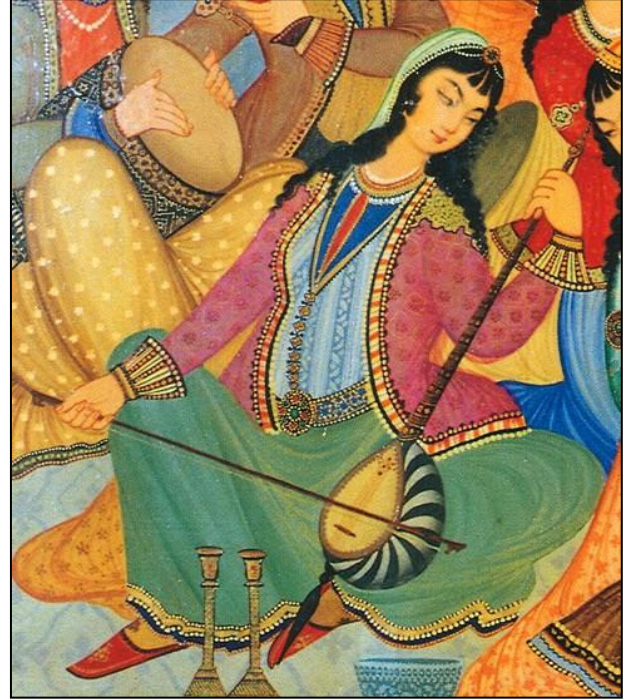
Resim-15 (Kobız-Prima)



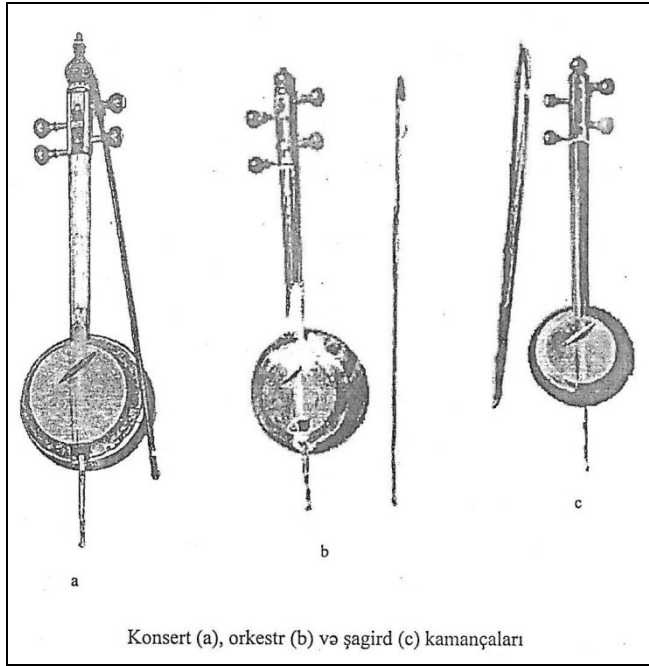
Resim-16 (Kırgız Türkleri tarafından kullanılan Kilkıyak)



Resim-17 (Lezzet Mülazımoğlu “Kobız-Prima”, İrfan Gürdal “Gıjek”
Özgür Çelik “Kabak Kemane”)



Resim-18 (Kamança çalan kadın minyatürü)



Resim-19 (Farklı ölçülerde Kamança örnekleri)



Resim-20 (Kamança)



Resim-21 (Yaprak tekniği ile hazırlanmış Kamança gövdesi)



Resim-22 (Kemik ile süslenmiş Kamança teknesi)



Resim-23 (Kamaanın sap kısmı)



Resim-24 (Kamaanın gövde kısmından demir parçanın geçirilmesi)



Resim-25 (Kamançanın gövde kısmı üzerine deri germe işlemi)



Resim-26 (Gövde kısmının üzerine misina yardımıyla derinin gerilmesi)



Resim-27 (Kamançanın sedef ve kemikle süslenmiş burguları)



Resim-28 (Kamançanın apraz şekilde yerleştirilen köprüsü)



Resim-29 (Aydın Dereköy'de 1955 yılında fotoğrafı çekilen kabak kemane icracısı)



Resim-30 (Su kabağının düzgün yetişmesi için dalındayken asılma şekli)



Resim-31 (Su kabağının ağzının testere ile açılması)



Resim-32 (Su kabağının açılan ağzının zımparalanması)



Resim-33 (Halil Çelik tarafından yapılan farklı formdaki kabak kemane)



Resim-34 (Kabak kemanenin sap kısmının hazırlanması)



Resim-35 (Kabak kemanenin sap kısmının törpü ile yuvarlaklaştırılması)



Resim-36 (Halil Çelik'in burguluk kısmı için kullandığı motif)



Resim-37 (Galip Güvençoğlu'nun burguluk kısmı için kullandığı motif)



Resim-38 (Sap kısmının su kabağının içinden geçirilmesi)



Resim-39 (Su kabağının üzerine yürek zarını germe işlemi)



Resim-40 (Halil Çelik'in kabak kemaneyi süsleme şekli)



Resim-41 (Halil Çelik'in kabak kemaneyi süslemek için kullandığı çilek motifi)



Resim-42 (Halil Çelik'in yaptığı kabak kemane)



Resim-43 (Galip Güvençoğlu'nun yaptığı kabak kemane)



Resim-44 (Yay kısmının hazırlanması)



Resim-45 (Yay kısmına at kılının takılma işlemi)



Resim-46 (Yayın bitmiş hali)



Resim-47 (Kabak kemanenin yayı ile birlikte önden görünüşü)



Resim-48 (Kabak kemanenin yayı ile birlikte arkadan görünüşü)



Resim-49 (Kabak kemanenin tutuş şekli)



Resim-50 (Kabak kemanenin ayakta icra edilmesi)



Resim-51 (Kabak kemane yayının tutuş şekli)



Resim-52 (Yayın köprüye paralel şekilde icra edilmesi)



Resim-53 (Yayı tutan kolun pozisyonu)



Resim-54 (Sağ elin sap kısmını tutuş şekli)



Resim-55 (İşaret parmağının klavye üzerine basış şekli)



Resim-56 (Orta parmağın klavye üzerine basış şekli)



Resim-57 (Yüzük parmağın klavye üzerine basış şekli)



Resim-58 (Serçe parmağın klavye üzerine basış şekli)

ÖZGEÇMİŞ

16.12.1979 yılında Uşak'ta doğdum. İlk ve orta öğrenimimi Uşak'ta tamamladıktan sonra, 1997 yılında Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuari'na girmeye hak kazandım. Aynı yıl, TRT İzmir Radyosu'nda kabak kemane sanatçısı olarak görev almaya başladım. Konservatuar eğitimim yıllarında, halk oyunlarına kabak kemane ile eşlik ettim ve TRT İzmir Radyosu'nun önemli solistleri ile çalıştım. Yurt içi ve yurt dışında pek çok müzik ve dans festivallerinde görev aldım. 2000 yılında Polonya'da düzenlenen folk müzik çalgılar yarışmasında dünya birinciliği kazandım. 2001 yılından itibaren "Mecaz" isimli Türk halk müziği grubu ile müzik hayatıma devam etmekteyim ve aynı grup ile "Yalelli" ve "Derun" adlı iki albüm çalışması yaptım. 2002 yılında Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuari'ndan mezun oldum. 2003 yılından itibaren aynı kurumda öğretim görevlisi olarak görev almaya başladım. 2007 yılında "14. Halıcı Bilgisayarla Beste Yarışması'nda" kabak kemane ile yapmış olduğum solo ile "En İyi İcra" ödülüne layık bulundum. Halen Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuari'nda öğretim görevlisi olarak görev yapmaya devam etmekteyim.

ÖZET

“Türk Dünyasında Üç Yaylı Çalgı: Kılkobız, Kamança ve Kabak Kemane Üzerinde Bir İnceleme” adını taşıyan çalışmamız; Kazakistan, Azerbaycan ve Türkiye’de kullanılan bu üç çalgıyla ilgili yapılan araştırmalar ve eserlerin Türkçeye çevrilmesi, diğer Türk topluluklarındaki yaylı çalgı kültürünün tespit edilmesi, karşılıklı görüşme yöntemiyle bu üç yaylı çalgının ortaya çıkışı, yapımları ve icraları hakkında bilgilerin toplanması ve son olarak da üç yaylı çalgının karşılaştırma yapılarak ortaya çıkan sonuçların incelenmesi ve değerlendirilmesi aşamalarından oluşmuştur. Çalışmamız; “Önsöz”, “Giriş”, üç bölüm, “Sonuç” ve “Bibliyografya”dan oluşmaktadır.

Giriş bölümünde yaylı çalgıların ortaya nasıl çıktığı, yaylı çalgıların ok ile olan bağlantısı, Türk yaylı çalgılarından ıklığın tarihçesi ve diğer Türk boylarındaki yaylı çalgıların ıklığ ile benzer özellikleri üzerinde durulmuştur. “Kılkobız” adlı Birinci Bölüm’de çalgının şekil ve yapısal özellikleri tanıtılmıştır. Bu bölümde, Kılkobızın yapımı anlatılmış, yapımında kullanılan malzemelerin kamança ve kabak kemanenin yapımında kullanılan malzemelerle olan benzerlikleri ve farklılıklarının nedenleri üzerinde durulmuştur. Kazakistan’da kullanılan kılkobızın icrasının anlatıldığı bölümde, çalgının kamança ve kabak kemanenin icrası ile olan benzerlikleri ortaya konulmuştur. Daha sonra kılkobız ile çalınan örnek eserlerin notaları verilerek bu bölüm tamamlanmıştır.

“Kamança” adlı İkinci Bölüm’de ise çalgının yapısal özellikleri hakkında bilgiler verilmiş ve kamançanın yapımı açıklanmıştır. Çalgının icrasının anlatıldığı bölümde, kamançanın, icra bağlamında kılkobız ve kabak kemane ile olan benzerlikleri üzerinde durulmuştur. Son olarak, Azerbaycan’da kamança ve diğer çalgılarla çalınan eserlerden bazı örnekler verilmiştir.

“Kabak Kemane” adını taşıyan Üçüncü Bölüm’de çalgı hakkında genel bilgi verildikten sonra, şekil ve yapısal özellikleri tanıtılarak yapımı anlatılmıştır. Kabak kemanenin Türkiye’de kullanım sahalarının tanıtıldığı bölümde, çalgının icra anlamındaki gelişim ortaya konulmaya çalışılmıştır. Bu bölüm, son olarak kabak kemane ile çalınan örnek eserlerin notalarıyla son bulmuştur.

Türk Dünyası’nda kullanılan bu üç yaylı çalgının incelendiği birinci, ikinci ve üçüncü bölümlerde yaptığımız tespitler, elde ettiğimiz bulgular “Sonuç” kısmında toplu olarak değerlendirilmiştir.

Çalışmanın sonunda, kullandığımız kaynakların yazarların soyadına göre sıralandığı “Bibliyografya” yer almaktadır.

ABSTRACT

Our study titled “A study on Three Bowed Traditional Musical Instruments in Turkish World: Kılkobız, Kamança and Kabak Kemane” is consisted of the parts, which are translation of researches and the musical works related to these instruments played in Kazakhstan, Azerbaijan and Turkey into Turkish, stating the culture of stringed musical instruments in other Turkish communities, gathering information about these instruments’ origin, production process and performance through interviews, and finally, the examination and evaluation of the results related to comparison of three instruments. Our study includes “preface”, “introduction”, “three parts” and “conclusion.”

The introduction part elaborates the origination of the stringed musical instruments, the relation of these instruments with arrow, the history of “ıklığ”, one of Turkish stringed musical instruments, and the similarities of the other stringed musical instruments in other Turkish tribes with “ıklığ.” The shape and the structural features of the instrument in the first chapter called “Kılkobız” are introduced. In this part, the production process of kılkobız is mentioned; the reasons behind the similarities and differences between the materials used in the production of kılkobız, kamança and kabak kemane are stated. The part, in which the performance of kılkobız played in Kazakhstan is explained, includes the similarities between kılkobız, kamanca, and kabak kemane’s performances. Then, this part has been completed by giving examples of the musical work notes.

The second part called “Kamança” gives information about the instrument’s structural features and explains the instrument’s production process. The part, in which the instrument’s performance is explained, emphasizes the similarities between kamanca, kılkobız and kabak kemane in terms of performance. Lastly, some examples of the musical work performed with kamança and the other instruments in Azerbaijan are presented in this part.

The third part “Kabak Kemane” gives general information about the instrument and explains the production process by introducing the shape and the structural features. In this part, not only kabak kemane’s performance areas in Turkey are mentioned but also the development of the instrument in terms of performance is stated. This part closes with the notes of some musical work performed with kabak kemane.

The data we explored in the first, second and the third chapters which examine the three stringed musical instruments in detail are evaluated as a whole in the Result part. At the end of the study, there is bibliography part which lists the authors of the resources used in the study according to their surnames.