



**KEMAN ÇALGISININ GELİŞİM SÜRECİ VE MÜZİK EĞİTİMİNDE
KULLANILMA DURUMUNUN İNCELENMESİ**

Seher Sıla Arsel

YÜKSEK LİSANS TEZİ

GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI

MÜZİK EĞİTİMİ BİLİM DALI

**GAZİ ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ**

TEMMUZ,2023

TELİF HAKKI VE TEZ FOTOKOPİ İZİN FORMU

Bu tezin tüm hakları saklıdır. Kaynak göstermek koşuluyla tezin teslim tarihinden itibaren on iki (12) ay sonra tezden fotokopi çekilebilir.

YAZARIN

Adı : Seher Sıla
Soyadı : Arsel
Bölümü : Müzik Eğitimi Bilim Dalı
İmza :
Teslim Tarihi :

TEZİN

Türkçe Adı : Keman Çalgısının Gelişim Süreci Ve Müzik Eğitiminde Kullanılma Durumunun İncelenmesi
İngilizce Adı :Investigation Of The Development Process Of The Violin Instrument And Its Use In Music Education

ETİK İLKELERE UYGUNLUK BEYANI

Tez yazma sürecinde bilimsel ve etik ilkelere uyduğumu, yararlandığım tüm kaynakları kaynak gösterme ilkelerine uygun olarak kaynakçada belirttiğimi ve bu bölümler dışındaki tüm ifadelerin şahsıma ait olduğunu beyan ederim.

Yazarın Adı Soyadı : Seher Sıla Arsel

İmza :

JÜRİ ONAY SAYFASI

Sıla Arsel tarafından hazırlanan “**Keman Çalgısının Gelişim Süreci Ve Müzik Eğitiminde Kullanılma Durumunun İncelenmesi**” başlıklı tez çalışması aşağıdaki jüri tarafından oy birliği ile Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı Müzik Eğitimi Ana Bilim Dalı’nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Danışman: Dr. Murat KARABULUT

Müzik Eğitimi Anabilim Dalı, Gazi Üniversitesi

Başkan: Prof. Dr. Türker EROĞLU

Müzik Eğitimi Anabilim Dalı, Gazi Üniversitesi

Üye: Dr. Öğr. Üyesi Mustafa Ulaş ATASOY

İcra Fakültesi Üflemeli ve Vurmalı Çalgılar Anasanat Dalı, Ankara MGSÜ

Üye: Doç. Hamit ÖNAL

Müzik Eğitimi Anabilim Dalı, Gazi Üniversitesi

Üye: Dr. Öğr. Üyesi Serkan DEMİREL

İcra Fakültesi Üflemeli ve Vurmalı Çalgılar Anasanat Dalı, Ankara MGSÜ

Tez Savunma Tarihi: 21/06/2023

Bu tezin Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı’nda Yüksek Lisans tezi olması için şartları yerine getirdiğini onaylıyorum.

Prof. Dr. Şaban Çetin

Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müdürü

TEŞEKKÜR

Müzik alanında gerek Türk Dünyası'nda gerek Avrupa'da keman çalgısının tartışılmaz bir yeri ve önemi vardır. Günümüzde kemanın atasının Avrupa'daki Fidel ya da Viel çalgıları olduğu öne sürülmektedir. Ancak gerek yazılı gerekse minyatür (resim vb.) gibi görsel kaynaklarda “yaylı çalgıların kökeni” üzerine önemli bilgiler bulunmaktadır. Keman çalgısının Avrupa'da çok sonraları, yani 16. yüzyıldan itibaren kullanılmaya başlanmış olduğu ve çalgının ilk örneklerinin Asya menşeli olma ihtimali son derece güçlüdür.

İzmir Devlet Türk Dünyası Dans ve Müzik Topluluğu Sanat Yönetmeni Şavk Kırçıçek ile ve sanat dünyasının diğer değerli isimleriyle Türk Dünyasında keman çalgısının yeri hakkındaki konuşmalarımız sonucunda Orta Asya'daki Türk Devletlerimizin yakın geçmişe kadar Rus egemenliği altında bir yaşam sürdüklerini ve klasik müzik adına kullanılan enstrümanların (tezimize konu olan keman çalgısının) müzik kültürlerinde Rus ekolünde ilerledikleri görülmektedir. Özellikle Çarlık Rusya dönemi kültür devrimi olarak sanatın her alanında özel olarak da müzik alanında, Batı müzik eğitimi sisteminin sonucunu getirmiştir. Gerek Türkiye'de gerek Türk Dünyası'nda klasik müzik bağlamında kendi ekolumuzu oluşturmamız, kendi bestelerimizi ve ekolumuzu tüm dünyaya duyurmamız umuduyla. Bu tezin müzisyen Türk gençlerine yol gösterici olacağı düşünülmektedir.

Keman çalgısının ülkemizde ve Türk Dünyası'nda müzik eğitiminde kullanılmasına yönelik yaptığım bu çalışmada, kemanın günümüzdeki haline gelmesini sağlayan enstrümanlara ulaştım. Bu araştırmalar beni Orta Asya'nın kapısına ardından kadim Türk kültüründe kullanılan yaylı çalgılara götürdü. Türk Dünyası'nın batıya açılan kapısında da yaylı çalgılarımızı duyurmamız ve kendi öz kültürümüze sahip çıkmamız ve daha da geliştirmemiz adına bana bu konuyu araştırma fırsatı verdiği için çok değerli Danışman hocam Dr. Murat KARABULUT'a teşekkürlerimi borç biliyorum.

KEMAN ÇALGISININ GELİŞİM SÜRECİ VE MÜZİK EĞİTİMİNDE KULLANILMA DURUMUNUN İNCELENMESİ

(Yüksek Lisans Tezi)

Seher Sıla Arsel

GAZİ ÜNİVERSİTESİ

EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

Temmuz, 2023

ÖZ

Çalgı aletleri bulundukları toplumların kendilerine has özelliklerini ve kültürel değer birikimlerini yansıtır. Bu bağlamda Türk kültürü dendiğinde akla ilk olarak at ve ok-yay ikilisinin gelmesi kaçınılmazdır. Kemanın kökeni araştırılmak üzere yaylı çalgılar incelendiğinde ok-yay ikilisine yani Türk eline ulaşılmaktadır. Yaylı çalgıların Avrupa'ya ulaşma yolunda, Göçebe Türklerin Orta Asya'dan Anadolu topraklarına gelme evresi veyahut ipek yolu ticareti sırasında gerçekleşen kültür paylaşımları dikkat çekmektedir. İklimden kemana varan yolculuk esnasında çalgı türleri incelendiğinde biçim, yapı ve isim bakımından bulundukları coğrafi bölgelere göre farklılıklar gösterdikleri görülmüştür. Farklılıklara rağmen genelde yaylı çalgıların, özelde teze konu olan kemanın ilk atasının Orta Asya toprakları olduğu görülmektedir. Bu çalışmada keman çalgısının oluşum süreci hakkında bilgiler vermek ve kökenine inildiğinde atalarının Türk eline vardığının Müzik Dünyasında kabul edilmesi amaçlanmıştır. Keman çalgısı incelendiğinde tezin birincil amacını çalgının kökeninin Türk eline dayandığının kanıtlanmasını oluşturmakta iken ikincil amacını ise çalgının müzik eğitiminde yer alan çalım tekniklerinin neler olduklarının tespit edilmesini oluşturmaktadır. Tezin sonucunda yaylı çalgıların ilk prototiplerinin Orta Asya'daki Türk topluluklarında görüldüğü belirlenmiştir. Başlangıçta yaylı çalgıların enstrüman geçmişi telli çalgılar iken ona uzun sesler eklemeyi sağlayan araç ise Türklerin kadim savunma aleti olan ok ve yay araçlarının olduğu görülmektedir. Ayrıca çalışmada

müzik literatürüne katkıda bulunmak amacıyla müzik eğitiminde kullanılmakta olan keman çalgısında yer alan teknikler de incelenmiştir.



Anahtar Kelimeler : Keman, Türk Dünyası, Türk Müzik Kültürü, Yaylı Çalgılar
Sayfa Adedi : xix+90
Danışman : Dr. Murat KARABULUT

INVESTIGATION OF THE DEVELOPMENT PROCESS OF THE VIOLIN INSTRUMENT AND ITS USE IN MUSIC EDUCATION

(M.S Thesis)

S. Sila Arsel

GAZI UNIVERSITY

GRADUATE SCHOOL OF EDUCATIONAL SCIENCES

July, 2023

ABSTRACT

Instruments reflect the unique characteristics and cultural values of the societies in which they are located. In this context, when it comes to Turkish culture, it is inevitable that the first thing that comes to mind is the horse and arrow-bow duo. When the string instruments are examined to investigate the origin of the violin, the arrow-bow duo, that is, the Turkish hand, is reached. On the way of the string instruments to reach Europe, the cultural sharing that took place during the period of the arrival of the Nomadic Turks from Central Asia to the Anatolian lands or during the Silk Road trade draws attention. When the types of instruments were examined during the journey from İklığ to violin, it was seen that they differed according to the geographical regions they were in in terms of shape, structure and name. Despite the differences, it is seen that the first ancestor of string instruments in general, and the violin, which is the subject of the thesis, was the lands of Central Asia. In this study, it is aimed to give information about the formation process of the violin instrument and to accept by the Music World that its ancestors reached Turkish hands when its origins are reached. When the violin instrument is examined, the primary purpose of the thesis is to prove that the origin of the instrument is based on the Turkish hand, while the secondary aim is to determine what the playing techniques of the instrument are in music education. As a result of the thesis, it was determined that the first prototypes of string instruments were seen

in Turkish communities in Central Asia. In the beginning, the instrument background of the string instruments, while the instrument that added long sounds to it was the arrow and bow instruments, which are the ancient defense tools of the Turks. In addition, the techniques in the violin instrument used in music education were also examined in order to contribute to the music literature in the study.



Key Words : Violin, Turkish World, Turkish Music Culture, String Instruments
Page Number : xix+90
Supervisor : Dr. Murat KARABULUT

İÇİNDEKİLER

TELİF HAKKI VE TEZ FOTOKOPİ İZİN FORMU	iv
ETİK İLKELERE UYGUNLUK BEYANI.....	v
JÜRİ ONAY SAYFASI.....	vi
TEŞEKKÜR.....	vii
ÖZ.....	viii
ABSTRACT.....	x
İÇİNDEKİLER.....	xii
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	xvi
SİMGELER VE KISALTMALAR LİSTESİ.....	xix
BÖLÜM I	
GİRİŞ.....	1
1.1. Problem Durumu.....	4
1.2. Araştırmanın Problemi.....	5
1.3. Alt Problemler	5
1.4. Araştırmanın Amacı.....	5
1.5. Araştırmanın Önemi.....	5
1.6. Varsayımlar.....	6
1.7. Sınırlılıklar.....	6

1.8. İlgili Araştırmalar.....	6
BÖLÜM II	
KAVRAMSAL ÇERÇEVE.....	13
2.1. Ok-Yay.....	13
2.2. Yaylı Çalgılar.....	14
2.3. Türk Dünyasında Keman Çalgısının Kökeni Olan Çalgılar- İklığdan Kemana.....	16
BÖLÜM III	
YÖNTEM.....	21
3.1. Araştırmanın Modeli.....	21
3.2. Evren ve Örneklem.....	21
3.3. Verilerin Toplanması.....	21
3.4. Verilerin Çözümlemesi ve Yorumlanması.....	22
BÖLÜM IV	
BULGULAR VE YORUMLAR.....	23
4.1. Yaylı Çalgıların Prototipleri.....	23
4.1.1. Yaylı Çalgıların Orta Asya Topraklarından Avrupa Topraklarına Yolculuk Süreci.....	23
4.1.1.1. <i>Bızançı</i>	24
4.1.1.2. <i>İlh</i>	26
4.1.1.3. <i>İgil</i>	30
4.1.1.4. <i>İkili</i>	32
4.1.1.5. <i>Kılıkobız</i>	35
4.1.1.6. <i>Gışek</i>	38
4.1.1.7. <i>Kamança</i>	39

4.1.1.8. <i>Rebab</i>	44
4.1.2. Kemanın Avrupa'daki Kökeni Üzerine İnceleme	46
4.1.2.1. <i>Fidel</i>	46
4.1.2.2. <i>Viylol</i>	48
4.1.3. Kemanın Diğer Öncüleri- Halk Kemanları	49
4.2. Keman Çalgısı Üzerine İnceleme	58
4.2.1. Viylol ve Keman Arasındaki İlişki	62
4.3. Müzik Eğitiminde Keman Çalgısında Kullanılmakta Olan Teknikler	64
4.3.1. Keman Çalgısında Kullanılmakta Olan Sağ El – Yay Teknikleri	65
4.3.1.1. <i>Yay İle Tel Arasındaki Temasın Korunması İle Oluşan Teknikler</i>	66
4.3.1.1.1. <i>Detaşe</i>	66
4.3.1.1.2. <i>Portato</i>	67
4.3.1.1.3. <i>Legato</i>	67
4.3.1.1.4. <i>Staccato (Stakkato, Kesik Kesik)</i>	68
4.3.1.1.5. <i>Martele (Çekiçleme)</i>	68
4.3.1.1.6. <i>Tremolo</i>	69
4.3.1.1.7. <i>Chords (Akorlar)</i>	70
4.3.1.2. <i>Yay İle Tel Arasındaki Temasın Kesilmesi İle Oluşan Teknikler</i>	71
4.3.1.2.1. <i>Spiccato (Sipikato)</i>	71
4.3.1.2.2. <i>Colle (Kole)</i>	72
4.3.1.2.3. <i>Sautille (Sotiye)</i>	72
4.3.1.2.4. <i>Ricochet (Rikoşe)</i>	73
4.3.1.2.5. <i>Fouette (Fuyette, Kamçılama, Vurgulu Detaşe)</i>	74

4.3.2. Keman Çalgısında Kullanılmakta Olan Sol El Teknikleri.....	75
4.3.2.1. <i>Flageolet (Flajöle)</i>	75
4.3.2.2. <i>Vibrato (Titretme)</i>	75
4.3.2.3. <i>Glissando (Glisendo, Kayarak)</i>	76
4.3.2.4. <i>Shifting (Pozisyon Geçiş Tekniği)</i>	77
4.3.3. Keman Çalgısında Sol Elde Kullanılmakta Olan Süslemeler	77
4.3.3.1. <i>Trillo (Tril)</i>	78
4.3.3.2. <i>Acciaccatura (Çarpma)</i>	78
4.3.3.3. <i>Appogiatura (Apojatür)</i>	79
4.3.3.4. <i>Mordente (Mordan)</i>	79
4.3.3.5. <i>Grupetto (Kümecik, Kümeleme)</i>	80
4.3.4. Keman Çalgısında İki Elde Kullanılmakta Olan Teknikler	80
4.3.4.1. <i>Pizzicato</i>	80

BÖLÜM V

SONUÇ VE TARTIŞMA.....	82
------------------------	----

KAYNAKLAR.....	84
----------------	----

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1. Bızaançı çalgı aleti.....	25
Şekil 2. Bızaançı çalgısının icrası.....	26
Şekil 3. Iıh'ın icrası.....	27
Şekil 4. Iıh'ın yapısı.....	28
Şekil 5. Iıh çalgısının parmak ile icrası.....	29
Şekil 6. Iıh çalgısının tırnakla icrası.....	29
Şekil 7. İgil'in görünümü.....	31
Şekil 8. Tuva Cumhuriyeti halk çalgıları.....	32
Şekil 9. İkili çalgısı.....	33
Şekil 10. İkili enstrümanının görünüşü.....	34
Şekil 11. İkili çalgısının tutuş şekli bakımından görülmesi.....	34
Şekil 12. Kalp şeklinde gövdeye sahip kam kılkopuzu.....	37
Şekil 13. Kılkobızın tırnakla icrası.....	38
Şekil 14. Kılkobızın parmakla icrası.....	38
Şekil 15. Üç telli ve dört telli gişek.....	41
Şekil 16. Kamança.....	42
Şekil 17. Refik Kaya tarafından yapılmış Türkiye sahasında kullanılmakta olan rebab.....	45
Şekil 18. Soprano, alto ve tenör çeşitli vielle çalgıları.....	47
Şekil 19. Barry Hall tarafından icra edilen fidel çalgısı.....	48

Şekil 20. Viol çalgısı.....	49
Şekil 21. Viola d'amore, Violletta ve Baryton çalgıları.....	50
Şekil 22. Köprünün içinden geçen tel görünümü.....	50
Şekil 23. Trumscheit, bumbass, quinton çalgıları.....	51
Şekil 24. Mali, Etiyopya, Güney Afrika, Kuzey Afrika halk kemanları.....	52
Şekil 25. Amerika ve Küba halk kemanları.....	52
Şekil 26. Fars, Türk, Irak ve Suriye halk kemanları.....	53
Şekil 27. Hint halk kemanları.....	54
Şekil 28. Doğu halk kemanları.....	55
Şekil 29. Diğer halk kemanları.....	56
Şekil 30. Ortaçağ ve Rönesans kemanları.....	57
Şekil 31. Kavisli, az kavisli ve düz yaylar.....	57
Şekil 32. Lira da braccio ve lira da gamba.....	58
Şekil 33. Keman çalgısının öğeleri.....	59
Şekil 34. Stradivarius keman.....	61
Şekil 35. Viol ve keman çalgısının görünümü.....	62
Şekil 36. Viol ve keman çalgısının köprü görünümü.....	62
Şekil 37. Viol çalgısının yay konumu.....	63
Şekil 38. Viol çalgısı türleri.....	63
Şekil 39. Viol orkestrası.....	64
Şekil 40. Keman çalgısının değişen yay konumu.....	65
Şekil 41. Parmakların yay üstündeki konumu.....	66
Şekil 42. Detaşe yay tekniği.....	66
Şekil 43. Portato yay tekniği.....	67
Şekil 44. Legato yay tekniği.....	67
Şekil 45. Staccato yay tekniği.....	68

Şekil 46. Martele yay tekniği.....	69
Şekil 47. Tremolo yay tekniği.....	70
Şekil 48. Chords yay tekniği.....	70
Şekil 49. Spiccato yay tekniği.....	71
Şekil 50. Colle yay tekniği.....	72
Şekil 51. Sautille yay tekniği.....	73
Şekil 52. Ricochet yay tekniği.....	74
Şekil 53. Fouette yay tekniği.....	74
Şekil 54. Flageolet tekniği.....	75
Şekil 55. Vibrato tekniği.....	76
Şekil 56. Glissando tekniği.....	76
Şekil 57. Pozisyon geçiş tekniği.....	77
Şekil 58. Trill süslemesi.....	78
Şekil 59. Çarpma süslemesi.....	79
Şekil 60. Apojatür süslemesi.....	79
Şekil 61. Mordan süslemesi.....	80
Şekil 62. Grupetto süslemeleri.....	80
Şekil 63. Sağ el pizzicatosu.....	81
Şekil 64. Sol el pizzicatosu.....	81

SİMGELER VE KISALTMALAR LİSTESİ

A	La
D	Re
E	Mi
G	Sol
YY	Yüzyıl

BÖLÜM I

GİRİŞ

Ses belki de dünyanın var olmasından çok önce ortaya çıkmış fiziksel bir olgudur. Müzik ise insanoğlunun varlığı ile birlikte seslerin belli amaçlar doğrultusunda, düzenlenmiş halidir. Aynı zamanda bir sanat dalının ismidir. İnsanoğlunun sahip olduğu beş duyu organından biri olan işitme duyusu ile algılanan bir olgudur. Ses ve ona dair ne varsa insan bunu algılamış ve hayatına uyarlamıştır. Müziğin bir diğer unsuru olan, karanlığın (gecenin) aydınlığı (gündüzü) takip etmesi, dünyanın güneşin etrafında dönmesi gibi günlük, aylık, yıllık süreçlerin bir düzen içerisinde tekrar edildiği, ritimsel bir döngü vardır.

İnsanoğlu ilk olarak onu dünyaya getiren annesinin sesi ile tanıştı. Sonra doğal sesler olan rüzgârın ağaçların yapraklarını hareket ettirmesi sonucu ile oluşturduğu hışırtıyı dinledi. Mevsimler değişti ve kuşlar şakımaya başladı. İnsanoğlu yeniden seslerin farkına vardı. Ardından duyduğu bu sesleri taklit etmek istedi. Doğanın ona yüklediği içgüdüler gereği kendine ait özgün sesler üretmek istedi (Eroğlu, 2017 ; Kesendere, 2018). Bu bağlamda ilk olarak kendi sesini ve vücut uzuvlarını kullandı. Doğada var olan materyalleri değerlendirdi. Ayının uyluk kemiğini, akbaba ve mamut kemiklerini, koç boynuzunu kullandı. Böylece belki de ilk çalgılardan olan flüt benzeri nefesli çalgılar ortaya çıktı (Yücel, 2021 ; Ertuğrul, 2015). Hayvanları korkutmak adına kullandığı materyaller ile elde ettiği sesleri çıkartırken, büyük ihtimalle vurmali çalgıların prototipleri ortaya çıktı. Özellikle vurmali çalgılar insanların birbirleri ve olduğuna inandıkları Tanrı ve ruhlar ile iletişim için kullanıldı. Türkler de vurmali çalgıları (davul, def vb.) daha çok Tanrı ile iletişim kurulan kutsal bir araç olarak gördü. Dini ritüellerinde ve birbirleri ile iletişimlerinde bu çalgılardan yararlandılar. Bu sesler vasıtasıyla yaratıcı olduğuna inandıkları Tengrilerine yakardılar

(Eroğlu, 2017). Türkler önceleri kendilerini koruma aracı olarak geliştirdikleri ok ve yayı zamanla bir müzik aletine dönüştürdüler. Avcının yayın gergin halinin titreşmesi sonucu elde ettiği ses ile telli çalgıların ilk hali ortaya çıktı (Kerimov, 2015). Yaya eklenen bir ses kutusu ile ilk telli çalgıların prototipinin geliştirildiği düşünülmektedir. Sonrasında uzun sesleri elde edebilmek için at kılından yapılan arşe benzeri bir materyal ile tele sürtülerek yeni bir tını elde ettiklerini fark ettiklerinde aslında yaylı çalgılar da doğmuş oldu (Dalkıran, 2017).

Araştırmalar incelendiğinde yaylı çalgıların özellikle de kemanın kökeninin derin bir geçmişi olduğu görülmektedir. Konunun araştırma alan boyutunun çok geniş olması nedeniyle bu tezde zaman zaman farklı disiplin yöntemlerinin metotlarına başvurma ihtiyacı olacağı varsayılmaktadır. Bu çalışmada iki ana başlık üzerinden keman çalgısı incelenecektir. Birincisi keman tarihi gelişim sürecinde nasıl bir evrim geçirdi? İkinci olarak kemanın müzik eğitim sürecindeki yeri ve hangi yöntem ve teknikler ile eğitimi verilmektedir? sorularının cevabı araştırılacaktır. Çalışmanın ancak bu yolla daha sağlıklı bir sonuca kavuşacağı düşünülmektedir.

Günümüzde yaylı çalgıların tarihsel gelişim süreçlerini inceleyen yeterli sayıda araştırmacı olmadığı ve bu konular ile ilgili nicel olarak az sayıda araştırma olduğu düşünülmektedir. Bu konuda yazılmış araştırmalar incelendiğinde kemanın kökeninin fidel ve viel isimli çalgılar olduğu görülmektedir (Başdan, 2008). Ancak bu çalışma ile rebab çalgısının kemanın prototipi olabileceğinden hareketle, benzer çalgıların tarihsel süreç içinde yapısal olarak farklılaştığı düşünülmektedir. Elde edilen yazılı kaynaklar ve görsellerle tez desteklenmeye çalışılacak sonucunda veriler değerlendirilecektir. Bu tezde kemanın ata akrabaları incelenerek çalgı ile aralarında yapısal ve icrasal benzerlikler ortaya koyulacaktır. Konu ile ilgili benzer çalışmalar incelenerek değerlendirilecektir. Konuya ilişkin çalışmalarda gözden kaçan konular bu çalışma ile yeniden değerlendirilmiş olacaktır.

Literatürde Türk tarihinin başlangıç dönemlerine ilişkin bilgiler sınırlı olmakla birlikte Somucuoğlu'na göre Saymalıtış'a yapılan resimler, figürlere vb. sanat eserlerinin 16 bin yıllık Türk tarihinin başlangıç dönemlerini anlatmaktadır (Ceviz Kabuğu, 2013). Kadim milletimizin geçmişine ait izler Avrupa'da da görülmektedir. Elimizdeki bilgiler ve konu ile ilgili kaynaklar değerlendirildiğinde çalgıların Orta Asya'dan Anadolu topraklarına ve oradan Avrupa'ya yayıldığı anlaşılmaktadır.

Türkler için müzik ve dansın kutsal bir araç olmasının yanı sıra duygu ve düşüncelerini de nitelikli bir şekilde anlatmaya yarayan bir sanat dalı olduğu değerlendirilmektedir. Bunun en belirgin örneğinin de Kadim Türklerdeki kam geleneği olduğu söylenebilir (Akın, 2020).

Ok ve yayın tarihsel gelişim sonunda kazandığı kimlik onun öncelikle telli sonrasında yaylı çalgıların atası olduğunu düşündürmektedir. Kemanın prototiplerinden biri olarak görülen ve yörüklerin geleneksel çalgısı olan ıklığ'ı etimolojiye dayanarak incelendiğinde oklu anlamına gelmesi de konuyu diğer bir destekleyici kanıt olmaktadır (Özcan, 2008). Kemanın arşesinde at kıllarının kullanılması at ile özdeşleşmiş Türk kültürüne ait bir çalgı olduğunu düşündürmektedir. Bu nedenle yay ve okun yani keman çalgısının prototiplerinin Türk halklarına ait olduğu değerlendirilmektedir.

Orta Asya coğrafyasında ve Batı ülkelerindeki keman ve benzeri çalgıların (bızanç, ıh, igil, ikili, kılkopuz, gışek) çalım teknikleri incelendiğinde benzerlikler ve farklılıklar gözlemlenmektedir. Orta Asya coğrafyasında kemanın atalarının diz üstünde konumlandırılarak ve dikey pozisyonda icra edildiği görülmektedir. Yapısal ve icrasal farklılıkların yanında keman ve benzeri çalgıların bazılarında bızanç çalgısında olduğu gibi yayın (arşenin), enstrümandan ayırlamadığı, ikinci ve üçüncü tel arasında duracak şekilde konumlandırıldığı görülmektedir. Bu enstrüman icra sırasında dikey olarak tutulmaktadır. Yay iki tel arasında hareket eder. İki teli olan ıh çalgısı da icra edilirken dizlerin üstüne gelecek şekilde iki diz arasında konumlanmaktadır. Yine benzer çalgılardan igil dikey olarak konumlandırılıp icra sırasında çalgı ayak bileğine dayanarak, çalgının dengesi sağlanmaktadır. İkili çalgısı da dikey pozisyonda tutularak icra edilmekte olup kimi zaman yere sabitlenmekte kimi zaman da icracının ayağından destek alacak şekilde konumlandırılmaktadır. İki teli bulunan kılkopuz çalgısının icrasına bakıldığında, çalgının bazen oturur halde ve enstrümanın icracının sol ayağına dayanarak icra edildiği, bazen de çalgının dizler arasında sıkıştırılarak ve sandalyede oturularak icra edildiği görülmektedir. Türklerde Kopuz çalgısının, genel olarak bütün çalgılara verilen ad olduğu gözlemlenmiştir. Gışek çalgısı Türkiye'deki kabak kemane enstrümanına benzer şekilde olup çalgının gövdesinden dışarı doğru inen 15-20 cm'lik demir ayak kısmı bulunmakta ve dikey olarak icra edilmektedir. Orta Asya coğrafyasında yaygın olarak kullanılan kemañçe çalgısı diz üstüne konularak icra edilmektedir (Çelik, 2018).

Bu bağlamda araştırmanın konusu olan keman Batı yaylı çalgılar ailesinin en küçük üyesidir. Bununla beraber geçmiş dönemlere ait diğer yaylı çalgıları da ayrı ayrı incelemenin önemli olduğu düşünülmektedir.

Bu tezde “keman çalgısının gelişim süreci ve müzik eğitiminde kullanılma durumunun incelenmesi” başlığı altında, kemanın geçmişten günümüze geçirdiği tarihsel evrim süreci detaylı bir şekilde incelenecek olup, sonucunda elde edilen bilgilerin müzik tarihi ve eğitimi üzerinde önemli bir kaynak olacağı düşünülmektedir.

1.1. Problem Durumu

Kemanın atasının Avrupa'daki fidel veya viel çalgıları olduğu öne sürülmektedir. Halbuki yaylı çalgıların anavatanının Orta Asya olduğuna ilişkin çok sayıda kanıt vardır. Yapılan araştırmalar sonucunda kemanın kökeninin Türk eline uzandığı görülmüştür.

Kemanın literatürdeki gelişim süreci incelendiğinde Türk ile özdeşleşen yay ve ok kavramlarına ulaşılmaktadır. Bu nedenle asıl kökeninin Avrupa değil Türk dünyası olduğu düşünüldüğü için müziğin etimolojik alanına ve Türk dünyasına katkı sağlayacak bir araştırma olacağı düşüncesi ile bu konuda çalışma yapılmasına ihtiyaç duyulmuştur.

Türkiye'de müzik eğitiminde keman çalgısı yaygın bir şekilde kullanılmakta olup bu çalgının tarihi gelişimi konusunda Türkiye'de ve Batı Ülkelerinde farklı görüşler ortaya konmaktadır. Keman tutuş pozisyonu açısından incelendiğinde batıda omuza dayanarak çene ve boyun arasında konumlandırılmaktadır. Türk coğrafyasında ise çalgının atalarının icrasına benzer şekilde, iki diz arasında konumlandırıldığı ya da yere dayanarak dikey biçimde icra edildiği görülmektedir. Türk coğrafyasında zaman içerisinde eğitim kurumlarının etkisi sonucu çalgının icrasının Batı tekniğine uygun şekilde yapıldığı görülmektedir.

Orta Asya coğrafyasında çalgıların çalım teknikleri incelendiğinde diz üstü konumlandırılarak çalındığı ya da dikey konumlandırılarak icra edildiği görülmektedir.

Anadolu coğrafyasında da geleneksel yaylı çalgılar aynı şekilde icra edilmektedir. Halk arasında kemanın da dikey olarak icra edildiği görülmektedir. Özellikle Türk coğrafyasında kemançe gibi çalgılar yaygın olarak kullanılmasına rağmen tarihi kökenleri bakımından çok az bilgi bulunmaktadır. Bu araştırmanın, keman ve benzeri çalgıların etimolojik bakımından incelenmesi ve kaynağının neresi olduğu konusunda literatüre katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

1.2. Araştırmanın Problemi

Bu araştırmanın problem cümlesi:

“Kemanın tarihsel gelişim süreci bağlamında yazılı kaynaklara göre asıl kaynağı neresidir? Günümüz keman çalgısı ile ortak yönleri nelerdir? Kemanın icra tekniklerinin Türk müziğinde kullanılma durumu nedir?” olarak belirlenmiştir.

1.3. Alt Problemler

1. Keman çalgısı ile Türk dünyası arasında bir bağ var mıdır?
2. Kemanın arşesinin yapımında ok ve yay ikilisinden esinlenilmiş midir?
3. Kemanın kökeninde hangi enstrümanlar vardır?
4. Keman çalgısının atası için Türk dünyasının yaylı çalgı aletleri örnek gösterilebilir mi?
5. Müzik eğitiminde kullanılan keman çalgısı hangi tekniklerle öğretilmektedir?

1.4. Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın genel amacı keman çalgısının en eski kaynaklarına kadar giderek kökenine ulaşmak ve Türk müzik dünyasındaki kadim yerinin ne olduğu veya olmadığının tespit edilmesi amaçlanmıştır. Ayrıca Türk müzik eğitim hayatında kullanılan tekniklerin uygun olup olmadığı özellikle Türk müziği icralarında mevcut tekniklerin doğru mu veya nasıl olmalıdır? Sorularının cevapları araştırılması amaçlanmıştır.

1.5. Araştırmanın Önemi

Bu araştırma, daha önceden ülkemizde bu yönde yeterli sayı ve içerikte çalışmalar yapılmadığı gözlenmiş ve bu nedenle kemanın tarihsel süreci adına araştırılan diğer çalışmalardan kendini ayırmıştır.

Bu bağlamda söz konusu olan çalışma;

-Müzik Dünyasına

-Türk Dünyasında müzik tarihi ile ilgilenen araştırmacılara ve müzikologlara

- Ülkemizde çalgıların organolojik gelişimini inceleyen araştırmacılara

Bu çalışmanın katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Ayrıca araştırmacılara, konuya ilişkin yeni araştırma konusu geliştirmelerine imkân verecektir. Bu bağlamda Türkiye'de ve Türk dünyasında söz konusu olan konuya, farklı bir bakış açısı sunmakta olup sonucunda keman çalgısı tarihinin kökenine ulaşmak ve müzik biliminin geliştirilmesine katkı sağlamak amacıyla önemlidir.

1.6. Varsayımlar

Bu araştırmada;

1. Evrenin örnekleme temsil edici nitelikte olduğu ve örnekleme Türk dünyası yaylı çalgılar grubunun oluşturduğu,
2. İzlenecek yöntemin araştırmaya uygun olduğu,
3. Belirlenen veri toplama araçlarının araştırma için geçerli güvenilir ve amaca yönelik olduğu
4. Teorik kaynaklar ve ulaşılan verilerin çalışma için yeterli olduğu varsayılmaktadır.

1.7. Sınırlılıklar

Bu araştırma;

1. Türk Dünyası çalgıları ile
2. Kemanın kökeni olduğu düşünülen Türk halk yaylı çalgıları ile sınırlandırılmıştır.

1.8. İlgili Araştırmalar

Refik Kaya (1998) tarafından yazılan “*Dünden Bugüne Rebab ve Yeniden Ele Alınması*” başlıklı sanatta yeterlilik tezi incelendiğinde; yaylı çalgılar ailesinin bir üyesi olan rebab çalgısının tarih boyunca farklı isimlerle ele alındığının gözlemlendiği sonucuna varılmaktadır. Türk müziği yaylılarından olan rebab çalgısının yaylı çalgıların ilklerinden olduğu gözlemlenmiştir. Tezin konusu olan rebab çalgısının 17. Yy.’ın sonlarına doğru yerini keman çalgısına bıraktığı görülmektedir. Bu tezde daha önceden kullanılan fakat gün geçtikçe tarihin derin sayfalarında bırakılan çalgılarımızın, kültürümüzün kaybolmuş parçaları olduklarından söz edilmiştir. Bu nedenler doğrultusunda bu araştırmada rebab

çalgısının yeniden Klasik Türk Müziğine kazandırılması adına detaylı çalışmalar yapılmıştır. Buna ek olarak tezde çalgılarımızın müzisyen olmayan halktan kişiler tarafından kimlikleri konusunda da yanlış olarak isimlendirilebildiğinden bahsedilmiş olup bu düzeltmenin yapılması adına çağımızın iletişim araçlarından olan medyada doğru tanımları ile konunun erbapları tarafından geniş kitlelere tanıtılması önerilmiştir.

Alper Tunga Özcan (2008) tarafından yazılan “*İklığ-Rebap-Kemençe-Keman: Yaylı Çalgı Evrimi ve Müziği*” başlıklı yüksek lisans tezi incelendiğinde; günümüz yaylı çalgılar ailesinin atalarının yay ve ok ikilisinden oluştuğu belirtilmiştir. Yay ve ok kavramı ile yaylı çalgıların tarihsel süreç içinde evrimleşerek ıklığ ardından rebap ardından kemençe ardından keman olarak karşımıza çıktığı öne sürülmüştür. Türklerin göçebe hayat sürmeleri sonucu kültürel etkileşimlerle müziklerin ve çalgıların da değişime uğradığı belirtilmiştir. Bu gözlemlenen değişim kronolojik bir sıra içerisinde kademeli olarak anlatılmış olup bu konuda araştırma yapacak kişilere açık bir kaynak oluşturmak hedeflenmiştir. Araştırmada bulunan sonuçlar neticesinde ıklığ kelimesinin başka hiçbir dilde geçmediği belirtilmiş olup yaylı çalgıların oklu çalgılar olarak isimlendirilmesinin kökene dönme isteği olarak düşünülebilirliğinden söz edilmiştir. Oklu çalgıların atası olan ıklığ çalgısının Avrupa kıtasına Hun’lar vasıtasıyla taşındığı vurgulanmıştır.

Özgür Çelik (2009) tarafından yazılan “*Türk Dünyası’nda Üç Yaylı Çalgı: Kılkobız, Kamança ve Kabak Kemane Üzerinde Bir İnceleme*” başlıklı yüksek lisans tezi incelendiğinde; Türk milletinin gelenek ve göreneklerini oluşturan kültüründe Türk yaylı çalgıları araştırıldığında ilk çıkış yerinin Orta Asya olduğu ancak farklı coğrafi bölgelerde de gelişim göstererek farklı değişiklikler çerçevesinde günümüze ulaştığı kanısına varılmıştır. Türk’ün yaylı enstrümanının varlığını sürdürdüğü ve geliştirdiği her bölgede yeni anlamlar kazanmış olduğu görülmektedir. Bütün bu bulgular çerçevesinde Türk topraklarının farklı bölgelerinde üretilmelerine rağmen çalgılardaki şekil ve yapı benzerlikleri Orta Asya’daki Türk budunlarının arasındaki ortak kültürel geçmişin varlığına ilişkin unsurları ortaya koymaktadır. Tezde yaylı çalgıların nasıl ortaya çıktıkları, ok ile olan bağlantıları, ıklığ çalgısı ve tarihçesi, kemanın gelişim evresi incelenmiştir. Tezde Türk’ün yaylı çalgılarının serüveninin Orta Asya’dan başlayarak farklı coğrafi bölgelere yayıldığından söz edilmektedir. Bu serüven boyunca çalgıların çeşitli kimliksel değişimlere uğraması sebebi ile olumsuz değişikliklere maruz kaldığından bahsedilmektedir. Çalgıların farklı coğrafi bölgelere taşınması sonucu Farsça isimler alması dolayısıyla müzik

araştırmacıları tarafından bu çalgıların farklı çalgılar olarak ele aldıkları görülmektedir. Bu nedenle araştırmada kökensel açıdan karışıklıklara maruz kalındığından bahsedilmektedir. Çalgılar müzik kültüründeki etkileşimler sonucu değişim ya da gelişimlere uğrasalar da kökenlerini unutmamak ve unutturmamak gerektiği tezde belirtilmiştir. Yapılan araştırmada bu konuda hakkında meydana gelen bilimsel çalışmaların önemi ortaya koyulmaktadır. Kökeni Türk çalgısı olan enstrümanların günümüzdeki durumlarının tespit edilmesi gerektiği ve geniş alan araştırmaları yapılması konusunda önerilerinde bulunulmuştur. Tez yazarı, (tezin yazıldığı 2009 yılına kadar) ülkemizde hiç çalgı müzesinin olmaması nedeni ile sahip olduğumuz kültürel zenginliğimizin tanıtılamaması durumunun ortadan kaldırılması amacıyla yeteri donanımına sahip çalgı müzesinin kurulması gerektiği konusunda önerilerde bulunmuştur.

Hüseyin Dalkıran (2017) tarafından yazılan “*Türk Müziği Tarihi Evrelerinde Kemanın Yeri*” başlıklı yüksek lisans tezi incelendiğinde; araştırmanın amacının keman çalgısının Türk müziğindeki konumunu ve geçmişini tespit etmek olduğu görülmektedir. Tezde, keman çalgısının Türk müziğinde en son hali ile kullanılmadan önceki çeşitlerinin ıklığı, sine keman, ayaklı keman, kemañçe olarak karşımıza çıktığına vurgu yapılmaktadır. Araştırmada kemani unvanı ile tanınan değerli sanatçıların biyografileri ve eserlerinin incelenmiş olduğu görülmüştür. Araştırmacı araştırma sırasında Türk Müziği’nin tarihi kökenini saptamak amacıyla daha önceden yapılan sınıflandırmaları incelendiğini fakat kemanileri baz alarak yapılan bir çalışma olmadığını gözlemlediğini belirtmiştir. Bu konuda detaylı bir çalışma yapılması gerektiği önerisinde bulunmuştur.

Özgür Çelik (2018) tarafından yazılan “*Batı Anadolu’da Kabak Kemane ve İcra Geleneği*” başlıklı doktora tezi incelendiğinde; kabak kemane çalgısının tarihsel gelişim süreci çalma geleneklerinin Türkiye topraklarına ne şekilde vardığı, hangi bölgelerde yoğun olarak kullanıldığı yapımı, repertuarı, çalım teknikleri, gelişim ve değişim süreci incelenmiş olduğu görülmektedir. Türkiye’de yaşayan kabak kemane sanatçılarını tanıtmak da çalışmanın bir başka amacı olmuştur. Kabak kemane çalgısının Orta Asya’daki kullanımı ile Türkiye’deki kullanımı karşılaştırılmış olup ortak kültürel değerler vurgulanmıştır. Araştırmacı ülkemizde kabak kemanenin ve halk çalgılarımızın icra seviyesini geliştirmek adına yeni eserler ortaya koyulması ve bu eserlerin evrensel boyuta taşınması konusunda önerilerde bulunmuştur.

Atakan Deligöz (2019) tarafından yazılan “*Hakasya, Tuva, Altay, Kazakistan ve Türkiye’de 18. Yüzyıldan Günümüze Tırnak Yaylı Çalgılar*” başlıklı doktora tezi incelendiğinde; yaylı çalgılardan iki farklı yöntemle ses elde edilebildiği gözlemlenmiştir. Enstrümandan ses elde etmek için parmağın etli kısmı ile çalgının tellerine bastırmak veya flajöle tekniği ile parmakları tele tam olarak basmadan sadece hafifçe dokundurarak çalmak gerektiği görülmektedir. Flajöle tekniği daha çok Asya ve Avrupa topraklarında görülmüştür. İh, ikili, igil, bızaançı, kopuz çeşitleri, tırnak kemane, tırnak kemençe, yörük kemanesi flajöle tekniği ile icra edilmektedir. Çalgıların; dini ritüeller için destan okumak için veya sözsüz müzik eserlerinin icra edilmesi amacıyla çeşitli kullanım alanları olduğu tespit edilmiştir. Araştırmada on iki farklı türde çalgıya yer verilmiştir. İncelenen çalgıların icra biçimleri, kullanım yerleri, üretim malzemesi, teknik yönleri, form ve süsleme özellikleri incelenerek Türk budunlarındaki ve Türk’e komşu olan kültürlerdeki benzer çalgı aletleri ile olan yakınlıklarının tespiti sağlanmıştır.

Savaş İnciroğlu (1997) tarafından yazılan “*Türkiye’deki Müzik Eğitimi Bölümlerinde, Türk Müziği Makamlarının, Keman Çalma Teknikleri Yönünden İncelenmesi*” başlıklı yüksek lisans tezi incelendiğinde; Türkiye’de Müzik Eğitimi Bölümlerinde kullanılan Türk müziğine ait makamların kemanı icra ederken çalma tekniği açısından kullanım kolaylıklarını ve zorluklarını tespit etmek amacıyla yazılmış olduğu görülmektedir. Bu tez incelendiğinde makamların, Batı müziğinin temelini oluşturan tampere ses sistemi doğrultusunda düzenlenerek keman icrası yönünden kullanılabilirlik aşamalarının tespiti amacıyla araştırmacı tarafından kompoze edilen etütler ve alıştırma yazıldığı görülmüştür. Bu araştırma sonucunda yazarın, Türk müziğinde kullanılan makamların keman icrası sırasında tekniksel yönden kullanılabilirliğinin yüksek derecede olduğu sonucuna vardığı görülmektedir. Araştırmacı, Çağdaş Türk Beşlerinin eserleri başta olmak üzere keman çalgısı için yazılmış olan makamsal eserlerin müzik eğitimi bölümlerinde yer alan kütüphanelerde ayrı bir bölüm içinde bir araya getirilmesi ve öğrencilerin kullanımına açılması adına önerilerde bulunmuştur. Günümüzde eğitim müziği bestekarlarının sözü edilen alanda daha üretken olmaları gerektiği ve müzik literatürümüze yeni eserler kazandırmaları konusunun önem arz ettiği belirtilmiştir.

Özgür Eğilmez (1998) tarafından yazılan “*Anadolu Güzel Sanatlar Liselerinde Hazırlık Sınıfı Keman Eğitiminde Uygulanan Temel Yay Teknikleri*” başlıklı yüksek lisans tezi incelendiğinde; keman eğitiminin başlangıç aşamasında yay kullanımının öneminden

hareketle araştırmalardan elde edilen bulgulara ilişkin temel yay tekniklerinin, Anadolu Güzel Sanatlar Liselerindeki uygulamaları incelenmiş olup sonucunda değerlendirme yapıldığı görülmüştür. Araştırma çerçevesinde, keman eğitimi veren öğreimenlerin derste kullandıkları teknikler, izledikleri metotlar ve yöntemler saptanmıştır. Tez sonucunda keman eğitiminin başlangıç aşamasında öğreimenlerin la teli ile eğitime başladıkları ve Crickboom, A.Seybold, Çevreden Evrene, Ömer Can, Hohmann, Kchler, Suzuki, Atakişiyev, Secik, Hans Sitt gibi metotları kullandıkları gözlemlenmiştir. Öğrencinin el yapısına uygun yay tutuş tekniğinin saptanması konusunda önerilerde bulunmuştur.

Mehmet Efe (2007) tarafından yazılan “*Geleneksel Türk Sanat Müzięi Keman Bestekarlarının Eserlerindeki Batı Müzięine Ait Müzikal Unsurlar ve Keman Eğitimi Kullanılabilirliği*” başlıklı doktora tezi incelendiğinde; Geleneksel Türk Sanat Müzięi’nin duayenleri olan keman icracılarının ve bestekarlarının eserlerinde yer alan Batı müziğine ilişkin müzikal öğelerin belirlenmesine ilişkin unsurlar, uzman ve öğrenci görüşleri alınarak saptanmıştır. Araştırmada tespitin geçerliliği ačısından iki yüz seksen üç esere ait nota analizi yapıldığı görülmektedir. Araştırma sonucunda incelenen eserlerde Batı Müzięine ait öğelerin varlığı saptanmıştır. Araştırmacı; Türk Sanat Müzięi Bestecilerine ait eserler incelendiğinde Batı müziğine ait unsurları içeren eserlerin keman eğitiminde kullanılabilirliğinin araştırılması, bu eserlerin edisyon haline getirilerek gruplandırma sonucu müzik literatürüne kazandırılması, saptanan eserlerin diğer enstrümanlara da varyante edilmesi, eser verimini artırmak adına beste yarışmalarının düzenlenmesi gerektiği konusunda önerilerde bulunmuştur.

Melih Günaydın (2009) tarafından yazılan “*Anadolu Güzel Sanatlar Liselerinde Okutulmakta Olan Keman Eğitimi Ders Kitaplarında Yer Alan Yay Tekniklerinin Öğrenciler Tarafından Kullanılabilirlik Durumunun İncelenmesi*” başlıklı yüksek lisans tezi incelendiğinde; Anadolu Güzel Sanatlar Liseleri’nin keman eğitime yönelik müfredatları incelenmiş olup kaynak tarama yöntemi ve anket uygulamaları yapılarak, ders kitaplarında yer alan yay tekniklerinin neler olduğu ve bu kullanılan tekniklerin öğrenciler tarafından kullanılabilirlik durumlarının tespit edilmesinin hedeflenmiş olduğu görülmüştür. Gözlem sonucu öğrencilerin yay teknikleri konusunda yeteri bilgi donanımına sahip olmadıkları tespit edilmiştir. Bu nedenle bu tekniklerin Anadolu Güzel Sanatlar Liseleri’nde büyük oranda kullanılmadığı gözlemlenmiştir. Araştırmacı söz konusu liselerde keman eğitiminin niteliğini arttırmak amacıyla ders kitaplarının daha aktif bir şekilde kullanılmasının

gerekliliğini; öğrencilere bilişsel, duyuşsal ve psikomotor gelişim boyutlarının aktarılmasının önemi ve farklı zaman dilimlerinde uzman kişiler tarafından öğrencilere eğitimler verilmesinin önemi konusunda önerilerde bulunmuştur.

Murat Gürel (2011) tarafından yazılan “*Keman Eğitiminde Kullanılan Süsleme Tekniklerinin Türk Müziği Keman İcrasındaki Uygulama Biçimi ve Buna Yönelik Alıştırmaların Oluşturulması*” başlıklı yüksek lisans tezi incelendiğinde; keman öğretiminde yararlanılan Batı müziğine ait süsleme tekniklerinin, Türk müziğinde keman icrasındaki uygulanma biçimleri araştırılmıştır. Batı müziğinde kullanılan legato ve detache yay tekniklerinin Türk müziği icrasındaki uygulama biçimleri karşılaştırılmıştır. Araştırma sonucu keman çalgısında batı müziğinde kullanılan süsleme tekniklerinin Türk müziği icra edilirken de kullanılabileceği görülmüştür. Araştırmacı, Türk müziğine ait keman icrasına yönelik metotların sayısının artırılması gerektiği konusunda önerilerde bulunmuştur.

Şenol Afacan (2018) tarafından yazılan “*Keman Eğitimi Öğrenme Stratejileri Ölçeğinin Geliştirilmesi ve Öğrenme Stratejileriyle Desenlenmiş Etkinliklerin Öğrencilerin Öğrenme Stratejilerini Kullanmalarına ve Keman Performanslarına Etkisi*” başlıklı doktora tezi incelendiğinde; keman eğitimi derslerinde öğretilen öğrenme stratejilerinin (dikkat, anlamlandırma, tekrarlama, örgütleme, anlamayı izleme ve duyuşsal stratejilerinin) öğrenciler tarafından kullanılabilirlik durumlarının tespit edilmesi gayesiyle yapılmış bir çalışma olduğu görülmüştür. Planlı ve eşit tekrarda çalışmanın önemi vurgulanmıştır. Tez yazarı tarafından, öğrenme stratejileri ölçeğinin geliştirilmesi ve bu stratejilerle desteklenen eğitim süreçlerinin tasarlanması, müfredatlarda yer alan konuların öğrenme stratejileri kullanılarak öğretilmesi, deneysel çalışmalar yapılması önerilmiştir.

Mert Sahil (2019) tarafından yazılan “*Kemanda Türk Müziği Süslemelerinin İcrası İçin Hazırlanmış Alıştırmaların Keman Eğitiminde Kullanılabilirliği*” başlıklı yüksek lisans tezi incelendiğinde; Türk müziğinde keman icrası sırasında kullanılan süslemelerden olan çarpma, çift ve üçlü çarpma, kümeleme gibi tekniklerin örnekleme oluşturulmuş ve Türk müziği duayenlerinin eserlerinin icralarında bu tekniklerin nasıl bir biçimde yer aldıkları tetkik edilerek elde edilen bulgular sonucu süsleme tekniklerinin daha verimli bir icrası hedeflenerek keman eğitimi sırasında fayda sağlanacak alıştırmalar geliştirilmiştir. Bu alıştırmalar uzmanlar tarafından test edilmiş olup kullanılabilirliği tespit edilmiştir. Araştırma sonucunda gözlemlenen veriler sonucunda oluşturulan alıştırmaların keman eğitimi sırasında kullanılabilir olması neticesine ulaşılmıştır. Araştırmacı tezde incelediği

süslemelerin, Türk müziği eserlerinin keman icrası sırasında daha etkin kullanılması adına örneklem çerçevesinde incelenen yorumcuların farklı kayıtlarının analiz edilmesinin gerekliliğine değinerek keman eğitiminde kullanılabilmesi için çeşitli alıştırmalar oluşturulması konusunda önerilerde bulunmuştur.



BÖLÜM II

KAVRAMSAL ÇERÇEVE

2.1. Ok-Yay

Orta Asya’da yaşamlarını süren Türklerin tarih boyunca ilk devirlerden beri zor hayat şartlarında varlıklarını sürdürdükleri ve bu çetin yaşam şartlarına uyum sağlamak adına saldırı savunma araçlarında çağın ilerisine gitmiş oldukları görülmüştür (Duman, 2018). Türk tarihi incelendiğinde saldırmak veyahut savunmak amacıyla kullanılan en eski aracın ok ve yay olduğu bilinmektedir. Öyle ki, Türkler için yaşam biçimi haline gelen bu silah nedeni ile tarih sahnesinde Türklerin Okçu Millet olarak betimlendiği görülmektedir. Tarihteki örneklerine bakıldığında “Oğuz Kağan Destanına” göre; Oğuz Türklerinin sağ kol ve sol kol olarak iki ana kola ayrıldığı, sağ kolun “Bozoklar” olarak adlandırıldığı sol kolun “Üçoklar” olarak adlandırıldığı görülmektedir (Altundal, 2020). Bu konuda İslam Ansiklopedisinde yazan bilgiler şu şekildedir;

IV. yüzyılın başlarında yazılan Oğuz Kağan destanına göre Üçok ve diğer on iki Oğuz boyunun genel ismi olan Bozok, Oğuz Kağan’ın oğullarına dayanır. Destanda Oğuz Kağan’ın avlanmak için gönderdiği üç büyük oğlunun (Gün, Ay, Yıldız) bir altın yay bulup getirdiği, batıya giden diğer üç oğlunun ise (Gök, Dağ, Deniz) üç gümüş okla döndüğü, yapılan şölede sağ yanına Bozoklar’ın (üç büyük oğlu), sol yanına Üçoklar’ın (üç küçük oğlu) oturduğu ve ülkenin oğulları arasında paylaştırıldığı bildirilir. Oğuz Kağan destanının *Câmi’u’t-tevârih*’teki İslâmî rivayetinde de Üçok’un üç oktan geldiği belirtilir. Bu bilgilerden hareketle Oğuzlar’ın Bozok kolunun alâmetinin yay, Üçok kolunun üç ok olduğu, yayın hâkimiyeti ve okun tâbiyeti ifade ettiği anlaşılır. (Sümer, 2012)

Ok ve yay ikilisini ilk kullanan Türklerin Ergenekon ve Oğuz Kağan Destanları ile bu kavramların ve araçların dünyaya yayılmasını sağladıkları sonucuna varılmıştır. Zaman içerisindeki değişimler nedeniyle Türklerde okçuluk yerine ateşli silahların kullanılmaya başlanması sonucu ile avlanma ve savunma ihtiyacının başka bir araç gereçle sağlandığı görülmüştür. Türklerin Osmanlı Döneminde 15 yy. itibari ile okun yerinin ve öneminin

yavaş yavaş değiştiği daha çok oyun ve şenliklerde yerini aldığı görülmektedir. Osmanlılarda Atlı Hedef Okçuluğu: Kabak Oyunu başlıklı makalede ok ile oynanan bu oyun şu şekilde özetlenmiştir;

“Kabak oyunu, meydanın ortasına dikilmiş uzun bir sırığın üzerindeki hedefe, dörtnala giden at üzerinden geriye dönerek ok atmak esasına dayanır...13.-17. yüzyıllar arası özellikle Türk ya da Türk hâkimiyetindeki İslam ülkelerinde yaygın olan oyuna ilişkin ilk kayıtlar XIII. yüzyıl Memlûk coğrafyasından gelmektedir...Ateşli silahların yaygınlaşmasından sonra, ok ve yayın, XVI. yüzyıl sonlarına doğru artık savaş silahı olma özelliğini kaybetmesine rağmen, kabak okçuluğunun XVII. yüzyılın ikinci yarısında da bir gösteri sporu olarak varlığını devam ettirdiği anlaşılmaktadır” (Yıldırım, 2012)

Türkçede ok ustasına veyahut okçuluk sporu ile uğraşan kişilere okçu unvanı verilmektedir. Osmanlıcada ise okçu sıfatı yerine okçu anlamına gelen “kemankeş” kelimesi kullanılmaktadır. Kemankeş kelimesinin Farsça kökenli olduğu ve “keman” kelimesinin “yay, kavis” anlamına karşılık geldiği ifade edilmektedir (Doğan, 2017). Bu bağlamda keman ve okun yani yaylı çalgıların köken birliğini ve Türk kültürünün eserinin yansımaları olduğu anlaşılmaktadır. Geçmişte avlanma ya da savunma aracı olarak kullanılan ok ve yay günümüzde değişmemiş hali ile kültürel ve sportif bir etkinlik şeklinde varlığını sürdürmektedir. Değişen ve yenilenen biçimi ile de avlanma ve savunma aletimiz olan ok ve yayı enstrümanın bir parçasına dönüştürüp farklı bir biçime bürünerek topluma tekrar kazandırılmış olunan yaylı çalgılar bu araştırmanın konusunu oluşturmaktadır.

2.2. Yaylı Çalgılar

Sesin, birbirlerine komşu olan moleküllerin saniye içerisinde belli bir sayıda titreşmesi ile birbirlerine transfer edilmeleri sonucu olduğu bilinmektedir. Sesin varlığı ile birlikte yaşamsal olaylarda kullanılmak üzere gerek hayvanları korkutup kaçırtmak gerek ritüellerde kullanmak için farklı amaçlar doğrultusunda çalgı aletlerinin prototiplerinin oluşmuş olduğu bilinmektedir. İlk çalgıların ortaya çıkışının el çırpma, iki ağaç dalını birbirine vurma, doğada bulunan iki cismin ya da taşın birbirine çarpıtılması ile meydana geldiği sonucuna varılmıştır. Ardından arkeolojik kalıntılara bakıldığında okun kirişinden elde edilen vınlama sesi ve içi boş olan kemiklerden düdüklerin yapılması sonucu telli ve üflelemeli çalgıların, doğada hazır bulunan maddelerin yardımı ile, keşfedilmiş olduğu anlaşılmaktadır (Çelik, 2018).

Belirli özelliklere sahip ağaçlardan elde edilen çubuk da yaylı çalgıların temelini oluşturmuştur. Bu çubuğun iki ucuna kıl, tercihen at kılı, gerilir ve icra edilecek enstrümana

göre yapısal değişiklik sergilemektedir. Bu değişiklik çerçevesinde yaya, ateş üstünde ısıtılması sonucu farklı şekillerde kavis verilebildiğı görülmektedir (Çuhadar, 2009). Yaya ateşle kavis verilmesi demiri ateşle şekillendiren Türklerin demir dövme sanatını anımsatmaktadır. Bu bağlamda yayın ve demirin aynı yöntem ile işlenmesi aynı aklın eseri olduğunu düşündürmektedir.

Yaylı çalgılar da Türklerin doğada hazır buldukları maddeler sonucu saldırı ve savunma aracı olarak ürettikleri, ok ve yay ikilisine dayanmaktadır. Bu bağlamda gerili bir kirişe bir yayın sürtülmesi sonucu yaylı çalgılar oluşmuştur ve Gazimihal yaylı çalgıların menşelerinin Orta çağ’ a tarihlendiğinden ve daha eskiye dayandığının ispat edilemediğinden söz etmektedir. Kirişe sürtülen arşe kimi araştırmacılar tarafından yay kimi araştırmacılar tarafından ise ok olarak isimlendirilmiştir. Hatta bazı kesim Doğu halkları bütün olarak aletin direkt kendisini, “yay” anlamına gelen “keman” kelimesi ile karşılamaktadır. Buna karşın bazı kesimler ise çalgıyı “ok” kelimesi ile isimlendirmektedir. Arşenin Batı ülkelerindeki karşılığına bakıldığında da bogen, arco gibi yay kelimesine karşılık gelen sözcüklerin kullanıldığı, ok kelimesine karşılık gelen sözcüklerin ise hiç kullanılmadığı görülmüştür. Halbuki Türkçeye bakıldığında sürgecin karşılığı olarak yüzyıllardır ak, ık, ok, yık kelimelerinin kullanıldığı görülmektedir. Bu durumda çalgıların ya da sürgecin isimlendirme anlamında “nasıl izah edildikleri” bir problem teşkil etmektedir (Gazimihal, 1958).

Mahmut Ragıp Gazimihal, yaylı çalgıların oluşum aşamasının İlk Çağdaki telli bir çalgıya yay sürtülmesi sonucu ses elde edilmesi olarak nitelemekte ve bu durumu Orta Çağ adımı olarak değerlendirmektedir (Dalkıran, 2017). Bu atılan Orta Çağ adımı sayesinde telli çalgılara sürtülen yay ile kesintisiz ve uzun sesler elde edildiğı ve bu yeni keşif doğrultusunda çalgı aletinin, doğada hazır bulunan birçok sesin taklit edilebilmesini sağladığı gözlemlenmiştir.

Göçebe yaşam tarzını benimseyen Türklerin kademeli olarak Orta Asya’dan Anadolu’ya gelişleri ve ipek yolu aracılığıyla farklı milletlerle bulunulan etkileşim sonucu yaylı çalgılar, kültürel gelişim ve değişime uğramıştır (Çelik, 2018). Ögel’e göre bilinen en eski yaylı çalgı oklu anlamına gelen “ıklığ”dır (Ögel, 2000). Yaylı çalgıların atası olan ıklığ çalgısı geçmişten günümüze ulaşan yegâne enstrümanlardandır (Özdemir, 2020). Tarihi, asırlara dayanan çalgının zaman içerisinde yapısal değişikliklere uğradığı ve günümüzdeki kök hali dışında da farklı enstrümanlara dönüştüğü ve keman çalgısının prototipi olduğu görülmektedir.

Telli çalgı üstünde yayın kaydırılarak titreşim yoluyla ses elde edilmesi sonucunda varlığını ortaya çıkaran yaylı çalgılar icra tekniği bakımından incelendiğinde iki farklı kola ayrılmaktadırlar. Bu kollardan birini tırnakla icra edilen yaylı çalgılar oluştururken diğerini de parmağın tele bastırması sonucuyla icra edilen yaylı çalgılar oluşturmaktadır (Sarı, 2014; Deligöz, 2019).

2.3. Türk Dünyasında Keman Çalgısının Kökeni Olan Çalgılar- İkliğden Kemana

İkliğ kelimesi kökenbilim açısından incelendiğinde yay anlamına gelen ık sözcüğünden türemiş olduğu görülmektedir (Müzik Müzesi, t.y). Türk Dünyasında yaylı çalgıların temelinde ıklığ çalgısı yerini almaktadır. İkliğ kendi başına bir enstrüman olmasına rağmen bütün yaylı çalgılar asırlar boyunca ıklığ kelimesi ile karşılanmıştır (Özdemir, 2020). Etkileşimler sonucu 15. Yy dan itibaren yerini zamanla İran’da yaygın olarak kullanılan kemeçe kelimesine bırakmıştır (Sarı, 2012). Günümüzde bazı araştırmacılar tarafından kabak kemane olarak anılmaktadır. Bu bağlamda tezler incelendiğinde kabak kemanenin ıklığ çalgısının yenilenmiş hali olarak karşımıza çıktığı görülmektedir (Şimşek&Sağır, 2022). Ögel de ıklığdan bahsederken eski Türk kemeçesi olduğunu vurgulamaktadır. Aynı zamanda ıklığın farklı Türk lehçelerinde “igil,ık,ıık,ıyık” olarak isimlendirildikleri belirtilmektedir (Ögel, 2000). Kökeni Orta Asya’ya dayanan çalgı günümüz şekillerine bakıldığında birçok coğrafyada birçok farklı şekilde ve isimde kullanılmış olduğu görülmektedir. Türkiye’de bu çalgıya daha çok ülkemizin güneyinde rastlanmaktadır. Rauf Yekta’nın yazdığı “Türk Musikisi” kitabında Ahmetoğlu Şükrullah’dan aktardıklarına bakıldığında ıklığ çalgısı hakkında bu bilgilere erişilmektedir;

"Yaylı bir alet olan İkliğ'in gövdesi bronzdan ve yere dayanmak için ayak çubuğu çelikten olmak gerekir. Bu ayağın 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." (Yekta, 1986). (Akt. Özdemir, 2020).

Mahmut Ragıp Gazimihal İkliğ üzerine yazdığı bir yazısında İkliğ tarifini yaparken tarihsel süreciyle ilgili olarak bu şekilde aktarımda bulunmuştur:

"İkliğ, XVIII. Asır ortalarına kadar büyük şehirlerde rağbette kalarak batı kemanlarının moda olması üzerine gözden düşen, fakat adeta bütün Asya yaylı sazlarının atası sayılabilecek kadar kıdem arzeden aletin esas Türkçe adıydı: uzun sapının alt ucu gövdeye geçmelidir. Ağzına, deri gerilmiş bir kase şeklindeki gövdenin alt kenarına -sap istikametinde- yere dayanacak bir ayak çubuğu takılır. İki veya üç telinin düzen kulakları sapın yukarı başındaki yan deliklerden burguluk bulunur. Teller, tırnak yüzeyi dayatılarak değil, üstten basılarak perdelenir... Bazı bölgelerimizin tek tük köylerinde pek hafif söyleyiş farkıyla adını muhafaza ederek, fakat pek

sünepeleşmiş bir halde varlığına rastlanabiliyor. Bazı Kayseri ve Malatya köylerinde olduğu gibi..." (Gazimihal, 1953).

Bir diğer yandan yabancı kaynaklar incelendiğinde Alman organolog ve aynı zamanda müzik bilimcisi olan Curt Sachs'in aktarımları şu şekildedir;

"...en eskilerinin 9. yüzyılda İran'da, 9 ve 10. yüzyıllarda Çinliler ve Moğollar'da görülebileceğini, Avrupa'da yaylı çalgıların 10. yüzyılda resmedildiğini belirtmiştir. Ayrıca Sachs 9. yüzyılda Hinduist Java tapınak kabartmalarında da yay'ın resmedilmediğini, 9 ve 10. yüzyıllara ait örneklerle ulaşmanın ancak mümkün olduğunu ifade etmiştir. Ona göre en eski Avrupa yaylı çalgıları modern Türkistan ve Hindistan yaylılarıyla yakından ilişkilidir. Bu nedenle yaylı çalgıların anayurdu ile ilgili tüm kanıtlar İç Asya'yı göstermektedir" (Sachs, 1992; 216). (Akt. Sarı, 2014).

Alman organologun söylemlerinden de anlaşılacağı üzere yaylı çalgıların kökeninin Asya olduğu görülmektedir.

Türklerden gelen çalgının gövdesi yarım küre şeklinde olup yapımı için su kabağı, hindistan cevizi veyahut kaplumbağa kabuğu kullanılmaktadır. Sapı uzun olup gövdeye tutturulmaktadır. İklığ çeşitlerine göre tek telli, iki telli veya üç telli olabilmektedir. Tel sayısına göre akort burgusu bulunmaktadır. Gövdenin önüne ince balık derisi gerilmektedir. İcra sırasında enstrümanın gövde kısmı yere doğru, sap kısmı da yukarıya doğru konumlanmaktadır. İcrası sırasında iki diz arasında sıkıştırılmaktadır (Çelik, 2018).

Antepli Asım Efendi tarafından çevrilen Tebrizli Hüseyin'in Burhan-ı Kâtı isimli sözlük incelendiğinde İklığ hakkında bu şekilde söz edildiği görülmektedir; "*Rebab, ıklığ ile müteariftir ki (tanışık), halen Ayaklı Keman dedikleridir*" (Hüseyin, 1814). (Akt. Özcan, 2008). 1540 yılında Sofyalı Nimetullah Efendi tarafından düzenlenen Lugat-ı Nimetullah isimli kitapta Rebap kelimesinin karşısında bu şekilde bir açıklama görülmektedir; "*İklık ki, bir sazdır ve Kopuz*". İnegöllü Mustafa tarafından düzenlenen Cami-ül-Fürs sözlüğünde ise ıklığ kelimesi bu şekilde kendini göstermektedir; "*Çegane: Usul çalacak ve ıklık dahi demişler rebab manasına. Kemançe: İklık ki çalarlar çegane manasına.*" (Özcan, 2008).

İklığ kelimesinin anlamına bakıldığında günümüzde hala bir enstrümanı mı yoksa bir çalgı topluluğunu mu gösteriyor olduğunun ortak bir fikir birliğinin sağlanamadığı görülmektedir. İklığ'ın ilk yaylı çalgı olduğu ve zaman içerisinde düzenlenmesi ve yenilenmesi sonucu farklı enstrümanlara dönüştüğü görülmektedir. Yaylıların ıklığ'dan türemesi nedeniyle tarafımdan bütün enstrümanların ıklığ olarak anıldığı düşünülmektedir.

Rebab çalgısı ıklığ çalgısının değiştirilmiş ve yenilenmiş hali olması nedeniyle ıklığ çalgısına görsel olarak benzetilmektedir. Günümüzde Türk sahalarında organoloji çalışmaları yetersiz kalmakta ve bu nedenle günümüzde birçok enstrümana köken olan çalgılarımız

unutulmaya yüz tutmaktadır. İkliğ'in devamı olan rebab çalgısı da maalesef köken konusunda kafa karışıklığına mâl olan çalgılardan biri olmaktadır. Rebab çalgısının Türk dünyasından çıkmasına rağmen daha çok Arap dünyasında sahiplenildiği görülmüştür. Arapça'da yay ile çalınan çalgıların tümü rebab olarak adlandırılmaktadır (Sarı, 2012).

Kemana atalık yapan Kemençenin farklı iki formu olduğu bilinmektedir. İlki incelendiğinde dar ve uzun bir yapısının olduğu ikincisi incelendiğinde ise armudi formda olduğu görülmektedir. Armudi kemençe Osmanlı müziğinde kendini fasıl kemençesi olarak göstermekte olup günümüzde klasik kemençe olarak adlandırılmaktadır (Dalkıran, 2017). Yaklaşık 40-41 cm boylarında ve 14-15 cm genişliğinde olan bir çalgıdır. Gövdesi yarım armudu andırmaktadır. İki diz arasında düşey konumda icra edilen bir enstrümandır (Deligöz, 2019). Rebaba akraba olan Karadeniz kemençesinde ise standart bir ölçüden söz etmek mümkün değildir. Buna karşın günümüzde usta yorumcular tarafından en çok kullanılan stili yaklaşık 56 cm uzunluklarına denk gelmektedir. Tellerin üzerine parmak basılarak icra edilen bir enstrümandır (Kültür ve Turizm Bakanlığı, t.y). Mehmet Bilgin *“Doğu Karadeniz Etnik Tarihi Üzerine”* isimli yazısında Karadeniz Kemençesinin Kıpçak Türkleri vasıtasıyla yayıldığını Gagavuz Türklerinde ise bu çalgıya kumanca dendiğini yazmaktadır (Kuzey Ekspres, 2023). Çalgının bölgelere göre farklı adlarda söylendiği bilinmektedir. Avrupa'da rebec, Macaristan'da hegedü, İran'da kemançe, Orta Asya'daki Türk boylarında ise ıklığ olarak nitelendirilmektedir (Özcan, 2008). Araştırmalar neticesinde bütün çalgılar birbirine çok benzer olmalarına rağmen farklı yapısal özelliklere de sahip oldukları görülmüştür. Ufak farklılıklar neticesinde oluşan yeni enstrümanlar birbirleri ile zaman içerisinde karıştırılmış olduğu ve bu nedenle isimlendirme konusunda da bir ortak kanıya varılmadığı saptanmıştır.

Konuyu destekleyici bir başka kaynak açısından İkliğ hakkında Gazimihal'in kaleme aldığı kaynaklar incelendiğinde *“Asya ve Anadolu Kaynaklarında İkliğ”* isimli kitabına göre zaman içerisinde Türkler, yaya bir gövde (rezonans kutusu) ekleyerek ilk olarak telli çalgıları meydana getirmişlerdir. Ardından at kılı gerdikleri *“ok”*u da arşe olarak kullanmaya başlamışlardır. Oluşan çalgının sürgecine at kıllarının gerilmesi Türklerin at kültürünün eseridir. Bu sayede yaylı çalgıları da meydana getirmiş oldukları görülmüştür. Türklerin, yaylı çalgıları üretme evresinde avlanmak veya savaşmak amacıyla kullanmış oldukları *“ok”*un, yaydan fırladığı anda çıkarmış olduğu sestten esinlendiklerini belirtmektedir. Ok'un vınlama sesinden dolayı çalgı aletine oklu, İkliğ denmiş olduğu görülmektedir. Bu tariftten

açık olarak görüldüğü üzere Batı ülkelerinde arşenin ok olarak değil de yay olarak isimlendirilmiş olması, Batı’da isimlendirme sorununun olduğunun bir göstergesidir.

Türkler yeni ürettikleri çalgının arşesine “ık, ok, yık” gibi isimler verirlerken çalgılarına da “ıklık, İkliğ, okluğ” gibi isimler vermişlerdir. Aynı zamanda Gazimihal, Türklerin çalgılarına vermiş oldukları “İkliğ” adının Türk halklarının dillerine özgü bir kelime olduğunu vurgulamaktadır. Türk toplumlarının ticari ya da bölgesel açıdan yakın ilişkiler kurmuş oldukları Çin, Arap, Hint, Fars veya İskandinav ülkelerinin dilleri incelendiğinde İkliğ kelimesinin varlığına rastlanılmadığından söz etmektedir. İlk yaylının Orta Çağ’dayken esas çalgıları kopuz olan Uygurlar tarafından icat edildiği düşünülmektedir. Uygurlar kopuzlarını ok ile çalmaya başladıklarında yeni icatlarına “oklu kopuz” ismini vermiş olduklarının olası olduğu görülmektedir. Oklu kopuz kelimesi zamanla kısaltmış olup oklu (İkliğ) kelimesi doğmuştur (Gazimihal, 1958).

Keman çalgısının ortaya çıkışına bakıldığında ise köken olarak geleneksel çalgılarımızın yenilenmiş hali olmasına karşın günümüz şekli ile 16.yy da İtalya’da ortaya çıkmıştır. Yeni şeklinin Osmanlı Döneminde görülmesi 18.yya varmaktadır (Nünükoğlu, 2019). Keman çalgısı ile ilgili birçok araştırma yapıldığı gözlemlenmiş olmasına rağmen kökeni hakkında net bir araştırma olmadığı görülmektedir. Yaylı çalgıların kökeninin Orta Asya eline vardığını ispatlamak bu araştırmanın konusunu teşkil etmektedir. Hiç şüphesiz Batı kültürünün etkisi sonucu kökeni olan yaylı çalgılar incelendiğinde çalgıdaki icra farklılıklarının olduğu gözlemlenmektedir. Yaylı çalgıların tarihi ve isimleri konusunda karışıklıklar olmasına rağmen Orta Asya’dan doğdukları ve yaylıların prototiplerinin ıklığ’ya varması göçler, ipek yolu ticaretleri vs. ile yaylıların Avrupa’ya tanıtılmış olması araştırmalarca kanıtlanmıştır. Keman yeni bir icatmış gibi görünmesine rağmen yaratılması yavaş ve uzun bir süreci kapsamıştır.

Batı müziği çerçevesinde incelendiğinde yaylı çalgı topluluğunun en küçük üyesi olan keman bir gövde ve bir sap grubundan oluşmaktadır. Bünyesinde sırasıyla pesten tize doğru sol-re-la-mi sesleri ile dört tel barındıran alet yaklaşık 4 oktav ses aralığına sahiptir (Güner, 2009). Omuza dayanarak icra edilen çalgının toplam boyutu 58 – 60 cm arasında olup perdesiz bir enstrümandır (Başdan, 2008). Enstrüman günümüz haliyle Avrupa’dan Osmanlı’ya gelmeden önce Osmanlı Devleti’nde kemanın yerinde sine keman vardı ve bu enstrüman keman gibi yatay pozisyonda tutulmakta fakat omza değil göğse konularak icra edilmekteydi (Yener, 2012). Sine kemanın günümüz keman şekline en çok benzeyen çalgı

olduğu gör÷lmektedir. Batı dünyasında kemanın kökeni olarak Fransa’da kullanılan vielle çalgısı, İtalya’da kullanılan Lira da Braccio çalgısı gör÷lmektedir (Akın, 2018). Lavignac’ın ise kemanın atasının Türklerin Oğuz kemençesinden (kemençe-i guz’dan) geldiğini öne sürdüğu gör÷lmektedir (Yener, 2012).



BÖLÜM III

YÖNTEM

Bu bölümde uygulanacak olan araştırma modeline, araştırmanın evren ve örnekleme, verilerin toplanması sırasında kullanılacak olan yöntemlere ve ulaşılan verilerine şekilde çözümleyip yorumlanacağına ayrıntılı bir şekilde yer verilecektir.

3.1. Araştırmanın Modeli

Bu araştırmanın modelinde, uygulanan yöntem bakımından incelendiğinde daha öncesinde benzeri olmadığı görülmüş olup tarama modeline yer verilmiştir. Önce dokümanlar yardımıyla bilgiler toplanarak günümüzde ve geçmişte var olan durum betimlenmiş ve tanımlanmıştır. Ardından neden sonuç ilişkisi içerisinde hipotez kurularak yeni kuramların oluşturulması sağlanmıştır.

3.2. Evren ve Örneklem

Araştırmanın evrenini ve örneklemini Türk dünyası yaylı çalgıları oluşturmaktadır.

3.3. Verilerin Toplanması

Veri toplama aracı olarak dokümanlardan yararlanılmıştır. Konunun objektif değerlendirilmesi için güvenilir ve sağlam literatür taraması yapılmış ve konu ile bağdaşan tezler incelenmiştir.

3.4. Verilerin Çözümlemesi ve Yorumlanması

Araştırılmasını amaçladığımız olgular konusunda bilgi içeren yazılı kaynaklar incelenerek analiz edilecek sentezlenecek ve sonucunda tarafımdan değerlendirilerek yorumlanacaktır.



BÖLÜM IV

BULGULAR VE YORUMLAR

4.1. Yaylı Çalgıların Prototipleri

4.1.1 Yaylı Çalgıların Orta Asya Topraklarından Avrupa Topraklarına Yolculuk Süresi

Yaylı çalgıların ortaya çıkış kaynağının, saldırı ve savunma amacıyla kullanılmakta olan ok ve yay araçları oldukları görülmektedir (Akpınar, 2010). Yaylı çalgıların prototiplerinin ilk örnekleri incelendiğinde Orta Asya topraklarına ulaşılmaktadır. Tarihi açıdan çalgıların tam olarak ne zaman ortaya çıktıkları bilinmemekle beraber ilk izlerine VIII. Yy da Uygur Türklerinde rastlanılmaktadır (Şimşek&Sağır, 2022). Uygur Türklerinden Çin topraklarına taşınan kültür zamanla Horasan topraklarına ardından Fars topraklarına ve devamında Irak topraklarına yayıldığı görülmektedir (Özcan, 2008). Uzak Orta Doğu Çin topraklarındaki etkisini Erhu çalgısına dönüşerek varlığını sürdürmekte olup çeşitli bölgelerde farklı şekillerde dönüşüm göstermiştir. Çin kaynaklarına bakıldığında Erhu çalgısı ile ilgili olarak Hun-Türk çalgılarının bir çeşidi olduğu yazmaktadır. Ayrıca çalgının iki tele sahip olduğuna ve bu tellerin beşli aralıklarla akortlandığına, solo ya da eşlik çalgısı olarak kullanıldığına ulaşılmaktadır. Er kelimesi Çince 'de iki anlamına gelmektedir. Hu kelimesi ise Hun Türklerini nitelemektedir. Erhu'nun anlamına bakıldığında iki tele sahip Hun kemanı olduğu görülmektedir (Çelik, 2009). Ulaşılan bütün bilgiler doğrultusunda yaylı çalgıların prototiplerinin ilk olarak Asya toprakları üzerinden Anadolu topraklarına ardından çeşitli etkileşim ve değişimlerle birlikte Avrupa topraklarına ulaşarak günümüzdeki hallerini almış oldukları görülmektedir. Curt Sachs'a göre yaylı çalgılar 9. Ve 10. Yüzyıllar arasında İç

Asya'dan Avrupa'ya gelmiştir. Bu durumu Gözde Çolakoğlu Sarı yazmış olduğu “Asya'dan Avrupa'ya Yaylı Çalgılar Tel Üzerinde Ses Elde Etme Tekniğine Göre Sınıflandırma” adlı makalesinde şu şekilde aktarmıştır;

“Alman müzik bilimcisi ve organolog Sachs (1881–1959) ise yaylı çalgıların (fiddle) en eskilerinin 9. yüzyılda İran'da, 9 ve 10. yüzyıllarda Çinliler ve Moğollar' da görülebileceğini, Avrupa'da yaylı çalgıların 10. yüzyılda resmedildiğini belirtmiştir. Ayrıca Sachs 9. yüzyılda Hinduist Java tapınak kabartmalarında da yayın resmedilmediğini, 9 ve 10. yüzyıllara ait örneklerle ulaşmanın ancak mümkün olduğunu ifade etmiştir. Ona göre en eski Avrupa yaylı çalgıları modern Türkistan ve Hindistan yaylılarıyla yakından ilişkilidir. Bu nedenle yaylı çalgıların anayurdu ile ilgili tüm kanıtlar İç Asya'yı göstermektedir (Sachs, 1992; 216). (Akt. Sarı, 2014)

Yaylı çalgıların kullanım alanları incelendiğinde Orta Asya topraklarında yaşamış olan toplumlar tarafından kullanılmakta olduğu görülmektedir. Keman çalgısının köken bilimi konusunda hem fikir olunamasa da ne tuhaftır ki yaylı çalgıların kökeni konusunda yapılan incelemeler çerçevesinde Asya kökenli oldukları konusunda araştırmacılar hemfikirlerdir. Çalgı isimleri konusunda yaşanan belirsizlikten de anlaşılacağı üzere Orta Asya'dan yayılan kemanın kökeni olan yaylı çalgılar farklı toplumlara vardığında o toplumların kendi kültürlerinden izler aldığını ve bu şekilde yeni çalgılar türetilmiş olduğu görülmektedir.

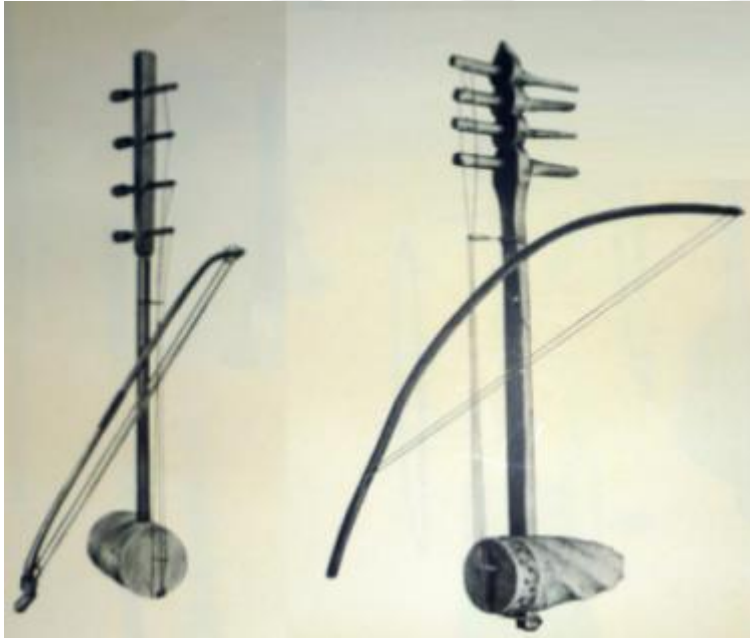
Yaylı çalgılar ile ilgili yazılı kaynaklar incelendiğinde bilinen ilk kaynağın yazarının Farabi olduğunu söylemek gerekmektedir. Türk düşünür ve müzik bilimcisi olan Farabi Türkistan'da doğmuş eğitim için Bağdat'a gitmiş ve İran topraklarındaki serüveninden sonra Suriye ve Mısır topraklarına da gitmiş olduğu söylenilmektedir. Bu bağlamda Farabi'nin Türk'e ait yaylı çalgı kültürünü çeşitli coğrafyalarda da tanıtmış olduğu görülmektedir. Bu şekilde yaylı çalgılar farklı coğrafyalarda da tanınmış olup değiştirilmiş ve bölgenin kendine has özellikleri doğrultusunda yenilenmiştir. Bu bağlamda göçebe kültür, savaşlar ve ipek yolu ticaretleri yaylı çalgıların Batı'ya tanıtılması adına bir süreç olmuştur (Çelik, 2008).

4.1.1.1. Bızañçı

Bızañçı enstrümanının Sibiry Türklerinde özellikle Tuva Türklerinde icra edildiği görülmektedir (Blagadotov, 2021). Çinlilerin shu ve Hun Türklerinden aldıkları erhu çalgısını, İkıldan esinlenilerek Hint efsanelerini süsleyen ravatasyon çalgısını, Moğolların khuurchir çalgısını andırmakta olup yapısal açıdan da ele alındığında benzerlikler göstermekte olduğu görülmektedir. Bızañçı enstrümanı ses özelliği bakımından incelendiğinde çalım tekniği açısından gösterdiği farklılıklar nedeni ile daha çok buğulu bir sese sahip olduğu duyulmaktadır. Elde edilen buğulu ses enstrümanın solo çalgısı olarak

değil de eşlik niteliğinde kullanılmakta olduğunu göstermektedir (Deligöz, 2019).

Gövde kısmı; kare, daire veya çokgen gibi farklı şekillerde olabilen ve yayla çalınan bir çalgıdır. Gövde kısmı karaçam ağacından yapılabilir ve üst kısmına keçi, at, buzağı ya da balık derisi gerilir. Sap kısmı yuvarlaktır yapımında kayın ağacı tercih edilmektedir. Sapın baş kısmı dikdörtgen olabileceği gibi buzağı kafası şeklinde de süslenebilmektedir ve Tuva Türklerindeki kullanım şeklinin daha çok bu yönde olduğu gözlemlenmiştir. Bızaançı çalgıları fiziki olarak incelemeye alındığında belirli bir ölçüye sahip olmadıkları kanaatine ulaşılmıştır. Genel olarak çalgıların boyu 65-100 cm. arasında değişime uğramakta, en kısımlarının da 6-20 cm. arasında değişmekte olduğu görülmektedir. İç gövdenin derinliğini veren yan kısımları ise 10-25 cm. arasında aletin yapımıcısına göre değişikliğe uğramaktadır (Deligöz, 2019).



Şekil 1. Bızaançı çalgı aleti. http://torba.etnoua.info/files/Atlas-muzykalnyh-instrumentov-narodov-SSSR_1963.pdf sayfasından erişilmiştir (Atlas Müzik, n.d).

At kılından yapılan 4 tele sahip ve perdesiz bir enstrümandır. Birinci ve üçüncü teller, ikinci ve dördüncü teller ile aynı tona sahiptir, fakat bunlar diğer iki telden beş ses daha yüksek olarak akortlanmaktadır. Yayın uzunluğu yaklaşık olarak 60-70 cm. arasında olmakta ve aynı zamanda yay, enstrümana bağlı olup ikinci ve üçüncü tel arasında duracak şekilde konumlandırılmıştır. Enstrüman icra sırasında dikey olarak tutulmaktadır. Yay iki tel arasında hareket eder ve enstrümanın buzağı sesini andıran tonu doğaya karışmaktadır.

Bızaançı enstrümanının başka bir farkı da sap kısmının üstünde eşiğin bulunduğu hizada yeri değişebilen bir metal halkaya sahip olmasıdır. Hareketli bu parça tellerin sesini değişime uğratmaktadır. Bu nedenle icracı isteğine bağlı olarak bu metal parçayı hareket ettirip enstrümanın sesini farklı şekillerde akort edebilmektedir. Bu enstrümanın sesi günümüz batı müziğinde kullanılan yaylı enstrümanlardan biraz farklılık göstermektedir çünkü günümüz kemanla karşılaştırdığımızda enstrümanın tellerine parmakla basılmaz, tıpkı kemanda flajöle tekniği gerçekleştirmek için parmakların tele nazikçe dokunması gibi dokunularak icra edilen bir enstrüman olduğu görülmektedir. Fakat bu teknik incelendiğinde keman çalgısında parmak tellerin üstünde olacak şekilde konumlanmakta; Bızaançı da ise parmak, tel ile sapın arasında konumlanmaktadır. Bızaançı enstrümanının telleri, konumu bakımından incelendiğinde tuşeden yani enstrümanın sap kısmından yaklaşık 3- 4 cm daha yukarıda kalmaktadır.

Enstrümanın ismi etimolojik açıdan incelendiğinde araştırmalara göre kesin bilgiye varılmamasına karşın Tuva Türklerinde buzağı anlamına gelen bızaa kelimesinden türetildiği düşünülmektedir (Deligöz, 2019).



Şekil 2. Bızaançı çalgısının icrası. www.alashensemble.com sayfasından erişilmiştir (Alash, n.d).

4.1.1.2. Iıh

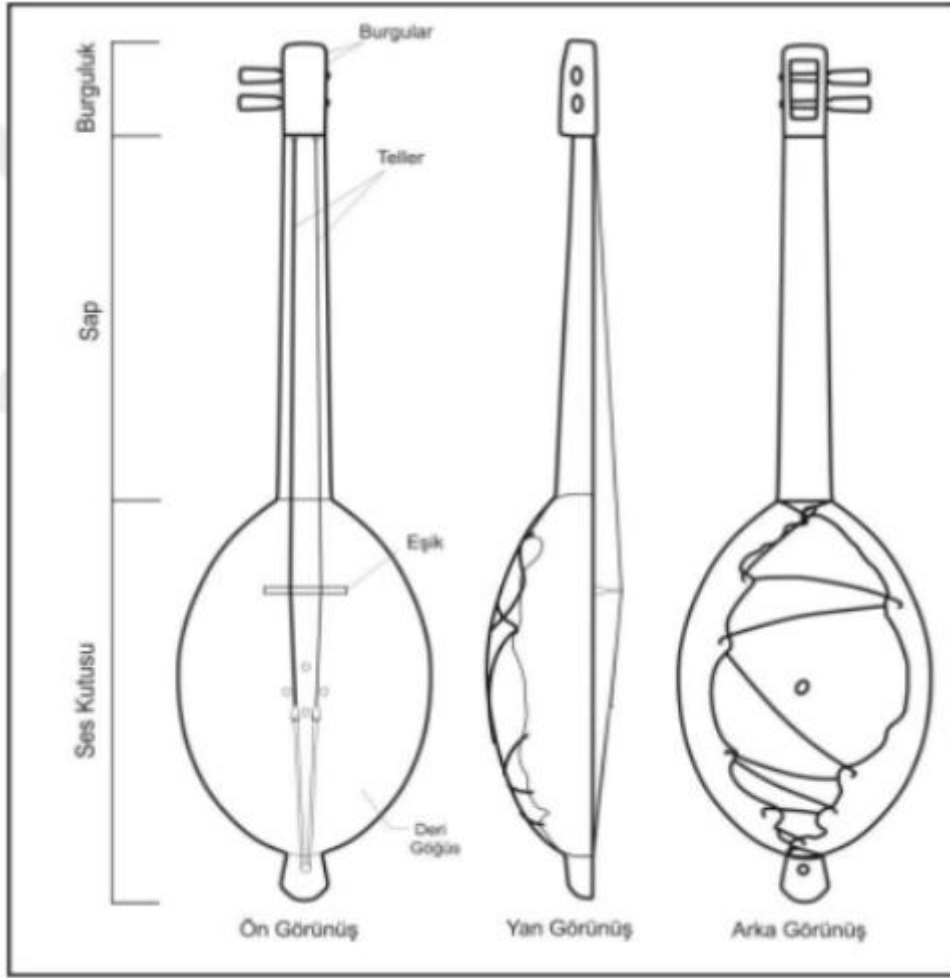
Altayların ikili, Tuva Türklerinin İgil çalgısını andıran Iıh çalgısı daha çok Hakaslarda görülmektedir (Çelik, 2018). Bahaeddin Ögel'in yapıtlarına bakıldığında Iıh çalgısının Oklu anlamına Iklığ'ın çatısı altında incelemiş olduğu görülmektedir. Bahaeddin Ögel eserinde, söz konusu çalgının tellerinin at kılından yapıldığını ve yayının da ok kullanılan yay gibi

kavisli bir şekil aldığından söz etmektedir. Yaylı çalgı tetkik edildiğinde Bahaeddin Ögel ıh çalgısının eski devirlerden kalan bir çalgı olduğunu ifade ederek aynı zamanda bu çalgı aletinin kemençe kopuz olarak da isimlendirmiş olduğunu belirtmektedir (Ögel, 2000). Eski Türk geleneklerinde, Türkler için Yay ve Ok'un yaşamlarında ne kadar önemli bir yere sahip olduğu bilinmektedir. Bu bağlamda ıh çalgısı için Türk izini yansıtan ve eski çağlardan kalan köklü bir yaylı olduğunun söylenmesinde bir sakınca görülmemektedir.



Şekil 3. ıh'ın icrası. Atakan Deligöz'ün arşivinden alınmıştır.

Çalgı yapısal olarak incelendiğinde tıpkı günümüz kemanı gibi perdesiz bir enstrüman olup iki telli bir çalgı olduğu görülmektedir. Aletin telleri at kılından yapılmaktadır. Enstrümanın icrasında genellikle tırnak tekniği kullanılmaktadır (Çelik, 2018). Teller tuşe üstünden yaklaşık 1-4 cm arasında yüksekte olarak konumlanan enstrümanlarda teli sap arasına parmakla sıkıştırarak yani tele basarak çalmak mümkün olmamaktadır. Bu nedenle icracı tele yandan ya da alttan tırnakla dokunmaktadır. Çalgıdan duyulan ses bu teknik çeşitlilikten doğan sonuç nedeni ile insan sesini andırmakta olduğu ve enstrümana daha mistik bir hava kattığı görülmektedir (Deligöz, 2019).



Şekil 4. Iıh'ın yapısı. Atakan Deligöz arşivinden alınmıştır.

Iıh çalgısı yapısal özellikleri bakımından incelediğinde gövde kısmının oval formda şekillendiği ve sap kısmının da uzun olduğunu gözlemlenmektedir. Yapılan araştırmalar doğrultusunda çalgının sesi incelendiğinde insan sesine yakın bir tona sahip olduğu görülmektedir. 1930'lı yıllara kadar aynı niteliklere sahip enstrümanın tel sayısının sabit kaldığı ancak zaman içerisinde ebatlarında değişime uğramış olduğu görülmektedir. Boyut itibari ile yaklaşık 75-95 cm. civarında olduğu görülmüştür. Çalgının gövde kısmı yapılırken sedir ağacı tercih edilmektedir. Gövdenin üst kısmına keçi ya da geyik benzeri hayvanların derileri gerilmektedir. Sap kısmının dar olduğu ve uzunluğunun yaklaşık 40-45 cm. arasında olduğu bilinmektedir. Enstrüman iki tele sahip olduğu için baş kısmında iki burgusu bulunmaktadır. Enstrümanın yay kısmının uzunluğuna bakıldığında 50-85 cm. arasında değişmekte olduğu gözlemlenmektedir. Yay yapılırken yapımında kullanılmak üzere söğüt ağacının dalları kullanılmaktadır.

Çalgı icra edilirken dizlerin üstüne gelecek şekilde konumlanmaktadır. Bızaançı enstrümanında parmaklar tellerin altına yerleşmekte, Iıh enstrümanı incelendiğinde ise parmakların tellerin yanında konumlandığı görülmektedir. Yine de bu tekniğin icracıya göre değişkenlik göstermekte olduğu bilinmektedir. Kimi icracılar bu çalgıda ses farklılıklarını ve çeşitliliğini kullanmak adına parmağı tele dokundurarak da ses elde etmeyi tercih edebilmektedirler.



Şekil 5. Iıh çalgısının parmak ile icrası. Atakan Deligöz arşivinden alınmıştır.



Şekil 6. Iıh çalgısının tırnakla icrası. Atakan Deligöz arşivinden alınmıştır.

Enstrüman akort sistemi olarak incelendiğinde iki telinin icracının isteğine bağlı olarak beşli veya dörtlü ses aralıklarına sahip olarak akortlandığı görülmüştür. Bu neden doğrultusunda kalın telin sesi re notasına karşılık gelirken ince telin sesi ise sol veyahut la notasına karşılık gelmektedir.

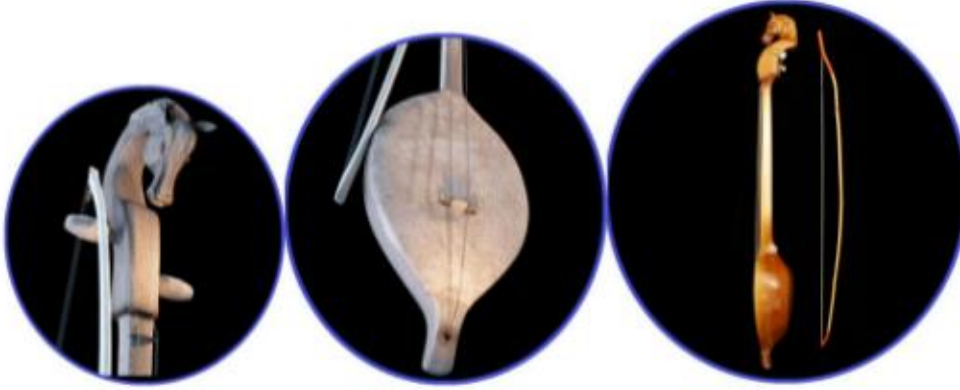
Hakas halkı bakımından İlh'in yerinin daha tinsel olduğu görülmektedir. Destanlar okunurken kahramanlık öykülerine İlh enstrümanı ile eşlik edilmektedir. Hakas kültürü içinde gözlemlenen enstrümanın önemi Hakas halkı için yadsınamaz ölçüde önemli olup derin bir tarihe sahip olduğu görülmektedir. Enstrümana çizilen bütün bu çerçeveler doğrultusunda, Hakas halkı İlh çalgısının ayrıyeten bir ruha sahip olduğunu ve bu nedenle kutsal olduğunu savunmaktadır. Kamların İlh çalgısı vasıtası ile metafiziksel yolculuklara çıktığı görüşü de halkın zihninde vuku bulmaktadır (Deligöz, 2019).

4.1.1.3. İgil

Altaylar'da görülen ikili çalgısı ve Hakaslar'da görülen ıh çalgısı ile görülen ortak yapısal benzerlikler nedeniyle akraba enstrümanlar olarak nitelendirilmektedirler. Daha çok Tuva Türklerinde görülen enstrümanın yapım aşamasında gövde kısmının elips şeklinde oyulmakta olduğu görülmektedir. Genellikle yapım aşaması incelendiğinde sedir ağacı, melez ağacı veyahut karaçam ağacının kullanılmış olduğu belirlenmiştir. Gövdesine deri gerildiği görülmekte olup sesin dışarıya çıkmasını sağlamak amacıyla gövdesinde dairesel bir deliği bulunmaktadır. Baş kısmına bakıldığında at kafasının şekli verilerek oyulmakta olduğu gözlemlenmektedir. Hakas enstrümanı olarak adlandırdığımız İlh gibi perdesiz bir enstrüman olma özelliğine sahip olduğu görülmektedir. Enstrümanın akort ediliş aralığı genellikle icracıya bağlı olmasıyla birlikte dörtlü ya da beşli şekilde akortlanmakta olduğu tespit edilmiştir. Çalgının incelenen fotoğrafları sonucunda yay kısmının Kadim Türklerdeki yay-ok ikilisi gibi kavisli bir yapıya sahip olduğu bilgisine ulaşılmaktadır. Kemanın çello gibi dikey tutularak icra edildiği görülmektedir. Ancak çellodan farklı olarak enstrüman, icracının ayak bileğine dayanarak dengesini sağlamaktadır.

İgil çalgısının ses tonu değerlendirildiğinde, tel sap arasındaki mesafesi nedeni ile tınısal olarak flajöleli sesler elde edilmekte olduğu duyulmaktadır. Genellikle iki tel aynı anda çalınmakta olup kalın ses dem sesi olarak nitelendirilmektedir. Bu yönden yine Tuva Türklerine ait Höömey Geleneğini akla getirmektedir. Enstrümanın toplam boyutunun yaklaşık 1 metre ve yayın uzunluğunun da 80 cm. olduğu bilinmektedir (Çelik, 2018).

Çalgının baş kısmına bakıldığında at başı şeklinde yapılması kam kültüründen ve atın Türkler için kutsal olmasından kaynaklandığı görülmektedir (Gürdal, t.y).



Şekil 7. İgil'in görünümü. www.alashensemble.com sayfasından erişilmiştir (Alash, n.d).

İki tele sahip bir enstrüman olan İgil'in hikayesi, “*Bir At Masalı Efsanesi*” olarak isimlendirilmekte olup acıklı bir anlamı bulunmakta olduğu görülmüştür. Efsane şu şekildedir;

İgil hakkındaki bu hikaye, 1917'de Tuva'nın batısındaki Süt-Xöl (Süt Gölü) yakınlarındaki Aldan-Maadyr köyünde doğan Oorzhak Kombu Chalzyevich tarafından anlatılmıştır. İçinde birçok Tuvan masalının kahramanı olan Ösküs-ool var.

Çok uzun zaman önce, gerileme yıllarında fakir bir adam olan babasıyla birlikte yaşayan Ösküs-ool adında bir çocuk vardı. Sahip oldukları tek şey üç keçiydi. Kötü bir Moğol prensi olan Ösküs-ool'un efendisi, sıkı yaşlı bir kısırağa sahipti ve bir sığa bir bahar doğurduktan sonra yorgunluktan öldü. Prens, "Öksüz bir tay üzerinde değerli otları harcamak istemiyorum!" Dedi. ve bozkıra götürülen ve kurtların yemesi için terk edilen genç ata emir verdi.

Ösküs-ool tay için üzüldüğünden onu eve götürdü ve keçilerinden sütle besledi. Tay büyük bir gri aygır, alnında beyaz bir yıldız olan hızlı, güçlü bir at oldu. Ösküs-ool'un atı yarışlarda kötü prensin atını dövmeye başladı. Halkın gözdesi haline geldi ve her galibiyetle Tuva'da daha ünlü oldu. Bu, kıskançlığı ve öfkesiyle hizmetçilerine Ösküs-ool'un atını çalmalarını ve yüksek, sarkan bir uçuşun üzerinden itmelerini emreden kötü prensi çileden çıkardı.

Ösküs-ool, çok sevdiği atının gittiğini anlayınca durmadan aradı. Sonunda yorgunluktan bayıldı ve derin bir uykuya daldı. Ona yaklaşan ve insan sesiyle konuşan atını hayal etti:

"Kalıntıları dik, sarkan uçuşun altında bulacaksınız. Kafatasımı eski bir karaçam ağacına asın. O ağacın odunundan bir müzik aleti yapın ve ona 'İgil' deyin. İgil'i yüzümden deri ile örtün, ipleri ve yayları kuyruğumun saçından yapın. İgil'i çalmaya başladığınızda, çiftim Yukarı Dünyadan aşağı inecek. "

Ösküs-ool uyandı ve rüyasında atın söylediği gibi yaptı. İgil'ini oynamaya başladığında, sevgili atının çimenli bozkırda yürüyen cılız bir tay olduğu mutlu günleri ve bu kadar çok yarış kazanmak için nasıl büyüdüğünü hatırladı. İgili sesi mutlu görünüyordu. Ve Ösküs-ool, çok sevdiği atı artık hayatta olmadığı için ağlamaya başlayınca, oynadığı sırada İgil onunla birlikte ağladı.

Ösküs-ool, şeytani prensi düşünerek sınırlendi ve kederi ve öfkesi İgil'in müziğinde ifadesini buldu. Ösküs-ool uzun uzun oynadı, yakından ve uzak insanlar dinlemeye

geldi. İnsanlar dinledikçe güldü ve onunla ağladı.

Birden yüksek bir dağın tepesinde bulutlar ikiye ayrıldı ve zirveden alnında beyaz bir yıldız olan büyük, gri bir aygır geldi. Aygır yalnız değildi: Arkasından tıpkı Ösküs-ool'unki gibi siyah beyaz yüzlü güçlü bir at sürüsü gümbür gümbür gümbür gümbür geliyordu. (Leighton, 1996) (Akt. Alash,n.d)

Efsaneden anlaşılacağı üzere; igil çalgısı ismini egil kelimesinden yani “dön gel” anlamına gelen kelimeden almaktadır. Başka araştırmacılara göre de igilin kelime anlamına bakıldığında iki kıl anlamına gelmesi nedeniyle bu şekilde isimlendirme yapıldığından bahsedilmektedir (Çelik, 2018).

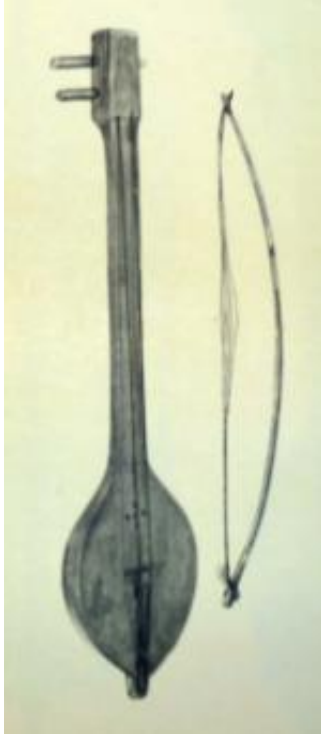


Şekil 8. Tuva Cumhuriyeti halk çalgıları. (Sol baştaki İgil, ortadakiler Bızaançı). Tuva Ulusal Tarih Müzesi Arşivinden alınmıştır.

4.1.1.4. İkili

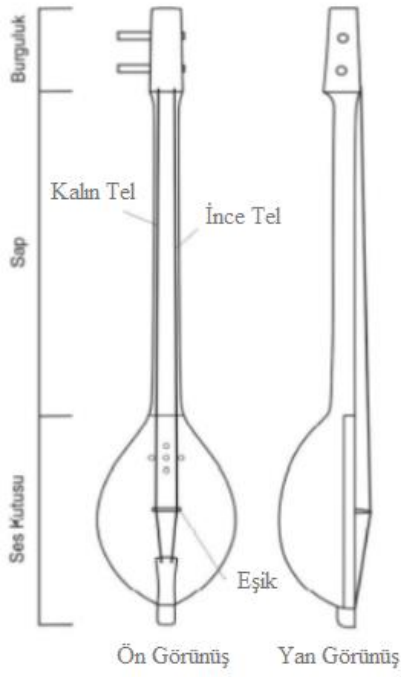
Önceki başlıklar altında incelenen Hakasların Iıh çalgısı ve Tuva Türklerinin İgil çalgısı ile akrabadır. İgil gibi iki tele sahip yaylı ve perdesiz bir enstrüman olduğu görülmektedir. Genellikle yapımında sedir ağacı ya da çam ağacı kullanılmaktadır. Gövdesi İgil çalgı aletinden biraz daha yuvarlağımsı olup genişliğinin ise daha igile göre fazla olduğu görülmektedir. Gövde üstüne keçi ve benzeri hayvanların derileri gerilmektedir. Çalgının telleri ise Türk geleneğine uygun bir şekilde at kılından yapılmaktadır. Akortlanış biçimine bakıldığında iki tel arasında dörtlü aralık olacak şekilde akortlandığı görülmektedir. Yay kısmının şekli incelendiğinde kavisli bir yapısal özelliğe sahip olduğu görülmekte olup yaklaşık olarak 60 cm uzunluğuna denk gelmektedir. Çalgının bütünüünün boyutu ise 90

cm.dir. İgil gibi dikey pozisyonda tutularak icra edilmekte olup kimi zaman yere dayandırılmakta kimi zaman da icracının ayağından destek alacak şekilde konumlandırılmaktadır. Ses özelliği bakımından incelendiğinde zayıf fakat yüksek bir tona sahip olduğu görülmektedir (Çelik, 2018 ; Deligöz, 2019).



Şekil 9. İkili çalgısı. http://torba.etnoua.info/files/Atlas-muzykalnyh-instrumentov-narodov-SSSR_1963.pdf sayfasından erişilmiştir (Atlas Müzik, n.d).

Altay Türklerine ait olan ikili ismi verilen enstrüman görünüş itibari ile incelendiğinde yapısal olarak yine aynı Türk topluluğuna ait olan tobşur çalgısını andırmaktadır. Genellikle destanlara eşlik eden müzik aletinin halklar arasında kamlar tarafından kutsandığı inancına sahip olduğu görülmüştür. Çalgı kökenbilim açısından incelendiğinde ismini iki tele sahip olması nedeniyle aldığı düşünülmektedir. Kam inancına sahip olan Altay halkında ikili çalgısının Erlik Hanın çalgısı olduğu inancının benimsenmiş olduğu görülmektedir. Bilindiği üzere Türk mitolojisinde Erlik han, yer altı dünyasının efendisi olarak geçmektedir. Altay halkının dirliğinin ve birliğinin sağlanması için Erlik hanın bu çalgıyı kam tarafından Altay halkına armağan ettiği görüşüne inanıldığı gözlemlenmiştir. Bu inanıştan da anlaşılmakta olduğu üzere çalgı kam kültüründe dini ritüellerde kullanmak amacıyla meydana getirilmiştir.



Şekil 10. İgili enstrümanının görünüşü. Atakan Deligöz Arşivinden alınmıştır.



Şekil 11. İgili çalgısının tutuş şekli bakımından görülmesi. luonnonkansat.livejournal.com sayfasından erişilmiştir (Live Journal, n.d).

Çalgı aletinin 1930'lu yıllara kadar yapısal formunu korumuş olduğu görülmekte olup daha sonraları, Altay çalgılarının birlikte icra edilmesi amacıyla bir orkestra kurulması kararlaştırıldıkları için, enstrümanların birlikte uyum içerisinde icra edilebilmesini sağlamak amacıyla bazı yapısal değişikliklere gidilmesi yönünde kararlştırma sağlandığı görülmektedir. Bu nedenle araştırmalar sonucunda, ikili enstrümanında zaman içerisinde

gerek boyutsal olarak gerek enstrümanda kullanılan malzemeler olarak farklılıklara gidildiği yönde bulgulara varıldığı gözlemlenmektedir. Bütün bu değişiklikler neticesindeki düzenlenmiş ve yenilenmiş ikili çalgısının özellikleri incelendiğinde ölçülerinin 70-95 cm. arasında değişime uğradığı görülmektedir. Sap kısmının 40-45 cm boyutlarında olduğunu ve iki telli bir enstrüman olması nedeniyle iki burguya sahip olduğu gözlemlenmektedir. Çalgı yayının sarı akasya ağacının dalları oyularak elde edildiği boyutunun ise tıpkı çalgının kendi boyutu gibi sabit olmadığı bununla birlikte yaklaşık olarak 50-85cm. aralığında değişmekte olduğu bilinmektedir. İkili çalgısının yay uzunluğuna bakıldığında 1930’lu yıllardan sonra giderek uzadığı görülmekte olduğu nedeniyle yay uzunlukları arasında bu kadar fark oluşmakta olduğu belirtilmektedir. 11h çalgısını andıran ikili enstrümanın akortlanış biçimine bakıldığında 11h enstrümanı ile benzerlik göstermekte olduğu anlaşılmaktadır. İkili enstrümanında da 11h enstrümanı gibi kalın telin re notasına karşılık geldiği ince telin ise sol veyahut la notasına karşılık gelecek şekilde akort edildiği görülmektedir (Deligöz, 2019).

4.1.1.5. Kılkobız

Dede Korkut (Korkut Ata'ya) atfedilmekte olan kılkobız çalgısına daha çok Orta Asya'nın kuzey bölgesinde rastlanılmaktadır. Fakat Dede Korkut dönemine tekabül eden Kobuzun yaylı çalgı mı yoksa mızraplı çalgı mı olduğu konusunda tam bir fikir birliğine varılamadığı görülmektedir. Fakat Dede Korkut'un kopuzu nasıl yaptığına dair efsanelerden biri şu şekildedir;

“Korkut küçüklüğünden kavrama yetisi yüksek ve hafızası kuvvetli bir çocuk olarak büyür. O dönemde kullanılan müzik aletlerin hepsini çalar. Fakat bununla yetinmeyen Korkut, kendi elleriyle insanların, hayvanların ve kâinattaki varlıkların sesini çıkarabilen bir müzik aleti yapmak ister. Aleti nasıl yapacağını çok düşünür, kesip getirdiği bir çam ağacının gövdesine tasarladığı şekli vermeye başlar. Fakat bundan sonra ne yapacağını bilemeyip çok zorlanır. Günler hep böyle çam ağacına şekil vermekle ve nasıl bir alet yapacağını düşünmekle geçer. Bir gün artık iyice yorulan Korkut otururken bir anlık uykuya dalar. Rüyasında bir melek ona:

Ey, Korkut! Yapmakta olduğun kopuz altı yaşındaki erkek devenin kemiği kadar olmuş. Fakat onun deve derisinden gövdesi, erkek keçinin boynuzundan oyularak yapılmış tiyeği (teli yüksek tutmak için altına konulan eşiği), beş yaşındaki aygırın kuyruk kıllarından örülmüş işegi (telleri) eksiktir. Bunları sağlarsan, aletin kuş gibi ötmeye dünden hazırdır. Diyerek kopuzu nasıl tamamlayacağı hakkında bilgi verir. Korkut uyanır uyanmaz meleğin anlattıklarının hepsini uygulayarak, kopuzu yapar.

Çam ağacının gövdesinden, Kesip de yaptığım kopuzum. Üyenkinin gövdesinden, Oyarak yaptığım kopuzum. Jelmaya'nın (Deve) derisinden, şanak yaptığım kopuzum. Asi tekenin boynuzundan, tiyek (eşik) yaptığım kopuzum. Beş yaşındaki aygırın kuyruğundan, işek (tel) yaptığım kopuzum. Kulaklarını ayarlayayım, olmazsa bu dediklerim. Tekrar yere vurup seni parçalayacağım. Diyerek kopuzu eline alır, kendi elleriyle yaptığı bu müzik aletinin tellerinden güzel nağmeler dökülmeye başlar. Böylece uçan kuş, koşan hayvan, esen rüzgâr durup kopuzun sesine kulak verirler”

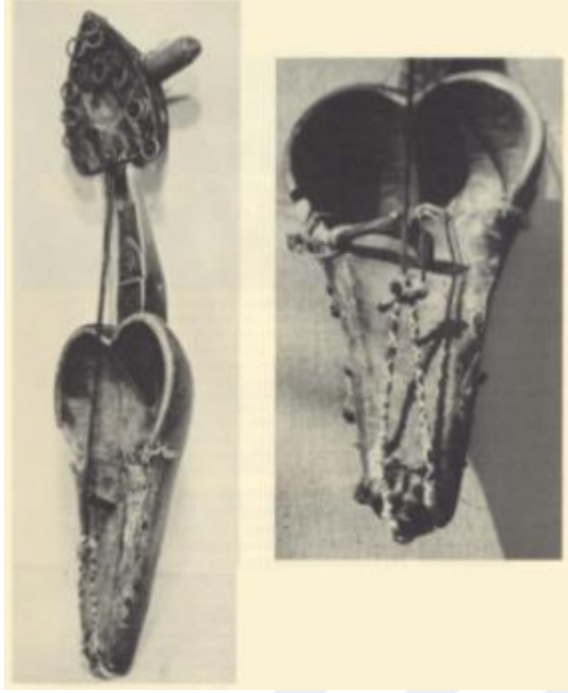
Kalkopuz hakkında bilgi veren Karakalpak efsanelerinden biri ise şöyledir: “Korkut Ata halkın düşüncelerini ve dertlerini dile getirecek çalgı yapmak ister. Bunun nasıl olacağını uzun yıllar düşünür ve birçok denemeler yapar. Fakat istediği gibi bir çalgı yapamaz. Bir gün aklına kopuz yapmak fikri gelir ve bunun için birçok ağacı yontarak yorgun düşer. Bu sırada şeytanlar yorgun düşen Korkut Ata’nın halini görür ve kopuzu kendilerine göstermesini isterler, ama Korkut Ata kopuzu göstermez. Bu olaydan sonra Korkut Ata şeytanların neden kopuzu görmek istediklerini merak eder ve sebebini anlamak için onları takip eder. Korkut Ata orman kıyısına gelip duran şeytanların kendi aralarındaki konuşmalarını gizlice dinleye başlar. Şeytanlardan biri: Korkut Ata çok ilginç bir çalgı yapmaya başlamıştı, fakat bu işten bir sonuç çıkaramadı. Eğer o kopuzu domuzun sürtündüğü yabani iğde ağacından yontsa, tahta bir kâse yapsa, kâseyi devenin baş derisiyle kaplasa, sonra kişneyen atın kuyruğundan aldığı telleri taksa, ondan sonra da çölde ya da dağda yetişen kötü kokulu ince uzun bitkinin özünden sürse, bir de kurutulmuş kabaktan bir köprü yapsa dünyada bulunmayan bir çalgı yapmış olurdu. Der.

Bu sözleri duyan Korkut Ata, şeytanların söylediklerini uygular ve kopuzu yapar. Bu yeni çalgıdan çeşitli nağmeler çıkaran Korkut Ata kopuzun piri olur” (Deligöz, 2014)

Kazak Türklerinde Kalkobız olarak isimlendirilmiş olduğu görülen çalgının Kırgız Türkleri ve Karakalpak Türklerinde “gıcak” olarak isimlendirilmiş olduğu görülmektedir. Türkiye’de kalkobız çalgısının icrasına Tokat – Karaçay köylerinde rastlanıldığı görülmektedir. Enstrümanın boyutunun genel olarak 70-85 cm. dolaylarına tekabül etmekte olduğu gözlemlenmiştir. Çalgının yapım aşamasında gövde ve sap kısmının yapımı için çam ağacı oyulmakta olup üstüne deve derisi gerilmektedir. Çalgının iki tele sahip bir enstrüman olduğu bilinmektedir. Telleri genellikle Mi-La ya da Re-Sol olarak yani dörtlü aralıkla akortlanmaktadır. Yaylı çalgıların prototipi olarak kabul edilen enstrümanın geçmiş şekillerine bakıldığında dört telli biçimleri de göze çarpmaktadır. Dört telli ilkel biçimi günümüzde geliştirilerek Kazakistan’da tekrar kullanılmaya başlanmıştır ve bu yeni biçimli çalgı günümüzde kobız prima olarak adlandırılmaktadır. Genellikle enstrümanın aralık olarak 1. ve 4. pozisyonları kullanılmaktadır (Çelik, 2009).

Baksıların ritüellerinde sıkça kullandığı bir enstrüman olarak bilinmektedir. Bu nedenle diğer çalgılardan farklı olarak kopuzların kenarlarındaki metaller ses çıkaran ziller ve flamingo tüyleri göze çarpmaktadır. Çalgının gövde kısmı da diğer enstrümanlardan kendini ayırmaktadır. Genellikle yuvarlak olarak gördüğümüz gövde yerine bu enstrümanda kalp şeklinde gözlenen gövde dikkatleri çekmektedir. Ayrıca kamların kullandıkları kalkobızın gövde kısmının içi aynalarla doludur. Günümüzde ne kadar hala kullanılmakta olduğu söylene de eski popülerliğini değişime uğrayan inançlar sebebi ile 18. yüzyıldan itibaren yavaş yavaş kaybetmeye başlamıştır. Tellerin tuşeden yukarıya doğru yüksekliği 3-4 cm. yi bulduğu için icrası tırnak tekniği ile gerçekleştirilmektedir. Çalgının icrasına bakıldığında, icracı ilk örneklerinde oturur pozisyonunda ve enstrümanı sol ayağına dayandıracak pozisyonda konumlandırmış olup zamanla bu biçimin değişmiş olduğu görülmektedir. Yeni biçiminde

ise enstrüman dizler arasında sıkıştırılarak ve sandalyede oturularak icra edilmeye başlanmıştır.



Şekil 12. Kalp şeklinde gövdeye sahip kam kılkopuzu.
<https://digitalcollections.wesleyan.edu/object/muscfp-6> sayfasından erişilmiştir (Wesleyan University, n.d).

Sesi icracılar bakımından daha çok kuşların neşeli cıvıltılarını andırır şekilde duyumsanmaktadır. İki telli enstrüman olarak bahsedilen çalgı 1934 senesinde Ahmet Kuanoviç Jubanov tarafından değişime uğratılmış ve iki tele ek bir tel daha getirilmiş olduğu görülmektedir. Bu yeni varyant sonucu çalgı gelişim sürecine girmiştir. Daha sonraki zamanlarda da üç tele bir tel daha eklenerek dört telli şekilleri de meydana çıkmış olup gövde yapılarının da değişikliğe uğratılmış olduğu görülmektedir. Bu yeni biçimi Kazakistan'da kullanılmakta olup Kobız-prima veyahut Simkobız olarak adlandırılmaktadır. Değişime uğrayan yeni çalgıların da telleri ayrıyeten eski çalgılardaki teller gibi at kılından yapılmak yerine keman telleri tercih edilmiş olduğu görülmektedir. Böylece akort sistemi de kemana özdeşleştirilerek sol-re-la-mi şeklinde akort edilmeye başlanmış olduğu görülmektedir. Yeni şekliyle gerek yapısal olarak gerek tınısal olarak kemanın günümüz haline benzemektedir. Çalgının gözlenen gelişimleri neticesinde günümüzde altokobız ve baskobız şekilleri ile tekrar kullanılmaya başlanmış olduğu bilinmektedir. Bütün bu gelişmeler neticesinde Kılkopuz'a Kamlar tarafından getirilen bir yenilik ise kılkopuzun yaylı enstrümanı olmanın

yanı sıra onu ritim enstrümanı olarak da kullanmakta olmalarıdır. Böylece zaman içerisinde bir baget benzeri alet yardımı ile enstrümanın deri kısmına vurularak ritim enstrümanı niteliğinde de kullanılmaya başlanmakta olması müzik dünyasına da yeni bir renk katmış olduğunu göstermektedir. Yine de birçok özelliğine ve yaylı enstrümanlar ailesine kattığı farklı tınılara rağmen unutulmakta olan bir enstrüman olduğu görülmektedir (Çelik, 2009). Geçmişte Türk'ün sosyal hayatında önemli yer tutan, dini ritüellerde kullanılan, köklü bir çalgı aleti olduğu belirlenen enstrümanın varlığına günümüzde Kazakistan'da rastlanmaktadır (Feyzioğlu, 2006). Ancak Günümüzde Kazakistan-Almatı şehrinde kurulan Kazak Ulusal Konservatuvarında kılkobız sınıfı mevcut olduğu görülmekte olmasına rağmen yine de enstrümana Türk dünyasında hak ettiği yer verilmemektedir (Deligöz, 2014). Milli kültürlerin yitirilmemesi için onlara sahip çıkmak gerektiği düşünülmektedir. Teze konu olan enstrümanlar hiçbir zaman Türkiye topraklarında nefes bulmamış bile olsalar yine de bu bir Türk kültürüdür ve Türkiye topraklarında da sahip çıkılıyor olması gerekmektedir. Bu bağlamda çalgıların varlığını koruması adına özellikle Türk Dünyasına öncülük eden Türkiye'de de değer görmesi önem arz etmektedir.



Şekil 13. Kalkobızın tırnakla icrası.



Şekil 14. Kalkobızın parmakla icrası.

Atakan Deligöz, Doktora Tezinden alınmıştır.

4.1.1.6. Gışek

Çalgının bölgeden bölgeye farklı şekillerde adlandırıldığı görülmektedir. Gışek çalgısı 14. yüzyılda Musiki Tasavvuru olarak bilinen ve ülkemizde ulaşılan en eski kaynak niteliğinde olan Hasan Kaşani'nin Kenzü't-Tuhaf isimli eserinde, Gışek olarak adlandırılmış olduğuna rastlanılmaktadır. Bu nedenle tezde bu isim baz alınmıştır.

Çalgının, Anadolu'da Kıçak, Kıyak; Türkistan bölgesinde Jigak, Cigak ya da Girek; Harzem'de Gırçek; Hazar bölgesinin ötesindeki Türkmenler'de Gıccek; Özbekler'de Gırşek, Ghijjek; Afganistan'da Ghaçak, Ğıçak ve çeşitli başka Türk topluluklarınca da Ghirek, Ghirjek, Gicek, Gijek, Gıçak, Gıyak şeklinde adlandırıldığı görülmektedir (Çelik, 2018).

Uygurca bir metinde ise Kışak olarak isimlendirilen çalgı, bir şiir içerisinde bu biçimde yer almaktadır;

“yitinsiz edgü iş adaş

Yigrek ed gük a kadaş

Yilim yi-lı yıgaç-lı teg yaraşıp

Yintem munı teg ök ayaşıp

Kopuz-lı kışak-lı etüzüp

Çımkuk-lı çingırçak-lı etip

Tüngür boşük körüşüp

Yimek içmek mengilemek bolzun” (Sertkaya, 1982) (Akt. Çelik, 2018)

Şiirin Türkçesi bu şekilde çevrilmektedir:

“Harikulade iyi dostlar

Ve fevkalade iyi akrabalar gibi,

Ağ bitkisi ve ağaç gibi birbirine uygun olmalı,

Daima öylesine birbirine saygı duymalı,

Kopuz ve kışak gibi, birlikte ses çıkarmalı,

Çımkuk ve çingırçak gibi, ses vermeli,

Akrabalar ve hısımlar gibi, birbirini ziyaret etmeli,

Yemeli, içmeli ve diğer zevkleri tatmalıdır.” (Sertkaya. 1982). (Akt. Çelik, 2018).

Yukarıdaki şiirden de anlaşılacağı şekilde görülüyor ki Uygur Türklerinde Kopuz ve Kışak olarak isimlendirilen iki çalgının aynı şiir içinde ve aynı cümlede yer alması aynı dönemde ve birlikte icra edildiklerini aynı zamanda ortak Türk müzik kültürü içinde varlıklarını birlikte sürdürdüklerini gözler önüne sermektedir.

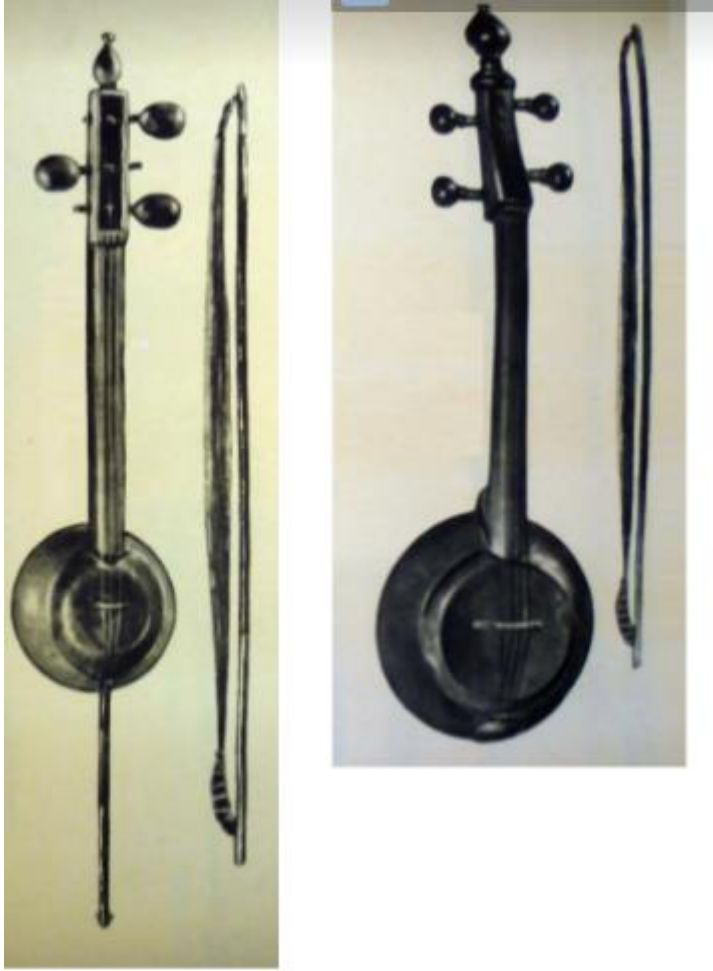
Çalgının ismi kökenbilim açısından incelendiğinde en nitelikli kaynak olarak görülmekte olan müzikolog ve aynı zamanda tarihçi, araştırmacı ve yazar olan Mahmut Ragıp Gazimihal'e göre “kıçak” 11. yüzyılın sonlarından itibaren metinlerde “gışek”, “gıççek”, “gıyak” ve “gıçak” şeklinde kullanılan bir sıfat olmakta ve “gıçak” adı gıcıklamak, gıdıklamak veya gıcırdatmak fillerinin en eski söyleniş biçimleri olduğu görülmektedir. Kimi araştırmacılara göre de çalgıya ad verilirken “kıl” ve “çek” kelimelerinden türediği için yani “yay- çek” anlamına geldiği için bu şekilde isimlendirme yapıldığı düşünülmektedir.

Sui tarihi kaynakları ele alındığında karşılaşılan bilgiler doğrultusunda “*gicek at kuyruğu kılından tel yapılarak yayla çalınan atlı kültürün yaratıcı Türk halklarının müzik çalgısıdır.*” ifadesi görülmektedir (İmin, 2002) (Akt. Çelik, 2018). Çin kaynaklarından edinilen bilgiler de Gışekin Türk kültürüne ait bir çalgı olduğunu göstermektedir.

Biçim olarak incelendiğinde gışek çalgısının sap kısmı 70-90 cm arasında olup çalgının gövdesiyle bağlantı sağlamaktadır. Sapın gövdeye tutunan kısmı kalın olmakla beraber aşağıya doğru indikçe darlaşmakta olduğu görülmektedir. Gövde kısmı yuvarlaktır ve su kabağı ya da ceviz ağacı oyularak yapılmaktadır. Ayrıyeten bu oyulan kısmın üstüne deri gerilmektedir. Çalgının gövde kısmının daha sağlam olması için de yapım aşamasında iç kısmına metalden yapılmış bir sap konulmaktadır. Sapın bitiş kısmı da çalgının oymalı olan baş kısmına bağlanmaktadır. Çalgı üç telli olarak rağbet görse de enstrümanın iki ve dört telli şekilleri de mevcuttur. Tel kısmı için çalgının ilk örneklerine bakıldığında at kılıyla yapılmakta olduğu görülmektedir. Ancak zaman içerisinde bu özelliği değişime uğrayarak ipekten, çelikten tel ya da bağırsaktan tel yapılarak kullanılmaya başlanmış olduğu görülmüştür. Zaman içerisinde çalgının tel kısmındaki değişimi gibi gövde kısmında da değişiklikler gözlemlenmiş ve bu gözlemler sonucu ağaçtan oyularak yapılan çeşitlerine de rastlanılmıştır. Çalgının gövdesinden dışarı doğru inen 15-20 cm. lik demir ayak kısmı bulunmaktadır. Çalgının icrasındaki şekil benzerliğine aynı zamanda igil ve kıkobuz enstrümanlarında da rastlanılmaktadır (Çelik, 2018).

Çalgı daha çok Taciklerde, Özbeklerde, Uygurlarda ve Türkmenlerde kullanılmakta olup icra edildiği bölgeden bölgeye göre de yapılış biçimlerinde ya da akort biçimlerinde kendi içlerinde ufak farklılıklar göstermektedir. Ancak genel itibariyle yapıışlarındaki küçük farklılıklara rağmen gövdesi deri ile kaplanmış olup yuvarlak bir görünüme sahip olduğu görülmektedir. Çalgının sap kısmı da aynı gövdesi gibi yuvarlak görünüme sahiptir. Türkiye'de icra edilen kabak kemane çalgısı ile birbirine oldukça benzer bir yapıdadır (Çelik,

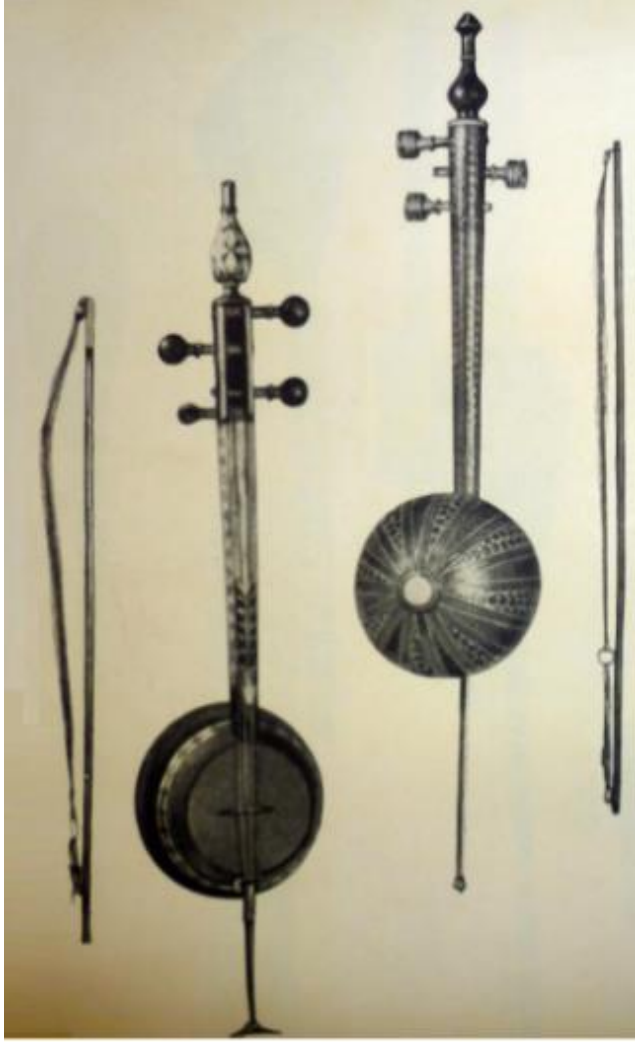
2018). Bu durum da çalgıların sonuç itibarı ile aynı kültürün izlerini sergilemekte olduğunu gözler önüne sermektedir.



Şekil 15. Üç telli ve dört telli gişek. http://torba.etnoua.info/files/Atlas-muzykalnyh-instrumentov-narodov-SSSR_1963.pdf sayfasından erişilmiştir (Atlas Müzik, n.d).

4.1.1.7. Kamança

Özbekistan sahalarındaki gıcak enstrümanı ve Gürcistan sahalarındaki ianuri enstrümanı ile benzer özellikler taşımaktadır. Evliya elebi'nin Seyahatnamelerine göre kamananın mucidi Farabi'dir (elik, 2018). Ancak Gazimihal'e göre de Farabi zamanında Horasan bölgesinde yaylı çalgıların olmadığı söylenmektedir (Rebab Name, t.y). Bu sebeple tam bir fikir birlikteliği sağlanamadığından dolayı tam olarak kimin icat ettiği hakkında bir fikir sunmak doğru olmayacaktır. Ancak algı hakkında yazılan araştırmalara bakıldığında bölgesi hakkında fikir birliğinin mevcut olduğu görülmektedir.



Şekil 16. Kamança. http://torba.etnoua.info/files/Atlas-muzykalnyh-instrumentov-narodov-SSSR_1963.pdf sayfasından erişilmiştir (Atlas Müzik, n.d).

Kamançanın tarihine bakıldığında günümüzde en çok İran ve Azerbaycan topraklarında icra edildiği görülmektedir. Günümüz İran topraklarında yaklaşık 40 milyon Türk yaşadığı dolayısıyla bu bağlamda Azerbaycan-İran etkileşimi görülmekte olup Türk dünyasında doğan çalgı, bu etkileşim sonucu Arap ve Fars topluluklarına da ulaşmaktadır. Bu ulaşım sonucu İran topraklarına bakıldığında, Azerbaycan topraklarında kamança olarak isimlendirilen çalgının sesli harflerinin değişime uğradığı ve kemançe olarak isimlendirildiği görülmektedir. Buna ek olarak araştırmalar doğrultusunda çalgının ismi Azerbaycan'ın farklı yörelerinde de farklı şekillerde anılmaktadır. Örnek olarak Şerur ve Şuşa şehirlerinde Vızgan olarak isimlendirilmesine karşın Quba şehrinde Miskan; Şeki ve Cebreyil şehirlerinde Mizgan; Tovuz şehrinde ise Mizgon olarak isimlendirildiği görülmektedir (Çelik, 2009).

Kaynaklara göre bazı araştırmacılar tarafından kamança'nın tarihi gelişimi incelendiğinde kökenlerini Kopuz çalgısından aldığı düşünülmektedir. Diğer araştırmacılar ise Rebab çalgısından türediğini düşünmektedir. Bunlara ek olarak Türk boyları arasında kullanmakta olan kıl kopuz çalgısının, Sasaniler döneminde Azerbaycan sahası üzerinden Farslara geçtiği 6. Ve 7. Yy. da “kaman” adıyla, Sasaniler’den 7.-9. Yy.larda Araplara geçerek de “kemençe” adıyla kullanıldığını düşünen araştırmacılar mevcuttur (Çelik, 2018).

Kamança'nın çeşitlerine bakıldığında üç ve dört telli olmak üzere farklı şekillerinin olduğu görülmektedir. En son ki dört telli olan halini 1881 yılında almıştır. Çok nadir olarak gözlemlense de beş telli halleri de günümüzde mevcuttur. Bu tellerin ikisinin enstrümanda daha güzel seslere ulaşmak adına ipek ya da at kuyruğundan hazırlandığı kaynaklarca belirtilmiştir. Genellikle gövdesinin ve sap kısmının ceviz ağacı ya da dut ağacı oyularak yapımının sağlandığı bilinmektedir. Aletin yapımında yaklaşık 20 cm.lik çapa sahip gövde kısmındaki bölgeye dananın kalbinin zarı, yayın balığının derisi ya da tavşan derisi gerilmektedir. Yay kısmına da diğer yaylı çalgılarda görüldüğü üzere at kılı gerilmektedir. Gövde boyu genellikle 48 cm. olan kamançanın genel boyu ise 70 cm.dir.

Azerbaycan sahası incelendiğinde kamança enstrümanının üç tip boyutla yapılmakta olduğu görülmektedir. Bu farklılıklar bazı enstrümanların gövde kısmına yansımakta olup bazıları da sap kısmına yansımaktadır. Boyut farklılıkları neticesinde enstrümanlar şu şekilde isimlendirilmektedir; Büyük konsert, Orta-orkestr ve Şagird. Çalgının notasyonunda sol anahtarı baz alınmakta olsa da dizeğe yazılan notalardan bir ton üstü icra edilmektedir. İcra edilen çalgının akort biçiminin fa#-si-fa#-si şeklinde olduğu görülmektedir. Bu notalar sol anahtarında mi-la-mi-la şeklinde yazılmaktadır. Bu akort sistemi genel itibari ile fa#-si-fa#-si şeklinde olsa da bazen icra edilmek istenen makamlar neticesinde fa#-do-#fa#-do şeklinde de akortlanabildiği görülmektedir. Diz üstüne konularak icra edilmektedir. Yaylı olmasına rağmen çalım tekniği açısından diğer yaylılardan farklılık gösterdiği gözlemlenmiştir. Yaylı çalgılar ailesinden kemanı baz alırsak tel değişimi yaparken sağ eldeki yay hareketi ile bu fark ortaya konmaktadır. Oysa Kamança'da durum farklıdır. Kamançayı icra eden kişi tel değişiminde sol el ile kamançayı hareket ettirmektedir. Söz konusu çalım tekniği kabak kemanede de gözlenmiştir (Çelik, 2009).

Kamançanın günümüzdeki değeri gün geçtikçe artmakta olup özellikle Azerbaycan sahasında Süleyman Aleskerov, Zakir Cavad oğlu Bağirov, Hacı Xanmemmedov, Adalet Safaralı oğlu Vezirov gibi önemli isimlerin kamança çalgısına yönelik beste katkıları

enstrümanın tarihi açısından önem arz etmektedir (Çelik, 2009).

Gövdesinde kullanılan ağaç çeşidi ya da enstrümanın üstüne gerilen deri çeşidi bölgeden bölgeye farklılık göstermekte olup havanın fiziksel durumu ve nem dengesiyle birlikte icracının elde etmek istediği ses neticesiyle de enstrümandan farklı tınılar elde edilmekte olduğu görülmüştür.

4.1.1.8. Rebab

Rebab kelimesinin kökeni ile ilgili farklı iddialar bulunmaktadır. Kimi araştırmacılar bu kelimenin İbranice’de olan labab kelimesinden geldiğini kimi araştırmacılar arapça bir araya getirmek, toplamak anlamında kullanılan rabba kelimesinden geldiğini kimi araştırmacılar da farsça rubab kelimesinden geldiğini öne sürmektedirler (Çelik, 2018). Çalgının ilk olarak mızrap ile çalındığı görülmekte olup zaman içerisinde yaylı çalgı haline getirilmiş olduğu belirtilmektedir (Aksu, 1990) Çalgının Horasan Türklerinden mi yoksa araplardan mı geldiği konusunda fikir birliğine varılamamaktadır. Refik Kaya’nın 1998 yılında yazdığı Sanatta Yeterlilik Tezinde Abdurauf Fıtrat isimli kişinin eseri olan “Özbek Klasik Müziği ve Tarihi” adlı kitabından yaptığı aktarıma göre; Yazarı belli olmayan bir musiki risalesinde rebab çalgısının Sultan Mehmed Harezmsah döneminde ilk olarak Harezm’de ortaya çıktığının yazılı olduğunun görülmekte olduğu belirtilmektedir. Ayrıca aynı aktarımda Derviş Ali’ye ait Risale-i Musikide ise çalgının Belh’te sınıflandırılmış ve Harezm bölgesinde değer gördüğü Rebab çalgısının Arap ve Acem olmadığı, Mevlana’nın yurdu olan Asya topraklarında ortaya çıkmış olduğu ifade edilmektedir (Kaya, 1998).

Tezler ve bilimsel makaleler incelendiğinde Rebab çalgısı için tanım yapılırken Türkiye, Arabistan, Afganistan, Kuzey Afrika, İran, Pakistan ve Hindistan gibi ülkelerde farklı biçimlere sahip olan yaylı ya da telli çalgıların ortak adı olduğu yönünde ifadeler görülmektedir (Sarı, 2012). Rebab tıpkı İkliğ gibi bazı kesimler tarafından bütün enstrümanlara verilen ortak isim gibi görülse de Ahmed-i Dai’nin yazmış olduğu Çengname adlı eser incelendiğinde Rebab ve İkliğ çalgılarının birlikte anılmış oldukları görülmüştür;

“Kulağı halkalı def eski yarum

Rebab, ıklık yanımcı destiyorum

Bana şušta ve ud ahenk ederler

Neraya gösterürsem yol giderler.” (Gazimihal, 1961) (Akt. Şimşek&Sağır, 2022)

Bu şiirden anlaşılmakta olduğu üzere ıklığ ve rebab; yaylıların genel adını değil iki farklı enstrümanı göstermektedir. Bu bağlamda farklı çalgıların aynı isimde kullanılıyor oluşu çalgı terminolojisini de çıkmaza sokmaktadır.

Rebab'ı ortaya çıkaran kişi konusunda da hem fikir olunmamakla birlikte Kemani Hızır Ağa lakabı ile bilinen musiki aliminin yazmış olduğu edvar kitabında rebabın Türk müzik bilimcisi Farabi tarafından icat edilmiş olduğu söylenmektedir (Semazen, t.y) Farabi'nin eserleri incelendiğinde çalgının isminin “rabab” şeklinde ele alındığı görülmektedir. Bazı araştırmacılarca Türkiye sahasına bakıldığında daha çok Mevlevi müziğinde kullanılmakta olduğu görülen rebaba bu ismin Mevleviler tarafından verilmiş olduğu dolayısıyla Türk'e ait olduğu düşünülmektedir (Çelik, 2018). 1867 yılında Paris'te düzenlenmiş olan sanat sergisinde rebabın Türk musiki çalgıları arasında teşhir edilmiş olduğu görülmüştür (Kaya, 1998). Bu teşhir kimi araştırmacılar tarafından hatalı bulunsa da köklü yaylı çalgılardan olan rebabın Avrupa'da, Türk çalgısı olarak atfedilmesi yaylı çalgıların geçmişi hakkında Türklere ulaşılmasının kanıtı olmaktadır.



Şekil 17. Refik Kaya tarafından yapılmış Türkiye sahasında kullanılmakta olan rebab. Özgür Çelik,2018, Doktora Tezinden alınmıştır.

Rebab yapım teknikleri açısından incelendiğinde farklı şekillere sahip olan türlerinin olduğu görülmüştür. Ahmetoğlu Şükrullah 'a ait olan Edvar-ı Musiki isimli kitabın 18. Fasılını kendine kaynak alan Ramazan Katipoğlu, yazmış olduğu Yüksek Lisans Tezinde rebab çalgısı ile ilgili olan bu bölüm şu şekilde Türkçeye çevirerek aktarmıştır;

“On sekizinci Fasıl Rebâbın yapım teknikleri anlatılmıştır. Zerdâli ağacından teknesinin yapılıp teknenin süt içerisinde kaynatılırsa ağacı işlerken kolaylık sağlayacağı belirtilmiştir. Ayrıca rebâbın ikişerli üç gurup teli olduğu, zîr, hâd, mesnâ diye isimleri ve bu tellerin nasıl olması gerektiği anlatılmıştır.” (Kamiloğlu, 2007). (Akt. Özdemir, 2020).

Rebabın yapım aşamasında ilk olarak gövde kısmı hazırlanmaktadır ardından tekne kısmı su kabağı ya da hindistan cevizinden yapılmaktadır. Tekne kısmına deri gerilmekle birlikte yaklaşık 10 cm çapında delik açılmaktadır. Liflerinden ayrılan ağaç kısmının zımpara yardımı ile çizikleri temizlenmekte ardından parlatma işlemi yapılmaktadır. Bütün bu işlemler tamamlandıktan sonra sapın gövdeden geçebilmesi için delik açılmaktadır. Aletin sap kısmında genellikle ceviz ağacı, gül ağacı, akçaağaç, gürgen ağacı ya da maun ağacı tercih edilmektedir. Rebab çalgısının toplam sap uzunluğunun 75 cm. olduğu belirtilmektedir. Daha sonra çalgının gövde kısmına oğlak derisi, yürek zarı veya yayın balığı kullanılarak deri gerilmektedir. Çalgının eşik kısmı hazırlanırken ise genellikle gürgen ağacı, kemik, fil dişi veya manda boynuzu kullanılmaktadır. Çalgının tel kısmında da at kılı, ipek, bağırsak, krom veya çelik kullanılmaktadır. Rebab üç telli bir çalgı olup çalgı aletinde kullanılan yaylara bakıldığında günümüzde keman için kullanılan yayların tercih edilmekte olduğu görülmektedir. Rebabın dört telli ve kısa saplı çeşitleri de bulunmaktadır (Çelik, 2018).

4.1.2. Kemanın Avrupa’daki Kökeni Üzerine İnceleme

4.1.2.1. Fidel

Yaylı çalgıların Orta Asya’dan Avrupa’ya ulaşan göçü sonrasında Orta Çağ Avrupası’nda 8. Yy itibari ile bu yeni biçiminin fidel (vielle) enstrümanı olarak kendini göstermiş olduğu görülmüştür. Çalgının temel özellikleri incelendiğinde; kürek biçimli gövdesi, kısa boyun bölgesi ve çalgının gövdesinin ortasında yuvarlak bir açıklığı bulunmaktadır. Fidel çalgısının Türkistan bölgesindeki kemençeye benzerliği dikkat çekmektedir. 10. Yy itibari ile de kendini yenileyen çalgının armudu anımsatan gövde yapısına sahip çeşitlerinin ortaya çıkmış olduğu görülmektedir. Bu yeni çeşit incelendiğinde ortadaki yuvarlak açık kısmın yerini iki küçük deliğe bırakmış olduğu görülmektedir (Başdan, 2008). Çalgının Avrupa’da yaygın olarak icra edildiği yıllarda tel sayısının 1 ila 5 arasında değişiklik gösteren şekillerinin

olduğu bilinmektedir (Akın, 2018). Bu bağlamda vielle çalgısının çeşitli değişimler sonucu farklı ses tonlarına sahip olması nedeniyle soprano, alto, tenör, bas olmak üzere farklı boyutlarda ve farklı ses renginde çeşitlerinin olduğu görülmekte olup söz konusu bu farklılıklar sonucu viol ailesinin gelişmesini sağlamış olduğu belirlenmiştir (Güner, 2019).

Bazı araştırmacılar fidel enstrümanının önce Balkanlarda ortaya çıktığını ve daha sonra Balkan ülkeleri vasıtasıyla bütün Avrupa'ya yayılmış olduğunu söylemektedirler (Başdan, 2008). Balkanlar Anadolu'nun batısında kaldığına göre Orta Asya yaylı çalgılarının Anadolu'ya ardından Balkanlara ve daha sonra da Avrupa'ya yayılmış olduğu bütün savlarda kendini göstermiştir.

11. Yy itibari ile çalgının mevcut biçimi tekrar değişmiş olup gövdesinin düzleşmiş olduğu görülmektedir. En son yapılan değişikliklerle enstrüman perdesiz hale getirilmiştir. Çalgının yanında bulunan iki küçük açıklık parantez şeklini almış ve zamanla enstrümanda bel kısmı ortaya çıkmıştır. Fidel kullanıldığı yüzyıllar boyunca 1 ila 5 arasında tele sahip olan çalgının 13. Yy itibari ile de daha çok 5 telli şekilleri yaygınlaşmıştır (Başdan, 2008). Yay tutuşu bakımından keman çalgısı ile kıyaslandığında farklılıklar olduğu görülmektedir. Fidel'de yay avuç içine alınarak sıkıca tutulmakta ve bu şekilde enstrüman icra edilmektedir (Hüseynova, 2007). Ancak form benzerliği açısından enstrüman genel olarak incelendiğinde keman çalgısına olan yakınlığı dikkat çekmektedir (Kurtçu, 2012).



Şekil 18. Soprano, alto ve tenör çeşitli vielle çalgıları. (Makers Of Susato, n.d).

Soprano Vielle algısı dört telli bir enstrüman olup akort düzeni g-d-a-d veya g-d-a-e biçiminde, alto vielle çalgısı dört telli bir enstrüman olup c-g-d-a biçiminde akortlandığı ve viyola ile aynı boyutta olduğu, tenör vielle çalgısının ise boyutsal açıdan viola da gamba ile benzerlik gösterdiği ve beş telli bir çalgı olup g-c-e-a-d biçiminde akortlanmış olduğu görülmektedir (Makers Of Susato, n.d).

Heykellerde, kiliselerde veya manastırdaki fidel çizimleri araştırmacılara bu çalgının dini hayatta da önemli bir rolünün olduğunu göstermektedir. Aynı zamanda diğer adıyla Vielle algısı olarak da bilinen fidel, kemanın evrim süreci basamaklarına yardımcı olan bir enstrüman olarak görülmektedir. Ses tonunun kemana oranla daha pes olması ve boyutunun viyolaya yakınlığı sebebi ile daha çok keman ailesine mensup viyola çalgısının atası olarak görülmekte olduğu gözlemlenmiştir (Başdan, 2008).



şekil 19. Barry Hall tarafından icra edilen fidel çalgısı.
<https://www.youtube.com/watch?v=jPKhBkLgFLk&t=92s> sayfasından erişilmiştir
(Medieval Fiddle, 2008).

4.1.2.2. Viyol

Batı Avrupa müzik tarihi incelendiğinde 15. Ve 18. Yy aralarında yaygın olarak icra edilen enstrümanlardan birini viyol çalgısı olduğu görülmektedir. Viyol algısının en son hali incelendiğinde; ortasında bel kısmına sahip, sivri olmayan köşeleri olan, iki ya da üç adet rezonans açıklığı bulunan ve perdeli bir enstrüman özelliğine sahip olduğu gözlemlenmiştir. Genellikle 5 ila 7 arasında değişiklik gösteren tel sayısı ve salyangozu andıran baş kısmının olduğu görülmektedir.

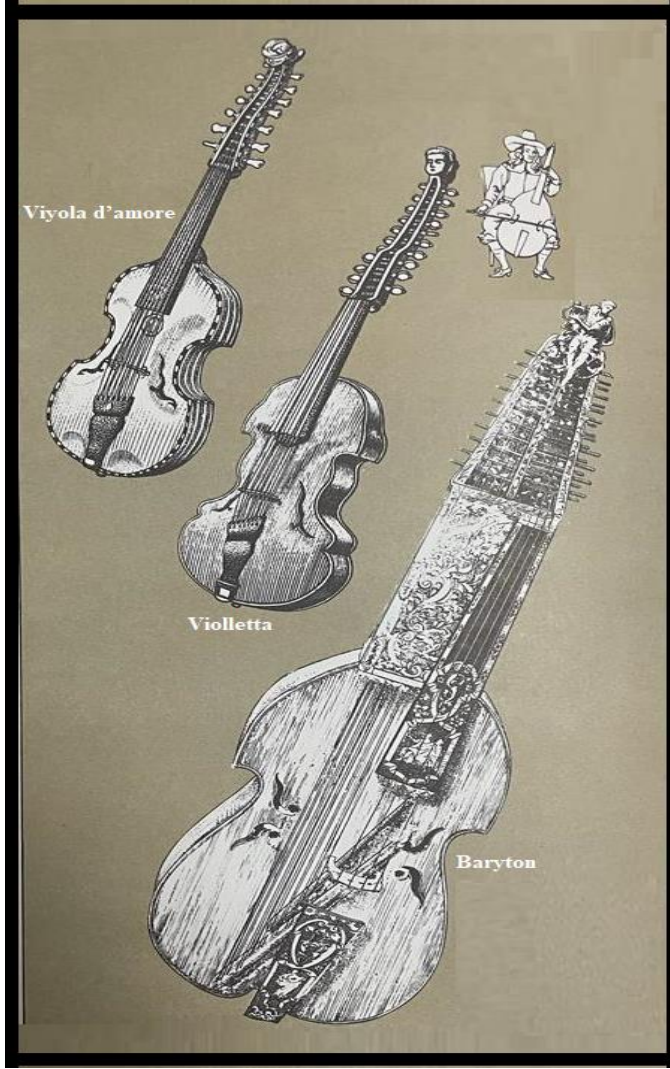


Şekil 20. Viol çalgısı. <https://en.wikipedia.org/wiki/Viol> sayfasından erişilmiştir (Viol, n.d).

Viyol ile Fidel çalgısı karşılaştırıldığında; viyolün bel kısmının daha ince olduğu ve fidel çalgısının ilk etaplarında bel kısmının olmadığı sonradan bu özelliğin eklendiği ancak viyol çalgısı kadar ince bir bele sahip olmadığı gözlemlenmiştir. Fidel çalgısı ilk önce perdeli bir enstrüman olarak görülürken en son yapılan değişiklikler çerçevesinde perdesiz bir enstrümana dönüşmüş olup viyol çalgısının perdeli bir enstrüman olduğu görülmektedir. Fidel çalgı aletinin baş kısmı düz viyol çalgı aletinin ise salyangoz görünümündedir. Akort sistemi bakımından kıyaslandığında fidel çalgısının dörtlü ve beşli aralıklardan oluşmakta olan akortlama sisteminin olduğu viyol çalgısının ise dörtlü ve üçlü aralıklardan oluşmakta olan akort sisteminin olduğu görülmüştür (Başdan, 2008).

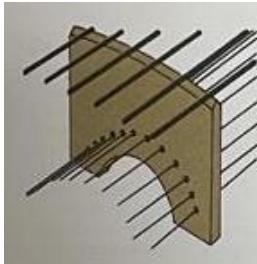
4.1.3. Kemanın Diğer Öncüleri- Halk Kemanları

18. yüzyılın popüler enstrümanları olarak bilinen diğer viyolalar arasında ise Viyola d'amore, Violletta ve Baryton yer almaktadır. Bu enstrümanlarda perde bulunmamaktadır.



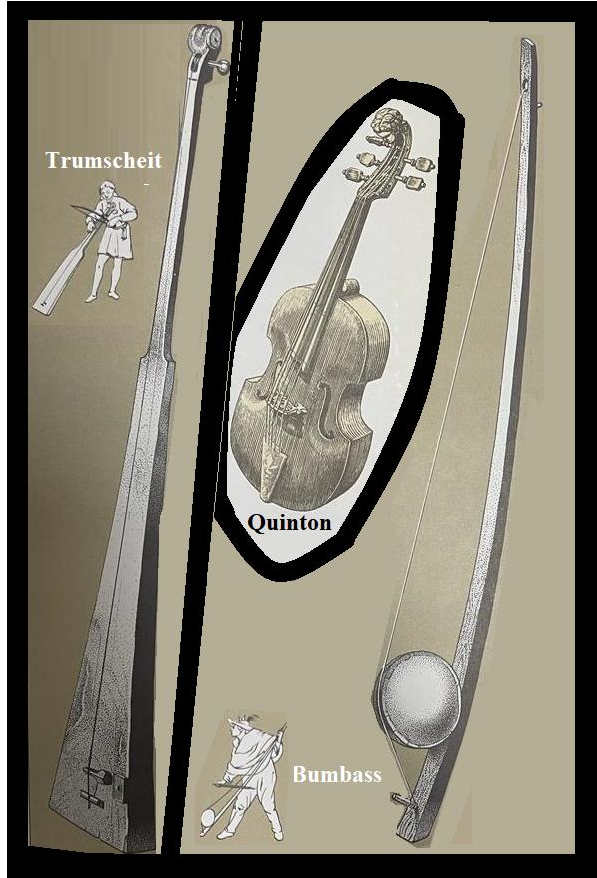
Şekil 21. Viola d'amore, Violletta ve Baryton çalgıları. Musikinstrumente der Welt kitabından erişilmiştir.

Bu enstrümanlarda teller daha kalın olup kemandan farklı olarak tellerin köprünün içinden geçmekte olduğu görülmektedir. Bu durum viyola ailesinin bazı üyelerinde karakteristik bir özellik olarak kendini göstermektedir.



Şekil 22. Köprünün içinden geçen tel görünümü. Musikinstrumente der Welt kitabından erişilmiştir.

Halk kemanlarından olan Trumscheit (Tromba Marina) tellere sol el ile hafifçe dokunularak icra edilen büyük bir yaylı çalgıdır. Bumbass tek telli bir enstrüman olup icrası sırasında çentikli bir yay yardımıyla eğilerek çalındığı görülmektedir. Quinton 18. Yüzyılın sonlarında görülen viyola ailesinin içerisinde yer alan beş tele sahip bir enstrümandır.

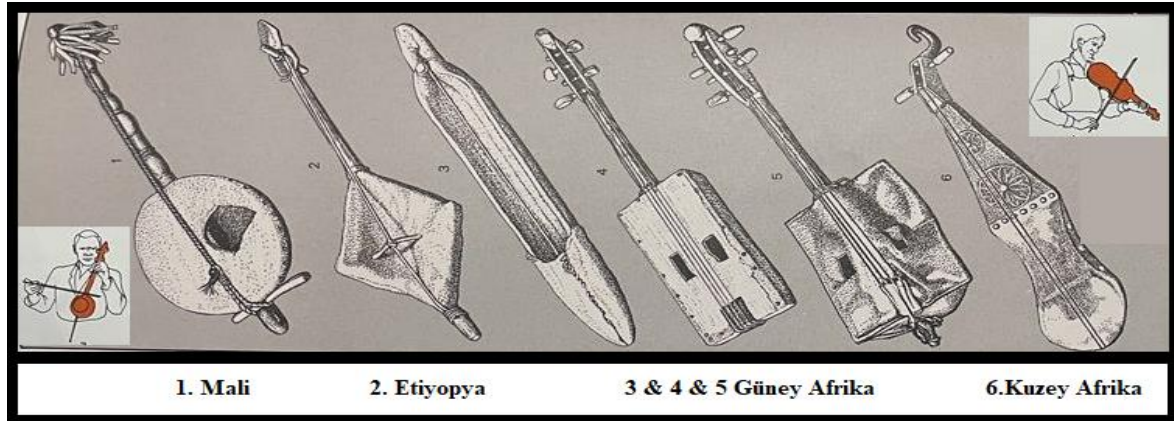


Şekil 23. Trumscheit, bumbass, quinton çalgıları. Musikinstrumente der Welt kitabından erişilmiştir.

Yaylı lavta olarak sınıflandırılan halk kemanlarının Asya, Afrika ve Avrupa’da coğrafi bölgelere göre kendilerine has olmak üzere farklı boyut ve şekillerde oldukları görülmektedir. Bu bağlamda uzun saplı biçimleri olan dikenli (ayaklı) veya dikensiz kemanlar ve kısa saplı biçimleri olan kemanlar dikkat çekmektedir.

Dikenli kemanlara bakıldığında kemanın sap kısmının gövdeyi delip diğer ucundan tıpkı diken gibi dışarı çıktığı görülür. Kısa saplı kemanlara bakıldığında kemanın sapı ve gövdesinin aynı malzemeden ve tek tahta parçasından yapıldığı görülür. Dikenli yaylılarda gövdeden dışarı çıkan sap kısmı icracının dizine ya da yere dayanarak çalgı icra edilmektedir. Kısa saplı çalgıların ise genellikle yatay olarak tutuldukları icracının göğsüne,

omzuna ya da boynuna dayanarak icra edildikleri görülmektedir. Mali, Etiyopya, Güney Batı Afrika halk kemanları incelendiğinde tek telli kemanlar oldukları görülmektedir. Güney Afrika Halk kemanlarının gövde kısımlarına bakıldığında kartondan ya da teneke kutudan yapılmakta oldukları görülmüştür. Kuzey Afrika Rebabı iki tele sahip kısa boyunlu bir kemandır.

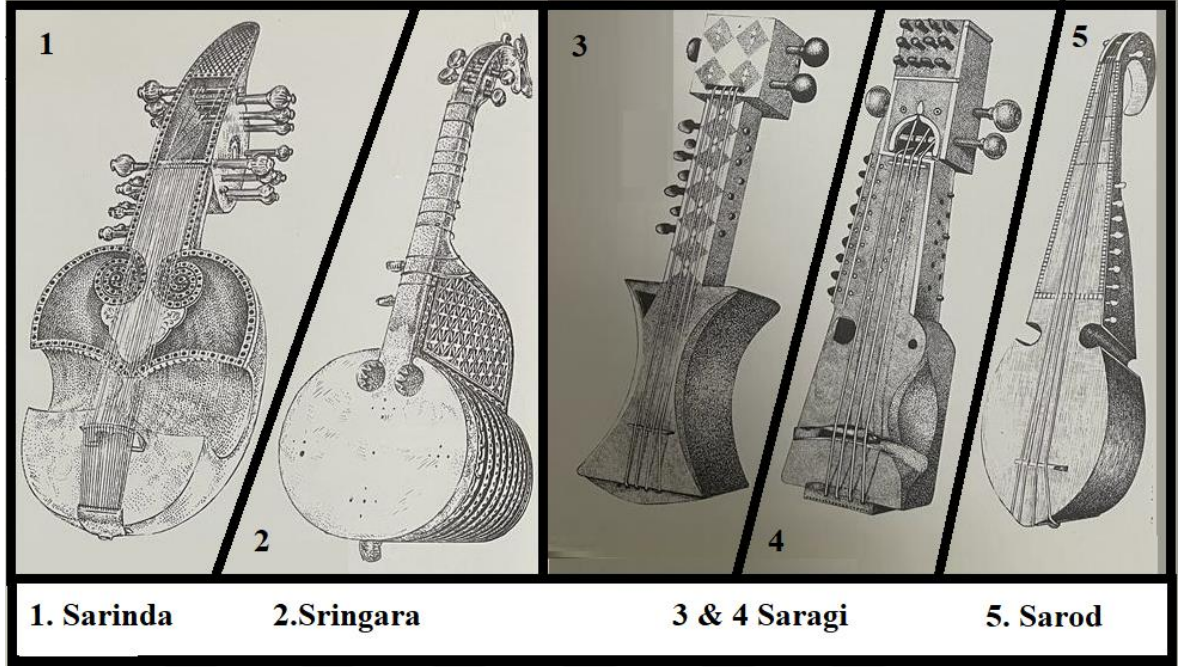


Şekil 24. Mali, Etiyopya, Güney Afrika, Kuzey Afrika halk kemanları. Musikinstrumente der Welt kitabından erişilmiştir.

Amerikan kemanları çok sık rastlanılmayan kemanlar olup yerli halk arasında bile rağbet görmemektedir. Amerikan kemanlarının gövdesi içi boş bir kaktüsten yapılmış olup çalgı zengin bir şekilde dekore edilmektedir. Küba ve Güney Amerika kemanlarının gövde kısmın için içi boş kamış kullanılmaktadır.

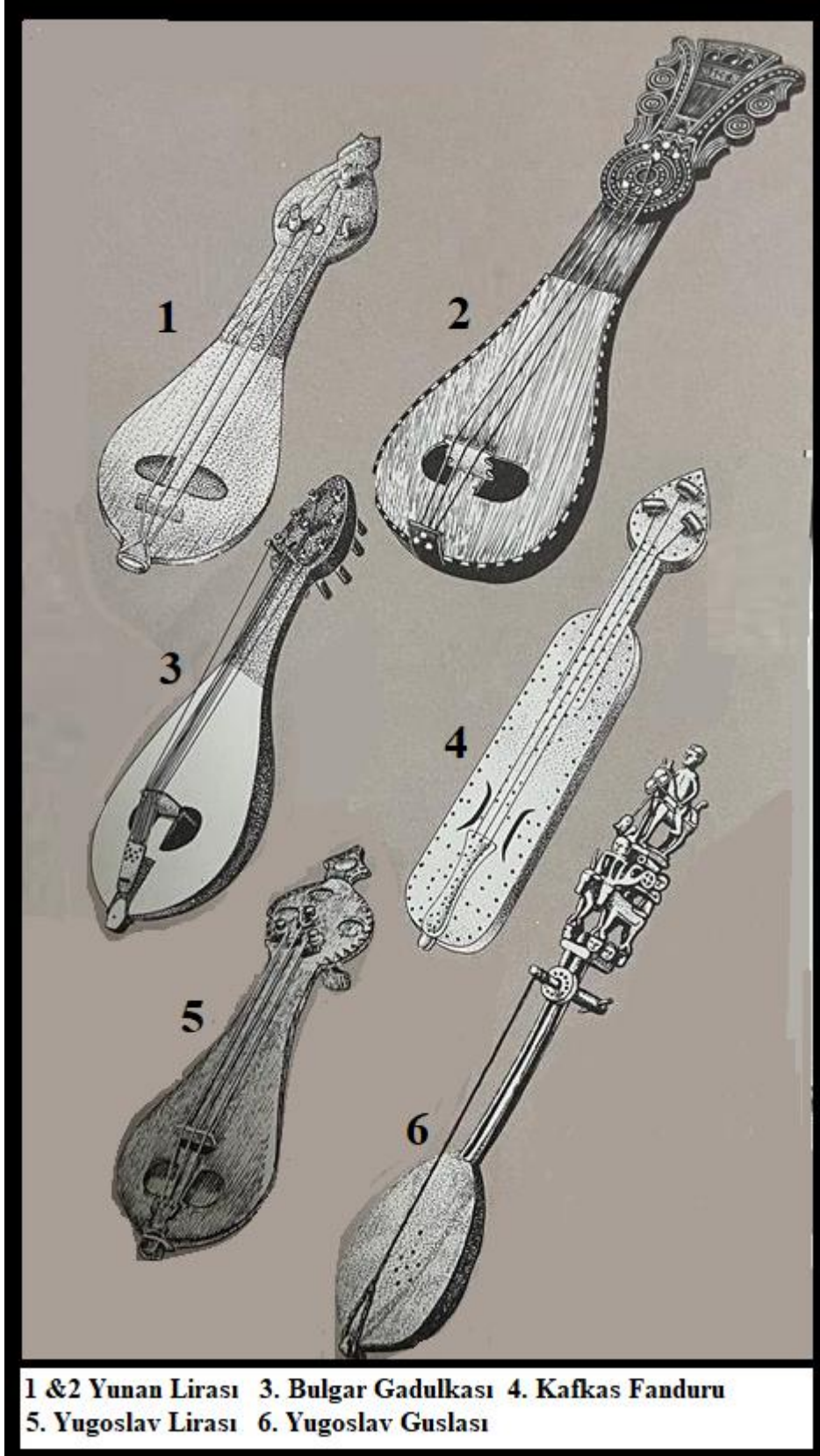


Şekil 25. Amerika ve Küba halk kemanları. Musikinstrumente der Welt kitabından erişilmiştir.



Şekil 27. Hint halk kemanları. Musikinstrumente der Welt kitabından erişilmiştir.

Doğu halk kemanları incelendiğinde üç telli Yunan ve Yugoslav “Lira”larının armut biçiminde rezonatöre sahip olduğu ve sap kısımlarının geniş olduğu görülmektedir. Bulgar Gadulkası lira’yı andırmakta olup çalgının ayaklı köprüsü ses direğine sabitlenmiştir. Diz üzerinde tutularak ve dikey konumlandırılarak icra edilmektedir. Karadeniz Kemençesini anımsatan Kafkas Fanduru şişe şeklinde bir gövdeye sahip olup üç telli bir enstrümandır. Yugoslav Guslası baş kısmına bakıldığında işlemesi için çok ince işçilik gerektiği görülmektedir. Gusla Kürkle kaplı olan gövdeye ve tek bir tele sahiptir.



Şekil 28. Doğu halk kemanları. Musikinstrumente der Welt kitabından erişilmiştir.

Günümüz modern kemanına en çok benzeyen enstrümanlar arasında Polonya halk kemanı, gitar kemanı ve Norveç halk kemanı olan hardangerfele yer almaktadır.



1. Polonya Kemanı 2. Gitar Kemanı 3. Hardangerfele

Şekil 29. Diğer halk kemanları. Musikinstrumente der Welt kitabından erişilmiştir.

Genel olarak erken kemanlar incelendiğinde çoğunlukla sol omuza veya göğse dayanarak icra edildiği ancak bazen çene altında veya kucakta dik tutularak da icra edildikleri görülmüştür. Danslara ve şarkılara eşlik eden Orta Çağ ve Rönesans telli çalgılarının modern kemanın öncü niteliği taşıdığı ve bu bağlamda halk kemanlarından geliştirilen “lira da braccio”nun modern kemana çok benzediği görülmektedir.



Şekil 30. Ortaçağ ve Rönesans kemanları. Musikinstrumente der Welt kitabından erişilmiştir.

Halk kemanlarının yay türleri ele alındığında kavisli, az kavisli ve düz yaylar olarak üç farklı biçimleri bulunmaktadır. İlk keman yaylarına bakıldığında ise modern keman yaylarına göre daha kavisli, geniş ve kısa oldukları görülmektedir.



Şekil 31. Kavisli, az kavisli ve düz yaylar.

Lira da Braccio ve Lira da Gamba çalgıları incelendiğinde keman çalgısının en önemli son öncülerinden olduğu görülmektedir. Enstrümanların klavye kısmı geniş ve gövdesinin yan kısımları girintilidir. Ses delikleri ilk zamanlarda c şeklinde iken daha sonraları f şeklini almıştır (Alfred & The Diagram Group, 1981).



1.Lira da Braccio 2. Lira da Gamba

Şekil 32. Lira da braccio ve lira da gamba. Musikinstrumente der Welt kitabından erişilmiştir.

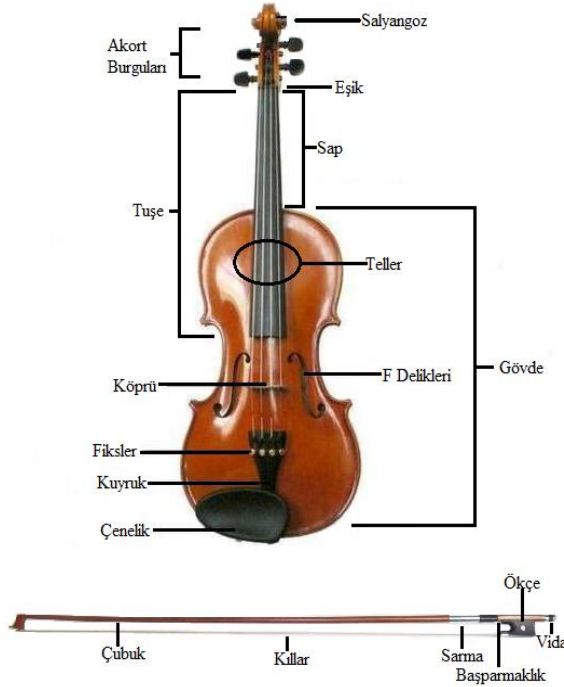
4.2. Keman Çalgısı Üzerine İnceleme

Gelişimini Avrupa’da gerçekleştiren yaylı çalgılar incelendiğinde ailenin en küçük üyesi olarak keman çalgısının görüldüğüne ulaşılmaktadır. Keman çalgısının batı kökenli prototiplerinin 1520-1550 yılları içerisinde İtalya’da ortaya çıkmış olduğu bilinmektedir. Çalgının ilk örnekleri bakımından günümüzde varlığını hala sürdürmekte olan en eski kemanların yapımının Andrea Amati’ye ait oldukları görülmektedir (Güner, 2019). Çalgının gelişim sürecini 17. Yy’da ve Avrupa’da tamamlamış olduğu bilinmekte olsa da günümüz Türkiye’sinin topraklarında varlığını tam olarak ne zaman gösterdiği hakkında net bilgilere ulaşılamamakla beraber çalgının 16. Yy’da Osmanlı İmparatorluğu Döneminin 10. padişahı

olan Kanuni Sultan Süleyman'ın veziri olarak tanınan İbrahim Paşa tarafından sarayda icra edilmekte olduğu hakkında söylenceler bulunmaktadır.

Osmanlı döneminde askeri bando takımı olarak bilinen mehterhanenin kapatılmasının ardından 1827 yılına gelindiğinde Muzika-i Humayun kurulduğu görülmektedir. Bu gelişmenin sonucu olarak Türk müziği çerçevesinde batılılaşma adımının başlamış olduğu görülmüştür. Bu bağlamda keman çalgısı Avrupa'daki yapısal özelliklerini koruyarak Türk müziği kültürüne uyarlanmıştır (Feyzi, 2016).

Günümüzde Batı müziği yaylı çalgılar ailesinin en küçük üyesi olan keman; salyangoz, burgu, eşik, tuşe (klavye), sap, f delikleri, can direği, köprü, fiksler, kuyruk, çenelik, ses kutusu (gövde) ve tellerden oluşurken keman çalmak için kullanılan kavisli yay ise; çubuk, kıllar, sarma, başparmaklık, vida kısımlarından oluşmaktadır (Güner, 2019).



Şekil 33. Keman çalgısının öğeleri.

Salyangoz; kemanın baş kısmında yer alan burguların takıldığı yerdir, salyangoz görünümünde olduğu için bu isimle adlandırılmaktadır.

Burgu; tellerin takıldığı yerdir, kemanın akort edilmesini sağlamaktadır.

Eşik; enstrümanın baş kısmı ile sap kısmının birleştiği kısma verilen çıkıntılı kısımdır.

Tuše; aynı zamanda klavye olarak isimlendirilen bu kısmın üstünde teller bulunmakta olup sol el parmaklarının teller üstündeki notalara basılmasının sağlandığı yerdir. Genellikle abanoz ağacından yapılmaktadır.

Sap; üzerinde klavyenin bulunduğu keman çalgısının gövde bölümüne tutturulan kısımdır. Genellikle Akçağaçtan yapılmış olduğu gözlemlenmiştir.

F Delikleri; gövde kısmının içinde oluşan ses titreşimlerinin dışarı çıkmasını sağlayan bölümdür. Formu ve kesilişi itibari ile ton kalitesini ve yoğunluğunu belirleyen bölümlerden biridir.

Can Direği; keman çalgısında sesin niteliğini etkiler gövde kısmın içinde yer alan sesin titreşimlerini yansıtan ve çalgıya eşit bir şekilde iletilmesini sağlayan çubuktur. Fransızların can direğine ruh, Almanların ise ses olarak adlandırmış oldukları bilinmektedir.

Köprü; telleri yükselten titreşimini ileten, tellerin fiksler ile burguya ulaşmasını sağlayan kemanın önemli parçalarından biridir.

Fiksler; kuyruğun üstünde konumlanan akort yapma işleminde burgulara göre daha minimal akort yapmayı sağlayan mekanizmadır. El yapımı kemanlarda sadece bir tane fiks bulunabilir ya da hiç fiks bulunmayabilir.

Kuyruk; fikslerin altında bulunan ve tellerin tutturulmasını sağlayan kısımdır.

Çenelik; omuz üstüne konumlanan kemanda çenenin konulduğu yerdir. Genellikle yapımında abanoz kullanılmaktadır.

Gövde; ön kapak ile arka kapağın birleşimi ile oluşan ses kutusudur.

Teller; kemandaki teller parmak basılmadan çalındığında sol, re, la, mi seslerini yansıtmaktadır.

Keman çalgısının pesten tize doğru sol, re, la, mi olmak üzere dört tane teli bulunmakta olup 4 oktavlık ses genişliğine sahip bir enstrümandır (Dalkıran, 2017). Keman çalgısı ile Türk Müziği icra edilirken akort sisteminin batı müziğinden farklı olarak do-sol-re-la; do-sol-re-sol; sol-re-la-mi; sol-re-la-re şeklinde dört farklı biçimle akort yapıldığı görülmüştür (Hatipoğlu, 2017). Boyut olarak yaklaşık 60-62 cm uzunluğuna denk gelmektedir. Bu uzunluğun 38cm si gövdeye, 25 cm si ise sap kısmına aittir. Kemanın yay uzunluğuna bakıldığında 75 cm olduğu görülmektedir. F deliklerinin uzunluğu 7 cm ye tekabül etmektedir. Köprü kısmı incelendiğinde boyutunun 4,2 cm ye, yüksekliğinin 3,8 cm ye denk

geldiği görülmektedir (Dalkıran, 2017).

Sözü edinilen çalgıya orkestralarda hem solo hem de eşlik görevleri verilmektedir (Güner, 2019). Müzik seslerini belirtmek amacı ile notalar dizek (porte) üzerinde konumlanırken notalara isimlerini vermek için sol anahtarı kullanılmaktadır (Akpınar, 2010). Keman sol omzun üstüne gelecek şekilde konumlandırmakta olup sol el ile notalara basılırken sağ el ile de yay kavranmaktadır (Gören, 2013).



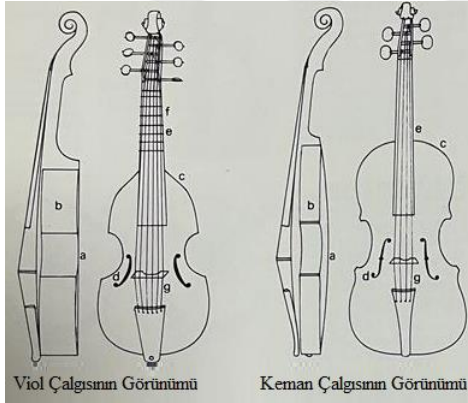
Şekil 34. Stradivarius keman. <https://www.classicfm.com/discover-music/instruments/beautiful-musical-instruments-baroque/cipriani-potter-stradivarius-violin/> sayfasından erişilmiştir (Classic Fm, n.d).

15. yy ın sonu ila 16. Yy. ın başlarında İtalya’da ortaya çıkan modern kemanın en son haline rönesansın son dönemlerinde 17. Yy da ulaştığı bilinmektedir. Kemanın İtalyancası olan Violino kelimesinin viola kelimesinden türediği söylenmekte olup İtalyancada viola kelimesi menekşe anlamına gelmekte olduğu bilinmektedir. Bu nedenle de eski viol çalgıları incelendiğinde üst ve sap bölümünün tepe kısımlarına çiçek kabartması işlendiği görülmüştür (Güner, 2019). Keman çalgısının türediği viol kelimesinden dolayı çiçek ile özdeşleşmiş olduğu düşünülmektedir.

4.2.1. Viyol ve Keman Arasındaki İlişki

Viola da gamba (Viol) çalgısı keman çalgısının 16. Yüzyıldaki çağdaşı olarak görülmektedir. Bu bağlamda bir yandan kemana olan benzerliği ile dikkat çekerken bir yandan Rönesans çalgılarının sap kısımlarının perdeli olma özelliği ile keman çalgısından ayrılmaktadır. Daha çok oda müziği çalgısı olarak kendini gösteren enstrüman 1700’lü yıllardan itibaren yerini modern keman çalgısına bırakmıştır.

Viol (Viola da Gamba) ve keman çalgısının arasındaki farklar açısından üst kısmı incelendiğinde; violün arka kapağının düz, yan kenarlarının daha geniş, açıklığının “c” şeklinde ve altı adet ince telinin olduğu öte yandan kemanın ise arka kapağının dışbükey, yan kenarlarının daha ince, açıklığının “f” şeklinde ve dört adet kalın telinin olduğu görülmüştür (Alfred & The Diagram Group, 1981).



Şekil 35. Viol ve keman çalgısının görünümü. Musikinstrumente der Welt kitabından erişilmiştir.

Köprü bakımından aralarındaki farklar incelendiğinde violün köprüsünün kemana göre daha az kavisli ve daha düz olduğu görülmektedir. Köprünün düz şekli sayesinde viol çalgısının icrası sırasında yayın iki veya daha fazla tel ile teması daha kolay olması nedeniyle akorların çalınması da bu enstrümanda kemana göre daha kolay bir hal almaktadır.



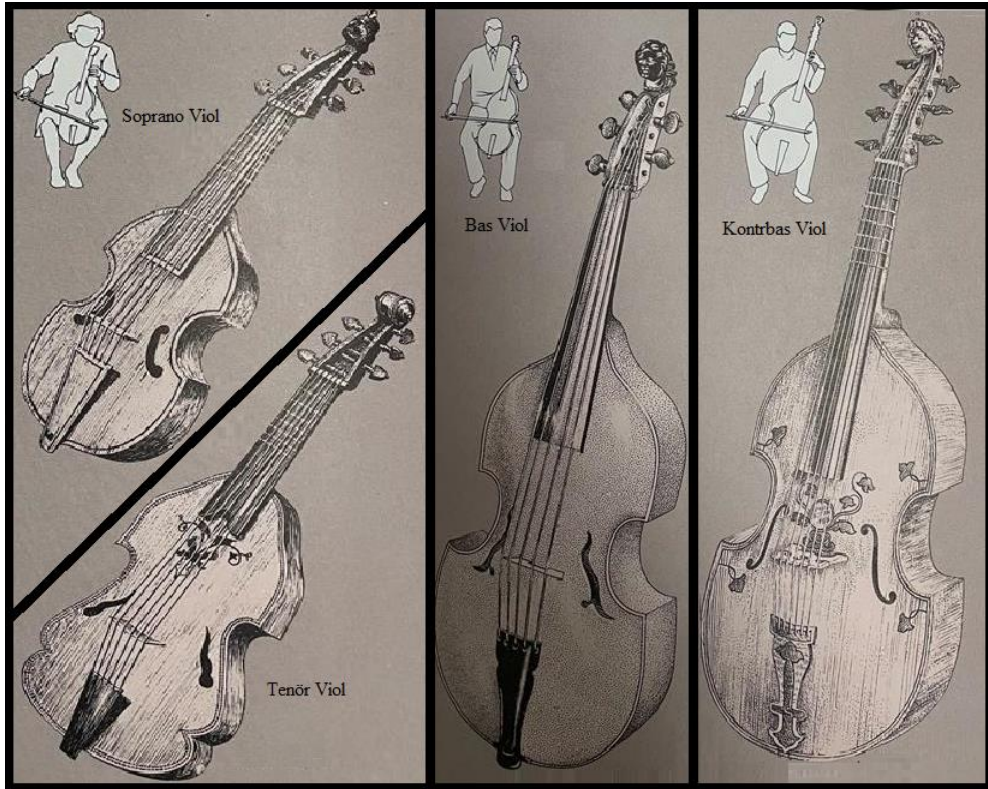
Şekil 36. Viol ve keman çalgısının köprü görünümü. Musikinstrumente der Welt kitabından erişilmiştir.

Viol çalgısında kullanılan yay ile keman çalgısında kullanılan yayın yapısı ve tutuluşu da birbirinden farklıdır. Keman yayına göre daha geniş olan viol yayı icra sırasında avuç içi dışa dönük olacak biçimde konumlandırılmaktadır. Violler kemandan farklı olarak dizlerin üstünde tutularak dikey konumda icra edilmektedir.



Şekil 37. Viol algısının yay konumu. Musikinstrumente der Welt kitabından erişilmiştir.

Viollerin kendi içinde soprano, alto, tenor, bas şeklinde türlerinin olduğu görülmüştür.



Şekil 38. Viol algısı türleri. Musikinstrumente der Welt kitabından erişilmiştir.

Topluluklarda en yaygın olarak kullanılmakta olan viol boyutu soprano violdür. Bir Viola da Gamba olarak bilinen viol topluluğu genellikle iki tiz (soprano) viol, iki tenör viol, bir bas ve bir de kontrbas violden oluşmaktadır. 20. Yüzyılda viol çalgı topluluğun yenilenmiş biçimi olarak keman ailesine bakıldığında viollerin yerlerini; keman, viyola, viyolonsel ve kontrbas çalgılarına bırakmış olduğu görölmüşür (Alfred & The Diagram Group, 1981).

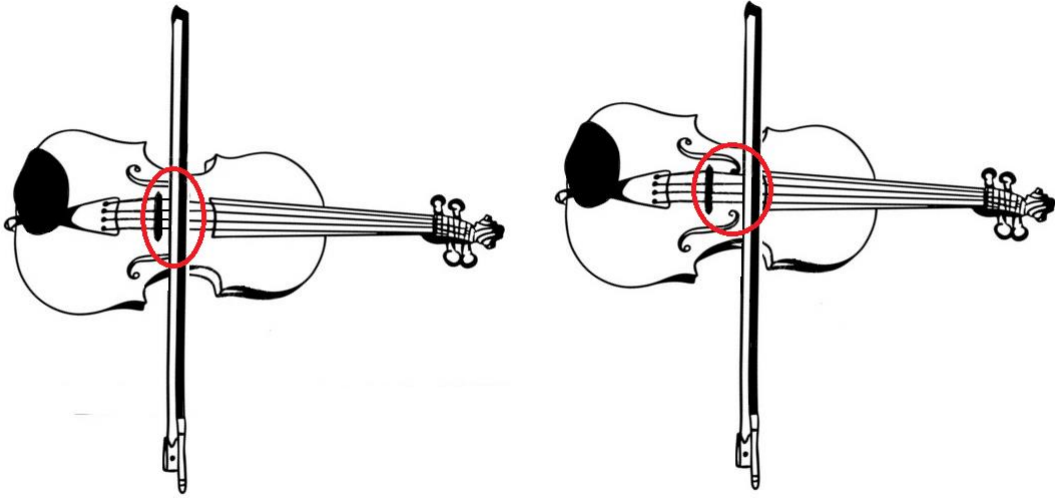


Şekil 39. Viol orkestrası. Musikinstrumente der Welt kitabından erişilmiştir.

4.3. Müzik Eğitiminde Keman algısında Kullanılmakta Olan Teknikler

Türk müziği bünyesinde yer alan keman metotları incelendiğinde metotlardaki yay teknikleri yönünden Batı müziğinde yer alan ekollerin örnek alındıkları görölmüşür (Nünükoğlu, 2019). Bu nedenle bu bölüm oluşturulurken detaylı bir inceleme yapmak ve doğru verilere ulaşabilmek amacıyla sağ el ve sol el teknikleri tetkik edilirken Batı müziğine ait kaynaklar ele alınmıştır.

Keman algısının icrası sırasında sol el parmaklarının tel üstünde, sağ el parmaklarının ise yay üstünde hakimiyet sürdüğü görölmektedir. Sağ el; hızı, yay basıncını, köprü ile tuş arasındaki ses noktasını ve sesin niteliğini kontrol ederken, sol el ise sesin temizliğinden, çeşitli süslemelerden ve vibrato'dan sorumludur. Sağ elin ve sol elin fonksiyonunun birbirinden farklı olması dolayısıyla sağ ve sol el için kullanılmakta olan ayrı teknikler bulunmaktadır. Enstrüman icrası sırasında bütün tekniklerde sağ ve sol el koordinasyonunun birliktelik içerisinde sağlanıyor olması gerekmektedir. Yayın köprüye olan paralelliği teknikler esnasında korunmalıdır (Gören, 2013). Fakat köprüye ya da tuşeye olan mesafesi uygulanacak olan tekniğe ya da müzikteki nüans durumuna göre değişim gösterebilmektedir.



Şekil 40. Keman çalgısının değişen yay konumu.

4.3.1. Keman Çalgısında Kullanılmakta Olan Sağ El – Yay Teknikleri

Bu bölümde sağ el hareketlerinin kullanım farklılığı sebebiyle oluşan farklı yay teknikleri incelenmiştir. Yay ile tel arasındaki temasın korunması ve yayın telden ayrılması ile oluşan farklı teknikler olduğu görülmektedir.

Sağ el parmaklarının yay üstündeki konumları şu şekildedir;

Baş parmak kemiğinin uç kısmı yayda bulunan deri sargı ile oyuk olan bölümün arasına yerleştirilir. Baş parmağın görevi yayı desteklemektir.

Orta parmak baş parmağın karşısına gelecek şekilde yerleştirilir. Parmağın uç kemikten ilk eklemine kadar olan yeri tamamen yay ile temas eder. Orta parmak yayı sabitlemektedir.

Yüzük parmak hemen orta parmağın dibine yerleştirilir. Parmağın uç kemikten ilk eklemine kadar olan yeri tamamen yay ile temas eder.

İşaret parmağı deri sargı üstüne yerleştirilmektedir. Parmağın orta kemik kısmı ile ikinci eklem kısmı yay ile temas eder. Yay kullanımında en büyük işleve sahip parmak işaret parmağıdır. İşaret parmağı sayesinde yay basıncı tele aktarılmakta ve elde edilmek istenen ses bu parmak vasıtasıyla kontrol edilmektedir.

Serçe parmak kemiğinin uç kısmı metal vidaya temas ettirilmeyecek şekilde tahta üstüne yerleştirilir. Görevi teldeki yay basıncını kaldırmaktır (Violin Masterclass, 2012).



Şekil 41. Parmakların yay üstündeki konumu.

4.3.1.1. Yay İle Tel Arasındaki Temasın Korunması İle Oluşan Teknikler

Bu tekniklerde yay telin üstündeki gezintisini hep korumak zorundadır. Teknik boyunca yayın tel ile temasını koruması gerekmektedir. Bu bölümde detaşe, portato, legato, staccato, martele, tremolo ve chords yay teknikleri incelenmiştir.

4.3.1.1.1. Detaşe

En temel yay tekniği olan detaşe; yayın herhangi bir yerinde ya da tüm bölümünü ifade eden tam yayda kullanılabilmektedir. Her notada çekiş ve itiş hareketleri ile oluşan belirgin yay değişimleri ile gerçekleşen, birbirinden ayrı tınlayan seslerin oluşturulması sonucu elde edilmektedir. Fakat bu hareket sırasındaki çok temiz bir artikülasyon sağlanması açısından sağ ve sol el koordinasyonu çok iyi bir şekilde dengelenmeli, sesler arasında boşluk oluşturulmamalı yeni sese geçildiği anda eşgüdümlü olarak yeni yaya da geçilmiş olmalıdır (Eğilmez, 1998). Yay uzunluğuna göre ya da ses başlarında vurgu yapıp yapılmamasına göre; basit detaşe, aksanlı detaşe olarak iki farklı kategoride değerlendirilmekte olduğu görülmektedir (Ulucan, 2005). Mendelssohn mi minör keman konçertosunda detaşe örnekleri görülmektedir.



Şekil 42. Detaşe yay tekniği.

4.3.1.1.2. Portato

Detaşe ve Legato hareketlerinin birleşmesi ile gerçekleşmekte olan bir yay hareketidir. Bu yay hareketi sırasında sol el ile vibratoda eşlik ederse daha yumuşak bir duyum elde edilmektedir. Bu hareket esnasında notaların birbirinden ayrılabilmesi gerekmektedir. Bunun için bu teknik, martele den farklı olarak yay durdurulmadan ve yayın tel ile teması kesilmeden sağ elin işaret parmağı vasıtasıyla çıtaya hafif baskılar yapılarak gerçekleşmektedir (Gören, 2013). Mendelssohn mi minör keman konçertosunda portato örnekleri görülmektedir.



Şekil 43. Portato yay tekniği.

4.3.1.1.3. Legato

Birden fazla notanın bir yayda ve birbirlerinden ayrılmadan yani sesler arasında kesiklik yaratılmadan bağlı olarak çalınmasına verilen addır. Bu durumda nota ritimleri ve artikülasyon konusunda sol el sorumlu olmaktadır. İki ses arasında tel farkı var ise bu hareket sağ kolla basamaktan iniyormuş gibi köşeli değil yokuştan iniyormuş gibi dalgalı olması gerekmektedir. Bu hareket esnasından yay yeni tele geçmeden önce geçilen tele yaklaştırılarak yavaş bir şekilde geçiş yapılmaktadır (Gören, 2013). Bu geçiş sırasında sağ kol ile telin üstüne verilen ağırlığın basıncının tel geçişi esnasında yeni tele de eşit bir şekilde yayılıyor olmasına ve ton kalitesinin korunmasına dikkat edilmesi gerekmektedir. Yay yeni tele geçmeden önce, yeni telde duyulması beklenen nota sol elde önceden hazırlanmış olmalıdır. Mendelssohn mi minör keman konçertosunda legato örnekleri görülmektedir.



Şekil 44. Legato yay tekniği.

4.3.1.1.4. Staccato (Stakkato, Kesik Kesik)

İtalyanca bir kelime olan Staccato kelimesinin Türkçe karşılığı olarak “kesik kesik” kelimeleri ile tercüme edilmekte olduğu görülmektedir (Afacan, 2018). Tek bir nota için kullanılan yay uzunluğu “martele”ye göre daha kısa olup daha hızlı ritimlerde kullanılmaktadır. Sağ elin işaret parmağı ile tele yatay baskı yapılarak gerçekleşen yay hareketidir (Günaydın, 2009). Yay boyunca baskı korunmakta olup uygulanan baskı yeni yayda tekrar yinelenir. Çok hızlı tempoda bir yayda birden fazla nota çalınmakta ve her nota arasında yay durdurulmaktadır (Gürel, 2011). Böylece yayın çekme ya da itme hareketinde aynı yönde birden fazla hızlı dövüş vuruşları olduğu görülmektedir. Staccato tekniğinde hareket üç farklı şekilde gerçekleşmektedir. Bunlar;

- Yay hareketi sırasında her nota için ön kolun içeri doğru dönüşü ile
- İşaret parmağının yayın kıllarına doğru baskı yapmasına neden olacağı için oluşacak basınç sonucu işaret parmağı üzerinde dengeli baskıyı koruyarak bileğin yukarı ve aşağı doğru olan hareketi ile
- Ya da sadece işaret ve başparmağın hareketi ile gerçekleşmekte olduğu görülmektedir (Violin Masterclass, 2012).

Keman icracısının hızını kesmeyecek olanı kişiden kişiye göre değişiklik göstermekte olduğu görülmektedir. Kreutzer Keman Etüdü 4 numaralı etütte staccato örneklerine sıkça yer verilmektedir.



Şekil 45. Staccato yay tekniği.

4.3.1.1.5. Martele (Çekiçleme)

Martele kelimesinin Türkçe karşılığı olarak çekiçleme kelimesi ile özdeşleştirildiği görülmektedir (Gören, 2013). Martele tekniğinde yayın her çekme ve itme hareketine bir nota karşılık gelmekte olup keskin ve aksanlı bir duyum sağlanmaktadır. Bu yay tekniğinde sesler arasında yay durdurularak duyumda kesiklik yaratılmaktadır (Ulucan, 2005). Bu hareket esnasında yayı çekerken dirsek ekleminin açılıp yayı iterken dirsek ekleminin

kapanıyor olması gerekmektedir. Her yay hareketi kendi içinde üç unsur içermektedir. Bu unsurlar sağ kolda; baskı (pressure), serbest (release) ve duruş (stop) olacak şekilde gerçekleşmelidir. Bir başka deyişle her yeni notada yayın tele değdiği ilk anda yay hareketi yönünde sağ kol ağırlığı yaya bırakılmakta olup yay telin içine girdiği için kıllar üstünde baskı oluşmaktadır. Yayın çekiş ya da itiş hareketinin ilk salisesinden sonra sağ kol ağırlığı yaydan geri çekilir ve uygulanan basınç serbest bırakılmış olur, telde sadece yayın ağırlığı kalacak şekilde hareket gerçekleşir. Böylece yaya uygulanan basıncın çoğunun serbest bırakılmış olduğu görülür. Yay istenen noktaya geldiğinde ani bir durma gerçekleştirilir. Bu durma anında kesinlikle kıl üstünde bir baskı olmamalıdır. Bu üç unsurla oluşan hareket tek bir yay hamlesinde gerçekleştirilir ve her yeni yayda bu hareket tekrarlanır. Yaya yapılan baskı dikey ve zorlama değil yatay olmalıdır (Violin Masterclass, n.d). Bu yay tekniğinin orta tempolu eserlerde kullanılmakta olduğu görülmektedir. Mazas Keman Etütü No.10 da martele tekniği görülmektedir.



Şekil 46. Martele yay tekniği.

4.3.1.1.6. Tremolo

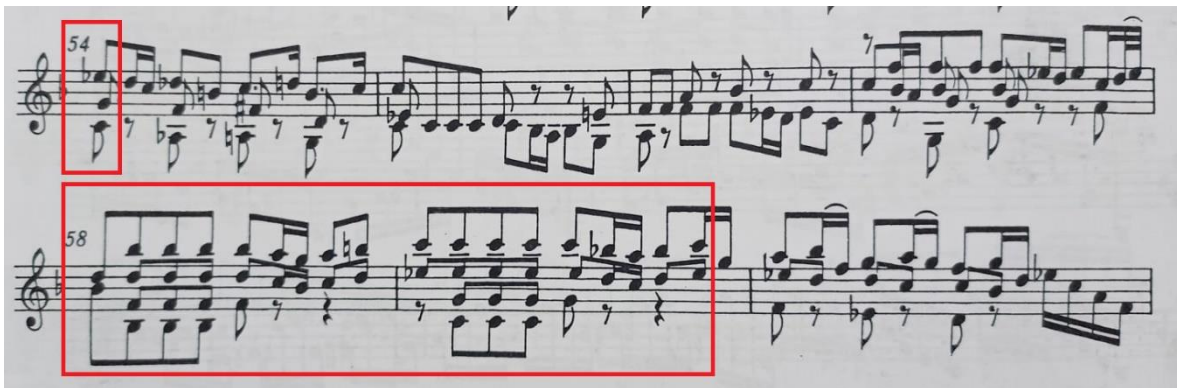
Bir nota çok küçük değerlere bölünmekte olup çok hızlı bir şekilde ard arda gelen çekme ve itme hareketleri ile oluşan harekettir. Solo eserlerde çok görülmeyen bu yay tekniği daha çok oda müziği ya da orkestra repertuarlarında yaygın olarak kullanılmaktadır. Yay üstünde gerçekleşmekte olan çok hızlı bir detaşe hareketi olduğu için sadece bilek ve parmak hareketi ile aynı notanın sürekli tekrarıyla gerçekleşmekte olan yay tekniğidir (Ulucan, 2005). Bu hareketin kullanım yeri, yayın uç kısmına yakın bölgesidir. Müziğe gösteriş katmak amaçlandığında tekniğin forte nüansta uygulandığı, müziğe dramatik ya da esrarlı bir hava katmak istendiğinde ise tekniğin piyano nüansta uygulandığı görülmektedir (Gören, 2013). Mendelssohn'un mi minör keman konçertosunda tremolo örneklerine rastlanmaktadır.



Şekil 47. Tremolo yay tekniği.

4.3.1.1.7. Chords (Akorlar)

Bu teknikte iki veya daha fazla sesin aynı anda çalındığı görülmektedir. Fakat keman eşiğinin eğik yapıda olması nedeni ile piyanodaki gibi dört sesi aynı anda tınlatmak mümkün olmaz. Bu nedenle teknik dört telde icra edileceğinde ilk olarak iki telde uygulanmakta olup kullanılan tellerin ses verme aşaması eşgüdümlü olarak sağlanmalıdır. Bu tekniği uygulama aşamasında iki tel aynı anda çalındığı için yay basıncının da iki kat artıyor olduğunun bilincinde olmak gerekmektedir. Akorun diğer seslerine geçme aşamasında tel geçişi nedeniyle kısa bir süreliğine yay tek tele temas etmektedir. Bu temas sırasında başta basınç tek tel basıncının iki katı olması nedeniyle dengenin sağlanması ve orta telleri boğmamak adına bu basınç yarıya indirilmeli ardından yay tekrar iki tele temas etmeye başladığında basınç iki katına çıkarılmalıdır. Müzikte istenen duyguya göre üst iki tel ya da alt iki tel diğer tellere göre uzun tutulmaktadır. Eğer eserde ilk iki tel kısa tutuluyorsa kulağa enerjik bir tını gelmektedir. Eğer eserin ilk iki teli uzun tutularak icra ediliyorsa daha yumuşak tını elde edileceği için dinleyene sakinlik vermektedir. Bu akor seslerinin bölünmeden bir bütün olarak duyulması istenen bazı eserlerde ise yay köprüden uzaklaştırılır ve neredeyse tuşenin üstüne getirilerek yayın bütün tellere değmesini sağlamak için sağ kol ile yayın tellerin içine geçeceği şekilde baskı uygulayarak yay çekilir ya da itilir (Violin Masterclass, n.d). Bach'ın Violin Solo Sonat No.1 in G minör eserinde akorlara sıkça yer verilmektedir.



Şekil 48. Chords yay tekniği.

4.3.1.2. Yay İle Tel Arasındaki Temasın Kesilmesi İle Oluşan Teknikler

Bu teknikler uygulanırken yay ve tel arasındaki temas kesilmekte olup bu bölümde spiccato, colle, sautille, ricochet ve fouette yay teknikleri incelenmiştir.

4.3.1.2.1. Spiccato (Spikato)

Spiccato en basit tabirle yayın hafifçe zıplaması olarak açıklanmaktadır (Dalmazzo& Tassani& Ramirez, 2018). Spiccato tekniğinde sağ elin baş parmağının çok gevşek olması gerekmektedir (Violin Masterclass, 2012). Bu gevşeklik sayesinde detaşe hareketi yaparken yay tel üstüne bırakıldığında kazanılan esneklik sayesinde kendi kendine geri gelerek tekrar havaya sıçrar. Yayın zıplama noktasını bulmak ve ona göre yerleştiriyor olmak bu hareket için önemlidir (Günaydın, 2009). İlk hareket tel üstünde başlar ve yay başparmağın esnekliği sayesinde havaya fırlar. Yayın yukarıya doğru hareketi ne kadar büyük olursa bu durumda daha fazla zamana ihtiyaç duyması nedeniyle spiccato o kadar yavaş, yayın yukarı hareketi ne kadar az olursa da spiccato hareketi o kadar hızla olmaktadır. Böylelikle duyulan müzik karakteri de değişmektedir. Yayın tam kılın üstünde durması ya da eğerek birkaç kıl üstünde durması da oluşacak olan spiccatonun karakterini etkilemekte olup yayın eğikliği icracının yorumuna göre şekillenmektedir. Yay tam kılın üstünde iken vuruşlar daha keskin ve sert bir duyum elde edilmektedir. Yay iki kıl üstünde eğik konumlandığında ise vuruşlar daha uzun ve yumuşak bir duyum elde edilmektedir (Violin Masterclass, 2012). Tchaikovsky – Scherzo Op.42 spiccato tekniği ile başlamaktadır.



Şekil 49. Spiccato yay tekniği.

4.3.1.2.2. Colle (Kole)

Temelde martele yay tekniğini hatırlatmaktadır. Martele tekniği ile kıyaslandığında martelede havalanmayan bir yay söz konusu iken colle tekniğinde yayın havalandığı görülmektedir. Yay bu havalanma sonrası yumuşak bir şekilde tele düşer ve düşüş esnasında tel ısırtılır (MEB, 2011). Bu teknik uygulanırken sağ parmak kemikleri düz ve bilekten aşağıda iken yuvarlatılıp bilek hizasına getirilmektedir. Bu hareketin gerçekleşmesi için sağ elin parmakları tamamen esnek olmak zorundadır. Yay havaya kaldırılır ve ardından tel üstüne konulan yay parmaklar ile hızlı bir şekilde çekilir. Parmaklar yayı hızlı bir şekilde çektiği anda düz konumdan yuvarlak konuma gelmektedir Her hareketten sonra yay havaya kaldırılarak tınlamaya bırakılır. Notanın süresine göre tınlama süresi de değişiklik göstermesi nedeniyle hareket hızlı ama spiccato kadar hemen ard arda değildir. Bu hareketi uygulama aşamasında sadece parmakların aktif olduğu görülmektedir (Violin Masterclass, n.d). Bu nedenle colle tekniğinin uygulanması sırasında kullanılan yay da kısadır. Bu hareket her colle tınısı için tekrarlanmaktadır. Tchaikovsky Violin Concerto Op.35 3.bölüm Colle tekniğine örnek olarak gösterilmektedir.



Şekil 50. Colle yay tekniği.

4.3.1.2.3. Sautille (Sotiye)

Her yayın esnekliğinin birbirinden farklılık göstermesi nedeniyle Sautille tekniğinin yerinin belirlenmesi için de ilk önce yayın zıplama noktası tespit edilmelidir. Yayın tel üstünden zıplamasının sağlanması için sağ elin başparmağı bu teknikte de gevşek tutulmalıdır. Spiccato tekniğinde kullanılan tempodan daha hızlı bir tempoda kullanıldığı görülmektedir. Bu hareket gerçekleşirken bilek hareketi ön planda olmaktadır (Gören, 2013). Çok hızlı bir tempoda uygulandığı için teknik ön kola yayılmaz, yayda daha küçük hamlelere sahiptir. Sağ elin 4.parmağı bu teknikte spiccatoya göre daha işlevsizdir. Spiccatodan bir diğer farklı ise spiccatoda ön kol kullanılırken sautille de tremolo hareketi uygulanmaktadır. Tremolo ön kolu kullanmadan bilek vasıtasıyla uygulanan hızlı harekettir (Violin Masterclass, n.d).

Ayrıca spiccato da havadan bırakılan yay ile teknik kendini göstermekte iken sautille de yayın havadan bırakılması söz konusu değildir. Yay tele koyulmakta olup küçük ve hızlı detaşe hareketleri sayesinde yayın zıplama hareketini kendiliğinden meydana getirdiği görülmektedir (Günaydın, 2009). Saint Saens Op.83 Havanaise adlı eserde sautille örneklerine sıkça rastlanılmaktadır.



Şekil 51. Sautille yay tekniği.

4.3.1.2.4. Ricochet (Rikoşe)

Ricochet yay tekniği aynı yay yönünde birden fazla notanın zıplamasıyla meydana gelmektedir. Hareketin yavaş olması istendiğinde yay, yayın denge noktasına getirilmekte iken hareketin hızlı olması amaçlandığında ise yayın uç (üst yarı) kısmı kullanılmaktadır. İlk notada yay tele istemli bir şekilde havadan bırakılmakta olup, diğer notalarda yayın tel üstünde kendi kendine titreşmesi sağlanmaktadır. Bu titremenin devamlılığını sağlamak adına yay yönünün her çekerek hareketi sırasında sağ bilek eklemi ani bir şekilde yön değiştirmelidir (Violin Masterclass, n.d). Bir başka açıklamayla hareketin gerçekleşmesi için yayı iterken sağ bilek eklemi yavaş yavaş icracının burnuna doğru bir eğim sağlarken yayı çekmeye başlama esnasında aniden ters yöne doğru kıvrılmaktadır. Mendelssohn Mi Mönör Keman Konçertosunun 1. Bölümünün kadans kısmında ricochet yay tekniği görülmektedir.



Şekil 52. Ricochet yay tekniği.

4.3.1.2.5. Fouette (Fuyette, Kamçılama, Vurgulu Detaşe)

Fouette tekniğinde aynı yay yönünde ve yayın hep aynı noktasından başlayarak birden fazla notanın icra edilmesi ile oluşmaktadır. Notalar arasında yay sürekli başlanılan noktaya alınması nedeniyle her notada vurgulu kısa detaşe duyumu oluşmaktadır. Sesler arasında yay havaya kaldırılıp hep aynı noktaya alınma sırasında, notalar arasında staccato da olduğu gibi bir boşluk bırakılmamalıdır. Genellikle iterek yay kullanımı tercih edilmekle birlikte nadir olsa da çekerek yay yönünün de kullanılmakta olduğu görülmektedir. Yayın itme hareketi yaptığı esnada fouette tekniği uygulanırken daha çok yayın üst yarısının, çekme hareketi yaptığı esnada ise alt yarısının kullanılması tercih edilmektedir. Yay hamlesi havadan gelmekte olup bu sayede tele çarpma sırasında sert bir etki oluşmaktadır (Gören, 2013). Auer'e ait fouette tekniğine ile yazılmış egzersizler bulunmaktadır.



Şekil 53. Fouette yay tekniği.



Şekil 59. Çarpma süslemesi.

4.3.3.3. Appogiatura (Apojatür, Dayanma)

Esas notanın önüne ölçü ritmini etkilemeyen küçük yazılan bir nota koyulmaktadır (Avşar, 2013). Sahip olduğu ritimsel değerini kendisinden sonra gelen notadan alır. Çarpmada esas notanın değerinden çok kısa bir miktar alınırken apojatürde esas nota apojatür notasının değerinin yarısı kadarlık olan ritimsel değeri, önündeki ses olan apojatür notası ile paylaşır (Gören, 2013). Mozart'ın sonatlarında sık sık görülmekte olan süslemeye örnek olarak KV 279 verilmiştir.



Şekil 60. Apojatür süslemesi.

4.3.3.4. Mordente (Mordan)

Esas notanın önüne konulmakta olan çift çarpma notasıdır (Sahil, 2019). Önce esas nota ardından yarım ses veya tam ses altındaki ya da üstündeki notaya dokunarak esas notaya dönüldüğü görülen süsleme şeklidir. Ritimsel değerini ise bestecinin tercihinine göre kendinden sonra gelen notadan alabildiği gibi kendinden önce gelen notadan da alabilmektedir (Gürel, 2016). Monti'nin Czardas adlı eserinden kesitler örnek olarak verilmiştir.



Şekil 61. Mordan süslemesi.

4.3.3.5. Grupetto (Kümecik, Kümeleme)

Dört beş notadan oluşarak parçanın ilgili bölümünü süslemeye yarar. Farklı şekilde gerçekleştirilmektedir. Esas sesin bir üst sesiyle veya bir alt sesiyle süslendiği görülmektedir (Pirgon, 2010). Örnek; esas nota sesi ile başlar ve bir üst sese çıkar esas sese geçer ve ardından esas sesin bir alt sesine iner.



Şekil 62. Grupetto süslemeleri. Yüksel Pirgon'un Süslemelerin Batı Müziğindeki Gelişim Süreci Makalesinden Alınmıştır.

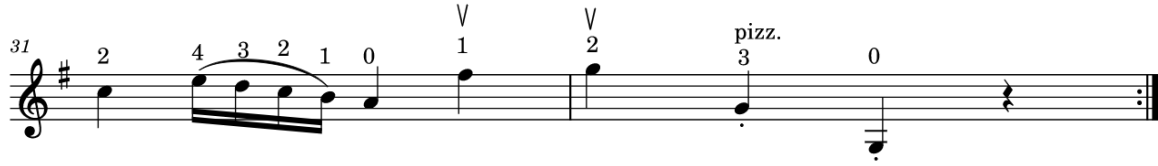
4.3.4. Keman Çalgısında İki Elde Kullanılmakta Olan Teknikler

Bu başlık altında hem sağ elde hem sol elde uygulanmakta olan pizzicato tekniği incelenecektir.

4.3.4.1. Pizzicato

Kemanda pizzicato tekniğinin hem sol elde hem de sağ elde kullanılmakta olduğu görülmektedir. Bu teknik sağ elde kullanıldığında nota üstünde “pizz.” kısaltması yer almaktadır. Sağ elde baş parmak, orta parmak, yüzük parmağı, serçe parmak yaydan teması kesmez. Fakat bu teknik sırasında işaret parmağının yaydan havaya kaldırıldığı görülmektedir. Bu teknik sağ elin işaret parmağının teli çekmesiyle elde edilen ses

sonucunda gerçekleşir. Eğer eser çok hızlı ve tempoya tek parmak yetişemiyorsa işaret parmağı hareketine orta parmak da eşlik eder (Çuhadar, 2009). Gossec'nin yazmış olduğu Gavotte'ta sağ el pizzicatosu örneği görülmektedir.



Şekil 63. Sağ el pizzicatosu.

Bu teknik sol el ile gerçekleşeceğinde ise büyük bir virtüözite ister. Sol elde pizzicato yapılacaksa bu durum notada “+” işareti ile gösterilmektedir (Çuhadar, 2009). Teknik sol elde gerçekleştiriliyorken duymak istenilen sesin parmağı teli çok güçlü bir şekilde tuşenin üstüne doğru bastırmaktadır. Pizzicatoyu uygulayacak parmak ise tuşe üstünde telin biraz yukarısına getirilir örneğin mi teli çekilecekse parmak re teline yaklaştırılır ve uygulanacak olan teli yana doğru çeker (Ask Augustin, 2020). Paganini Violin Sonat Op.3, No.6, in E minör sol el pizzicatosuna örnektir.



Şekil 64. Sol el pizzicatosu.

BÖLÜM V

SONUÇ VE TARTIŞMA

Bu çalışmada bilinen en eski yazılı kaynaklar doğrultusunda keman çalgısının kökenine ulaşmak için ilk olarak yaylı çalgıların çıkış noktası irdelenmiştir. Saldırı veya savunma esnasında Türklerin kullandığı araç olan ok ve yay ikilisinin yaylı çalgıların doğuşuna etkili olduğu değerlendirilmektedir. Var olan telli bir çalgıya yay sürülmesi sonucunda farklı ve uzun sesler elde eden Türkler zaman içerisinde enstrümanlarını bu doğrultuda şekillendirmiştir. Araştırma sonucu elde edilen veriler doğrultusunda yaylı çalgıların kökeninin Orta Asya Türk Çalgılarına bu bağlamda İkliğ-Kopuz-Kemençe gibi yöreden yöreye göre farklı isimler alabildiği görülen çalgılara, vardığı görülmüştür. Göçebe kültürü benimseyen Türkler bu yeni yaylı kültürün Orta Asya'dan Anadolu'ya ve ardından tüm dünyaya ulaşmasında katkı sağlamıştır. Böylece çağı kapatan Türkler, Orta Çağ içerisinde sanatsal çerçeve doğrultusunda da günümüz Batı medeniyetine öncü olan, nitelikli ve değerli adımlar atmıştır. Bu tez sonucunda yaylı çalgıların ilk olarak 8.yy'da ve Uygur Türkleri'nde görüldüğü bu doğrultuda kemanın ve tüm yaylı çalgılarının kökeninin Orta Asya'ya dayandığı yazılı kaynaklar doğrultusunda belirlenmiştir. Her toplum yaylı çalgıları kendi kültürleri doğrultusunda geliştirmiş ve sonucunda çalgı çeşitliliğine yol açmıştır.

Yaylı çalgıların günümüzde kullanılmakta olan keman çalgısına evrilme sürecinin 16. Yy'ı bulduğu, günümüz şekline ise 17. Yy'da ulaştığı belirlenmiştir. Keman çalgısının günümüz Türkiye'sinin topraklarında varlığını gösterme süreci gecikmemiş olmakla beraber Osmanlı İmparatorluğu Dönemindeki ilk fiziki varlığına 16.-17. Yy'larda ulaşılmıştır. Muzika-ı Hümayun'un kurulması sonucu çalgının Türk müziğinde de yerini almış olduğu değerlendirilmiştir. Çalgı Türk müziğine uyarlanırken yapısal yönde herhangi bir değişime

uğramamıştır. Müzik eğitiminde Türk müziği alanında kullanılıyorken de Batı müziğinin yay tekniklerinin aynı şekilde sürdürüldüğü görülmüş olup sadece akort sistemi bakımından farklılıklara ulaşıldığı bu yönde keman akordunun icracıların tercihlerine göre günümüzde kabul gören 4 farklı biçimde şekillenebildiği değerlendirilmiştir.

Zaman içerisinde oluşan yaylıların gösterdiği değişim sonucu yay kullanımı esnasında farklı teknikler de meydana gelmiştir. Bu tezde yaylı çalgıların üyesi keman çalgısında kullanılan farklı teknikler ve sol elde yapılmakta olan süslemeler de kısaca incelenmiştir. Türk kültürünün izi olan yaylı çalgıların var olması ve gelişim süreci; müzik adına atılan önemli bir Orta Çağ adımı olmuştur.

Öneriler;

- Türk yaylı çalgıları konusunda ülkemizde yeteri kadar metot yazılmadığı görülmüştür. Ancak metotlar var olduğunda Türk enstrümanları batı ülkelerinde de adından söz ettirecek ve ülkemiz müzik biliminde saygınlık kazanacaktır.
- Türk yaylıları MEB'e bağlı bütün ilkökul ortaokul kademelerindeki çocuklara kültür dersi olarak öğretilmesi önem taşımaktadır. Bunun sonucunda kültürel mirasın gelecek kuşaklara sağlıklı aktarılması mümkün olacaktır.
- Çalgılar araştırılırken isimleri konusunda fikir birliğinin sağlanmadığı görülmüştür. Bu nedenle enstrümanların soy ağacı bakımından yapılacak incelemelerinin organologlar tarafından sistematik bir düzene sokulmasının önemli olduğu görülmüştür. Bu konuda yapılan incelemelerin ülkemizin organologları tarafından artırılması uygun olacaktır.
- Bu tez çalışmasında günümüzde bazı enstrümanların unutulmaya yüz tuttuğu görülmüştür. Bu durum kültürel varlığın kaybı demektir. Bunun önüne geçilmesi açısından, ülkemizde ıklığ, (viyola yerine) sine keman, (kontrabas yerine) ayaklı keman kullanılarak Türk dünyası çalgıları yaylı oda orkestraları oluşturulmasının gerekli olduğu görülmektedir.
- Ülkemizde Türk Yaylılarının tanıtımı açısından kütüphane oluşturulması, müzik parklarının oluşturulması, televizyonlarda çocuklara yönelik müzik kültür çizgi filmlerine yer verilmesi önerilebilir.

KAYNAKLAR

- Afacan, Ş. (2018). *Keman Eğitimi Öğrenme Stratejileri Ölçeğinin Geliştirilmesi ve Öğrenme Stratejileriyle Desenlenmiş Etkinliklerin Öğrencilerin Öğrenme Stratejilerini Kullanmalarına ve Keman Performanslarına Etkisi*. Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Akın, B. (2020). Kopuzdan “Telli Kur’an” a Türklerde Sazın Kültürel Serüveni ve Kutsallığı, *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*. 20(1), 135-162.
- Akın, Ö. (2018). Dünyadaki Önemli Keman Ekolleri ve Türkiye’de Uygulanan Ekoller, *Eğitimde Kuram ve Uygulama*. 14(4), 361-375.
- Akpınar, G. (2010). *Başlangıç Keman Eğitiminde Kullanılabilir Okul Şarkıları, Türküler ve Tekerlemeler*. Yüksek Lisans Tezi, Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kırıkkale.
- Aksu, S. (1990). *Türk Musikisinde “Rebab” Üzerine Bir Araştırma*. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Alash (n.d.). <https://www.alashensemble.com/> sayfasından erişilmiştir.
- Altundal, G. (2020). *16-18. Yüzyıllar Arasında Osmanlıda Ok Yapım ve Atış Teknikleri*. Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul.
- Ask Augustin (2020). <https://www.youtube.com/watch?v=w2ueBSl8iME> sayfasından erişilmiştir.
- Atlas Müzik (n.d.). http://torba.etnoua.info/files/Atlas-muzykalnyh-instrumentov-narodov-SSSR_1963.pdf sayfasından erişilmiştir.
- Avşar, M. (2013). *Temel Müzik Teorisi Metodu*. Budapeşte.

- Başdan, F. (2008). *Keman Eğitimi ve Viyola Eğitimi Arasındaki Benzerlikler ve Farklılıkların Karşılaştırmalı Araştırması*. Yüksek Lisans Tezi, Edirne Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne.
- Baumgartner, Alfred & The Diagram Group. (1981). *Musikinstrumente der Welt*. Almanya.
- Blagodatov, G. I. (2021). Sibirya Halklarının Çalgı Aletleri, *Türk Dünyası Dil ve Edebiyat Dergisi*.(52), 489-514.
- Ceviz Kabuğu (2013). <https://www.youtube.com/watch?v=Y4vp7ao9lbQ> sayfasından erişilmiştir.
- Classic Fm (n.d.). <https://www.classicfm.com/discover-music/instruments/beautiful-musical-instruments-baroque/cipriani-potter-stradivarius-violin/> sayfasından erişilmiştir.
- Çelik, Ö. (2009). *Türk Dünyası'nda Üç Yaylı Çalgı: Kıkobız, Kamança ve Kabak Kemane Üzerine Bir İnceleme*. Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Çelik, Ö. (2018). *Batı Anadolu'da Kabak Kemane ve İcra Geleneği*. Doktora Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Çolakoğlu Sarı, G. (2012). Asya'dan Balkanlara 'Kemançe, Kemançe, Rebab', *Organology Issue*.3(2), 70-84.
- Çolakoğlu Sarı, G. (2014). Asya'dan Avrupa'ya Yaylı Çalgılar Tel Üzerinde Ses Elde Etme Tekniğine Göre Sınıflandırma, *International Journal of Social Science*, Volume 25, s. 35-50.
- Çuhadar, H. (2009). Kemanda Çalma Teknikleri, *Ç.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*.18(1), 121-132.
- Dalkıran, H. (2017). *Türk Müziği Tarihi Evrelerinde Kemanın Yeri*. Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Dalmazzo, D. & Tassani, S. & Ramirez, R. (2018). A Machine Learning Approach to Violin Bow Technique Classification: a Comparison Between IMU and MOCAP systems, *iWOAR*.
- Deligöz, A. (2019). *Hakasya, Tuva, Altay, Kazakistan ve Türkiye'de 18. Yüzyıldan Günümüze Tırnak Çalgılar*. Doktora Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.

- Deligöz, A. (2014). Türk Dünyasında Tırnakla İcra Edilen Yaylı Bir Çalgı:Kılkopuz, *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*. 14(1), 141-154.
- Doğan, A. (2017). *Osmanlıda Kemankeşlik (Okçuluk) ve Ahilik Ritüelleri*. Doktora Tezi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi Sağlık Bilimleri Enstitüsü, Samsun.
- Duman, İ. (2018). *Büyük Selçuklu Ordusunda Kullanılan Savaş Araç ve Gereçleri (1038-1157)*. Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul.
- Efe, M. (2007). *Geleneksel Türk Sanat Müziği Kemani Bestekarlarının Eserlerindeki Batı Müziğine Ait Müzikal Unsurlar ve Keman Eğitiminde Kullanılabilirliği*. Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Eğilmez, Ö. (1998). *Anadolu Güzel Sanatlar Liselerinde Hazırlık Sınıfı Keman Eğitiminde Uygulanan Temel Yay Teknikleri*. Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Eroğlu, T. (2017). Türkü Nedir?, *Kesit Akademi Dergisi*. 3(7), 78-91.
- Ertuğrul, E. (2015). 43.000 Yıllık Dünyanın En Eski Enstrümanı Neandertal Flütünü Dinleyin. <https://arkeofili.com/43-000-yillik-dunyanin-en-eski-enstrumani-neandertal-flutunu-dinleyin/> sayfasından erişilmiştir.
- Feyzi, A. (2016, Nisan). “Türk Müziğinde Keman” *Geleneksel Türk Müziğinde Kültürel Alış-Veriş ve Değişim Süreci Üzerine Bir İnceleme*. Erzurum Müzik Bilimleri Sempozyumu’nda sunulmuş bildiri, Erzurum.
- Feyzioğlu, N. (2006). Türk Dünyası'nda ve Anadolu'da Kopuz, *Türkiyak Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*. (31), 233-245.
- Gazimihal, M. R (1953). İkliğ, *Türk Folklor Araştırmaları Dergisi*. 53(3), 834-835.
- Gazimihal, M. R (1958). *Asya ve Anadolu Kaynaklarında İkliğ*. Ankara.
- Gören, Ö. A. (2013). *Kemanda Teknik Sorunların Saptanması ve Bu Sorunlara Yönelik Çözüm Önerileri*. Sanatta Yeterlilik Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Günaydın, M. (2009). *Anadolu Güzel Sanatlar Liselerinde Okutulmakta Olan Keman Eğitimi Ders Kitaplarında Yer Alan Yay Tekniklerinin Öğrenciler Tarafından Kullanılabilirlik Durumunun İncelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim

Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

- Güner, S. U. (2019). *Ülkemizde Keman ve Keman Eğitimi Alanlarında Yapılan Lisansüstü Tezlerin İncelenmesi (1986-2018)*. Yüksek Lisans Tezi, Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sivas.
- Gürdal, İ. (t.y.). Kopuz ve Türk Dünyası Halk Çalgıları. <http://www.musikidergisi.net/?p=869> sayfasından erişilmiştir.
- Gürel, M. (2011). *Keman Eğitiminde Kullanılan Süsleme Tekniklerinin Türk Müziği Keman İcrasındaki Uygulama Biçimi ve Buna Yönelik Alıştırmaların Oluşturulması*. Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Gürel, M. (2016). Hakkı Derman'a Ait Bayati Keman Taksiminin Analizi, *Rast Müzikoloji Dergisi*.4(3), 1367-1395.
- Hatipoğlu, V. (2017). Türk Müziği Keman Akordu, *İdil Dergisi*.6(29), 289-309.
- Hüseynova, L. (2007). Tarihi Gelişim Sürecinde Keman, *Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*. 2(2), 115-125.
- Kaya, M. R. (1998). *Dünden Bugüne Rebab ve Yeniden Ele Alınması*. Sanatta Yeterlilik Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Kerimov, R. (2015). Analysing Of Working Principle Of Musical Sound Producing Elements, *Eurasian Art & Humanities Journal*.2(2), 13-21.
- Kesendere, Y. (2018). *Bursa'da Özengen Keman Eğitimi Alan Bireylerin Keman Eğitimine Yönelik Video Desteği Kullanımının Etkilerinin Değerlendirilmesi*. Yüksek Lisans Tezi, Bursa Uludağ Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Bursa.
- Kurtçu, E. (2012). *Güzel Sanatlar Fakülteleri Müzik Bölümü Müfredatlarında Bulunan Keman Eğitimi Derslerinde Yaşanan Sorunların Öğrenci ve Öğretmen Görüşleri Doğrultusunda İncelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
- Kuzey Ekspres (2023) <https://www.kuzeyekspres.com.tr/karadenizin-vazgecilmez-kemence-nedir-nasil-yapilir-kemencenin-tarihi#:~:text=ADINA%20HORON%20DA%20DENM%C4%B0%C5%9E,ad%C4%B1na%20da%20Horon%20dediklerini%20yazm%C4%B1%C5%9Ft%C4%B1r> sayfasından erişilmiştir.

- Kültür ve Turizm Bakanlığı (t.y.) <https://rize.ktb.gov.tr/TR-113100/kemence.html> sayfasından erişilmiştir.
- Live Journal (n.d.). luonnonkansat.livejournal.com sayfasından erişilmiştir.
- Makers Of Susato (n.d.) <https://www.susato.com/collections/vielles> sayfasından erişilmiştir.
- MEB. (2011). *Müzik Aletleri Yapımı Ders Kitabı, Karmaşık Yay Teknikleri ve III. Konum*. Devlet Kitapları Müdürlüğü.
- Medieval Fiddle (2008). <https://www.youtube.com/watch?v=jPKhBkLgFLk&t=92s> sayfasından erişilmiştir.
- Müzik Müzesi (t.y.). <http://muzikkoleksiyonu.com/enstrumanlar/> sayfasından erişilmiştir.
- Nünükoğlu, A. (2019). *Türk Musikisi Keman Metotlarının İncelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi, Necmettin Erbakan Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Konya.
- Ögel, B. (2000). *Türk Kültür Tarihine Giriş* (9. Cilt). Ankara
- Özcan, A. T. (2008). *İkliğ-Rebap-Kemençe-Keman: Yaylı Çalgı Evrimi ve Müzik*. Yüksek Lisans Tezi, Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Mersin.
- Özdemir, M. A. (2020). Geliştirilmiş Bir Çalgı Olarak “İkliğ Ailesi” ve Eğitim/Öğretim Süreçleri, *Akademik Sosyal Araştırma Dergisi*. (107), 1-31.
- Pirgon, Y. (2010). Süslemelerin Batı Müziğindeki Gelişim Süreci, *e-Journal of New World Sciences Academy*. 5(3), 114-127.
- Rebab Name (t.y.). <http://rebab.name/rebab/> sayfasından erişilmiştir.
- Sahil, M. (2019). *Kemanda Türk Müziği Süslemelerinin İcrası İçin Hazırlanmış Alıştırmaların Keman Eğitiminde Kullanılabilirliği*. Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Semazen (t.y.). <https://semazen.net/mevlevi/mevlevi-sazlari/rebabrebab/> sayfasından erişilmiştir.
- Sümer, F. (2012). *İslam Ansiklopedisi* içinde (c.42, ss.280-281). Erişim Adresi: <https://islamansiklopedisi.org.tr/ucoklar>
- Şimşek, M. & Sağer, T. (2022). Teke Yöresi Yörük Türkmenlerinde İklik Çalgısı, *İdil Sanat ve Dil Dergisi*. (91), 425-454.

- Ulucan, S. (2005). *Kemanda Yay Tekniğinin Temel Bilgileri ve Gelişimi*. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Viol (n.d.). <https://en.wikipedia.org/wiki/Viol>
- Violin Lesson (2009). <https://youtu.be/BnTTrzClMkg> sayfasından erişilmiştir.
- Violin Masterclass (n.d.) <https://www.violinmasterclass.com/> sayfasından erişilmiştir.
- Violin Masterclass (2012). <https://www.youtube.com/watch?v=8NPjSKPffaI&t=47s> sayfasından erişilmiştir.
- Violin Masterclass (2012). https://www.youtube.com/watch?v=w_hGdGVruH8&t=35s sayfasından erişilmiştir.
- Violin Masterclass (2012). https://www.youtube.com/watch?v=V_JoWS5LRBo sayfasından erişilmiştir.
- Violin Masterclass (2012). <https://www.youtube.com/watch?v=D7BqtdO5d4o> sayfasından erişilmiştir.
- Wesleyan University (n.d.). <https://digitalcollections.wesleyan.edu/object/muscfp-6> sayfasından erişilmiştir.
- Yener, S. (2012). Osmanlı Dönemi Minyatürlerinde Enstrüman Figürleri Üzerine Bir İnceleme, *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. 16(1), 169-186.
- Yıldıran, İ. (2012). Osmanlılarda Atlı Hedef Okçuluğu: Kabak Oyunu, *Anadolu Uygarlıklarında Spor Dergisi*. s.158-169.
- Yücel, Ç. (2021). Müziğin Kökenine Yönelik Arkeolojik Bir Değerlendirme, *Lokman Hekim Dergisi*. II(1), 16-29.



GAZİLİ OLMAK AYRICALIKTIR...