

T.C.
Mersin Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Müzik Anasanat Dalı

IKLIĞ-REBAP-KEMENÇE-KEMAN:
YAYLI ÇALGI EVRİMİ VE MÜZİĞİ

Alper Tunga ÖZCAN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Mersin 2008

T.C.
Mersin Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Müzik Anasanat Dalı

IKLIĞ-REBAP-KEMENÇE-KEMAN:
YAYLI ÇALGI EVRİMİ VE MÜZİĞİ

Alper Tunga ÖZCAN

Danışman: Prof. Dr. A. Hakan ÖZTÜRK

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Mersin 2008

Mersin Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne,

ALPER TUNGA ÖZCAN tarafından hazırlanan IKLIĞ-REBAP-KEMENÇE-KEMAN:YAYLI ÇALGI EVRİMİ VE MÜZİĞİ başlıklı bu çalışma, jürimiz tarafından Müzik Anasanat Dalında YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Başarılı

Başarısız

Başkan

Prof. Dr. Hakan ÖZTÜRK
(Danışman)

Üye

Prof. Nevit KODALLI

Üye

Prof. Berikâ İPEKBAYRAK

Onay

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim elemanlarına ait olduklarını onaylarım.

... / ... / 20..

Prof. Dr. A. Nükhet ADIYEKE
Enstitü Müdürü

ÖNSÖZ

Ortaçağdan beri çok uzun bir zaman dilimi içinde evrimini tamamlayan yaylı sazların süreci konusunda bilgi alınabilecek bir başvuru kaynağının olmaması bu araştırmanın meydana gelmesinin esas nedenini oluşturuyor.

Konunun içeriğindeki bilgilerin farklı sanat dalları ve araştırma konularında bahsedildiği göz önüne alınarak ve zaten sınırlı kaynaklar içerisinde yapılacak incelemenin sınırlı bir anlatım doğuracağı sonucundan dolayı, araştırmanın tamamlayıcı detaylarını ve kitaplarda yazmayan birçok bütünlüyci tarihi bilgiyi, müzik tarihi ve yaylı çalgılar konusunda yetkin ve değerli hocalarımla yaptığım söyleşilerle tamamladım. Böylece içerik hem bilimsel bir gerçeklik hem de tarihi bir gerçeklik kazandı.

Araştırma konusunun içeriğindeki geleneksel ve evrensel yaylı çalgıların evrimi, tarihi, kronolojisi, çalgı teknikleri ve müzikleri ile ilgili bilgilerini benimle paylaşan ve araştırma konusunun bilimsel gerçeklere dayanmasını sağlayan Sayın Yrd. Doç. Hakan ŞENSOY'a, engin müzik tarihi bilgisi ve yorumlarıyla araştırma konusunun çerçevesini ve kitaplarda yazmayan detaylarını oluşturan çok değerli hocam Devlet Sanatçısı Sayın Prof. Nevit KODALLI'ya, araştırmam için beni yüreklendiren Sayın Prof. Berika İPEKBAYRAK'a, yardımlarından dolayı Sayın Prof. Hakan ÖZTÜRK'e, araştırmamın oluşum sürecinde bana destek olan sevgili eşim Öğr. Gör. Didem ARIKAN'a tüm kalbimle teşekkür ediyorum.

ÖZET

Yaylı çalgının ataları ok ve yay. Ok ve yaydan yola çıkarak yaylı çalgı zaman içinde evrim geçirmiş, İklığ olmuş, Rebap olmuş, Kemeñçe olmuş, Keman olmuştur.

Toplumların yaşadığı koşullar ve değişen yerleşke ortamı, duyguları ve ifadeleri sürekli değiştirmiştir. Seslerle duygu ve düşünceleri anlatma biçimi olan müziği ve doğal olarak çalgıları da değiştirmiş, evrim geçirmesine sebep olmuştur.

Türklerin kademeli olarak Orta Asya'dan hareketle İran ve Kafkas'lar üzerinden Anadolu'ya gelişleri ve beraberinde tüm kültürleri gibi onun bir parçası olan müzik ve çalgılarını da getirmeleriyle oluşan şartlar, yeni yaşamlar ve kültür etkileşimleri, müziği ve tabi ki çalgıları da değiştirmiştir.

Günümüzde kullanılan evrensel yaylı çalgılar, kökleri, kökenleri her ne kadar geleneksel olsa da, evrimlerini tamamlamıştır ve yaylı çalgı müziği de çalgının sınırlarını zorlamaya devam etmektedir.

Yaylı çalgının evrimi hakkındaki bilgileri derleyip, eski çağlardan başlayıp Osmanlı dönemi saray müziğine değinip, günümüze kadar gelen süreci tarihsel bakış açısıyla sıralamaya koymanın önemi ve ihtiyacı belirgindir.

Bu tez çalışmasının amacı, konservatuvar, müzik okulları öğrencilerine ve araştırma konusundaki bilgilere ihtiyacı olabilecek tüm araştırmacılara tarihi, kronolojik ve açık bir kaynak oluşturmaktır.

Anahtar Kelimeler: Yaylı Çalgılar, Müzik Tarihi, Kemanın Evrimi.

ABSTRACT

Ancestors of string instruments are arrow and arc. In time, arrow and arc has been evolved and transformed to İkliğ, Rebap (stringed instrument with a long neck), Kemence (small three string-violin) and Violin.

Living conditions and changing habitations of communities have gradually changed their emotions and expressions. These circumstances have also changed the way of expressing emotions by music and these in turn have changed the characteristics of instruments and caused them to evolve.

Gradual migration of Turks to Anotolia from Central Asia through Iran and Caucasia have created an evolution and transformation by interactions both in culture and music, and the way they express themselves via musical instruments.

Although the origin and roots of universal string instruments used today are traditional, they completed their evolution and music made by string instruments is still enforcing the limits of string instruments.

It seems significant and necessary to arrange an anthology on the evolution of string instruments in view of the historical course of string instruments starting from old ages including the Ottoman period to today.

In conclusion, the aim of this study was to create a chronological source for students of conservatories and music schools or anybody interested in this subject.

Key words: String instruments, history of music, evolution of violin.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	i
ÖZET	ii
ABSTRACT	iii
İÇİNDEKİLER	iv
RESİM LİSTESİ	vii
GİRİŞ	1
I.YAYLI ÇALGININ İLK BULGULARI	4
I.1.Asya Coğrafyasında Yaylı Sazlar	4
I.2.Çalgı İsimlerinin Kökleri	6
I.2.1.Kıçak	10
I.2.2.Gudok	12
I.2.3.Çağana	14
I.2.4.Kemançe	15
II.ANADOLU TOPRAKLARINDA YAYLI ÇALGILAR	16
II.1.İlk Etimolojiler	17
II.2.Köylerimizde İkik	22
III.ANADOLU'DA YAYLI ÇALGI İSİMLERİ	24
III.1.Aklak	24
III.2.Ayaklı Keman	25
III.3.Çağana	26
III.4.Çağanak	27
III.5.Fasıl Kemançesi	27
III.6.Gıvgıv	28

III.7.Gıyğı	29
III.8.Gıygırak	29
III.9.Gıygıy	29
III.10.Gangili	29
III.11.Hegit	29
III.12.Ikhk	29
III.13.Karadeniz Kemançesi	30
III.14.Kemençe	31
III.15.Kemen; Kemene; Keman; Keman	31
III.16.Kemençe-i Rumi	33
III.17.Kılkopuz	33
III.18.Kırbız	33
III.19.Kabak	33
III.20.Kabak Keman	34
III.21.Koğuş	35
III.22.Nahora	36
III.23.Rebab	36
III.24.Sinan Keman	37
III.25.Sürgeç	38
III.26.Yay	39
IV.OSMANLI DÖNEMİNDE YAYLI ÇALGILAR	40
IV.1.Türk Müziğinde Kemannın Yeri	45
V.AVRUPA MÜZİĞİNDE YAYLI ÇALGILAR	47
SONUÇ	63

KAYNAKÇA

RESİM LİSTESİ

resim 1 Tibet yayı	3
resim 2 Eski savaşçılar duvar resmi	3
resim 3 Asya yaylı sazları (İskandinav müzeleri)	5
resim 4 Bas kopuz	7
resim 5 Kıl kopuz	7
resim 6 İgil 1	9
resim 7 İgil 2	9
resim 8 Kıçak ön	11
resim 9 Kıçak arka	11
resim 10 Güney Anadolu'dan yaylı çalgılar	11
resim 11 Gudok	12
resim 12 Gude	13
resim 13 Çegane	14
resim 14 Kemançe	15
resim 15 Rebab	18
resim 16 Levni minyatür	19
resim 17 XVIII. yüzyıl Türkiye sazları (ıklığ ortada)	23
resim 18 İkılık	24
resim 19 Ayaklı keman	25

resim 20 Tırnak kemaçesi	28
resim 21 Hegit	30
resim 22 Karadeniz kemaçesi	31
resim 23 Köy kemaçeleri	32
resim 24 Kabak kemane	34
resim 25 Kabak kemane	35
resim 26 Rebab Andalus	37
resim 27 Sinan keman (Sunakeman)	38
resim 28 Sürgeç (yay)	38
resim 29 Osmanlı Sarayında çengilere eşlik eden ıklıkçı kız (XVIII. yüzyıl)	44
resim 30 Osmanlı Sarayında ıklık çalıcılar (XVIII.yüzyıl)	46
resim 31 Avrupalı Rebec çalıcıları (XVIII. yüzyıl)	47
resim 32 İngiliz Viol (XVII. yüzyıl)	48
resim 33 İngiliz Viol detay	49
resim 34 Viola d'amore	50
resim 35 Viola d'amore detay	51
resim 36 Viola d'amore	51
resim 37 Viol ailesi	52
resim 38 Quinton	53
resim 39 Tenor keman	54

resim 40 Bas keman	55
resim 41 Kontrabas keman	56
resim 42 Handbassel	57
resim 43 Violino piccolo	59
resim 44 Viola-da-Braccio	60
resim 45 Geleneksel yaylı algılar	61
resim 46 Günümüz yaylı algıları	62

GİRİŞ

Yaylı çalgıların kökeni meselesi bir ortaçağ konusu olmakla beraber yaysız telli çalgıların tarihi içine biraz değinerek ilk adımı atmak daha doğru bir yaklaşımdır. Harpa (arp) çeşitlerinin ok yayından esinlendiği fikri beş bin yıl öncesine dayandırıldığı halde, gerilmiş kirişin (tel) ikinci bir yay sürtülmesiyle seslendirilmesi olayı bir ortaçağ adımı içeriğinde görülmektedir ve daha eski olduğu yönündeki tahminler ispat edilememiştir.

Kirişe sürtülen aracın bazen Ok, bazen Yay adını taşımasına ve hatta aletin kendisine de doğuda Keman (yay) ve bazen Ok denilmesine rağmen, batı dillerinde Arco, Archet, Bogen gibi adların sadece yay ile ilişkilendirilmesinin sebebi bilinmemiştir. Fakat sebepler araştırıldıkça peşinden gelen sorular da gecikmemiştir. Örneğin, İğrik (arque) olan sürgeçe (yay) ok da denilmiş, yay adı da verilmiş, hangisinin daha eski olduğu sorusu tarih içinde cevapsız kalmıştır.

Ok anlamındaki Farsça “Tir” kelimesinin sözlükte yirmiden çok anlamı olmasına rağmen çalgı yayına dair herhangi bir karşılığı bulunmamaktadır. Arapça karşılığı olan “Sehm” için de durum aynıdır. Avrupa dillerinde ise ok kelimesinin karşılığı hiç kullanılmamıştır.

Oysa Türkçenin bütün diyalektlerinde çalgı yayına yüzyıllardır Ak, Ok, Ik veya Yık adı takılmıştır. İkliğ (oklu) adının kökünde ok kelimesinin bulunduğu ve Okluğ olarak da yazıldığı günümüze kalmış kaynaklardan bilinmektedir. Bu durumda arşeye (yay) ok denilmesi Türkçeye ait bir orijinalite olarak görülmektedir.

Prensip olarak silah yayının kirişini vınlatarak ileri fırlayan kısım sesli oktur. Çalgıda da bir bakımdan yay kaşından ziyade okun bahsedildiği açıktır. Çünkü okun

vınlaması sürer ve etkisi de bundan dolaydır. Ok adının çalgıda baştan tercihinine bütün bu özelliklerin neden olduğu sanılmaktadır.

En eskiden beri çalgı okuna (yay) at kılıları takılmıştır ve ıklığın yüzey zarı at derisindedir. Çalgının kendi telleri de at kılından bükülü tutamlardır. Tibet ıklığının boyun kısmı tepesinde daima bir at başı oyulmuş olurdu. Tüm bunlar bize bir at kültü çağının engin hatıralarının çok eski delilleri olduğunu göstermektedir.

İklığ adı Türk diyalektlerine aittir ve tarihte Türk kültürünü çevreleyen Çin, Hint, Fars, Arap ve kuzeyde Slav dillerinde bu isimden en küçük bir iz görülmemiştir. Yaylı çalgının yukarı Karadeniz yolları ile Kıpçak (Kuman) topraklarına ve aşağı yollardan Anadolu'ya geçtiği tahmin edilmektedir. Aracılığı çoğunlukla Asyalı boylarda, özellikle Türklerde görülmüştür.

Yaylı çalgının bazı ülkelere geçmesi sanıldığından çok daha geç gerçekleşmiştir. Örneğin Ravanastron efsanesine rağmen, en güney Hint topraklarında XVIII. yüzyıldan önce yaylı çalgının kullanıldığına dair en küçük bir iz ve kayıt yoktur. İran Azerbaycan'ının en güneyine düşen topraklarda bugün bile yaylı çalgı yoktur. (Ravanastron efsanesi yaylı sazın icadını Seylan hesabına göre İsa'dan iki bin yıl öncesine dayatır. Bu masal elinde yaylı saz bulunan bir Apollon tasvirini anlatır.) Başka abartılı hikayeler batıda da kayda geçirilmiş, Eti medeniyetinde yaylı çalgı kullanıldığı tahmini, bir Hitit kabartmasının yanlış yorumlanmasının sonucu olmuştur. İlkçağda yaylı çalgı yoktur.

Asıl olarak oklu sazın her ülkede bin yıl önceleride prototipleride vardı diyen abartılı cesur inanç artık çürümüştür. Bu duruma karşılık günümüzde Orta ve Uzak Asya, oklu (yaylı) çalgılarca prototiplerin bir yığınağı halindedir.



resim 1 Tibet yayı



resim 2 Eski savaşçılar duvar resmi

I.YAYLI ÇALGININ İLK BULGULARI

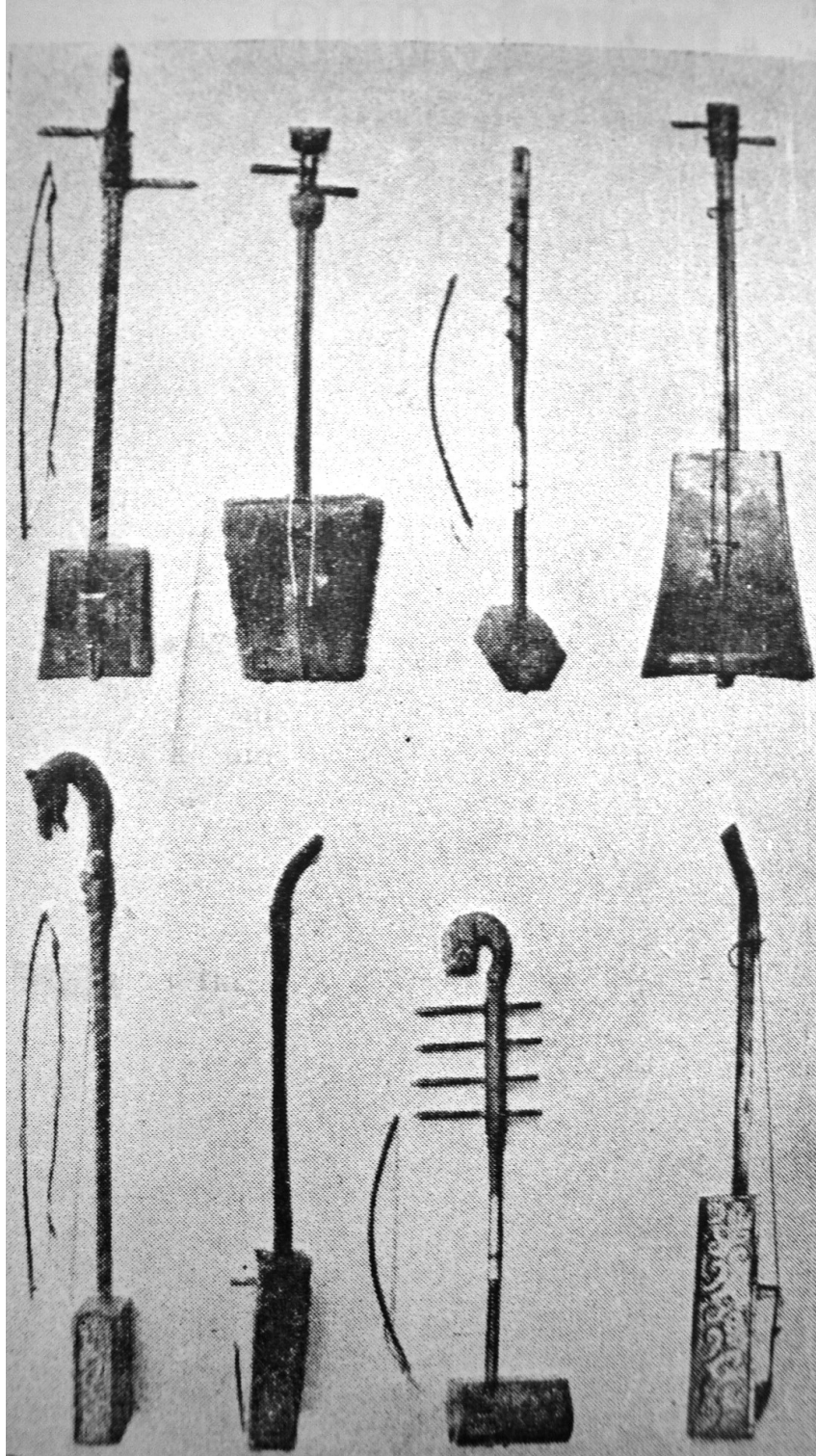
I.1.Asya Coğrafyasında Yaylı Sazlar

Orta Asya kazılarında çıkan duvar resimlerinin en eskilerinde Oklu (ıklğ) yoktur. Araştırmacı C.Sachs bu yoldaki ilk bulguların VIII. veya IX. yüzyıla ait olduğunu tahmin etmektedir. (Sachs, 1943) M.Courant, Çin Musikisi monografyasında, oklu çalgıların Çine kuzeyden geldiğini, daha ziyade Müslüman ve Moğol saz takımlarında devamlı yeri olduğunu belirtmiştir. (Courant, 1912:78)

Abu Nasr Farabi (870-950), Horasan ve Irak sazlarını anlattığı eserinde Rebab sazından bahsetmiştir, ancak çalgı o çağda oklu değildir. Rebab'dan bahsederken yayını yazmayışının, lüzum görmeyiş keyfiyeti sanılarak, çalgının yaylı olması gerektiğini tahmin eden bir kanaat ispat edilememiştir. (Farabi, 1210)

Farabi'nin çağdaşı olan Ebu Abdullah Harezmi de, Mefatih-ül Ulüm adlı eserinin sazlar kısmında Fars ve Horasan yöresine ait olmak kaydı ile sadece Rebab'ı anarak hiçbir yaylı çalgıdan bahsetmemiştir. (Harezmi, X.yüzyıl) Bu durumda oklu çalgı yalnız Uygurlarda vardı ve Horasan üzerinden güneye inmemiştir.

Uygur oklu çalgısının çıktığı yeri tam olarak bilmek mümkün olmasa da çalgının isimleri hakkında pek çok karışıklık vardı.



resim 3 Asya yaylı sazları (İskandinav müzeleri)

I.2.Çalgı İsimlerinin Kökleri

W.Bang, Köktürkçeden Osmanlıcaya eserinde Kas, Kaş veya Kaz okunabilen bir kelimenin mutlak suretle bir Türk sazı olduğunu yazmıştır. (Bang ve Marguard, 1914) Orijinali Kopuz olabileceği gibi, kasılan okun kaşı andıracağı da düşünülebilir. Diğer yandan A. M. Pozdneyev tarafından yayımlanan eski Çin-Moğol sözlüğünde Moğolca “hu-ku-öl” kelimesinin karşısında Çince “hu-po-ts’ö” adı vardır. (Pozdneyev, 1892) Bunlardan Moğol söyleyişinin aslında İkliğ olması muhtemeldir ve Uygur metinlerinde daha aydınlatıcı bilgi bulunamamıştır.

Uygurlarda ise esas çalgı Kopuz’dur ve önceleri ok ile çalınmaya başlanmış, sürtmeye daha yatkın ayrı kopuzlar yapılmış ve bu yeni haline “Oklu Kopuz” adını vermiş olmaları mümkündür. Okla kopuz kelimelerinin birleşimi zamanla kısalarak yaylı çalgıya kimileri yine sadece kopuz, kimi de kısaca oklu (ıklığ) adını verir olmuşlardı. Nitekim Asyada kopuz adlı oklu çalgı hala vardır ve şaman oyununda yer alması tarihi boyutunun önemli bir delilidir. W.Radloff anlatıyor: “Baksı (çalgıcı), Şamanların davulu yerine bir nevi keman, daha doğrusu basso viola kullanıyor ki tahminen 3-3,5 kadem yüksekliğinde olan bu çalgıya Kopuz derler. Baksı, aynen bizim çalgıcılarımızın violonseli tutuşları gibi, kopuzu önüne kor ve basso kemanının yayına benzeyen bir oku onun üzerine dokundurur. Kopuzun üstünde bükülmüş at kılından iki kiriş gerili ve sapına birçok demir ziller bağlanmış olup, çalgıcı kemani kımıldattıkça şıkırtılı bir gürültü çıkar...Baksı, efsunuyla hem ahenk bir ırlayış refakatinde kopuzu çalmıya başlar...” (Radloff, 1885:60-61)



resim 4 Bas kopuz



resim 5 Kıl kopuz

Kırgız sözlüğünde okun yazılışı Ak'tır ve kopuzda ok çekmeye "ak tartmak" derler. Koybal şivesinde ise kısaca "Ik" kelimesinin oklu çalgı demek olduğunu yine W.Radloff eserinde belirtmiştir. Ayrıca Çağatay lehçesinde oklu çalgı anlamında İkliğ zaten vardır.

Türkçenin en eski sözlükleri de "Ok" adı ile ilgili ağız birliği yapıyorlar: Ebu Hayan (Bahr-ül Muhit) derlemelerinde İğlık (1312) ve İbni Mühenna sözlüğünde Yıklık (1387) "oklu çalgı" anlamıyla hep vardır. Bu bilgiler ışığında XIV. yüzyıl adına bu kayıtlardan haberdarız.

Destekleyici notlar da vardır: Eski bir Türkistan seyahatnamesinde iki kılı olan oklu bir çalgının adı Latin harfleriyle "İgil" yazılışıyla ele alınmıştır. Fransız müzik yazarı Albert Soubies kaynak göstermeden şöyle diyor: "İkele (igil) yaylı çalgıdır; uç Sibiryaya ve Moğol sınırlarında kullanılmıştır." (Soubies, 1898:16-17). Bu bilgi Paris Müzik Ansiklopedisi'nin iki ayrı monografyasında tekrarlanmıştır. (İkinci ciltteki monografyada.) Bozuk imlalarla yazılı kelimenin ıklığ ile olan benzerliğini tabii ki hiçbir batılı bilemezdi, Türkolog değildiler.

Kaşgarlı Mahmut İkliğ'dan bahsetmemiştii (XI. yüzyıl) ancak Balasagün ülkesi o çağda Uygur ilinin batısında olduğu için, Fergana bölgesinin Müslümanlık farkına rağmen, oklu çalgının buralarda da yer yer tanınmaya başlaması ve bazı bölgesel sıfatları edinmesi muhtemeldir. Ekeme (yaşlı-deha-bilgin) ismi de bu münasebetle dikkat çekiyor.

Fas halk çalgıları arasında "Mizher" adında ve yaysız çalınan fakat yaylı sazlarından bazılarında çok benzeyen bir çeşidin hala kullanılıyor olması dikkat çekicidir. İkele'nin hem yaylı, hem de yaysız çalınmışlığı hayal edilirse, şekil olarak Fas tellilerinin tipinde oldukları anlaşılır. Horosan müziğinin Endülüs'e Araplar eliyle geçtiği tarihi bir gerçektir.

Fakat bazı adlar tarih içinde İklğ ile anlamdaş olarak türemiş ve yer bulmuştur:



resim 6 İgil 1



resim 7 İgil 2

I.2.1.Kıçak

Tahmini XI. yüzyıl sonrası metinlerde Gışek, Gıççek, Gıjek, Gıyak, Gıçak gibi söyleyiş farklarına uygun olarak, yazılarda başka bir isme dönüştü. Farsçada “T” sesi bulunmadığı için sözlüklerine ince geçirmişlerdir: Gıjek, Gışek, Gıçek.

Çağatay şiirinden bir örnek:

Gıjek ve tanburu saz itkin yana,

Bezmi bir meydan-ı dizar itkin yana.

Türkistandan Harezmi'nin bir beyitinin anlamı şudur: Gıçek gibi her kıldan feryat ediyor, sohbet edenlerin gönlü kederden kurtuluyordu.

Türkistan Tacikleri Cigak veya Jigak diyorlardı, Afganistan'da Ghaçak diyen yerler vardı, Pamir yaylası halkınca Girek veya Ghirek denildiği bilinmektedir. Hazar ötesi Türkmenlerinin Gıccak demelerine karşın Özbekler Girşek adını, Harzem çalgıcıları ise Girçek adını kullanıyorlarmış. Albert Eichhorn, Orta Asya Musiki Gezisi Notları'nda Rittşek ve Rejeek yazımını kullanmıştır. (Eichhorn, 1886) Eğer reyek okursak ortaçağ Avrupa'sının Rebek'i ile karşılaşmış oluyoruz.

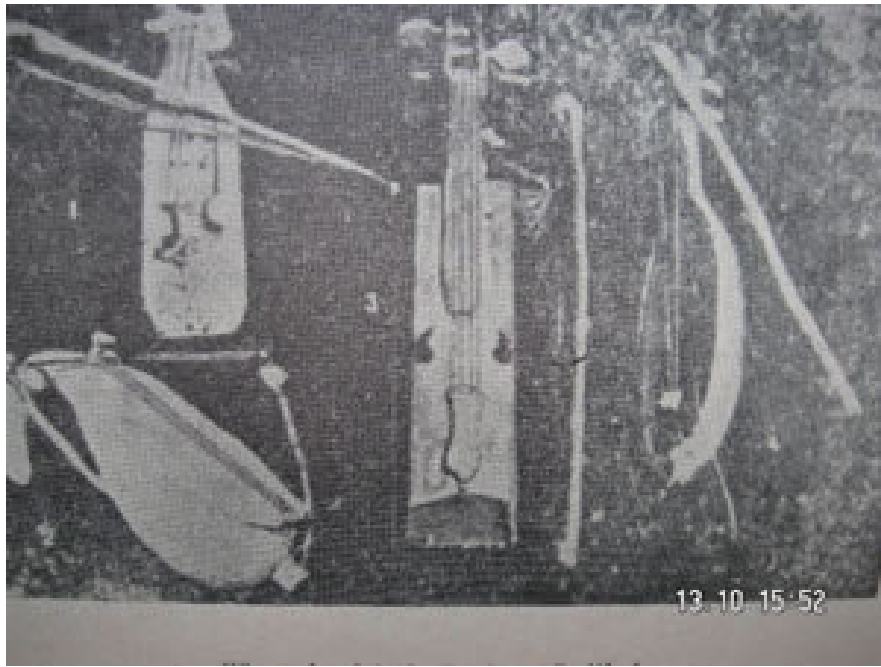
Gıçak adının gıcıklamak, gıdıklamak veya gıcırdatmak fiillerinin eski söyleyişine uygunluğu açıktır. Çağatay Türkçesinde Kıçmak fiili kazımak ve gıcırdatmak demektir. Demek oluyor ki Kıçak ve Gıcık akraba ve taklitçi kelimelerdi.



resim 8 Kızak ön



resim 9 Kızak arka



resim 10 Güney Anadolu'dan yaylı çalgılar

I.2.2.Gudok

Kiyef civarının Hıristiyan halkınca kullanılan bu saz daha sonra ilgi görmedi. Erivan yöresinde yaylı çalgının adı Kuthok'tur ve yapısal olarak batının eski Viell'ini andırır. Tahta gövdesi bazen kütüğe oyulu, geçme saplı ve yumurtamsı çanaklıdır. Rusça yazılışı ile Gudok veya Guddok okunur. Daha küçük olanına Gudoçik denilir. C.Sachs'ın tarifine göre, "Çalınıştta bazen göğse, bazen de dize dayatılırdı. Üç telin birinde esas ezgi çalınırken, beşli aralık düzeniyle diğer iki tel durmadan vıyıldardı". (Sachs, 1930)

F. Micklosich'in eserinde ve Slav sözlüklerinde, Avrupa kemanının Gudok'tan çıktığı çok eskiden beri yazılmıştır. Gıdık, Gıdelişkan, Gıdeliçna Slav dışı dillerde de vardır, Romence'de Gidil, Gidela, Arnavutçada Gudulis gibi. (Micklosich, 1886:82) Görülüyor ki Gıçak ve Gudok'ta etimolojiler çok yakındır ve yaylı çalgı Uygurlarda çok eskidir.



resim 11 Gudok

C.Sachs, Gude adlı bir yaylı sazın Türk ayaklı kemanı tipinde olduğunu yazmıştır. (Sachs, 1930) Bunun Sırbobırvatçada Gude denilen tiz sesli ıklığı tipiyle asıl olarak Macarlarca XI. yüzyıla kadar kullanılmışlığı, ve o çağda batı Viell'inin etkisiyle ayrıca tahtadan dar ve uzun biçimlisin de yapıldığı düşünölebilir.

E.Harastzi, Macarların Viell ve Rebek'in gelişmesinde eli olduğu iddia etmiştir. (Harastzi, 1977) XII. yüzyıldan kalma Peç katedralinin cephesinde bir viell çalıcının heykeli görölr. Viell, Kafkasya'da pek yaygın durumdaki ilkel kemanın biçimindedir. Bizans yolu ile ve Slavların veya Hırvat Vialo'sunun aracılığı ile Asya'dan Avrupa'ya gelmiş olabilir.

XVI. yüzyıldan Almanca bir kaynakta, Macar elindeki Türkiyeli çingene çalgıcılarını Peşte önünde topluca gösteren bir resim vardır: Katile başındaki iki ıklığı, ellerindeki kemaççeleri çalıyorken resmedilmişlerdir ve çalgılar iyi çizilmiş suretle ıklığıdır. (Lawenclav, 1595)



resim 12 Gude

I.2.3. ağana

agan veya Çegane, ıklığın Asya'daki başka adlarıydı. Arapçada "" harfi bulunmadığı için bu dildeki ismi çegane olmuştu. M.Celeleddin-i Rumi yaylı sazı Çegane adıyla ifade eder. Yalnızca Afganistan ile Dağıstan'da yaylı sazın adının Çağana kaldığını C.Sachs belirtmiştir. (Sachs, 1930) algı olarak Çağana ve Iklığ aynı şeydir, Gıak, Gudok ve Kemançe prensip itibariyle hep aynı sazın çeşitlenmiş adlarıydı.



resim 13 egane

I.2.4. Kemançe

Halk dilimizde yüzyıllarca İkliğ adının var oluşu gibi İran’da da Kemançe adı XIII. yüzyılda ortaya çıktı. Sözlük yorumuna göre keman kelimesinin aslı Heman idi ve “yay gibi eğri şey” demektir. Önce yayın Farsça adı kaldıktan sonra, sazın kendisine de Kemançe denilmekte gecikilmedi. Kaşgarlı’ya göre Fergana Türkçesinde de sivrisineğin adı Kimünçe imiş. Anlayana sivrisineğin saz gelebilmişinden ziyade, bir tesadüfün bu çağrışıma yol açtığından hiç şüphe yoktur. Aynı zamanda, batı yaylı sazlarında sinek (mouche) ve vızlamak (bourdonner) gibi tel tabirlerinin tesadüfen kullanılmışlığına işaret edilebilir. Bourdon (fr) = vızı, vıylama.

Kendi eski metinlerimizden ilk defa Ahmed-i Dai’nin Farsça divanı Çenname’inde hem İkliğ hem kemançe anlamdaş olarak kullanılmışlardır: “Eğerçi sihr ider nazük kemançe” diyor. Demek oluyor ki kemançe adının bize yavaş yavaş girişi XV. yüzyıldan başlamakla beraber, İkliğ adının eskiliği, sıklığı ve sağlamlığı dikkate değer biçimde sadece topraklarımıza ait kalmıştır. (Dai, 15. yüzyıl)



resim 14 Kemançe

II. ANADOLU TOPRAKLARINDA YAYLI ÇALGILAR

İklığ'la ilgili elde kalabilmiş en eski Türkçe metin, Selçuklu çağının Anadolu'daki kapanış dönemindedir. Önceden Raif Efendi'de bulunup nazımı bilinmeyen şiirin şu mısralarında ıklığ ile kopuz baş başa anılıyorlar: (Kemancı yay çeken anlamındadır).

Gerü varam bir kişi yolda gezerdi

Urur kamancı şeyler ol ıklık

Bizi sevenlere budur konukluk

Dahi birisünün söyler kopuzu

Cefadır dostlarımın aşu tuzu.

XIV. yüzyıldan Germiyanlı Şeyhoğlu Mustafa'nın Hurşit ve Ferahşat'ında sazın adı şöyle geçer:

Görür ıklık çalar bir köse Durmuş

Halayuk derli gelmiş kulak urmuş.

XV. yüzyılda yine Germiyanlı olan Ahmed-i Dai'nin Çenname'sindeki şu mısralarda, rebab ile ıklığın yan yana düşünülmesi sebepsiz değildir: (O çağda rebab, henüz mızraplı bir kopuzun Farsçadaki adıydı)

Kulağı halkalı def eski yarum

Rebab, ıklık yanumca destiyorum

Bana şuşta ve ud ahenk ederler

Neraya gösterürsem yol giderler.

II.1. İlk Etimolojiler

İklığ'ın, ilk doğru etimolojisi gibi, ilk zengin tanımı de XIV. yüzyıl sonlarının Anadolu kültüründendir. İlk Türkçe müzik tarihi kitaplarından biri olan ve o yıllarda Ahmedoğlu Şükrullah'ın, Safiyüddin Abdülmümin'den çevirdiği ve ilavelerle genişlettiği Risale-i İlmü'l-Musiki adlı kitaptır. (Abdülmümin, 15.yüzyıl) Rauf Yekta kitabın sazlar bölümünü Milli Tetebbüler Mecmuası'nda yayımlamasaydı eserin ciddiyetinden habersiz kalınacaktı. A.Şükrullah, Ud, Muğni gibi bütün saz adlarını değiştirmeden kullandığı halde, Farsçadaki Gişek (kıçak) adını bizde alışık olunmadığı için, yurttan herkesin bildiği İklığ adını tercih etmiştir.

XVI. yüzyılda artık söylenişte İklık kaldığı sanılmaktadır, herhalde “I” sesini sağlamaştırma kaygısıyla, “Ye” harflerinin de artık kullanılmayışı dikkat çekiyor. Eski sert söylenişe nispetle bir yumuşama olduğu düşünülebilir.

Sofyalı Nimetullah Efendi'nin 1540'da düzenlediği Lugat-ı Nimetullah kitabında Rebab kelimesi karşısında: “İklık ki, bir sazdır, ve Kopuz” deniliyor. Fakat aynı kitabın başka maddesinde Kemançe karşısına sadece İklık konularak asıl uygunluk işaret ediliyor. Rebab karşısına bir kerelik kopuzun da yazılması şu bakımdan doğrudur: Rebab eskiden gerçekten bir Türk kopuzunun Farsça adıdır. İlişkili olarak XVI. yüzyıl sonlarından İnegöllü Mustafa'nın düzenlediği Cami-ül-Fürs sözlüğündeki iki madde Rebab ile İklığ'ın ortaklığını göstermektedir:

Çegane (Farsça): Usul çalacak, ve ıklık dahi demişler rebab manasına.

Kemançe (Farsça): İklık ki çalarlar, çegane manasına.

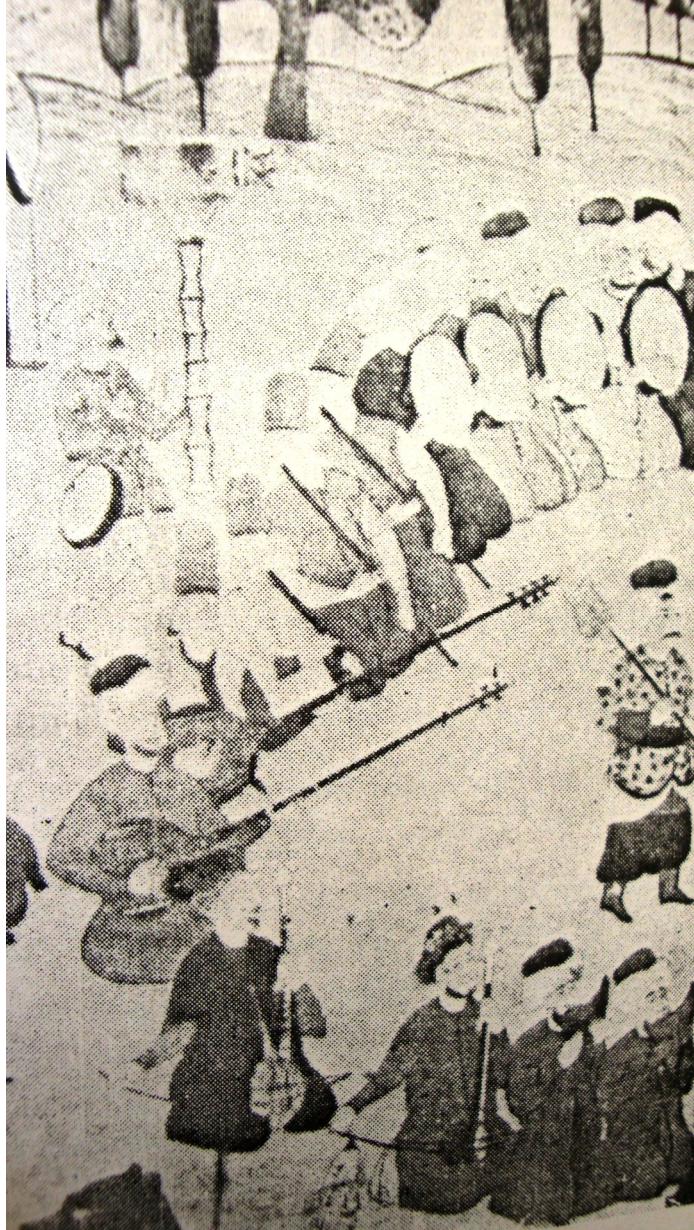
Keman kelimesinin halk dilimizde ok ile anlamdaş kalması XII. miladi yüzyıla kadar eskidir; hatta “cı” ekiyle ıklığcı, yani yay çekici anlamında da o asırda kullanılmıştır: Kemancı.

Evliya Çelebi'nin Seyahatname'sinde, yaylı sazla ilgili bir halk efsanesinden söz açtığı maddesinde rebap adını eserinde yalnız bir kere kullanmıştır. XVI. ve XVII. yüzyıllarda ıklığ adı yanında asıl kemañçe ismi halk dilinde bütünüyle kullanılmıştır ve Araplara da geçmiştir. Evliya Çelebi saz esnafının ilk toplu listesini sayarken Kar-ı Kemañceciyan diyor ve tariflerinde Kemañceci ve Kemanı kıyaslamalarını hep ıklığcı anlamında kullanıyor. (Çelebi, C.I.s.624) Yine aynı asırdan İngiliz Edward Granville Browne'nin "A Year Amongst The Persians" adlı kitabında ıklığın adı iki imlada kayıtlıdır: "Kimchek veya Kimchi, yani Kemañçe". Bazı tarif notları de sazın resmi hakkında ipuçları veriyor: "üç tellidir, çanak su kabağında (gourde), ve sırtı piriñç kaplamadır. Yayı iğrik görünüştür". (Browne, 1893).



resim 15 Rebab

İkliğın bir zamanlar gördüğü itibar çok büyüktü. Örneğin XVII. yüzyıl sonu İstanbul hayatından nice detayları incelikle canlandıran usta minyatürcümüz Levni'nin (öl.1732) "Küme Faslı Sahnesi"ni saltanatlı bir delil olarak görmek gerekir. Ön plandaki müzicilerden ikisinin Miskal, ikisinin de İkliğ çaldıkları görülüyor. (Mandyczewski, 1912:176-177)



resim 16 Levni minyatür

İstanbul'da batı yaylı sazlarını kullanma hevesi bir çığır gibi büyüyüp Keman adı Violon'a dönüşünce, ve Sine Keman adı Violon d'Amour olarak kullanılmaya başlanınca adsız kalan İkliğ'a kendi adı bağışlanmadı. Sözlük paralama meraklıları arasında Rebab adı kesin olarak ve şehir dilinde onun adı oldu.

Kemancının ustalığıyla ölçülen "Kemani" ünvanı, müzikkilerce fasıl başılığa (konsermayster) layık tutularak dönemin ilk batılı aletinin Viyolon adı kendiliğinden Keman'a dönmüştü. Almanların Geige'den ve Macarların Hegedü ek adından vaz geçmeyişlerinin ardında bir kültür sahiplenmesi vardır. Oysa bizler Farsça Rebab kelimesini Türkçe İkliğ'in söylenişine çok önceleri tercih ederek bu yedek adın bütünüyle Viyolon'un lakabı olmasını sağlamıştık.

Başka bir ekleme ad daha karşımıza Ayaklı Keman olarak çıkıyor. Ayaklı kelimesinin kısa yazılışı ile ıklığ kelimesinin eski imlası arap harflerinde çok benzediği için bu yeni birleşim yazıda adeta İkliğ Kemani görünüşündeydi. Antep'li Asım Efendi'nin, Tebrizli Hüseyin'in Burhan-ı Kâtı adlı sözlüğünü Farsçadan dilimize çevirdiği eserindeki ifadesine göre bir yenilik olarak kullanılır olduğu gerçektir: "Rebab, ıklığ ile müteariftir ki (tanışık), halen Ayaklı Keman dedikleridir." (Hüseyin, 1814) Bu yeni moda isim, imparatorluğun büyük şehirlerinde oldukça yayıldığı gibi, batı sözlüklerinde de yer buldu. Paris'in 1867 sergisi sebebiyle çıkan reklam amaçlı fakat döneminde zengin bir müzik kitabında şöyle deniliyor: "Bir dereceye kadar viyolonsel'in duruşunu andıran bir yaylı çalgıya arapların Agali Keman deyişleri hiç de hoşuma gitmedi değil" (Comettant, 1869: 534)

Tanzimat sonrası sözlüklerinden ilk ve son olarak Ahmet Vefik Paşa'nın Lehçei Osmani'sinde İklığ bahsedilir ve Ayaklı Keman adı geçer, ilk basımında şöyle deniliyor: "İklık: Ayaklı çeng rebab ve barbat ve santur ve kanun nevinden saz." (Vefik Paşa, 1876:124) İklığ adının XIX. yüzyıl ortalarında anlamca bütünüyle dağınkılığa uğramış bulunduğu, adeta çalgı kavramı ile anlamdaş düştüğü anlaşılmaktadır. Avrupa kemanının ayaklı olmayışına karşılık ıklık kemañesinin ayağı olduğu için ayaklıkeman bileşimi ortaya çıkmıştır diye düşünülse bile, bu saz geçici süreli bir yaylı çalgı icadından başka bir şey değildir.

Özet olarak batı kemanlarının temel alınması ıklığın ad ve sanını kökten sarstı. Bir ortaçağ çalgısı olmasına rağmen dizde dururdu. Ayaklıkeman ayağa düştü. Violon d'amour ise sinekeman adının tercihi olarak gönülleri fethetti. Bu bir boy ölçüşmenin hikayesidir. Saray döneminde eski kemañeyi bırakıp ilk defa sinekemanı çaldığı bilinen ve bir türk kemañecinin çırağı olan ıklıgcıyı, dönemin şairi Sünbülzade Vehbi şöyle tasvir eder:

Perdesizliktir aman etme güman

Yakışır sine-i Corci'ye keman

XVII. yüzyıldan Miniski'nin sözlükçesinde, Türk çalgı adlarının dikkatli karşılaştırmaları verilmiştir. Avrupa'dan yalnız o, ıklığ karşısına ileri ortaçağ Latincesinden Lyra, Fides adlarını ilk defa kullanmakla beraber, kemañe ile ıklığın anlamdaşlığını da belirtmeyi unutmamıştır.

II.2. Köylerimizde İkik

Mehterhane 1826'da resmen kaldırıldığı halde davul zurnanın ve hatta bazen mehter adının köylerimizde hala yaşadığı bilinmektedir. Ozan, Kopuz, Ir gibi kavramlar şehirlerimizden çok uzun zaman önce silindiği halde, birçok köylü dilinde ve toponimi damgalarında hala izleri vardır. Bu kavramlar gibi İkik'dan hatıralar da köylerimizde yaşamaktadır.

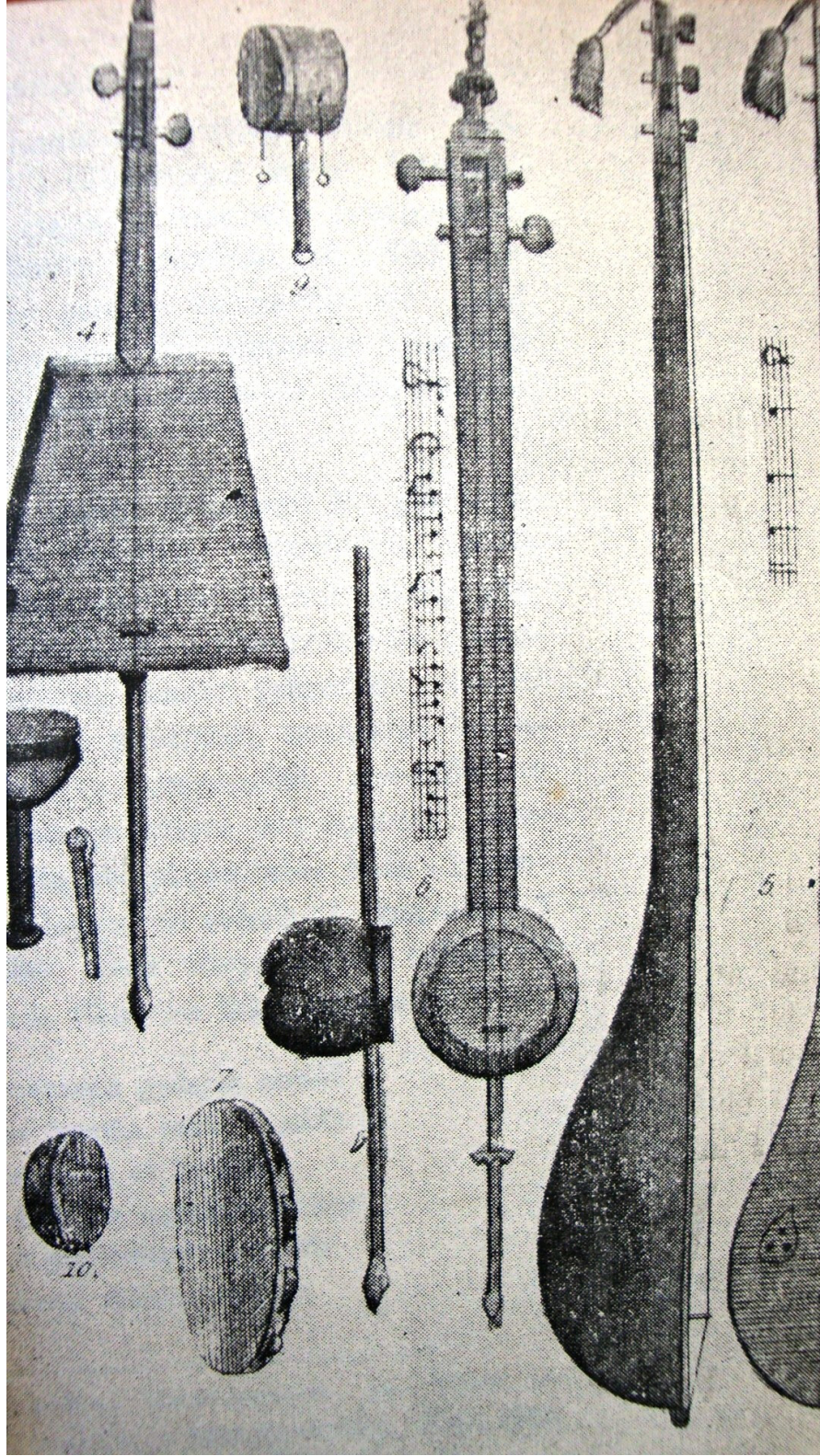
Yetmiş beş yıl önce Balıkesir'de çıkan bir yazıda "Orta Anadolu'da saz şairlerine İkik diyorlar" yazılmıştı. (Gazali, 1933:2)

Bazı Kayseri ve Malatya köylerinde İkik adlı bir yaylı sazın bulunduğu Türk Dil Kurumu derleme ciltlerinden 1940 yılı baskısında yazılıdır.

Giresun yöresinden, biri Dereli bucağında, diğeri Keşap bucağında olmak üzere İkik Köyü adlı iki köşe vardır. Bu da gösteriyor ki Karadeniz kemençesinin atası İkik idi, kemençe anlamdaşlığı da bundan hatıradır. Şimdiki kemençe adı ise Osmanlının Macar illeri tarafından bu yana denizi aşmıştır.

Manisa'nın Demirci ilçesinin Yarbasan bucağında bir İkik Köyü vardır. Çanağı su kabağından olduğu için şimdiki adıyla Kabak denilen köy işi oklu çalgının eskiden buralarda da hep İkik adını taşımış olması böylece aydınlanıyor demektir.

Yapı ve parçaları itibariyle İkik'in aynısı olan bu kabaklardan güney ve batı Anadolu köylerinde daha çok kullanılmakla beraber, oyma ağaçtan veya cevizden çanaklarıyla isimleri zaman zaman değişen birbirlerinden türemiş örnekleri köylü yapısı olarak doğu illerimize kadar vardır.



resim 17 XVIII. yüzyıl Türkiye sazları (ıklğ ortada)

III. ANADOLU'DA YAYLI ÇALGI İSİMLERİ

III.1. Aklak (Eklek)

XVIII. yüzyıldan Fransız müzik yazarı Jean Benjamin de Laborde, kitabının Türkiye Musikisi bölümündeki tarifler bölümünde şu çalgıya da yer vermiştir: “Aklak, yani uzun saplı tef” denilmektedir. Öneminden dolayı Fransızcasını yazmakta fayda vardır: “L’aklac: ou tambour a long manche”. Fransızcada “T” bulunmadığı için ıklık kelimesini aklak olarak yazdığı açıktır. (Laborde, 1780;162, 175, 289)



resim 18 Iklık

III.2.Ayaklı Keman

Bu Türk keman çeşidini önce Jean Benjamin de Laborde görmüş, resmini kitabına koymuştur: “Aletin gövdesi iri bir tencere büyüklüğünde ve sapında perdeler bağlıdır. İkliğ tipinde fakat kontrabas heybetindedir. Çalanın yüksek oturmasına rağmen tepesi onun baş hizasını geçer”. (Laborde, 1780;162, 175, 289)



resim 19 Ayaklı keman

İstanbul'da uzun süre kalarak Türk edebiyat ve müziği hakkında bilgi edinen İtalyan rahip Jean Babtiste Toderini de Türklerin rebab (ıklığ), keman (violino) ve sinekeman (viola d'amore)'den başka, bir de Ayaklıkeman kullandıklarını ve bunun "kontrabas gibi yere dayatılarak çalınan viola çeşiti" olduğunu memleketine döndükten sonra kaleme almıştır. (Toderini, 1787;244) O yıllarda İstanbul'da bazı yabancı müzik meraklılarının da katılarak, perde sistemi hakkında tanbur ve başka sazlarda inceleme yapıldığı, 24 perdeyi sağlıklı verebilmek amacıyla ayaklıkemanın (buna elverişli tek saz olarak) o yıllarda yapılıp çoğaltıldığı ve bir süre kullanıldıktan sonra unutulduğu Toderini'nin yazılarında vardır. Viola da gamba (bacak kemani) çeşitlerinin batıda o çağda viyolonsele dönüşmek üzere olduğu Galata'da biliniyordu. Ayaklıkeman birazda bacak kemani (viola da gamba) ve müziğe davudi ses kazandırmak isteğinden esinlenerek oluşmuş denebilir. Nasıl ki, viola d'amore'den esinlenerek bizde yerli sinekemanların yapılmış olduğu biliniyor. Toderini kitabında bundan bahsetmiştir.

III.3.Çağana

Bu kelimenin aslı Fars ve Türk edebiyatlarındaki birleşik "Çenk ü Çengane" ifadesinde yer alan kelimedir.

Yalova civarı Güney köyünde Kafkasya'dan gelme Dağıstanlı Avar göçmenleri yaşamaktadır. Bunların kendi havalarını çalıp oynadıkları Gumuz, Tamur, Çoğur, Kobuz, Tanbura ve Çöğür isimli çalgıları kullandıkları bilinmektedir. İkliği çağana adıyla kullanırlar.

Kafkasya'nın kuzeyi gibi, Afganistan'da da aynı aletin adı Çağana'dır. Anadolu'nun hiçbir bucağında İkliğ'in Çağana adıyla kullanıldığına yönelik bir iz yoktur.

III.4.Çağanak

Eski Türkçede “çağu çağılı”, ses, çıkılı demektir, Moğolcada Çağan bayram ve şenlik demektir. Anadolu’da “çalğı çağanak bir hayli eğlendik” deyimi vardır.

Bizim Çağanak kelimesimiz, bir onomatopedir ve çalgı olarak saplı Aklak’ın bir başka çeşididir.

III.5.Fasıl Kemançesi

Uzunlama ikiye bölünmüş armudun yarısı biçiminde olduğundan, bu yaylıya armudi kemançe de denildiği olur. Şeklinden başka, kirişlerinin tırnak yüzleriyle çalınışı bakımından da ıklığ tipinden tamamen ayrı ve sesi ondan daha boğuk olduğu için gevrektilir.

Ege adlarında ve Balkan Slavlarınca köy oyun çalgısı olarak XVII. yüzyıldan beri köylü yapısı halleriyle kullanıldığı halde, Anadolu köylüsünün hiçbir asırda ele almadığı bu armudi kemançenin, Türkiye dışında isimleri çeşitlidir.

XVI. yüzyıl Macar kaynaklarının “Magyar Hegedü” (Macar Vieli) ve “Lengyel Hegedü” (Leh Rebeki) diye iki çeşit kemançeden söz edildiği vardır: Birincisi dar ve uzun kemençe olduğu halde, diğeri armudi formdadır. Martin Agricola, kitabında “Polische Geige”nin Batı Avrupa Rebek’ine benzediğini yazarak açıklar: “Bu Leh kemançesinde, sanatçı, tırnak yüzlerini tellere dayata dayata çalar”. (Agricola, 1529)

Armudi kemançe Macar, Rumeli ve Ege topraklarına Polonya’dan inmiş ve yalnız oralarda folklor çerçevesinde kalmıştır.



resim 20 Tırnak kemaçesi

III.6.Gıvgıv

Niğde civarında gezgin oymaklar arasında yaygındır. Bir tahta parçasına, atın kuyruk veya yelesinden dört tutam kıl gerilip bunlara yayla sürtülerek çalınır. Ogier Ghislain de Busbecq, dilimize de çevrilmiş meşhur The Letters Turc (Türk Mektupları)'nın 1556 tarihli üçüncüsünde, Kafkasya'daki bir yolculuk anısında, ağaçlar altında oynayıp eğlenenlerden bir adamın tahtaya gerili kıllara bir çubukla dokunarak çaldığını anlatır (Busbecq, 1556:167).

Ayrıca günümüzden daha eski tarihlerde Denizli'nin Çalı ilçesinin Zeyve köyünde de kullanılan yaylı çalgının adı Gıvgıv'dır, ve kabak cinsindedir.

III.7.Gıyğı

Bazı Edirne ve Deliorman Türk köylerinde, Anadolu'dan da Eskişehir'in Satılmış köyünde yaylı çalgı adıdır. Gıyğı onomatopesi, hem Türkistan'ın "gıyık"ını, hem de Alman'ların "geige"sini andırmaktadır.

III.8.Gıygırak

Gıygırak onomatopesi de Çorum, Samsun ve bazı Amasya köylerinde yaylı çalgı adıdır.

III.9.Gıygıy

Bazı Malatya, İzmir ve Amasya köylerinde yaylı çalgı anlamında kullanılır. Onomatopedir. Alman ve Slav dillerindeki andırılıları da aynı seviyeden onomatopeler sayılır.

III.10.Gangili

Kırşehir köylerinde yerli yapısı yaylı çalgıya böyle denilmektedir.

III.11.Hegit

Eğit'de denilmektedir. Bugünkü hali ıklığdan biraz farklı olsa da, gövdesi kabaktandır. Köylü yapısıdır. Adana bölgesinin bazı güney Türkmen obalarında vardır. Bu adın Macar Hegedü'süyle olan çağrışımına Macar besteci Bela Bartok işaret etmiştir, Hegit'i yerinde görerek şaşırmış ve ülkesine dönünce bunu yazmıştır.

III.12.Iklık

İklık kelimesinin en eski metinlerde görünen, fakat asırdan asıra nispeten artan ikinci kuvvette bir imlasıdır. Köylü ağzında söylenişi hafiflemiş ve İhlıh olmuştur. Terim olarak İklık imlasını Fransızca Cliguet ve Almanca Klapper genel adlarının karşılığı olarak yazabiliriz. Fiili İklıkdatmak olur. (Cliguer).



resim 21 Hegit

III.13.Karadeniz Kemançesi

Yarım armudi fasıl kemançesinden ayırmak üzere adına ekleme yapılmıştır. Kısaca köylü ağzında Kemançe, (Hemşin tarafında Çemençe) ve çalana da Kemançeci derler. XVI. yüzyıl Macar Hegedü'sü ile yakınlığı kesindir. Giresun dolaylarında ıklığ izleri bulunması şimdiki sazın oralarda da eski kemançenin yerine geçtiğini ispat etmektedir. Şimdiki kemançe de ıklığ gibi dik aşağı ve otururken dize dayatılarak çalınır. Karadeniz kemançesinin iki sesli çalınmaktaki ısrarlı özelliği dikkat çekicidir.



resim 22 Karadeniz kemaçesi

III.14.Kemençe

Bitlis'te ıklığın adıdır ve biçim olarak ıklığın aynısıdır.

III.15.Kemen; Kemene; Keman; Keman

Bazen küçük, bazen daha büyükçe, kimi de Violon'dan türemiş, fakat çoğu köylü yapısı ve ıklık gibi dize dayatılarak çalınan "köy kemanı" eŐitleridir. Keman ve Kemae adları Osmanlı döneminden hatıra olarak Romanya ve Yugoslav köylerinde sazın alınıŐ özellikleriyle de hala vardır. Ayrıca Besarabya Gagauzları Violon'a hala Kemençe derler.



resim 23 Köy keman eleri

III.16.Kemençe-i Rumi

Fransız doğu bilimci Guillaume-Andre Villoteau'nun XIX. yüzyıl başlarında incelediği bir cins yaylı saza Mısır'da Kemençe-i Rumi denilişine bakarak, bu ekten amacın Violen Grecque olabileceğini sanmış, Yunanlıların oklu çalgı icatlığı inancına yol açmıştır. (Villoteau, 1813) Oysa Rumi eki doğuda, sadece batıya özgü demektir. Mısır'lı çalgıcının da aynı ağzı kullanacağı açıktır. Mısır'lı için rumi yüklemi Anadolu veya İtalya gibi deniz aşırılığa işarettir. Kemençe-i Rumi, Karadeniz kemençemizin az farklı bir çeşididir ve batıdan geldiği açıktır. Orijinalite bakımından yaylı çalgı gerçekten bir Yunan icadı olsaydı, her şeyden önce Yunanca adıyla Türkçede ismi yerleşirdi. Yaylı çalgıya özgü Yunanca isim yoktur.

III.17.Kılıkopuz

Karadeniz kemençesinin bir çeşididir ve adından dolayı Kılılı Kopuz (öncesi ıklığ biçiminde olan) olduğunu hayal etmek güç değildir. Tokat'ın Karaçay köyünde ilk defa kullanılmıştır. Günümüzde kemençe diyorlar ve telleri kıldan değildir. Moğolistan'dan göçmedir. Moğollarca Khıl-Khuur denilir ve günümüzde de aynıdır. Bu birleşimdeki Khıl sözü Türkçe kıldır, Khuur'da kovuz (kopuz) demektir.

III.18.Kırbız

Kılıkopuzdan hafifletilmiş olması muhtemeldir. Tire ilçesinin Salatin köyünde kabaktan çanaklı yaylı çalgının adıdır, ıklıdır.

III.19.Kabak

Güney, batı ve orta Anadolu köylerinde gövdesi su kabağından yapıldığı için ıklığın ona göre izafi ad edinmiş halidir. Kuman Kıpçakçası ile yazılmış bilinen tek eser olan ve Kıpçak Hanı Özbek'in izniyle aşağı Volga bölgesinde kendilerine tahsis edilen bir manastırda yaşayan 17 Fransiskan misyonerinin 1303-1362 yılları arasında yazdıkları Latin

gotik harfli kitap Codex Cumanicus'ta (Kuman Kitabı) Kuman Türklerince çalgıcılara Kobuhçı denilmiş olduğu yazılıdır. Kabakçı denilmek istendiği açıktır.



resim 24 Kabak kemane

III.20.Kabak Kemane

Telli, yaylı ve deri kapaklı bir yaylı çalgı örneğidir. Kabak Kemane Türkiye'de özellikle Batı Anadolu'da (Ege Bölgesi'nde) yaygın olarak kullanılan bir sazdır. Kabak, Kabak Kemane, Rebap (Güneydoğu Anadolu'da Rubaba, Hatay yöresinde Hegit) ve İkliğ gibi adlar ile bilinmektedir. Orta Asya Türkmenlerinin Gijek adını verdiği ve Azerbaycan halk müziğinde Kemança adıyla kullanılan çalgı da aynı köktendir. Gövdesi kabak veya

hindistan cevizi, göğsü deri, iki veya üç telli olan bir halk çalgısıdır. Kemanda olduğu gibi yay vasıtasıyla çalınır.



resim 25 Kabak kemane

III.21.Koğuş

Bir çeşit Gagauz halk kemençesinin adı Besarabyadaki köylerinde sadece budur. Koğuş şimdilerde göğüste keman gibi çalınıyorsa da, eskiden dizde çalınan bir sazdır. (Macar hegedüsünde de violonun tutuş etkisi zamanla hayata geçmiştir). Koğuş adı biraz da kopuz adını andırmaktadır.

III.22.Nahora

Mardin'in Midyat ilçesinde ıklığın adıdır. Göğüs tavşan derisinden, sırt çanağı ve sapı ceviz ağacındandır. Teller ve yay demeti at kıllarındandır. Yay çubuğu Mahlep denilen ağaçtandır. Bu isim Nakara aslından olabileceği gibi Arapçada Naakır adlı bir ok çeşidi ismi kayıtlıdır. Bu bölgeye Horasan tarafından çok halk gelmiş olduğuna göre Sanskritçe Nakula'nın çalgı demek olduğu, Farsçada Nakura'nın mızrap adı olduğu dikkate alınabilir. Bu benzetmeler dışında hiçbir dil ve kaynakta oklu çalgı anlamında Nahora ismi kayıtlı değildir. Sazın tipi aynı ıklığ prototipinde olduğu gibidir.

III.23.Rebab

Bu isimde bir yaylı çalgının Anadolu'da varlığını değil, bu ismin köylümüzce hiçbir zaman kullanılmamış olmasını belirtmek gerekir. Rebab kelimesinin Asya'da oldukça yayıldığı bilinmekle beraber, hem zamanla ismi yayılmış, hem de her yerde kelime değişime uğramıştır. Özellikle "R" harfinden tamamıyla yoksun Çince edindiği söylenişi tanınmayacak haldedir. Bizde köylümüzün rebab adını ağızdan çıktığı haliyle İrebep şeklinde söylemesi mümkündür ki bu da Anadolu'da görülmemiş ve işitilmemiştir.



resim 26 Rebab Andaluz

III.24.Sinan Keman

Bu algıya ‘‘Sunakeman’’da denilir. orum’un Alaca ilçesinde dut ağacından yapılan, Karadeniz kemençesinin büyükçe tipinde, başı violon kafasından esinlenmiş, gevrek sesli ve az rastlanan bir oklu çalėı çeşididir. Dize dayatılarak çalınır. Adı Sine Kemanı’nı andırsa da ve Viola d’amore’den esinlendiği düşünülse de, Suna kelimesi halk dilinde boylu boslu güzellik demek olduğu için bu yeni alėının cüssesine daha uygundur. Srgeinin (yay) adı Ok’dur.



resim 27 Sinan keman (Sunakeman)

III.25.Sürgeç

Güney Anadolu'nun köy kemanelerince yaya böyle denilir. Yay çubuğunun kıllarının gevşek yapıda olmasından dolayı kemancılar işaret parmaklarıyla yayı gerdirerek kullanırlar. Gerdirip gevşetmeleriyle müziği idare ederler ki ustalık bu değişmelerin yürütülmesindedir.



resim 28 Sürgeç (yay)

III.26.Yay

Safranbolu'nun bazı köylerinde kullanılan ayrı bir kemeçe çeşididir. Sunakeman büyüklüğündedir, fakat kiriş tel düzeni farklıdır. Görünüşünün yay ile alakası olmamasına rağmen bu adı taşıması, sürgeçine (yay) ok denilmesindedir.

IV.OSMANLI DÖNEMİNDE YAYLI ÇALGILAR

IX. ve X. yüzyıldan başlayarak Türkler kademeli olarak Orta Asya'dan hareketle İran ve Kafkaslar üzerinden Anadolu'ya geldiler. Bu uzun göçlerinde tüm kültürleri gibi onun bir parçası olan müzik ve çalgılarını da beraberinde getirdiler.

Toplumların yaşadığı koşullar ve ortam, hissedişleri etkilemiş, seslerle duygu ve düşünceleri ifade etme biçimi olan müzik ve doğal olarak çalgıları da tamamen değiştirmiştir.

Türk müziği çalgıları her yüzyılda bir neredeyse tamamen değişmiş belli bir dönemde çok gözde olan bazı çalgılar daha sonraki dönemlerde gözden düşmüş, bazıları tümüyle kullanılmaz olmuşlardır.

Aynı şekilde Lale devrinde (1718-1730) çalgı takımı musikar, çöğür (veya tanbura), daire, rebab gibi çalgılardan oluşurken, Sultan III. Selim devrinde sinekemanı, tambur, santur ve ney ön plana çıkmıştır. XIX. yüzyılın ortalarına gelindiğinde ise, kemençe ve lavta çalgı takımına katılmış, sinekemanı ve santur eski itibarını kaybetmeye başlamıştır.

Bu yüzyıl geleneksel Türk müziği ve çalgılarının artık radikal değişime başlangıç yüzyılıdır. Sultan III. Selim'le başlayan ve Tanzimat Fermanıyla (1839) hızlanan yenileşme, batılılaşma (çağdaşlaşma) çabaları Türk Müziği ve çalgılarında da kendini göstermiştir. Ancak bütün bu yönelişler idari, siyasi ve askeri alanlarda olduğu gibi müzik için de sığ ve köksüzdür. Çünkü Osmanlı gerçekten bir yenileşme (reform), batılılaşma değil, devletin gücündeki kötü gidişi durdurmak, deyim yerindeyse yok oluşunu engellemek istiyordu ve bunu yaparken de yapısal sorunlarına temel çözüm bulmak yerine bazı makyajlarla kurtulabileceğini sanıyordu. Türk Müziğindeki çağdaşlaşma çabaları da benzer çizgiyi izlemiştir.

Bu cümleden olmak üzere mehterhanenin kaldırılıp yerine Mızıkayı Hümayun'un kuruluşu ve bir İtalyan müzik adamı olan Donizetti Paşanın getirilişi bu açıdan değerlendirilmelidir. Başka bir deyişle XIX. yüzyılda Türk müziği çalgılarındaki gelişim ve anlayış değişikliği toplumsal ve kültürel bir doğal akış sonucu olmayıp, diğer alanlarda da olduğu gibi bir özenmedir. Mesela; aslında bando olarak kurulmuş olan Mızıkayı Hümayun, kuruluş amacına hiç de uymayacak biçimde sonraları genişletilmiş ve bünyesine yaylı çalgılar orkestrası, tiyatro, opera, operet katılarak batı müziği normlarında eserler icra edilmeye başlanmıştır. Yeniçeri ocağının kaldırılıp yeni askeri organizasyon için kurulan Mızıkayı Hümayun bünyesinde yukarıda belirtilen icraların yapılması tipik bir eğreti duruş olmuştur.

Böylece kurulan bu yeni orkestralar vasıtasıyla keman, viyola, viyolonsel, klarnet ve obua gibi Türk müziğine yabancı olan çalgılar Osmanlının müzik dünyasına girmeye başlamıştır. Ayrıca saraydaki fasıl topluluğu (geleneksel Türk Müziği icra eden bir tür koro, topluluk) da bu gelişmelerden etkilenmiş ve ikiye ayrılmıştır. Biri geleneksel müzik ve çalgılarıyla devam ederken bir diğeri, topluluğu bagetle yöneten bir şef, keman, viyolonsel, ud, lavta, gitara, mandolin, flüt, ney, kanun, trombon, darbuka, kastanet, zil ve solistlerden oluşan yeni bir anlayış geliştirmiştir. Bu yeni anlayışla kurulan topluluklarda majör ve minöre yakın makamlardaki Peşrev ve Saz Semailler, hafif şarkılar, köçekçeler ve oyun havalarının armonize edilmesiyle oluşan bir repertuar icra edilmiştir.

Tabi ki geleneksel Türk Müziği de bu dönemlerde yaşamını sürdürmüşse de Sarayın birinci tercihi batı müziği olduğundan ikinci plana düşmüş, ağırlığını saray dışında sürdürmeye başlamıştır.

Ancak bu değişim, Türk Müziği besteci ve icracıları arasında deyim yerindeyse bir çatlama, bölünme nedenidir. Önderliğini ve teşvikini sarayın yaptığı bu batı müziğine yakınlaşma hareketi geleneksel Türk Müziği bestecilerini rahatsız etmiştir. Özellikle hala sarayda bulunan ve o devrin zirvesinde olan Dede Efendi gibi bestekarlar bütün bu olanlar karşısında küskündüler.

Bütün bu bölünmeler, kırılmalar, küskünlüklere rağmen geleneksel kesim, bu çok kuvvetli batıdan esintiye pek duyarsız kalamadı. Bu cümleden olmak üzere geleneksel kesimin liderlerinden olan Dede Efendi bile Viyana valslerinden etkilenerek “Yine Bir Gülnihal” gibi tipik bir vals bestelemiştir.

Bundan sonra gelen kuşaktan Tanburi Cemil Bey, Ali Rifat Çağatay gibi besteciler bu çizgide örnekler vermişler, dolayısıyla bestecilerin daha geniş ses sahası kullanımı isteyen, daha yüksek teknik ve ajilite gerektiren eserler bestelemeleri sazları zorlamaya başlamış ve çalgıların yenileşme zorunluluğu ortaya çıkmıştır.

Orijini milattan öncelere dayanan tanbur kaynaklarda önceleri iki telli daha sonra da üç telli olmuştur. Geçmiş dönemlerde iki oktav genişliğinde, çalınırken sadece en alttaki çift tel kullanılır, üst teller ise ahenk teli vazifesini görürdü. Fakat bugün bu teller de icraya katılmış, tanburun imkanları genişletilmiş ve ses genişliği de 3,5 oktava çıkartılmıştır. Bunlar şüphesiz lüzumlu ve olumlu gelişmelerdir.

Kemençe çalgılardaki bu gelişimin en tipik örneğidir.

Ok ve yay insanlığa ilk yaylı çalgı fikrini vermiştir. Hemen tüm kaynaklar bu yaylı çalgıların orta Asya, yani doğu kökenli olduğunu söylüyor. Bu gün batı müziğinin vazgeçilmez çalgısı olan kemanın oluşumu da kuşkusuz bu yaylı çalgılardan olan kemenenin evrimi sonucudur. İlk kez doğuda kullanılan yaylı çalgılardan biri olan Kemençe, Osmanlı imparatorluğu'na Polonya ve Macaristan üzerinden yani Balkanlardan

gelmiş, zaman içinde gelişerek, X. yüzyıldan başlayarak özellikle İslam uygarlığı aracılığıyla Kuzey Afrika ve İspanya'ya yayılmıştır..

Türk müzik tarihinin bilinen en eski kemençe icracısı XIX. yüzyılda Sultan II. Mahmut döneminde yaşayan Tahir Ağa'dır. Ancak bu tarihten geriye doğru gidildiğinde, ayrıntılarıyla kemençenin gelişimini izlemek son derece güçtür. Orta Asya Türk boylarında İkliğ olarak isimlendirilen bu çalgı, Araplar arasında Rebab, Avrupa'da Rebec, Yunanistan ve Ege adalarında Lyra, Macaristan'da Hegedü İran'da ise Kemançe, Kemane olarak da anılıyordu.

Yani kemençe ismi Farsça kökenlidir ve dikkat edilirse ıklığ, rebap, kemençe ve daha farklı bir çalgı olan Karadeniz Kemençesi gibi değişik çalgılar söz konusudur. Bunlar birbirine benzeyen ancak kesin olarak ayırt edilemeyen zaman içinde daima birbirleriyle karıştırılmış çalgılardır. Bu çalgılardan bazıları keman gibi omuza dayayarak, bazıları da diz üstünde tırnak yüzlerini tellere dayayarak çalınıyordu. Lehistan üzerinden Osmanlı'ya gelen kemençenin bu ikinci türden (diz üstü ve tırnakla çalınan) olduğu anlaşılıyor.



resim 29 Osmanlı Sarayında çengilere eşlik eden ıklıkçı kız (XVIII.yüzyıl)

IV.1.Türk Müziğinde Kemanın Yeri

Kanuni Sultan Süleyman'ın sadrazamlarından Makbul İbrahim Paşa'nın gençliğinde, padişahın şehzadesi olarak Manisa'da bulunduğu yıllarda keman çaldığı biliniyordu. Yine bu yüzyılda yaygınlık kazanmış bir saz olarak klasik musikimize girememiş olmakla birlikte, halk arasında çok tutuluyor ve koltuk meyhanelerinde çalınıyordu. Kemanı üst düzey sınıf arasına sokan kişinin, Sultan I. Mahmud dönemi sanatkarlarından olan Corci olduğu ileri sürülür. O yıllarda Kemana Viola d'Amore deniyordu ki, bu sazın benzeri yakın zamanlara kadar kullanılmış olan Sine Kemanı'dır. Kemanı Corci'ye kadar bütün kaynaklarda, eski Türk kemanını çalanların Türk olduğu halde, XVIII. yüzyıldan, daha doğrusu Corci'den sonra Türk olmayan kimseler batı kemanını çalmaya heves etmiş ve pek çok ünlü isim otağa çıkmıştır. Hiç şüphesiz bu sanatkarlar Viola d'Amore'nin farklı şekli olan Sine Kemanını çalıyorlardı; Yedi teli olan Sine Kemanın sesi biraz boğukça olduğu ve kemeçe sesine benzediği için, musikiden anlayanlarca daha çok tercih ediliyordu. XIX. yüzyıl başına kadar keman çalan sanatkarlar kemanın her iki türünü de kullanmışlardır. Daha sonra Sine Kemanı unutulmuştur. Son sanatçıları Mustafa Sunar ile Nuri Duyguer olmuştur. Batı kemanının ülkemize yerleşmesinde Romanyalı Miron'un büyük rolü olmuştur. Ülkemizde Türk Musikisi ölçüleri içinde çok güçlü sanatçılar yetişmiştir. Bir devreye damgasını vuran bu sanatkarlardan bazıları şunlardır: Kemanı Tatyos Efendi, Kemanı Hızır Ağa, Kemanı Rıza Efendi, Kemanı Corci, Kemanı Kör Sebuğ, Kemanı Aleksan Ağa, Kemanı Memduh, Bülbüli Salih Efendi, Reşat Erer, Nubar Tekyay, Sadi Işılay, Hakkı Derman, Selahattin İnal.



resim 30 Osmanlı Sarayında ıklık alıcılar (XVIII.yüzyıl)

V.AVRUPA MÜZİĞİNDE YAYLI ÇALGILAR

Keman formunun ilk karakteristik özelliklerini taşıyan Rebec ve Fiddle'ın gelişimi, müzikal karakterinin etkileri iki asır sürdü ve bu etki modern keman ailesinin bugünkü şeklini almasında büyük rol oynamış olan Viol'ün (viyol) ortaya çıkmasını sağladı.



resim 31 Avrupalı Rebec çalgıcıları (XVII. yüzyıl)

Bu viyollerin şekilleri eski stil kontrbaslara (ayaklı keman) çok benziyordu. Fakat, o günkü kontrbas bugünkü keman ailesinin asıl üyesi değildi. Bu çalgının yüksek bir köprüsü, çok derin filetoları, basık sırtı, uzun eğri omuzları ve genellikle altı teli vardı. XVII. yüzyıl başlarında küçük bir viyolde ek olarak altı adet uyum teli bulunuyordu. Bu farklılık özellikle İngiltere’de olduğu için diğer ülkelerde bu tip viyollere İngiliz tipi denirdi.



resim 32 İngiliz Viol (XVII. yüzyıl)



resim 33 İngiliz Viol detay

Bu tip viyollerin gelişimi Viola d'amore'nin ortaya çıkmasını sağladı. Viola d'amore, (aşk viyolası) bugünkü viyoladan daha büyük, daha hafif ve çalınması daha güç, omuzda çalınan, perdesiz, yedisi temel, yedisi uyum tellerinden oluşan ondört telli eski tenor kemandan değişikliğe uğramış bir çalgıydı. Günümüzde viola d'amore eski dönem ezgilerini karakterize etmek için kullanılmaktadır. Viola d'amore'nin ses genişliği yaklaşık üç oktav ve bir beşliden oluşuyordu. Uyum telleri bu çalgının karakteristik özelliğini belirler. Çalgıcılar bu uyum tellerinin uğultuları ve çınlamaları nedeniyle asıl tellerde yayı kullanmada çok dikkatli ve çekingen davranırlardı. Bu durum müzik yapmaktan çok bir oyuncakla oynamayı andırıyordu. Güçlü çalgıcıların iyi tonlama elde edebilmelerini sağlayacak olan tellerin akordunu korumadaki büyük zorluğu da belirtmek gerekir. Hafif ve kullanışsız viyollerin ton kalitesi modern keman ailesi ile karşılaştırılmayacak kadar zayıf ve yetersizdi. Kalın teller hafif ve ölgün ses çıkarma eğiliminde olduğundan çalgıcı yayla istediği basıncı ve atakları uygulayamıyordu.



resim 34 Viola d'amore



resim 35 Viola d'amore detay



resim 36 Viola d'amore

Viyol ailesi üç üyeden oluşur:

- 1) Diseant Viol (Soprano viyol)
- 2) Tenor Viol (Viola da Braccio ya da Kol Viyolası)
- 3) Bas Viol (Viola-da-Gamba ya da Bacak Viyolası)



resim 37 Viol ailesi

Viyollerin gelişimi sonucu quinton (kinton) olarak adlandırılan çalgıları görüyoruz. Quinton'lar treble quinton (tiz kinton) ve tenor quinton olarak tanınıyorlardı. Her ikisinin de beşer teli vardı. Günümüzde kullanılan keman ve viyolanın akort sistemine yakınlıkları nedeniyle kintonlar bizi yakından ilgilendirirler. Çünkü, tiz kintonun 3 kalın teli günümüz kemanın 3 kalın teliyle, tenor kintonun 3 kalın teli viyolanın 3 kalın teliyle aynıdır.



resim 38 Quinton

Günümüz yaylı çalgılarıyla birçok ortak özellikleri ve modern yaylıların habercisi olan bir grup çalgılar da vardır:

Tenor Keman (4 telli ve akort sistemi günümüzde kullanılan viyolanın aynısı)



resim 39 Tenor keman

Bas Keman (4 telli ve akort sistemi günümüzde kullanılan viyolonsel
aynısıdır.)



resim 40 Bas keman

Kontrabas Keman ya da Basso da Camera (Güçsüz 4 bas telli bir çalgıydı.)



resim 41 Kontrabas keman

Bugün artık kullanılmayan ancak ünlü bas çalıcısı Dragonetti tarafından arasıra kullanılan, Oktargeige ya da Oktavafiddle adında viyolonsel ile viyola arası ve modern kemandan bir sekizli daha kalın akortlanan dört telli bir çalgıdan da söz edilebilir. Modern çello gibi akortlanan dört telli küçük bir çalgı olan, Leopold Mozart tarafından Handbassel ve Boccherini tarafından alto viyolonsel olarak adlandırılan çalgı da eskiden bir dönem kullanılmaktaydı.



resim 42 Handbassel

Viyolanın ciddi kilise müziğine girmesi bizi modern keman ailesine götürmektedir. O günkü viyola, diğer bütün yaylıların konumlarına ölçü olmuş ve bu çalgılar İtalyan dilinin özelliklerine uygun adlandırılmışlardır. Örneğin; küçük viyola anlamına gelen Viol-ino'nun değişime uğraması sonucu violin sözcüğü türemiş; biraz büyük viyola anlamına gelen violoncello sözcüğü viyolonsel tanımlamak için kullanılmıştır. Rebec'den viol'e, viol'den de kemana dönüşen bu çalgının serüveni her ne kadar Antonius Stradivarius'la noktalanmışsa da, XVIII. yüzyılda kullanılan üç ayrı çalgının varlığından söz etmemiz doğru olur:

1) Violetta Marina (Eski bir viola d'amore'nin değişimiyle şekillenmiş bir çalgıydı.)

2) Viola Pomposa (Beşinci tel eklenmiş küçük bir viyolonsel biçiminde bir çalgıydı. J.S.Bach'ın viyolonsel sololarının 6.sında bu çalgıyı ilk kez ortaya çıkardığı ve kullanılmasını önerdiği söylenir. Ancak bu çalgı Leopold Mozart'ın döneminde önemini yitirmiştir.)

3) Violino Piccolo (Üç çeyrek keman ölçütlerinde ve kemandan bir küçük üçlü daha tiz akortlanan bir çalgıydı. Bu çalgının da viola pomposa gibi kullanım süresi çok az sürmüş ve Leopold Mozart döneminde artık kullanılmaz olmuştu.)



resim 43 Violino piccolo

Konumuz olan keman, viola-da-braccio'nun geliştirilmesi sonucunda bugünkü şeklini almıştır. Viola-da-braccio (kol viyolası) denmesinin nedeni keman pozisyonunda çalınmasındandır. Bu çalgı genel şekli, kıvrımları, sırt eğimi, bağlantıları ve göğsü bakımından hemen hemen günümüz orkestralarında kullanılan viyolayı andırır. En eski keman yapımcısı olarak bilinen Juann Kerlino'nun ilk yaptığı, kemanın atası olan viola-da-braccio'nun beş teli tuşe üzerinde, iki teli tuşe bas tellerinin yukarısında uyum teli idi.

Juann Kerlino'nun 1449 yılında yaptığı ilk kemandan sonra, altmış yıl kadar keman yapımında bir yenilik olmadı.



resim 44 Viola-da-Braccio



resim 45 Geleneksel yaylı algılar



resim 46 Günümüz yaylı çalgıları

SONUÇ

Yaylı sazların ortaya çıkış ve gelişim-olgunlaşma sürecinde ortaçağ döneminden beri Asya ve Türk medeniyetlerinin eli bulunduğu gerçeği araştırmacılarca kavranamadığı ve araştırmalar da bundan dolayı zarar gördüğü için, tarihi bilinen köken yanlışlıkları ve batı özentiliğinin sonucu olarak birçok bilgi günümüzde kesin olarak yazılamamaktadır.

Bu araştırma, yaylı çalgıların evrimi gibi evrensel olan bir konunun sadece köken ve yayılış sürecine, Asya, Türkiye ve Avrupa üçgeni içinde, X. yüzyıldan başlayıp günümüze gelmiş kaynakların ve deyişlerin yardımı ile objektif ve sınırları çizilmiş bir çalışmadır.

İklığ kelimesinin 1500 yıllık Türk kültürüne bağlı tarihini, başka hiçbir dile geçmediğini ve sonunda yabancı isimlerin tercih edilmesine dayanamayıp sazın kendisinden önce adının şehirlerimizde tarihe karışması üzücüdür. Oklu çalgı (yaylı çalgı) isimlendirmesinin, insanlık tarihinin ok ve yayı kullanmaya başlamasından itibaren düşünürsek, sadece Türkiye’de ok adı ile birebir ilişkilendirilmesinin sebepleri, kelimeyi öz anlamıyla kullanma isteği olarak düşünülebilir. Buna rağmen Almanca Bogeninstrument karşılığı oklu çalgı terimi sayılabilir. (Ovgulu çalgı: Streichinstrument.)

Dünya tarihinde oklu (yaylı) çalgıların prototipi “İklığ”dır ve Avrupa’ya önce Hunlar eliyle tanıtılmıştır. (Hegedü ve İgrec)

KAYNAKÇA

- Abdülmümin, S. (XV. yüzyıl). *Risale-i İlm'l-Musiki*. (ev. Ahmedoğlu Őkrullah).
İstanbul.
- Agricola, M. (1529). *Musica instrumentalis deudsch*. Almanya.
- Bang, W. ve Marguard, J. (1914). *Ostturkische Dialektstudien*. Berlin.
- Browne, E. G. (1893). *A Year Amongst The Persians*. İngiltere: Messrs
A & C Black Ltd.
- Busbecq, O. G. (1556). *The Letters Turc*. İstanbul.
- Comettant, O. (1869). *La musique, les musiciens et les intruments de musique*. Paris.
- Courant, M. (1912). *Essai historique sur la musique classique des chinois*. Paris.
- elebi, E. (XVII. yüzyıl). *Seyahatname*. İstanbul.
- Dai, A. (XV. yüzyıl). *enname*. Ktahya.
- Eichhorn, A. (1886). *Athanasii de vita ascetica testimonia collecta*. Halle.
- Farabi, A. N. (1210). *Kitabu'l-Musikiyi'l-Kebir*. Kahire.
- Gazali. (1933,19 Mart). *Halk Őairleri ve sazları*. Kaynak dergisi, sayı 2.
- Gazimihal, M. R. (1954). *İklđ*. İstanbul: Ses Birliği Yayınları.
- Haraszti, E. (1977). *Origin of the Rumanians*. Romanya.
- Harezmi, E. A. (X.yüzyıl). *Mefatih-l Ulm*. Tahran.
- Hüseyin, T. (1814). *Burhan-ı Ktt*. (ev. Antepli Asım Efendi). İstanbul.
- Kaygusuz, N. (2007). *Batılılaşma Döneminde Gelişen Türk Müziği algıları ve Kemee*.
Erişim tarihi: 13 Şubat 2008,
http://www.muzikbilim.com/5m_2006/kaygusuz_n.html

- Devlet Sanatçısı Prof. Nevit Kodallı. (2007-2008). Mersin Üniversitesi Devlet Konservatuvarı. 28 Eylül 2007-26 Mayıs 2008 tarihleri arasında Müzik Tarihi ve Müzik Terminolojisi üzerine söyleşiler.
- Laborde, J. B. (1780). *Essai sur la musique ancienne et moderne*. Paris.
- Lawenclav, H. (1595). *Neuwe Chronica Turkischer nation von Türkhen selbs beschrieben*. Frankfurt.
- Mandyczewski, E. (1912). 'Schubert-Pflege in der Gesellschaft der Musikfreunde', *Geschichte der k.k. Gesellschaft der Musikfreunde*. Vienna.
- Micklosich, F. (1886). *Etymologisches Wörterbuch der Slavischen Sprachen*. Viyana.
- Nimetullah Efendi, S. (1540). *Farsçadan Türkçeye Sözlük*. İstanbul.
- Pozdneyev, A. M. (1892). *Mongolia and the Mongols*. Moskova.
- Radloff, W. (1885). *Das Schamentum und sein Kultus*. Leipzig.
- Sachs, C. (1930). *Handbuch der Musikinstrumentenkunde*. Leipzig.
- Sachs, C. (1943). *The Rise of Music in the Ancient World*. Leipzig.
- Soubies, A. (1898). *Historie de la musique en Russie*, Paris.
- Yrd. Doç. Hakan ŞENSOY. (2007-2008). İstanbul Teknik Üniversitesi Devlet Konservatuvarı. 13 Ocak 2008-23 Şubat 2008 ve 09 Nisan 2008 tarihlerinde Çalgı Teknikleri ve Çalgılar Kronolojisi üzerine söyleşiler.
- Toderini, J. B. (1688). *Della letteratura de Turchi*. Venedik.
- Vefik Paşa, A. (1876). *Lehçei Osmani*. İstanbul.
- Villoteau, G. A. (1813). *Description historique, technique et litteraire des instruments de musique des Orientaux*. Paris.

