

72134

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

**DÜNDEN BUGÜNE REBAB ve
YENİDEN ELE ALINMASI**

SANATTA YETERLİLİK TEZİ

M. REFİK KAYA

**T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ**

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih : 08.06.1998

Tezin Savunulduğu Tarih : 27.07.1998

Tez Danışmanı

: Doç. M. Cahit ATASOY

Diğer Jüri Üyeleri

: Prof. Dr. Alaeddin YAVAŞCA

Prof. Dr. Selahattin İÇLİ

Prof. Dr. Yavuz AKSOY

Prof. Dr. O. Fikri SERTKAYA

HAZİRAN 1998

ÖNSÖZ

İlk yaylı çalgılardan biri olan ve Türk Müziği tarihinde uzun asırlar yer almış olan rebab; tarih içerisinde değişik isimler ile karşılandı.

Bu çalışmada; Rebab, İklığ, Keman, Kemâne, Kemençe gibi çalgılar arasından rebabın gerçek kimliğini ortaya çıkarmaya çalıştık.

Bilindiği gibi Batı ülkelerindeki Çalgıların Organografya çalışmaları ciddi bir şekilde ele alınmıştır. Türk Müziğinde köklü geçmişlere sahip olan çalgılarımızın bir çoğu için ise halen Organografya çalışması yapılmış değildir. Belki de bir çok Türk çalgısının terk edilip kaybolma sebeplerinden biri de budur. Biz de bu nedenle Günümüz Türk Müziğinde terkedilmiş çalgılardan sadece biri olan rebabın yeniden ele alınması için çok yönlü bir araştırmaya giriştik. Bu araştırmalarımızı ilmi veriler ışığında yaparken yapım ve icra alanındaki uygulamalarımızı ve elde ettiğimiz sonuçları öneriler olarak buraya aktardık.

Rebabın yapımı konusundaki deneylerde uygulama ve yardımlarını esirgemeyen müzisyen ve çalgı yapımcısı babam Teoman Kaya ve yine müzisyen ve çalgı yapımcısı olan kardeşim Ahmet Kaya'ya teşekkürleri bir borç bilirim.

İ.T.Ü. Türk Musikisi Devlet Konservatuarı Çalgı Yapım Bölümünün kurucusu Cafer Açın hocaya verdiği destekten dolayı ve Çalgı Yapım Bölümünün hocalarından Mustafa Aydın Öksüz'e de yardımlarından dolayı teşekkür ederim.

Ayrıca icrada uygulama konusunda bu çalgıya ve icracısı olarak bana topluluklarında yer veren Kültür Bakanlığı İstanbul Tarihi Türk Müziği Topluluğu Genel Sanat Yönetmeni Ahmet Özhan ve topluluğun Müdürü Ö. Tuğrul İnancer'e saygı ve şükranlarımı sunarım. Zira bu sayede yapımda ulaştığım sonucu dört yıldan beri topluluk içinde her formdaki eserin uygulanmasında tecrübe ettim. Karşılaştığım zorlukları göz önüne alarak çalış tekniğimi geliştirmeğe çalıştım. Yine bu sayede Konser ve T.V. programları ile rebabın kaybolmadığını, yeterliliğini ilgili çevrelere görsel ve müzikal anlamda nakledebilme olanağını buldum. Konser için gittiğimiz farklı iklim koşullarında ise çalgının hava değişimleri karşısında gösterdiği reaksiyonu, dayanıklılık ve performans açısından tahlil ederek gerekli gördüğüm değişiklikleri yaptım.

Çalgı üzerinde yaptığım her değişiklikte değerli fikirlerini ve önerilerini aldığım, müzik ve icracılık konusunda her zaman istifade ettiğim hocam Yrd. Doç. İhsan zgen'e de burada teşekkürlerimi sunarım.

Son olarak da, tez konusunun seçiminden sonuçlandırılmasına kadar benden manevi olarak destek ve yardımlarını esirgemeyen hocam Doç. M. Cahit Atasoy'a teşekkürlerimi sunarım.

Haziran 1998

M. REFİK KAYA



İÇİNDEKİLER

KISALTMALAR	XI
TABLO LİSTESİ	XII
ŞEKİL LİSTESİ	XIII
ÖZET	XVI
SUMMARY	XXV
1. GİRİŞ	1
1.1. Giriş ve Çalışmanın Amacı	3
2. TÜRKLERİN MUSİKİ ALETLERİ	4
2.1. Fârâbî’den Şükrullah’a.....	4
3. YAYLI ÇALGILAR.....	5
3.1. Yaylı Çalgının Vatanı	5
3.2. Yaylı Çalgının Tarih İçinde Yolculuğu	5
4. İLK TÜRK YAYLI ÇALGILARI	7
4.1. Türk Kültür Tarihinde Kemençeye Genel Bir Bakış.....	7
4.1.1. Kemençenin Adı	7
4.1.2. Çeşitli Kültür Çevrelerinde Kemençe	8
4.1.3. Osmanlı Devletinde ve Bugünkü Anadolu’da Kemençe	9
4.2. Türklerin İlk Kemençesi Kopuz (Oklu)	10
4.2.1. Oklu Çalgının Adı.....	10

4.2.2. Baksı'lardan Dede Korkut'a Kopuz	11
4.2.3. Kemençe Kopuzların Yapıldığı Kutlu Maddeler.....	11
4.2.4. Kemençe Kopuzların Yayları	12
4.2.4.1. Kemençe Kopuzların Yaylarının Yapıldıkları Ağaçlar.....	13
4.2.5. Kemençe Kopuzların Telleri	15
4.2.5.1. At Kılı Teller	15
4.2.5.2. Kemençe Kopuzların Tellerinde Kullanılan Diğer Maddeler.....	16
4.2.5.3. Bağırsaktan Tel İmâlâtı	18
4.2.5.4. İpekten Tel İmâlâtı.....	19
4.2.5.5. XVI. Y.Y. Gezinlerinden Pierre Belon Du Mans'ın Çalgı Telleri Üzerine İzlenimleri	19
4.2.6. Kemençe Kopuzların Göğüslerine Gerilen Deriler	21
4.2.7. Kemençe Kopuzların Perdeleri.....	22
4.2.8. Kemençe Kopuzların Kulakları	23
4.3. En eski Türk Kemençesi İkliğ	24
4.3.1. İkliğ' in ilk zengin Tarifi.....	25
4.3.2. Anadolu'da İkliğ.....	28
4.3.3. Asya ve Anadolu Kaynaklarında İkliğ.....	28
4.3.4. Batı Organografyasında İkliğ	28
4.4. Gıçak	29
4.5. Çağana, Çağanak	30

5. DİĞER TÜRK YAYLI ÇALGILAR	32
5.1. Karadeniz Kemençesi	32
5.2. Fasıl Kemençesi.....	32
5.3. Tek Telli Yaylı Çalgı	35
5.4. Ayaklı Keman.....	35
5.4.1. XVII Y.Y. Gezinlerine göre Ayaklı Keman.....	36
5.5. Sine Keman	38
6. TARİH İÇERİSİNDE REBAB	40
6.1. Ravanastron Efsanesi	40
6.2. Babürname’de Rebab.....	41
6.3. Evliya Çelebi Seyahatnamesinde Rebab.....	41
6.4. Rebabın Adı.....	42
6.5. Horasandan Anadoluya Rebab	43
6.6. Rebab’ın Avrupa ya Çıkışı.....	43
6.7. Rebab’tan Keman’a Evrim (Rebap, Rebek, Keman).....	44
6.7.1. Rebek	44

7. TÜRK YAYLI ÇALGILARINDA MÜŞTEREK KULLANILAN İSİMLER ve REBABIN BUNLAR ARASINDAKİ DURUMU.....	46
8. DEĞİŞİK ÜLKE ve KÜLTÜRLERDE REBAB İSMİ İLE ANILAN ÇALGININ BENZERLİK ve FARKLILIKLARI	49
9.TÜRK MUSİKİ ALİMLERİNE GÖRE REBAB.....	50
9.1. A. Meragi'ye göre;.....	50
9.2. Ahmedoğlu Şükrullah'a göre;	52
9.3. Hızır Ağa'ya göre;	52
9.4. Rauf Yekta Bey'e göre;.....	53
10. AVRUPALI GEZGİN ve MUSİKİ ALİMLERİNE GÖRE REBAB;	54
10.1. G. Farmer'a göre;.....	54
10.2. C. Niebuhr'a göre;	55
10.3. C. Fonton'a göre;	56
10.4. G. Toderini'ye göre;	57
10.5. P. Belon Du Mans'a göre;	57
10.6. J. Benjamin de Laborde'ye göre;	58
10.7. C. Hanry Blainville'e göre;	59

10.8. Dr. J. Covell’a göre;	59
10.9. Villoteau’a göre;	60
10.10. Hedwig Usbeck’e göre;	60
11. XVIII Y.Y. OSMANLI DEVLETİ ÇALGI TOPLULUKLARINDA REBAB;	62
11.1. Minyatürlerde Rebab	63
11.2. Gravürlerde Rebab	64
12. TANZİMAT DÖNEMİ ve SONRASI REBABIN DURUMU	66
12.1. Rebab (İkliğ)’in Terkedilmesi	66
12.2. Keman’ın Rebab’ın yerini alması	67
13. 1867 de PARİS’TE SERGİLENEN TÜRK ÇALGILARINDAN REBAB.....	69
14. NEV REBAB.....	70
15. REBABIN GÜNÜMÜZDEKİ SES RENGİ.....	74
16. GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE REBABİLER	75
17. TÜRK EDEBİYATINDA REBAB.....	81
17.1. Hz. Mevlâna’da Rebab.....	81
17.1.1. Rebab’ın Altı Tele Çıkması.....	81

17.1.2. Hz. Mevlâna'nın Eserlerinde Rebab Adının Geçtiği Beyitler.....	84
17.2. Sultan Veled'de Rebab.....	85
17.2.1. Rebabname'de Rebab.....	86
17.3. Hz. Mevlâna ve Hüsameddin Çelebi zamanlarında, Rebab'a dair Menkıbeler	86
17.4. Çeşitli Dönemlere Ait Rebab la ilgili Metin ve Şiirlerden Örnekler	88
18. REBABLA İLGİLİ GÖRÜŞLER ve RÖPORTAJLAR.....	94
19. REBABIN YAPIMI	102
19.1. Giriş.....	102
19.2. Çizimi.....	103
19.3. Tekne Seçimi	104
19.4. Sapın Hazırlanması	106
19.5. Sapın Tekneye Alistırılması	108
19.6. Deri Seçimi.....	110
19.7. Derinin Tekneye Yapıştırılması.....	110
19.8. Sapın Tekneye Montajı	111

19.9. Baş Eşik Yeri Açılması ve Burgu Alıştırılması.....	112
19.10. Cilası	114
19.11. Eşik Yapılması.....	114
19.12. Tellenmesi	116
19.13. Can Direği	116
19.14. Rebabın Yayısı.....	118
SONUÇLAR ve ÖNERİLER	119
SÖZLÜK.....	127
KAYNAKLAR.....	129
EKLER	132
ZGEMİş.....	168

KISALTMALAR

Alm.	: Almanca
Ar.	: Arapça
Far.	: Farsça
fels.	: felsefe
Fr.	: Fransızca
gr.	: gramer
Hız.	: Hazret-i
i.	: isim
İng.	: İngilizce
müz.	: müze
T.	: Türkçe
tar.	: tarih
Ank.	: Ankara
Ist.	: İstanbul
yay.	: yayıncılık
c.	: cilt
çev.	: çeviren
ansk.	: ansiklopedi
gaz.	: gazete
nşr.	: neşriyat
eğ.	: eğitim
bank.	: bankası
der.	: dergisi
mec.	: mecmuası
y.y.	: yüzyıl
b.k.	: bakınız
söz.	: sözlük
es.	: eserleri
diz.	: dizisi
baş.	: başkanlığı
s.	: sayfa
doğr.	: doğru
ay.y.	: aynı yer
Prof.	: profesör
Dr.	: doktor

TABLO LİSTESİ

Sayfa No

Tablo 6.7,1”	: Rebab’tan kemana evrim.....	44
Tablo 9,2”	: Abdülkâdir Meragi’ nin çalgı tasniflerini yaptığı şema	51
Tablo 17.1.2,3”	: Divan-ı Kebir de rebab adının geçtiği Beyitler	84
Tablo 17.1.2,4”	: Hz. Mevlâna’nın 1646 Rubaisi içinde rebabı konu aldığı rubailer.....	85
Tablo A 1	: Rebabın ses sahası ve akort sistemleri	125

ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa No

Şekil 5.5,1” : Villoteau’nun gördüğü Sinekeman’ın akordu	38
Şekil 5.5,2” : Rauf Yekta Bey’in verdiği Sinekaman akordu	39
Şekil 9.4,3” : Rauf Yekta Bey’in verdiği rebab akordu	53
Şekil 19.2,4” : Rebabın çizimi	103
Şekil 19.3,5” : Tekne seçimi ve hazırlanması	104
Şekil 19.3,6” : Tekne seçimi ve hazırlanması	105
Şekil 19.4,7” : Sapın hazırlanması	106
Şekil 19.4,8” : Sapın hazırlanması	107
Şekil 19.4,9” : Sapın hazırlanması	107
Şekil 19.4,10” : Sapın hazırlanması	108
Şekil 19.5,11” : Sapın tekneye alıştırılması	108
Şekil 19.8,12” : Sapın tekneye montajı	111
Şekil 19.9,13” : Baş eşik yeri açılması ve burgu alıştırılması	112
Şekil 19.9,14” : Baş eşik yeri açılması ve burgu alıştırılması	113
Şekil 19.9,15” : Baş eşik yeri açılması ve burgu alıştırılması	113
Şekil 19.11,16” : Eşik yapılması	115
Şekil 19.11,17” : Eşik yapılması	115
Şekil 19.12,18” : Tellenmesi	116
Şekil 19.12,19” : Tellenmesi	116
Şekil A 1 : 24 Ocak 1970 yılında Ankara Milli Kütüphanede udi Cinuçen Tanrıkorur ve Rebabi Sabahaddin Volkan’ın verdikleri konserin programı	132
Şekil B 1 : Segah Şarkı (Rebab-1) / Yesârî Âsım ARSOY	133
Şekil B 2 : Hicaz Şarkı (Rebab-2) / Yesârî Âsım ARSOY	134
Şekil B 3 : Hicaz Şarkı (Aşk mektubu) / Yesârî Âsım ARSOY	136
Şekil C 1 : Güney Anadolu Yörüklerinde “kemen”	138
Şekil C 2 : At kılı Kazak yaylı kopuzları	138
Şekil C 3 : Eski Kazak-Türk yaylı kopuzları	139
Şekil C 4 : Çok eski karakterli yaylı kopuzlar	139

Şekil C 5	: Türk sazlarının en eski veya ilkel tipleri.....	140
Şekil C 6	: Kuzey Türk “İgil”, yani ıklıgları	140
Şekil C 7	: Türk kemençelerinin prototipleri.....	140
Şekil C 8	: Ahmedoğlu Şükrullah’a göre ıklığ	141
Şekil C 9	: Orta Anadolu’dan bir kabakçı	142
Şekil C 10	: Azerbaycan kemençeleri	142
Şekil C 11	: Fasıl kemençesi.....	143
Şekil C 12	: Çeşitli Türk çalgıları	144
Şekil C 13	: Kemençe beşlemesi.....	144
Şekil C 14	: Armudi kemençe ile lavta eşliğinde oynayan “Tavşan” (Enderuni Fazıl 1793)	145
Şekil C 15	: Keman-ı Kıpti (Kemani Hızır Ağa).....	146
Şekil C 16	: Ayaklı keman (Laborde 1780)	146
Şekil C 17	: Ayaklı keman (Kemani Hızır Ağa).....	147
Şekil C 18	: Türk ve Tatar kemanı (1867 Paris sergisinden)	147
Şekil C 19	: “Ayaklı keman” Bonanni, 1723	148
Şekil C 20	: Sine keman	149
Şekil C 21	: Rebek	150
Şekil C 22	: Yaylı çalgılar ailesi	150
Şekil C 23	: Bulgar gusla’sı.....	150
Şekil C 24	: Ahmedoğlu Şükrullah’a göre Rebab.....	151
Şekil C 25	: Rebab (Kemani Hızır Ağa)	152
Şekil C 26	: Edirne müzesinden ıklığ.....	152
Şekil C 27	: Müstatil Rebab çalan bir Ürdünlü.....	153
Şekil C 28	: Yuvarlak rebab	154
Şekil C 29	: Kayık biçimi rebab.....	155
Şekil C 30/E	: Çeşitli çalgılar (Niebuhr)	156
Şekil C 31	: Fonton’a göre rebab	156
Şekil C 32	: Musiki topluluğu.....	157
Şekil C 33/5	: Çeşitli çalgılar (Laborde)	157
Şekil C 34/5.6-8-9:	Onsekizinci yüzyıl sonlarında Mısır’da Kullanılan çalgılar.....	158
Şekil C 35	: Halepte oda musikisi.....	158
Şekil C 36	: Kemençe çalan ve alem yapan devler.....	159

Şekil C 37	: Levni, küme faslı (1700 ?)	159
Şekil C 38	: III. Murad'ın oğlu Şehzade Mehmed'in sünnet düğünü şenliklerinde çalgıcılar. (Nakkaş Osman, 1582)	160
Şekil C 39	: 1610 da Çalgılı bir Osmanlı kır âlemi.....	161
Şekil C 40	: III. Mehmed'in taht salonu ve çalgıcılar	161
Şekil C 41	: Dört Osmanlı çalgıcısı ve rakkase	162
Şekil C 42	: Fârâbî'ye atfedilen kemençe tipi	162
Şekil C 43	: Türk kültürüne yabancı Osmanlı sazları	163
Şekil C 44	: Batılı gezginlere göre bir İstanbul alemi.....	163
Şekil C 45	: Osmanlı sarayında çengilere refakat eden ıklıkçı kız (Castellan 1797).....	164
Şekil C 46	: Haremde bir çalgı takımı.....	165
Şekil C 47/1	: 1867'de Paris'te sergilenen Türk Çalgılarından rebab	165
Şekil C 48	: Nev Rebab	166
Şekil C 49	: Tanburi Cemil Bey.....	167
Şekil C 50	: Süreyya Bey.....	167
Şekil C 51	: Eyyubî Mustafa Sunar.....	167
Şekil C 52	: Sabahattin Volkan.....	167
Şekil C 53	: İhsan Özgen	167

DÜNDEN BUGÜNE REBAB ve YENİDEN ELE ALINMASI

ÖZET

1. GİRİŞ

Selçuklu Dönemi Türk müziğinde ve yaklaşık altı yüzyıl Osmanlı İmparatorluğu'nun Türk Müziğinde yer alan rebab adlı çalgının ilk yaylı çalgılardan biri olma özelliği vardır. Türk dünyasında çalgıların birçoğu, değişen zamanın ihtiyaçlarına cevap veremeyecek hale geldiklerinde, geliştirilerek kullanılmaları yerine, terk edildiler. Daha evvel kullanılıp sonradan terk edilen çalgılarımız kültürümüzün kaybolmuş parçalarıdır. Organoloji sahasında yapılacak çalışmalar bu parçaları bulup bir araya getirmek için atılacak ilk adımdır. Bizde bu yüzden 17. yy. sonlarında yerini Keman'a bırakan rebabı, yeniden Türk Musikisine kazandırabilmek için ele aldık.

2. TÜRKLERİN MUSİKİ ALETLERİ

Eski devirlerde Türkler tarafından kullanılmış olan musiki aletleri hakkında kâfi bilgimiz yoktur. İlk olarak dokuzuncu yüzyıldan Türk musiki alimi Fârâbî; "Kitab-ül Musiki-ül Kebir" adlı eserinde, musiki aletleri hakkında önemli bilgiler vermiştir. Daha sonra altıncı Osmanlı padişahı II. Murad (H. 824-855) devrinde yaşamış olan müzikolog tarihçi ve bilgin Ahmedoğlu Şükrullah, Türklerin dokuz adet musiki aletini "Berceme-İktbül Edvar" adlı eserinde tanıtmıştır. Bu eser XIII. yy. Türk musiki alimi ve bilgin Safiyüddin'in, "Kitabül Edvar" adlı eserinin Osmanlı Türkçesine çevirisiydi.

Bu eserde tarifi verilen dokuz adet musiki aleti şunlardı. 1. Ud., 2. İkliği., 3. Rebab., 4. Mizmar., 5. Pişe., 6. Çenk., 7. Nüzhe., 8. Kanun., 9. Mugni.

3. YAYLI ÇALGILAR

Yaylı çalgıya dair ilk izler, VIII. ve IX. asırlara ait olup Uygur Türklerinde görülmektedir. Yaylı çalgının tam olarak ne zaman çıktığı kesin olarak bilinmemekle

beraber menşenin Asya kıtası olduğu izlenimleri vardır. Uygur Türkleri vasıtasıyla Orta Asyadan Anadolu'ya gelen yaylı çalgı buradan da Avrupa'ya geçmiştir.

4. İLK TÜRK YAYLI ÇALGILARI

Yaylı çalgılar Türklerde; destan, ayin ve sihir çalgılarıydı. Kemençe Türk Kültür ve Musikisinin en tipik aletidir. Tedavi fal ve sihir dualarının da yapıldığı bu çalgılar iniltili ve genizden gelen mırıltılı bir sese sahip olup insana korku ve sihir dolu duygular veriyordu. Bu yaylı çalgıların her bir bölümü Türklerde kutsal sayılan doğal malzemelerden yapılıyordu. Türklerde yaylı çalgı, asırlarca "İklığ" sözcüğü ile karşılanırken İran'da yaygın olan "Kemençe" deyişi XV. yüzyıldan itibaren Türklerle girmeye başlamıştı. Türkler böylece Türkçe "gıçak" ve "ıklığ"ı, kemençe sözcüğü ile birlikte kullandılar. Osmanlı Devleti'nde "kemençe" adıyla geçen çalgı "İklığ"dı ve bu çalgı Osmanlı Türklerinin oda musikisinde vazgeçilmez çalgılardan biriydi. İklığ ile Asyadaki Türk kavimlerinin kullandıkları kemençeler arasında büyük benzerlikler vardır. Bu yüzden araştırmaya İç Asyadan gelerek başlamak daha doğrudur. Türklerin ilk gelişmiş çalgısı "kopuz"du. Orta Asyadan derlenmiş çalgıların çoğu kemençe olup bunlar hem yayla hem de parmakla çalınabiliyordu. Eski çağlarda yaylı çalgılar, mızraplı çalgılardan yayları dolayısıyla ok ve okul tanıtmasıyla ayrılıyorlardı. Anlaşıldığına göre eski ve geniş Türk kitlelerinde yay yerine ok sözü daha çok kullanılıyordu. Kazak ve Kırgızlar, en büyük velilerinden olan korkut Ata'nın "Kopuz" adlı çalgıyı icat ettiğine inanıyorlardı. Bu yüzden çalgının kutsal bir tarafı vardı. Dolayısıyla kemençeler ve yayları kutlu maddelerden yapılıyor, telleri de bağır sak, ipek, at kılı gibi doğal malzemelerden seçiliyordu.

İklık

İklık adı Türk kültür çevrelerince değişen lehçelerle ifade edilmişti. Bu isimler ve kökleri arasında Altaylar'dan Anadolu'ya hatta bazı Kuzey Afrika ülkelerine kadar benzerlikler görülüyordu. İlk Türk yaylı çalgılarından olan İklığ'ın eski metinlerde geçen tarifleri, günümüzdeki rebab'a çok yakındır.

Gıçak ve Çağana

Gıçakta İklık benzeri bir çalgıdır. Çağana ise İklığ'ın Asyadaki adıydı.

5. DİĞER TÜRK YAYLI ÇALGILARI

Bu bölümde geçmişte ve günümüzde kullanılan diğer Türk yaylı çalgıları hakkında kısaca tanımlamalarda bulunulmuştur. Bu sayede "kemençe" sözcüğünün çalgılara ait ifade ettiği kavramlar netleştirilmeğe çalışılmıştır.

Karadeniz Kemençesi

Karadeniz yöresinde kullanılan, sırtı dar, düz ve uzunca yapılı ahşap göğüslü, iki sesli çalınan yaylı bir çalgıdır.

Fasıl Kemençesi

Armudi yapılı, üç telli, tellerin üzerine basılmadan yandan tırnak değdirilerek çalınan bir yaylı çalgıdır. Polonya'dan Macar, Rumeli ve Ege topraklarına inen Fasıl Kemençesi XIX. yy.'da daha çok, çalgılı kahve ve meyhanelerde, eğlence musikisinde kullanılan bir kaba saz çalgısıydı. Bu çalgı Kemençe ustası Vasil (1845-1907) ile ince saz topluluklarında yer almağa başladı.

Tek Telli Yaylı Çalgı

XVII. yy. Avrupalı gezginlerinden Laborde, bugün kaybolmuş olan tek telli yaylı bir çalgının varlığına izlenimlerinde değinmiştir. I. Sultan Mahmud dönemi musiki alimlerinden Kemânî Hızır Ağa, "Tefhim el-makamat fi tevlid en nagamat" adlı eserinde ise bu çalgıya "Keman-ı Kıpti" demiş ve bir de resmini vermiştir. Geçmişte kullanıldığına dair başka bir delil olmayan bu çalgı armudi yapısı ile fasıl kemençesine benzemektedir.

Ayaklı Keman

XVII. yy. gezginlerinden Laborde'un verdiği resimde çalgının gövdesi iri bir tencere büyüklüğündedir. Ve sapında perde bağları vardır. İkliğ'in Kontrbas iriliğine getirilmiş bir hali olan bu çalgı muhtemelen 17. yy. da bas ses ihtiyacını karşılamak için yapılmış olabilirdi. Ayaklı Keman'ın günümüze bir örneği gelmemiştir.

XVIII. yy. musiki alimlerinden Hızır Ağa "tefhim el makamat fi tevlid en nagamat" adlı eserinde, "ayaklı keman" adında bir çalgı neşretmiştir. Bu çalgıda yapı itibariyle rebab'a benzemekte ve sapında perde bağları vardır.

Sine Keman

Avrupalıların Viole d'amour, Türklerin Sinekeman dedikleri 12 telli bir keman, bilhassa III. Selim döneminde çok rağbet görmüştür. Barok çağına ait bu çalgı, kemanın yaygınlaşmasıyla XX. yy'dan itibaren terkedilmiştir.

6. TARİH İÇERİSİNDE REBAB

Rebab; Türkiye, İran, Arabistan, Kuzey Afrika, Afganistan, Pakistan, Hindistan ve Cava gibi ülkelerde çeşitli biçimleri olan bazı mızraplı ya da yaylı çalgıların ortak adıdır. Tam olarak ortaya çıkış tarihi bilinmemekle beraber Evliya Çelebi rebab'ın eskiliğini Süleyman Peygamber devrine kadar dayandırmaktadır. Rebab X. yy. da Fars ve Horasan halkı tarafından yaygın olarak çalınmaktaydı. Rebabın Horasan'dan Anadolu'ya, Hz. Mevlâna'nın babası Bahaeddin Veled ve müritlerinin göçüyle beraber geldiği tahmin edilmektedir. Rebab, hicri birinci asrın ortalarında Araplara da geçti. II. Endülüs Emevileri ile İspanya'ya taşınarak Orta Avrupa'ya kadar yayıldı. Bu çalgı bilhassa Ortaçağ Avrupasında Traubadourların gözde çalgısı olmuştu. Bahsi geçen çalgının Arap rebabı olduğu muhtemeldir. Rebab kelimesinin aslı Türkçe olmayıp Arapçadan gelmektedir. Araplar yayla çalınan bütün çalgılarına rebab demişlerdir. Türklerse genellikle kendilerine yabancı olan çalgılara bu adı veriyorlardı. Günümüzde rebab olarak tanıdığımız çalgı ise gerek doğu gerek batı kaynaklarında İkliğ yada kemençe ismiyle geçiyordu. Arap rebabı Avrupaya geçince "rebek" adında bir çalgıya dönüşmüştü. Daha sonra ise bu çalgı keman'a uzanan bir evrim sürecine girdi.

Rebek

Armut biçimli çok şişkin olmayan bir gövde, tahtadan bir göğüs ve ucunda burguluğun yer aldığı bir saptan oluşur. Çeneye dayayarak ya da kucağa alınarak çalınan bu çalgı üç telli olup beşli aralıkla akord edilirdi. Ortaçağda sopranodan basa kadar çeşitli boyları yapıldı. Rebek ve Ortaçağ viyeli bir süre birarada kullanıldıktan sonra yerini Rönesans döneminde bir aile oluşturan Viyol'e bıraktı.

7. TÜRK YAYLI ÇALGILARINDA MÜŞTEREK KULLANILAN İSİMLER VE REBABIN BUNLAR ARASINDAKİ DURUMU

Türk musiki tarihinde Rebab, İkliğ, Kemençe, Ayaklı keman, Çegane, Çağanak gibi sözcükler çoğunlukla aynı çalgıyı ifade etmek için kullanıldı. Böylece adı geçen çalgıları kavramsal olarak birbirinden ayırd edebilmek güçleşiyordu. Batı kaynaklarında ise kemençe sözcüğü ile rebab kastedilmiştir.

8. DEĞİŞİK ÜLKE VE KÜLTÜRLERDE REBAB İSMİ İLE ANILAN ÇALGININ BENZERLİK ve FARKLILIKLARI

Türklerde olduğu gibi değişik ülke ve kültürlerde de müzik aletleri ve isimleri arasında büyük benzerlikler vardır. Ancak çalgıların isimlendirilmeleriyle ilgili bu soruna daha çok Asya ve Afrika kıtalarında rastlanılmaktadır. Gelişmiş Batı ülkelerinde böyle bir sorun yoktur. Bu herhalde doğudaki kültür ve sanat zenginliğinin ve iç içeliğinin yaratmış olduğu bir durumdur.

9. TÜRK MUSİKİ ALİMLERİNE GÖRE REBAB

Abdülkadir Merâgi'ye göre:

XV. yy. Musiki alimlerinden A. Merâgi çalgıları tasnif ederek tariflerini de vermiştir. A. Merâgi'nin tarifini verdiği çalgılardan Kemençe, hindistan cevizi kabuğundan veya ağaçtan oyularak yapılır. Çalgının göğsüne inek kalbi zarı, deri olarak gerilir. At kılı ya da ipek tel takılarak çalınan bu çalgı günümüzdeki rebab adıyla bildiğimiz çalgının tarifidir.

Ahmedoğlu Sükrullah'a Göre Rebab;

Osmanlı Padişahı II. Murat devrinin musiki alimlerinden A. Şükrullah'ın "Berceme-İktbül Edvar" adlı eserinde geçen rebab tarifi, Arap rebabına ait olmalıdır. A. Şükrullahın "İkliğ" adıyla verdiği tarif ise bildiğimiz rebab çalgısına uymaktadır.

Hızır Bin Abdullah'a göre

Hızır Ağa lâkablı bu musiki alimi XVIII. yy.'da yazdığı “Edvar”ında rebab için; bu çalgıya Keman-ı Arabi, kemençe veya rebab dendiğini bahsediyor. Hızır Ağa'nın, Fârâbî tarafından icad edildiğini söylediği bu çalgının tarifi, günümüz rebabına uymaktadır.

Rauf Yekta Bey'e göre;

Rauf Yekta Bey eski rebab ile bugünkü rebab arasında büyük fark olduğunu söylüyor. Ve bugünkü rebabın daha ziyade geçmişteki İkliğ'a benzediğini ifade ediyor.

10. AVRUPALI GEZGİN VE MUSİKİ ALİMLERİNE GÖRE REBAB

G. Farmer, C. Niebuhr, Ç. Fonton, G. Toderini, Pierre Belon Du Mans, Laborde, Blainville, Dr. John Covell, Villoteu, H. Usbeck gibi onaltıyla onsekizinci asır arası musiki alimi ve gezginleri, rebabla ilgili izlenimlerine eserlerinde yer vermişlerdir. Bu alim ve gezginlerin eserlerindeki bilgilerin bazıları, günümüze ışık tutarken bazıları da büyük yanlışlıklarla doludur.

11. XVIII. YY. OSMANLI İMPARATORLUĞUNUN ÇALGI TOPLULUKLARINDA REBAB

XVIII. yy.'a ait gözlemleri değerlendirdiğimizde, bir oda musikisi olan Osmanlı Türk müziğinin en gözde çalgıları, ney, tanbur, miskal, rebab ve dairedir. Osmanlı Türk çalgıları minyatür ve gravürlere hayali ve gerçeğe yakın olmak üzere iki şekilde aksetmiştir. Ancak kemençe eşliği hemen hemen bütün Osmanlı musiki topluluklarında görülmektedir.

12. TANZİMAT DÖNEMİ ve SONRASI REBABIN DURUMU

Osmanlılarda rebab, Tanzimat hareketleri ve sonrası yerini yavaş yavaş, Batıdan gelen Keman'a bırakmış ve sadece edebiyat metinlerinde anılır olmuştur.

13. 1867 DE PARİS'TE SERGİLENEN TÜRK ÇALGILARINDAN "REBAB"

Bu sergide Türk musiki çalgıları arasında bulunan bir Mısır rebabı, Türk musikisi çalgısı sanılarak teşhir edilmişti. Hatanın geçen yüzyıla kadar Mısır'ın, Osmanlı topraklarında bulunmasından kaynaklandığı düşünülebilir.

14. NEV REBAB

1925 yılında Kemani Mustafa Sunar rebabta bir takım değişiklikler yaparak bu rebaba "nev rebab" ismini vermişti. Nev rebab, Hindistan cevizi kabuğu gövdeli, deri göğüslü, kısa saplı, mandolin burgulu bir çalgıydı. Yere dayanan ayak yerine dize konulan bir mesnedle kabak kemane gibi kullanılan bu çalgı keman pozisyonları ile çalınıyordu. Çalgıya, geleneksel Türk çalgılarının hiçbirinde bulunmayan madeni rezonans telleri takılıyordu. Nev rebab mucidi M. Sunar ve talebeleri S. Volkan ile E. Servis tarafından icra edildi. Daha sonraları yaygın kabul görmeyerek terk edildi.

15. REBABIN GÜNÜMÜZDEKİ SES RENGİ

Geçmişte rebabın birinci melodi teli Re (Neva) sesine akortlanırken daha sonraları Sol (Rast) sesine düşürülmüştür. Bu değişikliğin ne zaman olduğu kesin olarak bilinmemekle beraber çalgı günümüze bu akordla gelmiştir. Melodi telinin dört ses aşağıya çekilmesiyle rebabın ses karakteri sopranodan altoya dönüşmüştür.

16. GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE REBABİLER

Geçmiş asırlardaki rebabileri tam olarak tespit edebilmemiz mümkün değildir. Bunlardan nam salmış olanları burada naklediyoruz. Tespitlerimize XIII. Asırdan başladığımızda bu asrın en meşhur rebabileri; Hz. Mevlâna, Rebabi Osman, Rebabi Ebu Bekir ve Sultan Veled'dir. XVII. asırdan Kemani ve tanburi Hızır Ağa, Kemani ama Corci ve Akif Dede, XVIII. asırdan Hüsameddin Dede, XIX. asırdan Tanburi Cemil Bey, Süreyya Baba, Münir Baba, Faik Mis ve Eyyubi Mustafa Sunardır. XX. asırdan ise Sabahattin Volkan, Edip Seviş, Cahit Gözkan ve İhsan Özgen tespit edebildiğimiz rebab icracılarıdır.

17. TÜRK EDEBİYATINDA REBAB

XIII. yüzyılın şair mutasavvıf ve alimlerinden Hz. Mevlāna ve oğlu Sultan Veled rebabla yakından ilgilenerek eserlerinde bu çalgıdan sıkça söz açmışlardır. Türk edebiyatında rebab sözcüğü önemli bir yer tutar. XIII. yüzyıldan Sultan Veled'in "Rebabname" isimli mesnevisinden XIX. yüzyıldan Tefvik Fikret'in "Rbab-ı şikeste" isimli kitabına kadar rebab, birçok edebiyat metninde ve Divan şiirinde konu edilmiştir. Rebab Türk Musikisinin şarkı sözlerinde de yer almıştır. Nitekim Y. Asım Arsoy'un, rebab için yapmış olduğu iki şarkı buna örnektir.

18. REBABLA İLGİLİ GöRüşLER VE ROPORTAJLAR

Bu bölümde, C. Gözkan, S. Volkan, E. Seviş, M. Torun ve İ. zgen'in rebabla ilgili düşüncelerine yer verilmiştir. Adı geçen hocaların ileri sürdükleri fikirler, klasik rebab ve nev rebab üzerinde olmuştur. bu musiki ustaları her iki rebab için olumlu ya da olumsuz gördükleri yönler üzerinde görüşler ileri sürerek tercihlerini belirtmişlerdir.

19. REBABIN YAPIMI

Bu bölümde Klasik rebabın terk edilip nev rebabında yaygınlaşmadığı düşüncesinden yola çıkılmıştır. Böylece alternatif bir rebabın imalatı, teknik ve nazari bakımından sunulmuştur. Yapımı anlatılan bu rebapta otantik yapının korunmasına zen gösterilmiştir. Günümüz icrasına yeterlilik getirecek çözümler bulunarak uygulanmıştır. Önerilen bu rebab, profesyonel bir Türk müziği topluluğunda dört yıl boyunca icra edilerek başarısı kanıtlanmıştır.

SONUÇLAR VE ÖNERİLER

Bu tezin sonunda rebab; kimlik, terkedilmişlik, rebabın telleri ve yeterlilik olmak üzere dört kısım altında değerlendirilmiştir. Bu alışma ile organolojisi çıkartılan rebabın, terminolojideki yeri belirlenmiştir.

Çalgının şekli, yapıldığı malzemeler ve üzerinde kullanılan tellere açıklık getirilmiş ve çağdaş bir uygulama söz konusu olduğunda yapılacak ilave ve değişiklikler önerilmiştir. Bu öneriler çalgının terkediliş sebeplerinden yola çıkarak belirlenmiştir. Böylece rebabın günümüz Türk müziğinde yeniden yer alabilecek yeterliliğe ulaştığı ispat edilmeye çalışılmıştır.



SUMMARY

REBAB, ITS HISTORY AND REVIVAL

1. INTRODUCTION

The musical instrument called Rebab, which was utilised both in the Seljuk period and for some six hundred years in the Ottoman Turkish Music, has the characteristic of being one of the first bowed instruments.

Many instruments in the Turkish history, when unable to satisfy the needs of changing times, were just left to die and become extinct, instead being improved to be further used. These instruments utilised in the past and left to disappear later are lost elements of our culture. Studies to be conducted in the area of organology will constitute the initial steps to identify and put together these now forgotten parts. We have therefore chosen to study the rebab, which was replaced by the violin at the end of the 17th century in an effort to bring it back to the Turkish music.

2. TURKISH MUSICAL INSTRUMENTS

Information concerning the musical instruments used by Turks at the ancient times is unfortunately scarce. The earliest pieces of information one can find are in the book “Kitab-ül Musiki-ül Kebir (The Big Book of Music)” by the famous scholar of Turkish music, Fârâbi dating back to the 9th century. Later music theoretician, historian and scholar Ahmedoğlu Şükrullah, who lived during the reign of the sixth Ottoman Sultan Murad the Second (H. 824 - 855), introduced the nine basic Turkish musical instruments in his work “Berceme İktbül Edvar”. This book was actually a translation of the 13th century Turkish music theoretician Safiyuddin’s book titled “Kitabül Edvar” into Ottoman Turkish. The nine musical instruments described in the book are as follows: 1. Ud, 2. İkliğ, 3. Rebab, 4. Mizmar, 5. Pişe, 6. Çenk, 7. Nüzhe, 8. Kanun, 9. Mugni.

3. BOWED INSTRUMENTS

The earliest traces of bowed instruments date back to the 8th and 9th centuries and were used by Uygur Turks. Although it is not certain when the first bowed instruments emerged, there is substantial evidence that they were first

invented in Asia. Brought into Anatolia from Middle Asia by Uygur Turks, bowed instruments then spread into Europe.

4. THE FIRST TURKISH BOWED INSTRUMENTS

Turks used bowed instruments for magic, rites and epic purposes. The kemençe is the most typical instrument of the Turkish culture and music. Used also for cures, fortune telling and magic prayers, these instruments had a groaning, nasal, almost crying sound so that they evoked emotions of fear and supernatural powers. All parts of these instruments were made up of natural materials considered to be sacred according to the Turkish culture.

While “İkliğ” was used for centuries as a generic name for all bowed instruments among Turks, the term “Kemençe” widely used in Iran began to be used as well since 15th century. So, the Turkish society used the words “gıçak” and “ıklığ” together with “kemençe”.

The Ottoman instrument called “kemençe” was in fact “ıklığ” and it was an indispensable instrument of the Ottoman Turkish chamber music. There are great similarities between the ıklığ and the kemençes used by the Turkish tribes at Asia. Therefore, it makes sense to start investigating from Inner Asia. The first relatively developed Turkish instrument is considered to be the “kopuz”. Instruments emerging from Middle Asia are mostly kemençe and they can either be bowed or fingered.

During the early ages, bowed instruments were distinguished from the plucked instruments by the terms “ok” or “okul” due to their bows. Apparently, at those times Turkish societies widely used the term “ok” for a bow, as opposed to the modern word “yay”.

Kazak and Kırgız Turks believed that the instrument called “Kopuz” was invented by Korkut Ata, one of their oldest and most respected ancestors and the instrument had thus a sacred quality. So, the kemençes and their bows were made of sacred materials and for the strings, natural materials such as guts, silk and horsetail were preferred.

İklık

The term “İklık” was expressed in the different dialects of the Turkish culture. One can see similarities between these names and their roots from the Altays

to Anatolia, and even as far as certain North African countries. The oldest descriptions of ıklıĝ, one of the earliest bowed Turkish instruments, are very much reminiscent of today's rebab.

Gıcak and Çaĝana

Gıcak is an instrument similar to ıklık. Çaĝana is the name given to ıklıĝ at Asia.

5. OTHER TURKISH BOWED INSTRUMENTS

In this chapter, short descriptions of the other Turkish bowed instruments used in the past and today are given in an attempt to clarify the concepts referred to by the word "kemençe".

The Black Sea Kemençe

It is a bowed instrument, which is played along the Black Sea region. It has a narrow back with a flat and long construction, it has a wooden soundboard and it is played with two sounds.

Fasıl Kemençe

It is a bowed instrument with the profile of a pear, has three strings and is played by touching the strings sideways by the fingernails instead of pressing on them. Travelling to the Aegean soils from Poland via Hungary and Greece, the Fasıl Kemençe was a basic instrument during the 19th century, played at music café's and taverns, mainly for entertainment music. Thanks to the Kemençe virtuoso Vasil (1845-1907) this instrument has managed to make its way into traditional instrumental music groups.

Single Stringed Bowed Instrument

17th century European traveller Laborde has mentioned in his notes about a single stringed bowed instrument, which no longer exists today. Kemani Hızır Aĝa, music theoretician of the period of Sultan Mahmud the First, has called this instrument "Keman-I Kıpti" in his book "Tefhim el - Makamat fi tevlid en nagamat" and has also inserted a drawing depicting the instrument. Without any other evidence

of its existence in the past, this instrument resembles the fasıl kemençe with its pear shaped body.

Standing Violin

In the picture provided by the 17th century traveller Laborde, this instrument seems to have got a body as big as a large saucepan. The fingerboard has got fret strings tied on. This instrument, basically an ıklığ as big as a double bass, was probably developed in the 17th century to satisfy the need for a bass tone. There is no example of this instrument today. 15th century music theoretician Hızır Bin Abdullah has also mentioned about an instrument called “ayaklı keman (standing violin)” in his work “Tefhim el - Makamat fi tevlid en nagamat”. This instrument resembles the rebab in terms of construction and has got fret strings on its fingerboard.

Sine Keman

The 12 stringed bowed instrument called viole d’amour in Europe and Sine Keman by the Turks was extremely popular especially during the period of Sultan Selim the Third. This instrument, belonging to the Baroque era, has become extinct during the 20th century being replaced by the wide spread violin.

6. REBAB IN HISTORY

Rebab is a generic name for various forms of bowed or plucked instruments found in Turkey, Iran, Arabic Countries, North Africa, Afghanistan, Pakistan, India and Java. Although it is not clearly known when it first emerged, its history is claimed to be as old as the Prophet Süleyman by historian / traveller Evliya Çelebi. The rebab was widely used by the people of Persia and Horasan during the 10th century. It is generally assumed that the rebab was introduced from Horasan into Anatolia by Mevlana’s father Bahaeddin Veled and his followers during their migration. The rebab was passed on the Arabs around the middle of the first century after the Hegira and spread as far as Middle Europe being carried over to Spain by the Second Andalusian Ommayads. This instrument has later become the troubadours’ most popular instrument during medieval Europe. The said instrument is most probably the Arabic rebab. The word rebab is in fact not Turkish but has its

roots in the Arabic language. Arabs used to call all bowed instruments “rebab”. The Turks in turn would call any unusual or foreign instrument a “rebab”. The instrument we call “rebab” today, was cited in both western and oriental resources either as “ıklığ” or “kemençe”. The Arabic rebab evolved into an instrument called “rebek” in Europe. This instrument has eventually turned into the modern violin over a long process of evolution.

Rebek

This instrument has a slim, pear shaped body, a wooden soundboard and a fingerboard with pegs at the end. It is played either pushing against the chin or resting in one’s lap. A three stringed instrument, it was tuned according to five intervals. During the Medieval Age, different sizes of the instrument, from soprano to bass were available. Having been used together for a while, the rebek and the medieval viyella was replaced by the Renaissance family of bowed instruments, namely the violas.

7. COMMON NAMES USED FOR TURKISH BOWED INSTRUMENTS AND REBAB’S POSITION IN THIS RESPECT

In the Turkish Music History, terms such as rebab, ıklığ, kemençe, ayaklı keman (standing violin), çegane and çağanak were commonly used to refer to the same instrument. This posed a problem, as it was conceptually difficult to discriminate between various instruments. In the Western resources on the other hand, the word kemençe refers to rebab.

8. SIMILARITIES AND DIFFERENCES OF INSTRUMENTS CALLED REBAB IN DIFFERENT COUNTRIES AND CULTURES

Like among Turks, there are similarities between instruments and their names at different cultures as well. However, this problem concerning the names of instruments is most common at Africa and Asia. There is no such problem in the developed Western countries. This is probably a result of the richness and the intermingled nature of the Oriental culture and arts.

9. REBAB ACCORDING TO TURKISH MUSIC THEORETICIANS

According to Abdülkadir Meragi

15th century music theoretician Abdülkadir Meragi has classified and described musical instruments. Among the instruments described by Meragi, the kemençe is made either from coconut shell or carved wood. The membrane from a cow's heart is stretched as leather over the chest. Stringed either by horsetail or silk string, this instrument is identical to the one we call a rebab.

According to Ahmedoğlu Şükrullah

A music theoretician who lived during the reign of Sultan Murad the Second, gives a description of a rebab in his book "Berceme - İktbül Edvar", which seems to be the Arabic rebab. On the other hand, A. Şükrullah's description of what he calls an "ıklığ" resembles today's rebab more closely.

According to Hızır Bin Abdullah

Alias known as Hızır Ağa, this 18th century music scholar in his book explains that the rebab is also called Keman-ı Arabi or Kemençe. The description of this instrument claimed by Hızır Ağa to be invented by Farabi, resembles today's rebab.

According to Rauf Yekta Bey

Rauf Yekta Bey explains that there are major differences between the old and the new rebab and continues to express that today's rebab is more likely to be an offspring of the old ıklığ.

10. REBAB ACCORDING TO EUROPEAN TRAVELLERS AND MUSIC THEORETICIANS

European music theoreticians and travellers of 16th-18th century, such as G. Farmer, C. Niebuhr, C. Fonton, G. Toderini, Pierre Belon Du Mans, Laborde, Blainville, Dr. John Covel, Villoteau and H. Usbeck have mentioned about the rebab in their works. While some of these resources provide valuable information for us, others are full of confusing mistakes.

11. REBAB IN THE 18th CENTURY OTTOMAN INSTRUMENT GROUPS

When we evaluate the observations concerning the 18th century, we see that the most important instruments of the Ottoman Turkish music, which is mainly a chamber music, are ney, tanbur, miskal, rebab and daire. The Ottoman Turkish musical instruments are depicted in miniatures and engravings both imaginary and actual. However, the presence of the kemençe is almost always seen in all Ottoman music groups.

12. TANZİMAT (REFORMS) PERIOD AND REBAB'S SITUATION AFTERWARDS

Following the Tanzimat (Reform) period, the Ottoman rebab was eventually replaced by the European violin and became extinct, only being cited in literary texts.

13. "REBAB", ONE OF THE TURKISH INSTRUMENTS EXHIBITED IN PARIS IN 1867

In this exhibition, an Egyptian rebab, mistaken for a Turkish one was exhibited together with Turkish musical instruments. The reason for the mistake may be the fact that Egypt was part of the Ottoman Empire until the previous century.

14. THE NEW REBAB

In 1925, Kemani Mustafa Sunar, having introduced certain modifications to the instrument, called it the "new rebab". The new rebab had a coconut body, a leather chest, a short fingerboard and mandolin pegs. Instead of standing on the floor, it rested on one's knee to be played similar to the kabak kemane and with violin's positions. The instrument was fitted with metal resonance strings that no other traditional Turkish instrument had. Its inventor M. Sunar and his students S. Volkan and E. Sevi played the new rebabs. However, not being able to attract wider acceptance, it later disappeared.

15. REBAB'S SOUND COLOR TODAY

Although rebab's first melody string was initially tuned to D (Neva), it was later changed to G (Rast). Although it is not known for certain when this change took

place, the instrument has reached our day with this tune. Tuning the melody string four full intervals below original, the rebab's sound characteristic has changed from soprano to alto.

16. REBAB PLAYERS IN THE PAST AND TODAY

It is impossible to identify rebab players of the old centuries. We can only cite some of them who were famous during their times. Going back to the 13th century, the most famous rebab players of the time are Hz. Mevlana, Rebabi Osman, Rebabi Ebu Bekir and Sultan Veled. From the 17th century, Kemani and Tanburi Hızır Ağa, Kemani Ama Corci and Akif Dede, from the 18th century Hüsameddin Dede, from the 19th century Tanburi Cemil Bey, Süreyya Baba, Münir Baba, Faik Mis and Eyyubi Mustafa Sunar are some of the names one can identify. Some of the prominent 20th century rebab players are Sabahattin Volkan, Edip Seviş, Cahit Gözkan and İhsan Özgen.

17. REBAB IN THE TURKISH LITERATURE

An 13th century Sufi poet and scholar Hz. Mevlana and his son Sultan Veled were deeply interested in the rebab and frequently mentioned about it in their poems. The word "rebab" has a significant position in the Turkish literature. It has inspired many literary works from Sultan Veled's 13th century poems "Rebabname" to Tevfik Fikret's 19th century book "Rubab-ı Şikeste". Rebab is also a frequent theme in the lyrics of Turkish Music. The two songs written for the rebab by Y. Asım Arsoy demonstrates this fact.

18. OPINIONS AND INTERVIEWS ABOUT THE REBAB

In this chapter, opinions of C. Gözkan, S. Volkan, E. Seviş, M. Torun and İ. Özgen can be found. These are mostly ideas about the new and the old rebab. These music masters speculate on the advantages and disadvantages of the old and the new rebab and point out their choice.

19. CONSTRUCTION OF THE REBAB

In this chapter, the starting point is the fact that the classical rebab is extinct and the modern rebab is far from being popular. Therefore an alternative rebab is

suggested in terms of construction, both technically and theoretically. Special care has been taken to protect the authentic structure of the instrument. Solutions have been devised to make the instrument suitable for today's playing techniques. The suggested rebab has been used for four years in a Turkish Music group and has proved its appropriateness.

CONCLUSION AND FURTHER SUGGESTIONS

At the end of this thesis, the rebab is evaluated under four titles: Identity, exclusion, strings and adequacy. Through this work, the organology of the rebab was drawn and its place within the terminology was determined. The form of the instrument, materials used for its construction and the strings used were clarified. Suggested additions and changes in the case of a modern application are also mentioned. These suggestions are based on the reasons why the instrument had ceased to be played. All together, an attempt was made to prove that the rebab has reached a level of adequacy to be used once again in the contemporary Turkish Music.

1. GİRİŞ

Türkler Anadolu'ya gelmişler, hatta Balkanlara ve Afrika'ya kadar yayılmışlardır. Eski Türk yörelerinden ayrılışlarının üzerinden yaklaşık 1200 yıl geçmiştir. Böyle uzun bir ayrılık yeni yurtlar ve yeni kültürlerle kurulan ilişkiler çeşitli Türk kavimlerinin gelenekleri arasında derin uçurumlar ve ayrılıklar doğurabilirdi. Ancak bin yıldan fazla geçmiş olmasına rağmen, Türk dünyası çalgı kültürü ve geleneği bakımından fazla bir değişiklik göstermedi. Bu değişikliğin olmaması, çalgı kültüründeki otantik yapının korunması adına sevindirici idi. Zira yüzlerce sene sonraya bu kültür dejenere olmadan taşınmıştı. Fakat bu otantiklik korunurken çalgıların değişen zamanın ihtiyaçlarına göre adapte edilmemesi bir çoğunun günümüz Türk Müziğinde kaybolmasına sebep oldu. Aslında bu çalgılar tam anlamıyla kaybolmuş olmayıp, kullanım zorluklarından dolayı terk edilmiş ve kaybolmaya yüz tutmuşlardır. Türklerin atlı kültürden yerleşik düzene geçmeleri zaman içinde yaptıkları müziklerde de değişime sebep olmuştur. İlk zamanlar destanlar, kahramanlıklar ve mitolojik öğeler müziklerin konusunu oluştururken daha sonra zahir-i aşklar ve Tanrı aşkı gibi konular bunların yerini aldı. Türk Müziği'nin konuları evren, tabiat ve doğa yerine daha ziyade insanın iç alemine yöneldi.

Bilindiği gibi Batı ülkelerinde çalgıların geçirmiş olduğu evrim müziğe paralel olarak gelişim göstermiştir. Örneğin keman ve ailesi evrimini tamamlamış evrensel nitelikte kendisini ispat ederek yaklaşık üç yüz yıldır dünya müziğindeki yerini almıştır. Günümüz Batı ülkeleri, müzik ve çalgılarını geliştirmeleri yanında müzikte otantik uygulamalarda yapmaktadırlar. Mesela XV y.y. da (Rönesans döneminde) yazılmış bir müzik eseri, Rönesans dönemi çalgıları ile çalınmaktadır.

Türklerde ise XV y.y.da kullanılan müzik aletlerinin çoğu bu gün kullanılmamakta XIII.yy'dan XVIII. yy'a kadar ki döneme ait müzik eserlerinin icrası kendi çağlarının enstrümanları yerine günümüz Türk müziğinde kabul görmüş çalgılarla yapılmaktadır. Örneğin çenk, mizmar, miskal, nefir, rebab, lavta, santur, şeştar gibi çalgılarımız terk edilirken çenk'in batı'da arp olarak gelişmiş örneğini, miskalin pan flüt olarak Doğu Avrupa ve Güney Amerika ülkelerinde yaygın olarak kullanıldığını, mizmar'ın obua olarak Klasik Batı Müziği'nin vazgeçilmez çalgılarından birisi olduğunu görüyoruz. Hatta Santur ve Lavta gibi Türk Müziğine

geç giren sazlar dahi Ege ve Balkan ülkelerinde halen yaygın olarak kullanılmaktadır.

Sözü edilen eski Türk Müziği çalgılarının zaman içinde kaybolmaları bu müziğin daha ziyade sözlü müzik ağırlıklı olarak gelişmiş olmasından kaynaklanmış olabilir. Gerek çalgı türlerinin azalması gerekse mevcut çalgıların zamanın ihtiyaçlarına cevap verememesi bu konu üzerindeki düşünce ve araştırmaların derinleştirilmesi gereğini ortaya çıkartmıştır. Tanzimat dönemi ve sonrası Batı Müziği'nin Türk Müziği üzerindeki etkisi iyice kendini göstermişti. Besteciler saz ve sözlü eserlerinde, sazandelerse taksimlerinde Batı Müziğinde görülen veya özenilen geniş entervalli dinamik ve karmaşık melodik yapılar kullanarak yeni sentezlere yönelmişlerdi. Bu bir bakıma Klasik Türk Müziğinin geleneksel melodi anlayışında yeni bir akımın uygulanmasıydı.

Haliyle çenk, mizmar, miskal, rebab gibi çalgılar bu uygulamalara cevap veremiyordu. Ve bu durum, şu çalgı bu esere uygundur öbürü değildir gibi bir anlayışla karşılanıyordu. Bu görüş daha da ileri giderek bu çalgıların bir kenara itilip zamanla kaybolmalarına sebep oldu.

Türk Kültür Tarihinde çalgıların terk edilme sebepleri kadar isimleri ve bu isimlerin bizde oluşturduğu kavramlar da incelenmesi gereken konular arasındadır.

Osmanlı İmparatorluğunda çeşitli dillerin kullanılması çalgı isimlerine de yansımıştır. İmparatorluk sınırları içindeki ülkelerin kültür ve dillerinde adları değişkenlik gösteren çalgılar zaman içinde kavramsal nitelikte anlaşılamaz hale gelmiştir. Bunu geçmişten günümüze gelen yazılı kaynaklarda, gayet açık bir biçimde görmekteyiz. Örneğin Türkler yaylı çalgılara İkliğ, İranlılar kemençe, Araplar ise rebab diyordu. Yani Türkçe, Farsça ve Arapça tanımlamalar iç içe girmişti. İkliğ, rebab ve kemençe adları zamanla bu müşterek tabirler içerisinde sınırlıp birer çalgı olarak ortaya çıktılar. Bunların içinden bilhassa kemençenin birçok çeşidi vardı. Bunların hepsine de kemençe deniliyordu. Hangi çalgı isminin insan hafızasında hangi çalgıya ait kavramı oluşturduğu belirsizdi. Eski sözlükler ve yazma eserlerde İklik, kemençe ve rebab olarak karşılanan yaylı çalgı isimlerine, Türk Kültür yörelerinin değişen lehçeleri de karışıyordu. Bu dil karışıklığı içinden sadece yazılı metinlerden faydalanarak çalgıların organografyalarını çıkartmak bir hayli zordur.

Günümüz Türkiye'sinin eski Türk çalgılarına ait bir müzeye sahip olmayışı, bu konudaki eksikliklerin başında gelir. Bu eksiklik Türk çalgılarının geçmiş dönemlere ait isimleri ve yapıları hakkında geniş bilgi edinme fırsatını bize vermiyor.

1.1. Giriş ve Çalışmanın Amacı

Biz burada Müzikologlarca da tasvip edildiği üzere dünyanın en büyük iki müziğinden biri olan Klasik Türk Müziği'nin keman, viola, çello, kontrbas, bas gitar, piano, klarinet gibi Batı'dan alınan çalgılarca değil kendi otantik çalgıları ile icra edilmesi düşüncesinden yola çıktık.

Ancak modern Türk Müziği Batı çalgıları ile icra edilebilir veya edilmemelidir; sorusu ise bizim konumuz dışındadır.

Cahit Gözkan hoca'nın "Çalgıda Milliyetçilik olmaz, mâl olma vardır" dediği gibi on asr'a yakın Türk Müziğine mâl olmuş çalgıları bir kenara bırakıp Batı'dan alınan çalgıları Türk Müziğine mâl etme çabası uzak bir geçmişe sahip değildir. Değişen müziğimize paralel evrim göstermeyen bu çalgılarımız yerine alınan çalgılar, günümüz Türk Müziği'nin gelişiminde olumsuz tesirler hasıl etmiş, gereksiz batı taklidlerine sebep olmuştur. Zira çalgı çalanı etkilediği gibi, çalanda çalgıdan etkilenir.

Bütün bu nedenlerden anlaşıldığı gibi günümüzde terkedilmiş çalgılardan sadece biri olan rebabı bu tezde konu olarak aldık.

Maksadımız rebabın geçmişten bugüne kimliğinin çıkarılması ve yeniden Türk Müziği'ndeki yerini alması için gerekli gördüğümüz önerilerin hayata geçirilmesidir.

2. TÜRKLERİN MUSİKİ ALETLERİ

2.1. Fârâbî'den Şükrullah'a

“Eski devirlerde Türkler tarafından kullanılmış olan musiki aletleri hakkında kâfi bilgimiz yoktur. Bu mevzuda bize teknik ayrıntıları veren Türk nazariyatçısı Fârâbî'nin Kitab-ül Musîki-ül Kebir isimli meşhur eseridir. Gerçekten, bu eserde o devrin Doğu'daki çeşitli milletler ve bilhassa Türkler tarafından kullanılan musiki aletlerinin şekilleri ve cinsleri hakkında bir çok esaslı bilgi bulmaktayız. Selçukluların saltanatı devrinde (H. 477-699) başkent Konya'da musiki ve musikişinaslara çok itibar ediliyordu. Bununla beraber bu devirde rağbette olan Musiki aletleri hakkında bizi aydınlatacak herhangi bir eser günümüze intikal etmemiştir. Keza Selçuk saltanatının çökmesinden sonra H. 699'da imparatorluklarını kurmuş olan Osmanlıların musiki aletlerini de kesinlikle tanımıyoruz. Türklerin altıncı Padişahı Sultan II. Murad (H.824-855) devrinde yaşamış olan Ahmedoğlu Şükrullah¹ isimli Türk musikişinası bize Türklerin dokuz adet musiki aletini ilk defa, oldukça tam bir surette tanıtmaktadır. Bu musiki şinasın eserinin tek yazma nüshası elimizde olup Farâbî devrinden beri Türk Musikisinin aynı aletleri muhafaza ettiğini bunda görmekteyiz. Yazar bu eserinde Türklerin bu dokuz eski musiki aletinin sonraki yüzyıllar esnasında şekilleri bakımından bazı değişikliklere uğradıklarını, bazılarının tamamen terkedildiklerini ve bazı yeni aletlerin kabul edilerek kullanıldıklarını bize ispat etmektedir.²”

Tarifi verilmiş olan bu dokuz adet musiki aletleri şunlardır.

- | | |
|----------|---------|
| 1.Ud | 5.Pişe |
| 2.İklığı | 6.Çenk |
| 3.Rebab | 7.Nüzhe |
| 4.Mizmar | 8.Kanun |
| | 9.Mugni |

Tarifi verilmiş olan bu çalgılar nefesli, yaylı ve mızraplı olup; ritmi temin etmek için kullanılan vurmali çalgılardan yazma eserde söz açılmamıştır.

Türkler atlı kültürden yerleşik düzene geçtikleri zamana kadar yayıldıkları coğrafyalar ve geçtikleri yerlerde kültür alışverişinde bulunmuşlardı. Bu durumun sonucu olarak sahip oldukları kültürel zenginlik dokuz adet musiki aletine sahip olmalarıyla sınırlı kalamazdı. Nitekim çağımızda ülkeler arası seyahatlerin ve kültürler arasındaki münasebetlerin araştırılması geçmişe nazaran daha mümkündür. Bu da Türk kültürünün çalgı zenginliğini görme imkanını bize sağlıyor.

¹ Ahmedoğlu Şükrullah (1388-1470?), Türk Müzikolog, tarihçi, bilgin ve devlet adamı. Ahmedoğlu Şükrullah Safiyüddin'in ünlü musiki eseri “Kitabül Edvar”ı “Berce-me-İktübül Edvar” adı altında Osmanlı Türkçesine çevirmiştir. Tek yazması olan bu eser 21 bölüm halinde tercüme edilmiş, tercümenin sonuna Türkler tarafından kullanılan musiki aletleri hakkında tefferruatlı bilgi ve musiki meseleleri eklenmiştir. Ahmedoğlu Şükrullah burada bazı eklemeler ve ayıklamalarda yapmıştır.

² RAUF YEKTA BEY., “Türk Musikisi” ., Pan Yay. Ist. 1986., s.84.

3. YAYLI ÇALGILAR

3.1. Yaylı Çalgının Vatanı

“Antikitede ve Doğu Roma’da yaylı çalgı bilinmemiş olduğu halde, bu cinsin ortaçağ sonlarında Bizans’ta icat edildiği düşünüldüğü durmaktadır. XV. y.y. hümanistleri her Anadoludan alınma metai “Doğu Roma Malı” saymak zihniyetindeydiler. O arada Flaman musikografi Tinctoris³’de viole çalgısının “a grecis comperta” olduğunu yazmıştı (1484) – Halbuki o yıllarda İstanbul bile Türklerdeydi. İkiliğ yayılmıştı. Tinctoris işte onun diyar-ı rumdan geldiğini kastetmiş fakat kendi “Grek” izafesini kullanmıştır.⁴

Fransız müsteşriki Villoteau geçen asır başlarında incelediği bir cins yaylı saza Mısır da “kemençe-i rûmî” denilmekte oluşuna bakarak bu izafeden maksadın “viole grecque” olacağını sanmış, Yunanlıların oklu çalgı mücidliği inancına yol açmıştı. Halbuki “rumî” tabiri doğuda sadece batıya mensup demektir: Belh’li mutasavvıf Mevlâna Celâleddin-i Rumî nisbetindeki gibi. Bizde XV. y.y. sonlarına kadar yazılan eserlerde Anadolu Türkçesine daha ziyade “Lisan-ı Türki” denildiği halde XVI. ve sonraki yüzyıllarda Lisan-ı Rumî, Zurefâyı Rum, Üde bâyı Rum gibi tabirler çoğalmıştı. Fuzuliden Ziya Paşaya kadar devam edip giden bu alışkanlık tutundukça Mısırlı sazendenin de aynı ağzı kullanacağı açıktı: Mısırlı için rumî atfı Anadolu veya İtalya gibi deniz aşırılığına işaret etti.⁵

Menşee bakımından yaylı çalgı gerçekten bir Yunanlı icadı olsaydı herşeyden önce mutlaka kendi Yunanca adıyla Türkçe de ünü yaşardı. Nice balık adlarının dilimizde Rumcadan Türkçeleşmiş bulunuşu gibi.⁶

Tarihte yaylı çalgı ilk olarak Uygur Türklerinde görülmektedir. Bu da bize yaylı çalgının vatanının Orta Asya olduğunu ve diğer yerlere de buradan yayıldığını gösteriyor. Bazı Avrupalı araştırmacılar yaylı çalgının vatanını her ne kadar Bizans’a mal etme çabası göstermişlerse de yaylı çalgının çıkış yeri ve tarih içerisindeki yolculuğu bu teoriyi çürütmektedir.

3.2. Yaylı Çalgının Tarih İçinde Yolculuğu

Ravanastron efsanesi yaylı çalgının icadını İsa’dan öncelere dayandırır. İlk yaylı çalgıyı Seylan kralının icad ettiğine dair bir inancı öne süren bu efsaneye rağmen Güney Hind topraklarında XVIII.yüzyıldan önce yaylı çalgının kullanıldığına ait bir iz veya kayıt yoktur.

³ Johannes TINCTORIS; Flaman Müzik nazariyecisi ve bestecisi. (Nivelles 1435’e doğr.-öl.1511)

⁴ Mahmut Ragıp GAZİMİHAL., “Asya ve Anadolu Kaynaklarında İkiliğ” ., Ses ve Tel yayınları Ank. 1958., s. 63.

⁵ M.R. GAZİMİHAL., a.g.e ., s 60,61.

⁶ M. R. GAZİMİHAL., a.g.e ., s.63

“İran Azerbaycanının en güneyine düşen topraklarda yaylı çalgı halâ bile yoktur. Buna karşılık, Orta ve Uzak Asya, oklu çalgılarca şimdi de “prototiplerin bir yığınağı” halindedir. Orta Asya kazılarında çıkan duvar resimlerinin en eskilerindeki bazı çalgılar arasında henüz oklusu yoktur. C. Sachs⁷ bu yoldaki ilk izin VIII veya IX yüzyıla aidiyetini tahmin ediyor. Bir başka tahminde de altıncı yüzyıl düşünülmüştür.⁸

Oklu çalgıların Çine kuzeyden geldiğini, daha ziyade Müslüman ve Moğol saz takımlarında devamlı yeri olduğunu kendi “Çin Musikisi” Monoğrafyasında M. Courant⁹ yetkiyle belirtmiştir. M.S. X. yüzyıldan Fârâbî¹⁰, Horasan ve Irak sazlarına tercüman olurken “rebab” sazından bahsetmiştir; Fakat bu o çağda henüz oklu çalgı değildi. Fârâbî hiç bir oklu çalgıdan söz açmamıştır. Onun rebabtan bahsederken yayını yazmayışını bir luzum görmeyiş keyfiyeti sayarak aletin o zaman da yaylı olması gerektiğini tahmin eden bir kanaat günümüzde ispat edilmiş değildir. Fârâbî’nin asırdaşı olan Hârezmi de kendi “Mefâtiḥ-ül Ulûm” eserinin sazlar faslında “Fars ve Horasan ehline inhisan” kaydıyla yine yalnız rebabı anarak, hiç bir yaylı çalgıdan söz açmamıştır. Horasanda yaşadığı için müşahedesine yanlışlık karışmasına imkân yoktu. Şu halde, o asırda oklu çalgı henüz yalnız Uygurlarda vardı. Uygur oklu çalgısının çıktığı yeri tam olarak bilmeye imkân yoksa da, başlangıçta ki adını öğrenmek icab etmektedir.¹¹

Çalgılar yalnız göçmenlikle, yahut iskân taşınmalarıyla, veya daha geniş istilâ yerleşmeleriyle ülkeleri aşabilmiş değillerdir. Meraklı sazçıların aşıklık gezileri, veya askerlikten dönüşleri gibi daimi hallerde de köylerle serhadler arasında çalgı değişimleri vukua gelebilmiştir. Neticede saz folkloru konusunda bölgenişleri düşünmezden önce, obadan obaya sürprizlerle karşılaşabilmenin zevki aranmalıdır.¹²

E. Haraszti şöyle diyor: “Macarların viell ve rebekin gelişmesinde eli olduğu iddia ediliyor. XII. yüzyıldan Peç katedralinin cephesinde bir viell çalgıcının heykeli görülür. Viell, Kafkasyada pek yaygın durumdaki ilkel kemanın biçimindedir.¹³ Bizans yoluyla ve Slavların yahut daha doğrusu hırvat vialo’sunun aracılığıyla Asyadan Avrupaya gelmiş olabilir. İkiliği tipiyle gelen hegedü Macar elinde inceltirilmiştir. XVII. yüzyılda Karadenizli ıklığcılarının bunu benimsediğini ve Kafkasyalıların da bizden edindiklerini düşünmek daha doğru olur. XVI. yüzyıldan Almanca bir kaynakta Macar elindeki Türkiyeli çingene çalgıcılarını Peşte önünde topluca gösteren bir resimde; Kafile başındaki iki ıklığcı, ellerindeki kemençeleri çalıyor vaziyettedirler ve alet iyi çizilmiş surette ıklığdır.¹⁴”

Yaylı çalgı Uygur Türkleri vasıtasıyla Irak, Fars, Horasan ve Çin’e kadar yayılmıştır. Orta Asya’dan Anadolu’ya kadar gelen ilk yaylı çalgının Avrupa’ya Anadolu’dan geçmiş olabileceği görülmektedir.

⁷ Curt SACHS; Alman müzik bilgini (Berlin 1881-Newyork 1959)

⁸ M.R. GAZİMİHAL., *a.g.e.*, s. 7,8.

⁹ Maurice COURANT. Fransız şarkiyatçısı. (Paris 1865-ay.y.1935)

¹⁰ Fârâbî. (ebu Nasr Muhammed bin Muhammed bin Tarhan bin Uzlug) Türk İslâm filozofu (Maveraünnehir, Farab 870- Şam 950)

¹¹ MR. GAZİMİHAL., *a.g.e.*, s. 9.

¹² M.R. GAZİMİHAL., *a.g.e.*, s.74, 75.

¹³ Yaylı çalgının yukarı Karadeniz yolları ile Kıpçak topraklarına ve aşağı yollardan Anadolu’ya geçtiği seziliyor. Aracılığı da çoğu zaman Asyalı Türk Boylarında görüyoruz.

¹⁴ M.R. GAZİMİHAL., *a.g.e.*, s. 20.

4. İLK TÜRK YAYLI SAZLARI

Türklerin Asya ve Anadolu'da yaylı çalgılara müştereken İklik diye hitap etmeleri geçmişte İklik bugünse rebab adıyla bildiğimiz çalgıyı diğerlerinden ayırd edebilmeyi kavramsal anlamda güçleştiriyordu. Bu yüzden bu bölümde ilk Türk yaylı çalgılarının ortaya çıkışlarını, çeşitlerini, Türklerin inanç sistemleri içindeki yerlerini ve çalgıların yapıldıkları malzemeleri konuya açıklık getirmesi bakımından inceleyeceğiz.

4.1. Türk Kültür Tarihinde Kemençe'ye Genel Bir Bakış

Yaylı sazlar Türklerde destan, ayin ve sihir çalgıları idi.¹⁵

“Kemençe diye en iyi bildiğimiz deyimle söze başlanıldığında ilk olarak Türklerin kemençe kültürünün üç kıta üzerine yayıldığını görürüz. Bunun içindir ki Anadolu'da ki kemençe ve kabak kültürü, Türk Kültür Tarihinde her zaman önde gelen konulardan biri olacaktır. Kemençe Türk Kültür ve musikisinin en tipik bir aletidir. Yay ile mi; yoksa parmakla çalınan mı daha eskidi? Bu soru üzerinde ihtiyatla durmak gereklidir. Herhalde en eski kopuz, yay ile çalınan bir çalgıydı. Resimlerde, yay ile çalınan, eski karakterdeki Türk sazları insana biraz korku ve biraz da sihirle dolu bir duygu verir. Zaten sesi de inilti ve genizden gelen bir mırıltı ile doludur. Herhalde en eski destanlar bu kemençeler ile çalınıyordu. Tedavi, fal ve sihir duaları da, bu yaylı kopuzlar ile çalınıyordu. Yayları kutlu ağaçlardan yapılmıştır. Kolları ise belirli bir yürtük atın kollarından, tutam halinde çıkarılmış ve yaya takılmıştır. Bu tutamlarında, eski Türk dini ile inanışında bazı yerleri vardı. Hayvan turnağı, kabak veya oyulmuş kutlu ağaçlar, bu yaylı kopuzların iskeletini oluşturuyorlardı. Göğüslerine de, tay veya deve derisi geçiriyorlardı. Burguları da, belirli kutlu çalılardan çıkarılıyorlardı. Burgu'ya bazen kulak deniliyordu. Ozan kızınca kopuzunun kulağını buruyordu. Şaman duaları içinde, kopuzun her bölümü ayrı ayrı anlatılıyordu. Bu deyimler ile yapı tekniği, Anadolu'daki kemençelere çok yakındır. İkliğ, yani yaylı saz deyimleri, Kuzey Asya Türklerinde de Anadolu'da da görülebiliyordu. Kıyak daha çok kemençelerin yayları için söyleniyordu. Bu deyim ve anlayış Anadolu'da da vardır. Köşeli kemençeler incelenirken de kemençe başı göz önünde tutulmalıdır. Kemençe başları, Türklere geç olarak girmiş ve yayılmıştır. Karadeniz kemençelerimizin, Azerbaycanda ki eşleri arasında, kopuz başlı kemençeleri de görüyoruz. Kopuz başlı kemençeler Güney Anadolu yöreleri arasında da görülmektedir. Resimler ve vesikaları gözden geçirdiğimizde Osmanlı Devleti ile Anadolu dan Kuzey Asya ya kadar uzanan kemençelerde, bu birlik ve benzerlik vardır.¹⁶”

4.1.1. Kemençenin Adı

“Halk dilimizde asırlarca ikliğ adının tutunuşu gibi, iranda da kemençe adı gün gördü” (XIII.. y.y.) Ferhengin¹⁷ yorumuna göre kemân kelimesinin aslı “hamiden” masdarından hemân idi (Hı harfiyle) : mukavves (yay gibi eğri) şey demekti. “Bahrülğaraib” tercümesinde keman, kemâne ve kemençe keza hep ikliğ ile

¹⁵ B.ÖGEL., “*Türk Kültür Tarihine Giriş*”, IX., Kültür Bak. Başbakanlık Bas. Ank., 1991. s. 295

¹⁶ B. ÖGEL., *a.g.e.* , IX., s. 269, 270

¹⁷ Gazimihal: Ferheng-i Ziya'nın Farsça sözlüğünden bahsediyor olmalı.)

karşılanmışlardı. Önce sürgecin Farsça adı kaldıktan sonra, sazın kendisine de kemençe denilmekte gecikilmedi. Kendi eski metinlerimizden ilk defa olarak Ahmed-i Dâî¹⁸'nin "Çenknâme"¹⁹sinde hem ıklığ hemde kemençe anlamdaş olarak kullanılmışlardır: "Eğerci sihr ider nâzik kemençe" diyor. Şu halde kemençe adının bize usul usul intikali XV. yüzyıldan başlamakla beraber, ıklığ adının eskiliği ve yaygın olarak değişmeden kullanılışı pek dikkate değer surette topraklarımıza mahsus olarak kalmıştı. Kemençe adı iç Asya'ya doğru hiç yayılmamıştır.¹⁹

Yukarıdaki metinden de anlaşıldığı gibi; Türklerde yaylı çalgılar "İklık" adıyla anılmıştı. İran'da ise yaylı çalgılara "kemençe" deniliyordu. XV.yy'dan itibaren kemençe ismi Türkçeye girdi. Türkler yay anlamında kullandıkları "kemane" sözcüğüne dayanarak birçok yerde kemençeyi de "kemañçe" olarak telaffuz ettiler. İklığ ve kemençenin anlamdaş olarak kullanılması ileride yaylı çalgıların isimlerinin kavramsal olarak anlaşılmasında sıkıntı yaratacaktı.

4.1.2. Çeşitli Kültür Çevrelerinde Kemençe

"Kemençe, Farmer²⁰'ın de belirttiği gibi, uzun boğazlı bir viol, eski çeşit bir kemandır. Yine ona göre en eski kemençe, Peygamberden²¹ önce ve zamanında, Arabistan da çalınan kemençelerdi. Farmer bunu da Evliya Çelebi²²'ye dayanarak yazmaktadır. Yine ona göre, ilk kemençe tipleri, Farabi tarafından tarif edilmişti. Arap kemençelerini karşılayan en açık ve yaygın deyim, rebab sözlüydü. Bundan sonra Hicaz da ve Mısırdaki bazı kemençe tipleri ve adları görülmektedir. Türkçe gıcak sözü, XIV. yüzyıldan itibaren artık kemençe sözü ile birlikte görülmeye başlar. Ancak eski kemençe ile Türk gıcakları arasında bazı ayrılıklar vardı. Yapı ve ses bakımından aynı çalgılar değildiler. Bununla beraber bedeviler arasında, keman ve kemençe geleneği devam edegelmişti. Bunların da çeşitli Arapça adları vardı. Bu Arap kemençelerinden söz açan İbn Gaybi, bunların yanında, Türklerin gıcak adlı kemençelerinden de söz açıyor. Ve bunlar arasında ayrılıkların bulunduğunu, yazıyordu. XV. yüzyılda Bursalı bir Türk müzik yazarı olan, Ahmet oğlu Şükrullah, İglic adlı bir Türk kemençesinden söz açıyordu. Ancak bu Türkçe söz, Arap ülkeleri ile Mısırdaki yaygın olarak görülmüyordu. Telli bir saza, yine telli bir yay sürme yolu ile elde edilen kemençe veya kemañçe, basit bir çalgıdır. Bunu herhangi bir millete veya belirli bir kültür çevresine maletme, doğru olmasa gerektir. Önemli olan Türklerin kabak ve diğer kemençelerini, bunlardan ayırd edebilmektir. Yine Farmer'e göre kemençeler Çinde, Hata ve Hitay'da da görülmektedir. Ho-ch'in veya t'i-ch'in denen Çin kemençeleri, bu tipler arasında sayılabilirlerdi. Bu Çin kemençeleri üzerinde burada durmayacağız. Çünkü, bunların bizim amacımız için, bir yararı yoktur."²³

Farmer'in Evliya Çelebi Seyahatnamesindeki "kemençe" maddesine bakarak yazdıklarına bakılırsa bu çalgının tarihi Hz.Muhammed ve öncesine uzanır. Bu da

¹⁸ Ahmed-i Dâî. Türk dîvan şairi ve ansiklopedicisi (XV.yy.)

¹⁹ M. R. GAZİMİHAL., "Asya ve Anadolu Kaynaklarında İklığ", Ses ve Tel yay. Ank. 1958., s. 21,22

²⁰ H.George FARMER. İngiliz müzik bilgini ve orkestra yöneticisi. (Birr.İrlanda 1882-İskoçya 1905)

²¹ Buradaki "Peygamberden" atfı Hz.Muhammed'e aittir.

²² Evliya ÇELEBİ. Türk gezgini. (İst.1611-Mısır 1682'den sonra)

bize VI.yy'da Arabistan topraklarında yaylı çalgı kullanılmış olabileceğine dair bir fikir veriyor. Ancak bunun dışında başka bir ilmi kanıtın olmaması böyle bir teoriyi kesin olmaktan ziyade bir faraziye olarak bırakıyor. Arapların yaylı çalgılara genel olarak "rebab" diyor olmalarında bu ismin bize sonradan geldiğini gösteriyor.

Türkler, XIV.yy.'dan itibaren adları Türkçe olan "gıçak" ve "ıklığ'ı", kemençe sözcüğü ile birlikte kullandılar. Oysa "gıçak" Iklığ'dan ayrı başka bir çalgının ismiydi.. Türklerin asırlardan beri yayıldıkları coğrafyaların bu isimler üzerinde etkisi vardır. Nitekim Orta Asya, Arabistan, ve Kuzey Afrikada görülen bazı yaylı çalgılarda da bu isim benzerliği karşımıza çıkıyor. Bu benzerliklerin birçoğu komşu ülkelerin kültür çevreleri arasındaki isim transferleri sonucu ortaya çıkmış olmalıydı.

4.1.3. Osmanlı Devletinde ve Bugünkü Anadolu'da Kemençe

A- Osmanlı Devleti'nde Kemençe

Osmanlı Devletinde çoğunlukta kemençe denilen çalgı Iklığ'dı. Bunun dışında başka kemençe çeşitleri de vardı. Ancak Iklığın Türk Oda Müziğinde kullanılan ve sarayda itibar gören bir çalgı olması bunu diğerlerinden ayırıyordu. Belki diğer kemençe çeşitleri gibi yaygın değildi ama Türk Müziği fasıl topluluklarının vazgeçilmez çalgılarından biriydi.

"Osmanlı devleti, bir dünya devleti idi. Ayrıca içinde, çeşitli kültürler ile tesirleri kaynaştırmıştı. Özellikle Batılı gezginlerin gezi kitaplarındaki kemençe resimlerine bakarak, sonuca varmak hiç doğru değildir. Bunların birçokları, gezginlerin hayallerine göre çizilmiştir. Bir çoğu da, İstanbul'da ziyaret ettikleri Hristiyan halkın çalgılarına göre, biraz da hayal katılarak yapılmıştır. Bundan dolayı bu kemençelerin bir çoğu, rebab veya lyr başları ve burgu düzeni taşırlar. Osmanlı minyatürlerinde ise, kemençelerde düz veya tornadan geçirilmiş başlıklar görülür. Bu başlıklar, İç Asya'daki Türk kavimlerinin kemençelerinde de yaygındır. Tekneleri de Batıdakilerden ayrılır. Yani Osmanlı kemençelerine İç Asyadan geldiğimiz sürece, doğru bir sonuca varabiliriz."

B- Bugünkü Anadolu'da Kemençe

"Anadolu'da ise, daha çok kabak denilen bu kemençeler, yuvarlak tekneleri dolayısıyla, kendi adlarını kendileri vermiş bulunmaktadır. Ağaçtan yapılan kemençeleri, köşeli ve yapıları basit çalgılardır. (bk.Şekil C1). Bunların prote tipleri,

²³ B. ÖGEL., "Türk Kültür Tarihine Giriş", IX. Kültür Bak. Başbakanlık Bas. Ankara.1991., s. 296,297

Güney Anadolu'da , yörük kemenleri ile başlar; Karadeniz'den Azerbaycan ve hatta Altaylara kadar uzanır."²⁴

Sonuç olarak günümüz Türkiye'sinin halk müziğinde yaygın olarak iki tip kemençe kullanılır. Bunların Anadolu'da kullanılan tipine "kabak kemane" denilmektedir. Bu kemanenin geçmişteki Türk Müziği'nde kullanılan İklığ'la kabak teknesi dışında bir benzerliği yoktur. Diğerisi ise Karadeniz yöresinde bir hayli yaygın olan "Karadeniz kemençesidir." Kabak kemane gerek yapı gerek çalınma şekli dolayısıyla ne İklığ'a ne de Karadeniz kemençesine benzer.

4.2. Türklerin İlk Kemençesi Kopuz (Oklu)

Türklerin gelişmiş ilk sazı kopuzdur. Yaysız kopuza ilk çağda rastlandığı, yaylı kopuzun ise daha sonraları çalındığı bazı kaynaklarda belirtilmiştir.²⁵

4.2.1. Oklu Çalgının Adı

"Pozdneyev'in neşrettiği eski "Çin-Moğol" lûgatında moğolca hu-ku-öl kelimesinin karşısında Çinli söyleyişine göre hu-po-is'ö adı vardır. Bunlardan Moğol ağızındakinin aslında "ıklığ olması bizce muhtemeldi. Nasıl ki, ikincinin Türkçe doğrusu "kopuz" dur deniliyor. Uygur metinlerinde şimdilik daha aydınlık bilgi bulunamamıştır. Uygularda esas çalgı kopuz'dur. Önce onu bazen ok ile çalmaya başlamış, sürtmeye daha yatkın ayrı kopuzlar yapmış ve işte bu yenisine oklu kopuz adını vermiş olmaları pek mümkündür (Tabii bir gelişmenin emsali mevcut seyrine göre mümkündür). O kelime birleşimi zamanla kısalarak yaylı saza kimi yine sadece "kopuz" kimi de kısaca oklu (=ıklığ) adını verir olmuşlardı denilebilir. Nitekim Asyada "kopuz" adlı oklu çalgı da hâlâ vardır; Şaman oyununda yer alması kıdem derinliğinin başlıca delilidir. Meselâ Radloff şöyle anlatıyor: "Baksı Şamanları davul yerine bir nevi keman, daha doğrusu basso viola kullanıyor ki takriben 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 giriş gerili ve sapına birçok demir ziller bağlanmış olup, çalgıcı kemani kımıldattıkça şıkırtılı bir gürültü çıkar... Baksı, efsunuyla hem ahenk bir ırlayış refakatinde kopuzu çalmaya başlar. Çağatay lehçesinde oklu çalgı anlamıyla "ıklığ" vardı... Türkçe'nin en eski sözlükleri de "ok" adına bağlılıkta konu için ağız birliği görünüyor, fakat birbirilerinden habersiz konuşuyorlar. Ebu-Hayyan²⁶ telifinde "İğlık" (M.1312) ve İbni Mühenna lûgatında "yıklığ" (M.1387) oklu çalgı anlamıyla hep vardır."²⁷

²⁴ M.R. GAZİMİHAL., " Ülkelerde Kopuz ve Türk Tezeneli Çalgıları" Kültür Bak.Milli Folklor Araştırma Dairesi Yay. Ankara. 1975., s.14

²⁵ M.R. GAZİMİHAL., " Ülkelerde Kopuz ve Türk Tezeneli Çalgıları" Kültür Bak.Milli Folklor Araştırma Dairesi Yay. Ankara. 1975., s.14

²⁶ Ebu Hayyan. (Esirüddin Muhammed bin Yusuf). Arap dilcisi. Gırnata (1256-Metah sarre 1345)

4.2.2. Baksı'lardan Dede Korkut'a Kopuz

"Baksı, çok eski Şamanların zamanımıza kadar gelen örneklerinden biridir. Hastalıklarda, yardımcı olmak için çağırılırlardı. Baksı'ların, Şamanların davulu yerine, iki telli bir kemençeleri vardır. Kenarları, zillerle ve ses veren maden parçaları ile süslenmiştir. (Bk. Şekil C2,C3,C4). Buna kobus derler. Bir de asa taşırlardı. Değnek şeklindeki bu asanın da başında, bir çingırak ile maden parçaları vardı. Kopuzunu çalmağa başlar ve çevredekilerini, tesiri altında tutmak isterdi... Orta asyadan derlenmiş ve kopuz adı verilen sazların çoğu, kemençelerdir. Ancak bunların yanında, yayları görülmeyen ve kullanılmayan sazlar da vardı. Kırgız Baksı'larının tedavilerde çaldıkları kemençeler, 'kıyak' adı verilen, yaylı kopuz türleriydi. Daha doğrusu bu sazlar, yaylı tanburlar gibi, hem parmakla ve hemde yayla çalınan sazlardı.²⁸

Prof. A. İnan'ın bulduğu bir vesikaya göre, Türkmenlerin ötesindeki Kazak-Kırgızların inanışlarına göre, Korkut-Ata, en büyük velilerden sayılır. Kazakların kopuz ve tanbure, dombra gibi sazların icad eden de, yine Korkut-Ata idi."²⁹

4.2.3. Kemençe Kopuzların Yapıldığı Kutlu Maddeler

Müziğin ve icra edildiği enstrümanların toplumların yaşayışında ve geçirdikleri evrimde büyük rolü vardır. Geçmişte çalgıların üstlendikleri vazife bugünkünden çok farklıydı. İlk zamanlar dualar, fallar, sihirler gibi inanç sistemlerine ait uygulamalara eşlik etmek veya haberleşmek için kullanıldılar. Daha sonraları ise yaşanmış olayları ve mitleri nakletmenin şiirsel bir aracı oldular. Bu yüzden ilk zamanlar çalgılar kutsal addediliyor ve yapılacakları ağaçlarda da bir kutsiyet aranıyor veya izafe ediliyordu.

"Kopuz; Uluların ruhlarını çağıran, kötü ruhları kovan, gayıptan haber alan, öğme ile yiğitlere güç veren, yerme ile yiğitleri bir yığıntı haline getiren ve cesaretlerini kıran, kutlu bir çalgıdır. Dede Korkut kitabındaki her türlü haberleşmeler, söz ve sesle değil; kopuzla ve kopuz sesi ile yapılırdı. Kopuz sesinin, bu ilahi özellikleri ve tesirleri vardı. Kopuzun yapıldığı ağaç da, öyle insanoğlunun bildiği, herhangi bir ağaç gövdesinden yapılamazdı. En iyisi, yarı Müslüman-Şaman olan Kırgız Baksılarının dualarından bir iki bölüm alalım ve bunları açıklamaya çalışalım.

1)Üyenki ağacının³⁰ dibinden (tübünden), oyulup alınan kopuzum! Karagay ağacının³¹ dibinden, çekilip alınmış kopuzum! Kızıl kırçın tobulgu ağacından³², perdeni (çaşık) yaptığım kopuzum! Yürük atın kuyruğunun (kılından), tel (içek) kıldığım kopuzum! Taşta biten ırgay çalınsın³³, kulak kıldığım kopuzum!..

Dip, tüp sözü, kök anlamındadır. Burada, ağacın yerin derinliklerine doğru salınan kökleri mi söz konusu edilmektedir? Ancak kökler çok yumuşaktır. Yoksa kopuz, ağacın gövdesinin derinliklerinden mi çıkarılıyor du? Her ne olursa olsun, burada

²⁷ M.R. GAZİMİHAL, "Asya ve Anadolu Kaynaklarında İkhğ", Ses ve Tel Yay. Ank. 1958., s.9,11,12

²⁸ B. ÖGEL "Türk Kültür Tarihine Giriş", IX. Kültür Bakanlığı Başbakanlık Bas. Ankara. 1991., s.7

²⁹ Prof. A.İNAN., "Makaleler", Ankara. 1968., s. 168

³⁰ Üyenki ağacı: Bir çeşit söğüt ağacı olmalı !

³¹ Karagay ağacı: Sakız veren bir çam ağacı.

³² Tabulgu ağacı: Destanlarda çok geçer. Ne olduğunu bilemiyoruz.

³³ Bir çeşit dikenli yaprakları olan (Geissblatt) bir çalı türüdür. Taş üstünde bitmesi insanları duyulandırıyor.

kopuzun ağacının, bilinen bir odun olmadığını söylemek istiyordu. Nitekim kopuz bazan de, Karagay ağacının dibinden, çıkarılıp (kaprıp), çekilip alınıyordu. Yukarıdaki duadan da anlaşılıyor ki kopuzun perdeleri ile kulakları, tamınmış, güzel veya kutlu ağaçlardan veya büyük çalılardan çıkarılıyordu.

2) Karagay, (bir tür çam) ağacından kopuzumu koluma aldım! Bir su yılanı gibi (her yerde) dolandım!... Görülüyor ki ozanlar, söze başlarken, Kaf dağındaki kopuzlu devlerden ve kopuzlu ulu atalardan yardım dilerlerken, kopuzlarının kutlu ağaçlarından da söz açıyorlardı.³⁴

Daha sonraları Güney Anadolu yöruklerinin kavak, dut, ceviz, çam, sedir, ardıç Murt (defne) gibi ağaçları, çalgılarının yapımında kullanıldıklarını kaynaklardan öğreniyoruz. Zaman içinde toplumların politik, sosyal, kültürel, psikolojik yapıları ve inançları değiştikçe müziklerin ve çalgıların yapıldıkları malzemelerde, kutsallık yerine ilimsel araştırmalar neticesinde elde edilen veriler aranmağa başlandı.

4.2.4. Kemeñçe Kopuzların Yayları

“Yaylı sazlar, yayları dolayısıyla, herhalde eski çağlarda mızraplı sazlardan, ok veya okul tamtmayla ayrılıyorlardı. Anlaşıldığına göre eski ve geniş Türk kitlelerinde yay yerine ok sözü daha çok kullanılıyordu. Okça kopuz, bunun bir örneği olsa gerektir³⁵.”

Altayların çok kuzeylerinde yaşayan ve dış tesirlere kapalı olan Sagay Türkleri yayla çalınan kopuza “okça komus” diyorlardı. Buradaki ok sözü, yay karşılığı olarak söylenmiştir. Bir din töreni, ayin ve sihir aleti olan kopuz için, tellerine parmakların vuruluşu veya mızrap darbeleri, yeterli değildi. İlâhi sesi ancak, at kılından yapılmış yaylar çıkarabiliyordu.³⁶”

Mütercim Antepli Asım Efendi şöyle diyor;

“İklık ve kemeñçe çalacak yay şeklindeki nesneye kemeñçe oku tabir olunur”³⁷

“Prensib itibariyle ve taklit bakımından silâh yayının girişini vınlatarak fırlayan kısım sesli oktur. Çalgıda da bir bakıma yay kaşından ziyade sivri ok’un “maksadı ifade edebileceği açıktı: Okun vıjıltısı sürer, tesir eden de odur.”³⁸

Türkistan ve Altayların oklularında da Sürgeç³⁹ çoğu zaman böyledir.⁴⁰

³⁴ B.ÖGEL., “*Türk Kültür Tarihine Giriş*”, IX., Kültür Bakanlığı Başbakanlık Bas. Ankara., 1991, s.23,24

³⁵ B.ÖGEL., “*a.g.e*”, IX., s.68,69

³⁶ B.ÖGEL., “*a.g.e*”, IX., s.278,279

³⁷ M.R. GAZİMİHAL., “*Asya ve Anadolu Kaynaklarında İkık*”, Ses ve Tel Yay. Ankara., 1958., s.6

³⁸ M.R.GAZİMİHAL., “*a.g.e*”, s.7

³⁹ Sürgeç: Güney Anadolu köy kemanelerinde yaya böyle denir. Kemancılar şahadet parmağı ile sürgeçi gerdirerek kullanırlar. Çünkü çubuğun kolları gevşek tertiplidir. Gerdirip gevşetmelerle havayı idare ederler. Ustalık bu değişmelerin yürütülmesindedir.

⁴⁰ M.R. GAZİMİHAL., “*a.g.e*” s.73

Türkistan'ın eski çeşit tel sürgecinde kıllar gevşek takılıdır, çalınmazken değneği düz durur. Ok adının çalgıda baştan tercihinde bütün bu özellikler sebep teşkil etmiş olabilir.⁴¹

Yay sözünü içlerinde toplayan çok eski öz deyimlerde vardır.⁴²

Derleme sözlüğüne göre Anadolu da ve Erzurum da kemençe yayına kıyak diyorlardı.⁴³

Türklerin kemençe yayı ve kemençe karşılığında söyledikleri kıyak sözü ise, Anadolu ile diğer Türkleri birleştirdiği kadar çok eski Türk kültür izlerini de kendi içinde toplamaktaydı.⁴⁴

“Kırgız Türkleri, kemençelerine, “kıl kıyak” yani kılı kemençe demek yolu ile çalgılarını diğerlerinden ayırıyorlardı. Çünkü sonradan diğer çalgılara da kıyak demişlerdir. Anadolu da ise “kıyak” daha çok kemençenin yayı için söylenmiştir.”⁴⁵

Trabzon taraflarında ise kemençenin yayına ok denirken⁴⁶ Anadolu'nun başka yerlerinde de keman girişine kayak deniliyordu.

“Konya'nın Cumra ilçesinde, ok sözünün iki manası görülmektedir. Bunlardan birincisi oklava; ikincisi ise Trabzon kemençesinin yayı demektir. Trabzon kemençesinin yayının Konyada ne işinin bulunduğunu bilmiyoruz. Ancak Derleme sözlüğünün “Ok” maddesinde böyle yazıyor.⁴⁷ Yay tabirinin okun yerini tutması geç bir merhalede olmuştur.”

İstanbul da Batı Keman arşesi tanındıktan sonra eski okun yerini gergin keman arşesinin tuttuğu düşünülebilir. Yay yerine “Ok” tabiri kemençeci Vasilâki⁴⁸ (1845-1907) dönemine kadar terkedilmemiştir.⁴⁹ Çalgıda yay kullanmak prensibininde Avrupaya Endülüs Araplarından önce Hunlarla geçmiş olması ihtimali vardır.⁵⁰

4.2.4.1. Kemençe Kopuzların, Yaylarının Yapıldıkları Ağaçlar

“Kopuz Türklerde yaygın ve genel bir deyimdir. Aslında kopuz, daha çok yayla çalınan bir sazdır. Fakat parmakla da çalınabilir. Şunu unutmamak gerekir ki, Türkler de mızrap kullanmama eski bir gelenektir. Bunun içindir ki kopuz deyimine kapılıp

⁴¹ M.R. GAZİMİHAL., “a.g.e” s.7

⁴² B.ÖGEL., “*Türk Kültür Tarihine Giriş*”, IX., Kültür Bak. Başbakanlık Bas.. Ankara 1991, s.68,69

⁴³ B.ÖGEL., “a.g.e” s.278,279

⁴⁴ B.ÖGEL., “a.g.e” s.68,69

⁴⁵ B.ÖGEL., “a.g.e” s.24,25

⁴⁶ B.ÖGEL., “a.g.e” s.294

⁴⁷ B.ÖGEL., “a.g.e” , IX. s.278,279

⁴⁸ Vasilâki Efendi: Kemençeci, klarnetçi (1845-24.09.1907).

⁴⁹ M. R. GAZİMİHAL., “*Asya ve Anadolu Kaynaklarında İklığ*” Ses ve Tel Yay. Ankara 1958 s.73,74

⁵⁰ M. R. GAZİMİHAL., “a.g.e” s.75

kalmamak gerekir. Zira bütün sazlar bir kopuzdur⁵¹. Kopuzlarda çoğunlukla yayla çalınmalarından dolayı daha çok kemençelerdir. Ancak yer yer bölge bölge bunları birbirinden ayırmak zordur. Yine bir yarı Müslüman Şaman olan Kırgız Bakşıları, kopuzlarını öğretilirken şöyle diyorlardı. “Yalnız biten (çıkan) tobulgu (ağacından), yayını (çaycık) kıldığım kobuzum”. Tabulgu adlı bitki, bir ağaçtan çok büyükçe bir çalıdır. Herhalde toplu halde bulunmuyor; tek tek ve dağınık olarak görülmüyordu. Ancak buradaki “yalnız çıkan” (calgız çıkkan), söyleyişinin de, inanış ve geleneklerde bir yeri olsa gerekti.

“Yaycık”, yani küçük yay, Kırgız Türk ağzındaki “çaycık” sözünün de aynı bir gelenek ve inanışı yansıtmış olması düşünülebilir. Saz, kopuz ve kemençe yayları, çoğu zaman eğri ve küçük bir ağaç parçasından seçilirdi. Ancak burada görüyoruz ki, bu basit ağaç bile belirli kutlu bir bitki dalı idi.”⁵²

Bu yayların ağaç kısmı, Murt, yani defne ağacından yapılıyordu. Bu sürgeçler sonbaharda genç atların kuyruklarından seçilerek alınırdı.⁵³

“Yayların yapımına ise fazla bir önem verilmiyordu. Çoğu zaman çahıcılar tarafından yapılıyordu. Bıçakla yontulmuş bir çubuk alınıyor ve üzerine at kılları geriliyordu. Kıllar iki baştan, iplerle bağlanıyor ve geriliyordu. Çubuğun ucuna da elle tutmak için, kumaştan bir tutacak yapılırdı. Yayın elle tutulacak yerine ayrı bir önem verilirdi.”⁵⁴

Bugün hâla Karadeniz yöresinin birçok yerlerinde Karadeniz kemençelerinin yapımcıları kemençeyi yayı ile vermez, bunun yapımını kemençeyi çalana bırakırlar. Bu da yay'ın kendisine çok fazla önem verilmediği düşüncesinin halen yaşadığını gösteriyor.

Yine günümüzde fasıl kemençesi, klasik kemençe kabak kemane, rebab gibi çalgıların yayları metinde geçtiği gibi geleneksel yöntemlerle yapılıyor olup bir tekâmül sürecine girmemiştir. Ancak günümüzde kemençelerin yayları metinde geçen ağaçlardan yapılmamaktadır. Örneğin tobulgu çalısı denen ağacın ne olduğunu kesin olarak bilemiyoruz. Defne ağacı ise o dönemlerde kullanılmış olabilir. Çünkü sert bir ağaçtır ve esnemeye gelir. Fakat yay yapmak için bugün tercih edilen ağaçlardan değildir.

Bunların yerine batı kemanın arşelerinde kullanılan gül, pelesenk, fermanbug gibi ağaçlar tercih edilmektedir. Bu ağaçlar hem serttir hem de esneme imkanına sahiptirler. Tropikal Menşe'li bu ağaçların renklerinde çoğunlukla koyu olduğundan yaya estetik bakımdan bir zerafet sağlarlar.

⁵¹ B.ÖGEL, “Türk Kültür Tarihine Giriş”, IX., Kültür Bakanlığı Başbakanlık Bas. Ankara., 1991. s. 23,24

⁵² B.ÖGEL, “a.g.e”, IX., s. 24,25

⁵³ B.ÖGEL, “a.g.e”, IX., s. 294

⁵⁴ B.ÖGEL, “a.g.e” IX., s. 287

4.2.5. Kemeñçe Kopuzların Telleri

Bu kısımda sazın, en az morfolojisi kadar etkili olan tel konusu tarih içinde incelenecektir. Zira telin maddesi cinsi ve yapılması sazın kişiliğini ifade ettiği ses rengini ortaya koymasında en önemli etkindir. Batı sazlarında bugünkü evrimini tamamlayan teller doğuda birçok yerde bu evrim sürecine katılmazken bazı yörelerde kısmi değişikliklere uğramıştır.

4.2.5.1. At Kılı Teller

“At kılı teller, Türk at kültürünün, en eskilerinden bize gelen hatıralardır. At kuyruğu, eski Türk inanış ve geleneklerinde büyük bir yer tutardı. At yiğitlerin ikinci nikahlı karıları sayılırdı. Bunun için savaşa giden yiğitler atlarının kuyruklarını keser ve mızraklarının ucuna asarlardı. Çünkü kuyruğu kesilmiş at, dul at, sayılırdı. Böylece savaşa çıkan askerler şehid olmaya hazırlanmış olurlardı. AlpArslan⁵⁵ da Malazgirt savaşına çıkmadan önce, atının kuyruğunu bağlamıştı.”

At kılı, Hazar denizinden Altay dağlarının kuzeylerine kadar bütün kemeñçe, kopuz ve her türlü tanbure ile sazların tellerini oluşturan tek şeydir.⁵⁶

“Çalgıda zayıf bir volüm veren at kılı tellerin sesi çok derinlerden bir mırıltı halinde gelerek çevreyi sihirli bir havaya büründürürdü. Kopuz destana eşlik ediyordu. Herhalde bunun için yüksek ve kıvrak bir sese gerek duyulmuyordu.”⁵⁷

1. “Kopuzun, kılı eylesünler” (15. yy.)
2. “Çok kişi üzdü (kırdı) kopuzun kılın” (14. yy.)
3. “Ben (fa) yoğun avaz ve sazın yoğun kılı” (16.yy.)
4. “Kuru kuruyla, kopuz kılıyla beraber”
5. “Zilleri deprettiler, kılın titrettiler” (15.yy.)
6. “Bir şeştâ getürdiler öd ağacından, cârîye her kıldan bir nâle belürdi”
7. “Şeştâ (fa): altı kılı kopuz” “Rebab (fa) İkhk, kılı kopuz”. (15.yy.)

Yukarıda eski Anadolu kitaplarından alınan bazı örneklerde görüldüğü gibi kıl kelimesi saz teli anlamında kullanılmıştır. Saz teli anlamında söylenen Farsça “tar” sözü, şimdilik yalnızca Azeri ve İran Türklerinin Türk kültür çevrelerinde söylenmektedir. Tel sözü ne zaman Türkçemize girdi? Bu konuda fazla bir şey söylemek zordur.”⁵⁸

⁵⁵ Alparslan: Büyük Selçuklu Hükümdarı (1029 ?- Merv 1072)

⁵⁶ B.ÖGEL “a.g.e”. IX., s. 24,25

⁵⁷ B.ÖGEL “a.g.e”. IX., s. 293

⁵⁸ B.ÖGEL “a.g.e”. IX., s. 94,95

Ancak Türkler zaman zaman özellikle bağırsaktan yapılan çalgı tellerine giriş de diyorlardı.⁵⁹

A.Burulmuş ve burulmamış at kılı

“Bu çok eski Türk karakterli çalgı tellerini, böyle iki bölümde de inceleyebiliriz. Eski Anadolu kitaplarında, “Ey Süleyman Şol kopuzun kılını, bur ki söyleşem bu kuşlar dilini”, denme yolu ile kılların burulmasından söz açılıyordu. Ancak Vertkov, İç ve Kuzey Asya kopuzlarının en orijinal ve en eski tipleri olan kazak kopuzlarının, kıllarının özellikle burulmamış at kılı olduklarını; yayların da kıllarının, adeta bir demet gibi görüldüğünü vurgulamakta idi.”

B.Siyah ve beyaz at kılları

Çok kuzeylerde, Yenisey Irmağının başlarında ki Hakas Türklerinin kopuz telleri ise, “siyah ve beyaz iki kıldan oluşuyordu. Herhalde bu renklerin, inanış ve geleneklerde de bir yeri olsa gerekti.⁶⁰ Dış kültür tesirlerinden uzak, çok kuzeylerdeki Türklerde görülen “siyah-beyaz” teller tel ve ses yoğunluğunu da belirtiyorlardı.⁶¹

“Altay, Şer, Tuva gibi dış kültür tesirlerinin az girdiği Kuzey Türklerinin kopuz veya kemençe tellerinin tümü, at kıllarından yapılıyordu. Güneye, Türkmen ve Özbek Türk kültür çevrelerine inildikçe, girişlerin bağırsaktan yapılmağa başlandığı görülüyor.”⁶²

Daha sonradan ise ipek teller kullanılmağa başlanmıştır.⁶³

“Yürük atın kuyruğundan kopuz teli yapan Baksılar da vardı. “Kopuz kılın kırılmasın (üzülmesin) “Kopuzun kılı eylesinler” gibi eski Anadolu kitaplarında çeşitli atasözleri de görüyoruz. 14. ve 15. yüzyıllarda, Anadolu da, sazların tellerinin ne derece at kılından yapıldıklarını bilemiyoruz. Anlaşıldığına göre, her türlü tellere, belki de maden tellere bile kıl denmişti.”⁶⁴

4.2.5.2. Kemençe Kopuzların Tellerinde Kullanılan Diğer Maddeler

“Madenden yapılmış teller, Türk çalgıları ile sazlarında çok geç olarak kullanılmağa başlanmıştır. Hatta bazı Özbek ve Tacik sazlarında, kolay kırılmaması nedeni ile, naylon teller bile görülmektedir.”⁶⁵

⁵⁹ B.ÖGEL “a.g.e”. IX., s. 100.101

⁶⁰ B.ÖGEL “a.g.e”. IX., s. 25

⁶¹ B.ÖGEL “a.g.e”. IX., s. 98

⁶² B.ÖGEL “a.g.e”. XI., s. 25

⁶³ B.ÖGEL “a.g.e”. IX., s. 98

⁶⁴ B.ÖGEL “a.g.e”. IX., s. 25,26

⁶⁵ B.ÖGEL “a.g.e”. IX., s 95

Kuzey Afganistan Türkleri, Batı Türkistandaki at kılı tellerini bırakıp maden teller kullanmağa başlamışlardı. Böylece eski atlı kültüründen uzaklaşmış oluyorlardı.⁶⁶

Özbek kemençelerinde de (gıçak) artık bağırsak yerine maden tel kullanılmaktadır.⁶⁷

Fakat Maden veya naylon teller, at kıllarının uğultu, mırıltı ve boğuk seslerini veremiyordu.⁶⁸

“Vertkov’un da belirttiği gibi bu tellerin çıkarttığı sesler halk ve saz ustaları tarafından beğenilmemektedir. Usta ve Bahşiler, kendi sazlarının tellerini, bağırsak kirişi veya ipek ibrişimlerden yapmaktadırlar. Elbette ki, en eski çağlardan günümüze gelen, orijinal saz telleri, at kılından yapılanlardır.”⁶⁹

Bir çoğu hakkında kesin bir bilgimiz olmamakla beraber mitolojik veriler ışığında baktığımızda, Türklerin Kurt, Eşek, Koyun ve Kuzu gibi hayvanların bağırsakları ile Öküz sinirinden tel yaparak sazlarında kullandıklarını görüyoruz.⁷⁰

Bağırsak, İç ve Kuzey Asya Türk ağızlarında “iceği” sözü ile karşılanır. Tabii olarak bu söyleyiş her Türk ağızında ufak değişikliklere uğramaktadır. Türkmen ve Özbek Türk Kültür Çevrelerinde, bağırsak kirişleriyle yapılmış saz ve dutar telleri, çok görülmüyor. Ancak buralarda ipek teller, bağırsak kirişlerinin yerlerini almış gibidirler. Bunlarında yerlerini yavaş yavaş naylon teller almaktadır. Halk naylon tellerin seslerini sevmeyip; pratik olduğu için kullanıyorlar. Özbek-Tacik kültür çevresinin dombrak adlı sazlarında da, bağırsak tellerin yerlerini, ipek teller almaktadır.⁷¹

Moğol Kültür çevrelerinde ise bağırsak kiriş geleneği yerine at kılından hemen ipek tellere geçilmektedir.

Buraya kadar edinilmiş bilgilere göre görülmüyor ki bütün Türk kültür çevrelerindeki sazların tellerinin ilk maddesi, at kılı idi. Kesin olmamakla beraber, Türk tellerinin ikinci geçiş çağı, bağırsak kirişleri ile geliyordu. Üçüncü çağ ise ipek teller ile görülmüyordu. Bu çağda da bazı çevrelerde, bağırsak kirişleri ile at kıllarından yapılmış saz telleri varlık ve geleneklerini sürdürüyorlardı. İpek teller, Türk sazlarında ne zaman görülmeye başlandı? İpek yolu ile şehirler ve kültür merkezlerinden çok uzaklarda, yaylalar ile vadilerde yaşayan Türklerde, ipek telli kopuzlar görebilmek, oldukça zordur. Ancak büyük devlet ve kültür merkezleri içinde yaşayan Türkler, kendi sazlarında herhalde oldukça erken çağlardan beri, ipek teller kullanıyorlardı. Eski Anadolu’da yazılmış Türkçe kitaplarda, ibrişim telli sazlardan sık sık söz açılmaktadır. Bunlardan birkaçını Tarama sözlüğü’nün kıl maddesinden örnek olarak alıp sunalım.

1. “Yigirmi dört ibrişim kılı var” (15.yy.)

2. “İpek kıllar gördün, saz ederler” (15. yy.)

At kılı – ipek tel birleşimi teller Türk sazlarında görülmemektedir. Türkmen ve Özbek Türk kültür çevrelerinde, daha çok ipek teller kullanılır. Dağlık bölgelerde ise, daha çok bağırsak kirişler ile çalınır.⁷² Telli çalgılarda özellikle halk çalgılarında kırıştan madeni tele ne zaman geçildiği konusunda kesin bir bilgi olmamakla beraber 17. yy’da kiriş telden madeni tele geçiş konusunda kanıtlar vardır. Örneğin Avrupalı gezginlerden Dr.

⁶⁶ B.ÖGEL “a.g.e”, IX., s.287

⁶⁷ B.ÖGEL “a.g.e”, IX., s.292

⁶⁸ B.ÖGEL “a.g.e”, IX., s.25

⁶⁹ B.ÖGEL “a.g.e”, IX., s.95

⁷⁰ B.ÖGEL “a.g.e”, IX., passim

⁷¹ B.ÖGEL., “a.g.e”, IX., s. 100,101

⁷² B.ÖGEL., “a.g.e”, IX., s. 101,102

Covel ile Donado⁷³ madeni telli bir çalgıdan, adımı belirtmeden, Sieur Poulet⁷⁴ de piring telli tamburadan söz etmişlerdir. XVIII. yüzyıl gözlemcilerinden Blainville ise iki telli çöğür, bağlama karadüzen gibi çalgılarda çelik ve piring teller kullandığını yazıyordu. Nitekim 18 yy. Avrupalı gezginlerden Laborde'in eserinde bütün Türk Halk çalgılarında madeni telin kullanıldığı belirtilmiştir. Demek ki XVIII yy. madeni telin yaygınlaşıp yerleştiği dönemdir.⁷⁵

Kurt bağırsağından tel

"Türkiye dışındaki Türklerde dutar, saz ve tanburelerin tellerini bağırsaktan yapan kesimler pek çoktur. Kurt bağırsağından yapılmış kopuz telinden, yalnızca eski Anadolu da yazılmış bir kitap söz etmektedir. Belki de bu söz sembolik olarak söylenmişti: "Kurt bağırsağından kırış düzüp, kopuza taksalar da, çalsalar, kalan kopuz kılları kırıla" : XV. yüzyılda söylenmiş ve yazılmış bu sözler, yalnızca bir mecaz veya benzetme olmasa gerekti. Bunun dayandığı, halk ve saz bilgileri olsa gerekti."

Eşek bağırsağından tel

"Kamber-Ata veya Kamber-Kan, söylentilere göre, Kırgız Türk halk musikisi ile kopuzun babası ve atası idi. "At kültürü", bu eski inanışlarda yine kendisini göstermektedir. Çünkü bir evliya olarak sayılan "Kamber – Ata", atlar ile at sürülerinin koruyucusu olarak kabul ediliyor ve öyle inanılıyordu. İnanışlara göre "Kamber-Ata, bir eşek bağırsağı germiş ve bu barsağı, parmağı ile veya bir mızrapla çırpmış, bir çalgı çalıyormuş gibi yapmış, böylece komuz icad edilmiş". Bilindiği üzere eşek, Türklerde pek hoş görülen bir hayvan değildir. Niçin eşek bağırsağı? Her ne olursa olsun, bu da kopuz ve sazların bağırsak tel gelenekleri üzerine bir ışık tutmaktadır."

Kuzu bağırsağından tel

"Güney Anadolu da yörükler, kemen dedikleri kemençelerinde, kuzu bağırsağı ile yapılmış kırışler kullanırlar. Maden tel takmak adetlerinden değildi: Görülüyor ki İç Asyada ki gelenekler, Anadolu'da da vardı. Bu kültür tarihimiz için çok önemlidir."

At kuyruğundan tel

"Şaman-Baksılar ise kopuz tellerini, yürük at (cürük at) kuyruğundan yapıyorlardı. Güney Anadolu da ki Yörük kemençelerinin telleri de "Güz aylarında, genç atların kuyruklarından seçilerek" hazırlanırdı."⁷⁶

4.2.5.3. Bağırsaktan Tel İmâlâtı

Eski kaynaklardan alınmış olan alttaki metinde bağırsak ve ipekten tel imalatı anlatılıyor.

"Eskiden yaşamış üstad kişiler şöyle buyurmuşlardır ki;

"Koyun bağırsağından yapılan tel, teller içinde en iyisidir... Önce bağırsakları kalınlıklarına göre ayırıp inceyi inceyle, kalını kalınlıkla beraber istif edeceksin... Sonra bir gün su içinde yatırıp yumuşatacak ve burmaya başlayacaksın... Bağırsak, mumla burulur... Onun içindir ki, muma "tellerin amısı" derler... Eğer kalın bir tel yapmak istiyorsan, üç ince barsağı bir arada buracaksın... Daha kalınca iki bağırsağı birarada

⁷³ Giovanni Battista DONADO. İtalyan gezgin

⁷⁴ Gaston POULLET. Fransız kemancısı ve orkestra yöneticisi (1892-1974)

⁷⁵ BÜLENT AKSOY., "Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Musiki", Pan Yay. Ist. 1994., s.27

⁷⁶ B.ÖGEL., "Türk Kültür Tarihine Giriş", IX. Ankara. 1991., s.26,27

bursan da olur. Burma işi bitince hepsini alıp üstübeç suyuna batıracaksın... Bir kaptı saframı iyice eritip bir bez parçasına buluşturacaksın ve bunu tellerin üzerine yedire yedire süreceksin... Kurudukça yeniden süreceksin, yani birkaç defa yapacaksın... Ve kurumaya bırakıp kurduğunda sazına takacaksın... Bazı ustadlara göre, keçinin bağırsağından yapılan tel, koyunun bağırsağından olana oranla daha iyidir... Ama bize sorarsanız, ak koyun bağırsağı en alasıdır” ...⁷⁷

4.2.5.4. İpekten Tel İmalatı

“Telin iyisi, ibrişimden olur... Öyle ibrişimler bulmalısın ki ak, düz herbirinin kalınlığı öbürüyle aynı ve yassı değil, yuvarlak olmalı... Yüzeylerinin gayet düzgün olması şarttır... Bunları sıcak suda kaynatıp soğuk suda üç dört defa yıkayacak, gölgede kurutacaksın... Kuruyunca satırlarını kırmadan, güneşe karşı buracaksın... Kalın tellerin takıldığı yerlerde kullanmak için, altmış adet ibrişimi tek bir tel haline getireceksin. Değişik kalınlıklar için kırk sekiz, otuz iki, yirmi dört ve on altı kat ibrişimi birarada buracaksın... Burarken latif ve düz burmaya dikkat edeceksin... Sonra saf tutkalı safranla karıştırıp katı, cıvık ve soğuk olmamasına dikkat ederek burduğun ibrişimlerin üzerine bezle süreceksin. Öyle bir süreceksin ki, her tarafına bulaşacak... Bu iş de bitince kurutup sazına takacaksın” ...⁷⁸

4.2.5.5. XVI. yy Gezginlerinden Pierre Belon Du Mans’ın Çalgı Telleri Üzerine İzlenimleri (1547-1554)

XVI. yüzyılın Musiki açısından belki de en dikkate değer bilgiler içeren seyahatnamesi Pierre Belon’undur. Pierre Belon “L’Observations de Plusieurs Singularitez”, isimli seyahatnamesinde çalgı telleri hakkındaki gözlemlerini şöyle aktarıyor.

“Akşamın geç saatlerinde bir adam elinde sepetleriyle kasap dükkanlarına uğrar, o gün için kendisine ayrılan bağırsakları alır, bağırsaktan her çeşit tel yapan imalatçılara götürür. Özellikle yay teli yapmasını çok iyi biliyorlar. Bu telleri yaylarda çok kullanıyorlar, çünkü onların yaylarına bağırsaktan yapılan kirişler geriliyor. Çırpma telli çalgıların tellerine gelince, bunların da her türüsünü, çok incisini ve bizimkiler kadar tiz ses veren ezgi tellerini de yapıyorlar, ama ezgi telleri bizimkiler kadar yüksek sesle tınlamıyor, çünkü bunları ibrişimden, üç ibrişimi bükerek yapıyorlar; bununla birlikte başka cinsleri yoksa, bunlar Venedik lavtalarında kullanılabilir. Bu tür ezgi tellerinin her cinsi ve rengi bulunabiliyor: kırmızısı, mavisi, yeşili, sarısı. Türkiye’de bulunan öteki mızraplı çalgı telleri gibi bunları da dükkanında satmayan hiçbir çerçi yok. Burada bunlar Avrupa’da olduğundan çok daha yaygın, bunun nedenini kolayca açıklayabilirim. Bunun nedeni Türklerde dört çeşit quiterne (rebec, rebap) ve lute bulunmasıdır. Pek çok kimse bu çalgıların şu yahut bu türünü çalmasını biliyor, bunu Fransa’da İtalya’da göremezsiniz, çünkü köylerde pek az insan lute yahut quiterne çalmaya özenir. Ama Türkiye’de birçok kimse bu sazları, kendi tarzlarına göre çalmasını biliyor.”⁷⁹

⁷⁷ Murat BARDAKÇI., “Mazide Kalan Müzik Aetleri”., Focus Dergisi Sayı 1., Ocak 1995., s.85

⁷⁸ Murat BARDAKÇI., “a.g.e.”.,s.85

Tellerle ilgili olan 4.2.5. bölümün sonunda edinmiş olduğumuz fikirlerden şöyle bir sonuca gidebiliriz. Günümüzde at kılı, ibrişim ve bağrsak teller çalgılarımızda kullanılmamaktadır. Bu tellerin kullanılmıyor olması, tellerin imal edilme sebebini de ortadan kaldırmıştır. Dolayısıyla günümüz Türkiye'sinde bu telleri hazırlayan bir sektör ya da kişiler mevcut değildir. Geleneksel çalgılarımızda çelik naylon ya da sırma teller kullanılırken fasıl kemençesi çalan icracılarımızdan bazıları çalgılarına bağrsak tel takmayı tercih etmektedir. Bunların kullandıkları bağrsak teller de çello için hazırlanmış olup Almanya, Fransa, İtalya gibi Avrupa ülkelerinden temin edilmektedir. Günümüzdeki Profesyonel Türk Müziği topluluklarında kullanılmayan rebabın telleri ise, çalgının otantik yapısına bağlı olarak bir değişim geçirmemiştir. Çalgıdaki gelişmeye karşı çıkan bazı amatör çevrelerce sınırlı sayıda çalınan rebab, at kılı teli ile kullanılmaktadır. Oysa at kılı tel kullanmak geçmişte bir zarûretti. Doğal olarakta o çağlarda at kılının zayıf fakat hırıltılı sesinin verdiği esrarengiz havayı Baksı ve Şamanlar sihir ve dualarında yardımcı etken olarak kullanıyorlardı.

Günümüz Türk Müziği çalgılarının artık buna benzer bir uygulama içinde yer almaması böyle bir ihtiyacı da ortadan kaldırıyor. Çağımız gereği, çalgılarımızda daha net ve pürüssüz bir duyum aranmaktadır. Bazı çevrelerce rebabın tellerinin orjinalde at kılı olduğu fikri ısrarla savunulmaktadır. Bilgi eksikliğinden kaynaklanan bu düşünceye karşı bu bölümde çalgı tellerinin geçirdiği evrimi görüyoruz. At kılı teller zaman içinde yerini bağrsak tellere daha sonra da ibrişim tellere bırakmıştır. Hatta daha sonraları çelik tellerin kullanılmış olması bu konuya yeterince açıklık getirmektedir. Ancak değişen zaman göre geçmişteki tellerden herhangi birinin kullanılması icracının tercihinin kalmış bir durumdur. Ama bu tercihleri, saplantı haline getirip çalgının tarihi geçmişine atfetme çabası yanlıştır. Tarihi vesikalar bu konuya yeterince açıklık getirmiş olup yeri geldikçe vesikalarda geçen yerleri nakledilecektir.

⁷⁹ Bülent AKSOY., “*Avrupalı Gezginlerin gözüyle Osmanlılarda Musiki*”, Pan Yay. İst.1994., s.164

4.2.6. Keme nce Kopuzların G   slerine Gerilen Deriler

“Türk kültür çevrelerinde yapılan sazların göğüs yahut d   ne, bir deri germek, en yaygın bir gelenektir. Yarı m sl man- aman baksılar ile m sl man açıklar, çoğu zaman sazlarının üzerine gerilen deri türleri ile    n rl r. Türk halk bilgisine büyük hizmetleri olan Ali Rıza Yal ın⁸⁰, Güney Anadolu Türkmenleri’nde, sazların g   s  yerine, d    deyimini kullanmıştır. Yalnızca keme n elerde, d    yerine göğüs deyimini kullanıyordu. Bilindiği üzere göğüs veya d   , sazın tellerinin ba landığı ve rezonansı sağlayan en önemli yerdir. Kazak Türklerinin kopuzları diğerlerine göre en orijinaldirler ve en eski Türk geleneğini taşırlar. Bunların da göğüs ve d   lerine deve derisi gerilmi tir. Kabak  zerine, yani Güney Anadolu’daki yörüklerin eşit dedikleri keme nelere de, ince deriler  l   l  olarak kesiliyor, sonra da dikilerek tutkallanıyordu. İnce deri, saz ve kopuz yapımcılarının aradıkları bir madde olup Kabak denilen Anadolu keme n elerinde yaygın olarak kullanılıyordu. Altay ve çevrelerinde ki Türk Kültür çevrelerinde ise, ihtizaz zemini olarak, tay ve kulum derisi gerilirdi: Görülüyor ki bu deri kaplama geleneği, Altayların kuzeyinden Anadolu’ya kadar uzanıyordu.

“Ağaç, deri gerildi, kiriş ile bir oldu”

Yunus Emre böylece birkaç söz ile saz veya kopuzun tanıtmasını yapmış oluyordu. Ancak saz derisiz olmuyordu. XV. y yzıla ait eski bir Anadolu  iirinde ise şöyle deniliyordu: “A a tan saz, ipek kollar takılmış; deriden üstüne yakı yakılmış;  r lm   at kılından perdesi var...” Kimisi de saçı daha değerlendirmek ve duygulandırmak için, “ahu derisi” yani geyik derisi ile kaplıyorlardı.”⁸¹

Günümüz Türk Müziği yaylı  algılarının g   slerine geçmişte kullanılan deve veya tay derisi takılmamaktadır. Türklerin y r k deve, yani celmeyan veya yelmeye adı verilen hacin devesinin derisinden çalgılarına komaları, çalgının sihir gücünü arttıran bir etkendi. Günümüz Türk yaylı çalgılarında bu uygulama iyi netice vermez. Zira deve derisi kalındır ve rezonans yapmaz. Deve derisi günümüzde sadece vurmali  algılarımızdan kud m’ e takılmaktadır. Tay derisi kullanmak ise Türk atlı kültürüne ait bir özelliktir. Geçmişte bu deri ile istenilen rezonansın elde edildiğini bilsek dahi bugün terkedilmi tir. Buradan şöyle bir sonuç da çıkarabiliriz: Türklerin bu derileri tercih etmelerindeki en önemli etken kutsallıktı. Ayrıca kopuz gibi hem mızrap hem de yayla çaldıkları bir çalgıda bu deriler her iki tür icraya da cevap veriyor olmalıydı.

Daha sonraları yaylı  algılar mızraplılardan ayrıldı. Bundan sonra tercih edilecek deriler çalgının cinsine ve ihtiyacına göre seçildi. Günümüzde kabak kemane, yaylı tambur ve rebab gibi yaylı çalgılarımızda   lak, kuzu, dana ve balık derileri kullanılmaktadır. Bu deriler çalgıya takılmak üzere farklı kalınlıklarda

⁸⁰ Ali Rıza YALÇIN. Türk folklorcusu, etno rafı ve m zecisi (Sel nik 1888-Eskişehir 1960)

⁸¹ B.   EL., “Türk Kültür Tarihine Giriş IX., ” Kültür Bakanlığı Başbakanlık Bas. Ankara. 1991., passim.

işlenerek hazırlanırlar. İcracı aradığı ses tonuna göre bunların arasından ince ya da kalın olanını seçip çalgısına takar. Ancak bu derilerin gevşeyip gerilmesi gibi sıcaklık ve rutubet karşısında gösterdiği esneme günümüzde tam olarak aşılabilmiş değildir.

4.2.7. Kemeñçe Kopuzların Perdeleri

“Vertkov, Balyayev ve Kerametov gibi, İç Asya musikisinin ünlü otoriteleri eserlerinde Türkçe deyimler üzerinde durmuyorlar. Bundan dolayı bu materyeli başka kaynaklardan çıkarmak zorunda kalıyoruz. Baksı dualarında, kopuzlarını anlatan yarı Müslüman, yarı Şaman Baksılar kopuzlarının perdesini, “çaşık” sözü ile tanımlarlar. Bu Kırgız Baksıları, kopuzlarının perdelerini şöyle anıyorlardı:

“Kızıl çalı tabulgu’dan perdesini (çaşık) yaptığım, kopuzum”

Aynı dualarda kopuzun yayını da, bu tobulgu çalisından yapıyorlardı. Bu çalının kutlu bir manası vardır. Örülmüş at kılından perde, 1406 da yazılmış Çenname içinde görülmüyordu. Bu çok önemli bir nottur. At kılı, Eski Türk at kültürünün bir ölçüsü ve izidir. Gazimihal perde bağı deyimini de kullanıyordu. Berene, Kırgız Türk kültür çevresinde, daha çok akord düzeni ile ilgili bir deyimdir. Zaman zaman perde anlayışıyla da söyleniyordu. “Dokuz bereneli”; dokuz düzenli, demektir. Bu söz perne deyişle de görülmektedir. Radlof ise, (tonleiter), pirne olarak yazmaktadır. Bu deyim, Farsçadan geçmiş olmalıdır⁸².

Türk musikisini ele alan onsekizinci yüzyıl Avrupa yazarları arasında, Laborde çok geniş kapsamlı bir musiki tarihi yazmış olmasıyla tanınır. Türk musikisi tarihi bakımından da çeşitli konularda malzeme içeren eserinde Türklerin musikisi “Doğu Musikisi” çerçevesinde, ama sadece İran musikisiyle bir arada, aynı bölüm içinde ele alınmıştır. İranlılarla Türklerin Musikisi üstüne “başlığı taşıyan bu bölüm “Doğu musikisinde kullanılan seslerin belirlenmesiyle başlar. Dönemin musiki icrasında 25 sesin geçerli olduğu belirlenmiş ve 25 perdenin adları verilmiştir. Anlaşıldığına göre müzikçilerin yardımı ile elde edilen bu bilgiler, perdelerin birbirilerine olan orantıları üzerinde pek çalışılmadan sadece diziyi oluşturan perdenin adları belirlenerek edinilmiştir⁸³.”

Geleneksel Türk yaylı çalgılarımızdan günümüz Klasik Türk Müziği’nde kullanılan perde bağı tek çalgı yaylı tanburdur. Onun da perde bağları çalı ya da at kılı değildir. Çalı veya at kılı perde bağları yerini daha sonra bağırsaktan olanlarına bırakmıştır. Günümüzde ise bağırsak bağların yerine misinalar almıştır. Bu naylon perde bağları bağırsaktan olanlarına nazaran daha mukavemetli ve değişik hava şartlarına karşı daha dayanıklıdır. Bağırsak perde bağları uzun ömürlü değildir ve fazla sıcakta gerilip kopma, rutubette ise gevşeme gibi dezavantajlara sahiptir. Bütün bu dezavantajlarına rağmen bağırsak perde bağı misinaya göre daha tatlı bir ton verir.

⁸² B. ÖGEL., “a.g.e”., IX., s.113

⁸³ Bülent AKSOY., “Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Musiki” Pan Yay. Ist. 1994., s.68,69

Rebaba perde bağlamak günümüz Klasik Türk Müziği icrasında rahatlık sağlaması bakımından tercih edilebilir. Bu tercih yapıldığı takdirde günümüz Türk Müziği sistemini kuran Arel, Ezgi, Uzdilek'teki 24 sesli dizi gözönüne alınmalıdır. İcracı ilk önce çalgıya alışmak için kullanılan perdelerin hepsini bağlayabilir. Ancak kulak Türk Musikisi'nin seslerine iyice alıştıktan sonra bu perdelerin hepsi gerekli değildir. Bunların bir kısmı atılıp gerekli görülen perdeler kalabilir. Çünkü Türk Müziği nazariyatında sabit görülen birçok perde icrada makamsal dokular içinde değişiklik gösterir. Bunların notayla ifadesi kabil değildir. İcracı seslerin bu değişen ifadelerinde yaylı çalgı kullanma rahatlığını hissetmelidir. Rebabta uygulanacak perde bağı geniş entervallerin icrasına ve süratli deşifreye pratiklik getirir.

4.2.8. Kemeçe Kopuzların Kulakları (Burguları)

“Saplı telli çalgıların kısımlarını bedene benzeterek yukardan aşağıya Baş veya Kafa, Boyun, Ense, Omuzlar, Göbek (Kapak), Böğürler, Sırt (alt kapak, yahut karın) gibi uzuv adları takılmışlığı Türkçede belki de her dilde olduğundan daha şumullü bir gelenektir. Meselâ Güney Türkmenlerimizde kemane burguluğunun adı “kafa”dır. Karadenizin doğu tarafı köylerimizde aynı burguluğa keza kafa, fakat çoğu zaman da “baş” denildiği yerlerinde öğrenilmişti... Burgular kafaya yanlardan gecik olup da T şeklinde tutamakları varsa, yüzyıllardır görenek olageldiği üzere “kulak” adını alırlar. XIII. Yüzyıldan İranlı Şair Şeyh Sadi'nin meşhur Gülistan'ını Manyasoğlu Mahmud 1429 da Türkçeye çevirirken saz burgusuna kulak demişti: “Şeştanın ahengi müstakim ola çalıcı ne vakit anın kulağın burasıdır”. İkinci Murad devri şairlerinden Seyh-i Germiyanî Husrev ve Şirin'inde bir saz âlemini tasvir ederken,

Kobuzun öyle burarlar kulağın
Ki çatlatırdı ağlarken tamağın diyor.-
Sivashî şair İhya'nın kitabında da geçer:
Dil hastayım, izhar-ı figan eylerim amma
Bir hal dilinden bilen nâbzını tutsa
Şarkı ve gazel söylüyerek bursa kulağın
Ağuşu terennümde beni hayli uyutsa.

“Kulak burma” Tabirinin şairce kullanılışında tabiatıyla mecaz mana da kastedilip geçiliyordu. Gazimihal 1929 da Trabzon da kemeçelerin saz başına kafa, burgulara çivi denildiğini yerinde gözlemlediğini söylüyor. Çalgıda kulak ve çivi ufak takınaklardandır. Fakat yaygınlığı araştırılırsa görülüyor ki etki yönelişlerinden “çalıcı yayılışlarına” netice çıkarmak bile belki mümkün olabilecektir.⁸⁴

Kulak, Türk sazlarında önemli bir yer tutar. Eski Türk kam'larına benzeyen, yarı Müslüman-Şaman olan Kırgız Baksı'ları kopuzlarını anarlarken, kulaklarından da söz açarlar. Türk kültürünün en eski geleneklerini içlerinde toplayan bu dualarda şöyle diyorlardı: “Taşa çıkan İrgay (adlı çalıcıdan sana) kulak yaptım, kopuzum”. Önemli olan bütün Türk dünyasında sazların burgularına kulak denmesidir. Bu Baksılar kendilerine yardım etmeyen ve falları doğru haber vermeyen kopuzlarına kızıyor ve şöyle diyorlardı: “Kulağın burayım (burayın), götürüp yere vurayım”. Bizden çok uzaklarda ki bu din ve sihir adamı Baksılar, bu sözleri bizim deyimlerimizle söylüyorlardı.

⁸⁴ M.R. GAZİMİHAL., “Asya ve Anadolu Kaynaklarında İkliği”, Ses ve Tel Yay. Ankara., 1958., s.67,68,69,70

“Kulağımı çün buraydı kopuzun, olurdu keşf esrarı rumuzun”

Bu sazın kulağını burma da Anadolu da, 15. yüzyılda söyleniyordu. Ancak Kırgız Türkleri Müslüman Şamamı, kulağını burarak kopuzunu dögüyor ve yere vuruyordu. Yine aynı Türk ağzında “kulgak”, eski karakterde ve iki at kılı sazların, burgularına deniliyordu.”⁸⁵

XIII. yüzyılda yaşamış olan Büyük Türk Mutasavvıfı Hz. Mevlâna da sazları konu aldığı gazel ve rübailerinde kopuz, rebab gibi sazların burguları için kulak bükme veya kulak burma deyişlerini kullanıyordu. Bu örneklerden birkaçını burada veriyoruz.

- “A sazende dokuzuncu beyitten sonraki tercî’ beytini dinle de rebabın kulağını buradır”⁸⁶
- “Gönül rebabının kulağından başka hiçbir şeyi öfkeyle çekip burmam”⁸⁷
- “Ey Tebrizli Tanrı Şems’i, devlet zurnan, can rebabının kulağını burmuş da can rebabı, onun sesini duymuş işitmiş”⁸⁸

“Güney Anadolu yörükleri arasında ise bu kulaklara, burma veya burgu diyorlardı. Ali Rıza Yalçın, bu deyimlerin dışına çıkmıyordu. Anadolu da burgu veya burma deyimlerinin yanında, kulak sözü de çok söylenir. Çağatay Türk kültür çevresinde de “kopuz kulak” deyişlerine rastlamak mümkündür. Kulak sayıları, sazın tellerine göre, azalıp çoğalabilirler. Ancak saz kulaklarının yapıları, gerek Anadolu da ve gerekse İç Asya Türk Kültür çevrelerinde benzerlik taşıyordu.”⁸⁹

Günümüzde de çalgıların kısımlarına ait deyişler değişmemiştir. İnsan bedenini takliden gövde, sırt, karın, boyun, kafa, kulak gibi tabirler halen kullanılmaktadır. Hatta batı ülkelerinde de çalgılar için bu isimlendirilmeler kullanılır. Bunu Avrupalı çalgı yapımcılarının hazırladıkları kitaplarda görmekteyiz. Çalgılarımızın tellerini akord etmek için bağladığımız aparatlar halk arasında halen burgu ya da kulak diye bilinmekte ve tanımlanmaktadır.

4.3. En Eski Türk Kemençesi İkliği

İklik adı Türk kültür çevrelerinde yörelere göre değişen lehçelerle ifade edilmişti. Bu isimler ve kökleri arasında Altaylar’dan Anadolu’ya hatta bazı Kuzey Afrika Ülkeleri’ne kadar benzerlikler görülüyordu.

⁸⁵ B.ÖGEL., “Türk Kültür Tarihine Giriş”, IX., Kültür Bak. Başbakanlık Bas. Ankara. 1991., s. 110,111

⁸⁶ MEVLÂNA MUHAMMED MEVLEVÎ RUMÎ., “Divan-ı Kebir”, V., (Çev. Abdülbaki Gölpınarlı), Kültür Bak. Yay. Eskişehir 1992., Beyit. 4888., s.375

⁸⁷ MEVLÂNA MUHAMMED MEVLEVÎ RUMÎ., “a.g.e”, II., Beyit. 874., s.107

⁸⁸ MEVLÂNA MUHAMMED MEVLEVÎ RUMÎ., “a.g.e”, I., Beyit. 3011., s.327

⁸⁹ B. ÖGEL., “Türk Kültür Tarihine Giriş”, IX., Kültür Bak. Başbakanlık Bas. Ankara. 1991., s.111

“Anadolu, Türk tarihi ile Türk kültürünün bir kaynak bölgesidir. En eski Türk gelenekleri ile kültürünün nesini ararsak Anadolumuzda bulabiliriz. Çok kuzeylerdeki Şor Türklerinde “ık” sözü, kemençe yayı manasında söylenmiştir. Ancak bu söz, kemençe karşılığında da söylenir. Örnek olarak “ık tarttı” kemençe çaldı, demektir. Vertkov da atlasında, yine bu Türklere yakın olan, çok kuzeylerdeki Hakas Türklerinin kendi kemençelerine, “uk” (ıyk) dediklerini, söylüyor (Bk. Şekil C5). ve bu sözün de yay anlamına geldiğini, ayrıca bu yayın bir “ok yayına”benzediğini, sözlerine katıyordu. Yine bu kuzey Türklerine yakın olan, Koy-bal Türklerinde de, kemençeye, “iik” deniliyordu: Tabiidir ki bu sözlerimizle, kesin olarak ok ile bir ilgi kurmak niyetinde değiliz. Mısır Türkçesinin değerli bir hazinesi olan, Ettuhfet -üz-Zekiyye, “ıklığ” sözünü oğluk, okunuşu ile de yazıyordu: Yazmanın yanına böyle bazı notlar da düşülmüştür. Dış tesirlere kapalı Altay Türkçesinde “ıkta, ık-ta”; iple yapılan kuş, tuzağı anlayışıyla söylenmiştir: Kuzeydeki Kazan Türkçesinde ise oklavı (ek-lağu) için, “ıklau” denilir. Önemli olan, yakın belgeleri ve belirsiz de olsalar, izleri bir araya getirmektir. “Ik, ık, ıyk”, kemençe anlamında: Bizim burada ıklığ sözüne gelebilmemiz için, önceden kökleri de incelememiz gerekmektedir. Yenisey ırmağının başında yaşayan ve eski Kırgız Türklerinin soylarından gelen Hakas Türkleri, kemençeye yalnız “ıık, ıyk” demekteler; Yine onlara yakın ve dış tesirlere kapalı olan Koybal Türkleri ise telli sazlara “ıık” derler. Acaba eskiden bu söz “ıyk-lığ? diye mi söyleniyordu? Bu çok şüphelidir. Altayların kuzeyindeki, dış tesirleri kapalı Türklerde, özellikle dışarıya son derece kapalı kalmış Tuva’da, iki telli kemençe’ye “ıgil” denmesi önemlidir. (Bk. Şekil C6, C7). Yine aynı yazara göre Altay Türkleri, telleri at kılından yapılmış, iki telli kemençe’ye, “ıikili” diyorlardı: Yine aynı bölgenin kuzeyindeki Telet Türkleri ise kemençelerine, “ıikili!” adını veriyorlardı.⁹⁰

Grun-Grjmaylo’ya göre, Soyutlar da, telleri bağsaktan yapılmış, 50 cm. boyunda ve yongar şeklindeki kemençelerine, “ıgil” diyorlardı: Kalmuk Moğollarında da, telli sazlara, “ıkel, ikele, yekel” derler. Ancak Ramstedt’in, Türkçe ıklığ, ıklığ sözlerini bile, ekleri ve kökleri ile birlikte Moğolcadan getirmesi, oldukça gariptir. Görülüyor ki, Moğolcada da böyle bir deyiş vardı. “ıklığ ve ıklığ”: Yani ıklığ sözü ve anlayışı, Eski Mısır, Anadolu ve Çağatay Türkçesinde, kesin olarak manasını kazanıyordu. İklik adlı Türk kemençesinin asıl yurdu Anadoludur, desek, yanlış bir şey söylemiş olmayız. Evliya Çelebi, “İklikçılar” için şöyle diyordu: ‘Sazende-i ıklıkçıyan: Neferat 100. Mısır da Mansur-ı Reşidî telifidir. Bu saz, Arabistan da ve Türkistan da çoktur. Ama Rumelide yoktur. Murad Han alayı için cem olup, fasıl etmişlerdir. Bu ıklık, hemen kemençe gibi bir küçücek, üçer kılılı sazdır. Amma gayet tiz perdesi vardır. Değme hanende, anında peyrev olup, fasıl edemez. Mısırdaki yazılmış Türkçe sözlüklerde bu sazın niçin sık sık görüldüğü de buradan anlaşılıyor. Yaygın olarak Mısır da kullanılıyordu. Türkistan’da, bu sazın bir yurdu olarak gösteriliyordu. Eski Anadolu da ıklık adlı kemençe, daha çok ve yaygın olarak görülmüyordu.”⁹¹

4.3.1. İkliğ İlk Zengin Tarihi

“İkliğ, ilk doğru etimolojisi gibi ilk bir zengin tarifi de XIV. yüzyıl sonlarının Anadolu kültüründendir. İlk Türkçe “edvar” kitaplarından birini o yıllarda Ahmedoğlu Şükrullah, Bursa’da kaleme almıştı. Tek yazması Rauf Yekta Bey⁹², in kitaplığındadır. Yazar Çağının Farsça musiki teliflerinden faydalandığını eserinin ön sözünde belirtmiştir. Rauf Yekta Bey kitabın sazlar bölümünü Milli Tettebular Mecmuası’nda yayınlamasaydı telifin ciddiyetinden belki hâlâ bile habersiz kalırdı. Türkistanlı Fıtrat merhum, Alman Dr. W. Friedrich ve başkaları gibi dört bir bucak meraklıları hep o kısmı gayretten faydalandılar. Dr. W. Friedrich sazlar kısmının Farsça kaynağını

⁹⁰ B.ÖGEL., “Türk Kültür Tarihine Giriş”, IX. Kültür Bak. Başbakanlık Bas. Ankara. 1991., s.270,271,272

⁹¹ B. ÖGEL., “Türk Kültür Tarihine Giriş”, IX. Kültür Bak. Başbakanlık Bas. Ankara. 1991., S. 272,273,274

⁹² Rauf Yekta Bey. Türk müzikolojisinin kurucusu, besteci ve neyzen. (1871-1935)

görerek kendi doktora tezini iki metnin mukayesesine hasretmiştir. (1944): çalışmasında Farsçanın fotokopisi yer aldığı gibi. M.T.M. da 1915 te çıkan Türkçe kısım da vardır; Bunları Almancaya çevirip karşılaştırmış aynılığı kelimesi kelimesine belirtmiştir. Anlaşıyor ki A. Şükrullah ifadeyi bir iki yerde dolambaçlı kılmakla beraber araya yeni bilgi katmamıştır. Ud, muğni gibi bütün saz adları iki metinde bir kaldığı halde, Farsça da ki gişek (=kıçak) adı bizde alışılmış olmadığı için, yalnız onun yerine yurttaki herkesin bildiği “ıkhğ” adını tercih ederek değiştirilmiştir. Şükrullah’ın sazlardaki kaynağı Kenz-üt Tuhaf’tır. Bunun Avrupa’da 4 nüshası vardır. 1) Leiden’de 2 ve 3) İngilterede; 4) Paris Milli Kütüphânesinin Farsçalar kısmında.- Kitapta Safiyüddin Abdülmümin⁹³’in bir sazından bahsedildiğine göre, onüçüncü yüzyılın bilgisine dayalıdır demektir. İlk nüshaları erkenden Anadolu da kullanılabilmiş olduğundan “bir Türkün Farsça telifi olduğu” düşünülebilir. – Şükrullah’ın telifi 1403-5 yıllarındandır; Şehzade İsa Çelebi adında yazılmıştır. Kenz-üt-tuhaf’tan Paris nüshasının sazlar kısmını C.L. Huart Müzik Ansiklopedisinde derli toplu tercüme etmiş, hatta o nüshayı 1434 (H. 838) yılında – yani Şükrullah’tan epey sonra – aslından kopya eden Karaman’lı Mevlevi Emir bin Hızır Mâli’yi esas yazar sanarak İranlı diye tanıtmıştı. Gazimihal bu Fransızcaya çevirideki tariflerin Şükrullah’ın Türkçesiyle arzettiği benzerliği görüp 1947’de çıkan küçük bir kitabında “iki Türkün üçüncü bir ana uzlaştırmadan faydalanmış olabilecekleri” ihtimaline dikkat çekmişti.”

Rauf Yekta Merhumun 1918 lerde İstanbul da aynen çıkardığı ve özetini 1922 de Paris te tanıttığı Şükrullah’daki tarifi buraya olduğu gibi aktarıyoruz.

“İklğ. – Bu fasıl ıkhğ’ı düzmek kaidesini bildürür ve âlâtın nice etmek gerektir anı bildürür. İmdi şöyle malûm olsun ki ıkhğ’unun tası esbed rû’dan (?) gerektir ki o tasın kalınlığı iken dahi kalın gerekmezdir ve yukalığı iken dahi yuka gerekmezdir ve ululukta iken dahi ulu gerekmezdir ve kiçilikte dahi kiçi gerekmezdir. Orta gerektir ve değermi gerektir ve ol tasın iki yanı dahi delük gerektir ve ol iki delüğün birisi tar (=dar) ve birisi keyik (=geniş) gerektir, ve ol keyik velev ki ıkhğ’un destesün berkıdeler, ve ol tasın yüzüne bir pâre rakki yani geyik derisin yapışturalar, ve ol rakki yukacık ola ve yüzün düz ola yani bir yeri yuka ve bir yeri kalın olma ve bir sıkıca düzeler yani bir mih düzeler pulâddan şöyle ki ol mihm uzunlu birbuçuk karış ola, ve ol mihm yarısı ince ola yarısı yoğun ola; ve sol yerde ki yarısı ince ola ve yarısı yoğun ola, ol ortalıkta iki çengel ola kiriş perkitmek için. Ve İklğ’un destesi (=sapı) gayet katı ağaçtan gerektir. Badem ağacı gibi; ve eğer abanos ağacı olursa cemisinden eyüdü ve iki kılıdır. Ol iki kılın biri, birinden yoğun gerektir ve bu ıkhğ’un hareketi (= eşiği) tasın ortasında komak gerektir ve beraberlikte şöyle gerektir ki bam üzerine serçe parmağı koyacak âvazı parmak koyılmaz kiriş âvazıyla beraber ola (= iki kiriş arasında beşli aralığı bulunacaktır demek istiyor) ve ol ıkhğ’ı çalacak nesne bir (=yay) gerektir: gayet berk ağaçtan, ve ol ya’ya at kılını yay kirişi gibi takmak gerektir, ol kolların sayısı otuz gerektir; ve eğer otuzdan artuk olursa revadır ama, kırktan artuk gerekmez. Her kim bu tertibe ıkhğ’da riayet eylese, gayet kâmil olur.”

“Burada son bulan tarifi nisbetli ıkhğ başlığından maksat “ıkhğcılık”, ıkhğ yapıcılığıdır.⁹⁴

Ahmet oğlu Şükrullah’ın İklıgu’ya dair verdiği malûmatı günümüz Türkçesine çevirdiğimizde; Yaylı bir çalgı olan İklğ’ın gövdesi bronzdan ve yere dayanmak için ayak çubuğu çeliktendir.

“Bu sazın çanağının iki yanında birisi dar ve diğeri geniş iki delik bulunuyor; geniş delikten İklğ’ın sapı giriyor ve mukabil tarafta bulunan dar delikten de aynı istikamette

⁹³ Safiyüddin (Abdü’l-Mü’min Urmevi): Türk islâm musiki bilgini (2.1237-18.1.1294)

⁹⁴ M.R. GAZİMİHAL “Asya ve Anadolu Kaynaklarında İklğ”, Ses ve Tel Yay. Ankara. 1958., s. 24,25,26,27,2829

olmak üzere bir buçuk karış uzunluğunda bir demir çubuk çıkıyor; (Bu demir çubuğun İkliğ'i çalarken istinad ettirmeye yaradığı anlaşılıyor). Bu ayak üzerinde ve ayağın alete giriş noktasındaki iki giriş teli tespit etmek için iki çengel bulunuyormuş. İkliğ'in göğsüne mütecanis bir geyik derisi yapıştırılmış; sapı badem veya ceviz ağacı veya abanoz gibi gayet sert ağaçlardan yapılmış; İkliğ'in iki teli bulunup bunlar yek diğerinden tam beşli nispetinde bir aralığa malik olacak şekilde düzenlenirmiş. Eşik göğüs ortasında bulunurmuş. İkliğ gayet sert bir ağaçtan yapılmış ve üzerine de otuz-kırk adet at kıruğa kılı gerilmiş bir yay ile çalmırmış.⁹⁵ ⁹⁶(Bk. Şekil C8)."

Bu metinde görülüyor ki İkliğ, rebab diye bildiğimiz çalgının tarifidir. Ancak gövdenin bronzdan yapılmış olması şaşırtıcıdır.

A. Şükrullah'ın tarifindeki İklik modelinin teknesi kabaktan yapılmış olup süslemek veya dıştan gelebilecek darbelere karşı korumak için üzeri bakır ya da prinç kaplanmış olabilir. Böyle bir uygulama hemcinsleri arasında belki bir ayrıcalıktır ama günümüzde bile denemek üzere bazı çalgılarda buna benzer şeylerin yapıldığını görüyoruz. Örneğin yaylı tanburların tekneleri ahşap veya değişik metallerden de yapılmaktadır. Bu sanımızı kuvvetlendiren elimizdeki tek delil XVII yüzyıldan Dr.E. Bravne'e aittir. Dr. Bravne'in British Museum'da bulunan yazma eserinde İklik "Kımchi" yani kemençe adı ile kayıtlıdır. Resmi verilmiş olan İkliğ'in teknesi kabak olup üzeri prinç kaplamadır. İkliğ'in teknesinde böyle bir uygulama yapıldığına dair bir bilgiye A. Şükrullah ve Dr. Bravne'nin eseri dışında hiçbir kaynaktan rastlamıyoruz. Bu bakımdan bu iki tarifi orjinallerinden ayrı özel imalatlar olarak kabul edebiliriz. Başka bir ihtimal olarak da Dr. Bravne yazmasında İklik maddesi için A. Şükrullah'ın eserinden faydalanmış olabilir.

Yine A. Şükrullah'ın tarifinde verildiği gibi İkliğ'in göğsüne gerilen geyik derisi günümüzde kullanılmamaktadır. Zira hızlı kentleşme ormanların ve buna bağlı olarak bazı hayvan türlerinin azalmasına veya yokolmasına sebep olmuştur. Nesli azalan geyik vb. hayvanlar için getirilen av yasakları da bunlara ait malzemeleri günümüzde kullanım dışı bırakmıştır. A. Şükrullah eserinde verdiği tarifte çalgının tel boyundan bahsetmiyor. Yani burada İkliğ'in sap boyu hakkında bilgi edinemiyoruz. Ayrıca Şükrullah burada, çalgıya takılan tellerin cinsini de belirtmemiştir.

⁹⁵ Rauf YEKTA., "Türk Musikisi" Fransızcadan çev. Orhan Nasuhioğlu, Pan Yay. Ist. , 1986., s. 84

⁹⁶ İsmail Baha SÜRELSAN., "Rebab 'a dair" Musiki Mecmuası, No. 223., Ekim 1966 Ist.s.205

4.3.2. Anadolu da İkhlğ

“1933 te Balıkesir de çıkan bir dergide “Orta Anadolu da saz şairlerine ıhlıkçı diyorlar” denilmişti. (Bk. Şekil C9). Bazı Kayseri ve Malatya köylerinde İhlğ adlı bir yaylı sazın bilindiği T.D.K. derleme ciltlerinin birinde yazılıdır 1940.”⁹⁷

Malatya’nın İsmet Paşa çevrelerinde bu yaylı saza ıhlğ denirken Kayseri pınarbaşındaki Afşar aşiretleri ise bülbüle ıhlık diyorlardı.⁹⁸

“Giresun yöresinde biri; Dereli bucağında diğeri ise Keşap bucağında olmak üzere ıhlıkçı köyü adlı iki köşe vardır. Güneyden Eğridir İlçesinin Anamas yaylağına yıl çağında çıkan obalıkarın ıhlğ adlı bir oklu çalgı çaldıkları işitilmiştir. Bitliste de kemençe adı ile ıhlğ kullanılmaktadır. Manisa nın Demirci ilçesinin Yarbasan bucağında da bir İhlıkçı köyü vardır. Şu halde, çanağı su kabağından olduğu için şimdilerde kabak denilmekle yetinilen köy işi oklu çalgının eskiden buralarda da hep ıhlğ adını taşımışlığı böylece aydınlanıyor demektir. Adı geçen köylere ünlü ıhlıkçıları dolayısıyla böyle denildiği muhtemeldir.”⁹⁹

4.3.3. Asya ve Anadolu Kaynaklarında “İkhlğ”

“Yaylı sazların Menşei meselesi bir ortaçağ konusudur, “Harpa çeşitlerinin ok yayından mülhemliği” faraziyesi üç beş bin yıllık önceleri hesaba kattırdığı halde, gerili kırışın ikinci bir yay sürülmesiyle seslendirilmesi olayı bir ortaçağ adımı mahiyetinde görünüyor. “Daha eskilik” tahminleri ispat edilmemiştir.¹⁰⁰

-İkhlğın yüz zarı Asyada at derisindendi. Çalgının kendi telleri de at kılından bükülü tutamlardı. Tibet ıhlğının boyun kısmı tepesinde hemen daima bir at başı uygulanmış bulunur. Bütün bunlar at kültürü çağından kıdem delilleridirler. İkhlğ adı Türk diyalektlerine münhasırdı. Tarihte Türk kültürünü çevreleyen Çin, Hint, Fars, Arap ve kuzeyden Slav dillerinde bu addan en ufak bir intikal izi yoktur. (Sonraki izafi adlar epey yayılabilmiş görünüyorlar)”¹⁰¹

4.3.4. Batı Organografyasında İkhlğ

“XVII. yüzyıldan Mininski bir çalgı bilgini değildi. Fakat lügatçesinde, Türk çalgı adlarının dikkatli karşılaştırmalarını vermiştir. Avrupadan yalnız o, ıhlğ karşısına ileri ortaçağ lâtincesinden itibari “Lyra, fides” adlarını ilk defa koymakla beraber, kemençe ile ıhlğın anlamdaşlığını belirtmeyi de unutmamıştı. Rauf Yekta Bey Merhumun Mongrafyası 1922 de Paris’in musiki ansiklopedisinde gecikerek basılınca Avrupanın bu çalgı adına karşı ilgisi ilk defa olarak uyandı. Ancak, kelimenin sonunda “i” nisbetini Rauf Yekta Bey adın özünden sayıp ibkâ ettiği, bu ise Türkçeliği şüpheli kıldığı için işte bu paleografya pürüzü yüzünden ıhlğı imlâsı etimoloğu şaşırtabilecek surette sonraki batı neşriyatında devam edip gitti! Dahası; batı matbaaların da noktasız kuvvetinde “ı” harfi bulunmadığı (veya R. Yekta bunu umup işaretlemediği) için kelimenin oralarda

⁹⁷ M.R.GAZİMİHAL., “Asya ve Anadolu Kaynaklarında İkhlğ” Ses ve Tel Yay. Ankara 1958., s.42,43

⁹⁸ B.ÖGEL., “Türk Kültür Tarihine Giriş”, IX., Kültür Bak. Başbakanlık Bas. Ankara 1991., s. 274,275

⁹⁹ M.R. GAZİMİHAL., “Asya ve Anadolu Kaynaklarında İkhlğ” ., Ses ve Tel Yay. Ankara., 1958 s. 44

¹⁰⁰ M.R. GAZİMİHAL., “a.g.e” ., s.5

¹⁰¹ M.R. GAZİMİHAL., “a.g.e” ., s.7

çıkan imlâsı hep “ıklığ” okunacak surette iplik gibi kalmıştır. Bu pürüzde düzeltmek ister.”¹⁰²

Gazimihal üstteki metinde daha evvel bahsi geçtiği gibi çeşitli Türk lehçelerinde Oklu anlamına gelen “ıklık”, “ıgılık”, “yıklık”, “ıhlık” gibi benzer isimler arasından “ıklık” adı üzerinde duruyor. Zira Iklık ismi farklı kullanıldığı diğer lehçelere göre daha yaygındı. Ve doğru telaffuzuyla batıda da böyle bilinmesi gerekiyordu. Ancak alıntı yapılmış olunan metinlerin bazısında Iklık adı Iklık olarak geçmektedir. Tezin içinde bu telaffuzlar alıntılarda geçen yerlerinde orjinal halleri ile bırakılmıştır. “Iklamak” tan gelen Iklık kelimenin doğrusudur. Fakat damak ünsüzlerinden olan “ğ” ve “k” zaman zaman yer değiştirerek Iklık Iklık gibi iki farklı şekilde yazılmıştır. Iklık kelimesinin sonuna ek geldiğinde ise “k” ünsüzü yumuşayarak Iklık-ı, Iklık-a, Iklık-dan, Iklık-da, Iklığcı gibi telaffuz edilir ve yazılır.

4.4. GİÇAK

“Türklerden Farslara girmiş ve keman, kemençe manasında kullanılan bir sözdür Farmer in da dediği gibi, keman Farsça; gıçek ise, bunun karşılığı olan Türkçe bir deyimdi. Farmer bunu, “ghizak” diye okuyor ve yorumluyordu. Ancak Fars keman veya kemençesi ile Türk kemençesi gıcakın, yapı bakımından bir ayrılığı olduğunu da sözlerine katıyordu. Farmer’a göre “ghischak”, gıjak, sözü musiki üzerine yazılmış olan kitaplarda, XIV. yüzyılda görülmüyordu. 1435 yılında ölmüş olan İbn-i Gaybi’ye göre ise, kemençe ile gıcak ayrı tipteki küçük kemanlardı. Bir türk müzikologu olan Ahmet oğlu Şikrullah ise, Fars kitaplarındaki gıçek sözünü, ıgık, yani ıklık deymi ile karşılıyordu. Bu Türk kemençeleri, Mısır Türk Sultanlığında çok yaygındı. Mütercim Asım Efendi ise, Bühran-ı Katı tercümesinde sözü, gıjek yazılışı ile alıyor ve “kemençe ve kemânî tabir olunun saza denir” diyordu. Bu sözün ikinci manası da, tanbur demektir. Belki bu da bir yaylı tanbur idi. Yine Asım Efendiye göre Farsçadaki kemane sözü ise, kemençe yayı demektir. XVI. yüzyıl eski Anadolu kaynakları ise, gıçek sözünü, ıklık ve kemençe manaları ile karşılıyorlardı: Vullers, Bühranın latince tercümesinde, “gıçek” i violon, ve rebab manaları ile karşılıyordu. Ayrıca bunun Mısır Türk Sultanlığında paralelleri üzerinde de duruyordu: Orta Asyada Türkmenlerin “gıcak” dedikleri bu kemençeler, kuzeye, Batı Sibirya Türklerine gidildikçe, “cıcak” diye söylenmeğe başlanır. Güney Rusya daki Karaim Türkleri ise kavala, derler.”¹⁰³

Kenzu’l-Tuhaf risalesinde ise gıçek şöyle tarif ediliyordu:

“Ortaçağlarda İran’ın Deylem taraflarında yetişen, “sipidru” denilen ağaçtan oyulan, yaylı bir çalgıdır gıçek... Ağaç ne çok kalın, ne çok ince olacaktır... Tas şeklinde oyulmalı, üstü ve altı delinmeli, alttaki deliğe çelikten birbuçuk karışık bir çivi geçirilmelidir. Bu tellerin takılmasına yarar. Üsttekinde de sap yerleştirilir. Teknenin üzerine geyik derisi yapıştırılır, iki tel takılır ve yayla çalınır. Yay çok sert bir ağaçtan olmalı, üzerine otuzla kırk arasında at kılı bağlanmalıdır.”¹⁰⁴

¹⁰² M.R. GAZİMİHAL., “Asya ve Anadolu Kaynaklarında Iklık” ..Ses ve Tel Yay. Ankara. 1958 s.41,42

¹⁰³ B.ÖGEL., “Türk Kültür Tarihine Giriş”, IX. Kültür Bak. Başbakanlık Bas. Ankara. 1991., s. 281,282

¹⁰⁴ Murat BARDAKÇI., “Mazide Kalan Müzik Aletleri”., Focus Dergisi. Sayı 1. Ocak 1995 s.83

Kenzu'l Tuhaf risalesinden de anlaşıldığı gibi Gıçak yapı itibariyle İkık ile aynı çalgıymış gibi görünüyor. Nitekim birçok eski metinde Türkçe "İkık" ve "Gıçak" sözcükleri bir çalgıyı ifade için kullanılmıştı. Bazı kaynaklar ise bunların farklı çalgılar olduğuna değinmiştir. İkık ve gıçak için verilen açıklamalarda içi oyulan bir çanağa geyik derisi gerilip bir sap takıldığını öğreniyoruz. İki tel takılıp yay ile çalınan bu çalgıların tarifleri aşağı yukarı aynıdır. Bunları kendi başlarına tasnif edebileceğimiz detaylar ve özellikler hakkında gerekli malumat yoktur. Örneğin, Sap ölçüleri verilmemiştir. Eski Türk yaylı çalgılarında yapısal benzerlikler yanında en önemli fark, sap ölçülerinde meydana gelmiştir. Sap ölçüsü tel boyunu, tel boyuda çalgının ses rengini belirler. Geçmişte gözardı edilmiş olan bu fark daha sonra çalgıların benzerliklerine rağmen birbirlerinden ayrılmasına sebep oldu. Zamanla bunlar Türklerin yayıldıkları coğrafyalarda bölgelenişlere göre ayrı isimler altında kavramlaştırıldı.

4.5. ÇAĞANA-ÇAĞANAK:

"Farsça çegane sözü, daha çok ıklık ve kemençe karşılığında söylenirdi. Eski derleme sözlüğüne göre, bir küçültme eki ile "çağanak", Samsun ve Ladik yörelerinde, bir çeşit sazın adı idi. Buraya nasıl ve ne yolla geldiğini bilemiyoruz. Evliya Çelebi'ye göre çağana, Şir-i Hudâ adlı bir pehlivana aittir. "Amma Rum'da, Anadolu'da şöhret buldu." Radlof bunu yanlış olarak, "caanak" diye almıştır. Eski Anadolu'da yazılmış sözlüklerde Farsça çegana çoğunlukla, ıklık ve kemençe anlayışlarıyla karşılanmıştır.¹⁰⁵ Çağan, veya Çegâne, ıklığın Asyada ki başka bir adıydı. Arapçada "ç" bulunmadığı için karşılığı şegane olmuştu. Hemen daima "çeng-ü çegane" birlikteliği halinde divan edebiyatında geçer. "Bahr-ül-Garaib" tercümesinde çegane "ıklık" ile çevrilmiştir. M. Celâleddin-i Rumî yaylı sazı "çegâne" adıyla ifade eder. Yalnız Afganistan ile Dağıstanda yaylı saz adının "çağana" kaldığını C. Sachs belirtmiştir. Halk dilimizde bir "çalgi çağanak" tabiri varsa da o bundan ayrıdır. Son olarak çağana ve ıklık aynı şeydi; gıçak, gudok ve Kemençe prensip itibariyle hep aynı sazın çeşitlenmiş adlarıydı. Fars edebiyatından çağanayı anan en eski bir şair Vahşi'dir. İkık adı en alt merhaleden kalıyor. Bize yalnız onun geçmişliği buna delildir¹⁰⁶. Yalova'dan 17 kilometre içeride Güney Köyünde Kafkasyadan gelme Dağıstanlı Avar göçmenleri yerleştirilmiş bulunuyor. Bunların, eşliğiyle halâ kendi havalarını çalıp çağırdıkları ve oynadıkları Gumuz, Tamur, Çoğur gibi çalgı adlarında kobuz, Tanbura ve Çöğür isimlerini görmek güç değildir. Kamuklar davula bizler gibi davul diyorlarmış- orada ıklığı da "Çağana" adıyla avarlar kullanıyorlar. Kafkasyanın kuzeyi gibi, Afganistan'da da aynı aletin adı Çağana'dır. – Anadolu'nun başka hiçbir bucağında şimdi de, dün de Çağana adıyla ıklık kullanıldığına dair hiçbir iz ve kayıt yoktur."¹⁰⁷

¹⁰⁵ B.ÖGEL., "a.g.e" ., IX., s.76

¹⁰⁶ M.R.GAZİMİHAL., "Asya ve Anadolu Kaynaklarında İkık" ., Ses ve Tel Yay. Ankara. 1958., s.21

¹⁰⁷ M.R. GAZİMİHAL., "a.g.e" ., s.49

Yukarıdaki metinde geçtiği gibi Çağana adı İkliğ'ın Asyadaki adıydı ve Anadolu'da bu ad ile hiçbir zaman anılmadı. Buna göre Çağana'yı İkliğ'dan başka bir alıymış gibi görmemek ve sadece İkliğ'ın Farsça isminin "egane" olduğunu bilmek yeterlidir.



5.DİĞER TÜRK YAYLI ÇALGILARI

Bu bölümde Türk çalgı müziğine sonradan girmiş ya da tarihte ki örnekleri günümüzde kaybolmuş olan yaylı çalgılar incelenecektir.

Buradan çıkaracağımız sonuç kemençe müşterek isminin yarattığı problemlere ve tarifi verilen kemençelerin İkık ile benzerliklerine açıklık getirecektir.

5.1. Karadeniz Kemençesi

“Karadeniz köylüsü kısaca Kemençe (Hemşin tarafında çemençe) ve çalanına kemençeci derler. Bölgesinde hala canlılığını koruyor; dar ve uzunca biçimli, sırtı düz bir sazdır. Avrupai gustoda ve pek zarif yapıda olması evvelce kudemini Karadeniz antrepo merkezlerinin Venedikli mahalleleri kültürüne kadar gerileterek tahmin ettirmişti. Fakat o belgesiz faraziye bugün terkedilmiştir. Bugün Onaltıncı yüzyıl Macar hegedüsü¹⁰⁸ ile olan yakınlığı daha inandırıcıdır. Giresun dolayında İkık izleri bulunması şimdi ki sazın oralar da eski kemençenin yerine geçtiğini ispat etmektedir. Şimdiki kemençe de İkık gibi dik aşağı ve otururken dize dayatılarak çalınır. (Bk. Şekil C 10). (Eski Kıpçak oklusu olan “kışak” keza dizde çalınırdı. “kudok” zamanla bazen göğüse dayatılır olmuştu). Karadeniz kemençemizin iki sesli çalmaktaki ısrarlı özelliği dikkati çeken bir çığırır. Keman ve kemençe adları Osmanlılık hatıralarından olarak Romanya ve Yugoslavya köylerinde sazın çalmış özellikleriyle bazı yerlerinde halâ vardır.”¹⁰⁹

Gazimihal'in Avrupai gustoda diye tanımladığı Karadeniz kemençesi yapı itibariyle daha çok kemana benzemektedir. Dar ve uzunca yapısı dışında parmakların basıldığı tuşu "f" leri (ses delikleri) ve tellerinin takıldığı kuyruğu kemanı anımsatmaktadır. Müşterek "kemençe" isimlendirmeleri içinde bu çalgının İkık'la benzer bir yanı yoktur. İki sesli çalınma özelliği ile Karadeniz folklorunun vazgeçilmez çalgılarından biridir. Yöreselliğine rağmen ülke genelinde tanınmaktadır.

5.2. Fasıl Kemençesi

“Fasıl Kemençesi uzunlama ikiye bölünmüş armudun yarısı biçiminde olduğundan tarifte armudî kemençe denildiği de olur. Şeklinden başka, kirişlerin tırnak yüzleriyle çalınış bakımında da İkık tipinden bütünü ayrı ve sesi ondan boğukçılığı nispetinde gevrek perdelidir. Geçen yüzyılda önceleri lavta beraberinde “kaba saz” denilen oyun

¹⁰⁸ Hegedü: Osmanlı zamanında Macaristan ve civarında dar uzun veya armudî ve İkık tipli kemençelerin üç çeşidi de vardır. Macarlar bunların hepsine hegedü derdi.

¹⁰⁹ M.R. GAZİMİHAL., “Asya ve Anadolu Kaynaklarında İkık”, Ses ve Tel Yay. Ankara 1958., s.57,60

koldaşı takım da yer tuttuktan sonra “ince saz” takımına da Rumeli tarafından gelerek İstanbul’da katılmıştır. Ege adalarında ve Balkan ıslavlarınca köy oyun çalgısı olarak XVII. yüzyıldan beri köylü yapısı halleriyle kullanıldığı bazı eski batılı seyyahlarca neşredilmiş müşahede çizgilerinden biliniyor. Anadolu köylüsünün hiçbir asırda ele alamadığı bu armudi kemençenin Türk ili dışındaki adları başka başka izafelerdir. İstanbul da da, fasıl için sanatla işlemeli tek sesli nefis örnekleri yapılmıştır. (Bk. Şekil C 11). XVI. Yüzyıl Macar kaynaklarının Magyar hegedü (=Macar vielli) ve (Lengyel hegedü (=leh rebeki) diye iki çeşit kemençeden söz açtıklarına işaret ediliyor. Birincisi dar uzun kemençe olduğu halde, öbürü armudi biçimindeydi. Martin Agricola kendi *Musica Instrumentalis* kitabında “polische Geige”nin Batı Avrupa “rebek” ine benzediğini yazarak açıklamada bulunuyor: Bu leh kemençesinde, sanatçı turnak yfızlerini tellere dayata dayata çalar (1528). Armudi kemençemizin menşei işte bu leh hegedüstü olduğu anlaşıyor. Armudî kemençenin Macar, Rumeli ve Ege topraklarına Polonya’dan indiği ve yalnız oralarda folklor çerçevesinde kaldığı anlaşıyor.¹¹⁰

Blainville’in “*Historie Generale Critique et Philologigue de’la Musique*” (Musiki’nin Genel Eleştirel ve Filolojik Tarihi) adlı eserinin bir bölümü Türk musikisiyle ilgilidir. Eserin hemen dikkat çeken yanı, İslâm ve Doğu ülkelerinin musikileri arasında sadece Türk musikisine yer verilmiş olmasıdır. Türk musikisine ayrılan bölüm daha çok Türk çalgıları üstüne verilen bilgiler dolayısıyla önem taşıyor. Sözü edilen çalgılar arasında “lyre” (l’yra, lir). de vardır. (Bk. Şekil C 12). Resminden de anlaşılacağı gibi “lyre” diye anılan çalgı kemençedir. Karadeniz kemençesinden ayırmak amacıyla “fasıl kemençesi” de denilen, üç telli, teknesi armudi şekilli kemençenin geçmişi konusunda günümüzde bilinenler şöyle özetlenebilir: Kemençe, ondokuzuncu yüzyılda daha çok çalgılı kahvelerde, meyhanelerde icra edilen eğlence musikisinde, özellikle köçekçe ve tavşancalarla Rumeli havalarında kullanılan bir “kaba saz” çalgısıydı; yüzyılım sonlarına doğru kemençe üstadı Vasil (1845-1907) bu çalgıyı “ince saz” takımlarına sokmayı başardı; kemençeyi gene büyük ustalıkla çalan Tanburi Cemil Bey’den sonra bu çalgı artık sanat musikisi topluluklarının da vazgeçilmez çalgılarından biri oldu...¹¹¹

Vasilaki’den sonra Sotiri, Nikolaki, Anastas Ef., Aleksan Ef., Aleko, Paraşko gibi gayrimüslimler dışında Tanburi Cemil, Mesut Cemil, Ruşen Ferit Kam, Kemal Niyazi Seyhun, Fahire Fersan, Hadiye Ötüken, Cüneyd Orhon, Ekrem Erdoğan, Mübeccel Çetin, İhsan Özgen gibi Müslüman sanatçılarda Kemençe sazında yüksek muvaffakiyetler göstererek nam saldılar.

Türk musikisi nazariyatının kurucularından Bestekâr ve Müzikolog H. Saadettin Arel (1880-1955) ve arkadaşları da; 1933 senesinde Soprano fasıl kemençesini, Alto, Tenor, Bas ve Kontrbas kemençeler yaptırarak 5 li bir kemençe ailesi haline getirdiler (Bk. Şekil C 13).¹¹²

Bu, Batı daki Keman ailesinin Kemençeye tatbik edilen bir modeliydi.

“Vasil’den öncesine, geriye uzamldığında ise kemençenin geçmişe doğru izini sürmek son derece güçleşir. Bir defa, eski icracıları bilinmiyor. Türk musikisi tarihinin bilinen en eski kemençe icracısı “kemençeci” sıfatıyla anılan Tahir Ağa, Sultan II. Mahmud dönemi, yani ondokuzuncu yüzyıl saray musikicilerindendir. Onun da icracısı olduğu çalgının armudi kemençe olup olmadığını söyleyemiyoruz. Ancak, yerli kaynaklar da,

¹¹⁰ M.R. GAZİMİHAL., “*Asya ve Anadolu Kaynaklarında İklig*” ., Ses ve Tel Yay. Ankara 1958., s. 52,53

¹¹¹ Bülent AKSOY., “*Avrupalı Gezginlerin gözüyle Osmanlılarda Musiki*” Pan Yay. İst. 1994, s.60.

¹¹² H.Saadettin AREL., “*Kemençe Beslemesi Hakkında Hatıralar ve Düşünceler*” Musiki Mecmuası., Sayı 6., İst. 1948., s.5.3.4.5.6.7.

biraz daha geriye doğru yol almak mümkündür. 1793'te yazılmış olan, Enderunî Fâzıl'a ait Hübânâme ve Zenannâme adlı eserde yer alan minyatürlerden birinde armudî kemençe görülür. Bu minyatürde kemençe ile lavta birlikte çalınmakta, çalınan musiki eşliğinde bir "tavşan" raksetmektedir (Bk. Şekil C 14). Kemençenin geçmişine ilişkin bilgiler bu durumdayken Blainville'in verdiği "lyre" resmi bu çalgının Türk musikisi içindeki tarihinin günümüzde bilinenden daha eski bir dönemine tanıklık etmiş olmaktadır. Öte yandan kitabını Blainville'den on üç yıl sonra, 1780'de yayımlayan Laborde ise kemençeyi Blainville'den de daha açık bir biçimde tanımlamış, bu çalgının, tınakların yandan kirişlere dokundurularak çalındığını belirtmiştir. Laborde'un eserini otuz yıllık bir araştırmadan sonra yazdığı düşünülürse kemençe ile ilgili tesbitinin onsekizinci yüzyıl ortalarına kadar, yani Blainville'inkinden daha da geriye uzandığına ihtimal verilebilir. Her iki yazarında çalgıyı "lyre" yahut "lyra" adıyla anmış olması kemençe hakkındaki bilgilerin Rumlardan alındığı izlenimi uyandırmaktadır. Günümüzde bile Yunanistan ve Ege adalarında kemençeye "lyra" denildiğini biliyoruz.¹¹³

Alman tarihçi ve gezgin Franz Joseph Sulzer'in "Geschichte des transalpinischen Daciens" adlı kitabında Türk oda musikisi'nin çalgılarını sıralarken "kemençe" ye de yer vermiş olması dikkate değer bir kayıt niteliğindedir. Sulzer çalgının adını "kiemany" diye yazmıştır; buna göre kelime "Kemane" diye okunabilir. Ancak gördüğü çalgının fasıl kemençesi olduğu şu tanımdan açıkça anlaşılıyor: "Kiemany bir çeşit kemandır, Mandolin gibi kavisli bir teknesi vardır, dize konularak çalınır."¹¹⁴

Yukarıda hakkında bilgi verilmiş olan fasıl kemençesinin geçmişte kemençe adıyla kullanılan İkliğ'la gerek yapı gerekse icra bakımından hiçbir benzerliği olmadığı görülmektedir.

"Kemençe" sözcüğü halk arasında tek başına kullanılır. Bu da fasıl kemençesinin yerleşim olarak kendisinden bir hayli eski olan Karadeniz kemençesiyle karıştırılmasına sebebiyet vermektedir. XIX yüzyılda Rumeli folklorundan Türk Klasik Müziğine terfi eden fasıl kemençesi günümüzde Türk Müziği Konservatuarlarının açılmasıyla yeni yeni yaygınlaşmaya başlamıştır. Çalgının icracıları Karadeniz kemeçesi ile bunun arasındaki farklılığı ortaya koymak için çalgılarına "klasik kemençe" demektedirler. Bu da ileride yeni bir karışıklığa neden olabilecek bir durumdur. Konservatuar gibi yetkili kurumlarca "kemençe" sözcüğünün önüne gelecek olan takının "fasıl" mı yoksa "klasik" mi olacağı belirlenmelidir. Yazılı metinlerde veya sözel ifadelerde kemençeler arasındaki farkı belirtecek olan isim takıları mutlaka kullanılmalıdır. Fasıl (klasik) kemençesi, Karadeniz kemençesi gibi böylece iki farklı kemençe; isimlerinin önüne gelen takıların ifade ettiği anlamla kavramlaşıcaklardır. Bunun yanında bir çalgıya birden fazla isim takmamak gelecekte bu gibi pürüzlerin olmamasını sağlar.

¹¹³ Bülent AKSOY., "Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Musiki", Pan Yay. İst. 1994., s. 60,61,62

¹¹⁴ Bülent AKSOY., "a.g.e", s.75

5.3. Tek Telli Yaylı Çalgı

“Laborde’un tanımlayıp resmini dediği çalgılar arasında en ilgi çekici olanlarından biri tek telli yaylı bir çalgıdır. Çalgının adını belirtmemiştir, resmine göre bir ıklığ yahut kabaktır. Ama her iki çalgı da çeşitli yerli kaynaklarda ya iki ya da üç telli olarak tanımlanmıştır. XV. yüzyılda bile ıklığ iki telliydi. Villoteau ile Lane ondokuzuncu yüzyılda Mısır’da tek telli yaylı çalgılar kullanıldığını yazmışlardır, ama resimledikleri çalgılar yamuk biçimdedir, bunlar Anadolu’da kullanılmamıştır.; Laborde’un Murabba diye andığı çalgı da budur. Yazılı kaynaklarda İstanbul’da ve Anadolu’da tek telli çalgılar kullanıldığına ilişkin kayıtlara rastlanması zordur. Sadece I. Sultan Mahmud dönemi musikicilerinden Kemani Hızır Ağa teknesi daha çok fasıl kemençesine benzetilebilecek “keman-ı kıpti” adlı, tek telli bir yaylı çalgının resmini vermiştir. (Bk. Şekil C 15). Laborde’un resmini yayımladığı çalgı bu tür sazların en ilkel, günümüzde artık kaybolmuş bir örneği olmalıdır . Bununla birlikte Laurence Picken, 1966’da Bitlis Folklor ekibi elemanlarından bu ilde yayla çalınan tek telli bir çalgı imal edildiği yolunda bilgi aldığını yazmıştır.; Picken’in araştırmasına göre, tek telli yaylı çalgının Türkiye’de günümüzde rastlanan tek örneği de budur.”¹¹⁵

Her ne kadar Kemani Hızır Ağa bu tek telli kemençeye "Keman-ı Kıpti" demişse de çalgının sadece ismi varlığı terminolojiye girmesi için yeterli sebep değildir. Geçmişte bu kemençenin kullanıldığına dair başka bir delil olmamakla beraber imalatı yapısı ve akordu ile de ilgili açıklayıcı bir malumat yoktur. "Keman-ı Kıpti" Rumeli tarafından gelen fasıl kemençesinin bir proto tipi olabilir. Ya da türünün tek örneği olarak yapılmış deneysel bir çalgıdır.

5.4. Ayaklı Keman

“De Laborde’nin resminde, âletin gövdesi iri bir tencere büyüklüğünde ve sapında perdeler bağlıdır. ıklığ tipinde, fakat kontrabas heybetindedir. Çalanın yüksecik oturmasına rağmen tepesi onun kavuğunu aşmaktadır. (Bk. Şekil C 16). Asım Efendi 1797 de sazın adını bir yenilik sayarak yazmıştı. Oysa bu tarihten 15 yıl kadar önce İstanbul’da epey kalarak Türk Edebiyat ve Musikisi hakkında bilgi edinen İtalyan rahibi Toderini de Türklerin rebab (=ıklığ) ; keman (=violono) ve sinekeman (= viola d’amore)’den başka, bir de Ayaklı Keman kullandıklarını ve bunun “kontrabas gibi yere dayatılarak çalınan viola çeşiti” olduğunu dönüşte neşretmiştir. O yıllarda İstanbul’da bazı yabancı musiki meraklılarının katılması suretiyle perde sistemi hakkında tanbur ve başka sazlarda inceleme yapıldığı rahibin ifadesinden anlaşıyor. Oktavda eşit olmayan 24 perdeyi sıhhatle verebilecek surette ayaklı kemanın (buna elverişli irilikte tek saz olarak) o yıllarda yapılıp çoğaltıldığı ve bir müddet meraklıları elinde dolaştıktan sonra unutulduğu anlaşıyor. -Viola da gamba (=bacak kemani) çeşitlerinin batıda o çağda violensele ulaşmak yolunda olduğu Galata’da pek tabîi surette biliniyordu: Ayaklı keman, biraz da bacak kemanından ve fasla davudî ses kazandırmak isteğinden ilham edilmişti denilebilir. Viola d’amore’dan ilham alınan kemanların biz de yapılmış olduğu gibi. Toderini kitabında bundan bahsetmiştir.”¹¹⁶

¹¹⁵ Bülent AKSOY., “Avrupalı Gezginlerin gözüyle Osmanlılarda Musiki” Pan Yay. Ist. 1994., s. 71,72

¹¹⁶ M.R. GAZİMİHAL., “Asya ve Anadolu Kaynaklarında ıklığ” Ses ve Tel Yay. Ankara 1958., s. 47,48

Ayaklı kemanın takriben 1770-1800 yılları arasında meraklılarınca kullanıldıktan sonra, adının bir müddet de rebab kelimesiyle ortaklaştığını düşündüren sebepler vardır.: Yeni gelen batı kemanının ayağı olmamasına rağmen rebabın bizde öteden beri mutlaka ayağı vardı.¹¹⁷

Zaten Türk kemençelerinin büyük bir bölümünün altında ayak olurdu. Türkiye dışındaki kemençelerin de altında, böyle süslü bir dayanağın varlığını görebiliyoruz. Küçük boydaki kemençelerde ise böyle bir ayağa, belki de hafif olması nedeniyle bir gerek görülüyordu.”¹¹⁸

XVIII. yüzyıl musiki alimlerinden Hızır Ağa “Tefhim el-makamat fi tevlid en nagamat” adlı eserinde ayaklı keman adında bir çalgı neşretmiştir. Bu çalgı Rebab (İklığ) ile aynı gözükmetedir. Ancak sapında perde bağı vardır ve üç tellidir. Birinci teli neva (re), ikinci teli düğah (lâ), üçüncü teli ise yegah (re) akordludur.

Yegah’tan tiz segah’a kadar pozisyonu verilen çalgı yaklaşık 1.5 oktav ses sahasına sahip gözükmetedir.¹¹⁹ (Bk. Şekil C 17).

5.4.1. XVII. YY. Gezinlerine göre Ayaklı Keman

“XVIII. Yüzyılda Türk Musikisini ele ala alan Avrupalı yazarlardan Laborde’den on yedi yıl sonra yazan Toderini Türklerin rebap, keman ve sine kemanından başka bir de “ayaklı keman” kullandıklarını belirtmiş ve bu çalgı üstüne şu kısa bilgiyi vermiştir: Kontrbas gibi ayakta çalınan, ayaklı, bir çeşit keman. Yüzyılımızın Türk musikisi araştırmacıları Türk musikisinde “ayaklı keman” diye bir çalgının kullanılmış olduğunu ilk kez Laborde ile Toderini’nin eserlerinden öğrenmişlerdir. “Ayaklı keman” hakkındaki bilgiyi Toderini’de okuyan Rauf Yekta bu konuya değindiği makalesinde şunları yazar “Zamanımızda bu nam ile meşhur bir keman olmadıktan başka kadimen böyle bir saz kullanıldığına dair kütüb-ü musikiye’de daha hiçbir kayıt ve malumat bulunmamasına binaen müellifin bahsettiği ayaklı keman sazının ne şekilde bir keman olduğunu keşfetmek mümkün değildir. Acaba kemençe midir? suali vârid-i hâtır olabiliyorsa da onun ayağı yoktur, ayaklı sazımız yalnız rebaptan ibarettir ki onu da Toderini ayrıca zikrediyor. Oysa birbirlerinin kitaplarını okumamış olan iki Avrupalı yazarın andığı bu çalgının hayal ürünü olması kolay kolay düşünülemezdi”. “Ayaklı keman muammasının çağımızın Batılı organograflarınca da çözülemediğini söyleyen Mahmut Ragıp Gazimihal çalgının kimliğini şu değerlendirmeye açıklığa kavuşturmağa çalışmıştır. Gazimihal, Mütercim Asım Efendi’nin Burhan-ı Kaatı (1799) çevirisinde okuduğu “rebap, ıklığ ile müteariftir ki halen ayaklı keman dedikleridir.” İfadesini de ayaklı kemanın o yıllara ait bir yenilik olduğunun kanıtı sayar. Gazimihal ayaklı kemanı onsekizinci yüzyılda viyolonsele yaklaşmak amacıyla icat edilmiş melez bir çalgı olarak tanımlamakla muamma’yı bir ölçüde çözmüş görünüyor. Çalgının sapında perde bağları bulunmuşu da ayaklı kemanın deneysel bir çalgı olduğunu gösteriyor. “Ayaklı keman” ın hayal ürünü olmadığı, 1867’de Paris’te düzenlenen ünlü sergide bu çalgının da yer almasıyla kesin olarak kanıtlanmıştır. O sergi üstüne bir kitap yazan Oscar Comettant, eserinde bu çalgının bir de resmini vermiştir. (Bk. Şekil C 18). Ancak çalgı Gazimihal’in düşündüğünden çok daha eskidir. Çünkü “ayaklı keman” diye

¹¹⁷ M.R. GAZİMİHAL., “a.g.e”, s. 48,49

¹¹⁸ B. ÖGEL., “Türk Kültür Tarihine Giriş”, IX. Kültür Bak. Başbakanlık Bas. Ankara., 1991., s.278

¹¹⁹ HIZIR BİN ABDULLAH., *Tevfim-el-Makamat fi tevlid en nagamat.*, H.1793., Topkapı Sarayı, Revan Köşkü

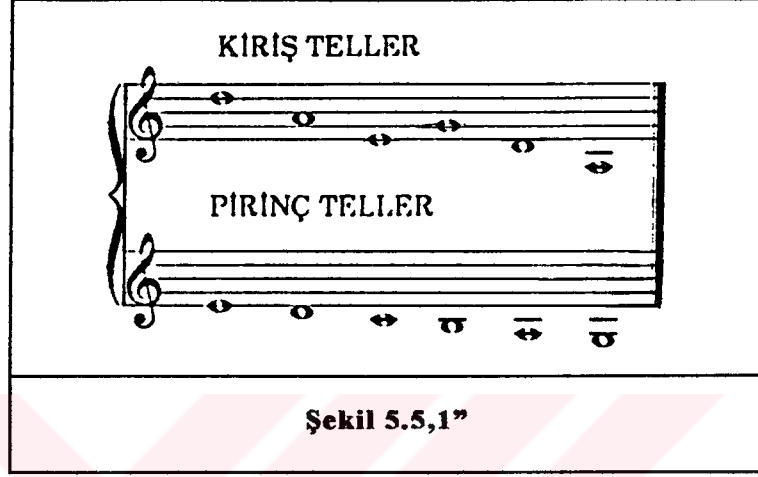
bir çalgıyı kaydeden “İlk Avrupalı, Gazimihal’in söylediği gibi Laborde değildir. Aynı resim daha önce Filippo Bonanni’nin 1716’da yayımlanan, 1723’te gözden geçirilip genişletilerek yeniden basılan Gabinetto Armonico adlı eserinde kmıştır. (Bk. şekil C 19). Laborde’un resmi oradan alıp kitabına aktardığı tahmin edilebilir. Bu durum ayaklı kemanın Türk msikisinde hiç de o kadar kısa ömürlü bir çalgı olmadığını açıkça gösteriyor. algının icadını hiç olmazsa onsekizinci yüzyıl başlarına doğru geriye götürmek gerekiyor. “Muamma”, kesin olarak çözülmüş değildir.”¹²⁰

XVII yy.gezginlerinden Laborde ve Bonanni'nin resmini verdikleri ayaklı keman ile Hızır Ağa'nın resimlettiği ayaklı keman arasında isim benzerliği dışında bir yakınlık olmaması, binyediyzl yıllarda rebaba ayaklı keman da denildiğini ortaya karıyor. Böylece günümüz rebabının geçmişte aldığı isimlere bir yenisi daha eklenmiş oluyor. XVII yy. gezginlerinin eserlerinde varlığı görülen ayaklı keman adındaki çalgının günümüze gelen, bir rneği yoktur. Yapımı, lleri, akordu, telleri gibi hakkında detaylı bilgiye sahip olamadığımız bu çalgının gerçekten yapıldığı, kullanılıp kullanılmadığı kesin bir açıklık kazanmamıştır. Resminden kontrbas iriliğinde olduğu anlaşılan bu çalgının gerek yapımı gerekse taşınması ve muhafaza edilmesi o günün şartları için bile gerçekten zordur. Günümüzde dahi kontrbas gibi iri algıları çalanlar diğerlerine oranla daha azdır. Ayaklı kemanın deneysel olarak yapılıp sadece meraklıları tarafından kullanıldığı ihtimali göz önüne alınırsa yaygınlaşıp günümüze gelmemiş olması da normaldir. Çünkü algıların ortaya ktıkları andan itibaren kullanıldıkları ülke ve Milletlerin Mzik literatürüne girmeleri bir hayli zaman alır. Uzun zaman dilimleri içinde gerçekleşen bu oluşum yaygın kabul görmenin doğal bir sonucudur. Geniş kitleler tarafından benimsenip yaygınlaşamayan algılar ise zaman içerisinde eriyip yok olurlar.

¹²⁰ Bülent AKSOY., “Avrupalı Gezginlerin gözüyle Osmanlılarda Musiki”. Pan Yay. İst.1994., s. 70,71,72

5.5 Sine Keman

“Avrupalıların viole d’amour, Türklerin “sinekemanı” dedikleri bu kemanın Mısır Arapları arasındaki adı “kemençe-i rumî’ydi Villoteau’nun gördüğü kemençe-i rumî 12 tellidir. Üstteki altı ezgi teli kiriş, alttaki altı ahenk teli de piriñç tellerdir. Telleri’nin akordu sağdan sola doğru şöyledir.¹²¹ (Bk. Şekil C 20).”



“ Bu çalgı Türkler arasında klasik müzik amatörlerince en çok kıymet verileni idi. Denilebilir ki sinekeman, ney ve tanbur ile berâber Türk klasik müziğinin mükemmelliyetinin zirvesinde olduğu III. Sultan Selim zamanında nefis bir üçlü teşkil etmekteydi. Bazı Türk müşikişinasları sinekemanın’ın Viole d’amour III. Selim’in (1789-1807) Padişahlığı esnasında Miron isimli Moldavyalı bir müşikişinas tarafından İstanbul’a getirildiğini ileri sürmektedirler. Fakat bu iddia esassızdır. Çünkü 1781 Ekim’inden 1786 Mayıs’ına kadar İstanbul’da yaşamış olan Toderini sinekeman’dan Türklerin kullana geldikleri bir çalgı olarak bahsediyor. Maamafih III. Selim’in saltanatından evvel sinekeman Türkler tarafından kullanılmış olsa dahi, doğru tarihi bilgi eksikliği, dolayısıyla bu çalgının İstanbul’a getirildiği tarihi tespit etmek mümkün değildir. Sinekeman ve baritonun¹²² menşeyinin Hindistan olduğu hakkında Fetis¹²³’in tahminine ihtimal vermiyoruz. Fetis bu iki çalgıdan bahsederken şöyle diyor:

“17. YY’ın sonundan itibaren Macaristan ve Bohemya’da tanınmış olan bu çalgılar sonradan Almanya da da oldukça rağbet görmüşler ve tanınmış sanatkarlar tarafından başarıyla kullanılmışlardır. Sinekeman daha evvel İstanbul da da tanınmış olup halâ onu orada bulmak kabildir. Öyle görülüyor ki, Macaristan’a bu çalgı Eflâk ve Sırbistan havalisi üzerinden girmiştir. Fakat İstanbul’a nereden gelmiştir ? Delhi’nin Tumurahunda ve Benares’in Şikarasında esasları bulunan Hindistan’ın sarungillerinin ne olduğunu gördükten sonra bir şüpheye yer yoktur. Hiç şüphesiz ahenk tellerinin titreşim prensiplerinin doğum yeri olması hasebiyle sinekeman ve bariton Hindistan menşeli olup Türkiye’ye İran yolu ile geçmiştir.”

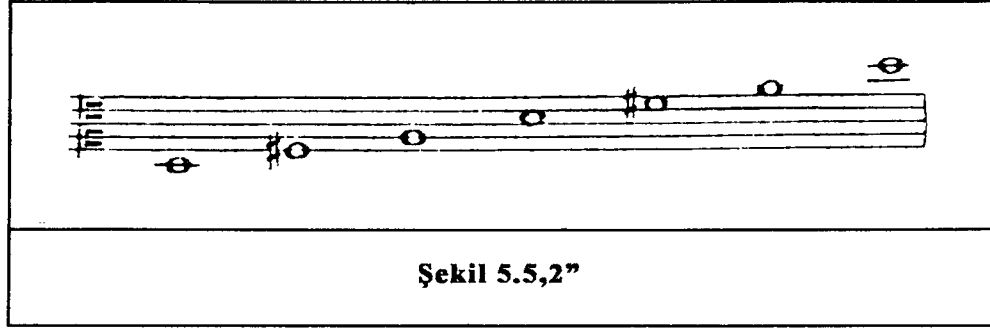
Buna karşı zannediyoruz ki sinekeman Avusturya Macaristan’dan Eflâk ve Sırbistan yoluyla İstanbul’a girmiştir. Kaldı ki Türklerin sinekemanda rastlanan ahenk tellerinin tatbikatı fikrini İranlılar vasıtasıyla Hintlilerden öğrendiklerine dair bir iddiada bulunmak için hiçbir tarihi vesika yoktur. Çünkü İstanbul’a komşu memleketlerin

¹²¹ Bülent AKSOY., “a.g.e”, s. 116

¹²² Bariton; kiriş telli, armonik sesli ve yayla çalınan, eşliğinin altında ahenk telleri bulunan bir çalgıdır.

¹²³ Francois Joseph FETIS. Belçikalı müzik bilgini ve müzikçi. (Mons.1784-Brüksel 1871)

birinden sinekemanlar itha'l edilmeden evvel bu neviden hiçbir Hindistan menşeli çalgı burada görülmemiştir. Çağdaş medeniyetin birçok müesseselerinden mahrum bulunan Osmanlı başkenti İstanbul, bu iddiaların doğruluğuna yardım edecek bir çalgı müzesine sahip değildir. Fakat amatör Türklerin muhafaza ettikleri çok nadir ve en eski sinekemanların hepsi Viyana mamulâtıdır. Fetis'in farziyesinin zayıflığını kafi derecede gösteren bu ayrıntılardan başka, bu çalgının menşeinin Avrupa olduğunu gösteren başka bir delil daha vardır: Bunun Batı akordu Türkler tarafından harfiyen kabul ve tatbik edilmiştir. Gerçekten sinekeman Türkler tarafından mükemmel Re Majör akorduna tertiplenmiştir."



Şekil 5.5,2"

"Türk Musikisi "Oda Musikisi" hüviyetinde ve yumuşak mahiyette olup sinekemanın yabancı vasıflı, şairane ve melankolik sesi bu musikiye kemandan daha iyi uymakta ve Doğu salonlarının ihtişamlı ve esrarengiz çevresinde bu çalgının özel tadı daha iyi hissedilmektedir." ¹²⁴

III.Selim döneminde İstanbul'a gelen sinekaman şüphesiz bir Avrupa çalgısıdır. Barok çağına ait olan bu çalgı viole d'gamba ismi ile halen Avrupa Müziğinde dönemine ait eserlerin icrasında kullanılmaktadır. XVII ve XIX yy.larda Osmanlı Devleti İstanbul'unda yaygınca kullanılan bu çalgı günümüzde terkedilmiştir. Avrupa kemanının yaygınlaşıp müzisyenler tarafından daha çok kabul görmesi sinekemanın terkedilme sebeplerinin başında gelir.

¹²⁴ Rauf Yekta: "Türk Musikisi" (Çev.Orhan Nasuhioğlu) Pan Yay. Ist. 1986.s.86

6. TARİH İÇERİSİNDE REBAB

Rebab; Türkiye, İran, Arabistan, Kuzey Afrika, Afganistan, Pakistan, Hindistan ve Cava gibi ülkelerde çeşitli biçimleri olan bazı mızraplı ya da yaylı çalgıların ortak adıdır.¹²⁵

“Tekneleri su kabağından, Hindistan cevizinden veya ağaçtan oyularak yapılır. Ahşap göğüslü rebablar olduğu gibi deri göğüslü olanları da vardır. Çalgıya sayısı değişen melodi tellerinde, tek telliden beş tellisine kadar ahenk telleri takıldığı görülmüştür.”¹²⁶

Çok eski zamanlara ait bu sazın ismine insanlık tarihin ilk ikisini oluşturan Tevrat ve Zebur’da rastlanmaktadır.¹²⁷

6.1. Ravanastron Efsanesi

“Orta Asya ıklığı çalgısının en iptidai şekli olarak budist keşiflerinin veya güney Hind parya dilencilerinin elinde hala rastlanan yaylı bir çalgıya ravanastron denilmektedir. Efsane bunun menşecini İsa’dan önceki zamanlarda Seylan hükümdarı Ravana zamanına bağlar.”¹²⁸

Efsaneye göre; “Seylan kralı Ravana Hindistan cevizine deri göğüs takarak buna bambu kamıştan bir sap eklemiş ve atkılından iki tel gererek at kılından yay ile çalmıştır.

Gazimihal bu efsaneyle ilgili olarak şu açıklamayı getirmektedir. “efsane yaylı sazın icadını Seylan hesabına İsa dan iki bin yıl öncelere çıkarır! Bu masal, “elinde yaylı saz bulunan bir Apollon tasvirindeki” Mübalâgayı andırır ki sonuncusu garpta çizilmişti. Başkaca mübalagalı rivayetlerde batıda hep kayda geçirilmişti. Eti medeniyetinde yaylı çalgı kullanıldığı tahmini bir Hitit kabartmasının yanlış yorumlanmasından doğmuştu. İlk çağda yaylı saz yoktu.”¹²⁹

¹²⁵ Ana Britanmıca “Rebab “ C. 18., s.320

¹²⁶ Büyük Larouse sözlük ve ansk. “Rebab” Milliyet gaz. neşr.), C. 19. s.9729

¹²⁷ FITRAT., “Özbek Klassik Musıkası ve Onung Tarihi” Özbekistan Devlet neşr., Semerkant – Taşkent., 1927., s. 41

¹²⁸ M.R. GAZİMİHAL., “Musiki Sözlüğü”, Milli. Eg.Baş.Ist., 1961., s.213

¹²⁹ M.R. GAZİMİHAL., “Asya ve Anadolu Kaynaklarında ıklığı”, Ses ve Tel Yay. Ankara. 1958. s.8

Yine Gazimihal musiki sözlüğünde şöyle diyor.; Mecusi: Güney Hindistanda XVIII. yüzyıldan önce oklu çalgı kullanılmışlığına dair tarihte en küçük bir iz yoktur.

130

6.2. B. Babür-Name De Rebab

“Babür¹³¹ ile çevresinde ne Arap rebabını ve ne de Bizans Lyra’sını düşünebilmek çok zordur. Vekayi’deki rebab, “Timurlu kültür çevresinde çalınan telli bir sazdır. Ancak Babür, “karizli rebab çalan” çalgıcılardan söz açıyordu. Doğu Türkistan’daki Ziraatçı Tarançı Türkleri rebab a, “rau’ap” diyorlardı. Radlof a göre bu, 6 telli bir sazdı.”¹³²

6.3. A. Evliya Çelebi Seyahatnâmesinde Rebab;

“Kar-ı Rebâbcıyân”

“Dükkan 3 ve neferât 9. ibtidâ rebâb, Abdullah Fariyâbi’den kalub, Süleyman Nebî huzurunda çalınmıştır. Sâz-ı kadîmdür kim, üç târ ile cem’î-i ilm-i musiki icra olunur. Hazret-i Risâlet’den evvel sâz harâm degül idi”

Yukarıdaki Evliya Çelebiye ait metinden de anlaşıldığı üzere; Hz. Muhammed (Ö. 632) devrinden önce haram sayılmayan üç telli bu eski çalgı, musiki ilminin hepsini çalmaya müsaitti ve ilkin Abdullah Faryâbi yani Fârâbî den (Ö.H. 339) kalmışsa da Süleyman Nebi huzurunda da çalınmıştır.

Yine Evliya Çelebi Hz. Muhammed’in ilk eşi Hz. Hatice ile evlenmesinden bahsederken düğünde çalınan sazlar arasında rebabı da anıyor. “Hatice Ana, kırk yaşında olduğu halde Hazret-i Resule muhabbet edip nikahlısı oldu .Zifaf gecesi def, kudum, rebab, ney sazları çalındı. Siyerlerde böyle yazılıdır.”¹³³

¹³⁰ M.R. GAZİMİHAL., “Musiki Sözlüğü”, Milli Eğ. Bas. İst. 1961., s.214

¹³¹ Babür (Fergana 1483-Agra1530) Timurun beşinci göbek torunu olup Hindistan büyük müslüman Türk Devletinin kurucusudur. Doğu Çağatay lehçesi ile yazdığı Baburname adlı eserinde çocukluğundan son yıllarına kadar bütün hayatını hikaye etmiştir. Eserin bazı kısımları kaybolmuş olmakla beraber tam manasıyla bir otobiyografidir. Babür bu eserde gördüğü sanat eserlerini, gezdiği bölgelerin hayvan ve bitkilerini, yollarını, tanıdığı ulusların ortak yönlerini anlatır. Eserin (Haydarâbâd ve Kazan nüshaları) olmak üzere basılmış iki nüshası vardır.

Türk Tarih kurumu Reşit Rahmatî Arat tarafından Türkiye Türkçesine yapılan tercümesi Y: Hikmet Bayur’un geniş bir “tarihi özet” iyle yayımlandı. (Vekâyi Babur’un Hatıratı C I. 1943; II. 1946)

¹³² B. ÖGEL. “Türk Kültür Tarihine Giriş” IX. Kültür Bak. Başbakanlık Bas. Ankara. 1991., s. 197,198

6.4. Rebabın Adı

“Türkler mızrapla yada yayla çalınan telli bazı çalgıları “Rebab” diye adlandırıyorlardı. Bunlar arasında “ıklığ” adlı kemençe ile kopuz da yer alıyordu. Orta Asya da yaygın koç boynuzlu Türk rebabının teknesinin biraz üzerinde, aşağıya doğru kıvrılmış iki koç boynuzu vardı. Türkler genellikle kendilerine yabancı sazlara “çalgi” anlamında bu adı veriyorlardı.”¹³⁴

Bu nedenle her rebab denen sazın Farâbî ile ilişkisini kurmak doğru olmasa gerektirir. Çelebinin 3 dükkân 9 nefarât tabirine de bakıldığında Rebab; Çelebi’nin seyahatnâmesini yazdığı devirde çalanı çok az ve sembolik bir çalgıdır.

Rebab Kelimesinin aslının Türkçe olmayıp Arapça dan geldiği Arapça da bir yay ile çalınan bütün telli aletlere “rebab” denildiği bilinmektedir¹³⁵.

“Rebab adı ilk olarak Câhiz’in (öl.869) Mecmûatür-Resail adlı eserinde geçer. Bir Endülüs efsânesine göre Rebab, İberik yarımadasında yapılmıştı. Araplar rebabı İranlılardan aldıklarını söylerler. İran’da mızrap veya elle çalınan rebab Araplara geçince yayla çalınmağa başladı¹³⁶. Rebabın önceleri Mızrapla çalınmasına karşılık Arabistan da mevcut ud ve tanbur sazlarının kesik seslerini birleştirmek amacıyla, devamlı ses veren yaylı çalgı haline getirilişinin de ismi ile ilgili incelemelerde dikkate alındığı ve bir araya getiren “Rabba” sözcüğünün zaman içinde değişerek Rebab halini aldığı iddia edilmektedir¹³⁷. Araplarda “Rebab” olarak adlandırılan bu saz İbranilerce “Labab”, Farsça da “Rubab” (“revave”) de denilmiştir. Cava da “rabab”, Hindistan da “rabab, rubab, Fr. Rebec Eski Fr. rabec, rebec, rebelle, rebebe, İt. rebeca, ribeca, rubeca, ribeba, rubella, İsp. Rabe, rabel, port rebeca, Türklerde “Kopuz” olarak adlandırılmıştır¹³⁸. Kopuzun yayla çalınmasından “Oklu Kopuz veya “İklığ” denilen bir cins çalgı ortaya çıkmaktadır. Bu da Rebabla aynı anlamda kullanılmaktadır. Burhan – Kaat-ı İsimli lügatçe de “Rubab meşhur sazdır, tanbur şeklinde ve kısa saplıdır. Yüzüne tahta yerine geyik derisi çekerler” denilmektedir.”¹³⁹

XIV. yüzyıl sonlarında İnegöllü Mustafa nın tertiplelediği “câmi-ül fars” lügatındaki satırlarda “El-rebab (arapça) bir sazdır ki gıçek, ıklığ, kemençe dahi derler” denilerek rebab tarif edilmektedir. Farsça “Barbat” olarak adlandırılan rebab Ferh’eng-i Nasiriye (Nasiri lügatı) na göre Farsça “revâve kelimesinden gelmektedir.”¹⁴⁰

¹³³ MEHMET ZİLLİOĞLU EVLİYA ÇELEBİ, “*Evliyâ Çelebi Seyahatnamesi*”, II., Zuhuri Danışman Yay. Çev. Zuhuri Danışman., İst 1969., s. 299

¹³⁴ Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi Milliyet “*Rebab*” C. 19. s. 9729

¹³⁵ “*a.g.y*” C. 19. s. 9729

¹³⁶ Meydan Larousse Büyük Lügat ve Ansiklopedi, Sabah “*Rebab*” C. 16., s. 446

¹³⁷ İslâm Ansk. “*Rebab*” M.E.B. C. 9. s.645

¹³⁸ YILMAZ ÖZTUNA “*Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi*”, II; Başbakanlık Basımevi Kültür Bakanlığı Ankara. 1990., s. 221

¹³⁹ Mahmut Ragıp Gazimihal, *Ülkelerde Kopuz ve Tezeneli Sazlarımız* „Kültür Bak. Milli Folklor Dairesi Yay. Ankara 1975 s. 136

¹⁴⁰ Fitrat, “*Özbek Klasik Musikası ve Onung Tarihi*”, Özbekistan Devlet neşr., Semerkant – Taşkent 1927 s.41

6.5. Horasandan Anadoluya Rebab

Hicri I. asrın ortalarında Arapların İran'ı istilâ etmeleriyle birlikte onlarla buraya gelen İslâmiyet ve oluşan kültür, sanat sentezi Orta Asya ve çevresine doğru genişlemişti.

“Bu sazın Arabistan’a İrandan geldiğini belirten hiçbir delile rastlanılmamakta birlikte X. yüzyılda Fars ve Horasan halkı tarafından yaygın olarak kullanılmaktaydı. Ancak o zamanlar yaylı bir çalgı değildi. İranda halen aynı uygulama geçerli olup rebab mızrapla çalınmaktadır¹⁴¹. Yazarı bilinmeyen bir musiki risalesinde rebabın Sultan Mehmed Harezmşah zamanında Harezm’de ortaya çıktığı yazılıdır. Derviş Ali’nin Risale-i Musikisinde ise bu çalgının Belh’te tasnif edilerek Harezm’de revaç bulduğu gösterilerek Rebabın Arap ve Acem çalgısı olmayıp, Mevlâna’nın öz yurdu olan Asya illerinde ortaya çıktığına işaret edilmektedir¹⁴². İran’ın Horasan eyâletindeki Rebab şimdiki Azerî tarını andıran ve onun gibi asıl mızrap sazı olmakla beraber şimdi yayla da çalınabiliyor. Milâdi onikinci asrın başlarında meydana çıkan bu saz, Farâbî de ki rebaptan farklıydı.”

XIII. yüzyılda Mevlâna’nın çaldığı ve 2 tel ekleterek 4 telden 6 tele çıkardığı bu rebab Ahmedoğlu Şükrullah (?1388-?1464) ın tarifini veridiği bu rebaptı ki halen Asya da kullanılmaktadır.¹⁴³

Rebabın Anadoluya gelişi ise XIII. yüzyılda Hz. Mevlâna’nın babası Sultan ül-ulema Şeyh Bahaddin Veledin Horasan’ın Belh kentinden Anadoluya göçü ile olur.

144

6.6. Rebabın Avrupaya çıkışı

“II. Endülüs Emevileri zamanında, Beni Ümeyye (veya Arap tarihçilerince Beni Mervan), Suriye emevilerinin soyundan gelerek, Cordoba başkent olmak üzere, İberya yarımadasında kurmuş oldukları İslâm devletinde VIII. yy. dan XI. yy.a kadar hüküm sürmüşlerdir¹⁴⁵. Arapların İspanya’ya taşıdıkları rebab adlı çalgı ise Ortaçağın gözde çalgılarından biri olmuş ve Orta Avrupaya kadar yayılmıştır. Bilhassa Troubadour’lar (Güney Fransa saz şairleri) nezdinde o çağlarda çok kullanılmıştır¹⁴⁶.”

¹⁴¹ S. Volkan “Rebab” Musiki Mecmuası” s. 254., İst. 1970 s.11

¹⁴² Fitrat “Özbek Klasik Musikası ve Onung Tarihi” ., Özbekistan Devlet neşr. Semerkant – Taşkent 1927., s. 41

¹⁴³ M. R. GAZİMİHAL., “Asya ve Anadolu Kaynaklarında İkliği”. Ses ve Tel Yay. Ankara. 1958., s. 23

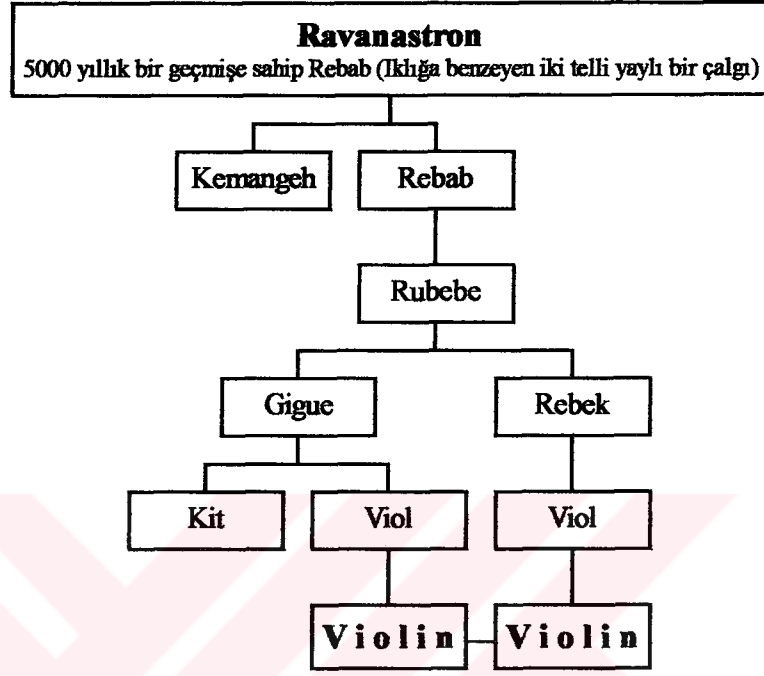
¹⁴⁴ S. Volkan “Rebab” Musiki Mecmuası. sayı 254., İst. 1970- s.11

¹⁴⁵ Meydan Larousse Büyük Lügat ve Ansk. Sabah “Emeviler” C. 6. s. 237

¹⁴⁶ Yılmaz ÖZTUNA, “Rebab” “Büyük Türk Musikisi Ansk.” ., II. Kültür Bak. Başbakanlık Bas. Ankara 1990 s. 221

6.7. Rebabtan kemana Evrim (Rebab, rebek, keman)

Tablo 6.7,1”



“Avrupa’da Ortaçağ da ve erken rönesans döneminde kullanılan önceleri “Rubebe” adı verilen bu yaylı çalgının; batılı uzmanlar XI. yüzyıl sıralarında Magrib rebabından geliştiğini ve Müslüman kültürüyle Avrupaya taşındığını kabul ederler.¹⁴⁷”

Araplar İspanya’yı ele geçirdikten sonra Kuzey Afrika rebab’ı Avrupa ya özgü rebec’e dönüşmüştür.¹⁴⁸

6.7.1. Rebek

“Armut biçimli çok şişkin olmayan bir gövde, tahtadan bir göğüs ve ucunda burguluğun yer aldığı bir saptan oluşur. Sapı göğüse ya da çeneye, zaman zaman da alt ucu oturmuş durumdaki çalgıcının uyluğuna dayanarak çalınırdı. Üç teli 5 li aralıklarla (sol, re, lâ) akord edilirdi. Ortaçağ rebek-i anlaşıldığı kadarıyla Soprano bir çalgıydı. Ama XV. yüzyıl sonunda Soprano dan basa kadar çeşitli boylarda rebekler yapılmıştır.¹⁴⁹ (Bk. Şekil C 21).”

¹⁴⁷ Ana Britannica, “Rebek” Milliyet., C. 18. s. 320

¹⁴⁸ Thema Larousse Tematik Ansiklopedisi , “Keman” Milliyet gaz nşr.C.5. s.372

¹⁴⁹ (126) Ana Britannica “Rebek” ., Milliyet C. 18. s.320

Bugün keman olarak bildiğimiz çalgıya benzer ilk keman 1550 yılına doğru İtalya Yarımadasında ortaya çıkmıştı.¹⁵⁰

“Rebek ve Ortaçağ viyeli bir süre bir arada kullanıldıktan sonra yerini Ronesans döneminde bir aile oluşturan Viyol’e bıraktı. XVI . yüzyıla gelindiğinde Rebek ailesi Viyollerin gölgesinde kalmıştı. (Bk. Şekil C 22). XVIII. yüzyılın ortalarına değin dans öğretmenlerinin kullandıkları kısık sesli küçük bir keman olan kit (cep kemam) soprano rebekti. XIX. yüzyıldan beri Klasik Türk Müziğinde kullanılan kemençe, Bizans Lirası (bugünkü Girit Lirası mın atası) ve onun Balkanlarda ki kalıntıları olan Yugoslav Gurlası ve Bulgar gadulkası rebek’in yakın akrabası çalgılardır.¹⁵¹”



¹⁵⁰ Thema Larousse Tematik Ansiklopedisi “Keman” Milliyet gaz. nşr.C.5. s. 372

¹⁵¹ Ana Britannica “Rebek” Milliyet C. 18., s. 320

7. TÜRK YAYLI ÇALGILARINDA MÜŞTEREK KULLANILAN İSİMLER VE REBABIN BUNLAR ARASINDAKİ DURUMU

“Rebab bir çeşit kemençedir. Eski Anadolu sözlükleri ile kitapları ıklığı çoğunlukla rebab anlamıyla karşılaşmışlardır. Rebab ın manası ve şekli, çok çeşitlidir. Lyra da, bir rebabdır. İkliğ, yani yaylı saz deyimleri, Kuzey Asya Türklerinde de Anadolu’da da görülebiliyordu. Kıyak, daha çok kemençelerin yayları için söyleniyordu. Bu deyim ve anlayış Anadolu’da da vardır. Resimler ile vesikaları gözden geçirdiğimizde Osmanlı devleti ile Anadolu’dan Kuzey Asyaya kadar uzanan kemençelerde, bir birlik ve benzerlik vardır.

Mısır Türk Sultanlığı Türkçesinde, rebab anlamıyla karşılanan bu söz, ıklık yazılışı ile yazılıyordu. Ettuhfet-üz-Zekiyye de ise, yine rebab manasında, ‘ıklık’ yazılışlarıyla verilmektedir. Aynı kaynakta, ‘oluk, oğluk’ gibi değişik yazılışlarda verilmektedir. Bu kaynaklarda, telli saz karşılığı olarak, yaygın olarak rebab sözü yazılmıştır. Çağatay Türk Kültür çevresindeki bu deyim Radlof bazen ıklık ve bazen de ıklık diye okumuştur. Kemençe veya keman demektir.

AYAKLI KEMANİ: Mütercim Asım efendinin kullandığı güzel bir deyimdir. Farsça revâve sözü için, bir sazdır ki rebab manasıdır. Ünlü bir sazdır .İklık ve ayaklı kemane dedikleridir.

Kemane, daha çok ıklık yayı için söylenir. İklik da Kemençe sözü ile karşılaşır. Anadolu’da daha çok kemane denir. Ses uyumu ile Türkçeleştirilmiştir. Yine Asım Efendiye göre Farsçadaki sözü kemençe yayı demektir.¹⁵²

Sofyalı Nimetullah Efendinin 1540 da tertiplemediği Farsça dan Türkçeye lûgat kitabında Rebab kelimesi karşısında şöyle deniliyor: “İklık ki, bir sazdır, ve Kopuz”.-Fakat aynı lûgatın başka maddesinde kemençe karşısına sadece “ıklık” konularak asıl uygunluk belirtilmiştir: -Rebap karşısına bir kerelik kopuzun da yazılması şu bakımdan doğrudu ki: rebab, eskiden gerçekten de bir Türk kopuzunun Farsça adıydı. Bunlar yer yer unutulmaya yüz tutunca açıkta kalan “rebab” adı şehirde yavaş, yavaş ıklığı ile ortaklık kurmaya koyuldu. Ez cümle XVI. yüzyıl sonlarından İnegöllü Mustafa’nın tertiplemediği câmi-ül-Fars lûgatındaki iki madde bu anlamdaşlık bakımından açıktır.

§ “Çegane [Far.].- usul çalacak ve ıklık dahi demişler rebab mânasına”.

§ “Kemançe [Far.].- ıklık ki çalarlar, çegâne mânasına”

Kanun-ül Edeb Tercümesi kitabının aslı XV. yüzyıldan Tiflisli bir Yazarın eseridir. Fakat 1769 da İstanbul’da Türkçeye tercüme edildiği için, onsekizinci asrın komadaki durumu şu maddesine sinmiş görünür:

§ “El-rebab [Ar.].- Bir sazdır ki gaçek ve kemençe ve ıklık dahi derler”.

Evliya Çelebi yaylı sazla ilgili bir halk efsanesinden söz açtığı fıkrasında, “rebab” adını eserinde yalnız bir kere kullanmıştır. XVI. ve XVII. yüzyıllarda “ıklık” adı yanında asıl “kemançe” ismi halk dilinde ortaklık kurabilmişti. (Araplara da geçmişti).

Evliya Çelebi saz esnafının ilk toplu listesini sayarken “kâr-ı kemançeciyan” diyor. Tarif fıkralarında kemençeci ve kemânî nisbetlerini hep ıklıkçı anlamında kullanıyor. Yine o asırdan İngiliz Dr. E. Bravne’nin bir müşahede kitabı, British Museum’dadır. Bu İngilizce yazmada ıklığın adı şu iki imlâda kayıtlıdır.: Kimchek, veya Kimchi, yani Kemençe.

Bazı tarif notları ve sazın bir resmini de veriyor: Üç tellidir, çanak su kabağından (= gourde) ve sırt pirinç kaplamalıdır. Yay ığrik görünüştedir. Çalınışta. -XVIII. yüzyıl ortalarında İstanbul da kalıp dönüştür Türk musikisi hakkında bir yazma kitap bırakan

¹⁵² B. ÖGEL., “Türk Kültür Tarihine Giriş” ., IX. Kültür Bak. Başbakanlık Bas., Ankara 1991., S. 270,271,272,273,274

Fransız Le Fonton bu sazın artık sarsıntı çağı gelip çatmış göründüğünü anlatırken “keman” adını kullanıyor.

Daha sonraki bir Viyana tarifini de buraya almamız gerekiyor. Bu, müzelik bir parçadır. Adı kemañcedir amma, yamma kerre açarak ayaklı keman diye de ilâve de bulunuvermişler. Tarif ve kaynağı, şudur: “Kemangeh (Ajaklı keman) Pracht-exemplar in reicher Permuter = und Elfen – bein arbeit.-97 cm. uzunluk, gövde 14 cm çaplı içi boş bir yarım küre; yukarısı biraz kesik; ve 9 cm çaplı bir zar (üzerine) yapıştırılı; alt tarafta bir ses deliği (= Sch alloch). Boyun 48 cm. tamamen sedef (=Permuter) işli, fildişinden 3 burgu (= Elfenbeinwirbel) için yeri var, bunun üzerinde güzel yontulmuş fildişi bir armut (=Elfenbeirne). Zar üzerindeki alçak bir eşik üstünden 3 barsak kırı geçiyor.”

Ayak pirinçtendir (=Messing), Tarif burada bitiyor.

Geschücteder Musik freunde in Wien-Zusak=Band; von Dr. G. Mandyczewski, Wien 1912, S.176-177 Musik instrumente-Türkei)

1912'de Türklerin müzik aletleri ile ilgili olarak Viyanadan Dr.G.Mandyczewski 'ye ait bir eserde verilen tarifte müzelik bir rebabın tanıtımı yapılıyor. Bu eser ismi ayaklı keman diye verilen rebabın ölçülerinin verildiği önemli kaynaklardan biridir. Buradan çalgının toplam boyunun 97 cm, teknesinin çapının ~ø 14 cm, deri takılan göğsünün ø 9cm ve sap boynunun 48 cm olduğunu görüyoruz. Orijinal kaynakta boyun ölçüsü olarak verilen 48 cm çalgının kafa kısmı hariç olarak verilmiş ölçüdür. "Kafa" bilindiği gibi çalgı sapının üstünde yer alan burguların geçtiği kısımdır. Bu kısım, geleneksel anlamda armudi formda yapılmış olup fildişinden imal edilmiştir. Cevizin teknesinde (deri kaplı göğsün ters tarafında) bir ses deliği vardır. Pirinçten bir ayağı olan bu çalgının üç fildişi burgusu vardır ve telleri bağırsak olup üç adettir. Bu tarif bize rebabın hiç değilse yakın geçmişteki malzeme ve ölçülerine ışık tutarak bilgi vermektedir.

“İklğ adının yerini başka, başka tabirlerin almasında uzun bir çağın lügat paralama cereyanı sebeb olmuştu. Evliya Çelebi ıklğ adını tek defacık bile kullanmadı; fakat, ikisi yurttas biri yabancı üç asırdaşı halk dilinin ıklğ kelimesine, bilâkis eserlerinde yer verdiler:

§ Câmî-ül Fars tercümesinde rebab karşılığı olarak “ıklğ” yazılıdır.

§ Genç-i Leal'de yine rebab karşılığında şu vardır “ıklık” dürr, şeştar, dahi: ud” (1631)

§ Lügatçesinin basılmışları da bulunan Mininski, kemañçe ve keman adları yanında “ıklğ” da diyor. (iglih imlasıyla)¹⁵³

Türk Musikisinin eski kaynaklarında “kemañçe” diye adı geçen çalgı genellikle “rebab” tır; demek ki, Karadeniz kemañçesiyle birlikte “kemañe diye anılan üç ayrı çalgı vardır, ıklğın da zaman zaman “kemañçe” diye anıldığı düşümlürse, aynı adı taşıyan çalgı sayısı dörde çıkar. Batı kaynaklarında “kemañçe sözüyle “rebab” kastedilir Kemañçe çalanların eski kaynaklarda “kemañ” diye anılmış olması ihtimali de karışıklığa yol açan bütün bu etmenlerce bir yenisini ekler. Nitekim, 1770 li yılların sonlarında Eflâk'ta bulunan Alman tarihçi ve gezgin Sulzer'den kemañenin bu yörede “kemañe” diye tanındığını öğreniyoruz. Onyedinci yüzyılda Evliya Çelebi zamanın çalgıları ile çalgıcıları üstüne topladığı bilgileri sıralarken İstanbul'da “kemañçe” çalan seksen “sazendegan bulunduğunu kaydeder. Burada Evliya Çelebi; “kemañçe” diye

¹⁵³ M.R. GAZİMİHAL., “Asya ve Anadolu Kaynaklarında İklğ” Ses ve Tel Yay. Ankara. 1958., s. 31,32,33

andığı çalgının tanımlamasına yarayabilecek kııvvetli deliller vermiş değildir. Curt Sachs, kemençe nin Bizans kökenli olduğunu yazar. Ne var ki, Sachs, Laurence Picken'in de belirttiği gibi kemeneden, Yakın doğunun "kemençe-i Rumi" yahut "Bizans kemani" ile Yunanistan, Bulgaristan ve Yugoslavya'da "Lyra" denilen, armudi şekilli, üç kiriş telli, telleri 4-1-5- düzeninde akord edilen ve tırnak yüzlerinin tellere dokundurulmasıyla çalınan kemeneden ve "Kafkas kemani"ndan (yani Karadeniz kemençesinden) aynı algıymış gibi söz eder. Mahmut Ragıp Gazimihal'e göre, Rumeli'de ve Ege dolaylarında çalınan armudi kemençe onaltıncı yüzyılda Lehistan'dan inmiş, ama oralarda folklor çerçevesinde kalmıştır. Anthony Baines bu çalgının Arapça "rubebe" yahut "rebec" adını almış olmakla birlikte, Eski Yunan algıları tipinde olduğunu Yunanistan'da Anadolu'da ve Ege adalarında hala çalındığını söyledikten sonra, çalgının XI. yüzyılda Batıya getirildiğini ileri sürmekte ve musiki tarihçisi Martin Agricola'nın (1486-1556) Musica Figuralis Deudsch adlı eserinin 1545'te yayımlanan ikinci baskısında "Leh kemaıılarının bu çalgının "telleri arasına bastıklarını ve tellere parmak tırnaklarıyla dokunduklarını " yazdığına dikkati çekmektedir.¹⁵⁴

Bütün bu açıklamalar kemençe'lerin kökenleri ile ilgili olmakla beraber, yayla çalınan bu çalgılara kemençe ya da kemane denilmesi Tarihi kaynaklarda bu algıları birbirinden ayırabilmeyi güçleştirmektedir.

¹⁵⁴ Bülent AKSOY., "Avrupalı Gezgınlerin gözüyle Osmanlılarda Musiki" Pan Yay., İst. 1994 s. 61

8. DEĞİŞİK ÜLKE ve KÜLTÜRLERDE REBAB İSMİ İLE ANILAN ÇALGININ BENZERLİK ve FARKLILIKLARI

(Rubab, rebâb, rebâba)

“Rebab kelimesinin hem tek telli bir çalgı olan Bedevi (Başak) kemani hem de Malezya kemani için kullanılmış olması şaşırtıcıdır. Zira bu iki enstrümanın yapı itibariyle görünüşleri ve coğrafi konumları farklıdır. Fakat kesinlikle aynı enstrüman grubundadırlar. Aynı ismin (rubab) neden klasik Kuzey Afrika kemanına ya da derin ve belli bir gövdesi olup parmakla ya da mızrapla çalınan bir kopuz (Lavta cinsinden telli saz olan) Afgan rebabına ya da uzun boyunlu kancalı bir kopuz olan, Çin Türkmenistan yöresinden Kaşgar rebabına, ve hatta Etyopya da Sudan çengi (bir çeşit harp) adı verilen enstrümana, ve Deccan’daki Hayderabad da ki rebaba da verildiğini anlamak daha da zordur. Fakat aynı harp (Çenk) Bahreyn’de tambura diye adlandırıldığında olay daha da karmaşıklaşır. Çünkü “tambura” (tambor, tanbur, tamera v.s) farklı enstrümanlar için sık sık kullanılan bir isimdir. Çok uzun boyunlu (saplı) klasik Türk kemani, açık telli ve pes tonlu Hint çalgısı (drone), bazı dervişlerin trans haline geçmek için çaldıkları perdeli küçük Kürt kopuzu. Daha da ilginç olarak biz de bu ismi şingirtılı küçük tanburine veriyoruz. Doğal olarak değişik diller konuşan insanlar kendi isimlerini yaşadıkları bölgelerdeki çalgılara veriyorlar. Bu nedenle göçer Arapların rebâb, rabâb ya da rebaba diye adlandırdıkları basit keman, Kuzey Nijerya’da ‘goque’, Etyopya’da Masengo; Yugoslavya ‘da gusle, Çin’de er- hu, Afganistan’da ghuchak ve Kırgızistan ‘da ‘kıyak diye adlandırılmakta¹⁵⁵.

Morokko’nun klasik rebab-ı (rabâb) XIV. yüzyılda İspanyaya getirilmiştir ve ancak geçtiğimiz birkaç on yılda Avrupa Violini hem Morokko ve Cezayir’ de Endülüs Müziği’nde, hem de klasik Arap-Türk-İran müzik sentezlerinde rebabın yerini almaya başlamıştır. Fakat müzik aynıdır¹⁵⁶. Kuzey Afrika da ve Cava da (Gamelan denilen çalgı topluluğunda) rastlanan yaylı rebab ise, sapı ile gövdesi aynı tahtadan oyulmuş kayığı andırır bir çalgıdır. Gerek biçim gerekse çalınırken tutuluş bakımından Hint sarangisi ile bir Ortaçağ Batı Avrupa çalgısı olan “Rebek”e benzer. Batılı çalgı tarihçilerince kemanın atası sayılan rebabın bu yapıda bir çalgı olduğu samıdır. Gerek iki parçalı ıklık tipi rebab, gerekse Magrip ve Cava rebabı, diklemesine dize dayanarak ya da iki diz arasında tutularak çalınır. İkisinin sapında da perde bağı yoktur. Yayları bir çubuğun iki yanına tutturulmuş bir demet at kıyruğundan oluşur. Yayı tutan sağ elin orta parmağı, çalma sırasında, kılları çubuğa bağlayan meşini çekerek yayın gerginleşmesini sağlar.”¹⁵⁷

Burada görülüyor ki Türklerde olduğu gibi değişik ülke ve kültürlerde de müzik aletleri ve isimleri arasında büyük benzerlikler vardır. Hatta aynı isimde kullanılan değişik çalgıların olması çalgı terminolojisini çıkmaza sokmaktadır. Ancak çalgıların isimlendirilmeleri ile ilgili bu sorun’a Afrika ve Asya kıtalarında rastlanılmaktadır. Gelişmiş Batı ülkelerinde böyle bir sorun yoktur.

Bu herhalde Doğudaki kültür ve sanat zenginliğinin ve içiçeliğinin yaratmış olduğu bir durum olmalıdır.

¹⁵⁵ JEAN JENKIS AND POUL ROVSING OLSEN., *MUSIC and Musical instruments in the world of Islam.*, First published 1976. England s.5,6

¹⁵⁶ JEAN JENKIS AND POUL ROVSING OLSEN., “a.g.e”, s.40

9. TÜRK MUSİKİ ALİMLERİNE GÖRE REBAB

9.1. Abdülkadir Meragi'ye göre;

İslâm Musikisi Tarihinde, döneminde kullanılan çalgıların teknik özelliklerini en düzgün biçimde açıklayan, Abdülkadir¹⁵⁸, dir. Abdülkadir, çalgıları bilimsel bir tasnife tabi tutmuş, yapım şekillerini, teknik özelliklerini, bazen akordlarına kadar anlatmıştır. Verdiği bilgilerin diğer bir önemli yanı da, Türkistan'dan Anadolu'ya kadar uzanan alan içerisinde kullanılan çalgıları ele almasıdır.¹⁵⁹

Abdülkadir Merâgi, (Alât-ı Elhan), Çalgılar için yaptığı tasnife göre telli ve nefesli çalgıları icra biçimlerine göre gruplara ayırmıştır.

Buna göre Rebab, Telliler (Alât-ı zevât'ul-evtar) yani telli çalgılar grubunda mukayyedât sınıflandırmasına girmiştir.

Rebabın mukayyedat sınıfında yer alma sebebi ise teller üzerine parmakla basılması ve üzerinde pozisyonların bulunmasıdır.

Telli çalgılar sınıflandırmasında bulunan yaylı çalgılara ise “*mecrurat*” denir.

Yine Meragi sazlar hakkında, bilgi verirken rebabı şöyle tarif ediyor.

“Rebab, genellikle İsfahanlılar arasında Farsta rağbet görür. Üç dört bazende beş çift tel takılır. Ve akordu ud gibi yapılır.”¹⁶⁰

Bu tariftan anlaşıldığı gibi Rebab; ud gibi akord edildiğine göre 4 lü aralıkla akord ediliyor ve yayla değil de mızrapla çalınıyor.

Meragi nin sazlar hakkında ki açıklamaları içerisinde yer alan ve yine mukayyedat sınıfında tasniflenmiş olan kemençenin tarifi bildiğimiz yaylı rebab'a daha uygun geliyor. Tarif şöyledir.

Kemençe yaylı çalgılardandır. Bazı kemençelerde tekneyi Hindistan cevizinden yapar, tel olarak at kılı kullanırlar. Bazılarında ise, tekne oyulmuş ağaçtan olur, göğsüne inek kalbinin zarı geçirilir. İpek tel kullanılır. En iyi kemençe bu ikinci türden olanıdır¹⁶¹.

Burada da anlaşıldığı gibi Rebab'a çoğunlukla kemençe denilmiştir.

¹⁵⁷ Ana Britanica, “*Rebab*” C. 18. İst. 1986...1990 s. 320

¹⁵⁸ Abdülkadir Meragi. Udi, bestekâr, nazariyatçı. (Meraga 1360 ? – Heart 1435)

¹⁵⁹ Murat BARDAKÇI., “*Meragah Abdülkadir*”, Pan Yay., İst. 1986., s.99

¹⁶⁰ Murat BARDAKÇI., *a.g.e.*, s.104

¹⁶¹ Murat BARDAKÇI., *a.g.e.*, s. 106

Ancak XIV. XV. yüzyıllar arasında yaşamış olan Meragalı Abdülkadir den daha önce yani XIII. yüzyılda yaşamış olan Hz. Mevlâna ve Oğlu Sultan Veled eserlerinde rebabtan yaylı bir çalgı olarak bahsetmektedirler.

Tablo 9,2” (Abdülkadir Meragi’ nin çalgı tasniflerini yaptığı şema)¹⁶²

ÇALGILAR (<i>Âlât-ı Elhân</i>)				
TELLİLER (<i>Âlât-ı zevât’-ul-evtar</i>)		NEFESLİLER (<i>Âlât-ı zevât’-ul-nefh</i>)		TASLAR ve LEVHALAR
Mukayyedat	Mutlakat	Mukayyedat	Mutallekat	
Ud-ı kadim	Ceng	Nay-ı sefid	Musikar	
Ud-ı kâmil	Eğri	Bak	Çıpçık	
Tarab’ul feth	Kanun	Nây-ı balaban	Erganun	
Şestay	Yatugan	Nây-ı çâver		
Tarab-rûd	Saz-ı dolab	Surnây		
Kemençe	Mugnî	Borgu		
Tanbure-ı türki	Saz-ı murassayı gaybî	Zemr-ı siyeh nây		
Gıjek		Nefir		
Ozan		Nay-ı hıyk		
Tanbur-ı şirvanıyan				
Ruhezâ				
Kopuz				
Nây-ı tanbur				
Rebab				
Rûd-ı hânî				
Yektây-ı arab				
Terentây-ı rûmî				
Tuhfet’ul-ud				
Şidirgu				
Pipa				
Şahrûd				
Künkere				

¹⁶² Murat BARDAKÇI, *a.g.e.*, s.100

9.2. Ahmedoğlu Şükrullah'a Göre Rebab

“Rebab çoğunlukla kayısı ağacından yapılırdı. Ağaç önce kaynar sütte veya suda tutulurdu. Genellikle sesin tatlılığı için süt tercih edilirdi. Sapını da Zerdali ağacından yaparlardı. Bazen Ceviz ağacının da kullanıldığı olurdu. Çanak dar olarak kesilir, iki karınlı olarak düzenlenirdi. Her karın 7 parmak derinliğinde idi. Bu karınlardan biri asıl çanak, diğeri onun boynu idi. Üstüne sapın yapışık bulunduğu yukarı karın tahta safha ile kaplı idi. Küçük çanağın ortasında delikler bulunurdu. Bunlar deri ile kaplı idi. Bu iki çanağın uzunluğu bir karış dört açık parmak idi. Karın kısımlarının eni ise bir karış ile iki açık parmak idi. Sapın uzunluğu üç karıştı.

Rebabın telleri üç adettir. En kalın telin adına “Zihür” derler, bundan daha az kalın olan tel “Had” adını alır, Üçüncü kirişe ise Müsli veya Mesli derler. Kirişler bu sıraya göre inceliyorlar.

Çanakların en aşağısından dört parmak uzağına rebabın eşliğini koyarlar ve kirişlerini bunlara bağlarlardı.”¹⁶³ (Bk. Şekil C 24).

Burada tarifi verilen Rebab; bizim rebab adı ile tanıdığımız İkliğ’in tarifi olmayıp mızrapla ve yayla olmak üzere iki şekilde kullanılabilen Arap rebabı olsa gerek.

A.Şükrullah’ın “İkliğ” adıyla verdiği tarif, günümüze rebab adıyla gelen çalgının kendisidir. (Bu tarifte ıklığ maddesinde verilmişti)

9.3. Hızır Ağa’ya göre;

XVIII. yüzyılda, I. Mahmud’un padişahlığı sırasında dönemin ünlü musiki alimlerinden Kemani ve Tanburi Hızır Ağa¹⁶⁴ “Tefhim el-makamat fi tevlid en nagamat” adlı bir musiki edvarı yazmıştı. Hızır Ağa edvarında rebab’ı şöyle tanıtırdu.

“Bu sazın ismine dahi keman-ı Arabi ve kemençe ve rebab dahi derler. Arabistan sazlarındandır. Eğerçi hey’eti ayaklı keman mısıllı Lâkin kiriş ve telden olmayub al atın kuyruğundan altmış kadar kıl cema olunub bade hu ser vechile tanzim olunduğu erbabında malumdur. Fârâbî icad eyledi deyu meşhurdur.”¹⁶⁵

Hızır Ağa’nın verdiği rebab resminde;

Çalgının iki teli vardır. Birincisi neva (re) akordlu olup ikincisi. Dügah akordludur ve bir buçuk oktava yakın ses sahası gözükmetedir. (Bk. Şekil C 25).

¹⁶³ Rauf Yekta “Türk Sazları”, I.II. Milli Tettebular Mec. sayı 4,5., 1915. (Rauf Yekta Bey Milli Tettebular Mecmuasına verdiği malumat’ı A. Şükrullah’tan nakletmiştir).

¹⁶⁴ Kemani ve Tanburi Hızır Ağa, (?–1760?). I. Sultan Mahmud’un gözde bestekârı ve müşahibi.

¹⁶⁵ HIZIR AĞA., “Tefhim el-makamat fi tevlid en nagamat”., H. 1973., Topkapı Sarayı Revan Köşkü. (Rauf Yekta Bey den intikal eden bu eserin diğer yazması da Berlin kütüphanesinde Dirz koleksiyonundadır.)

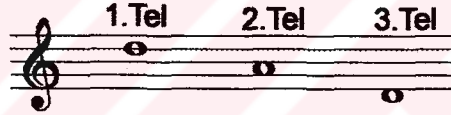
A.Şükrullah'ın ıklığ tarifinde de tellerin sayısı iki olup yine beşli olarak aynı düzende akortlanmıştır.

9.4. Rauf Yekta Bey'e göre;

Henry "George Farmer'in tasnifinde "yarım küre rebab" adıyla geçen rebab bugün rebab adıyla bildiğimiz çalgıya işaret etmektedir.

Rauf Yekta Bey bugün kullandığımız rebab için, "Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire" a verdiği makalede şöyle diyor;

"Eski rebab ile Türklerin bugünkü rebabı arasında Şekil ve yapılış bakımından büyük bir fark vardır. Bugünkü rebab daha ziyade iki telli olan ıklığ'a benzer. (Bk. Şekil C 26). Zaten bu çalgı da bu gün tamamen terkedilmiş olup bazı mevlevilerce ney ile beraber ayinlerde kullanılmaktadırlar. Türklerin rebab'ının Fetis'in iddiası gibi iki değil, üç teli vardır. Tabiatıyla üzeri üç oyuklu eşiği mevcuttur, ve tellerde şu şekilde akord edilmiştir.¹⁶⁶



Şekil 9.4,3"

Albert Laviqnac'ın kurmuş olduğu, Musiki ansiklopedi ve lügatına Rauf Yekta Bey in 1913 te verdiği bu bilgi , Musiki Mecmuasının 1970 yılı, 258. Sayısında C. Gözkan'ın rebab hakkındaki morfolojik tanımlamasına uymaktadır. Ancak akord farklıdır.

¹⁶⁶ Rauf Yekta Bey., "Türk Musikisi" (çev. Orhan Nasuhioğlu), Pan Yay. Ist. 1986 s.84

10. AVRUPALI GEZGİN VE MUSİKİ ALİMLERİNE GÖRE REBAB

Avrupalı gezgin ve mûsikî alimlerinin yaptıkları çalışmalar, günümüz Türk Müziği aletlerinin birçoğunun geçmişine ışık tutmuştur. Ancak bunlardan bazıları da büyük yanlışlar yapmışlardır. Bu bakımdan yazılanları inceleyip araştırmadan ve diğer geçmiş kaynaklarla mukayeselerini yapmadan sonuca gitmek doğru değildir.

10.1. G. Farmer'a göre;

Rebabın asırlardan beri kullanılan çeşitli şekillerini George Farmer¹⁶⁷ da yediye tasnif etmiştir.

“1. Müstatil Rebab;

Dikdörtgene yakın “y” biçiminde ağaç bir çerçevedir. Üst ve alt yüzeylerine ince bir deri gerilir. Boynu ağaçtan ve silindirik biçimlidir demirden ayağı vardır. Bir veya iki teli bulunur. (Bk. Şekil C 27).

2. Yuvarlak Rebab;

Yuvarlak ağaç bir kasnaktır. Üst yüzü, bazen de alt yüzü ince bir deriyle kaplıdır. Ayağı yoktur. Bir tellidir. (Bk. Şekil C 28).

3. Kayık biçimi Rebap;

Kayık biçiminde oyulan bir ağaç parçasıdır ve yalnız Magrip'ta kullanılır. Oyuk bölümün üstü ince bir deriyle kaplıdır. Genellikle iki tellidir.¹⁶⁸ (Bk. Şekil C 29).

4. Armut biçimi Rebap;

Armut biçimli rebek yahut Lira şimdi Türkiye de kemençe olarak biliniyor, oysa teknesi yarım küre biçiminde olan bir çalgı eskiden bu adla tanınıyordu. Bu çalgı Bizanslılarca onuncu yüzyıldan beri Lira olarak biliniyordu. Arap Tarihçisi EL-Mes'udi de (Ö. 957 sıraları) Bizans Lira'sının Arap rebabı olduğunu söyler (onbirinci yüzyıl), Rebab: Lyra dictadır (konuşan, söyleyen Lira)¹⁶⁹.

Farmer'in "Armut biçimli rebab" adı altında tarifini verdiği bu kemençe bizim fasıl kemençesi ya da klasik kemençe diye bildiğimiz çalgıdır.

¹⁶⁷ H. George FARMER. İngiliz müzik bilgini ve orkestra yöneticisi. (Birr. İrlanda 1882-İskoçya 1905)

¹⁶⁸ Meydan Larousse Büyük Lugat ve Ansk. Sabah “Rebab” C. 16. s. 446

¹⁶⁹ Henry George Farmer “*Evliya Çelebi on Turkish Instruments of Music*” ., The Civic Press Glasgow, 1937'den Çev. İhlami Gökçen Pan Yay. 1995. s. 77

“5. Yarım küre rebab;

Gövdesi yarım küre biçimindedir, Ağaçtan, Hindistan cevizinden veya kantar kapağından yapılır. Açık bölümünün üzerine ince bir deri gerilir. Demirden bir ayağı olduğu gibi ayaksız da olabilir. Boynu silindirik biçiminde bir ağaçtandır. İki tellidir. Kemençe veya şisak adları da verilir.”

Farmer’in “Yarım küre rebab” adıyla verdiği bu tarifteki kemençe de bizim geçmişte ıklık bugün rebab olarak tanıdığımız çalgıdır. Ancak tarifte gövdenin yapıldığı malzemeler içinde geçen kantar kapağının ne olduğunu anlayamadık.

“6. Tanbur Rebabı;

Tanbur biçimindedir. Beş tellidir. Ayrıca birkaç aheng teli vardır. Bazılarının gövdesinin altında bir tavus resmi bulunur. Genellikle Hindistan da kullanılır. En iyileri Benares’te yapılır.

7. Açık gövdeli rebab;

Ortadoğu da genellikle halkın kullandığı bir türdür. Türkmenistan da kullanılan kopuza benzer. Hindistanda ki üç telli Sarinda da buna örnektir. İki teli vardır. Gövde yüzünün üst kısmı açık bırakılmıştır. ¹⁷⁰

10.2. C. Niebuhr’a göre

Niebuhr’un¹⁷¹ çeşitli Doğu ülkelerindeki uzun yolculuklarının ürünü olan ünlü seyahatnamesinin bir bölümü musikisiyle ilgilidir. Niebuhr seyahatnamesinin bu bölümünde doğu musikisine ilişkin izlenimleri ile, Türk-Rum ve Arap çalgıları hakkında topladığı bilgilere yer vermiştir. Niebuhr bu çalgılar hakkında sadece ilk bilgileri vermiştir. Laborde ise, bu bilgileri alıp başkalarından öğrendikleri ile birleştirerek genişletmiş olmalıdır.

Niebuhr “lyra” için yazdıklarında ayırdedici bir ayrıntı vermemekle birlikte, bu çalgının, resmini yayımladığı armudi kemençe olduğundan şüphe edilemez. Çünkü Niebuhr, semenge’yi de (kemençe) bu çalgıdan rebabın anlaşılabileceği bir biçimde, şöyle tanıtmıştır: “Teknesi genellikle Hindistan cevizi kabuğundan yapılır, göğsüne deri geçirilir. ¹⁷² (Bk. Şekil C 30 E).

¹⁷⁰ Meydan Larousse Büyük Lugat ve Ansk. Sabah, “Rebab” C. 16. s.446

¹⁷¹ Carsten NIEBUHR Alman müzikçisi. (Hannover 1733-Holstein 1815)

¹⁷² Bülent AKSOY., “Avrupalı Gezginlerin gözüyle Osmanlılarda Musiki” Pan Yay. Ist. 1994., s. 67, 68.

Sonuç olarak Niebuhr'un rebabla ilgili verdiği tarifte bilinenler dışında kayda değer bir şey yoktur.

10.3. C. Fonton'a göre

“Şarklılar bugün bizim kemamızı iyi tanırlar, bazıları da gayet lâtif bir şekilde çalarlar. Osmanlı Sarayı'nın Musikide Medar-ı iftihar olan meşhur Rum Yorgi her aleti çalabilmekte, en ilkel sazla bile gönüllere hitap etmektedir. Ancak Yorgi asıl ününü kemanilikle yapmıştır. Şark'a bu kemana getiren Yorgi olmuştur. Frenk kemana Şark'ta meyhane ve tavernalar dışında – fazla rağbet edilmediğinden, Yorgi den sonra bu sazın kaybolacağına kesin gözüyle bakabiliriz. Şarklılar keman adı verdikleri bu bizimkine hiç benzemeyen saza çok daha büyük önem verirler. (Bk. Şekil C 31).

Bu saz, çeşitli parçalardan oluşur. En önemli bölümü olan ses veren teknesi, içi oyulmuş ve iyice kurutulmuş bir Hindistan cevizi kabuğudur. Bu meyveler çeşitli boylarda olurlar ve bazılarının kabukları üç parmak kalınlığında olabilir. Cevizin içi boşaltılmak için, genişçe açılan deliğin üstü, ince ve şeffaf bağırsaktan yapılan bir zarla kaplanır. Tekne nin arka kısmına da yarım daire şeklinde yarıklar açılır. Bazen de Hindistan cevizi kabuğu yerine, kurutulmuş ve aynı renge boyanmış bir asma kabağı da kullanılabilir. Bu türler daha ucuz olur fakat sesi diğerlerinin ki kadar güzel değildir. Sapı her türlü ağaçtan yapılabilirse de en makbulü köknar ağacından yapılamdır. Sap yuvarlak olup üst kısmı tekneye yakın kısmından daha geniştir. Sapın alt kısmına eklenen demir ya da bakır çubuk tekneyi boydan boya delip geçer ve teknenin alt kısmından yarım ayak kadar dışarı çıkar. Sapın ucunda fildişi ya da balık dişinden bir topuz, topuzun hemen altında da tellerin sarıldığı burguların yuvaları vardır. Bu burgular bizimkilerden daha büyük ve kalındır. Kemanın üç teli olduğundan burgular da üç adettir. Teller teknenin üzerindeki zarın sapa yakın kısmına yerleştirilen bir eşiğe dayanırlar. Teller kırıktan değil ibrişimden yapılır. Yapılışı aşağıda açıklandığı gibidir. Beyaz ve ham ipek ibrişimlerin en ince ve pürüzsüzleri seçilerek üç çeşit çile haline getirilir. Üç çile önce ayrı ayrı soldan sağa daha sonra hep birlikte sağdan sola bükülür. Tellerin kutru aynı olmayacağına göre, her teldeki ibrişim sayısı değişik olacaktır. En kalın telde, her çileden 68'er olmak üzere 204 adet, ikinci telde 42'şerden 126 ibrişim, en ince telde de her çileden 16'şar olmak üzere 48 ibrişim bulunması gerekir. Tellerin çözülmemesi, çalınırken de kopmamaları için ibrişimlerin ince ve sağlam olması, bükümün de sıkı ve düzenli yapılması gerekir. Teller, teknenin alt kısmında bulunan üç kişilik küçük kancaya bağlanır. Şark kemanında tellerin ikisi beşli aralıkla akort edilir. İlk tel Yegâh, yani Re, ikincisiyse Dügâh, yani La'dır. Tellerin en incesi olan üçüncüsü ilkinin oktavına, yani Re'ye akort edilir. Bam teli¹⁷³ olan dördüncü tel bu sazda yoktur. Genellikle Şark kemanının sesi, bizimkininki kadar gür ve neşeli değildir. Hoşa gitmesi için bu kemanın büyük bir dikkat ve incelikle çalınması gerekir. Orta derecede bir çalgıcı bile kulakları tırmalamaktan başka bir sonuç elde edemez. Şarklılar kemanlarını bizim bası çaldığımız şekle benzer bir şekilde çalarlar. Bağdaş kurup kemanın teknesinin altındaki madeni bölümü yere dayarlar. Bu çalış biçimi (Bk. Şekil C 32) de görülebilir. Bu şekilde sözünü etmiş olduğumuz çalgıların bulunduğu bir musiki topluluğu görülmektedir. Kullandıkları yay, bizimkinin aynıdır. Yalnızca yayın ucunda kılları gergin tutmak için bizim kullandığımız küçük çark Şarklılar'da yoktur. Bu işlevi Şarklılar kılları eliyle gererek yerine getirirler. Bu amaçla kıllar yayın, iki ucuna konan birer küçük çemberin içinden geçirilmişlerdir.¹⁷⁴

¹⁷³ Kökü Farsça dan gelen Bam teli Anadolu da sonradan söylenilmeye başlanmıştır.

¹⁷⁴ CHARLES FONTON., “XVIII. Y.Y. da Türk Müziği., Çev (Cem Bahar) Pan Yay. Ist. 1987., s. 89,90,91. (Fransız Şarkiyatçısı, Dragoman(1726?-?)).

Fonton burada rebabın sapında kullanılacak en makbül ağacın köknar¹⁷⁵ olduğunu söylüyor. A.Şükrullah ise İkhlğ adıyla verdiği rebab tarifinde sap ağacı olarak badem, ceviz ve abanoz gibi gayet yoğun ve sert ağaçları tavsiye ediyor. Fonton'un önerdiği köknar ağacı bilindiği gibi ses verme özelliğine sahip bir ağaç olup genellikle çalgıların göğüslerinde yani ses tablalarında kullanılır. Köknar'ın abanoz ceviz badem gibi ağaçlara nazaran yoğunluğu az ve dokusu daha yumuşaktır. Bu bakımdan zamanla parmakların basıldığı yerlerde aşınma meydana gelir. Darbelerde ise ezilmesi diğerlerine oranla daha kolay olur. Bilhassa burgu delikleri çok çabuk aşınır. Köknar ağacının sapta ne maksatla tavsiye edildiğini bilemiyoruz. Fonton'un burada verdiği bilgiler içinde bizim için çok önemli olan sap boyuda yoktur. Fonton, "şark kemani" ismiyle tanımlandığı rebabın üç ibrişim teli olduğunu söylüyor. Tarifte verildiği gibi birinci tel re (neva) ikinci tel la (dügah) olup çalgının ilk iki teli beşli olarak akortlanmaktadır. Üçüncü tel ise, birinci tel re (neva) nin oktavına yani re (yegah) olarak akortlanmaktadır. Daha evvelki bilgileri gözden geçirdiğimizde A, Şükrullah ve Hızır Ağa'da iki teli olan rebab Fonton'da üç telli olarak karşımıza çıkmaktadır. Çalgının ilk iki teli için bu kaynakların hepsinde aynı akord çeşidi verilmektedir. Ancak üçüncü telin rebaba ne zaman ilave edildiği hakkında bir bilgi edinemiyoruz.

10.4. G. Toderini'ye göre;

Toderini¹⁷⁶, Türklerde kullanılan oda musiki çalgılarını tanıtırken Rebabı şöyle ifade ediyor. Rebab: Teknesi yuvarlak, neredeyse küre biçiminde, kabarık tarafında küçük bir delik bulunan iki telli bir yaylı çalgı. Ama uzun zamandır Türklerce pek kullanılmıyor.¹⁷⁷

10.5. Pierre Belon Du Mans'a göre;

Pierre Belo Du Mans¹⁷⁸, Türklerin Hautbois [zurna] tabourin [def], singhi [zil], guiterne, viyola yahut rebec [rebap], heptacalamos [mıskal] gibi çalgıları iyi çaldıklarını söylemek isterim diyor.¹⁷⁹

¹⁷⁵ İğne yapraklılar cinsinden bir çeşit çam ağacı.

¹⁷⁶ Giambatista TODERINI. İtalyan rahip, gezgin, musikişinas. (Venedik 1728-ay.yer 1799)

¹⁷⁷ Bülent AKSOY., "Avrupalı Gezginlerin gözüyle Osmanlılarda Musiki" Pan Yay. İst. 1994., s. 202

¹⁷⁸ Pierre Belo Du Mans. 1547-1554 yılları arası İstanbul'da bulunmuş olan Fransız gezgin.

10.6. Laborde'ye göre;

Türklerin kullandıkları başlıca iki çalgı vardır.; birincisi uzun saplı, rebap gibi çalınan, kemana benzer bir çalgıdır. Öbürüyse, bizim tympanon'a benzer, bakır telli santurdur,¹⁸⁰ Laborde; çalgılar üstüne verdiği açıklamada Rebab-ı şöyle tarif ediyor:

"Yunancası rebab, Arapçası, semendsje [kemençe] olan yaylı çalgının iki teli vardır. Tellerden biri öbürüne göre bir majör üçlü yukarıya akord edilir. Teknesinin içinden geçip sapın içine giren ayağı demirdendir. Teknesi genellikle Hindistan Cevizi kabuğundan yapılır, göğsüde davul derisine benzer bir deriyle kaplanır. Doğu da halk ozanları ile soytarıların gözde çalgısıdır.; viole gibi tutulur."¹⁸¹
(Bk. Şekil C 33.5)

Laborde¹⁸²'nin rebab hakkındaki tanımlaması yanlışlarla doludur. Bir defa rebab Yunanca değil, Arapça bir kelimedir. Laborde'nin rebabı iki telli olarak tarif etmesi, kendisi gibi XVIII yy. gezginlerinden olan Fonton'un tanımlaması ile çelişmektedir. Zira Fonton'daki tarif üç tellidir. Belki de üç telli olanları bir yenilik olarak kullanılırken iki telli olanları geleneksel olarak devam ediyordu. Günümüzde fasıl kemençesinin üç telli ve dört telli olmak üzere iki çeşidinin kullanıldığı gibi. Laborde'nin çalgının akorduna dair verdiği bilgide yanlıştır. Çünkü, iki tel arasındaki majör üçlü aralığı hiç bir kaynakta yoktur. Laborde'nin rebab göğsüne takılan deriye davul derisi gibi bir benzetmeyle yaklaşması da araştırılıp incelenmeden ortaya atılmış bir kanaattir. Dolayısıyla kaynak teşkil etmez. Zira davula takılan deriler oldukça kalındır. Davul derisinin yaklaşık 10 cm çapındaki rebab göğsüne takılması halinde çalgıdan hiçbir şekilde ses alınamayacağı muhakkaktır. Laborde'nin bu çalgıdan soytarıların gözde çalgısı diye bahsetmesi de gerçeğe aykırı alaycı bir tutumdur. Çünkü o yüzyılda soytarılar daha ziyade Avrupa Ülkeleri'nde vardır. Bu çalgının yaygınlığına rağmen Evliya Çelebi'nin de bahsettiği gibi çalanının az olması çalgının sokaklarda çalınacak kadar ayağa düşmediğinin bir delilidir. Laborde bu çalgının viole gibi tutulduğunu yazmış, oysa viole çene ve omuz arasında ya da göğüste tutularak çalınır. Rebab ise ilk zamanlardan beri ayağı yere dayandırılarak

¹⁷⁹ Bülent AKSOY., "a.g.e" ., s. 165

¹⁸⁰ Bülent AKSOY., "a.g.e" ., s. 186

¹⁸¹ Bülent AKSOY., "a.g.e" ., s. 185

¹⁸² Jean Benjamin de LABORDE Fransız Musiki Tarihçisi ve Bestecisi.(1734-1794)

çalınır. Çalgının ayağı çalgıcının uylukları arasından geçer, teknesi dizlerin hemen üstüne denk gelir.

10.7. Blainville'e göre

Blainville¹⁸³ rebab hakkında şöyle izahat veriyor:

“Rebab yahut violon d'amour Hindistan cevizi kabuğundan yapılır. Çevresinin üst bölümü çok ince ve saydam bir deri yahut zarla kaplanmıştır, altında çalınırken yere dayamaya yarayan bir yeri vardır. Bu çalgıda bükülmüş ipektan yapılmış üç tel bulunur, tekneden beklenen hareketleri yay sağlar, çünkü köprüsü tekneye çok yakındır. Sesi bizim kemanımızdaki kadar yüksek ve şen şakrak değildir; yoksa başka bakımlardan, bu rebap aşağı bir çalgı sayılamaz. Doğulular katında çok ün kazanan, Rum asıllı Yorgi bu çalgıda öyle ustalaşmıştır ki, ondan sonra başka birisinin rebab çalmasına artık tahammül bile edilemez.”¹⁸⁴

Blainville burada rebab yahut violon d'amour Hindistan cevizi kabuğundan yapılır derken büyük bir yanlış içine düşmüştür. Oysa bir Avrupalı olarak violon d'amour'u tanıması ve bunu rebabla karıştırmaması gerekirdi. Zira bu iki çalgı arasında yayla çalınıyor olmaları dışında hiçbir benzerlik yoktur.

10.8. Dr. John Covel'e göre;

Mevlevilerin kullandıkları çalgılar davul (kudüm) ile, neyle birlikte çaldıkları, uzun saplı, zayıf sesli, küçük, madeni telli bir çalgıdır.¹⁸⁵

Dr. Covel¹⁸⁶ burada uzun saplı zayıf sesli, küçük madeni telli bir çalgı derken rebabı kastetmiş olmalıdır. Ancak burada önemli olan XVII yy.da rebapta madeni tel kullanılmış olmasıdır. Madeni telli bu rebabın Mevlevihanede çalınıyor olması daha da ilginçtir. Zira telli çalgıların Mevlevi Musikisine Mevlevihanelerin son dönemlerinde girdiği söylenir. Nitekim Fransız Musiki araştırmacısı Thibaut, yirminci yüzyıl başlarında bile tanburun madeni telleri yüzünden mevlevihanelere kabul edilmediğini yazıyor. Dr. Covel'in XVII yy.da madeni telli rebabın mevlevihanelerde kullanıldığı izlenimini destekleyen bir başka görüş onsekizinci yüzyılın ikinci yarısına aittir. Bu yüzyılda İngiliz elçiliğinin başrahibi olarak

¹⁸³ Charles Henry BLAINVILLE. Musiki tarihçisi, kuramcı ve bestekar. (1711-1769)

¹⁸⁴ Bülent AKSOY. “a.g.e”, s. 176

¹⁸⁵ B. AKSOY. “a.g.e”, s. 168

¹⁸⁶ Dr. John COVEL. XVII.yy İngiliz rahip, gezgin.

Istanbul'da bulunan James Dallaway mevlevihanelerde neyin yanı sıra tanbur ve santur çalındığını yazmıştır.¹⁸⁷

Buradan şöyle bir sonuçta çıkarabiliriz. Zamanının konservatuarı niteliğinde olan mevlevihaneler musiki adına gelen yenilikleri ilk uygulayan müesseselerdi. Bazı mevlevihaneler çok fazla mutâsıp bazıları ise daha ılımlıydı. Bunların ılımlı olanları onyedinci yüzyıldan itibaren madeni telli çalgıları kabul etmiş diğerleri ise etmemiştii denilebilir.

10.9 Villoteau'a göre

Villoteau¹⁸⁸'nın Mısır Arap ve Doğu Musikisi üzerine araştırmaları, "Description de l'eqypte" adlı yirmi ciltlik eserin onüçüncü ve ondördüncü ciltlerinde yer almaktadır.

Bizi ilgilendiren XVIII. yüzyıl sonlarında Mısır'da kullanılan bazı Türk Musikisi çalgıları hakkında bilgi veren bölümlerdir.¹⁸⁹

Villoteau'nun resimlerini verdiği çalgılar içinde Kemençe-i Oğuz ve Kemençe-i Farh yahut (kemençe-i sagir) bizim rebab adlı çalgımızdır. Bk. Şekil C 34/5,6-8,9. Günümüze rebab adıyla gelen bu çalgı resimlerde geçmişte olduğu gibi iki telli olarak görülmektedir.

Kemençe-i Farh ya da Kemençe-i Sagir'in sapında ise perde bağı görülmektedir. Bu mısır ve Arap ülkelerinde görülen İkliğın benzer çeşitlerinden biri olabilir. Ama çalgılar yapı itibariyle tamamen İkliğdır.

10.10. Hedwig Usbeck'e göre;

Istanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesinde "Türklerde Musiki Aletleri" adı ile mezuniyet tez'i hazırlayan Hedwig USBECK Rebab'ı şöyle tarif ediyor.

"Yaylı saz
Eskiden musiki aletleri için bir kol ?:
1)Çanağı yuvarlak olan Rebab,
2)Çanağı Armud şeklinde olan Rebab

¹⁸⁷ B.AKSOY, a.g.e., s.39

¹⁸⁸ Villoteau. Fransız araştırmacı ve müzisyen. (1759-1839)

¹⁸⁹ B. AKSOY. "a.g.e", s. 106,107

Henüz Abbasiler zamanında (765'ten itibaren) Halifelerin sarayında tanınan bir sazdır. Menşei hakkında kesin bir şey bilinmemekle beraber Araplar tarafından Doğuya ve Batıya götürüldüğü bir gerçektir.

Türkiye'de de revaç bulduğu edebi ve nazari eserlerden anlaşılmaktadır, XV. yy.da (A. Şükrullah) ve E. Çelebi'nin zamanında olduğu gibi bugün de halâ kullanılan bir sazdır. Mevlevî musikisinde bilhassa istimal edilir.

Yapısı: Umumiyetle gıçak, ıklığ, kemençe tipinde, çanağı yuvarlak olan bir sazdır. Ancak A. Şükrullah'ın kitabında değişik inkişaf etmiş bir şekil bulunur. Tel sayısı hakkında henüz Keşfü'l-humam'da ihtilaf çıkmaktadır: Metinde 2 telden bahsettiği halde, verdiği resimde 3 telli, 4 burgulu bir Rebab gösteriyor.

A.Şükrullah ve E. Çelebi 3 telli sazdan bahsediyorlar. Ritter'in gördüğü rebab 4 tellidir. Perdelerden hiçbir eserde bahsedilmiyor." ¹⁹⁰

Usbeck burada iki çeşit rebabtan bahsediyor " Çanağı yuvarlak olan rebab" dediği, bildiğimiz rebab olmalıdır. "Çanağı armut şeklinde olan rebab " dediği ise fasıl kemençesi olmalıdır. Çünkü rebabın çanağından hiçbir zaman armut şeklinde tanımlamayla bahsedilmemiştir. Hindistan cevizinin değişen organik yapısı içinde çalgının çanağı armudide olabilir, yuvarlakta olabilir. Tabii ki bu sınıflandırma nedeni olamaz. Çalgının Araplar tarafından Türkiye'ye getirilmiş olduğu nazariyesi de tarihi bir yanılgıdır. Bununla ilgili konuyu geçmiş metinlerde işlemiştik.

Rebabın, "umumiyetle gıçak, ıklığ, kemençe tipinde" diye tarif edilmesi de konunun yeterince araştırılmadığını göstermektedir. Çünkü geçmişte bu isimlerin aynı çalgıyı ifade etmek için kullanıldığını görmüştük. Ayrıca "kemençe" sözcüğü de tek başına hangi yaylı çalgıya ait olduğu kavramını ifade etmez. Yine metinde geçen bir yanlışlıkta A.Şükrullah'taki rebabın değişik inkişaf etmiş bir şekli olduğu kanaatidir. Oysa A.Şükrullah'taki rebab bildiğimiz rebabın gelişmiş şekli değil, Arap rebabıdır. Zira A.Şükrullah, sonradan rebab ismi yakıştırılan İkhlığın tarifini açıkça vermiştir.

¹⁹⁰ Hedwig USBECK., "Türklerde Musiki Aletleri" ., Musiki Mecmuası, No.256; Mart 1970., İst. s. 25,26

11. XVIII. YY. OSMANLI İMPARATORLUĞUNUN ÇALGI TOPLULUKLARINDA REBAB

XVIII. yüzyıl gezginlerin eserlerinde yer alan Osmanlıda musiki bölümlerinde en çok çalgı tanımlamaları yer almaktadır. Bu gözlemlerin ortalamasını alarak değerlendirmeye çalışırsak XVIII. yüzyıl çalgı topluluklarının hangi enstrümanlardan kurulu olduğu hakkında bir fikir edinebiliriz.

“1751’de yazan Fanton, ney, tanbur, miskal ve rebabı en önemli çalgılar olarak göstermiş, santuru ikinci sırada bir çalgı olarak anmış, kemanın ise Türk musikisinde tutunamayacak bir çalgı olduğunu ileri sürmüştür.

Seyahatnamesi 1785’te yayımlanmış olmakla birlikte 1755’te İstanbul’a gelen Baron de Tott da, kendi deyişiyle, “oda musikisi” çalgılarını tanıtmıştır; rebap, sinekemanı, ney, tanbur, miskal ve daire onun dinlediği bir musiki faslında çalınan çalgılardır.

1770’li yılların sonlarında Eflâk’ta bulunan Sulzer¹⁹¹ de ney, girift, miskal, fasıl kemençesi, sine kemanı, tanbur, santur, daire ve defî Türk oda musikisinin çalgıları olarak sıralamıştır.

Toderini “oda musikisi” çalgılarını ayrı bir başlık altında toplayarak o dönemde Klasik Türk Musikisi’nin hangi çalgılarla icra edildiğini göstermiştir; keman, sine kemanı, rebap, tanbur, ney, girift, miskal, santur, kanun, daire adlarını andığı çalgılardır.¹⁹²

XVIII. yüzyıl gezginlerinden Laborde kitabında “doğu konserleri üzerine” başlıklı paragrafında şöyle bilgi veriyor;

“Olağan bir konserde en az altı çeşit çalgı kullanılması gerekir: ud; ney yahut flüt; nefir yahut yarım zurna; aklac yahut uzun saplı davul; kanun yahut sistre; kemençe yahut keman.

Bu çalgılardan başka, üstü parşömenle kaplı, çapı bir ayak uzunluğunda olan iki küçük bronz davulla yahut da daireyle ritm tutan bir de hanende vardır. Konserde bu musikici ön plandadır (Bizdeki kilise korolarının şefleri gibi), hangi modda parçaların icra edileceğine o karar verir.”¹⁹³

1794’te yazan Alexander Russel’in gözlemine göre ise Halep’teki Osmanlı paşasının hizmetindeki musikicilerin çaldıkları “oda musikisi çalgıları”, Santur, tanbur (halk sazı “tanbura”kastediliyor. (Bk. Şekil C. 35), rebap, ney, nakkare, def yahut dairedir.”

Bu bilgiler, onsekizinci yüzyıla ait başka gözlemlerin de yardımıyla şu sonuçları veriyor; ney, tanbur, rebab, miskal ve daire bu yüzyıldaki saz topluluklarının nerdeyse değişmez üyeleridir. Bu tablo onsekizinci yüzyıl nakkaşı Levnî’nin çok tanınmış, ney, tanbur, miskal, rebab, zurna ve daireden kurulu “harem saz takımı” minyatürüne çok yaklaşıyor.

“Fonton ile Baron de Tott gününde gözde bir çalgı olan rebap, Sulzer’in gözlemine göre Eflâk’ta çalınmamaktadır.”

“1781-1786 arasında Toderininin notlarında da Rebabın İstanbul’da artık gözden düşmüş bir çalgı olduğu anlaşılıyor ve yerini Batı kemana bırakmak üzere olduğu

¹⁹¹ Franz Joseph SULZER. Alman tarihçi ve gezgin. (?-1790)

¹⁹² Bülent AKSOY., “Avrupalı Gezginlerin gözüyle Osmanlılarda Musiki”, Pan Yay. Ist. 1994., s. 83,84

¹⁹³ Bülent AKSOY “a.g.e” ., s.180

söylenebilir, özellikle yüzyılın son çeyreğinde yaylı çalgı olarak ilk akla gelen, rebab değil, sinekemani ve kemandı.¹⁹⁴

11.1. Minyatürlerde Rebab (İklğ)

Muhammed Siyah Kalem, Ortadoğu da benzeri görünmeyen bir resim okuludur. Ortaasya Kültür çevrelerinden geldiğine inandığımız bu minyatür de (Bk. Şekil C 36) Tutsak devler bukağı ile bağlanmıştır. Devlin birisi kemençe çalmakta diğeri ise sürahi ile kadehine içki koyup içmektedir. Kemençe çalan devlin elindeki kemençe Özbek, Türkmen ve Osmanlı kemençelerinin benzeridir. Özellikle başı ile ayağı, tipik bir Türk kemençesidir.

Devlin püskülleri ve ayağında ise açıkça Çin uslubü görülmektedir.¹⁹⁵

İklğ'in bir zamanlar gördüğü itibar pek büyüktü. Meselâ XVII. YY. sonu İstanbul hayatından nice çizgileri incelikle canlandıran üstad minyatürcümüz – Levni'nin (öl.1732) Küme faslı sahnesini şen ve saltanatlı bir delil olarak buraya alıyoruz. Ön plândaki musikicilerden ikisinin miskal, ikisinin de ıklğ çaldıkları görülyor.¹⁹⁶ (Bk. Şekil C 37).

Eski Osmanlı minyatürlerinde hayali ve gerçeğe yakın olmak sureti ile, iki türlü musiki topluluğu düşünölmüştür.

Şehinşah nâme'den alınan bu minyatür'de¹⁹⁷ Nakkaş Osman 1582'de III. Murad'ın oğlu Şehzade Mehmed'in sünnet düğünü şenliklerini işlemiştir. (Bk. Şekil C 38). Burada çeşitli çalgıcıların yanyana geldiğini görüyoruz.

Bu minyatürden yukarı bölümünde Osmanlı Padişahı ve Saray görülmektedir. Aşağıda ise sağ ve sol yanında Fasil heyetinin bel kemiğini oluşturan dört defci hanende bulunuyor.

Harp ve kemençe (ıklğ) klasik Türk tipinde olup Telli sazlar ise Türk kültürüne yabancı çalgılardır.

-1610 yıllarına doğru tamamlamış olan "Miftah-ı cifr el câmi"¹⁹⁸ adlı eserde bulunan bu minyatür ise çalgılı bir Osmanlı kır sefasını konu almaktadır. (Bk. Şekil C 39).

¹⁹⁴ Bülent AKSOY "a.g.e" , s.83,84

¹⁹⁵ B.ÖGEL., *Türk Kültür Tarihini Giriş* ., IX. Kültür Bak. Başbakanlık Baş. Ankara, 1991. s. 45

¹⁹⁶ A. Süheyl Ünver. "Ressam Levni hayatı ve eserleri" İst. 1949

¹⁹⁷ SEYYİD LOKMAN. "Şehinşehname", 1582., B200

¹⁹⁸ *Tercüme-i Miftah-ı cifr el câmi.*, Topkapı Sarayı B. 373 s. 243a.

Burada görülen çalgılardan Harp (Çeng) bir salon sazıdır. Bir kır sefasında çalınmış olması biraz zor düşünülebilir. Minyatürde ki diğer iki çalgı ise üç telli Kemeñçe (ıklığ) ve zilli fasıl defı olup asıllarına uygundur.

-Divan-ı Nâdiri ¹⁹⁹ de bulunan 1572/73 tarihli bir minyatürden alınan bu ayrıntıda çalgıcılar büyültülerek alınmıştır. (Bk. Şekil C 40). Burada görülen Harp (Ceng), Kemeñçe (İklığ), def ve ney Klasik Türk tipindeki çalgılardır. Yabancı bir tesir görülüyor.

-Sur-nâme-i hümayun ²⁰⁰ dan alınan başka bir minyatürün (Bk. Şekil C 41) büyütülmüş ayrıntısında dört çalgıcı ve rakkase görülmektedir.

Ortada bulunan rakkasenin sol yanında Zilli def çalan bir hanende ve kemeñceci (ıklığcı) bulunmaktadır. Bu çalgılar Aslına uygundur. Rakkasenin sağ yanında ise bir ağız armonikası ve bir zilli def çalan hanende bulunmaktadır. Resim de görülen ağız armonikası Türk kavimlerinde hemen hemen hiç görülmez. Bu ağız çalgılarının dışarıdan gelme ihtimali vardır. Zira Osmanlı minyatürlerinde üçgen ve dikkörtgen olmak üzere iki türlü armonika veya ağız orgu bulunur.

Bunların dışında eski minyatürlerden esinlenmiş sahneler de vardır.

“Kemeñçe eşliğı hemen hemen bütün Osmanlı musiki topluluklarında görülmektedir. Minyatürler de görülen kemeñçeler uzun boyunludur. Farabi kemeñçeleri ise boyun bakımından daha kısırdır. ²⁰¹ (Bk. Şekil C 42).”

Bu resim, XIV. yüzyılda Mısır Türk Sultanlığında çizilmiş olup “Kenz ültuhaf adlı eserden alınmıştır. “Fârâbîye atfedilen bu eski müzik aletleri zaman zaman Arapça veya Farsça müzik teorileri ile ilgili kitaplarda görülür. Fârâbî Müziğinin büyük mütehassısı Farmer’a göre bu alet çok eski karakterlidir.

11.2. Gravürler de Rebab

“Batılı gezginlerin çizgilerinde, tam bir gerçeğe kavuşabilmek çok güçtür. Çünkü bu gezginler, çoğu zaman veya sürekli olarak Hristiyan mahallerinde kalıyorlardı. Dolayısıyla Hristiyan çalgıcıların, resimlerini çiziyorlardı. Ayrıca bunlara kendi hayallerinden de birşeyler katıyorlardı. Sazlar da klasik Türk çalgılarına abartılmaları sebebiyle fazla benzemiyordu.” ²⁰²

¹⁹⁹ Divan-ı Nâdiri., Topkapı Sarayı., Hazine 889., v.8.

²⁰⁰ Vehbi., “Surname-i humayun “., Topkapı Sarayı, Hazine 1344.

²⁰¹ B.ÖGEL., “Türk Kültür Tarihine Giriş” . IX. Kültür Bak. Başbakanlık Bas. Ankara. 1991. s.341

²⁰² B.Ö.GEL., “a.g.e” ., IX., s. 41,42

Çalgıları çalanların giyisileri de Osmanlı – Türk hayat ve geleneklerine aykırıdır ²⁰³ (Bk. Şekil C 43.44).

Yukarıdaki metinde Avrupalı gezginlerin kitaplarındaki resimlere bakarak Osmanlı kemençeleri hakkında sonuç çıkartmanın yanlış olduğu kanaati vardır. Oysa bu konuda böyle bir genelleme yapmak, bu gezginlerin bazılarının yapmış olduğu çok ciddi çalışmaları göz ardına atmak olur. Zira bunların bir çoğu bugün çalışmalarımızda bize ışık tutmaktadır. Örneğin Villoteau, Fonton, Farmer, Laborde, Niebuhr gibi araştırmacıların verdikleri çizimler de gerçeğe aykırı bir anlatım yoktur.

Batılı gezginlerden Castellan²⁰⁴’ın Gravürleri arasında Osmanlı musiki hayatını ve Türk çalgılarını canlandırdığı resimler vardır.

Osmanlı Sarayında Rebab/İklîğ ile çengilere refakat eden ıklıkçı kız ²⁰⁵ (Bk. Şekil C 4.5) bunlardan bir tanesidir.

Ancak bu gravürde ıklık da; yapı itibari ile Osmanlı kemençesi olarak bilinen ıklığa pek benzememektedir. Gövdesi yaylı tanbur gövdesi iriliğinde olup üç tellidir. Çalgının sapı ve burguluğu da Rebab/İklîğ’den oldukça farklı bir görünüme sahiptir.

Fransa’da çıkan Harem adlı bir kitap dan alınan gravür ise ²⁰⁶ (Bk. Şekil C46). eski bir minyatürden kopya edilmiştir. Kitapta resmin eskiliği ve yerliliği üzerinde bir kayıt yoktur. Ancak bu resmin orijinal yanları çoktur. Kemençe saz ve defçinin çalgıları tutuş şekilleri asıllarına uygundur.

Tanburcu Kemençeci ve defci bir çalgı topluluğu olarak Osmanlı minyatürlerinde yaygın olarak görülür. (Annabella d’Huart et Nadia Tazi, Harem, Paris, 1980).

²⁰³ B.ÖGEL., “a.g.e”., IX., s. 54,55

²⁰⁴ Antoine-Louis CASTELLAN. Fransız ressam, yazar. (1772-1838)

²⁰⁵ M.R. GAZİMİHAL., “Asya ve Anadolu Kaynaklarında İklîğ”. Ses ve Tel Yay. Ankara. 1958. s. 25

²⁰⁶ B.ÖGEL., “Türk Kültür Tarihine Giriş”., IX. Kültür Bak. Başbakanlık Bas. Ankara. 1991., s. XIII

12.TANZİMAT DÖNEMİ ve SONRASI REBABIN DURUMU

Bütün uzmanlar Türk müziğinin İtri ile zirveye ulaştığı görüşünde birleşir. Ama III. Selim ve II. Mahmud dönemlerini içine alan 1789-1839 yılları arası, Türk müziğinin altın çağı sayılır. Çünkü, başta III. Selim ve İsmail Dede Efendi olmak üzere, Sadullah Ağa, Küçük Mehmed Ağa, Abdülhalim Ağa Vardakosta Ahmet Ağa, Tanburi Isak, Şakir Ağa, Dellalzade İsmail Efendi, Hafız Şeyda, Kömürcüzade, Hafız Mehmed Efendi, Zeki Mehmed Ağa gibi büyük besteciler Abdülbaki Nasır Dede, Hamparsum Limonciyan gibi nota mucidi kuramcılar bu dönemde yaşamış veya yetişmiştir.

Kendisi de besteci olan II. Mahmud (1785-1839) amcasının oğlu III. Selim gibi müzik düşkününü ve müzisyenlerin koruyucusuydu. Dede Efendi, Şakir Ağa gibi devrin usta müzisyenlerini sarayında ağırlayan ve onları eser vermeye teşvik eden II. Mahmud Avrupa Müziğine de meraklıydı. Batı Avrupa ülkelerinden getirttiği virtüozları ve opera topluluklarını dinlemek en büyük zevklerinden idi.

Onun etkisiyle Osmanlı Sarayında “ala franga” bir yaşayış hüküm sürmeye başladı. Yeniçeri Ocağı’nı kaldırdıktan sonra Mehterhane’nin yerine kurduğu Avrupa tarzı Muzıkayı Humayun, çok geçmeden askeri havaların yanı sıra, senfonik repertuara da el atmıştı.²⁰⁷

Böylece Osmanlı Sarayında bir garp-şark dualizmi yerleşerek Avrupa Müziğinin de etkisiyle sazların ses renklerinin karakterleri değişmeye başlamıştır.

12.1. Rebab (İklığ) ın Terkedilmesi

Şan tekniğine bağlı olarak batıdan gelen sazların ıcrası Osmanlı İmparatorluğu İstanbul’unda değişmiştir. Bu çalgıları Türk Müziğinde kabul görerek çalgı toplulukları içinde yerlerini almaya başlamışlardır.

“İstanbul’da batı yaylı sazlarını ele alma heveskârlığı bir cıgır halinde baş gösterip de keman adı “violon” a geçince ve sine-keman adı fransız işi “violon d’amour” a takılınca, adsız kalan ıklığa bu kendi adı yine bağışlanamadı. Lügat paralama meraklıları arasında rebab adı artık kesin surette (ve şehirli dilinde) onun adı oldu.

O yıllarda yeni bir ad çıkıyor: Ayaklı-keman. Ayaklı sözünün kısa yazılışı ile ıklığ kelimesinin eski imlâsı Arap harflerinde pek benzeştiği için, bu yeni birleşim yazıda âdeta “ıklığ kemam” gibi bir görüntüştü! Antepli Asım Efendinin şu ifadesine göre bir yenilik olarak kullanılır olduğu muhakkaktır: “Rebab, ıklığı ile müteariftir ki, halen

²⁰⁷ Thema Larousse Tematik Ansk. “Mûzik ve Dans”, VI., Milliyet 1993-1994., s.385

ayaklı keman dedikleridir” (Burhan-ı Kaatı, T. 1799) Bu yeni moda isim, imparatorluğun büyük şehirlerinde epey yayıldığı gibi, bazı meslek kamuslarında da batıda yer buldu; dilde uzun ömürlü kalamadığı halde, batı kamuslarına da aktarıldı durdu.

Paris’in 1867 sergisi münasebetleriyle çıkan reklâm mahiyetli fakat zamanı için zengin bir musiki kitabında şöyle deniliyor: “Bir dereceye kadar violenselin duruşunu andıran bir yaylı çalgıya Arapların agali-keman deyişleri hiç de hoşuma gitmedi değil.” Sazın resmini de çizmiştir. Tanzimat sonrası sözlüklerinden ilk ve son olarak Ahmet Vefik Paşanın Lehçe-i Osmanisinde “ıkhğ” geçer, ayaklı kemana da, orada ima olunur; ilk basımında şöyle deniyor: “İklık-Ayaklı çeng rebab ve barbat ve santur ve kanun nevinden saz.” o ayrıca, Çenk (=zil) Maddesinde “Türkiye ıklık dedikleri saz “ibaresi ve bir sıra vurma çalgı adları vardır. Sonraki bir basımında – ki tarihsizdir – birinci madde hem değiştirilmiş, hem de bir etimoloji tahmini katılmıştır: “ıkhk – Ayaklı nevinden aletler, barbat, santur, ıklar âlât; sahihi ıklık, - İklamak” deniliyor. Bu katımı yine paşanın yaptığına hiç şüphe yoktur: - Netice de, ıkhğ adının geçen yüzyıl ortalarında anlamca tamamıyla dağınkılığa uğramış bulunduğu, âdeta “çalğı” mefhumu ile anlamdaş düştüğü anlaşıyor. Kısaca: Batı kemanlarının fasla alınması ıkhğın ad ve sanını maddeten sarstı. Bir ortaçağ çalgısıydı ama, dizde dururdu. Ayaklı keman ayağa düştü. “Violon d’amour” çeşiti, göğüse yükselmiş halinin sine keman tercüme adıyla gönülleri fethe geldi ve muvaffak oldu. Saray faslında 1740 sularında eski kemençeyi bırakarak ilk defa sine kemana ele aldığı bilinen ve bir Türk kemençecinin çırağı olan ıkhğcıyı günün şairi Sünbülzade Vehbi oğluna kötü belletip öğüt kastederken yeni saza da sitem taşı savurmuştu:

Perdesizliktir aman etme güman
Yakışır sine-i Corci’ye keman (Lütfiye)²⁰⁸

İkhğ, 1500 yıllık Türk kültürüne bağlı tarihinde adıyla sanıyla başka bir dile geçmemiş ve yabancı adların tercih görmesine daha fazla dayanamıyarak tanzimat ve sonrası ilk önce şehirlerimizde tarihe karışmıştır.

12.2. Kemanın Rebabın yerini alması

“Osmanlı ülkesine gelen Avrupalı gezginlerden Toderini’nin üç ciltlik Letteratura Turchesca’nın (Türk Literatürü) Türk musikisine ayrılan bölümünde ondokuz çalgı hakkında bilgi verilmiştir. Yazarın uzun bir zamandan beri Rebabın Türklerce kullanılmadığını kaydetmesi bu çalgının Batı keman’ı karışısında artık tutunamaz hale geldiğini gösteriyor. Oysa 1751’de Fonton, 1781’de Sulzer kemanın Türklerce hiç sevilmediğini yazmışlardı. Demek ki çok kısa bir süre içinde keman rebabı gölgelemeye başlamıştır. Toderini bugün adları unutulmuş olan Kemani Anastasios, Kemani Stefano, Tanburî Rafael gibi usta icracıların adlarını anıyor. O dönemin kemancıları arasında, Batı kemanını ince saza soktuğu söylenen Kemani Yorgi ile Romanyalı Kemani Miron’un adları bilinir; burada bunlara iki kemani daha ekleniyor. Bu iki yeni isim de ilk kemancı kuşaklarının hep gayri müslim musikiciler arasından çıktığını gösteriyor.²⁰⁹

Kemanın, rebabın yerini alması hiç şüphesizki Batı heveskarlığının doğal bir sonucuydu. Belki de müzisyenler batı kemanını ele almakla bir bakıma entellektüel seviyede sınıf atladıklarını zannediyorlardı. Çalgılarını değişen zamanın

²⁰⁸ M.R. GAZİMİHAL., “Asya ve Anadolu Kaynaklarında İklık” ., Ses ve Tel Yay., Ankara., 1958., s. 38,39,40,41

ihtiyacına göre adapte etmek yerine, hazır olarak tekamül etmiş batı kemanını alıp kullanmak daha kolay bir hareketti. Kemanın Türk Müziği çalgıları içine sokulması bir zaruret değildi. Çünkü keman gelene kadarda Türk Müziği vardı, ve kendi çalgılarıyla icra edilebiliyordu. Tabii olarak kemanın kullanım olanakları çok geniştir. Ama bu teknik olanakların Türk Müziği içerisinde kendini göstereceği müzikal bir form yoktur. Batı Müziğinin konçerto ve sonat gibi formlarında çalgılar geliştirildiği anlamda tüm kapasiteleriyle kullanılmaktadır. Batılı kemancılar çalış tekniklerini geliştirdikçe kompozitörlerde bu seviyeyi zorlayan eserler yazıyorlardı. İcra geliştikçe müzik, müzik geliştikçe icra geliyordu. Batı ülkelerinde çalgı müziği ağırlıklı olarak gelişirken Türkler daha ziyade sözlü eserlere yönelmişlerdir. Batı'da XIV yüzyıldan itibaren dikey armoniye geçilirken Türk Müziği yatay melodik yapısında kendine has makamsal dokusunu bütün vakar ve ihtişamıyla koruyordu. Dolayısıyla Türk Müziği derinliğini ve perspektifini kendi yatay melodik yapısı içinde gizliyor ve ünison icrasıyla fazla bir teknik mükemmelliye ihtiyaç göstermiyordu. Otantik Türk Müziği çalgıları geleneksel Türk Müziğinin icrası için geçmişte yeterli olduğu gibi halende yeterlidir. Ancak modern Türk Müziği adı altında bir uygulama düşünüldüğü takdirde batıdan alınan çalgılar kullanılabilir ya da otantik çalgılar geliştirilebilir. Modern Türk Müziği için, otantik çalgılarda evrim sürecine girmek daha doğrudur.

²⁰⁹ Bülent AKSOY., "Avrupalı Gezginlerin gözüyle Osmanlılarda Musiki" ., Pan Yay. İst. 1994., s. 80

13. 1867 DE PARİS’TE SERGİLENEN TÜRK ÇALGILARINDAN “REBAB”

“1867’de Paris’te düzenlenen bir sanat sergisinde Türk Musikisi çalgıları da yer almıştır. Biri – tanbur dışında çalgıların hepsi ondokuzuncu yüzyıl yapımıdır.

Sergilenen çalgıların 16’sı İngiliz South Kensington Müzesi’nce satın alınmıştır. Sergiden iki yıl sonra, 1869’da hazırlanıp yayımlanan, 1874’te de ikinci kez basılan müze kataloğunda satın alınan çalgıların ölçülerini buluyoruz. Kataloğu hazırlayan Carl Engel çalgılardan 7’sinin fotoğrafını da kataloğa eklenmiştir. (Bk. Şekil C 47). Çalgıların boyutları, yapıldıkları ağacın cinsi vb. gibi nitelikleri Türk musikisi organolojisi açısından önem taşıdığı için burada sadece konumuzla ilgili olan rebabı veriyoruz.

“REBAB ESH-SHA’ER”: üstüne parşomen kâğıdı gerili teknesinin çerçevesi ağaçtandır, tek teli beyaz at kılındandır. Yere dayanan, demirden bir ayağı vardır. XIX. yüzyıl yapım uzunluğu 3 ft. 2,5 in. (97,79 cm). 1 Pound, 18 shilling, 6 penny karşılığı satın alınmış. Kayıt No. 1031. ‘ 69

Resminden de anlaşılacağı gibi (Bk. Şekil C 47/1), bu çalgı Türk musikisi çalgısı değildir, hatalı bir teşhisle Türk çalgısı diye kaydedilmiştir. Villoteau, Lane gibi şarkiyatçıların Mısır’da gördükleri bu rebabın Mısır yerel musikisinde kullanılan bir çalgı olması gerekir. Hatanın geçen yüzyıla kadar Mısır’ın Osmanlı toprakları içinde bulunmasından kaynaklandığı tahmin edilebilir.”²¹⁰

²¹⁰ BÜLENT AKSOY., “a.g.e”., s. 123,124

14. NEV REBAB

1925 yılında Kemani Mustafa Sunar, Rebab adlı çalgıda bir takım değişiklikler yapmış ve bu rebab'a nev rebab ismini vermişti. (Bk. Şekil C 48).

Talebelerinden Sabahattin Volkan'ın bu konuyla ilgili olarak Musiki Mecmuasına verdiği makale şöyledir.

“O devrin Rebâb'ı, çok iptidâî yapısı dolayısıyla, üzerinde sür'at ve meharef gösterilenebilecek ve istenilen herhangi bir sesi sıhhatli olarak verebilecek durumda müttekâmil bir saz değildir. Ancak, ayın ve ilâhilerdeki tek ve memdûd sesleri akordunun verebileceği imkân nisbetinde çıkarabilecek bir bünyeye sâhibdir.

Daha sonraki devirlere gelince, hasseten III. Sultan Selimden sonraki yıllarda, sapın biraz daha kısaltıldığını ve binnetice üzerindeki tel adedinin de ikiye ve hatta daha sonraları üçe çıkarılmış olduğunu görüyoruz. Bu suretle, sazın icrâkârı, belki biraz daha kolaylıkla saz üzerinde çalışabilme imkânını bulabilmiş ve fakat netice i'tibariyle yine de beklenen ve aranılan randıman alınamamıştır.

Nihâyet bu kusuru, daha doğrusu bu kusurlardan bir kısmını, bundan tam kırkbeş sene evvel, üstâdım, hocam, bestekâr Eyyûbî Mustafa Sunar, eskisine nisbetle bir hadde kadar bertaraf edebilmiştir. Şu suretle ki, sapı bir parça daha kısaltmış, rezonansı arttırmak için, saza, eşik altından geçirilen ince teller ilâve etmiş ve Hazer Denizinde yetişen bir nevi balığa ait olduğunu söylediği ve sazın göğüs kısmı üzerinde gerili duran ince bir kursak üzerindeki ağaç eşiğin altından geçirilen bu ince tellerin yardımı sayesinde sazdan daha mûnis ve daha memdûd sesler alabilmek imkânı hasıl olabilmıştır. Bu tadilat zümresinden olarak bir de, önceleri sazın alt kısmında bulunan ve çalınırken icrâkârı tarafından ucu zemine tesbit olunarak sazın tutumunu temin eden sivri uçlu demir çubuk yerine tadilen, alt kısmına ilâve ettiği yarım dâire şeklindeki bir istinâd demiri sayesinde, sazi, diz üzerine alabilmek imkânını da sağlamış ve bu tarz -ı hal, sazın icrâkârına, hakikaten daha rahat bir nefes aldırabilmiştir.

Yukarıda izâhına çalışdığım gibi, çok ince bir kursak üzerine basan bir eşiğe bindirilmek suretiyle gerilen teller hava değişimine karşı çok hassas olan kursağın takallüs ve inbisatı yüzünden, fevkalâde güçlükle akord edilebilmekte ve binnetice yapılan akord da güçlükle muhafaza ve devam ettirilebilmektedir. Bu yüzden, daha doğrusu bu büyük mahzûr dolayısıyla Rebâb, açık havada, yani, üstü açık ve cereyanlı olan yerlerde çalınmağa asla müsâid değildir. Çalınacağı yerin behemehâl kapalı ve cereyansız ve akustik bakımından da müsâid olması lazımdır. Binaenaleyh, Rebâb, bu gün için de, tıpkı geçmişlerde olduğu gibi, musiki aletlerinin en iptidâisi ve hatta, pozisyonlarının fevkalâde güç oluşu yüzünden, en hırçın olanıdır.

Amma, onun iç dünyasının bütün o güzel renklerini kendi anlayış ve duyusuna göre bünyesine sindirmesini bilen “Uyanık Canları” için bu sazın sesi, bir başka dünyadan müjdelere veren, bir başka âlemi terennüm eden mucizevî bir lisandır. Öyle bir lisan ki, hem onu nakledene, hem de, onu huşû içinde dinlemesini bilenlere, kâin'at nizamı'nda sevinecek ve inanılacak olan tek şeyin “Allah” dan başka bir şey olmadığını, çağılayanlar gibi, yana yakıla; bulutlar gibi, ağlaya ağlaya anlatır durur.”²¹¹

S.Volkan, musiki mecmuasında yayınlanan bu yazısında, nev rebabtan önce eski adı İkliğ olan rebabı anlatmıştır. S.Volkan'ın geçmişte rebabın tek at kılı tellen çalındığına dair iddiası asılsızdır. Buraya kadar gördüğümüz kaynaklarda rebab iki ya da üç tellidir. Tek telli bir örneği yoktur. Telleri de zaman içinde değişik

²¹¹ S. VOLKAN. “REBAB”., Musiki Mecmuası., No: 254 Ocak 1970. Ist. s.11,12,13

maddelerden kullanılmıştır. Yani geçmişte rebabın tellerinin at kılı olduğu fikrine dayanmak tarihi vesikaları gözden geçirmemiş olmanın bir delilidir. Çünkü daha evvelde de geçtiği gibi bazı tariflerde at kuyruğu kullanılırken bazılarında ibrişim tarifi verilmiştir. Rebabın bağırsak telli örneğine de rastladığımız gibi, XVII yüzyılda çelik telli olanlarının da kullanıldığını görüyoruz. S.Volkan'ın dediği gibi sap boyunun III.Sultan Selim devrinden sonra kısaltılmış olması da yersiz bir iddiadır. T.C. Devletinde bir çalgı müzesine sahip olmayışımız, geçmişten günümüze çalgıları etüd edebilme imkanını bize vermemektedir. Tarihi vesikalar da bu konuda yetersiz kalmaktadır. Çalgıların formlarına yada tellerine ait geçirdikleri değişiklikleri tam olarak dönemleri ile tespit edemiyoruz. Geçmişte tel boyunu dahi kesin olarak öğrenemediğimiz rebabın sapının, uzadığı ya da kısaldığı hakkında fikir ileri sürmek doğru olmasa gerek, hele bunu bir döneme istinad ettirmek çok ütöpik olur. Rebabın sadece ayin ve ilahilerde, belli imkanlar çerçevesinde çalınabileceği bir bünyeye sahip olduğu fikri de ispatsızdır. Çünkü asırlarca Türk oda musikisinde yer alıp saraylarda icra edilen bu çalgının sadece dini müzikte kullanıldığına dair bir belge yoktur. Bütün bu faraziyeleri de çalgıya ait kusurlar olarak addetmekse çalgının varlığını neredeyse yok kabul etmektir. Ya da mevcut varlığının yok olması için gereken zemini hazırlamaktır. Çalgıların musiki çevrelerince saz ismi ile anılması da çalgı terminolojisinde karışıklığa yol açacak etkenlerden birisidir. Çünkü bağlama adındaki halk müziği çalgımız da çoğu zaman saz adıyla karşılaşılır. Çalgılara saz tabir etmek halk arasında yaygın bir söyleyiş olup kökü bir hayli eskiye dayanır. Bu yanlışlık saz sözcüğünü bağlama dışındaki çalgılarla müştereklik kurma neticesine ulaştırır. Sonunda ise çalgıların isimleriyle oluşmasını istediğimiz kavramlar çıkmaza girer. Örneğin rebabtan saz diye bahsederseniz bilmeyen biri bunu bağlama gibi bir çalgı zanneder. Çalgı daha doğru bir kelimedir. Çünkü çalgı adı izafi olup belli bir çalgıyı işaret etmemektedir. "Saz" kelimesinin etimolojisi ve günümüzdeki kullanımına dair bir araştırma konumuz dışında olmakla beraber bu probleme kısaca değinilmiştir. Konumuza döndüğünde "nev rebab" adı altında yapılan çalgının rebabtan farklı bir çalgı olduğunu görmekteyiz. Türkçe "yeni rebab" anlamına gelen bu çalgı deri göğüslü Hindistan cevizi gövdesi ve yaylan çalınması dışında geçmişteki İkliğla bir benzerlik göstermiyordu. Bu bakımdan nev rebaba kusurlu görülen rebabın tadil edilmesi olarak değilde, rebabtan esinlenerek yapılmış yeni bir yaylı çalgı olarak bakabiliriz. Arapça "rebab" isminin önüne getirilen "nev" Farsça

takısı ile bu çalgı, belli bir kültürün tarih içerisindeki akışı neticesi ulaşılan bir sonuç olmadığını ismiyle de gösteriyordu. algılardaki tekamül uzun zaman birimlerine yayılarak gerçekleşmektedir. Çünkü ihtiyaç birden bire ortaya çıkamaz. Bunun için de bir çalgı ele alınıp birden bire değiştirilemez. Şimdi, rebabta tadilat olarak nitelenen değişiklikleri tek tek gözden geçirirsek bu konu daha iyi anlaşılacaktır. Metin'de sapın bir parça kısaltıldığı yazıyor. Bu bir parça kısaltma hangi ölçüler baz alınarak yapılmıştır? Eldeki en eski örnekte sapın boynu 48 cm olarak geçmektedir. Oysa Mustafa Sunar ve talebelerinin nev rebabında sap boynu 30 cm'e inerek 18 cm kısalmıştır. Bir parça kısaltma denilen bu değişimin çalgıdaki ses rengini ve icra pozisyonlarını bambaşka bir hale getireceği muhakkaktır. Nev rebab'ın rezonansını arttırmak için, eşik altından geçirilen ince tellerin çalgıya ilavesinden bahsediliyor. Geçmiş kaynakları değerlendirdiğimizde Türklerin hiçbir asırda çalgılarına rezonans teli takmadığını görüyoruz. Rezonans teli kullanmak Hint musiki ve çalgılarına ait bir gelenektir ki bu anlayış hiç bir zaman Türk algı kültürüne sıçramamıştır. Rezonans tellerinin uzun müddet devam eden tınıları ve çıkardıkları yan armonik sesler vardır. Bu tellerin süre gelen tınısı Türk müziğinin makamsal anlayış içinde yürüyen zengin melodik yapısına karşı mütecaviz bir rol oynar. Rezonans tellerinin bu olumsuz etkisi Türkler tarafından asırlardır biliniyor olmalıydı. Rebabta tadilat diye bahsedilen bir başka yenilik ise teknenin içinden geçerek yere dayanan demir çubuğunun değiştirilmesiydi. Bu demir ayak yerine çalgının teknesinin altına konan yarım daire bir mesned çalgının dizde alınmasına yarıyordu. Oysa birçok eski sözlük ve metinlerde "ayaklı keman" olarak geçen rebabın çok eski zamanlardan beri ayağı vardı. Yine çalgının deri göğsü ve buna bağlı olarak akordunun muhafaza güçlüğü fazlasıyla abartılmıştır. Halbuki diğer Türk Müziği algıları değişen hava şartlarından ne kadar etkilenirse rebabta o kadar etkilenir. Örneğin çeşitli ortamlarda kanun ile rebabın akordunun aynı şekilde diklenip peslendiğini deneyimlerimiz sonucu gördük. Bunun eksiki ya da fazlası yoktur. Rutubet sıcaklık gibi hava şartlarının dünyanın her yerinde akustik algıları etkilediği bilinen bir gerçektir. S.Volkan'ın metninde rebabın musiki aletleri içinde en iptidaisi olduğu fikri de geçmektedir. Rebab Türk kültürünün zengin musikisine yaklaşık on asır hizmet etmiş bir çalgıdır. Doğuda ve bazı Afrika lkelerinde halen ilkel müzik aletleri kullanılmaktadır. Ancak rebab bunların en ibtidaisi değildir. Sonuç olarak "nev rebab" deneysel bir çalgıdır. Kendisini icad eden alıcıları vefat ettikten sonra bu

algıda yok olmuştur. Günüümüzde yapılmadığı gibi icracıları da yoktur. Oysa geçmişten İkliğ olarak günüümüze gelen rebab, azda olsa çalgı yapımcıları tarafından imal edilmekte ve bazı amatörlerce çalınmağa çalışılarak yaşamaktadır. Bu açıklamalara asla Mustafa Sunar ve talebelerinin kullandığı nev rebaba karşı alınan bir tavır olarak bakılmamalıdır. S.Volkan'ın yazısında geçen rebabla ilgili fikirler günüümüzde bazı kesimlerce devam ettirilmektedir. Açıklamalarımız bu olumsuz bakış açısını ilme ve araştırmaya sevk etmek çabasından kaynaklanmıştır.



15. REBABIN GÜNÜMÜZDEKİ SES RENGİ

Rauf Yekta Bey'in 1913'te "Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire" a verdiği makalede ki rebab akordu, 1970 yılında yayınlanan musiki mecmuasının 254 ve 258. Sayılarında verilen rebab akordu ile farklıdır.

"Avrupa kemanının Türkler tarafından kullanılmaya başlamasından sonra Türk kemanileri kemanın 1. Teli mi (Hüseyni) telini Re (Neva) olarak değiştirmişlerdir. Türk musikişinasları kendilerine yabancı gelen bu akordu bir perde indirmekte mahzur görmemişlerdir. Bu değişikliğin sebebi şudur: Türkler uzun müddetten beri yaylı çalgıların birinci telini Mi'ye değil Re'ye akord etmeye alışmışlardır. Gerçekten keman ve sine kemanın Türklerce kullanılmasından evvel kemençenin rebabın ve Anadolu kemanının birinci telleri re (neva) ye akord edilmiştir. Rebab dışındaki bu sazlar birinci teldeki re akordunu muhafaza etmişlerdir."²¹²

Rauf Yekta Bey de Rebabın birinci teli; re (neva) iken 1970 li yılların üç rebab icrası (C. Gözkan S. Volkan ve E. Seviş'in roportaj ve tanımlamalarında Sol. (Rast) e düşmesi sazın morfolojik olarak olmasada duyum itibarı ile ses renginde büyük değişikliğe yol açmıştır. Melodi telinin dört ses aşağıya çekilmesi ile rebab tını bakımından adeta başka bir saz olmuştur. Bugün halk arasında çok fazla tanınmamasına rağmen tanındığı kitlelerde rebab; tok ve davudi bir sesli imajla belleklere yerleşmiştir.

²¹² Rauf Yekta Bey., "Türk Musikisi", (çev. Orhan Nasukioğlu) Pan Yay. Ist. 1986. s. 86

16. GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE REBABİLER

HZ. MEVLÂNA (1207-1273)

Mevlâna XIII. Yüzyılda bir Türk hükümetinin, Harzemşahlar ülkesinin Başşehri Belh’de doğmuştur. Ailesi ile birlikte uzun bir yolculuktan sonra Konya’ya gelip yerleşmiş; 50 yıla yakın bir müddet kaldığı Konya’da çevresine ışık saçmıştır. Büyük bir Türk düşünürü ve Mutasavvıfı olan Mevlâna Allah yolunda araç olarak sema ve müziği kullanmış, kendisi bizzat rebab çalmıştır. Daha evvelki bölümlerde anlatıldığı gibi rebaba tel ilave ederek sazı daha zengin bir ahenge kavuşturmuştur.

Mevlâna nın rebab çaldığını ve Musikiyi iyi bildiğini gazellerinden ve Sultan Veled’in eserlerinden anlıyoruz. Bu duruma göre Türk Müziği Tarihi içinde bilinen en eski rebabi olarak Hz Mevlâna kabul edilebilir. ²¹³

REBABİ OSMAN

“O rebab diyor ki: Beklemekten öldüm, Osman’ın elini, kucağını yayını istiyorum ben”... ²¹⁴

Hiz. Mevlâna; Divan-ı Kebir II. Cilt te yer alan XIV numaralı gazelinin 2469 beyitinde böyle söz ediyor. Buradan beyitte adı geçen Osman adlı kişinin XIII. yüzyılda Hz Mevlâna’nın sema meclislerinde yer alan bir rebabi olduğu anlaşıyor.

REBABİ EBUBEKİR

- *“A bizim eşimiz dostumuz Rebabî Ebû-Bekir, aşksan ne vakte dek ekmek kebab peşinde koşacaksın” ²¹⁵*
- *“Sen, rebab çalan Ebû-Bekir gibi inada girişmedesin. Bense bir yaralıyım inadından rebab gibi inlemedeyim” ²¹⁶*
- *“Kendine gel de Ebû-Bekir’i Rebabî gibi sus; sus da can olayım bedenden sıyrılalım” ²¹⁷*

²¹³ B. FURUZANFER, “MEVLÂNA CELÂLEDİN”, Çev. Feridun Nafiz Uzluk., Milli eğ. Bak. Yay. 486., Bilim ve Kültür es. Diz. 59., İst. 1990., s. III.

²¹⁴ MEVLÂNA MUHAMMED MEVLEVÎ RUMÎ., “Divan-ı Kebir”., II. (Çev. A. Gölpinarlı) ., Kültür Bak. Yay. Eskişehir., 1992., s. 301

²¹⁵ MEVLÂNA MUHAMMED MEVLEVÎ RUMÎ., a.g.e., VII., Beyit 691., s.51

²¹⁶ (178) MEVLÂNA MUHAMMED MEVLEVÎ RUMÎ., a.g.e., VII., Beyit 3013., s.238

Yukarıdaki beyitlerden de anlaşıldığı gibi Hz. Mevlânanın biraz sitemle bahsettiği Ebu Bekir. Bize hiç olmazsa XIII.yy. Rebabilerinden birinin ismine ışıktutuyor.

SULTAN VELED (1226-1312)

*“En hoş adet, en hoş hıylar ki, Muhammed’de vardır, o rebabını sabaha kadar inleterek bizi okşar. Uykusu gelince de (rebabının) boğazını sıkar.”*²¹⁸

Hz, Mevlâna Rebabî Sultan Veled için böyle bir telmih yapıyor.

“Sultan Veled Büyük Türk Mutasavvıfı Mevlâna Celâleddin Rumî nin büyük oğludur. Mevlevî tarikatının kurucusu olup Türk tasavvufunun klasikleri sayılan eserler yazmıştır. Sultan Veled rebab çaldığı gibi aynı zamanda da bir bestekârdır. Safiuddin Urmevî nin Nevruz Bestesinden sonra Selçuklu Türkiyesinden günümüze gelen en eski örnekler Sultan Veled’e aittir. 3 saz eserinin (Devr-i Kebir “Acem Devri”, Acem Peşrevi, Devr-i Kebir Hüseyini Peşrevi ve Sengin Semaî usulünde 3 hâne Irak Saz Semaîsi) nin onun besteleri olduğu rivayet edilir.”²¹⁹

KEMÂNÎ ve TANBURÎ HIZIR AĞA (- 1760 ?)

“I.Sultân Mahmud’un (1730-1754) gözde bestekârı ve müsahibidir. “Müsebbâ adıyla 7 darplı ve 26 zamanlı bir usul yapmış, bununla peşrevler bestelenmiştir. Kısaca Hızır Ağa Edvârı da denen musiki nazariyatına ait “Tefhîmü’l-Makaamât fi Tevlidi’n – Negamât adlı eseri vardır. Çok iyi rebapta çalan Hızır Ağamın elimizde üç mehterhane peşrevi olup günümüze 15 saz eseri ve bir şarkısı intikal etmiştir.”²²⁰

KEMANÎ CORCİ [Kemânî Âmâ] (-1805?)

III. Selim devri saraya mensup bestekâr ve her sazı çalmakta Maharetli bir müzik üstadıdır. Günümüze 7 si sözlü 16 sı saz eseri olmak üzere 23 eseri intikal etmiştir.²²¹

Corci’nin iyi rebab çalmasına rağmen batı kemanın yayılması rebabı gölgelemiştir.²²²

²¹⁷ MEVLÂNA MUHAMMED MEVLEVÎ RUMÎ., a.g.e., VI., Beyit 1957., s.200

²¹⁸ MEVLÂNA MUHAMMED MEVLEVÎ RUMÎ., “Mevlâna’nın Rubailerî I,II”, (Çev. M. Nuri GENÇOŞMAN), Milli Eğ.Bas. Ist. 1986. Rubai No.496., s.102

²¹⁹ YILMAZ ÖZTUNA., “Sultan Veled”, Büyük Türk Musikisi Ansk. II. Kültür Bak. Başbakanlık Bas. Ankara. 1990. s. 479, 480

²²⁰ YILMAZ ÖZTUNA., “Hızır Ağa” Büyük Türk Musikisi Ansk. I. a.g.e., s. 342

²²¹ YILMAZ ÖZTUNA., “CORCİ” (Kemânî Âmâ) (-1805 ?) a.g.e., I. s. 185

²²² Charles FONTON., “18. YÜZYILDA TÜRK MÜZİĞİ” (Çev. Cem Bahar) Pan Yay. Ist. 1987., s. 89

ÂKİF DEDE (Rebâbî)

“17. asır Mevlevî Bestekârlarından olup 5 saz eseri vardır.
Beyâtî, Düyek, Cankurtaran Peşrevi ve Saz Semaîsi
Dügah-Buselîk, Düyek, Peşrev ve Saz Semaîsi
Rast, Düyek, Menekşe-zâr Peşrevi”²²³

YUSUF DEDE (Rebâbî)

“XVIII. asır Mevlevî bestekârıdır. Hakkı Bey koleksiyonunda, aşağıdaki parçaların notaları adına kayıtlıdır.
Acem – Aşiran Peşrevi (Devr-i Kebir) ve Saz Semaîsi
İsfahan Peşrevi (Çifte Düyek) ve Saz Semaîsi
Sûzinâk Peşrevi (Düyek “Cankurtaran”)”²²⁴

HÜSAMEDDİN DEDE

“(Ahmed, Kudümzenbaşı, Kemânî ve Rebâbî, “Nâ’î”) 1839-1900 Yenikapı Mevlevîhânesi şeyhi Osman Salâhaddin Dede Efendi’nin eniştesi ve dergahın aşçıbaşısı Hacı Ârif Dede’nin oğludur. Yenikapı Mevlevîhanesinde eğitim ve öğretim gördü. İyi bir okuyucu, kudümzenbaşı sıfatıyla fevkalâde bir mutrib idarecisi, iyi bir rebabî olan Hüsameddin Dede, Sinekemâmı, keman ve çığırma da çalardı. Râhatu’l-Ervah Mevlevî Ayîni ile Bayatî Arabân ve Nihavend Şuğl’leri elimizdedir.”²²⁵

TANBURİ CEMİL BEY (1871-1916)

Türk Müsiki Tarihinin en büyük virtüozu ve Arel’e kadar gelen saz eserleri bestekârlarının en büyüğüdür. (Bk. Şekil C 49). Keman, Kanun, Tanbur, Lavta, Violensel, Kemençe gibi sazları virtüöz seviyesinde çalan Cemil Bey’in Rebabı da iyi çaldığını İbnülemin Mahmut Kemal’in dilinden buraya aktarıyoruz. “*Alâti kadîmeden bulunan “rubab” bir baziceî sanatı hükmünde ara sıra dest avizi rağbeti olur.*”²²⁶

SÜREYYA BABA 19. YY.

“Kasımpaşa Mevlevîhânesi Rebâbîlerinden Süreyya Baba Saçlı Emir Efendi Camii ve tekkesi şeyhi, Haşimi Osman Ef. torunu, Bayramî Melâmiye tarikatından ve ayrıca Bektaşî tarikatına intisabı dolayısıyla Süreyya Baba namı ile anılır. (Bk. Şekil C 50).”²²⁷

²²³ YILMAZ ÖZTUNA “Akif Dede”., Büyük Türk Müsikisi, Ansk. I. Kültür

Bak. Başbakanlık Bas. Ank. 1990., s. 40

²²⁴ YILMAZ ÖZTUNA. “Yusuf Dede”, Büyük Türk Müsikisi Ansk. II. Kültür Bak. Başbakanlık Bas. Ankara. 1990., s. 501

²²⁵ YILMAZ ÖZTUNA. “Hüsameddin Dede” “a.g.e”., I., s. 357

²²⁶ İBNÜLEMİN MAHMUT KEMAL İNAL., “HOŞ ŞADA” Türkiye İş Bank. Kültür Yay. Seri. 1., No. 10 Maarif Bas. İst. 1958., s. 119

²²⁷ Nefise E. Üngör., “Üç Rebabzenimiz Arasında Rebab Hakkında Anket”.,

MÜNİR BABA 19. YY.

Sütlüce Bektaşî dergâh-ı Şeyhi'dir. Mevlevî Şeyhi Selman Tüzün (Dede) ile 1992 de yaptığım röportaj da kendisi Munir Baba için şu bilgiyi verdi.

"Bu zat çok güzel rebab çalarmış Vefat ettiği zaman Rebab'ta Münir Babayla gitti denmiş. Kendisi ayda bir kez Bahariye Mevlevîhanesine gelir. H. Fahreddin Dede de zaman, zaman Sütlücedeki Bektaşî dergahına gidermiş." ²²⁸

Selman Dede nin vermiş olduğu bu bilgi dışında Münir Baba'nın rebabilîği hakkında geniş bir bilgi edinemedik.

EYYUBİ MUSTAFA SUNAR (Keman'i ve Rebabî), (1881-1961)

"İstanbulda doğdu. 1899'da Süznâk bir şarkı ile 18 yaşında bestekârlığa başladı. Kemânî ve Rebâbî olarak tanındı. Rebabı son çalanlardandır. Eyyüb'de oturduğu için "Eyyûbî" diye anılırdı. 135 kadar saz ve söz eseri vardır." ²²⁹ (Bk. Şekil C 51).

FAİK MİS (Kemanî ve Rebâbî), (1890-1959)

"Son devir Osmanlı ailelerinden Moralızâde Hakkı Bey in oğludur. İstanbul'da doğmuş 10 yaşında kanuna 16 yaşında Kemana başlamıştır. Kemanî ve rebâbî olarak tanınmış ilkokullarda musiki öğretmiştir. Şu şarkılar onundur.

1. Hicâz (öksüz çoban, hem yabancı sabâhdan beri, 9'lu), 2. Hüseyin Düyek (Bir güneş daha batdı, 3 kıt'a), 3. Sâzkâr Sengin Semâî Bir söz bulamam rûyini gördükçe o mâhın). 4. Uşşak Devr-i Hindî (Geldi bezm-i vuslataa ol gonca-leb). 5. Mahmûr ufuklarda batan gün gibi ölgün." ²³⁰

SABAHADDIN VOLKAN (22.2.1909-10.3.1989)

"Rebâbî olup 28 parça bestesi vardır.

Fethiyeli Ali Haydar Ef. oğlu olup Mevlevî idi. 1940'larda Mustafa Sunar la rebaba başladı. 1952'de 17 yıl İstanbul Radyosunda Rebab'dan sesler programını yürüttü. Şiirlerini 1939'da Ömürden Sesler adlı kitabında topladı. ²³¹ (Bk. Şekil C 52)."

(C. Gözkan'ın cevapları 1). Musiki Mec. No: 258. Mayıs 1970 İst. s. 15.

²²⁸ M. REFİK KAYA; H. FAHREDDİN DEDE (Yüksek Lisans Tezi) İ.T.Ü. 1993 s.28

²²⁹ YILMAZ ÖZTUNA, "SUNAR (Mustafa, Kemânî ve Rebâbî Eyyûbî), Büyük Türk Musikisi Ansk. II. Kültür Bak. Başbakanlık Bas., Ankara 1990 s. 313

²³⁰ YILMAZ ÖZTUNA. "Mis (Kemânî ve Rebâbî Faik), Büyük Türk Musikisi Ansk II, Kültür Bak. Başbakanlık Bas. Ankara 1990., s. 59

²³¹ YILMAZ ÖZTUNA "Sabahaddin VOLKAN", a.g.e., II. s. 484

EDİP SEVİŞ

1912 İstanbul Eğrikapı doğumlu Edip Seviş İst. Erkek Lisesini bitirdikten sonra Yıldız Teknik Üniversitesinde İnşaat Mühendisliği tahsil etti. 1925'te Darül elhan'a girdi 1928 de mezun oldu. 5-6 yaşlarındayken annesinin bit pazarından aldığı kemanla MUSTAFA SUNAR'dan derse başlayan Edip Seviş Derslerine DarülElhan daki hocaları Nuri Bey, Reşat Bey ve Mustafa Sunar la devam etti. Nuri beyin rebab ta değişiklik yapma düşüncesi Mustafa Sunarca tatbik edildi. Nev rebab adını verdikleri bu saz talebeleri Sabahattin Volkan ve Edip Sevişçe benimsendi. Edip Seviş Nev rebabı 1926 dan 1990 a kadar Klasik Türk Müziği repertuarında ve Mevlevi ayinlerinde icra etti. Talebeler yetiştirdi. Halen Konya da yaşamaktadır. Konya Mevlâna Müzesinde sergilenen iri ağaç oyma tekneli ve rezonas telli rebab kendi yapısıdır.²³²

CAHİT GÖZKAN

Cahit Gözkan 1911 yılında İst. Fatih'te doğdu. Ahmet Mükerrrem Akıncı dan Musiki dersleri aldı. Mekteb-i Âlî mezunu Gözkan 1950 ile 1976 yılları arasında İst Radyosu ve Mevlevi ihtifallerinde ud çaldı talebe yetiştirdi. Bir ara klasik rebabla meşgul oldu. Konyada Mevlevi ihtifallerinden önce rebabla taksim yapardı. Saz ve söz eseri olmak üzere Türk musikisinin çeşitli formlarında besteleri olan Gözkan halen İstanbul'daki evinde yaşamaktadır. Konya Mevlâna Müzesinde bulunan klasik Rebab Cahit Gözkan tarafından hediye edilmiştir.²³³

²³² Edip Seviş(ile görüşme, görüşen M. Refik Kaya)., "*Edip Seviş in biyografisi*", Konya, Aralık, 1996

²³³ Cahit Gözkan., (ile görüşme, görüşen M. Refik Kaya) "Cahit Gözkan'ın biyografisi ve Rebab hakkında görüşleri.", İst., Ağustos 1995.

Not: Cahit Gözkan 258 No'lu Musiki Mecmuasına verdiği bilgilerde M. Ali Çağlar, Ahmet Yakuboğlu Dinçer Dalkılıç, Vehbi Dürrüoğlu, Şemsi Güney Ahmet Gürel adlı kişilerin Kütahya da Rebab çaldıklarını söylüyor. Ayrıca Nezih Uzel ve Şeref Aydemir'e rebab meşketliğini söylüyor. (Ancak bahsi geçen kişilerin profesyonel topluluklarda yer alarak rebab ile Türk Musikisinin her formdaki eserini icra edebildiklerine dair bir delil yoktur. Bahsi geçen kişilerin rebab icralarının amatörce ve sınırlı alanda olması dolayısıyla burada sadece isim vermekle yetiniyoruz.

İHSAN ÖZGEN

1942 yılında Urfada doğdu. (1942 -) İstanbul ve Ankara radyolarında görev aldı. Halen İ.T.Ü Türk Müziği Konservatuarında öğretim görevlisi olup Kemençe, tanbur, lavta gibi sazların çalış teknikleri ve tarihleri konusunda ders vermektedir. Ud, kanun, kemençe, tanbur, lavta, viyolonsel, keman gibi sazları ustalıkla çalan Özgen, Rebabı da Cemil Bey ekolünün tavrı ve lezzeti ile çalmaktadır. Tanburi Cemil Bey ekolünün kusursuz temsilcilerinden biri olan sanatçı müzikte evrensel arayışlar içine girmiş yurt içi ve dışında yaptığı konser ve plâk çalışmalarını da üstün başarılar sergileyerek takdirler almıştır.²³⁴ (Bk. Şekil C 53).



²³⁴ İhsan Özgen., (ile görüşme, görüşen M. Refik Kaya)., “İhsan Özgen biyografisi ve rebab hakkında görüşleri” İst. Temmuz 1995

17. TÜRK EDEBİYATINDA REBAB

17.1. Hz. Mevlâna da Rebab

Kaynaklara göre XIII. yüzyılda rebabın oldukça revaçta olduğunu görüyoruz. Musiki ve sema'ı Allah'a yönelmekte araç olarak gören Hz. Mevlâna ve oğlu Sultan Veled rebabla yakından ilgilenmişlerdir.

Mevlâna zamanında sema esnasında bilhassa rebab çalınmadadır ve rebab, Mevlevîlerin adeta mukaddes bir müzik aletidir.²³⁵

"Hz. Mevlâna medrese tahsili görmüş, usul, fıkıh, hadis ve tefsir ilimlerini öğrenmişti. Musikiyi de çok seven bir kişiydi. Mevlâna dini reformunu yaparken üç estetik unsura dayanıyordu. Aşk musiki ve raks. Mesnevî, Divan-ı Kebir gibi eserlerinde musikiyi överken "Rebabın dili Türk olsun, Rum olsun, Arap olsun aşıkların dilidir" diyerek rebabı da göklere çıkarmış, bir çok şiir ve gazelinde rebaptan söz açarak bu sazı yüceltmıştır."²³⁶

17.1.1 Rebabın altı tele çıkması

"Eskiden beri Arap Rebabının dört teli varken buyurdu altı hane yaptılar".²³⁷

Şemsin Şamdan Konyaya getirilmesi 644/1247 üzerine Hz. Mevlâna'nın yaptığı değişiklikler içinde kılık kıyafetten sema usulünün konmasına ve hatta yukarıda tırnak içinde geçen metinden de anlaşıldığı gibi rebabı 4 telden 6 tele çıkarması da vardı.

Gazel

"Ben, nazlı sevgilim böyle hoş ve sarhoş olarak; renk, koku gül bahçesinden ruh bahçesine doğru gidiyoruz. Çenk denilen saz gibi mest, perişan, şaşkın olan bu gönlüm için el çırpıyor, onu gitar gibi çalıyorum. Bu yeni Rebabın her telinden yeni mızrapla yeni şarkılar çalıyorum, bu yeni şarkılardan neresini çalıyorum? Onu gömül anlar. Dilsiz olan Şerh den ise ağzın haberi olmaz; Bu neva senin içindir. Evet onu senin için çalıyorum."²³⁸

²³⁵ A. Gölpınarlı: "Mevlânadan sonra Mevlevilik", İnkılab kitabevi, İst.1953., s.455

²³⁶ M.R. Gazimihal., "Konyada Musiki" ., Ank., 1947. s.12

²³⁷ Prof. B. Furûzanfer., "Mevlâna Celâleddin", Milli Eğ. Bak. Yay. 486., Bilim ve Kültür Es. diz. 59. Çev. Prof. Dr. Feridun Nafiz Uzluk., İst. 1990., s. 100

²³⁸ Prof. B. FURUZAN FER., "Mevlâna Celâleddin", (çev. Feridun Nafiz Uzluk) Milli Eğ. Bak. Yay. İst. 1990., s. 114

Üstteki gazelde Hz. Mevlânanın; “yeni rebab” derken 2 tel ilâvesiyle 4 telden 6 tele çıkardığı Horasan (Arap?) rebabını kastettiği anlaşıyor.

Hz. Mevlâna'nın rebabı mızrapla çalmış olması bu sazın hem mızrapla, hemde yayla çalınabildiğini gösteriyor.

Nitekim başka bir gazelinde geçen beyit bu sanımızı güçlendiriyor.

“Bütün sorular, bütün cevaplar ondan; ben sanki bir rebabım; hadi feryad et diye mızrabı vuran, yayı çeken o.” ²³⁹

Hz. Mevlâna birçok gazel ve rübaisinde rebabın sesinden inilti olarak bahseder ve bu sesi cennet kapılarının açılış gıcirtısına benzetir. İniti ve gıcirtı gibi sesler daha ziyade yaylı çalgılardan çıkar. Yine burada bu rebabın yayla da çalındığına ışık tutan birkaç beyiti veriyoruz.

“Rebaptan, yaysız nasıl ses çıkmazsa, ayık oldum mu da benden hikaye duyulmaz” ²⁴⁰.

“Rebabçı gözlerini yummuş, yay elinde; kemençeyi yavaş yavaş çalmada feryad onun uykusundan.” ²⁴¹.

“O rebab diyor ki; Beklemekten öldüm, Osman'ın elini, kucagını, yayını istiyorum ben”. ²⁴²

Hz. Mevlâna “Hiç biliyormusun? Rebab ne diyor; diye başlayan bu gazelinde de, rebabın malzemesi hakkında bize ışık tutuyor.

“Diyor ki: Etinden uzak düşmüş bir deriyim ben, nasıl ağlamayayım, nasıl dertlenmeyeyim ayrılıktan? Tahta diyor ki yemyeşil bir daldım ben, balta kesti, bıçkı dildi beni.” ²⁴³

Yine Rebabla ilgili bir gazelinin devamında sazın ibrişim tellerinden söz açıyor.

“Gönül, onun ibrişim tellerinden mekik gibi dönmede; öyle fır, fır dönmede ki o ibrişim bükenin gözlerine hem görünmede, hem görünmemede.” ²⁴⁴

Bu bölüme kadar olan tarihi bilgilerden ve Hz. Mevlânanın sazı konu ettiği gazel ve rübailerinden anlıyoruz ki; Hz. Mevlâna, azeri tarına benzeyen rebab adlı bir

²³⁹ MEVLÂNA MUHAMMED MEVLEVÎ RUMÎ, “Divan-ı Kebir” C. VII (Çev. Abdülbaki Gölpınarlı) Kültür Bak. Yay., Eskişehir 1992., Beyit 3013., s. 238.

²⁴⁰ MEVLÂNA MUHAMMED MEVLEVÎ RUMÎ, “a.g.e”., C. V. Beyit 4148., s.336.

²⁴¹ MEVLÂNA MUHAMMED MEVLEVÎ RUMÎ, “a.g.e”., C.V., Beyit 6251., s.458.

²⁴² MEVLÂNA MUHAMMED MEVLEVÎ RUMÎ, “a.g.e”., C.II., Beyit 2469., s.301

²⁴³ MEVLÂNA MUHAMMED MEVLEVÎ RUMÎ, “a.g.e”., C.IV., Beyit 1392,1393., s. 154

çalgıyı çalıyordu. Farâbinin icad eddiği rebab, bu rebab olmayıp bu çalgı X. yüzyılda Horasan ve Farsta yaygın olarak mızrapla çalınıyordu. Bu sazın Hz. Mevlâna ve ailesi tarafından Horasandan Anadolu'ya getirildiğine dair düşünceler vardır.

13. yüzyılda Hz. Mevlânâ'nın çağdaşı olan Yunus Emre de bir şiirinde şöyle diyor.

*Ben oruç namaz içün süçi icdüm, esirdü'm
Tebih ü seccadeyçün dinledüm çeşte kopuz
İy kopuz ile çeşte ashun ne durur işte*

*Sana sual sorarem aydivir bana üşte
Ölmez ışk bilişleri, esrük meclis başları
Daim bunların işi ceng ü şeşta ve rebab durur.*²⁴⁵

Yunus Emre yukarıdaki şiirde çeşte kopuz, ceng, şeşta ve rebab sazlarından söz açıyor.

Buradan XIII yy. Anadolu'da kullanılmış çalgıların içinde rebabın da yaygın olarak bilindiği düşünülebilir.

Morfolojisi hakkında kesin bilgilere sahip olamadığımız Rebab adlı bu XIII. yy. Horasan çalgısı Ahşap gövdeli, deri göğüslü idi ve dört ibrişim teli vardı.

Ancak burada Hz. Mevlâna'nın Altı tele çıkarttırdığı bu çalgı için şunu düşünebiliriz.; altı tel, deri göğüslü yaylı bir çalgı için çok fazladır. Bu zorluk hem teknik kullanım açısından hem de sazı akorda tutturmak açısından.

Zaten Hz. Mevlâna bu yeni rebabı bahis ettiği gazelinde bunu gitar gibi; Mızrapla çaldığını söylüyor. Bu durumda yayla çalınanın muhtemelen dört telli kaldığını ya da ilave edilen tellerin sadece aheng teli olduğunu tahmin edebiliriz.

²⁴⁴ MEVLÂNÂ MUHAMMED MEVLEVÎ RUMÎ, "a.g.e" ., C.III., Beyit 2044, S.219

²⁴⁵ Doç. Dr. SÜLEYMAN ULUDAĞ: "İslâm açısından Musiki ve Sema", Uludağ yay. Bursa., 1992., s. 370.

17.1.2. Hz. Mevlâna'nın eserlerinde Rebab adının geçtiği beyitler;

Tablo 17.1.2,3” (DİVAN-I KEBİR de Rebab adının geçtiği beyitler) ²⁴⁶				
CİLT NO	SAYFA NO	GAZEL NO	BEYİT NO	BAHRİ
I	327	XCV	3011	Bahr-i Muzâri
II	107	XCH	874	Bahr-i Hezec Ahrab
	232	CCIII	1888	Bahr-i Hezec Ahrab
	301	XIV	2469,70	Bahr-i Muzâri
III	91	XXIX	691,92,94	Bahr-i Müctes
	219	CXLII	2043	Bahr-i Müctes
	454	LXXXI	4343	Bahr-i Remil
IV	154	XVII	1391	Bahr-i Reml-i Müseddes
	154	XVII	1402	Bahr-i Reml-i Müseddes
V	4	II	25	Bahr-i Sarî Matviyyi-ı Mavkuf
	268	LXV	3132	Hezec Ahrab Müseddes
	326	CXLV	3985	Hezec Ahrab Müseddes
	335	CLX	4122	Hezec Ahrab Müseddes
	336	CLXI	4148	Hezec Ahrab Müseddes
	366	CCXII	4723	Hezec Ahrab Müseddes
	375	CCXXIV	4888	Hezec Ahrab Müseddes
	390	XV	5146	Bahr-i Hezec Sâlim
	458	CI	6251	Bahr-i Hezec Sâlim
	470	CXIII	6437,39,40	Bahr-i Hezec Sâlim
VI	113	XI	1007	Hezec Müseddes-i Mahzûf
	200	CVII	1957	Hezec Müseddes-i Mahzûf
	293	CCVI	2973	Hezec Müseddes-i Mahzûf
VII	51	LXIV	691	Hezec-i Mekkûl
	53	LXV	708	Hezec-i Mekkûl
	101	XXXIII	1244	Hezec Mahbûn Matviyy
	206	XXXII	2608	Hezec Matvi
	235	XVI	2972	Bahr-ı Remel Mahbûn Meşkûk
	238	XX	3013	Bahr-ı Remel Mahbûn Meşkûk
	239	XX	3026	Bahr-ı Remel Mahbûn Meşkûk
	540	XLIV	7082	Çeşitli bahirler, görülmemiş Vezinler
	553	LXI	7289	Çeşitli bahirler, görülmemiş Vezinler
	577	XCI	7642	Çeşitli bahirler, görülmemiş Vezinler
	604	XVI	8016-17	Bahr-i Muzâri
	656	LXVIII	8732	Çeşitli bahirler, görülmemiş Vezinler

²⁴⁶ MEVLÂNA MUHAMMED MEVLEVÎ RUMÎ., *Divân-ı Kebîr.*, I,II,III,IV,V,VI,VII (Çev. A. Gölpinarlı) Kültür Bak. Eskişehir 1992

Hz. Mevlâna'nın 1646 Rübaisi içinde Rebab'ı konu aldığı rübailer; ²⁴⁷

Tablo: 17.1.2,4"

RÛBAİ NO	SAYFA NO
66	16
75	18
80,82,84	19
329	69
469	96
496	102
682	139
691	141
922	188
933	190
1131	233
1162	239
1436	297

17.2. Sultan Veled de Rebab

Hz. Mevlâna'nın oğlu Sultan Veled de Rebab çalmaktadır.

Hz. Mevlâna'nın gazellerinde geçen bununla ilgili beyitlerden örnekler aşağıda verilmiştir.

"Muhammedin gözleri yumuluyor; uyuyor adeta; rebabta zayıfladı; fakat uyuma; bu söz, altın değilse altın definesidir."

Bir başka şiirinde de *"Muhammed gözlerini yummuş, yay elinde; kemençeyi yavaş yavaş çalmada; feryad onun uykusundan"*

Yine bir şiirinde *"Muhammed'in ne hoş bir adeti, ne güzel bir huyu var; bizi karanlık gecede sessiz, sadasız bırakmıyor; o rebabı sehere dek okşuyor; uykusu gelse bile uykumun boğazını sıkıyor."* ²⁴⁸

A. Gölpınarlı üstteki şiirlerde rebab-ı çalan Muhammed'in Sultan Veled olduğunu söylüyor ve Hz. Mevlâna'nın bir gazelinde Bahaüddin (Sultan Veled)

²⁴⁷ MEVLÂNA MUHAMMED MEVLEVÎ RUMÎ., *Mevlâna'nın Rübaileri*., I,II Çev. (M. Nuri GENÇOŞMAN)., Milli Eğ. Bas., İst. 1986

²⁴⁸ SULTAN VELED., *"İbtidâname"* Yay. (Çev. A. Gölpınarlı) Konya Turizm Der. Yay. Ankara., 1976 s. VIII

oğlunun geceleri sabahlara kadar kendisine rebab çaldığını mihnetle söylediğini ilave ediyor.²⁴⁹

17.2.1.Rebabnâme de Rebab

“Rebabname Sultan Veled’in ikinci mesnevisidir. İstanbul Üniversitesi Farsça yazmaları arasında 1375 No’da kayıtlı olan 746 muharreminin sonlarında (1345), yani müellifin ölümünden aşağı yukarı otuz üç yıl sonra yazılmış bulunan değerli bir yazmaya nazaran 8091 beyti ve dibaceden başka 107 başlığı havidir. İlk mesnevisini yazdıktan sonra dostların, Mevlâna’nın Mesnevisinin veznine daha alışıktı oldukları için o vezinde bir mesnevi yazmasını istediklerini ve rebabın, Mevlâna’ya mensub bir çalgı olması ve onda deri, kıl, demir ve tahta gibi birçok garipler toplandığı için ney gibi bir tek feryadı değil, birçok feryadı şâmil, bulunması dolayısıyla bu ikinci mesneviye rebabla başladığını dibacede söyler.

Sultan Veled Rebâbnâmesine “*Rebabın ağlayıp inlemesinden aşka aid yüzlerce çeşit nûkteler dinleyin*” mealindeki, “*Bişnevid ez nâle vu bang-i rebâb/Nûktehâ-yi ışk der sad güne bâb*” beytiyle başladığı için bu mesnevî Rebabname adıyla anılmaktadır.”²⁵⁰

17.3. Hz. Mevlâna, ve Hüsameddin Çelebi Zamanlarında Rebab’a Dair Menkıbeler

Konumuz bu olmamakla beraber İslâmi açıdan bir müzik aleti çalmak veya raks etmenin haram olduğunu ileri süren Fıkıh adamlarına karşı; Hz. Mevlâna ve ona inananların Rebab çalmak hakkındaki düşüncelerini birkaç örnekle buraya aktarmanın faydalı olacağı kanaatindeyiz.

Eflâki Dede²⁵¹,nin yaşanmış olaylardan aktardığı bu menkıbeler bize XIII. yüzyılda halkı yönlendiren din ve fıkıh adamlarının müziğe ve rebaba nasıl baktıklarını gösteriyor. Örneklerde Hz. Mevlâna ve ona inananlar bu çalgıyı tasavvuf düşüncesi içerisinde kabul ettiriyorlar.

Günümüze kadar olan Türk Müziğinin oluşmasında önemli katkıları olan Tekke ve Mevlevi Müziği, Ahmet Yesevi, Taptuk Emre, ve Mevlâna gibi reformist din adamlarının elinde haram yada tabu olmaktan kurtulmuş çalgıların tekke ve Mevlevihanelerde yerlerini almışlardır.

Tanrıya ulaşmak gayesi ile yapılan bu Müzikler Türk Müzik Sanatının en üst düzeyinde şahaserler vererek Müzik sanatımıza öncülük etmişlerdir.

²⁴⁹ MEVLÂNÂ MUHAMMED MEVLEVÎ RUMÎ., “*Divan-I Kebîr* “ ., III., haz. A. Gölpınarlı Kültür Bak. Yay. Dairesi Baş., Eskişehir., 1992 s. 103

²⁵⁰ A. GÖLPINARLI., “*Mevlânadan sonra Mevlevilik*” ., İnkılab kitabevi., İST. 1953., s. 49,50

²⁵¹ Eflâki Dede (Şemseddin Ahmed). Türk yazarı ve mutasavvıfı (1291?-1360)

Hız. Mevlâna Dönemine ait menkıbe 1.

“Başboğazın birisi Fıkıh, hilâf, mantık, usûl, Arapça, Hikmet, İlminazar, Maani, beyan, tefsir, nücüm, Tıp Tabiyattan luzumlu luzumsuz şeyleri bir kağıda yazarak Mevlâna ya iletmesi için bir köylünün eline vermişti. Köylü Mevlâna'nın huzuruna vardığında Mevlâna kağıdı okumaya dahi hacet görmeden bütün soruların karşılığını etraflıca yazdı ve gönderdi. Bu olayın peşinden, kötü düşüncelilere karşı Hız. Mevlâna bir tezkere yazdırarak sonunu şöyle bağlıyordu.

“Eğer, haram addettikleri, yasak eyledikleri o rebab azizlerin işine yarsa, gerekse idi, biz ondanda elimizi çekerdik.

Fakat aczinden, garipliğinden ötürü garip rebabı biz ırlattık. Zira garipleri okşamak din erlerinin, yakın haslarının işidir”

Bu gazeli buyurdu.

Gazel;

“Rebabın neler dediğini biliyormusun

O, göz yaşından kebab olmuş ciğerlerden söz açar.” ²⁵²

Hız. Mevlâna Dönemine ait menkıbe 2

“Yine Müderrisin oğlu Çelebi Şemseddin ve ediplerin efendisi Mevlâna Fahreddin-i Divdest şöyle rivayet ettiler ki: O zamanda, şariat bilginlerinden bir cemaat, rebabın haram olduğu hakkında sözler söylüyor ve onun çalınmasını men ediyorlardı. Kadı Siraceddin de bunlardandı. Bu haber Mevlâna'ya ulaşınca: “Bunlar soğuk demiri dövüyorlar. Tanrıya tekrar tekrar yemin ederim ki, onların mezarları üzerinde rebab çalacaklar” buyurdu. Mevlâna öldükten sonra (bir gün) dostlar, Konya meydanında sema ediyorlardı. Birdenbire şiddetli bir yağmura tutuldular. Bunun üzerine sema ede ede Kadı Siraceddin'in (Tanrı rahmet etsin) mezarının bulunduğu yere gelip büyük bir semâ yaptılar ve Mevlâna'nın sözünü hatırlayıp hak verdiler.” ²⁵³

Hız. Mevlâna Dönemine ait menkıbe 3

“Muineddin Pervâne, vezir Tâceddin'in oğlunu Konya'da kadı yapmak istedi. Bu çocuk fazilet ve ilimle dolu edib, fakat terbiyesiz, kendini beğenmiş ve veliler aleminde habersiz bir adamdı. Bu zat, Muineddin Pervâne'ye: “Kadılık makamını üç şartla kabul ederim: Birinci şart rebabı halk arasından kaldıracaksın, ikincisi mahkemenin cellâdları gibi olan eski mübaşirleri kovacaksın; üçüncü şart da yeni mübaşirlere; halktan bir şey almamaları için dolgun maaş vereceksin” dedi. Pervâne “Her iki şartı taahhüd ediyorum ve bunları yapabilirim. Fakat rebabı kaldıramam; çünkü o hayli büyük bir padişahın eseridir” dedi. Bu yüzden vezir Tâceddin'in oğlu kadılığa razı olmadı.

Bu hikaye Mevlâna'nın kulağına eriştiği vakit buyurdu ki: “Aferin Mübarek rebaba! Tanrı'ya hamdolsun ki rebab onun elini tuttu'da kazanın hükmü pençesinden onu kurtardı. “Sonunda onun bütün evlâd, Mevlâna hanedânının müridi oldu.” ²⁵⁴

Hız. Mevlâna dönemine ait menkıbe 4

“Yine Sultan Veled Hazretleri buyurdu ki:

Bir gün babam hazretlerine: “Rebabın ne tuhaf bir sesi vardır” dediler. Babam: “Rebabın sesi Cennet kapısının sesidir buyurdu. Ancak Seyyid Şerefeddin: “Biz de o

²⁵² Prof. B. FURUNZANFER., “Mevlâna Celâleddin” ., (Çev. F.N. Uzluk) Milli

Eğ. Bak. Yay. 486., Bilim ve kültür es.diz. 59., Ist. 1990., s. 111, 112

²⁵³ AHMET EFLÂKİ., “Ariflerin Menkabeleri” I. (Çev. Tahsin Yazıcı) Milli Eğ. Bas. Ist. 1964., s. 543

²⁵⁴ AHMET EFLÂKİ., “Ariflerin Menkabeleri” ., I (Çev. Tahsin YAZICI), Milli Eğ. Bas. Ist. 1964. s. 403

sesi işitiyoruz, niçin biz’de Mevlâna hazretlerinin hararetlendiği gibi hararetlenmiyoruz” dedi. Mevlânâ: “Hâşâ ve asla, belki bizim duyduğumuz o kapının açılma sesidir. Halbuki onun duyduğu, o kapının kapanma sesidir” buyurdu”²⁵⁵

Hüsameddin Çelebi dönemine ait menkûbe 5

Ariflerin Menkıbelerinde Mesnevihan Sıraceddin Rebabla ilgili olarak şu hikayeyi rivayet ediyor.

“Mevlâna Hazretleri bu alemden göçtükten sonra Kibirli ve kıskanç kişiler Kadı Sıraceddin Mahkemesinde büyük bir toplantı yaptılar. Hüsameddin Çelebi de bu toplantıya çağırıldı. Ve hep birlik olup Hüsameddin Çelebi’ye Rebab çalmak haramdır. Sema etmek caiz değildir diyerek itirazlarda bulundular. Bunun üzerine Hüsameddin Çelebi şöyle cevap verdi.

“Bende sizden soruyorum. Sizin gözleriniz Musa’nın asasını bir değnek mi, yoksa bir ejderha olarak mı görüyor?” dedi. Orada bulunanlar bu soruya hiç cevap vermediler. Sonra kendisi: “Bizim rebabımızda nihayet yüzüne bakılmayan ve bir köşeye atılan bir tahta parçası idi. Mustafa’nın sırrının mazharı ve zamanın Musa’sı olan Mevlânamız bu tahta parçasını seçti, ona inayet nazarı ile baktı. Bu rebab, onun elinde ejderha oldu. Bütün hiylekârların hayal iplerini yuttu. Binaenaleyh böyle korkunç bir ejderhanın önünde cur’et etmek, ulu orta ilerlemek ve cesaret göstermek uğursuzdur. Olmaya ki günün birinde birdenbire kükreyip sizin bütün akli ilimlerinizi, hükümlerinizi bir nefeste yutsun. Bu hiç kimseye eman vermez, insanı helâk eder” dedi.

Onun nazarının iksirinden, haramlığı helâle tebdil oldu. Rebab’ta kabul ehlinin makbulü oldu.

Hüsameddin Çelebi’nin bu cevabından sonra onunla çekişmek için hazırlananlar aferinler de bulunup tövbe ve istiğfar ettiler.”²⁵⁶

17.4. Çeşitli Dönemlere Ait Rebab’la İlgili Metin ve Şiirler

“İklîğ-ı anacak surette elde kalabilmiş en eski Türkçe Metin Selçuklu çağının Anadolu’daki kapanış dönemidir. Evvelce Raif efendi de bulup nazımı bilinmeyen şiirin şu mısralarında ıklîğ ve kopuz baş başa anılıyorlar.

(Kemancı yay çeken anlamındadır)
Gerü varam bir kişi yolda gezerdi
Urur kâmanca şeyler ol ıklık (=x)
Bizi sevenlere budur konukluk
Dahi birisünün söyler kopuzu
Cefadır dostlarının aş tuzu.

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

Görür ıklık çalar bir köse Durmuş
Halâyuk derli gelmiş kula urmuş

²⁵⁵ AHMET EFLÂKÎ, “Ariflerin Menkıbeleri” ., I. (Çev. Tahsin YAZICI), Milli Eğ. Bas. Ist., 1964 s.468

²⁵⁶ AHMET EFLÂKÎ, “Ariflerin Menkıbeleri” ., II. (Çev. Tahsin YAZICI) Maarif Bas. Ankara 1954. S. 213

XV. yüzyıldan yine Germiyanlı olan Ahmed-i Dâî'nin "Çenknâmesindeki şu mısralarda rebab ile ıklığın yan yana düşürülmesi sebebsiz değildir. (o çağda rebab henüz mızrablı bir kopuzun farsçadaki adıydı):

Kulağı halkalı def eski yârum
Rebab, ıklık yanumca destiyorum
Bana şuşta ve ud âhenk ederler
Neraya gösterürsem yol giderler.

XV. yüzyıldan Aydınlı Dede Ömer Ruşeni'de şunu okuyoruz:

Sen benim yanımda görsen ıklığ'ı
Nidüğün ol dem bilürdün saklığı. ²⁵⁷

İklığın tarihi sanattaki bu görenekten itibarlı yerine rağmen, musikinin bütün unsurları gibi onun varlığını da hor görüp göstermiş bir zümre ve hatta o zümrenin ne gariptir ki sanatçı tanınan sanat yıkıcıları vardı!

Yahya Beyin alttaki mısraları musikiyi baltalarken ıklıktan da
– çingenelik menzilesine düşürerek – kemançe adıyla söz açmıştır:

Evvelki şube, sazende ve güyendeler bais-i hengâme-i ehl-i ısyân ve sebab-i mareke-i
zümre-i battalan olup meyşum-ü eshab-ı tarikat oldukların ilâm ve ilân eyler:

Bu sazende kısmına gelsün zevâl
Bari oldu her yerde saff-ı niâl
Alur altına çengini ol bakar.
Semer üzre binmiş humâra döner
Görün çeng ü şeştaların derdini
Utanmaz çalana döner ardım
Kopuzu işiten kişi aldanur
Kazan üstüne damla damlar sanur
Sanemler gibidir. Kemançe heman
Ana mail olmaz müslûman olan
Ki bir boğazı iplûye baş koyar
Bir eğrinin üstüne kûp kûp düşer
Hususi ki çaldığı nâsaz ola
Bed âhenk ola hem bed âvaz ola
Kemançe çalan mühmel ü mübtezal
Şu çinganeler gibidir fi-l- mesel
Nice kere kesmez bıçağı urur
Boğazlandığını çıkarır durur
Kemançe şeyatine olur keman
İder halkı ısyân okuna nişan
Kıyamette ey mutrib-i kem nazar
Defin boynuna tavki lânet eder
Defin pulu değil eksik her zaman
Dilenci çanağına benzer heman
İl içinde tanbur uzanur yatar
Salah ehli anı görünce kakar.

"Musiki yasaklandı" diye o yılların zuhuratında padişahı tasvibettiği bir başka manzumesinde aynı Arnavut Yahya Bey kemançeyi şeklen haca benzeterek şöyle demiştir.

²⁵⁷ M.R.GAZİMİHAL., "Asya ve Anadolu Kaynaklarında İklığ", Ses ve Tel Yay. Ankara 1958. s. 23,24

“Kemançenin sanemi sındı yandı âteşe ud.
Yıkıldı yerleyin çengin Livâ ı şeytanı

diyor ve az aşağıda şunları da ilâve ediyor.

Belâyı can idi sazende kısmına tanbur
Elinde avretin ağlardı sanki oğlanı
Ne zulm idi bu ki def etti padişah cihan
Kemançe mutrib elinden iderdi efganı.

Sanat düşmanı şairin “çalındı calıcının hâke tac-ı ünvanı” demesine bakılırsa, ıklığın bütün bir zümre elinden de ayrıca zarar gördüğü düşünülebilir. Yediği bu silleye rağmen, sevenlerinin çoğunluğu şüphe yok ki serhadlere kadar henüz yine de yurt çapında idi – Bir cemiyet derdi halinde kısa mühletlerle musikinin İstanbul da zaman zaman yobazlığa uğradığına dair başkaca metinler de vardır.

Kaygusuz Abdal’ın şu güvenli kıtaları Rumeli serhat dilinden aynı çağa ve üstün alâkaya bağlı heybet dolu bir hatıradır . (XV. y.y.):

Yüz bin yiğit yanınca gürzün çeküp yürüsün
Yangulansın dağ-ü taş tabil baz âvazıyla
Zil-ü zurna borular hazretinde çalınsun
Müddiler am görsün ol çıkası göz ile;
Otuz kobuz, kırk çeşte, elli ıklığ-ı rebab
Hüb çalınsun odada “iktelli” saz ile
Bunca sözlü söyledik bize baki kalır yok
Kaygusuz’a nazar eyle bir güzel yüz ile ²⁵⁸

Divan şairleri de duygu ve düşüncelerini nazma geçirirken sadece çalgının adından değil, bazen onun yapısından, dış görünüşünden de söz ederler. Mesela Neşâti, ‘Rebab’ın bir bölümünün kaseye benzediğini, içinin boş olduğunu şu beytiyle dile getirir.:

Ne serde neşe-i bâde ne elde peymâne
Derûn-ı meykede çün kâse-i Rebâb tehi

Burada şair, ‘Rebab’ kasesinin boş olduğunu hissettirdikten başka, ondan hiçbir nağmenin çıkmadığını, keyf ve neşe verici şeylerin kalmadığını da anlatmak istiyor.

Nedim ise bir beytinde yine ‘Rebab’ ın kaseye benzeyen bir bölümünden bahsederken Neşâti nin aksine, iyimser bir ifadeyle bu sazdan yeni ve coşkun nağmelerin çıktığını belirtir.:

Şarâb-ı saf kadar keyf verdi ey mutrib
Hurûş-ı nağme-i ter kâse-i Rebâb içre

Öyle kelimeler vardır ki kafiye olarak kullanılmağa çok uygundur. İşte ‘Rebab’ da bunlardan biridir. Divan şairleri ‘tûrab; ‘şarab; ‘nab’, ‘ab’, ‘tarab’, ‘tab’, ve benzeri kelimeleri kafiye olsun diye Rebab dan faydalanmışlardır diyebiliriz. Buna birkaç örnek verelim:

Sâki getir; getir yine dîunki şarâbum
Söylet dile getir yine çeng ü Rebâbum
Ben var iken gerek bana bu zevk u bu seffâ
Bir gün gele ki görmeye kimse tûrâbum

II. Murad

²⁵⁸ M.R. GAZİMİHAL. “a.g.e”., s. 35,36,38

Gene azm-i Şarâb-ı nâb ideltüm
Gûş-ı çeng ü ney ü Rebâb ideltüm

Vasfi

Göz yaşın bezm-i muhabbet de şarab eyleyelüm
Nâle vüâhı bu meclisde Rebâb eyleyelüm

Ulvi

Mutrib ki harf-i râzımı gûş-ı Rebâba kor
Târ-ı kemânı nâle-i dil Piç ü tâbe kor

Nedim

Bu, kıta ve beyitlerde gördüğümüz Rebab ı şairler, gerçekten isteyerek mi kullanmışlardır, yoksa sırf kafiye olsun diyemi kullanmışlardır? Kesin bir cevap vermek çok güç. Ancak yukarıda da belirttiğimiz gibi hiç olmazsa bazı beyitlerde, kafiye bulma mecburiyeti, şairleri 'Rebab' kelimesini kullanma zorunda bırakmıştır kanaatindeyiz. Zaten birden fazla sazı ele alıp 'Rebab'ı mısra sonunda kafiye olarak kullanan şairlerin bu tutumları da kanaatimizi doğrulamaktadır. İçinde 'çeng', 'ney', ve 'def'in de geçtiği şu beyitleri örnek olarak gösterelim.

Bezm-i belâda nâle vü âhınla Bâkiyâ
Müstagniyüz terâne-i çeng ü Rebâbdan

Bâki

Didüm ki firkatünde nice yanam inleyem
Didi ki sûz u nâlesiz olmaz ney ü Rebâb

Ahmedi

Suret ü kâmet sînem gam ü derd ile bu gün
Işık hâlin dimege aldı Def ü çen gü Rebab

Lâmii Çelebi

Edebiyatımızda zaman, zaman 'saz', 'çalgi' genel mana da kullanılan 'Rebab', , Klasik şiirimizde çokça geçiyorsa tabii ki bunu sadece kafiye bağlayamayız. Daha doğrusu divan şairlerimizin musikiye az veya çok alaka duymalarını, zevk, kültür ve hayal dünyalarını gözden uzak tutamayız. 'Rebab', bazen bir şairin medhiyesinde meclisi şenlendirir.

Şâhâ benem ki meclis-i medhünde eylerem
Bir târ ile hezâr nevâ nitekim Rûbab

Necâti

Bazen ıstırabım çarpıcı buluş ve hayallerle ifadesinde en güzel yeri alır,

Ehl-i bezmi yıkdılar sâzendeler zâti meger
Sîne-i pür sûzunun cildin Rûbaba yakdılar

Zâti

Çün metâ-ı vuslatun hicrâmı yokdur ya niçün
Şemler yanub kadehler ağlaşır inler Rebâb

Zâti

Gördi ham kâmetümle sînemi yâr
Vardı çeng ü Rebâb a meyl itdi

Lâmii Çelebi

Bazen de şâire hitâb ederek intak sanatının inceliği ile karşımıza çıkar.

Eylemezdi Hayâli sohbet-i mey
Dimese çeng ile Rebâb içelim

Hayali ²⁵⁹

XIX. y.y. Osmanlı Devleti Fikir ve Edebiyat adamlarından Tevfik Fikret (1867-1915) Servet-i fûnun akımının kurucularından olup eserlerinden birinin ismine Rûbab-ı Şikeste adını vermişti.

Tevfik Fikret (Rebab) sözcüğünü Batı Edebiyatında şiir sanatının simgesi olan lir yerine kullanmıştı, ve sözcüğü “rûbab” şeklinde harekelediği için ondan sonra bu galat uzun müddet hareke ile söylenmişti.

Servet-i fûnun yazarları “lirik” sözcüğünü de rebab’tan türetilen “rebabi” sözcüğüyle karşıladılar.” ²⁶⁰

XX. y.y. Bestekârlarından Yesârî Âsım ARSOY da Rebab’a olan hayranlığını ifade eden Segah ve Hicaz makamlarında iki şarkı yazmıştı. Sözü ve müziği kendisine ait olan bu şarkılarda bestekârimiz duygularını şöyle dile getirmişti.

SEGAH ŞARKI (Düyek)

Rebab – 1 (bk. Şekil B 1)

Haber ver ey sabâ rebâb uyandı mı
Açarken o gonca aşka inandı mı
Güneşsiz güller nûra boyandı mı
Açarken o gonca aşka inandı mı. ²⁶¹

HİCAZ ŞARKI (Düyek)

Rebab – 2 (bk. Şekil B 2)

Rebâb’ın sesini sâhillere dinler
Hazîn, nağmerlerle Lâlezâr inler
Rebab’dan dağılır âh ü enînler
Hazîn nağmelerle Lâlezâr inler. ²⁶²

²⁵⁹ Ayhan GÜLDAŞ., “Divan Şiirinde Türk Musikisi Sazları “., Sanat ve Kültürde Kök Aylık ve Musiki Der.) C.1., S. 18., İst. 1981., s.16,17.

²⁶⁰ Büyük Larousse Saz ve Ansk., “Rebab”., Milliyet., C.19. s. 9729

²⁶¹ Dr. Bülent GÜNDEM., “Y. Asım ARSOY Hayatı ve Eserleri” İst. 1995 s.439

²⁶² Dr. Bülent GÜNDEM., “Y. Asım ARSOY Hayatı ve Eserleri” İst. 1995. s.233

Yine Y. Asım ARSOY'un Güftesi İhsan Bey'e ? ait olan başka bir hicaz şarkısında "rebâb" şöyle geçiyor.

HICAZ ŞARKI (Semai)

Aşk Mektubu (bk. Şekil B 3)

Meleğim mahitâb-ı rûhumsun

Emelimsin bahâr-ı aşkımsın

Lem'a-î âfitâb-ı ruhumsun

Haşradek sen mesâr-ı aşkımsın

Yâdigâr-ı şehâb-ı rûhumsun

Sen benim hem hezâr-ı aşkımsın

Hâdisat-ı şebâb-ı rûhumsun

En güzel bir nigâr-ı aşkımsın

Heyecân-ı rebâb-ı rûhumsun

Neş'e-i kalb-i zâr-ı aşkımsın. ²⁶³

²⁶³ Dr. Bülent GÜNDEM., "a.g.e" ., s. 227, 228

18. REBABLA İLGİLİ GÖRÜŞLER VE ROPORTAJLAR

Musiki Mecmuasının Ocak 1970 tarihli 254. Sayısında Sabahattin Volkan “Rebab” hakkında bir makale vermişti. Ancak M. Ali Çağlar ismindeki bir okuyucu bu makaleye karşı bir yazı göndermişti. Gönderdiği bu yazı Musiki Mecmuasının 255. sayısında yayınlandı. Bu mektubu burada aynen veriyoruz.

“Sayın E.R. Üngör
Musiki Mecmuası Sahibi Yöneticisi
P.K. 666 İstanbul

Ankara
25.1.1970

Mecmuamızın 254 numaralı Ocak sayısında “Rebab” hakkında güzel bir yazı yayınlandı.

Şayet münasip görürseniz, bu yazı hakkındaki fikirlerimin de duyurulmasına delâletinizi rica edeceğim.

Bilindiği gibi Rebab, kaybolmaya doğru giden güzel sazlarımızdan biridir. Bugün bu sazı, benim bildiğime göre çalan sadece üç kişidir. Sabahattin Volkan, Edip Seviş ve Cahit Gözkan. Bu sanatkarların her üçü de orta yaşı aşmış kimselerdir. Bugüne kadar, uzun zamandan beri kullandıkları bu sazda hiçbiri bir tek talebe yetiştirmemiştir. Gücenmesinler, bu sebepten veballeri büyüktür. Daha da büyümemesini Allaha niyaz ederim.

Gidelim Rebab’ın kendisine, Mecmuada yayınlanan Rebab şekli yani Mustafa Sunar’ın çaldığı Rebab, (bk. Şekil C 51). Mustafa Sunar tarafından değiştirilmiş olup doğru değildir. Yani açıkcası Rebab dejenere edilmiştir. Çünkü verdiği ses asıl Rebab sesi değildir. Asıl Rebab sesi: Yine aynı sayfada resmi bulunan merhum Süreyya Bey’in kullandığı Rebab’dır. (bk. Şekil C 50).

Bu iki Rebab arasında sesler çok farklıdır, çünkü asıl Rebab’daki giriş tel ile, uydurma madeni tel çok tabii ki aynı renkte ses vermezler. Nasıl ki Ud ile, uydurma Cümbüş aynı sesi vermiyorlarsa. İşte her iki çeşit Rebab arasında Ud ile Cümbüş arasındaki ses rengi ayrılığı kadar ayrılık vardır. Eski Rebabların sesini duymuş olanlar bu hakikati açıkça teslim ederler.

Belki merak edenlere faydalı olur düşüncesi ile Rebab’ın ölçülerini sunuyorum:

Tüm boy: 80 Cm. İki eşik arası: 33 Cm.

Üst eşiğe kadar sap boyu: 30 Cm.

Üst eşikten yukarısı: 17.5 Cm.

Sap (üstüvanı) kalınlığı (çap) : 3.5 Cm. (gövdeye yaklaşırken 3 Cm.)

Ayak boyu: 23 Cm. Burgu boyu: 10 Cm.

Şimdi, temennim şudur: Türk musikisini hakikaten sevdiklerine kani bulunduğum bu güzide sanatkarlarımız musikimizin her şeyi ile aslına uygun olarak yaşatılmasını öngörüyorlarsa lütfen asıl Rebab ile iştigal etsinler ve vakit geçirmeden bir – iki değil daha fazla talebeye bu sazı aşılayıp onları yetiştirsinler.

Bu hareketle musikiye en büyük borçlarını edâ etmiş olacakları gibi böylece musikimize büyük hizmette bulunacaklarına da kaniyim.

Saygılarımla
M. Ali Çağlar²⁶⁴

Musiki Dergisinin 254. sayısında yayınlanan “Rebab” hakkındaki yazıdan sonra bu konuya ait 255. sayıda yayınlanan mektupta mevzu edilen hususlar üzerine 258. Sayıda 1970 li yılların üç rebabisi ile bir anket yapılmıştır.

²⁶⁴ M. Ali Çağlar., “Mektup”., Musiki Mecmuası., No. 255., Şubat 1970., Ist. s.9

Cahit Gözkan, Edip Seviş ve Sabahattin Volkan Musiki Mecmuasının hazırlamış olduğu sorulara cevap vermişler. Dergi bu cevaplara göre yorum ve düşünce getirmiştir.

Musiki Mecmuasının 258. Sayısında çıkan bu yazıyı burada naklediyoruz.

SORU 1. Kullandığınız Rebab ananevi midir, Yoksa Mustafa Sunar'ın değişikliğe uğrattığı şekilde midir? Niçin ?

C.GÖZKÂN'IN CEVAPLARI

“C.1- Benim çaldığım Rebâb, 254 sayılı mecmuanızda resmi görülen merhum Eyyubi Mustafa Sunar Bey'in icadı olan Rebâb olmayıp eski tariflere uygun ve diğer resimde Saçlı Emir Ef. Camii ve Tekkesi Şeyhi, Haşimi Osman Ef. torunu, Bayrami Melamiye tarikatından ve ayrıca Bektâşi tarikatına intisabı hasebiyle Süreyya Baba namıyla maruf olan muhterem zatın elinde görülen Rebâbtır. Üzerinde üç tel bulunmakta olup bunlardan esas melodi çalınan tel at kılındandır. Ve solda bulunur. Diğer iki madenî tel rezonans telleridir.

Akortu; Davut veya Bolahenk'tir. Yani, solda bulunan birinci tel Sol (Rast), ortada bulunan ikinci tel Re (Yegâh) ve sağda bulunan üçüncü tel Sol (Rast) dır.

Tanburi Cemil Bey'den sonra merhum Kemani Faik Mis Bey de Rebab çarlarıdır. Kendisini 1930 da dinlemiş ve bir de Rebâb almıştım.

Türk musikisi, ehli aşk olan eslaflın himmetleriyle haddi kemale gelmiş olduğundan layemut olduğuna inanıyorum. Aşk esbabı hilkatten olduğuna göre aşka mütcellik hususatin baki kalması tabiidir. Rebâb; aşk, bir cihetten de güzel sanatlar akademisi olduğu muhakkak olan Mevlevî dergâhına girmiş, o dergâhta hayatiyetini muhafaza ederek bizlere kadar gelmiştir. Sultan Veled Hz. nin . “Bişnevidez nalei banki Rebâb” buna delildir. Ancak saha ve imkânsızlıklar onu bugün konuşamaz hale getirmiştir.

Herhangi bir alet-i musikide icrakârlik iki şıktan hali değildir. Birinci mertebede yani bidayette saz icrakâra hükmeder. Bu mertebeden sonra icrakâr sazına hükmetmeğe başlar ki, artık muvaffakiyet yolu açılmış demektir.

Rebâbta hemen hemen birinci şık devam eder. Rebâb icrakâra karşı daima ağırlığını koyar. Yani, icrakârın tasarrufuna girmez. Bu mübarek sazın sazende ile ülfeti, sazendenin kendi şartlarına uyması ile kabil olur. Bu da, Rebâbın ağır, manevî, tavır ve nağme ahengine intibak edebilmek zevk ve kabiliyetini gösterebilmesine bağlıdır. Rebâb, bünye ve mânâsına uygun olan, ayini şerifler, ilâhiler, beste semailerdir. Hülâsa, Rebâb mecazden ziyade hakikati terennüm eden bir saz olduğundan ehli aşkın elinde dile gelir ve aynı şartları haiz muhatap arar. Bu sebeptendir ki Mevlevî dergâhı şeriflerinde icra edilerek uşşak'a hitab etmiş ve dergâh canlarının mahremi olmuştur.

E.ŞEVİŞ'İN CEVAPLARI

C.1-Kullandığım Rebâb an'anevi değildir. Esâsen gördüğüm klâsik Rebâbların –A. Çalış'el tarafından ölçüleri verilenler müstesna – hiçbiri birbirine uymamaktadır. Evvelâ ceviz kuturları uymaz. İki Rebâbımız dahi birbirinden çok farklıdır. Rebâbın tadillerinin sebebi onu toplum saz içinde icra edebilmek gayesidir.

Rebâb, 1923-1924 senelerinde yeni şekli ile hocamın ve benim ellerimizde doğdu. Hocam ve çok kıymetli bir musiki öğretmen ve âlimi olan, rahmetli Mustafa Sun'ar, Rebâbı evvelâ klâsik Rebâbla icra etti. Dejenere edildi denen Rebâb âcizane fikrimce tekemmül ettirilmiştir.

Hoca, klâsik Rebâbın, bir oda sazı olarak icra edilmekle beraber, saz toplulukları içinde bir işe yaramayacağını kolayca tesbit etti. Çok küçük olmama rağmen beni karşısına alarak izahatımı şöylece özetlemişti: (-Akor tutmuyor evlât!...)

Hakikatın tâ kendisi de budur. Klâsik Rebâbda can direği yoktur. Bilmem tasavvur, ediyor musunuz? Gerilmiş bir deriye eşik basıyor, “aletin telleri at kılındandır, yay yine kıldandır. Bu üç eleman hep birlikte çalışmaya başlayınca akor’un muhafazası imkânsızlaşıyor. Harici suhnet de ayrı... Ben de bu hususu o zamanlar tetkik ettim. Ve böylece Rebâba can direği takıldı. Akor zaiyatı çok küçültüldü. Yoksa can direksiz Rebâb iki misli ses verir.

Tel mevzuuna gelince...

Hiç kimse kemana çelik tel takılınca keman dejenere oldu demedi. Rebâb’a kiris tel takılabilir. Yoksuzluktandır bu hal.

Kadîm arkadaşım ve bu arkadaşlığı ile iftihar ettiğim, bir musiki âlimi olan sayın Cahit bey, Rebâbı tam klâsik icra eder. Fakat toplu haldeki bir icra heyetine arzu ettiği şekilde iştirak edemez. Çünkü akor ufak tefek değişiklikler arz etmektedir. Halbuki aziz kardeşim Sabahattin beyin ve daha mütekâmil bir Rebâb olan benim sazlarımızla bir saz topluluğunda icrâkâr olarak çalabiliriz. Esasen hocamın tadilden gayesi de bu idi.

Mevcut tekemmül ettirilmiş iki Rebâb, hocam tarafından cevizleri tedarik edildikten sonra, bir yandan dize intibakı da te’min eden demir iskelet iki adet olarak tesviyeci olan öz amcama imal ettirilmiştir. Birinci Rebâb ki – halen Sabahattin beydedir – inşa edildikten sonra senelerce, hocam tarafından ve arada mektep müsamerelerinde ve hususî konserlerde tarafımdan icra edilmiştir.

Bu Rebâbın sapı Sabahattin beyin verdiği şekildedir. Sapın aşağıdan yukarıya doğru genişlemesine olan konikliği pozisyonları icrasına zorluk verir. Bendeki bir müddet sonra yapılan ikinci Rebâb ise daha da tekemmül ettirilmiştir. Benim istirhamım üzerine rahmetli iki hoca, M. Sun’ar ve Dürrü Turan beyler, tafsîlâtını arz ettiğim sapı birlikte hazırladılar. Bu Rebâb da her türlü pozisyonu kolaylıkla icra etmek mümkündür. Ayrıca adedi artırılmış ahenk telleri ihtizazı artırmakta, sese daha ilâhî bir varlık katmaktadır. Son Hz. Mevlânâ ihtifalinde Rebâb’ı elektronik olarak icra ettim, ilgili mahfillerden % 100 muvaffakiyet sağladığımı öğrenmiş bulunuyordum. Şimdi yapmakta olduğum bir tâdilât can direksiz Rebâb’ı akor tutar hale ifrâğ edecektir. Muvaffak olduğum takdirde neticeyi size tafsîlâtı ile arz edeceğim.

S.VOLKAN’IN CEVAPLARI

C.1-Acaba, hangi musiki âletinin bugünkü şekline bakıp da:

“- Bu, bunun an’anevî şeklidir.” diyebiliriz. Var oluşdaki tekâmül kanununu nasıl hiçe sayabiliriz? Böyle bir suali ancak, “Rebâb” için sormakta veya sordurmakta olanların, bir kasd-ı mahsusları bulunduğuna, haklı olarak, bendeniz pek şüphe ederim. İnsanlık dünyasının elinde bulundurduğu çeşitli musiki âletlerinden hangisi bugün için, ilk çağlardaki şekillerini muhafaza etmektedirler ki, “Rebâb” için de:

“- Olamaz!... Rebâb, ille de ilk şekli ile çalınmalıdır.” Diye, lüzumsuz, kuru ve hatta gülünç denebilecek bir iddianın sar’asına kapılarak akl-ı selimimizi fedâ etmiş olanlardan olabilelim!

Bendeniz “Rebâb” hakkındaki bildiklerimi, mecmuanızın 254 sayılı Ocak 1970 tarihli nüshasında bütün teferrüat ve ölçüleri ile izah eylemiş ve umumî efkâra sunmuş bulunuyorum. Kibar-ı ulemâdan ba’zılarının iddia buyurdıkları gibi, hocam rahmetli Mustafa Sunar, “Rebâb”ı aslâ dejenere etmiş değildir.. Bil’akis, “Rebâb”onun himmeti sayesinde rejenere olmuştur. Rebâb’ın, yaşadığı san’at çağına kadar gelmiş olan şekli üzerinde yaptığı tadilâtın, bu sazın esas bünye ve ölçüleri ve aslî gövdesi ile hiçbir alakası yoktur. O, sâdece, icra tarzını mehma emken biraz daha sâlim ve emîn bir şekle ifrâğ edebilmek için, sazın tâlî kısımları üzerinde küçük değişmeler yapmış, bu suretle sazın icrâkârının işini bir hayli kolaytırmış ve bunda da elhak ki, muvaffak da olmuştur.

O’nun, çok uzun seneler ve belki bir asra yaklaşan bir zaman şeridi içinde kenâra atılıp unutulmağa mahkûm edilmiş ve esasında icrâkârı da hemen hemen hiç kalmamış olan böyle bir sazı tekrar ortaya çıkarmaktaki san’at aşkı ve mesâi payı elbette pek, hem de pek büyük ve şükranlara lâyıktır. Mustafa Sunar, Türk musiki âleminin pek az yetiştirdiği vasıflarda, nezih ve ince duyuslu, yüz akı insanlarından biridir. Bizler, ya’ni, O’nun talebesi olmak bahtiyarlığına ermiş olanlar için o, pek çoklarınca zamanında keşfolunamamış bir his ve san’at dünyası, bir ince nağmeler çağlayandır.

Birinci soruya verilen cevaplar üzerine derginin yorumu;

1-Görüldüğü gibi şimdi elde iki çeşit Rebab kullanılmaktadır. Biri eskinin devamı olan şekil. Diğeri de tekemmül ettirildi denilen şekil.

Gerçekte tekemmül ettirilen nedir? Önce bunun üzerinde durulmalıdır. İlk ve önemli değişiklik "Tel" üzerinde olduğu görülüyor. At kılından olan tel şimdi keman teline çevrilmiştir. Böylece elde edilen ses rengi de değişmiştir. Her iki ses rengi hakkında bir tercih yapmak zevke dayanmakta ise de eskiler at kılından çıkan sesin karakteristiğini savunmaktadırlar. Bu ses hakikaten klâsik eserlerin icrasındaki ruha daha yakın düşmektedir. Bugün Arap âleminden Hindistan'a kadar olan bölgede kullanılan Rebab'a madenî tel takılmamıştır. Bu da dikkat edilmesi gereken bir husustur. Yine bu bölgede tel sayısı da genellikle 2'dir.

Anket yazısından anlaşıldığına göre eski Rebab'a itibar edenlerin bir hayli fazla oluşu yeniliğin benimsenemediğine bir delil olabilir. Bunu herhalde zaman daha iyi gösterecektir.

M.M.

Soru 2. Halen memlekimizde Rebab çalan kimlerdir.

C.GÖZKAN'IN CEVAPLARI

2- Rebâb çalanlar, 255 sayılı mecmuanızın 9. Sayfasında ismi geçen zevattır. Ayrıca halen fasılalarla meşke devam ettiğim Neziğ Uzel Bey'le kısmen meşkettiğim Şeref Aydemir Bey'ler Rebâb çalmaktadırlar.

10 sene kadar evvel, pek güzel nay çalan ve keman başta olmak üzere bir çok sazları meharetle imal edebilen Mimar Dinçer Dalkılıç Bey benden Rebâb ölçüsünü alarak birkaç Rebâb imal etmiş, vazifeten Kütahya'da bulunduğu esnada Ressam ve Nayzen Ahmet Çalışel Bey'in talebelerine vererek Rebâbla meşgul olmalarını teşvik etmiş olup halen Rebâbla meşgul olan bu zevat şunlardır:

Ahmet Yakuboğlu (Çalışel), Dinçer Dalkılıç, Vehbi Dürrüoğlu, Şemsi Güney, Ahmet Gürel ve daha adını bilemediğim birkaç kişi. Bu zevat, Amerika'da bulunan Dinçer Dalkılıç hariç hepsi Kütahya'da bulunmaktadır.

E.SEVİŞ'İN CEVABI

2- Bilinen Rebâb icrakârları üç kişiden fazladır. Kütahyalı aziz dostum ressam Ahmet Çalış'el, mühendis Dinç'er bey ve etraflarında tahmin ederim en az dört kişi. Yalnız bu zevat klâsik Rebâb icra ederler. Bu da akor meselesinde aynı krate içinde kalmalarını gerektiriyor.

S.VOLKAN'IN CEVABI

2- Memleketimizde hâlen Rebâb çalmakta olan eşhasın sayısı, kanaatımca pek mahduttur. İçlerinden tanımakta olduklarım, Türk musikisinin cidden kıymet arz eden kişileridir. Benim yakinen tanıdıklarım meyanında "Cahit Gözkan" ve "Edîb Seviş" beyler başta gelenlerdendir.

2. Soruya verilen cevaplar üzerine derginin yorumu;

2- Bu anketten anlaşıldığına göre halen memleketimiz de 10 kişinin Rebab çaldığı anlaşılmaktadır. Bu durum Rebab'ının en az çalıcıya mâlik bir çalgı olduğunu ortaya koymaktadır.

SORU-3. Rebab'ın geleceğini nasıl görüyorsunuz?

C.GÖZKAN'IN CEVABI

3- Muhakkak olan; Rebâb bir müptedi sazı değildir. Perdesiz ve bir tel üzerinde icra edilişi oldukça musiki bilmeyi, sesleri iyice tanıyacak hale geldikten sonra Rebâb çalmaya teşebbüsü zaruri kılmaktadır. Rebâbın geleceği yukarıda bahsi geçen zevatın

iştigali sebebiyle senbolik olarak devam ve intikal edebilirse de sahasını kaybettiğinden pek ümit verici olmayıp tarihe intikal etmesi de ihtimal dahilindedir. Ancak bir Mevlânâ Akademisi tesis edilir ve bunun zımnında da evvelce olduğu gibi usulî veçhile ayinlerin icrası ve bu mefhum içinde yetiştirilecek Rebâbzenlere inkişafı mümkündür.

E.ŞEVİŞİN CEVABI

3-Rebâb önünde sonunda M. Sun'ar hocamın tâdil şekline ufak tefek ilâveler sonunda saz topluluklarının içine girecektir. Kemence'den çok daha mükemmel, ses bakımından da neyden sonra en içli sesi veren ihtizaz bakımından emsalsiz bir sazdır.

S. VOLKAN'IN CEVABI

3-Rebâbın geleceğini mi nasıl görürüm?...

Gerek yakın geçmişlerde ve gerekse hâl içre vaki' çalışmaları; aslında ne sanât ve ne de sanâtkârlık haysiyetine sığmayacak kadar kısır davranışlı ve teessüfe şâyan iç güdülerile, perdeler arkasından ferman yürütenler tarafından senelerden beri sabote edilmiş ve adının anılmaması uğrunda alınan sistemli tedbirlerle yayın alanının köşe başlarında barikatlar kurdurup nöbet bekletenlerin sinsî saldırılarına hedef olmuş bir sazın, benden, geleceğini sormak!...

Bu sualinize müsbet bir cevap verebilmek, benim için büyük bir cesâret... Hatta, biraz da fazlaca bir iyimserlik olur kanaatındayım, doğrusu!...

3. Soruya verilen cevaplar üzerine derginin yorumu;

3-Rebâb'ın geleceği hakkında genel kanaat lehde değil ise de parlak bir gelecek ümit etmek de yakın zaman için mümkün gözükmemektedir. Bugün Rebâb'ın yaşamasını temin bakımından Radyolarımızın ve Konservatuvarın da bu konuda kendine düşen görevleri olduğu ilgililerce herhalde idrak edilecektir.

Tam teşekküllü bir Türk musikisi okulu kurulduğunda ancak Rebâb'ın geleceğine ümitte bakabiliriz. İşte o zaman; Sinekman da, Lâvta da, Nefir de, Miskal de Rebâb gibi yeniden kazanılacaktır. Hatta, kaybolmuş birtakım halk çalgılarımız da.

SORU 4. Rebâb talebesi yetiştirdiniz mi?

a.Yetiştirdiniz ise kimlerdir?

b.Yetiştirmediniz ise niçin ?

c.Bu konuda ne düşünüyorsunuz ?

C.GÖZKAN'IN CEVAPLARI

C.4- Yukarıda da kaydettiğim gibi Rebâb meşkettiklerim Nezih Uzel ve Şeref Aydemir beylerdir.

Halen Rebâb öğrenmek üzere birkaç müracaat daha var ise de henüz Rebâb imal ettiremediğimizden meşke başlanamamıştır. Getirtmek üzere teşebbüse geçtiğimiz cevizler geldiğinde Rebâbların imalinden sonra derslere başlayabileceğiz.

Rebâb öğrenmede başlıca zorluk Rebâb'ın teminidir. Bazan karşılaştığım Rebâb öğrenme arzuları da Rebâb bulunamayıştan dolayı mümkün olamamaktadır.

E.ŞEVİŞ'İN CEVAPLARI

C.4- Üç Rebâbzeni talebe yetiştirmemekle serzenişlere boğan iddiaya gelince:

Cahit beyin ilim dağarcığı talebelere daima açıktır, bana eline sazımı alıp hiç müracaat eden olmadı. Burada Neyzen olan ve tanıdığınız Hasan Çopur'a elimize geçirdiğimiz bir ceviz ile bir Rebâb imâline çalışıyoruz. Rebâb nadide ve hususî bir sazdır, en mühim parçası olan hintistan cevizi arzu edilen eb'atta ma'al'esef bulunamıyor. Son oniki senelik Mevlevî Ayini gösterileri sırasında isteyenler tarafına verdiğimiz izahat üzerine yüzle yakın ceviz va'di aldım, bir tanesi bile tahakkuk etmedi.

Ecnebler bile sözlerini tutmadılar. Bir sazın öğrenilmesi için evvelâ saz lâzımdır.

Dağarcığımızda bulunanı dağıtmaya amadeyiz. Evvelâ âlet sonra öğrenim gelir. Kısmet olur da yakında İstanbul'a gelirim talebe arzularınızı hatta vasıtamızla ve hibe olarak kabul edeceğim.

S.VOLKAN'IN CEVAPLARI

C.4- Bu sualinize: “-Maalesef hayır!...” diye cevap vermek zorundayım. Bu olumsuzluğa sebep olarak da, bu sazın, icrâkârlarından pek çok şeyler istemekte oluşu, biraz hırçın ve diğer enstrümanlara kıyasen güç öğrenilişi, gösterilebilir. Mamafih, diğer bir taraftan benim klâsik Türk musikisi çalışmalarım²⁶⁵ branşında yetiştirdiğim ve yetiştirmekte olduğum pek çok değerli talebem mevcuttur. Belki bunlar içersinden herhangi biri veya bir kaç günlerden bir gün, bu sazı çalmanın aşkına tutulabilecektir. Kim bilir? Derhâl belirtmek isterim ki, bu gençlerin hepsi de, musikimizin yakîn ve uzak geleceklere için ayrı ayrı birer “istikbâl” idirler. Onlar arasında bulunduğum ve hele çalışmalarımız esnasında sesleriyle ruhumu yıkamağa başladığım anlar, benim hayatımın en mesûd demleridir. O çocuklar, benim elli seneyi aşan musiki hayatımın birer teselli mukâfatı ve iftihar kaynaklarıdır.

Yalnız şu da bir hakikattir ki, “Rebâb” çalmağı arzulayacak olan bir talebinin, daha önceden birtakım başka şeylerle de kendisini techiz etmiş olması lâzımdır. “Rebâb”, her şeyden evvel mistik vâdideki sesleri, bütün seslerin fevkinde terennüm etmesini bilen bir sazdır. Bu yitirdendir ki, “Rebâb”, diğer müzik enstrümanlarının hiç birinde bulunmayan bir hususiyete sahibdir. Zaten o kendi dilinden ve iç dünyasından anlayamayacak olanlara hiçbir şey söylemez. Bu sözlerindeki iç ve öz mâ'nâyı, aşk vâdisi'nden geçmiş, o yolun ufuksuz ve buudsuzluğunda gönülleri yamp tutuşmuş olanlar, daha iyi anlayacaklardır.

Beşeriyete, kaybettirilen şeyleri bulabilmesi için, büyük vazifeler, feragatlar terettüb etmektedir. Memleketimizde ise, bu işe her şeyden evvel, genel eğitim ve okul programlarından başlaması; tarihimiz, edebiyatımız ve güzel san'atlardaki kimliğimizin genç kuşaklara tamtilabilmesi için, sabır ve tehammül göstererek onlara en iyi olanı öğretmemiz lazımdır. Aksi halde, musikisi, edebiyatı; harsı, tarihi olmayan bir insan topluluğunun artık ma'nevî hiçbir değeri kalmamış demektir.

4. Soruya verilen cevaplar üzerine derginin yorumu;

4- Görüldüğü gibi Rebab talebesi yetiştirmede çalgının temini, daha doğrusu Hindistan cevizi temininin problem olduğu anlaşılmakta ise de asıl ana problemin heveskâr talebe bulmak, daha doğrusu gençler üzerinde Rebab hevesi uyandırmak, teşvik etmek önce Rebabzenlerimize düşen vazifedir kanaatindeyiz. Rebabın yaşamasının bizlerden başkası ile kaim olabileceğine inanıyorsak bunu önce kendimizden başlayarak hal yoluna gidilmelidir.”²⁶⁶

1995 AĞUSTOS AYINDA CAHİT GÖZKANLA RÖPORTAJ

Bugün 90 yaşına yakın olan C. Gözkan Beyin günümüzde yaşayan en Eski musiki üstadı olmaları sebebiyle bu konudaki görüşlerini kendi evinde yaptığım mülâkattan aynen aktarıyorum.

²⁶⁵ S. Volkan'ın talebeleri ile verdiği rebab konserlerinden bir tanesinin konser metni Şekil A 1 de sunulmuştur.

²⁶⁶ E. Nefise ÜNGÖR., “Üç Rebabzenimiz Arasında Rebab Hakkında Anket” ., Musiki Mecmuası., No: 258., Mayıs 1970 Ist. s. 16,17,18,19

- M. Refik KAYA: Sizce Rebab bir Türk sazı mıdır?
- C.GÖZKAN: Rebabın Türk sazı olmadığı anlaşılıyor bir kere malzemesi Hindisan Cevizi, oradan anlaşılıyor.
- M.Refik KAYA: Sazda Milliyetçilik olur mu?
- C.GÖZKAN: Sazda Milliyetçilik olmaz ama, mâl olma vardır.
- M.Refik KAYA: Rebabla her formdaki eser çalınabilir mi?
- C.GÖZKAN: Rebabın kendine has bir tavrı, ağırlığı ve efendiliği vardır. Mesela rebabla oyun havası çalınmaz. İlâhi kalbe tesir edecek sesler çıkarıp o nağmeleri yapmak lâzım.
- M.Refik KAYA: Rebab günümüz Türk Müziğinde sazlar içinde yer alabilir mi?
- C.GÖZKAN: Rebab bir gurup arasına girer. Mücerret taksim yapabilir. Yalnız kemaliyle çalmak bu sazı güçtür. Sesleri bir hamlede bulmak zordur. Mesela Fa derken Fa bemol basar, Pesten tize doğru bir oktav atlayacaksın o oktav bulunmuş addedilirse de iyi bir kulak bulunmadığını anlar.
- M. Refik KAYA: Bu icra güçlüklerinden dolayı rebab günümüz Türk Müziğinde yer almamalı mı, yani terk mi edilmeli?
- C.GÖZKAN: Bırakılmaması lâzım gelir, Rebabında ayrı bir zevki vardır. Fasil arasında ilâhi bir ses katar, grubu destekleyici grubun sazlarına yumuşaklık ve güzellik veren bir sazdır. Çok emek verilirse yenilmeyen hiçbirşey yoktur. Ud'a günde 2 saat ayırırsanız Rebabâ 6-8 saat ayırmanız icab eder zor sazdır çünkü: ²⁶⁷

Mutlu Torun'un görüşleri

Ud hocası ve ıracısı bestekâr Mutlu Torun ise Rebab'la ilgili görüşlerini şöyle dile getiriyor;

"Rebab saz toplulukları ile icra edilebilen bir çalgı olup tanbur gibi uzun telli kemençe gibi perdesizdir. Rebab'ın yaylı tanbur'a benzer bir sesi vardır. Sesi çekici içli ve tiz keskinlikten uzaktır. Yaylı tanbur rebabın yerini tutamaz. Yaylı tanburun teknesi metal olduğundan boş telden diğerine geçerken tınlama devam eder. (Meselâ neva dan mi bemole) Bugün piyasada yaylı tanburla baygın fazla glisandolu müzik yapılmaktadır. Rebabın tellerinin madeni olması bir gelişme değildir. Sazın eski rengi kaybolmuştur. Sazdaki yapılacak gelişme tını ve çalma tekniğinin ilerlemesi ile olur."

²⁶⁷ Cahit Gözkan ., (ile görüşme, görüşen M. Refik Kaya.) *Cahit Gözkan'ın biyografisi ve rebab hakkında görüşleri* İst. Ağustos 1995

İhsan Özgen'in görüşleri

Kemençe, tanbur, lavta, violonsel gibi sazları ustalıklı çalan değerli hoca İhsan Özgen'in bu konuda görüşü şöyledir.

"Rebab günümüzde topluluklarda çalınmayan bir sazdır. Mevlevi ayinlerinde de baştan sona kadar çalındığına inanmıyorum. Elimizde bu konu da kanıt da yoktur. Rebab neyle birlikte çalınmıştı. Dem sazi olarak kullanılmış taksim yapılmıştı.

"Çok eskiden rebab tek telli idi. Benim çaldığımda üç tel vardır. Birinci tel at kuyruğu kılındandır. Akordu rasttır. Orta tel yeden olarak kullanılır. En son telin akordu kaba rasttır. Ud teli takılır. Çalarken violenseli andırır."

"Tanburi" Cemil Bey in çaldığı yaylı tanburda rebab özlemi vardır. Tanburi Cemil bir çift teli eşik üzerinde yan yana getirip akord ediyordu. Bu da bir tutam at kılı yerine geçiyordu.

Göğsün ahşap olması da sesin rebab gibi çıkmasını sağlıyordu. Günümüzde yaylı tanbur eski özelliğini kaybetmiştir. Metal gövde ve akordun tiz çekilmesi buna sebeptir.

"Rebab çalınırken parmak sapa basılmadan yukardan çalınır. Seslerin perdesiz olması flu olmasını sağlar. Seslerin son derece zengin armonikleri vardır. İki kılın birbirine sürtünmesinden nefes sesleri gibi üflemler yan sesler çıkar.

"Rebabın tellerinin değişmesi bir gelişme değildir. Rebab deyince diğer yaylı sazlardan bir farkı olması gerekir. O ayrı bir renktir. Onu geliştirmek için ses sahasını geliştirmek gerekir. Küçük topluluklarda belli eserlerle ve uygun sazlara çalınabilir. Ses amplifikasyon sistemi ile büyütülebilir.

Bunlar gözönüne alınırsa başlı başına bir rebab eğitimi söz konusu olabilir. Eğitimle teknik değişir. Sazın yapısı değişmez." ²⁶⁸

T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ

²⁶⁸ Sema Aksu ., "Rebab icracıları ve görüşler" ., Türk musikisinde Rebab üzerine bir araştırma Yüksek Lisans Tezi İ.T.Ü Ocak 1990

19. REBABIN YAPIMI

19.1. Giriş

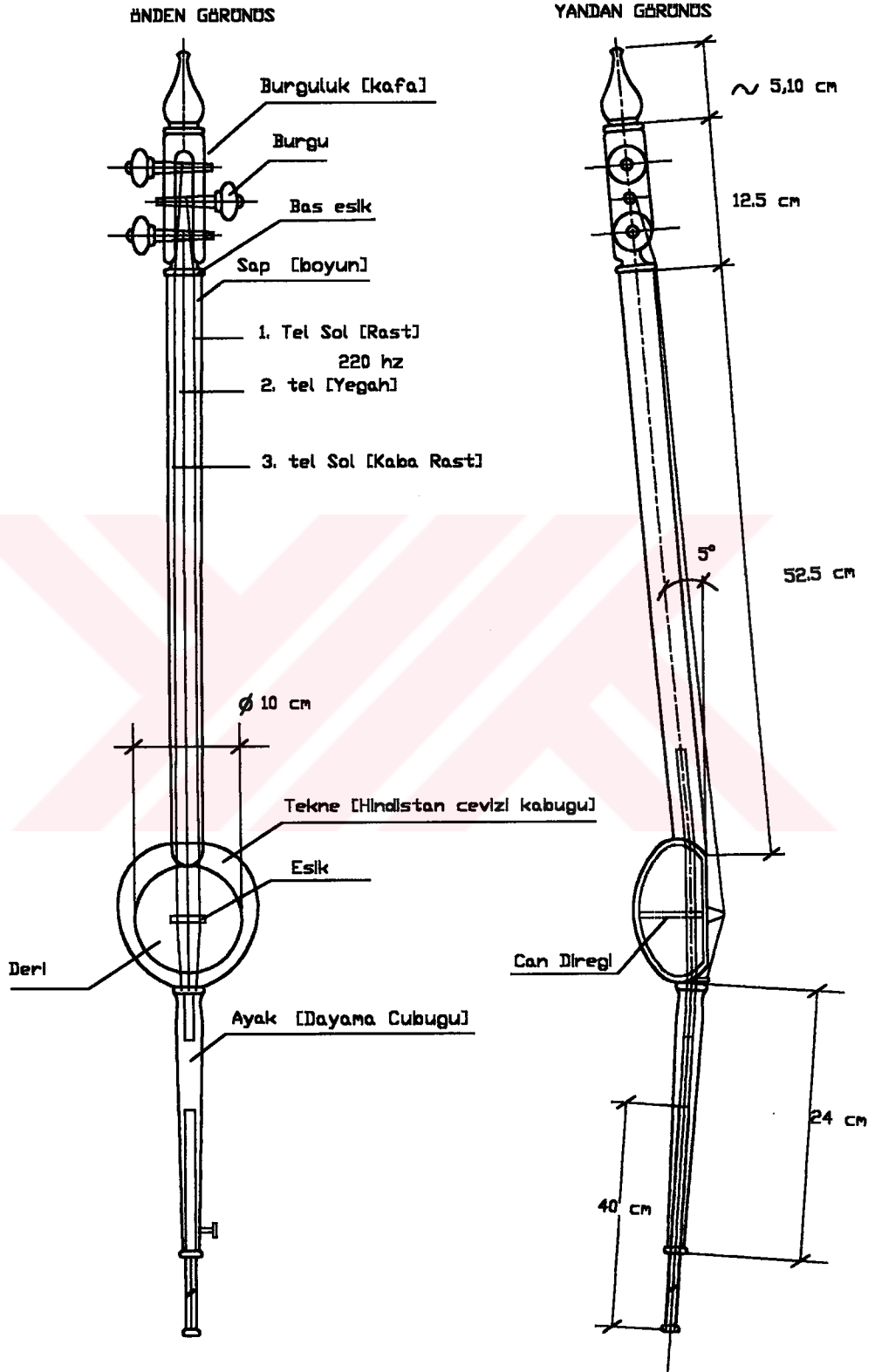
Burada yapımı anlatılacak olan rebab ergonomisi ve morfolojisi bozulmadan ufak adaptasyonlarla günümüz Türk müziğinin ihtiyaçlarına rahatlıkla cevap verebilecek bir şekle getirilmiştir.

Sazın ölçülendirilmesinde , geçmişten günümüze çok sağlıklı veriler ulaşmamıştır. Ancak elimizde olan değişik ölçüler hareket noktası olarak bize çıkış sağlamıştır.

Bilimsel metodlar göz önünde tutularak deneme yanılma yoluyla ulaşılan ölçülerde karar kılınmıştır. Otantik yapıya aykırılık göstermeyen bu ölçüler gelecek kuşaklara faydalı olmak maksadı ile yapım safhasında verilmiştir.

Rebabın imalat şekli Dünyanın her yerinde el yapımı enstrümanların yapıldığı gibi geleneksel yöntemlerle gerçekleştirilmiştir. Bilindiği üzere bu en makbul yapım şeklidir. Ülkemizde bugün hala Otantik Türk Müziği çalgılarımızın yapımı ile ilgili bir yan sanayi oluşmamıştır. Bu durum gerek çalgı yapımcısını gerekse icracıyı zor durumda bırakmaktadır. Örneğin çalgı yapılacak bir ağaç; kesilme zamanından kesilme şekline ve kurutulup saklanması safhalarına kadar gelişmiş ülkelerde ilimsel metodlarla işlenmektedir. Çalgı yapımında kaba marangozluk işleri de kurulmuş olan yan sanayilerce halledilerek kaba işçilikten ince işçiliğe hazır hale getirilmektedir. Bu işlemler yapımcıya atölyesinde bir Labaratuvar titizliğinde çalışma imkanını sağlar. Ayrıca çalgının flâto, rozet, burgu tel gibi aksesuarlarını da yapımcı hazır olarak kullanır. Bir sanat olmasının yanında çalgı yapımcılığı, gelişmiş ülkelerde ilim haline gelmiştir.

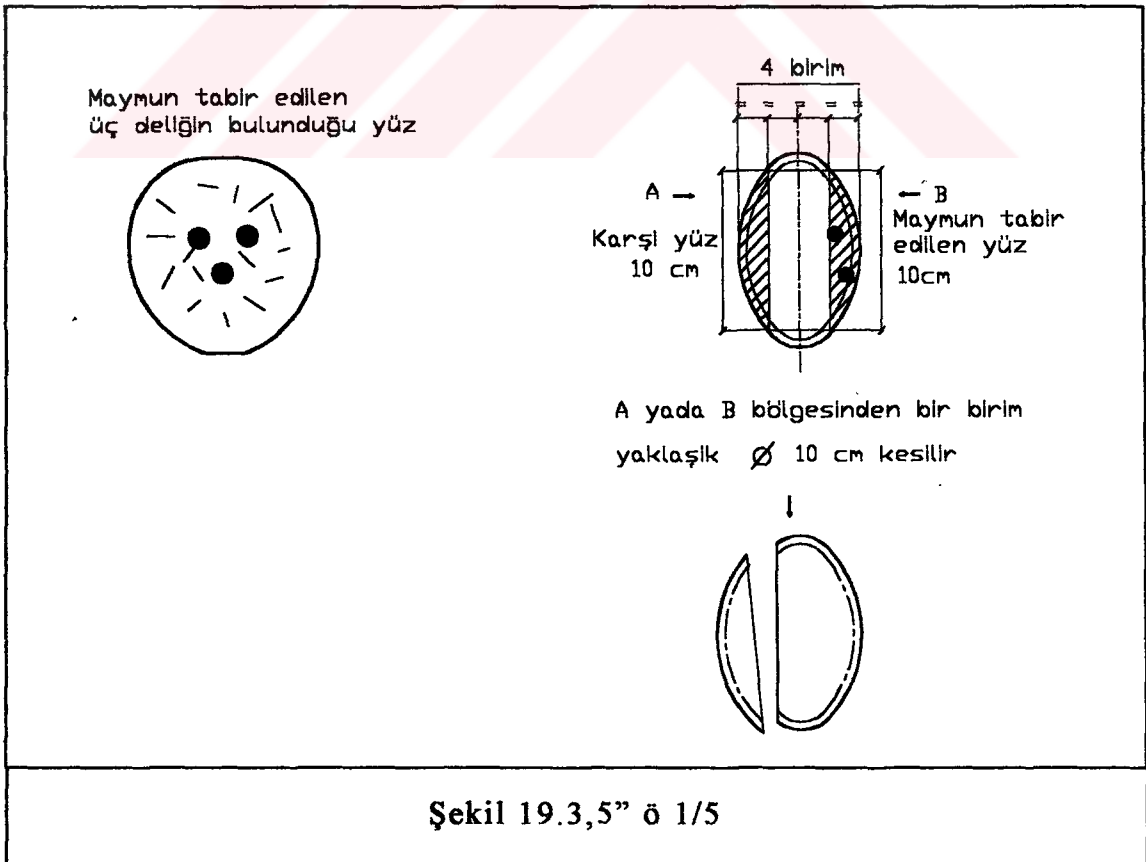
19.2. Rebabın Çizimi



Şekil 19.2.4. Ö.1/5

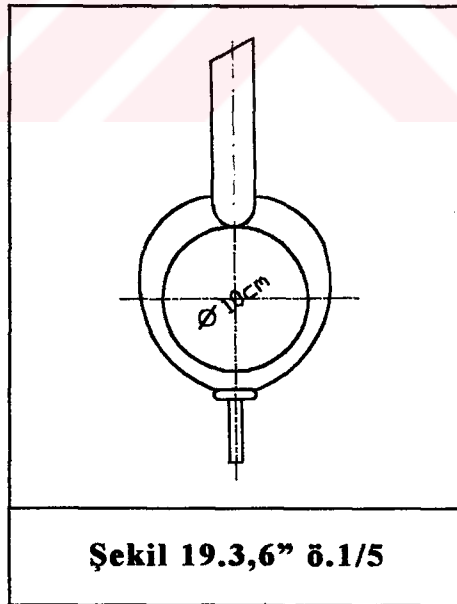
19.3. Tekne Seçimi ve Hazırlanması

Rebab teknesi, Hindistan Cevizi, Su kabağı yada tornada çekilmiş sert ağaçlardan yapılabilir. Ancak bunların içinde en güzel sesi Hindistan Cevizi verir. Teknenin deri gerilecek göğüs deliği yaklaşık 10 cm. çapında açılmalıdır. Zira daha büyük çaplı delikler gerilecek derinin çevresini büyüteceğinden değişen hava şartlarına karşı derinin duyarlılığını arttırarak akort problemlerine sebep olacaktır. Tecrübelerimizle sabittir ki sahil kentlerinde imal edilen çalgılar, kara ikliminin hakim olduğu ortamlara seyahat ettiklerinde ses dengeleri ve reglaj ayarları büyük ölçüde değişmektedir. Derili çalgılarda bu risk daha bariz şekilde kendini gösterir. Göğüs çapı 10 cm altına düştüğünde ise saz iyice minyatür hale gelebilir ve teknenin hacmi küçüldüğünde ise ses kutusu olarak yerine getirdiği vazife zayıflar. Ses kutusu Hindistan Cevizinden yapılmak istendiğinde seçilecek cevizin değişik yetiştirme bölgelerine göre gösterdiği doğal yapı farklılıkları (renk doku irilik gibi) ayrı bir inceleme konusudur. Çok iri cevizler küçüklerine nazaran daha gevşek dokuludurlar. Ses kutusu görevi görecek cevizin içinde sesin emilmeden dolaşabilmesi için bu tür cevizler pek tercih edilmemelidir. Cevizin kesimi iki şekilde de yapılabilir. Teknenin 1/4'i 10 cm çapında kesilir. Bu kesim cevizin bir tarafında bulunan ve maymun tabir edilen üzerinde üç yumuşak dokulu koyu renkli göz bulunan kısımdan ya da tam karşısından kapak almak suretiyle yapılır.



Cevizin sütü alnp içi temizlendikten sonra D balksrt eēē ile çok inceltmemek kaydıyla temizlenir. Sistire ve zımpara kaēđı ile çizikleri alınır. Cevizin içi sadece (40-80 No.) kalın zımpara ile temizlenir. Ve kalın olmamak art ile iki kat dolgu verniēēi çekilir. Bu işlem, cevizin içindeki gözenekleri doldurup pürüzsüz bir ses dolama alan yaratmak içindir. Cevizin kesilen alan düz bir zemin üzerine konulan zımpara kaēđı üzerinde düzlenir. Bu işlem sonucu keskinleen kenarlar üzerine konulacak deriyi kesmemesi için zımpara ya da eēē yardm ile hafifçe yumuatlır. Son olarak kesilen ksmın arka ortasından ~ Ø 1.5 cm lik bir ses deliēēi açılır. Bu delik büyüdükçe sesin volümü artar, derinliēēi kaybolur. Her ikisi de dengeli olmalıdır. Zira fazla volüm sazın kaldramayacaēđı bir yük olup seslerde kurt sesi tabir ettiēēimiz hastalıklı perdelerin oluşmasına sebep olur ki icrayı kalitesiz ve zevksiz bir hale getirir. Rebabın volümü icracya az gibi gelse de bu ses köşeleri dönme zellēēine sahip olup, çok uzaklara kadar gider.

Genellikle rebab yapmak için bulunabilecek cevizler tam küresel deēđildir. Bunlardan kapak alndktan sonra ortaya hafif armudi bir ekil ıkar .Bu şeklin geniş taraf sap takılacak yere göre ortalanrsa hem eik bölgesinde daha geniş bir ses alan oluşur hemde daha estetik bir görünüm kazanır.



19.4. Sapın Hazırlanması

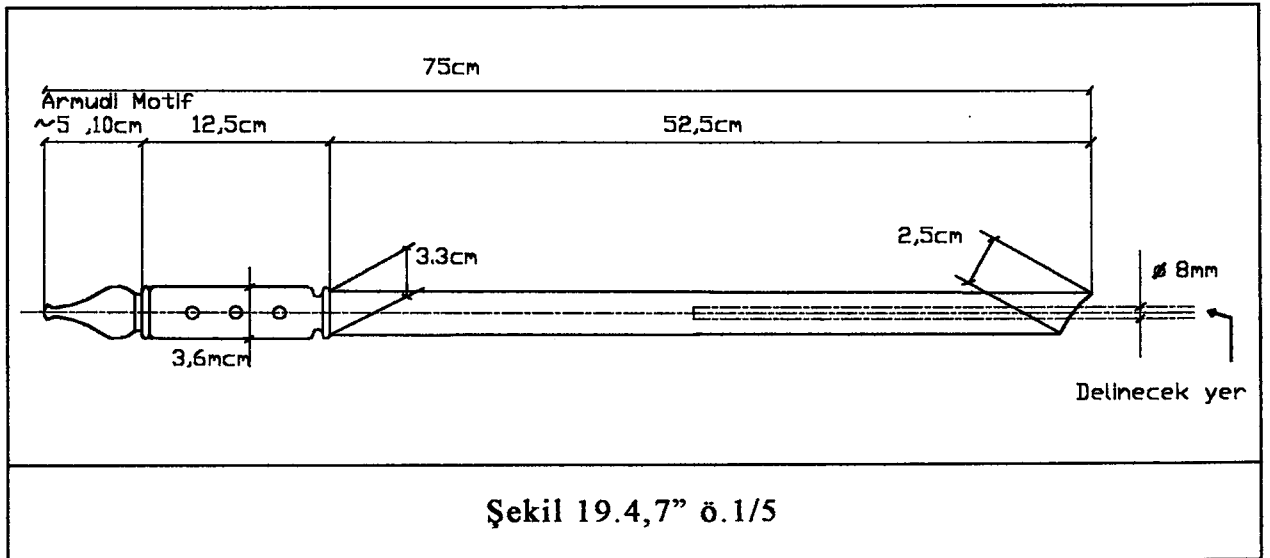
Rebabta kullanılacak saplık ağaçlar orta sertlikte ve özgül ağırlıkta olmalıdır. Fazla sert ağaçlar ağır olacağından icradaki hakimiyeti güçleştirir.

Yumuşak ağaçlarda ise sapın çalışması mümkündür. Bu durumda hem icra zorluğu hemde entonasyon bozukluğu ortaya çıkar. Ayrıca burguların yerleri çabuk aşınacağından akord tutturma zorluğu ile karşılaşılabilir. Ayrıca sapın ses titreşiminde fonksiyonu vardır.

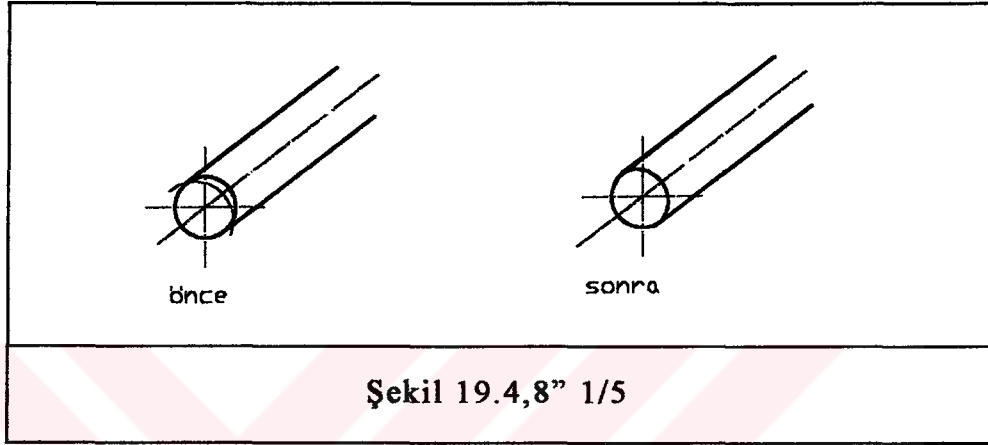
Tavsiye edilebilecek ağaçlar

- Ceviz (Juglans)
- Gürgen (Fagus)
- Akçeğaç (Acer)
- Maun (Mauqni)
- v.b.

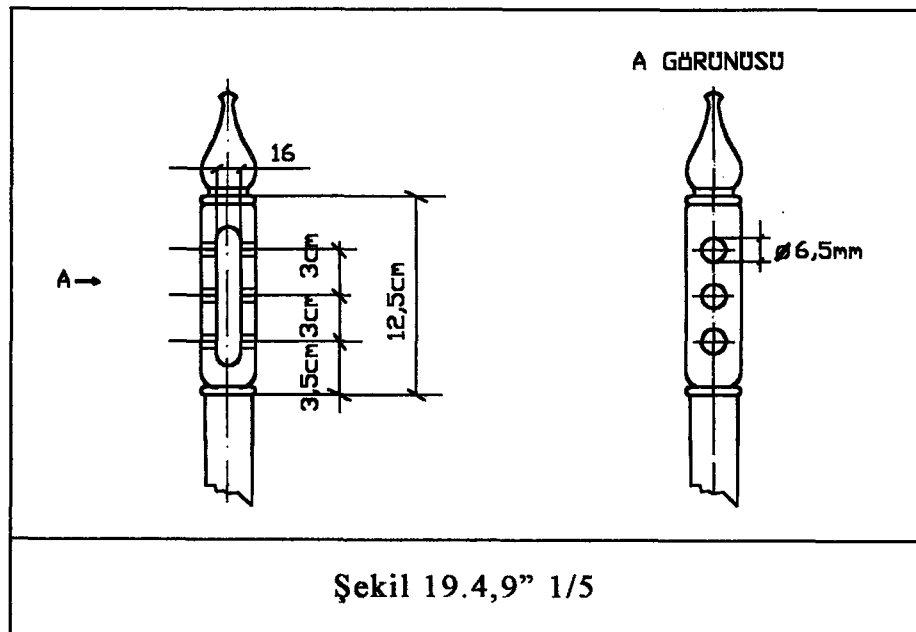
Yukarıda belirtilen ağaçlardan daha yoğun ve gösterişli ağaçlarda seçilebilir. Örneğin (Abanoz, gül, pelesenk, patuk, Akasya, Tik vb.) gibi Ancak ağacın yaş olmaması enstrüman yapılabilecek kuruluğa gelmiş olması çok önemlidir. Hazırlanan ağaç teknik çizimdeki ölçüye göre tornada çektilir. Sapın tekneye girecek kısmından başlayarak tahminen sapın ortasına kadar Ø 8 mm lik uzun torna matkabı ile delik açılır. Böylece bu işlem belli oranda bir hafifleme sağlar. Şekilde belirtilmiştir.



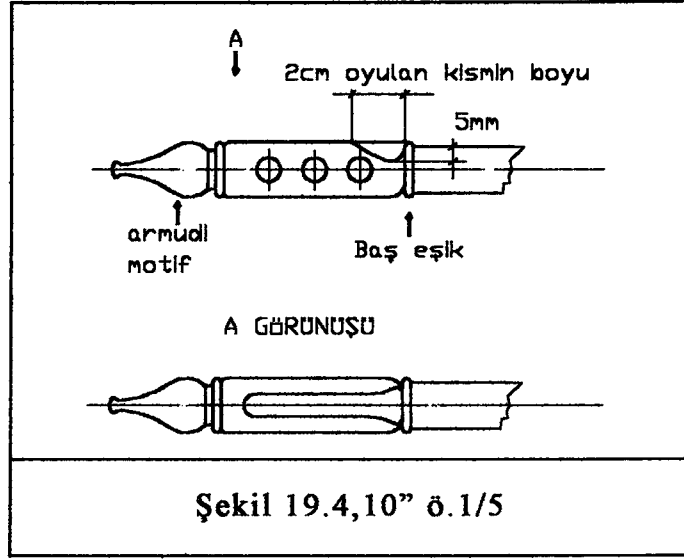
Açılan bu delik ayrıca sapın tekneye bağlantısında aracı görevi görecek olan çubuğun da yerleşmesine yarayacaktır. Burguluğun uç kısmındaki motif, sap ağaç tornasında hazırlanırken yapılır. Bu motif genel olarak yapımcının zevkine göre olursa da çoğunlukla armudi motif kullanılmıştır. Sapın tuş kısmı tam yuvarlak bırakılmayıp icrayı rahatlatmak için perdahlanarak daha az radyoslu bir hale getirilir. Bu işlem geleneksel yapıda torna edilmiş haliyle bırakılan sapa getirilen bir öneridir.



Sapın son işlemi burguluk kısmının işlenmesidir. Burguların gireceği bölüm teknik çizimdeki ölçüler çerçevesinde oyularak boşaltılır. Bu sayede burguların rahat çalışabilmesi ve kolay tel takıp çıkarabilmek için gerekli olan yer açılmış olur. Bu işlem sonunda tabii olarak sapta da kısmen hafifleme meydana gelir ki bu icracı için önemli bir faktördür. Zira sazın genel dengesindeki gramaj farklarının yaratacağı dengesizlik icracıyı ve icrayı etkiler. Oyulma işlemi sonunda burgu yerleri markalanır ve Ø 6,5 mm matkapla delinir. Oyulan kısmın kenarları hafifçe kırılır.

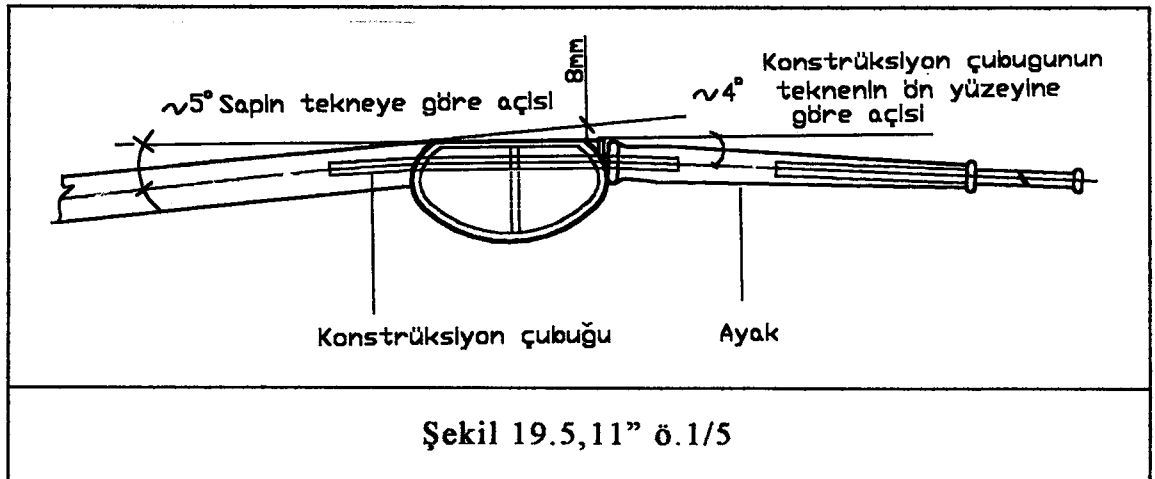


Sapın baş eşik kısmından burguluğa doğru olan kısmı tellerin rahat geçmesi için ~5 mm derinliğinde oyulur.



19.5. Sapın Tekneye Alıştırılması

Artık sapın tekneye alıştırılmasına gelinmiştir. Burada sapın gövdeye oturacağı açı çok önemlidir. Çünkü bu açı hem tel yüksekliğini yani tellerin sap üzerindeki pozisyonunu hem de eşik yüksekliğini belirleyecektir. Sap tekneyle aynı açıda konulursa teller tiz pozisyonlar da çok yükselecek ve entonasyon bozuklukları oluşacaktır. Sapın tekneye göre fazla açıda aşağı doğru olması ise hem gerektiğinden fazla yükseklikte eşik koymayı icap ettirecek hem de kontrüksiyon çubuğunu, icracının kullanamayacağı bir pozisyona getirecektir.



Konstrüksiyon çubuğunun açısının az olması halinde ise; Saz tellendikten sonra deriye basan eşik alttan geçer konstrüksiyon çubuğuna değebilir.

Böyle bir durumda hem sazın volümü azalır, hem de zırlıtı gibi istenmeyen sesler çıkarır. Bu bakımdan sapın tekneye konstrüksiyon çubuğunun da tekneye göre açısı çok önemlidir.

Ø 8 mm lik çubuk tekneden ~ 1,1,5 cm dışarı çıkacak şekilde ayarlanır. Seçilecek cevizin doğal yapı farklılıkları olacağı için burada çubuk boyunu tam olarak veremiyoruz.

Konstrüksiyon çubuğuna yine hareketli bir dayanma çubuğu (ayak) portatif olarak sökülüp takılabilir bir şekilde monte edilebilir. 2, hareketli dayama çubuğu geleneksel yapıya getirilen yeni bir öneridir. Geleneksel yapıda bu ayak konstrüksiyon çubuğunun uzun tutulmuş halidir. Çalgıyı tutuş pozisyonunda teknenin icracının bedeni tarafından sıkıştırılması sesi sürdine eder. Bu bakımdan teknenin serbest kalması gereklidir. Çalgı yerde bağdaş kurularak çalınması gerektiğinde ergonomisi buna cevap verebilmelidir. Aynı zamanda Konser platformlarında değişik oturma grupları ile karşılaşılabilir. Bu durumda hareketli dayanma çubuğunu icracı kendi boyuna ve oturduğu yere göre ayarlayabilmelidir. Yerde oturması gerektiğinde icracı, bu çubuğu çıkartarak sazı kullanabilir.

Hareketli dayama çubuğunun (ayak) teknik ölçüleri Bölüm 19.2 de verilmiştir. Ergonomisi çeşitli durumlarda denenerek sabitlenmiş bu ilave parça ağaç tornacısına yaptırılabilir.

Konstrüksiyon çubuğu bazı yapımcılar tarafından ahşap malzemedan yapılmaktadır. Ancak sapın ağırlığını teknede dengeleyebilmek için çelik veya demir gibi malzeme kullanmak daha doğru olur. Yine bazı yapımcılar sapı tekneye alıştırdıktan sonra yapıştırırmayı bir yenilik addetmekte iselerde Teknenin derisini değiştirmek gerektiğinde büyük zorluklar ortaya çıkar. Bu bakımdan sapında tekneye göre portatif olmasında fayda vardır. Sapın tekne üzerinde kendi eksenini etrafında dönmemesi için tekneye iyice alıştırılması ve konstrüksiyon çubuğunun geçtiği deliklerin neredeyse sıkı geçme şeklinde yapılması lâzımdır.

19.6. Deri Seçimi

Tekneye yapıştırılacak derinin cinsi ve kalınlığı çok önemlidir. Zira deri burada ses tablası görevi yapacaktır. Seçilebilecek deriler şunlar olabilir. Yayın Balığı derisi, Gelebicin balığı derisi, Yürek zarı (Büyük baş hayvanların), Oğlak derisi.

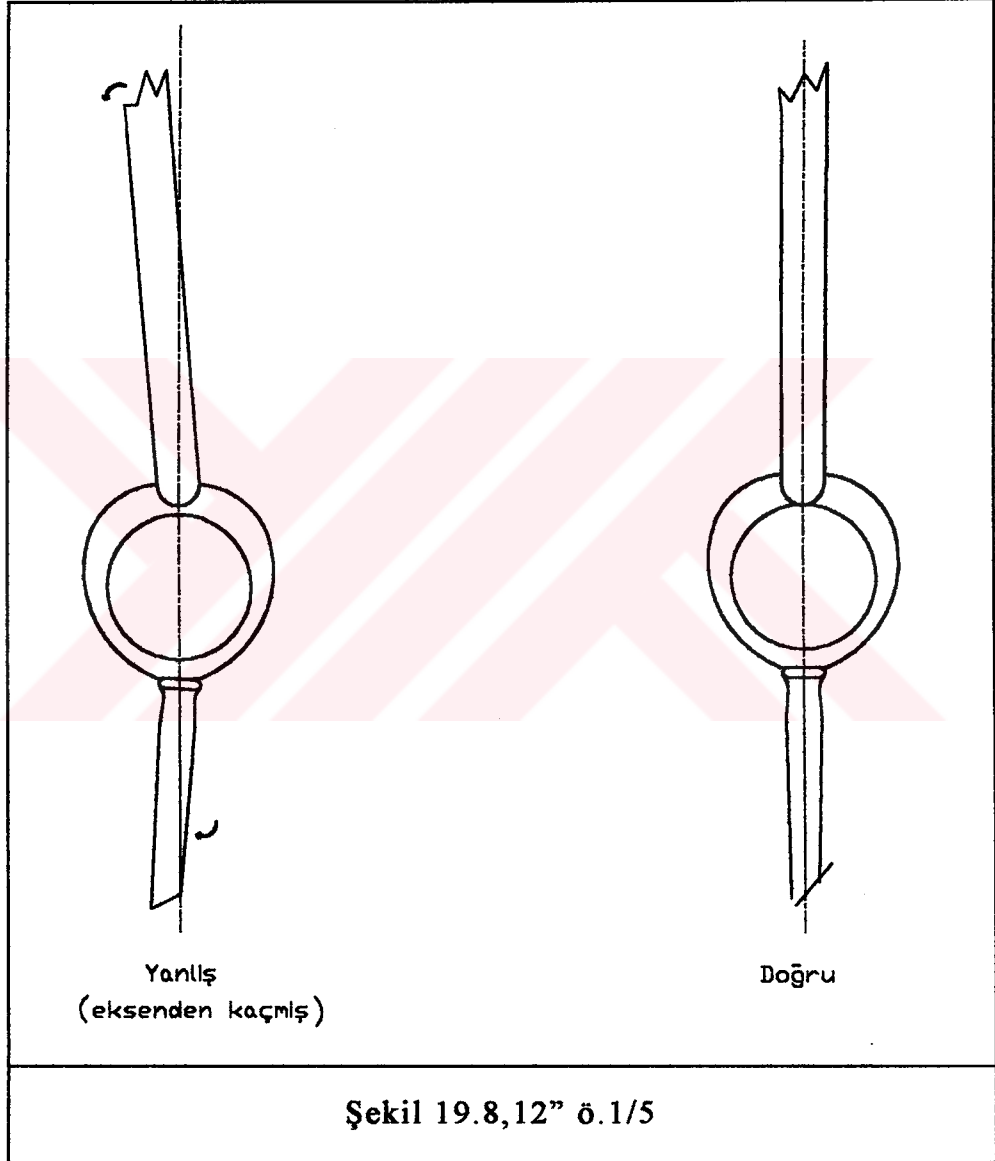
Balık derilerinden genellikle parlak volümlü ve yüksek ihtisaslı ses alınır. Ancak çalgının hacmi çoğu zaman bu saunda cevap veremez yani çalgıya ses fazla gelir. Bundan ötürü bazı perdelerde istenmeyen bozuk sesler çıkar. Derinin cinsini seçme konusunda kesin birşey söyleyebilmek zordur. Deneyerek sonuca gitmek daha doğrudur. İyi bir netice alındıktan sonra sazı fazla zorlamayıp denemeyi bırakmak lâzımdır. Eski bir deyişte olduğu gibi “fazla mükemmelli aramak mükemmelden eder. Ancak burada tecrübeyle iyice sabit olunmuş bazı şeyleri ısrarla denemekte de bir fayda yoktur. Meselâ çok ince seçilmiş deriler eşğin bastığı bölgedeki yıpranma açısından ömürsüzdür. Ayrıca ses ihtizazının eşikte yaptıracağı zıplamadan dolayı yay çekildiğinde seste gidip gelen deformasyonlara sebebiyet verir. Yaylı tanbur çalanlar bu kötü titreşimleri engellemek için sazların derilerine Lâk türü cilalar sürerler. Rebab’ta da denediğimiz bu yöntemin iyi netice verdiğini söyleyemeyiz. Zira Deri; üzerine sürülen bu yabancı maddeyle deri olma vasfını kaybeder. Esnekliğini kaybedip kurur, çatlayıp delinmesi kolaylaşır. Ve mat bir ses verir. Aşağı yukarı 10 cm çapında yapılacak olan rebab derisi; Çok büyük hava değişimlerine maruz kalmadığı takdirde çalgının akordunu etkileyecek kadar çabuk esnemelerde bulunmaz. Çok farklı hava değişimine sahip ortamlara geçildiğinde ise her çalgı ne kadar etkilenirse doğal olarak Rebab’ta o kadar etkilenecektir. Rebabta çok fazla kalın deri de tercih edilmemelidir. Zira 10 cm çapındaki bir alana kalın deri takmak teknik açıdan müşkülât yaratacağı gibi çıkartacağı ses de boğuk ve mat olur. En iyisi orta kalınlıkta deriler tercih edilmelidir. Başta da söylediğimiz gibi bu daha ziyade deneyerek ulaşılabilecek bir sonuçtur.

19.7. Derinin Tekneye Yapıştırılması

Seçilen deri teknenin deri gelecek olan yüzeyinden 1 cm pay bırakılarak kesilir. Daha sonra yumuşaması ve rahat yapışabilmesi için en az yarım saat su içinde bekletilir. Su soğuk olmalıdır. Sıcak olursa deri büzüşme yapar. Suda bekleyen deri birkaç mm daha genişleyerek kendini salar. Ancak kuruyunca gerilir. Yumuşayan deri teknenin deri takılmak üzere hazırlanmış olan yüzeyine sıcak tutkalla iple sarılarak vb. yöntemlerle fikse edilir. Yapıştırma işleminde sıcak tutkal kullanıldı ise yapıştırılan deri 24 saat kurumaya bırakılır. Tutkal, ortalama 20 ° hava sıcaklığında 6 saat içinde kurur. Fakat derinin iyi gerilebilmesi için kalan saatlere ihtiyaç vardır.

19.8. Sapın Tekneye Montajı

Sapın tekneye alıştırılması bölüm 19.5 te izah edildiği gibi yapıldıktan sonra konstrüksiyon çubuğu sapa tutkalla monte edilir. Daha evvel açıları iyice ayarlanıp bükülerek hazırlanmış olan konstrüksiyon çubuğu sapa tam ekseninde monte edilmelidir. Aksi takdirde hem sap hem de dayama çubuğu tekneye göre aksı kaçmış olarak durur. Burada yapılacak yarım derecelik bir hata dahi tellerin tuşa göre sapmalarına sebebiyet verir.

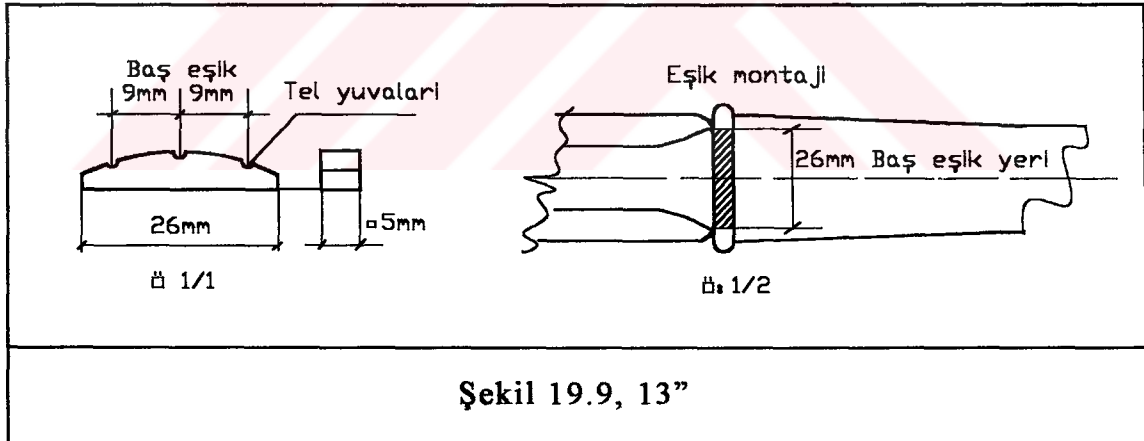


Sapın konstrüksiyon çubuğu ile tekneye doğru bir şekilde oturması sağlandıktan sonra sapa yapıştırılan konstrüksiyon çubuğu kurumaya bırakılır.

Sapın tekneye bağlantısı; konstrüksiyon çubuğunun uzantısına tellerin takıldığı bağcıkla veya telleri takacak ufak bir aparatla olacaktır.

19.9. Baş Eşik Yeri Açılması ve Burgu Alıştırılması

Sapın üzerine açılan baş eşik yeri tellerin geçeceği ve tel boyunun bittiği yerdir. Yeri çalgının boynunun bittiği yer ile burguluk arasındadır. Baş eşik boyun ile burguluk arasındaki halka üzerine açılan yere halkanın formu şeklinde adapte edilir. Baş eşik Abanoz ağacı, boynuz fildişi ya da kemik gibi malzemelerden yapılır. Bu gibi sert malzemelerin tercih sebebi, sesin iletkenliğini sağlamak ve tellerin zamanla açılan yuvalarında yapacağı aşınmayı engellemektir. Hazırlanan malzeme aşağıdaki çizimde verilen ölçülerde yerine alıştırılır. Ve üzeri ince zımpara ile iyice temizlendikten sonra pasta polish yapılarak parlatılır. Daha sonra alıştırılan yerine tutkallanır.

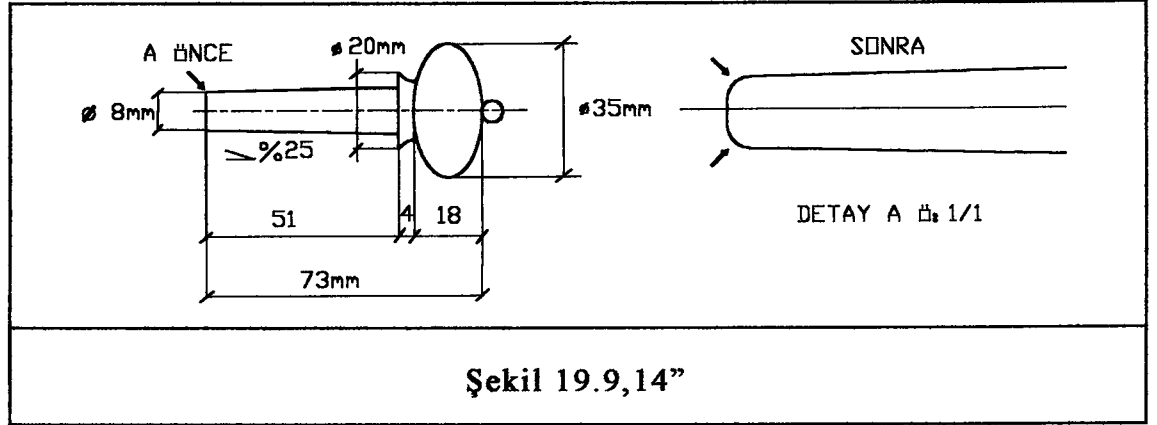


Baş eşik üzerindeki tel yuvaları verilen ölçülerde işaretlenerek hafifçe açılır, teller takılıp reglaj ayarı yapılırken seçilen tellerin kalınlığına göre son durumuna getirilir.

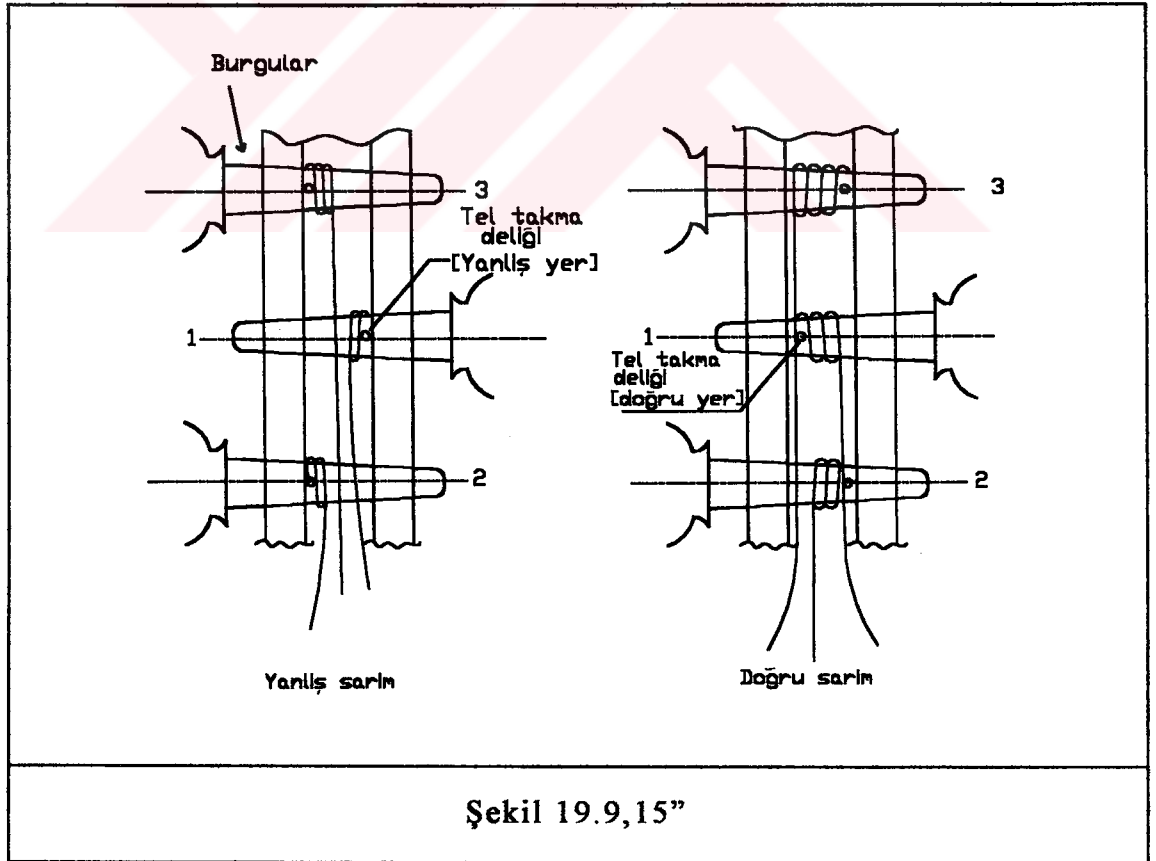
Burgular daha önce delindikleri yerlerine rayba yardımı ile % 25 koniklikle alıştırılır.

Burgu için seçilen ağaçlar Abanoz, pelesenk, gül, ceviz gibi sert ağaçlardan seçilmelidir. Yumuşak ağaçlar aşınma, çatlama, kırılma gibi durumlara maruz

kalabilir. Bu bakımdan burgu yapımında kullanılmazlar. Burgular yerlerine iyice alıştırıldıktan sonra uç kısımları aşağıda olduğu gibi hafifçe kırılır.



Tel delikleri burgunun uç kısmına yakın yere delinir. Böylece burgu akord için çevrildiğinde teller düzenli sarılır. Ayrıca en önemlisi çalgı akorda çekildiğinde burguların atması önlenmiş olur.



19.10. Cilası

Cila sap ve tekne olmak üzere iki kısma yapılır. Tekne çok sert bir yüzeye sahip olduğu için kullanılacak cila ince olmalıdır. Zira bu sert yüzeyde fazla cila birikmesi, çalgının kucakta çalındığında kaymasına sebep olur. Rebabın teknesinde daha ziyâde koruyucu fonksiyonla yapılan cila abartıldığında dekoratif bir etkiye sahip olur. Unutmamalıdır ki bir enstrüman mobilya değildir. Tekne ve sapta kullanılacak cila “Locus Coccus” denilen bir böceğin doğal reçinesinden elde edilen gomalak adlı bir ciladır 1/10 oranında alkolde eritilen bu cila bir bez içerisine konan pamuk bala ile sürülür. Bu işlem başlı başına bir ustalık gerektirir.

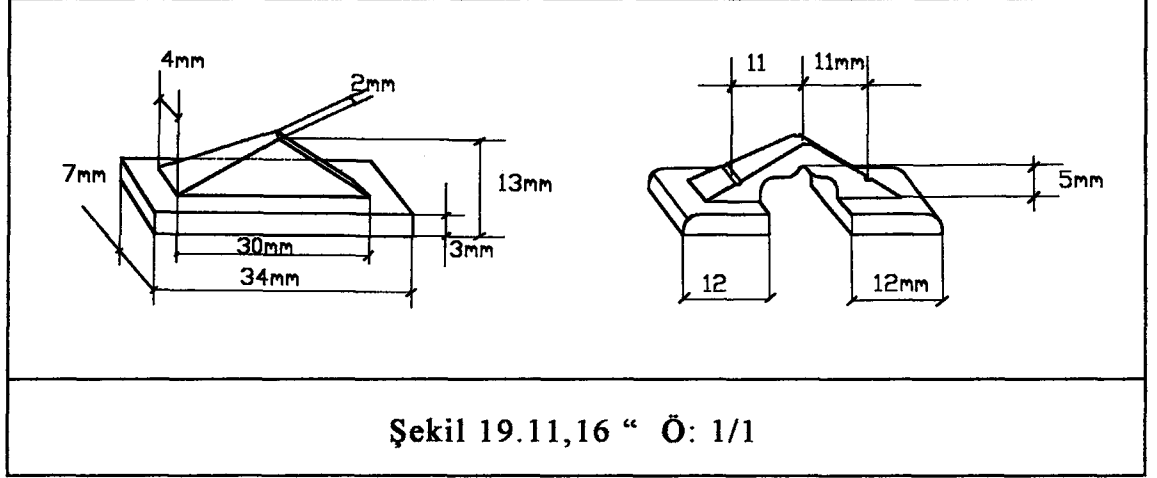
Bir başka şekilde ise teknenin gözenekleri 1 veya 2 kat selülozik mobilya verniği ile doldurulur. İyice kuruduktan sonra araba, pasta, polish’i ile parlatılır. Çalgının sapı da bu yöntemlerden biri ile cilalanır. Ancak fazla parlatılmaz. Sapın cilâlanmasıdaki amaç, sap ağacının zamanla hava şartlarından ötürü kararıp bozulmasına, ve icracının elinin teri ile kirlenmesine karşı alınan bir önlemdir. Bu işlemin gomalak gibi doğal bir malzeme ile yapılması hem sapın ses ihtizazında rolünü olumsuz yönde etkilemez hem de güzel bir görünüm verir. Sapın çok fazla parlatılması ise icracının parmaklarını tutarak pozisyonlarını engeller. Ayrıca hoş da durmaz.

19.11. Eşik Yapılması

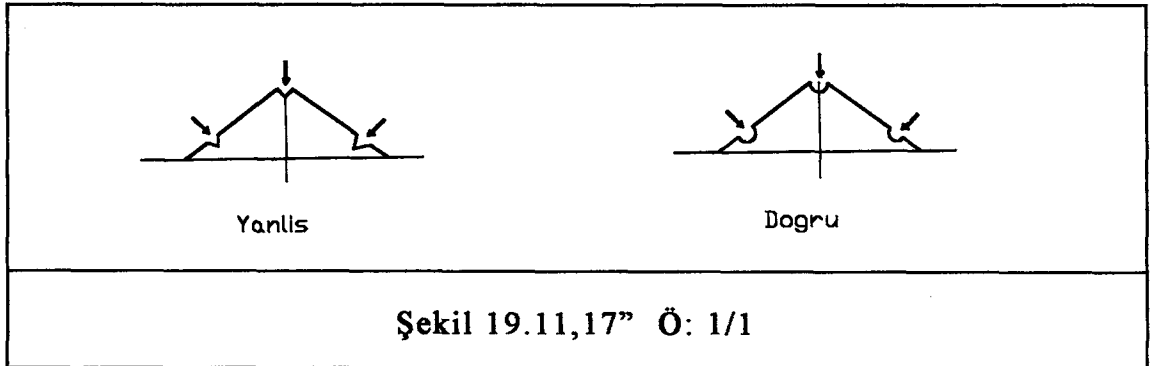
Rebabın eşiği abanoz gibi sert bir ağaçtan ya da boynuzdan yapılabilir. Bu konu teknenin kalınlığı, büyüklüğü, derinin cinsi, seçilen telin cinsi ve kalınlığı ile ilgili bir kombinasyonudur.

Geçmişten günümüze gelen bir eşik modeli yoktur. Oysa ses titreşimlerini telden tekneye aktaran bu araç modeliyle ve yapımıyla çok önemlidir. Keman ve ailesinin aşağı yukarı 300 yıldır eşik modelleri üzerinde ses ve estetik unsuru düşünülerek çalışılmıştır. Bunları Avrupa Müzelerinde veya konuyla ilgili yayınlanmış kitaplardaki resimlerinden görmek mümkündür. Bizde de bu konuyla ilgili çalışmalar yapılabilir. Değişik modellerin ses elde etmekteki farklılıkları gözlenip değerlendirilebilir. Böylece Rebab çalıcılarına hazırlanmış değişik eşiklerle aradıkları tonu seçebilme imkânı sağlanmış olur.

Aşağıda deneyerek netice aldığımız bir eşik modelini veriyoruz. Ancak bu esas olmayıp üstte de denildiği gibi değişik modeller ses ve estetik unsuru gözetilerek yapılıp denenebilir.



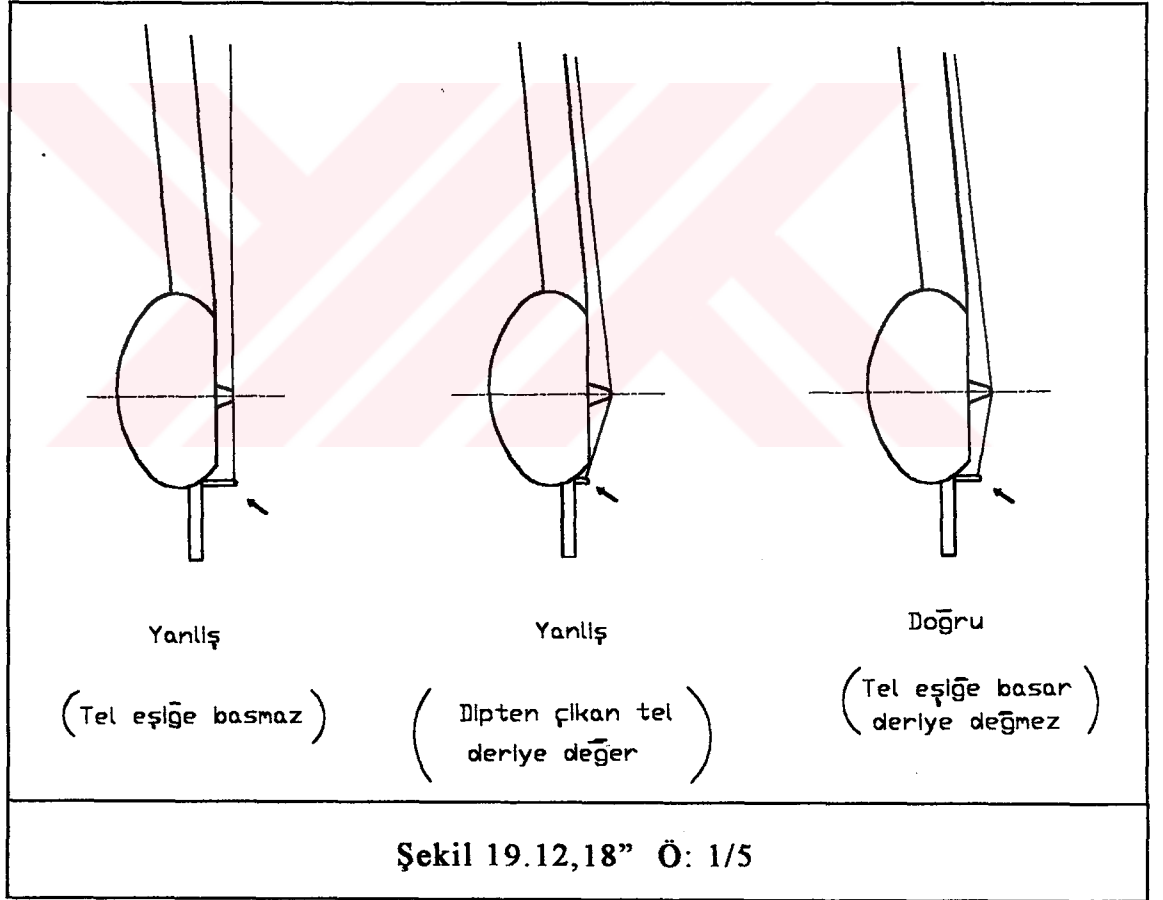
Eşiğin yüksekliği derinin çökme derinliği hesap edilerek normalden biraz daha yüksek yapılabilir. Eşiğin önemli bir noktası deriye basan pabuçlarının hafif yuvarlanarak keskin köşelerinin yok edilmesidir. Aksi halde keskin köşeler zamanla deriyi yaralar ve delinmesine sebep olur. En son eşiğin tel yuvaları hafifçe açılır. Tam ayarı teller takıldıktan sonra yapılır. Bu yuvaların az açılması telin zıplayıp eşikten kurtulmasına sebep olur. Çok açıldığında da tellerde zırlıttı yapar. Tel yuvaları keskin değil yuvarlak olmalıdır ki keskin köşeler teli kırıp kesmesin.



Eşik boynuzdan yapıldığı takdirde yüzeyi iyice temizlenir daha sonra pasta ve polişh yapılarak güzel görünmesi sağlanır.

19.12. Tellenmesi

Teller gövdeden çıkan metal çubuğa takılan bir kuyruk bağına takılabilir. Ayrıca istenilirse gövdenin alt kısmına tellerin takılabileceği sabit bir aparat yapılabilir. Bu konu yapımcının zevkine bırakılmıştır. Zira tellerin takılacağı yere konacak herhangi bir aparat sazın genel otantik yapısında mühim bir değişiklik yaratmayacağı gibi sazın sesini de etkileyecek bir faktör değildir. Yalnız şuna dikkat edilmelidir. Gövdenin dip kısmından gelen teller deriye değmemelidir. Böyle olursa sesin titremesine mani olacağı gibi derinin de zedelenmesine sebep olur. Dipten gelen teller çok yüksekte olursa tellerin eşige göre açısı sapar ve teller eşige basmaz.



Çalgıya takılacak teller icracının tercihine bırakılmıştır. Geleneksel olarak at kıllarından yapılan teller tercih edilmesine karşın ipek, bağırsak, çelik, ya da krom ve benzer sargılı teller kullanılabilir. Bu konudaki fikrimizi sonuçlar ve öneriler bölümünde vereceğiz.

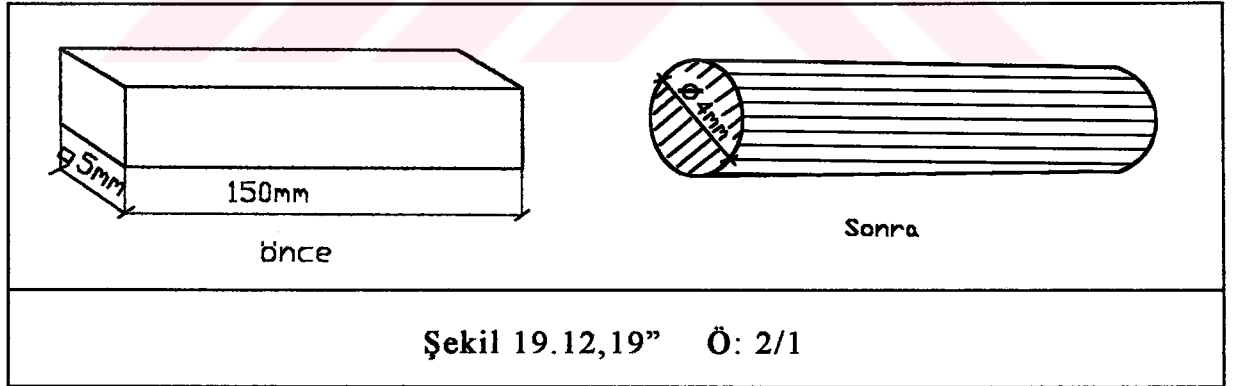
19.13 Can Direği

Teller takıldıktan sonra eşik yerine oturtulur. Bu şekilde de kullanılacağı gibi eşik altına can dirceği de takılabilir. Önerimiz takılmasıdır.

Geleneksel anlayışta can direği yoktur. Bunun olmaması halinde çalgının ikinci ve üçüncü telleri birinci tele göre volüm olarak zayıf ve cılız kalır. Zaten geçmişte bu teller ahenk teli veya yeden sesi almak üzere akortlanmış ve icra birinci telde yapılmıştır. Sadece birince telde yapılan icra çalgıyı imkânlarına uygun makam ve eserler çevresinde çalınmaya koşullar, imkanlarını sınırlar.

Can direği takıldığında ise ikinci ve üçüncü tellerde alınan volüm birinci tel de ki volüm ile dengeye girer. Ses sahasının yukarı alanlarında dolaşabilme pest kararlı makamları icra edebilme ve transpozisyon imkanları doğar. Yani bir başka deyişle çalgının 1,5 oktavlık ses sahası birden bire 3 oktava çıkar.

Can direği kurumuş lâdin veya köknar ağacından yapılır. Ağacın sularının çubuğa dik gelmesine dikkat edilerek \square 5 veya \square 6 mm ye \sim 150 mm uzunluğunda çubuk hazırlanır. Kare çubuk hazırlandıktan sonra kenar köşeleri yuvarlatılarak \varnothing 4 veya \varnothing 5 mm silindirik çubuk haline getirilir.



Çubuğun boyu teknenin derinliğine göre ayarlanarak kısaltılır. Can direği eşğin pest tel tarafına takılır. Bu şekilde üç tel arasındaki denge ve volüm sağlanır. Can direği eşğin tiz tel tarafına takıldığında cansız ve cılız bir ses çıkar.

Buraya kadar Rebab'ın yapımıyla ilgili verilen bilgiler, konuyu hiç bilmeyen birine değil bir çalgı yapımcısına hitap edecek şekilde hazırlanmıştır. Bu yüzden teknik ayrıntılara çok fazla girmeden Rebab'ı hem yapan, hem çalan bir kişi olarak edinmiş olduğum tecrübeleri daha ziyade teorik olarak burada sundum.

19.14. Rebabın Yayı

Bilindiği gibi Batı ülkelerinde yay yapımı ayrı bir branş olarak gelişmiş ve uzman yay yapımcıları yetişmiştir. Bugün iyi bir keman fiatına satılan yayların olması, bu konunun batı ülkelerindeki ehemmiyetini bize gösterir. Biz de ise yay yapımına gereken önem çok fazla verilmemiş ve yay konusunda bir gelişme sağlanamamıştır. Eski Türklerde ve Asya kültüründe yayı yapmak çoğu zaman icracının kendisine bırakılmıştır. Oysa yayın yapıldığı ağacın cinsi, ağırlığı, sertliği, esnekliği başta olmak üzere yayın boyundan morfolojisine kadar icracıyı etkileyen faktörler vardır. Batı ülkelerinde keman yayı, kemanın tutuş pozisyonuna göre ve icracının performansını en yüksek seviyede tutabilecek şekilde dizayn edilmiştir. Yayın uç kısmında, kılların bağlandığı yerde bir kafa vardır. Bunun ağırlığı boyun ve omuz arasında tutularak çalınan kemanın üstünde işleyen yayın yer çekimine karşı ivmesini kuvvetlendirir. Ama bu denge o kadar iyi kurulmuştur ki ne olması gerektiğinden ağır ne de hafiftir. Yaklaşık yere dik konumda kullanılan kemençe rebab gibi çalgılarımızın yaylarında ise bu kafa yoktur. Yer çekimine karşı ve yere paralel olarak çalışan bu yaylarımızın uç kısımlarındaki hafiflik olumlu bir durum yaratır. Bu olumlu duruma karşı kılların yayın uç kısmına ip ve misina gibi maddelerle bağlanarak tutturulması ilkel bir fikse edilme şeklidir. Keman ve ailesinin yaylarında; kıllar yayın dip kısmında bulunan topuk denilen mekanizmaya fikse edilir. Bu mekanizma sayesinde yayın kılları kullanılacağı zaman gerilip işi bitince gevşetilir. Oysa bizim kemençe yaylarımızda kıllar yayın dip kısmına bir meşin vasıtası ile sabit olarak yapıştırılır. Bu durumda kılların yaya göre konumu sabittir. Kılların değişmesi icap ettiğinde pratik olmayan bu sistem icrada da zorluk çıkarır. Zira havanın nem oranı yükseldiğinde kıllar gevşeyip kendini bırakır. Kuru ve sıcak havada ise gerilir. Böylece icracının teller üzerinde kuracağı hakimiyet kılların hava durumuna göre göstereceği farklılık ile değişecektir. Sonuç olarak iş burada icracının özel yeteneği ile bu teknik eksikliği veya yanlışlığı giderebilmesine kalır. Kemençe yayları, otantik şekilleri muhafaza edilerek keman yaylarında çözülmüş olan teknik kullanım rahatlıklarına adapte edilebilir. Bu konu çalgı yapımcılarını ilgilendirir. Biz burada 65 cm. boyunda yapılacak bir yayın Rebab için uygun uzunlukta olacağını ön görüyoruz.

SONUÇLAR VE ÖNERİLER

A. KİMLİK

Geçmişteki İkılık adlı yaylı çalgımız daha sonraları kemençe adıyla kullanıldı. En son rebab adı ile günümüze geldi. Bazı Asya ve Kuzey Afrika ülkelerinde de rebab adında çalgılar olup bunların bizim rebabımızla bir ilgisi yoktur. Günümüzde halktan müzisyen olmayan biri rebabla karşılaştığında bunu kabak kemane diye tanımlamaktadır. Bu yanlış tanımlama; rebabın yaygın olarak bilinmediğinden ve yapı itibarıyla kabak kemaneye benzemesinden doğmaktadır. Rebab ve benzeri yaylıların geçmişte üç ayrı dille tanımlanmış olmaları günümüz musiki çevrelerinin bile bu konuyla ilgili yanlışlara düşmesine sebebiyet vermektedir.

18. yy. Gezinlerinin seyahatnamelerinden Rebabın genellikle Hindistan cevizi kabuğu ve oyma ağaçtan yapıldığını, ucuz olması tercih edildiğinde kabak tekneli olanlarının yapıldığını görüyoruz. Buna rağmen Rebab için kabak kemane deyiminin kullanıldığına bilimsel metinlerde rastlamıyoruz. Ancak Osmanlı minyatürlerine bakarak bunların uzun boyunlu kabak kemaneler olduğuna ait görüşler; bu konudaki metinler incelenmeden ortaya atılmış yanlış kanaatlerdir. Çünkü çalgının teknesinin malzemesi minyatürlerden anlaşılamaz. Ayrıca teknede kullanılan malzeme çalgının ismini değiştirmez. Öyle olsaydı. Hindistan Cevizi Kabuğu kemane, ahşap kemane gibi; ismi, kullanılan malzemeye göre değişirdi. Rebabın günümüze intikal eden ses rengi de değişime uğramış, Geçmişte tiz akordlu soprano bir çalgı olan Rebab bugün alto ses rengine sahip bir hüviyete bürünmüştür. Bunun da pozitif bir durum olup Rebabın Türk Müziği çalgıları içinde alto yaylı açığın kapatarak bütünleştirici bir etki sağlayacağı kanaatindeyiz.

Sonuç olarak günümüze intikal eden Rebab anlayışı; uzun boyunlu Hindistan Cevizi kabuğu tekneli deri göğüslü, at kılı telli ve yayla çalınan alto ses rengine sahip bir çalgıdır.

Rebab ve diğer çalgılarımıza dair kimlik sorunu, organografya çalışmaları yapılması sonucu bilgisayar ve medya gibi çağımız iletişim organlarından istifade edilerek ehil kişiler tarafından doğru tanımlarla geniş kitlelere tanıtılabilir.

Bu tür çabalar bu konudaki kültürel açığı kapatacağı gibi çalgılara ait kavramları da yerlerine oturtacak yanlış isimlendirme ve buna bağlı kavrayışları ortadan kaldıracaktır.

B. TERKEDİLMİŞLİK

Rebabın onsekizinci yüzyıldan itibaren yerini sinekemana bırakması, icracılarının ve yapımcılarının kaybolması ya da yok denilecek kadar azalması sazın kabahati olmasa gerek. Türk Müziği sazlarının bazıları değişen şartlara adapte olup evrim geçirirken rebabsa bazı tutucu çevrelerce olduğu gibi bırakılma kanaatiyle kaderine terk edilmiştir. Gelişen zamanın ihtiyaçlarına cevap verebilecek yeterliliği gösteremediği içinde unutulma aşamasına gelmiştir.

Farabi'ye atfedilen kanun 17. asırda rağbetten düşüp Arabistan gibi yerlerde çalınmış 19. asırda bir arabın İstanbula getirmesiyle Kanuni Ömer Efendi ve talebesi Kanuni Hacı Arif Bey gibi ustalar yetişmiştir. Aradan geçen bu iki yüz yıllık boşluk kanuna mandal takılması ile onu Türk Müziğine kazandırmış ve 20. yüzyıl başlarında Kanuni Ferit Alnar gibi bir ustayla konçerto bile çalabilecek seviye ulaşmıştır. Gelişme bununla da kalmamış daha önceleri Masif ağaçtan yapılan kanunun sırtı tel çekimine karşı koyabilmesi için kontraplak üzerine kaplama yapılarak konstrüksiyonu kuvvetlendirilmiştir. Eski santurların telleri de ipekten yapılmasına rağmen Ancak Mansur'dan pest akord kabul etmediği için günümüze çelik telli olarak intikal etmiştir. Bizde Ud kanun gibi sazların telleri kiristen misinaya ve ipek üzeri sargılı tellere, tanburun telleri ise kiristen çeliğe geçerken Batıda da keman ve ailesi gelişen teknoloji içerisinde kirış telden çelik ve krom sargılı tellere, geçerek kendini yeniliyordu. Zira sazların uzun süreli icralara akord olarak dayanabilmesi sazın kendi vüs'at tablosu içerisinde icracıyı zorlamadan günün müziğine cevap vermesi transpozisyon imkanlarının olması gürültü kirliliğinden düşen duyum frekansına karşı sesini duyurabilmesi gibi çağımızın getirdiği bütün bu ihtiyaçlara çalgıların cevap vermesi gerekiyordu. Rebab'sa bu gelişmelerden nasibini alamamıştı. At kılından olan 1-1,5 oktavlık tek melodi telinde zayıf ve çelimsiz kalıyor ut, tanbur, kanun, ney, kemençe gibi güçlü sazlar içinde sahip olduğu gizli kalmış kabiliyetlerini gösteremiyordu.

Tampere bir Müzik olmayan Türk müziğini net ses sahası 1,5 oktav bile olmayan bir sazın tek telinde perdesiz olarak icra etmek icracıyı sazdan

uzaklaştırmaya yetiyordu. Birinci tel neva olduğu takdirde diğer telleri kullanılmayan bu sazda neva nın altında bir sese inmeye müsaade yoktu. Peki Segah kararlı Dügah, Rast, Irak, Acemasıran Hüseyini aşiran, Yegah kararlı eserler nasıl çalınacaktı. Birinci tel rast kabul edildiğinde Acemaşiran, Irak Hüseyini aşiran, yegah kararlı eserler nasıl çalınacaktı. Kız, mansur, yıldız, şah ney gibi akordlar nasıl icra edilecekti ? Ama bu çalgı altı yüzyıl Osmanlı Müziğine hizmet etmişti. Acaba niçin günümüz Türk Müziğine hizmet etmesi için gerekli çaba gösterilerek geliştirilmemişti. Tutucu çevreler ilâhi bir saz olarak görüp dokunmaya mı korkmuşlardı acaba ? Oysa Hz. Mevlâna Arap Rebabına XIII. y.y. da iki tel ilave ederek onu geliştirme çabası göstermişti. Kemâni Eyyubi Mustafa Sunar da böyle bir çaba göstererek Nev rebab adında bir çalgı yapmış ve bu çalgıda son olarak talebeleri Sabahattin Volkan ve Edip Seviş ile beraber tarihin derinliklerine gömülmüştü. Zira bu çalgı günümüz müziğindeki ihtiyaçlara cevap verebilecek yeteneği haiz olmakla beraber; çalgı, morfolojik yapısında orijinalliğine aykırı değişimler geçirmişti. Deri göğüslü Hindistan cevizi teknesinin dışında rebab olarak araştırdığımız sazla gerek icra gerekse yapı bakımından hiçbir benzerlik göstermiyordu. Nev Rebab'ın iki temsilcisinden S. Volkan gitar ve Mandolin telleri ile donattığı nev rebabını üç ana tel ve ahenk tellerinden oluşturmuştu. Nev rebabın diğer temsilcisi Edip Seviş ise dört ana tel ve ahenk telleri kullanıyordu. Gitar, Mandolin, Keman, Viola gibi çalgıların tellerinden deneyerek karma olarak tellendirilen kısa saplı bu çalgı keman akordu yapılarak diz üzerinde keman pozisyonları tatbik edilerek çalınıyordu. Gerek yapı itibari ile gerek orijinallikten sapması dolayısıyla bu çalgı da pek revaç bulmadı.

Sonuç olarak ne klasik rebab ne de nev rebab günümüz Türk Müziğinde kendine sağlam bir yer edinemedi.

1976 yılında açılan İ.T.Ü. Türk Müziği Devlet Konservatuarı ve ardından açılan diğer şehirlerdeki Türk Müziği Konservatuarlarının bünyesinde eğitim ve öğretimine yer verilmedi. Radyolar, Kültür Bakanlığı Devlet Klasik Türk Müziği Koroları gibi profesyonel topluluklarda da hakettiği yeri alamadı.

Bu sazi temsil edip günümüz Türk Müziğine adapte edebilecek kişi ya da kişiler mi yoktu, yoksa varda kendilerine eğitim, öğretim, konser gibi gerekli imkanlar mı sağlanamamıştı?

Netice itibari ile her ne olursa olsun müzik çevrelerinde dahi pek çok kişi tarafından tanınmayan bu saz, çenk, mizmar, miskal gibi asırdışlarının uğradığı akibete uğramış halkın gözünde hepten kaybolmuştu. Oysa bildiğimiz kadarıyla Dünyanın her yerinde geleneksel müzikler kendi otantik sazları ile icra edilerek tarih içinde yok olmaya mahkum edilmemişlerdir.

C. GÜNÜMÜZDE REBABIN TELLERİ

Geleneksel çalgılarımızın ud dışında hiçbiri için hazır tel bulmak mümkün değildir. Oysa Batı ülkelerinde bu konu çoktan çözülmüş çalgılar için çeşitli markalarda çeşitli malzemelerden imal edilmiş teller olduğu gibi bu tellerde kendi aralarında tansiyonlar halinde çeşitlenmiştir. Hatta bunlar mikron ölçüleriyle sınıflandırılarak icracıya seçme şansı vermiştir. Zira her enstrümanın kabul edebileceği bir tel cinsi vardır. Aynı malzemelerden yapılmış iki çeşit enstrüman bile aynı çeşit tele cevap vermeyebilir. Ancak enstrüman cinsi için özel hazırlanmış tel çeşitleri içinde uygun olanı bulunabilecektir. Günümüz Türk Müziğinde kabul görerek yaygın olarak kullanılmaya başlamış olan Klasik kemençe Türk Müziğinin şu andaki seçkin yaylı sazlarından biridir. Buna rağmen Kemençe icracıları bu sazda değişik teller kullanmaktadır. Kemençe için özel bir tel cinsi ya da cinsleri olmayıp keman, viyola, viyolonsel telleri kullanılmakta ve seçimler saydığımız çalgılar için yapılan tellerin cins ve sınıfları arasında yapılmaktadır. Halbuki keman ailesinin her bireyine kendi sınıfı dışında bir tel takılamaz. Geleneksel Türk çalgılarında çağdaşlaşabilmenin ilk yolu, çalgı tellerimizde standartlaşma ve bu standartlaşma içinde çeşitleme yapılarak çalgı telleri imal etmekten geçmektedir.

Bu konuya girişimizdeki maksad rebabta seçtiğimiz teller açısından önemlidir. Seçilen bu teller çok çeşitli tel cins ve sınıflarını taradıktan sonra mikron mikron arayarak neticeye ulaşılmış sazın yapısını etkileyen tel boyu ile seçilen tel sınıfları arasındaki imtizaç kurulmaya çalışılmıştır. Bu ihtiyaç günümüz şartlarında kullanılmaya elverişli olmayan at kılı teli terketmekten doğmuştur. Zira yaşadığımız çağın gereği olarak Bütün gelişmiş dünya ülkelerinde organik teller terkedilmiştir. Bu sayede büyük orkestralarda akord hassasiyeti çözülmüştür. Çello ve Harp gibi sayısı ikiye üçü geçmiyecek enstrümanlar da organik teller, konsertistlerce bir ya da iki kereye mahsus kullanılmaktadır. Bu teller hem çok pahalıdır. Hem de süratli aşınmaları dolayısıyla kısa zamanda entonasyon kaybına uğrarlar. Isı ve nem gibi

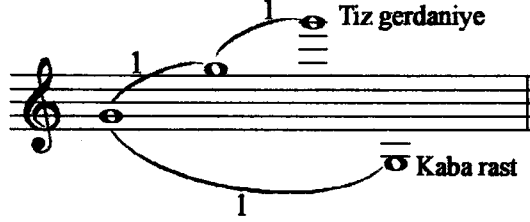
değişen hava etkileri de organik tellerin başlıca düşmanıdır. Tampere sistem üzerine kurulmuş olan Batı müziğinde tel böylesine bir kültür haline gelmişken makamsal modlar içinde koma seslerin son derece önemli olduğu Türk Müziğinde tel daha az, önemsiz değildir. Basılacak perdelerde ses niteliği elde etme, genellikle toplu icranın hakim olduğu Türk müziğinde birliktelik sağlamak bakımından çok önemlidir. Bu konu çalgılarımızla ilgili yan sanaayilerin kurulmasıyla çözülecek ve tanbur, kamun, üç telli kemençe, dört telli kemençe ve rebab gibi sazların tel ihtiyaçlarına cevap verebilecektir. Rebabta kullanılabilecek teller at kılı telin çıkardığı sesi aratmayacak nitelikte olmalıdır. Bu yüzden çelik ve çelik üzeri sargılı tel kullanmaktan kaçınılmalıdır. Zira deri göğüslü bir saz olan rebab'ta çelik tel madeni bir ses etkisi verir ki bu da ses rengini rebaptan ziyade yaylı tanbura dönüştürür. C. Gözkan'ın 1970 yılında Musiki dergisine verdiği rebab tanımlamasında birinci melodi telinin at kılı diğer iki telin çelik rezonans telleri olduğu yazılıdır. Bize göre bu tanımlama da; rebabın evvelce re olan birinci melodi telinin sol olarakta gösterilmesi, rebabın küçümsenmeyecek değişimlere tabi olduğunu gösteren uygulamalardır. Evvelce çelik tel kullanılmamış olması bu sanımızın bir delilidir. Bu tanımlamada ki durumu tecrübe ettiğimizde Çelik rezonans tellerinin titreşimler sonucu çıkarttığı yan armonik seslerin birinci melodi telindeki sesleri olumsuz yönde etkilediği kanaatine vardık. Farklı malzemelerden oluşan tellerin kullanılması çalgıdaki organik dengeyi bozması dışında birinci melodi teli dışındaki telleri kullanım dışı bırakmaktadır. Bilindiği gibi at kılı tel; birçok at kuyruğu kılının bir araya getirilmesiyle yapılır. Bu yüzden at kılı tellerin muhafazası da güçtür. Çünkü birçok kıldan oluşan at kılı tel'e herhangi bir nesnenin takılması halinde tel gevşer ve bozulur. Değişen hava şartlarında at kılı telin, gevşeyip, gerilmeside icracı için zorluk yaratır. İpek üzeri sargılı teller ise at kılında görülen bu olumsuz etkileri göstermez. Ayrıca bu teller, at kılı tellere nazaran daha yüksek volüm verirler. Organik bir ses karakterine sahip olmaları ise, at kılı telin çıkarttığı ses rengine yakınlığı dolayısıyla istenilen bir özelliktir. Geleneksel at kılı veya çelik teller yerine çalgının üç telini de ipek üzeri sargılı teller olarak kullanmak sazda ki organik ses dengesini bozmayacağı gibi, üç teli de kullanım alanı kapsamına sokarak çalgıdaki ses sahasını genişletecektir.

D. YETERLİLİK

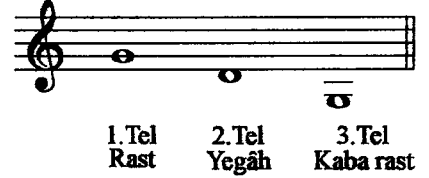
Rebab, orijinal yapısı değişmeden yapılacak ilavelerle günümüz Klasik Türk Müziğine kazandırılabilir. Klasik Türk Müziğinde Batı kemanın göreceği vazifeyi fazlasıyla görebilen soprano klasik kemençe yanında rebab, alto bir yaylı olarak batı violasının yerini alacaktır. Sesleri tanbur ve uddaki gibi frekans olarak bir oktav pesttir. At kılı yerine kullanılacak teller ise çalgının volümünü arttırarak duyuş sahasını genişletecektir. Zaten ses rengi itibari ile rebabın sesi, köşeleri dönme özelliğine sahip uzun menzillidir. Bu bakımdan çalana az gibi gelirse de sesi rahatlıkla uzaklara gider. At kılı yerine ipek üzeri sargılı teller kullanmak icracıya avantaj sağlar. Tel boyu yapım kısmında belirtilen sap ölçüleri dahilinde yapıldığında, can direği ve önerilen teller takıldığında verilen akord uygulanırsa çalgı üç oktavlık bir ses sahasına sahip olacaktır. Bu da günümüz Türk Klasik Müziğini çalmak için yeterli bir alandır. Bu alan değişik akordlar kullanıldığında daralabilir. Ama bu diğer enstrümanlar içinde geçerlidir. Burada önemli olan çalgının transpozisyon imkanlarına açık olmasıdır. Bilindiği gibi profesyonel topluluklarda değişik akordlar kullanılabilmektedir. Bu durumlarda çalgının düzen akordunu değiştirmeden transpozisyon çalmağa çalışılmalıdır. Zira düzen akordu değiştğinde çalgının performansı olumsuz yönde etkilenebilir.

Tablo A1

Çalgının ses sahası ve kullanılan daimi akordu şöyledir.



Rebabın 3 Oktavlık ses sahası



Rebabın daimi akordu (Bolahenk)

Verilen daimi akort “Bolahenk” olarak kabul edildiğinde Mansur, Kız, Yıldız ve Süpürde akortları rahatlıkla transpoze imkanına sahiptir. Genellikle en çok kullanılan akortlar da bunlardır.

Şimdi burada bu akortlara göre 1., 2., ve 3. tellerin hangi seslere geldiğini veriyoruz.

Ancak, Rebabın ses alanı içindeki bütün sesler 440 hz.’ye göre bir oktav pes tınlamaktadır. Örneğin Neva (Re) sesi 220hz. dir.

	MANSUR	KIZ	YILDIZ	SÜPÜRDE
Piyano				
Ney				
Rebab				
	1.Tel 2.Tel 3.Tel	1.Tel 2.Tel 3.Tel	1.Tel 2.Tel 3.Tel	1.Tel 2.Tel 3.Tel

Piyanonun La’sı, Mansur neyin düğâh perdesi ile aynıdır. Rebabın 2. Teli yegâh düğâh olarak kabul edilip çalınır.

Not: İstenildiği takdirde 3. Tel olan Kaba rast, Kaba düğâh veya Kaba çargâh’a çekilerek daha değişik tınlar elde edilebilir.

Rebabın günümüz Türk müziği icrasında yeterliliğini kuvvetlendirecek son önerimiz ise Rebab sapına perde bağlanmasıdır. Ancak bu perdeler abartılmadan, makul sayıda bağlanılmalı ve icracının perdelerle bağımlı kalmadan çalgıyı perdesizmiş gibi düşünerek çalması lâzımdır. Kullanılabilecek bütün perdeleri de bağlamak mümkündür, ama bu icrada kuru ve zevksiz bir tesir yaratır. Perde bağlanmasındaki maksat; zor eserlerde süratli deşifre gerektiren durumlarda, atlamalı seslerde, bağlanacak ana perdelerle icra kolaylığı ve ses netliği sağlamaktır. Türk müziği icra geleneği içinde değişen makamsal renkler ve bunların perdeleri, kulak hassasiyeti ve tecrübe ile bulunur. Tabii bunun yolu da zorlu ve uzun bir eğitimden geçer. Burada perde takılma önerisi; rebabın orijinallğine karşı değil de yaşatmaya yönelik bir tavır olarak görülmelidir. Zira kanun'a, mandal ilavesi, çalgının günümüze kadar gelmesine sebep olmuştur. Tanbur ve yaylı tanbur'u da perdesiz olarak düşünmek mümkün değildir. Bu sazlarda perde olmadığı takdirde her formdaki eserin icrası ne kadar zorlaşırsa, hatta temiz çalmak imkânsız hale gelirse; rebab içinde aynı şey söz konusudur. Rebabın geçmişte nasıl çalındığını bilemiyoruz ancak her formdaki eser rahatlıkla icra edilebilir olsa idi bugün terkedilmiş olmazdı. Türk Müziğinin en büyük formu olan Mevlevi âyinlerinin, çoğunluğunun bestelenmesi ve batı müziğinin tesiri altında yazılan eserler Rebabın terkedildiği 17. yy. sonlarına rastlar. Bu dönemden sonra terkedilen çalgılarda müziğin gelişmesine paralellik göstermeyen çalgıların bırakılıp, yerine gelişmiş batı enstrümanlarının kullanıldığını görüyoruz. 20. yy. Türk Musiki âlimi Arel ve arkadaşlarının gerçekleştirdiği Kemençe beşlemesi geleneksel enstrümanlar adına yapılan reformun tek sağlam örneğidir. Ancak sonradan gelenler bu beşlemeyi yaygınlaştırıp geniş çapta uygulamaya geçirememişlerdir. Nitekim konumuz olan rebabın Tanzimat ve sonrası sadece edebiyat metinlerinde yer alması bu sanımızı kuvvetlendirmektedir. Otantik yapının korunması şartıyla önerdiğimiz perde ilâvesi ve tel değişikliğine gidilmesi gibi küçük farklılıkların çalgıyı her türlü icraya uygun duruma getireceği kanaatindeyiz. Böylelikle profesyonel icracılığın ön gerekliliklerinden olan süratli deşifre, transpozisyon yapmak ve temiz ses çıkartmak mümkün olacaktır. Eğitimi sağlanıldığı takdirde rebab icracıları; profesyonel topluluklarda yerlerini alacak en zor eserleri dahi solist olarak çalabileceklerdir. Bu uygulamanın yanı sıra Avrupa'daki barok ve rönesans toplulukları gibi ülkemizde de dönemlerine ait müzikler, zamanının otantik çalgıları ile icra edilmelidir. Ancak, halen ülkemizde bu tip topluluklar kurulmamıştır. Böyle bir uygulamanın olması halinde rebab, eski haliyle at kılı, ibrişim ya da bağırıak gibi tellerle perdesiz olarak kullanılmalıdır.

SÖZLÜK

Avâz	:(a.i.) nefret
Azm	:(a.i.) niyet
Bâde	:(f.i.) Şarap, içki
Baksı (bahşi)	:(a.) Çince'den Moğolcaya geçmiş sözcük. Budhacı, din adamı, sihirbaz, halk hekimi, yazıcı, tarih yazarı, çalgıcı, türkücü
Battalan	:(a.s.)hantal, İşsiz
Bezm	:(f.i.) İçkili eğlenceli meclis
Derûn	:(f.i.) İç, Kalb
Derviş	: Mevlevilikte ve genel olarak İslâm tarikatlarında Derviş "cömez" den başka bir şey değildir. Kesişler ise hep dede diye anılır.
Dîm	:(f.i.) Yüz, Çehre
Efgan	:(f.i.) İnleme, bağırma
Eshab	:(a.s.) Sahipler, Peygamberimizi görmek ve sohbetine ermek şerefini kazanmış kimseler.
Etnografya	:(i.fr. ethnographie'den) Kavimleri sadece dış görünüşleri yönünden tanımlayıp inceleyen insan bilimleri dalı
Ezcümle	:(f.e.) Cümleden
Fırkat	:(a.i.) ayrılık
Gusto	:Zevk, Beğeni
Gûş	:(f.i.) Kulak
Güman	:(f.i.) sanma, sezme
Güyande	:(f.s.) söyliyken
Hâke	:(f.i.) Toprak
Hengâme	:(f.i.) Kavga, Gürültü
Hezâr	:(f.i.c.) bülbül
Himâr	:(a.i.c.) Erkek eşek
Himmet	:(a.i.c.) Gayret, emek, çalışma
Hurûş	:(f.i.) Coşma
İsk	:(a.i.) aşk
İbkâ	:(a.i.) Ağlatma
İktibâs	:(a.i.c.) Bir kelimeyi, bir cümleyi veya Bunların manalarını olduğu gibi alma.
İsti'mal	:(a.i.c.) Kullanma
İstihlaf	:(a.i.) Birinin yerine geçme
İstinsâh	:(a.i.) Kopya etme
İstintâc	:(a.i.) netice, çıkarma
İzâfe	:(a.i.) Katma, Karıştırma
Kadim	:ayak basan
Kadîm	:(a.s.c.) Eski
Kaf Dağı	:(a.h.i.) Masallarda, zümrüd-i anka kuşunun yaşadığı rivayet olunan dağ, Şark kavimleri Kozmolojisinde Arzın etrafını çepeçevre Kuşatan dağın adı.
Kamet	:(a.i.c.) boy pos
Kamûs	:(a.i.) Lügat kitabı
Kesafet	:(a.i.) Sıklık
Kesfet	:(a.i.) görünmez olma.
Livâ	:(a.i.c.) Bayrak
Ma'reke	:(a.i.c.) Savaş Meydanı
Ma'ruf	:(a.s.) Meşhur, ünlü
Mâil	:(a.s.) hevesli, istekli
Me'lûf	:(a.s.) alışılmış, huy edilmiş
Mehmâ	:(a.zf.) olabildiği kadar
Mevlâna	:"Pir" anlamına gelen Mevlâna kelimesi eskiden islam dünyasında geçerli bir ünvandı. Müslümanlar bu ünvanı sadece Celâleddin Rumi için kullandılar.
Meykede	:(f.b.i.) Mey-hâne
Meysûr	:(a.s.c.) kolaylatılmış
Monografi	:i. (fr. Monographie) . Tarih bilim v.b. alanlarda özel bir mesele üstüne yapılan inceleme
Morfoloji	:Şekil Bilim

Morfoloji	:i. (fr. Morphologie) Biyol. Organizmaların şekil ve yapısını inceleyen bilim.
Mukavves	:(a.s.) yay gibi eğri
Mutabakat	:(a.i.) Muvâfıkhk, uygunluk
Mübbezel	:(a.s.) pek bol ve ucuz, orta malı değersiz
Müellif	:(a.s.c.) Kitap yazan, eser sahibi
Mühmel	:(a.s.) Manasız
Mülhem	:(a.s.c.) ilham edilmiş, [Birinin] içine doğmuş.
Münhasır	:(a.s.) yalnız bir şeye veya bir kimseye mahsus olan
Müsteagni	:(a.s.) doymuş
Müşahede	:(a.i.c.) Bir şeyi gözle görme
Müşterik	:Şark topluluklarının tarihini, dilini, Edebiyatını ve folklorunu araştırmakla meşgul olan alim.
Müteârif	:(a.s.) Birbirini tanıyan, bilinen
Nâb	:(f.s.) Halis saf
Nâle	:(f.i.) : İnilti, inleme
Nâsâz	:(f.b.s.) Uyumsuz
Nebî	:(a.i.c.) Peygamber
Niâl	:(a.i.c.) ayakkaplar, Nallar
Organoloji	:(fr. Organologie)Müz. Çalgıların tarihiyle uğraşan bilim dalı Organografi de denir.
Paleografi	:i. (fr paleographie) Eski yazıları inceleyen bilim
Peymâne	:(f.i.) Büyük Kadeh, Şarap bardağı
Pîç	:(f.i.) Büküm, dolaşık
Pûr	:(f.s.) dolu
Râz	:(f.i.) gizlenilen şey
Salah	:(a.i.) rahatlık, barış
Sanem	:(a.i.c.) put
Ser	:(f.i.) Baş, kafa
Sine	:(a.i.c.) uyuklama
Sine	:(f.i.) göğüs, yürek
Sûz	:(f.s.) yakan, yakıcı
Şem	:(a.i.c.) Mum
Şeyâtin	:(a.i.c.) Şeytanlar
Tâbe	:(f.i.) tava
Tasrîh	:(a.i.c.) açık açık söyleme, söylenme, Belirtme
Tavk	:(a.i.c.) gerdanlık, halka, tasma
Te'lif	:(a.i.) uzlaştırma
Tebdil	:(a.i.c.) değiştirme, değiştirilme
Tehî	:(f.s.) boş
Tekke	:Mevlevilerin Manastırına tekke denir
Telmih	:(a.i.c.) ibarede bahsi geçmeyen bir kıssaya, fıkraya, atasözüne veya meşhur bir şiire bir söze işaret etme.
Ter	:(f.s.) ıslak
Terâne	:(f.i.) Ahenk, nağme
Troubadour	:(Fr. "trubadur" ok.) Ortaçağ'da Güney Fransa'da saz şâiri bilhassa Provence'da ki, Endülüs Arap te'sirinin büyük hakimiyeti altında idi.
Türâb	:(a.i.c.) Toprak
Vârid	:(a.s.c.) gelen, vasıl olan, erişen
Zevâl	:(a.i.) zâil olma
Zümre	:(a.i.c.) cemaat, topluluk, grup

KAYNAKLAR

- AHMET EFLÂKÎ: "Ariflerin Menkabeleri", I., (Çev. Tahsin Yazıcı), Milli Eğ. Bas., İst. 1964
- AHMET EFLÂKÎ: "Ariflerin Menkabeleri", II., (Çev. Tahsin Yazıcı), Maarif Bas. Ank. 1954
- AKSOY, Bülent: "Avrupalı Gezinlerin Gözüyle Osmanlılarda Musiki" Pan Yay., İst. 1994.
- AREL, H. SAADETTİN: "Kemençe Beşlemesi Hakkında Hatıralar ve Düşünceler", Musiki Mecmuası Sayı 6. İst. 1948
- BARDAKÇI, Murat: "Meragalı Abdülkadir", Pan Yay., İst. 1986
- BARDAKÇI, Murat: "Mazide Kalan Müzik Aletleri", Focus Der., Sayı 1., Ocak 1995
- BEHAR, Cem "Zaman, Mekan, Müzik", Afa Yay. İst. 1992
- ÇAĞLAR M. Ali: "Mektup", Musiki Mecmuası, No: 255 Şubat 1970., İst.
- DEVELLİOĞLU, Ferit: "Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat" Ank. 1988
- FARMER, Harry George "Studies In Oriental Musical Instruments", London. 1931
- FARMER, Harry George "Evliya Chelebi on Turkish Instruments Of Music", Glasgow. 1937
- FIRUZANFER, B. "Mevlâna Celâleddin", (Çev. Feridun Nafiz Uzluk), Milli Eğ. Bak. Yay. 486. Bilim ve Kültür Es. diz. 59., İst. 1990
- FİTRAT: "Özbek Klassik Musikası ve Onung Tarihi", Özbekistan Devlet nşr., Semerkent-Taşkent. 1927
- FONTON, Charles: "XVIII. Y.Y da Türk Müziği", (Çev. Cem Bahar), Pan Yay., İst. 1987
- GAZİMİHAL, Mahmud Ragıp: "Asya ve Anadolu Kaynaklarında İklig", Ses ve Tel yay., Ank. 1958
- GAZİMİHAL, Mahmud Ragıp: "Konyada Musiki", Ank., 1947.
- GAZİMİHAL, Mahmud Ragıp: "Musiki Sözlüğü", Milli Eğ. Bas., İst. 1961
- GAZİMİHAL, Mahmud Ragıp: "Ülkelerde Kopuz ve Tezeneli Sazlarımız" Kültür Bak. Milli Folklor Araştırma Dairesi yay., Ank. 1975
- GÖLPINARLI, Abdülbaki: "Mevlânadan Sonra Mevlevilik", İnkılab Kitabevi., İst., 1953
- GÖZKAN Cahit (ile görüşme, görüşen M. Refik Kaya), "Cahit Gözkan'ın Biyografisi ve rebab hakkında görüşleri", İst., Ağustos 1995.
- GÜLDAŞ, Ayhan: "Divan Şirinde Türk Musikisi Sazları", Sanat ve Kültürde Kök., (Aylık fikir ve Musiki Der). C.1., Sayı. 18., İst. 1981.
- GÜNDEM. Dr. B.: "Y. Asım Arsoy Hayatı ve Eserleri", İst. 1995.
- HIZIR BİN ABDULLAH: "Tefhim el-makamat fi tevlid en nagamat", H. 1793., Topkapı Sarayı Müz., Revan Köşkü.

- İNAL, İbnülemin Mahmut Kemal: "Hoş Sada", Türkiye İş Bank. Kültür yay., Seri 1., No:10., Maarif Bas., İst. 1958.
- İNAN, Abdülkadir: "Makaleler", Ank. 1968
- JEAN JENKINS AND POUL ROUSING OLSEN: "Music and Musical Instruments in the World of Islam", Eng. 1976
- KAYA, Mehmet Refik: "Hüseyin Fahreddin Dede", İ.T.Ü., Yüksek Lisans Tezi., İst. 1993.
- MEHMED ZİLLİOĞLU EVLİYA ÇELEBİ: "Evlîya Çelebi Seyahathanemesi", II., (Çev. Zuhuri Damışman), Zuhuri Damışman yay., İst., 1969.
- MEVLÂNA MUHAMMED MEVLEVÎ RUMÎ: "Divan-ı Kebir", I,II,III,IV,V,VI, VII (Çev. A. Gölpınarlı), Kültür Bak. yay., Eskişehir., 1992
- MEVLÂNA MUHAMMED MEVLEVÎ RUMÎ: "Mevlâna'nın Rubâileri", I, II., (Çev. M. Nuri Gençosman), Milli Eğ. Bas., İst. 1986
- ÖGEL, Bahaeddin: "Türk Kültür Tarihine Giriş", IX., Kültür Bak., Başbakanlık Bas., Ank. 1991.
- ÖZALP, M. Nazmi: "Ruşen Ferit Kam", Milli Eğ. Bas. İst. 1995
- ÖZGEN İhsan (ile görüşme, görüşen M. Refik Kaya), "İhsan Özgen'in Biyografisi ve rebab hakkında görüşleri", İst., Temmuz 1995.
- ÖZTUNA, Yılmaz: "Büyük Türk Musikisi Ansk", I. II., Kültür Bak., Başbakanlık Bas., Ank. 1990.
- ÖZTUNA, Yılmaz: "Türk Musikisi Teknik ve Tarih", Kent Bas., İst. 1987
- Rauf, Yekta Bey: "Rebab", Türk Musikisi (Çev. Orhan Nasuhioğlu) Pan yay. İst. 1986
- Rauf, Yekta Bey: "Türk Sazları", I, II., Milli Tetebbular Mec.,
- SACHS, Curt: "Geist und Wertten der Musiki" Instrumente", Berlin II., Reimer., 1919 Sayı 4.5., 1915.
- SEVİŞ Edip (ile görüşme, görüşen M. Refik Kaya), "Edip Seviş'in Biyografisi ve rebab hakkında görüşleri", Konya, Aralık 1996.
- SEYYİD LOKMAN: "Şehin şehname", 1582., B.200
- SULTAN VELED: "İbtidâ-nâme", (Çev. A. Gölpınarlı), Konya TURİZM Der. Yay. Ank. 1976
- SÜRELSAN, İ. Baha: "Rebab'a Dair", Musiki Mecmuası No: 223., Ekim 1966 İst.
- ULUDAĞ, Süleyman: "İslâm Açısından Musiki ve Sema" Uludağ yay. Bursa 1992
- USBECK, Hedwig: "Türklerde Musiki Aletleri", Musiki Mecmuası., No: 256., Mart 1970.,İst.
- ÜNGÖR, Nefise E., Üç Rebabzen'imiz Arasında Rebab Hakkında Anket., Musiki Mecmuası No. 258., Mayıs 1970 İst.

ÜNVER, A. Süheyl :

VEHBİ:

VOLKAN, Sabahattin:

“Ressam Levnî Hayatı ve Eserleri”., Ist. 1949.

“Surname-i humayun” Topkapı Sarayı., Hazine 1344.

“Rebab”., Musiki Mec., Sayı 254, Ist. 1970

“Rebab”, “İslam Ansiklopedisi”, M.E.B., C.9

“Emeviler”, Meydan Larouse Büyük Lügat ve Ansk.” (Sabah gaz. nşr). C.6.

“Keman” “Thema Larouse, Tematik Ansk.” V., (Milliyet gaz. Nşr) 1993,1994

“Rebab” “Meydan Larouse Büyük Lügat ve Ansk.” (Sabah gaz. nşr) C 16.,

“Rebab” “Büyük Larousse Sözlük ve Ansk.”., (Milliyet gaz. nşr) C.19

“Rebek” “Ana Britanica”., C. 18. Ist. 1986, 1990

“Tercüme-i Miftah-ı cifr el câmi”., Topkapı Sarayı., B. 373 S.243 a.

“Divan-ı Nâdirî”., Topkapı Sarayı., Hazine 889 V.8.

“Mûzik ve Dans” “Thema Larouse, Tematik Ansk.” VI., (Milliyet gaz. Nşr) 1993-1994

24 Ocak 1970 yılında Ankara
Milli Kütüphanede Udi Cinuçen Tanrıkörür
ve Rebabi Sabahattin Volkan'ın verdikleri
konserin programı

MİLLİ KÜTÜPHANE - TÜRK MÜZİĞİ SERİ KONSERLERİ : 2, (Rebab Gecesi)

ANKARA'DA REBAB SESİ

PROGRAM

Süleyman ARISOY

Açış Konuşması
Takdim »
«Rebab üzerine» konuşma

Dr. M. CUNBUR
M. ÖNDER
S. VOLKAN

Rast Peşrevi
Sûzidilâra Ayininden bir bölüm
Rastı İlahi
»
»
»

(Allah diyelim dâlm)
(Tevbe edelim zenbimize)
(Hamrl rıyl yâr ile)
(Nûrdan süzülür besmeleler)

YUSUF PAŞA
III. SELİM
F.TOKAY
ZEKÂİ DEDE
S. VOLKAN

— a r a — REBAB TAKSİMİ

Rast Y. Semaî
» Şarkı

(Küyinde fğanınla)
(Ey servi hurâmân)
(Gözümde ey perî)
(Nadîr görmüş devrân)

ARTİN AĞA
S. VOLKAN
RİFAT BEY
S. VOLKAN

UD TAKSİMİ

Hümayûn Peşrevi
Hicaz Beste
» Şarkı

(Ey çeşmi âhû)
(Sâzımda benim)

VELİ DEDE
İSMAIL DEDE
S. VOLKAN

REBAB TAKSİMİ

Hicaz Şarkı
» Y. Semaî

(Mâh yüzüne)
(Yine neş'e-i mahabbet)

İSMAIL DEDE

Rebab : Sabahaddin Voldan

Ud : Cinuçen Tanrıkörür

Koro : Azmi Aslan, Burhan Şahin, Ender Ergün, Hayati Hançer, Mehmet Duransoy, Selâhaddin Hidayetoğlu.

Şekil A 1

SEGÂH ŞARKI
Rebâb-1

USÛLÜ: Düyek

BESTE
ve : Yesârî Âsım
GÜFTE ARSOY

— Ara na ğ me — — —

Ha ber ver ey sa bâ sa z re bâ b u yan dı

mi sa z

A ç ar ke no gon ca aş ka i nan dı mı

SAZ aş ka i nan dı mı

SAZ (SON) SAZ

Gü neş siz gö nül ler nu ra bo yan

dı mı SAZ nu ra bo yan

dı mı SAZ

HABER VER EY SABÂ REBÂB UYANDI MI
AÇARKEN O GONCA AŞKA İNANDI MI
GÜNESSİZ GÖNÜLLER NÜRA BOYANDI MI
AÇARKEN O GONCA AŞKA İNANDI MI

Şekil B 1

HİCÂZ ŞARKI

Rebâb - 2

BESTE
VE: Yesârî Âsım
GÜFTE ARSOY

USÛLÜ: Düyek

Aranağme

Re bâ bin se si ni SAZ

sâ hil ler din ler SAZ

SAZ

Ha zin nağ me ler le lâ le zâr in ler

lâ le zâr in ler SAZ

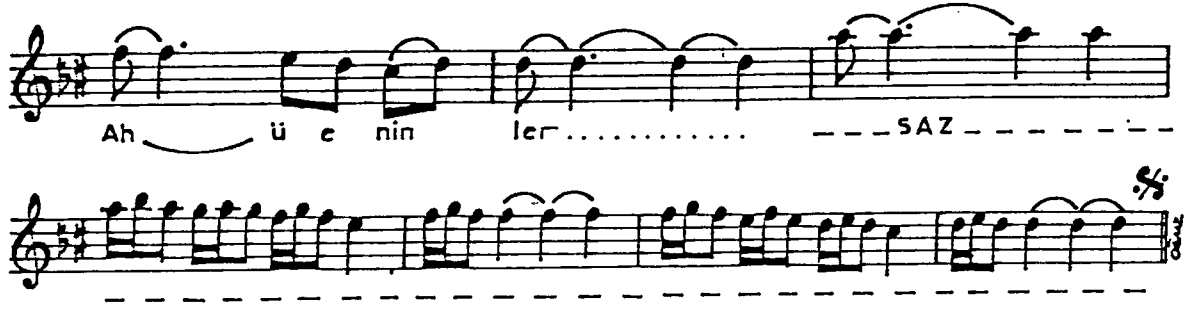
SAZ SAZ

Re bâb dan dağ ı lır ah ü e nin ler

SAZ re bâb dan dağ ı lır

Şekil B 2

HİCÂZ ŞARKI'nın devâmı



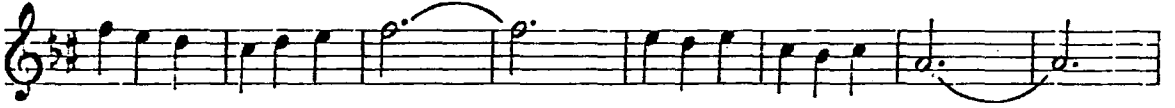
REBÂB'IN SESİNİ SÂHİLLER DİNLER
HÂZİN NAĞMELERLE LÂLEZÂR İNLER
REBÂB'DAN DAĞILIR ÂH Ü ENİNLER
HÂZİN NAĞMELERLE LÂLEZÂR İNLER

HİCÂZ ŞARKI

Aşk mektubu

USÛLÜ : Semâî

BESTE : Yesârî Âs.m
ARSOY_1933
GÜFTE : İhsan Bey



ERKEK



KADIN



ERKEK



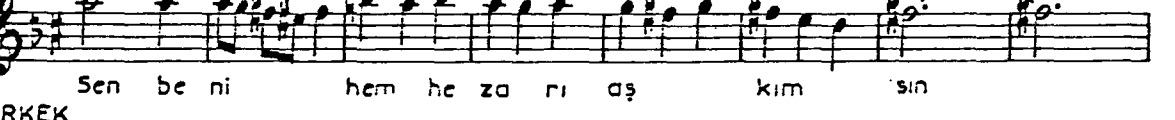
KADIN



ERKEK



KADIN



ERKEK



Şekil B 3

HİCÂZ ŞARKI'nın devâmı

KADIN



ERKEK



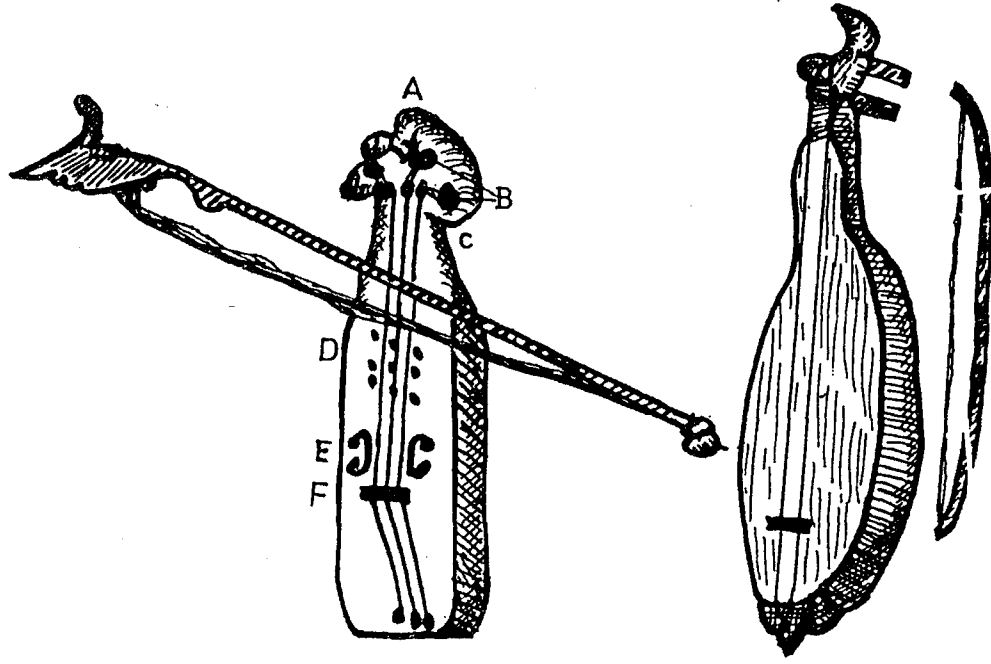
KADIN



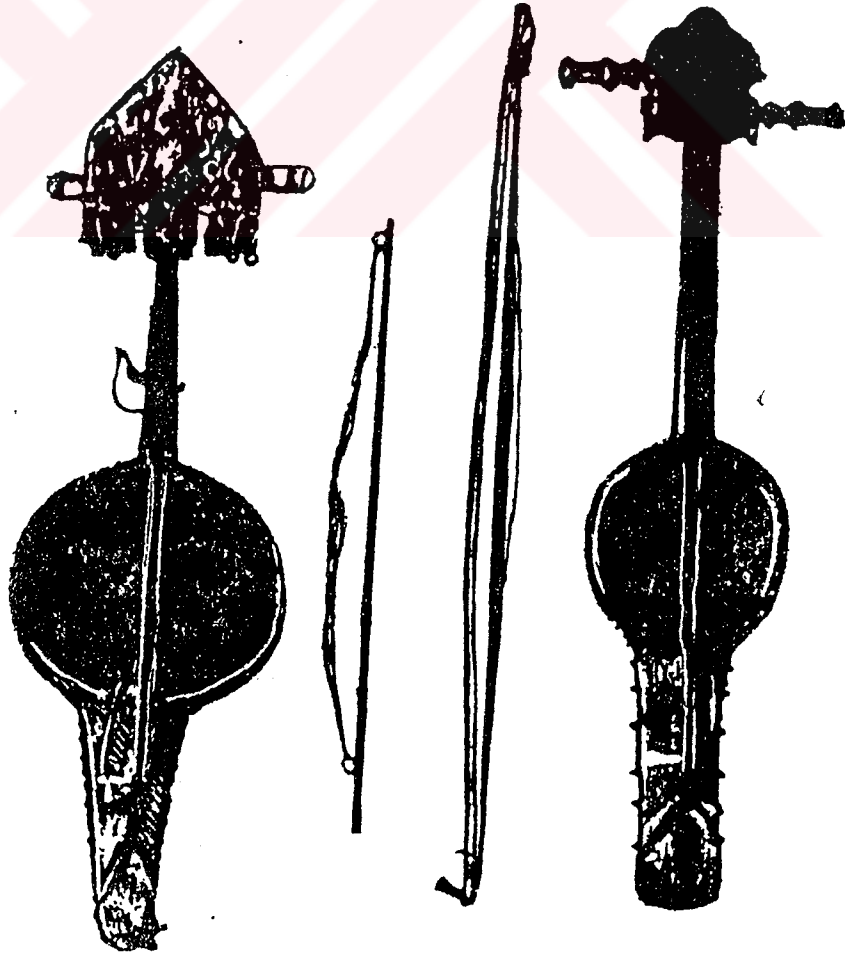
KADIN-ERKEK (Beraber)



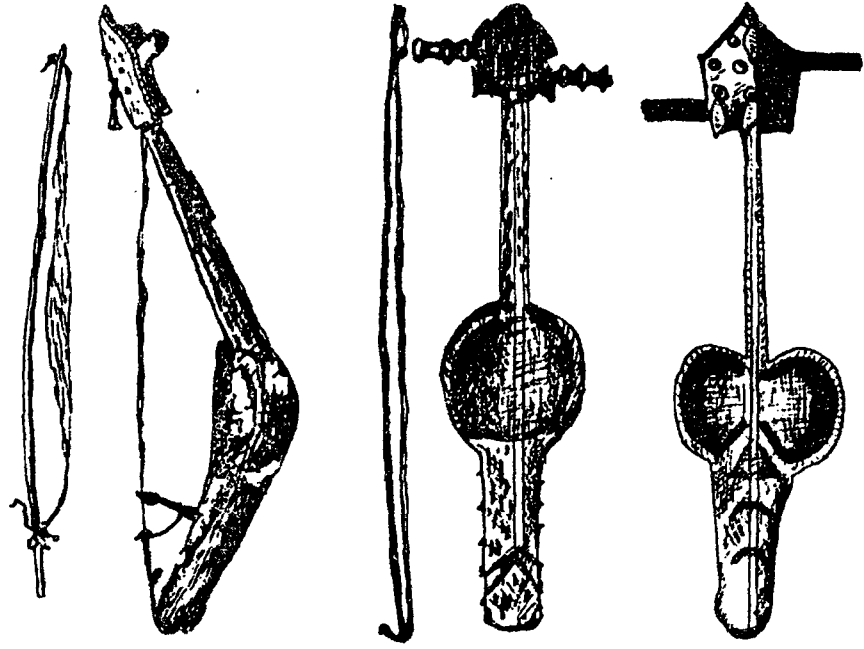
- ERKEK Meleğim mâhitâb-ı rûhumsun
KADIN Emelimsin bahâr-ı aşkımsın
ERKEK Lem'a-î âfitâb-ı rûhumsun
KADIN Haşredek sen mesâr-ı aşkımsın
ERKEK Yâdigâr-ı şehâb-ı rûhumsun
KADIN Sen benim hem hezâr-ı aşkımsın
ERKEK Hâdisât-ı şebâb-ı rûhumsun
KADIN En güzel bir nigâr-ı aşkımsın
ERKEK Heyecân-ı rebâb-ı rûhumsun
KADIN Neş'e-î kalb-î zâr-ı aşkımsın.



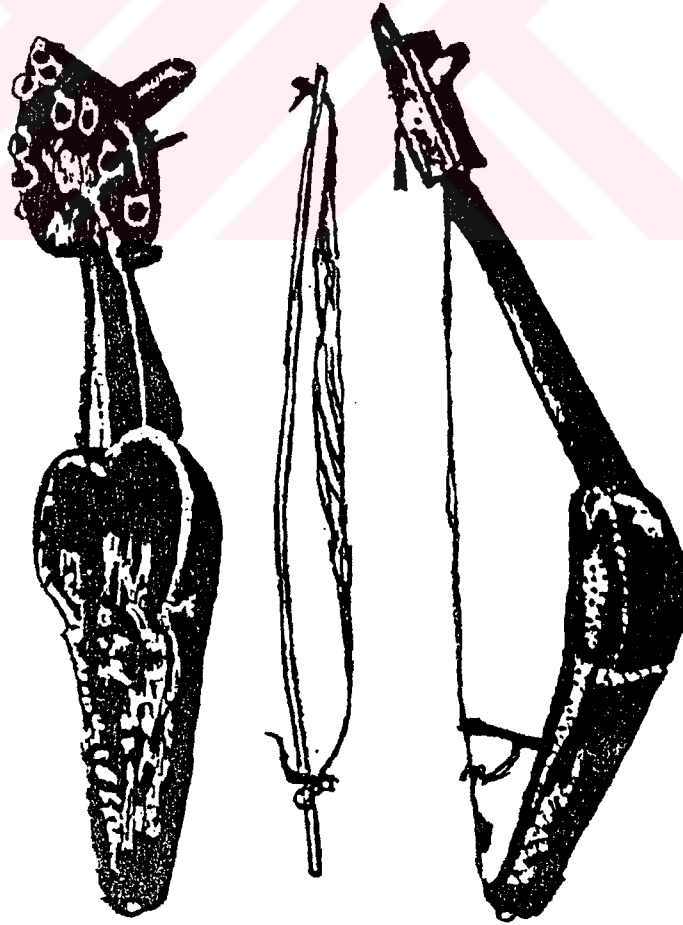
Şekil C 1 : Güney Anadolu Yörüklerinde “kemen”



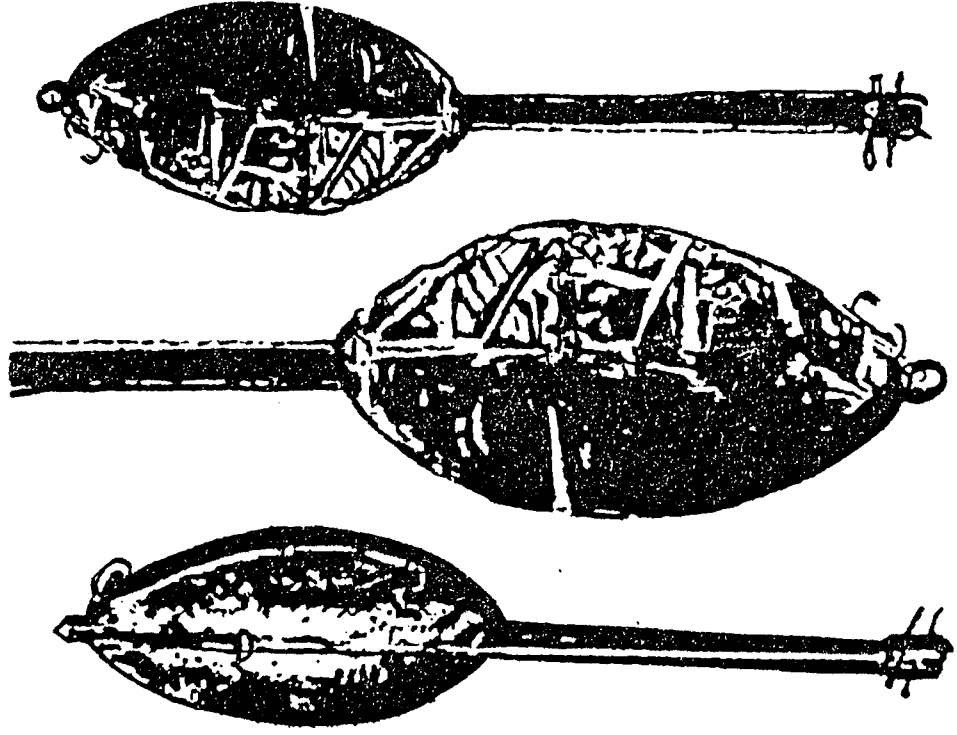
Şekil C 2 : At kılı Kazak yaylı kopuzları....



Şekil C 3 : Eski Kazak-Türk yaylı kopuzları



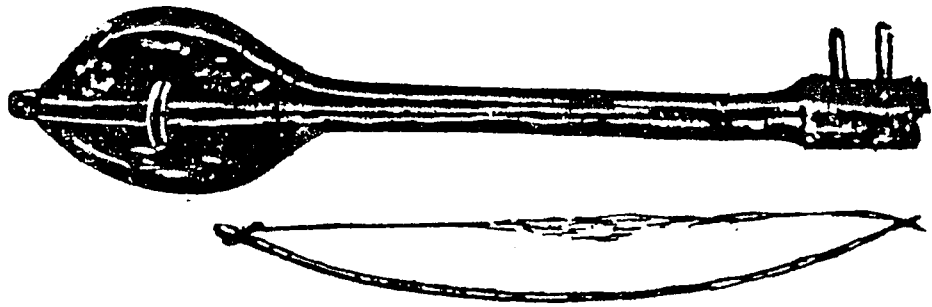
Şekil C 4 : Çok eski karakterli yaylı kopuzlar....



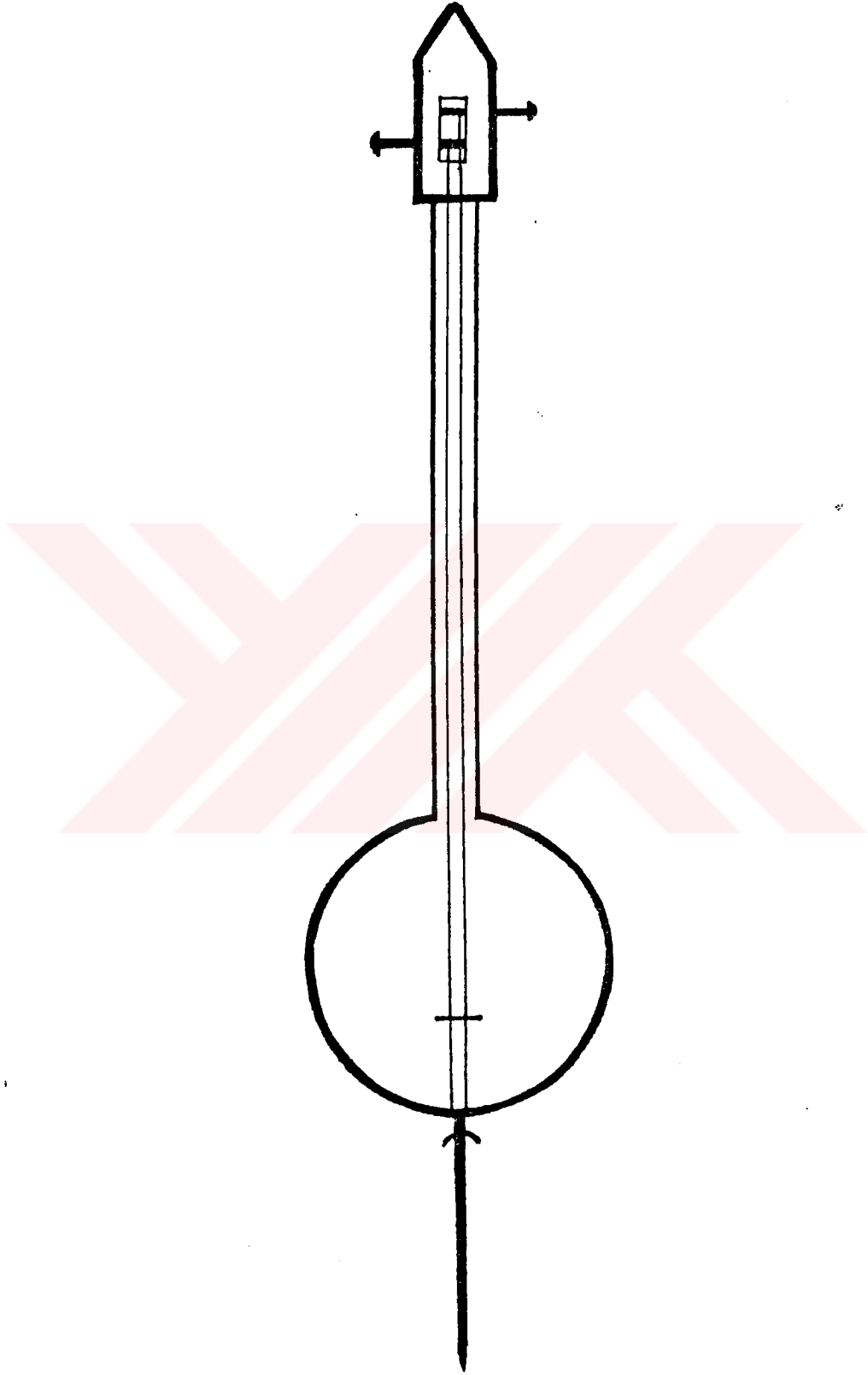
Şekil C 5 : Türk sazlarının en eski veya ilkel tipleri.....



Şekil C 6 : Kuzey Türk "İgil", yani ıklığı.....



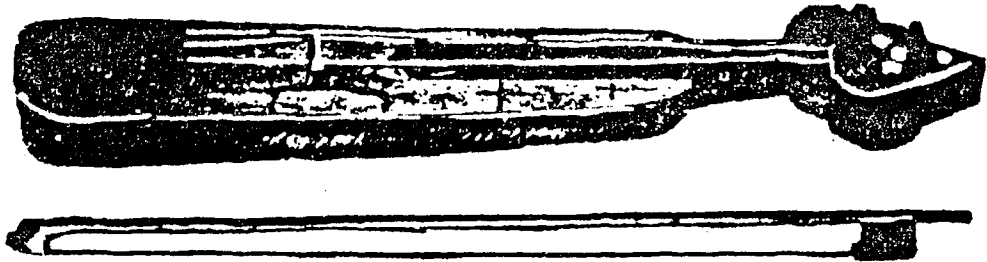
Şekil C 7 : Türk kemençelerinin prototipleri.....



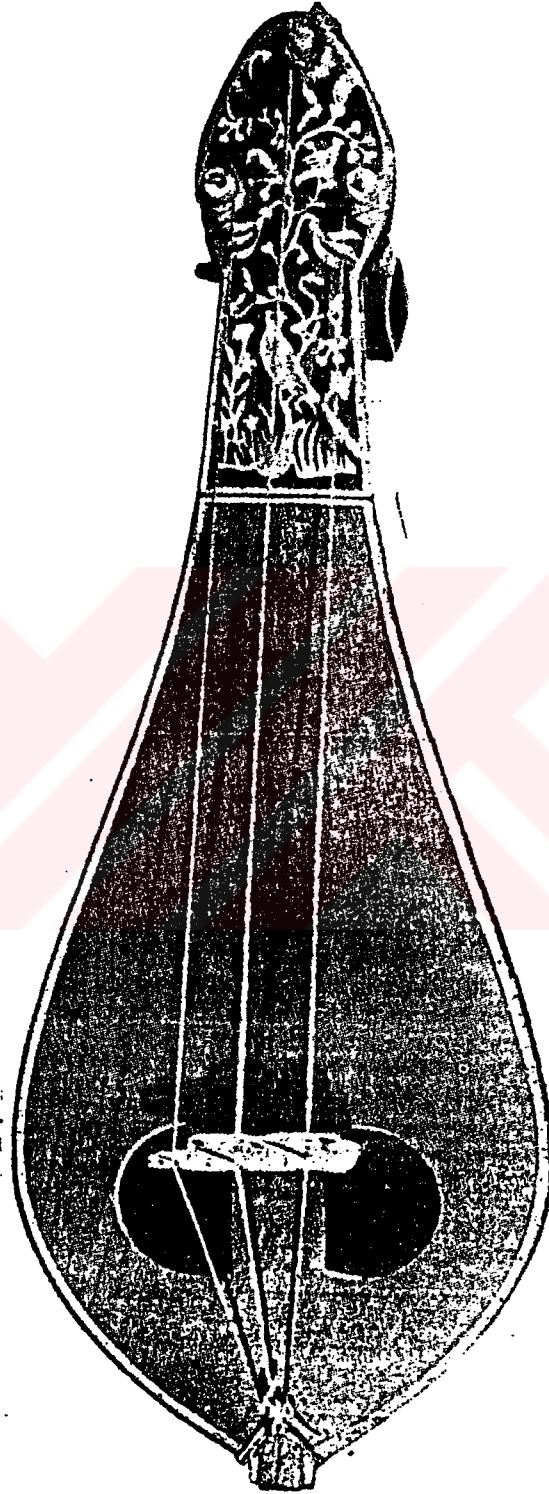
Şekil C 8 : Ahmedoğlu Şükrullah'a göre ıklığ.....



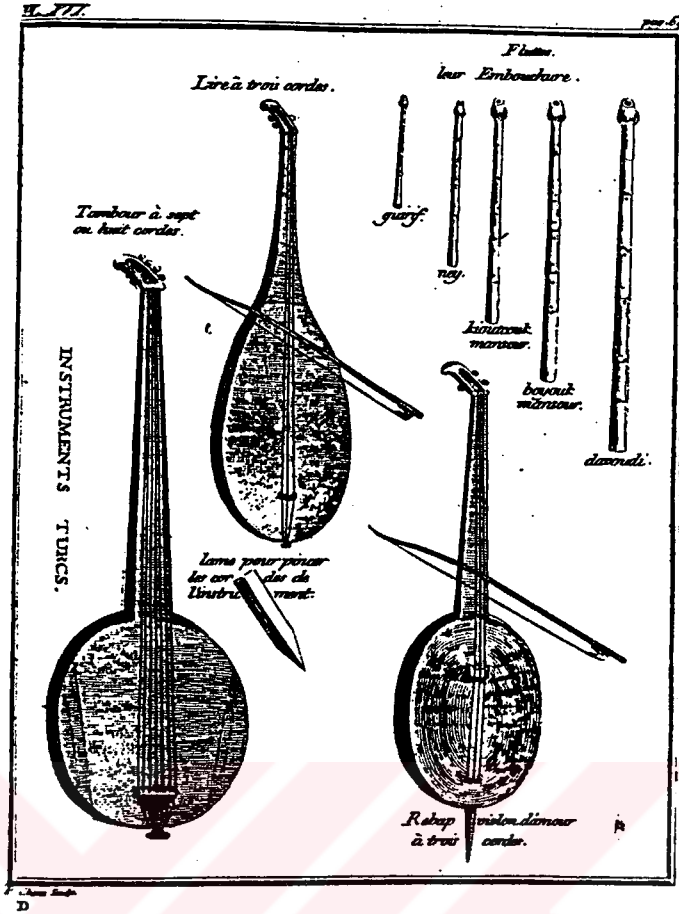
Şekil C 9 : Orta Anadolu'dan bir kabakçı....



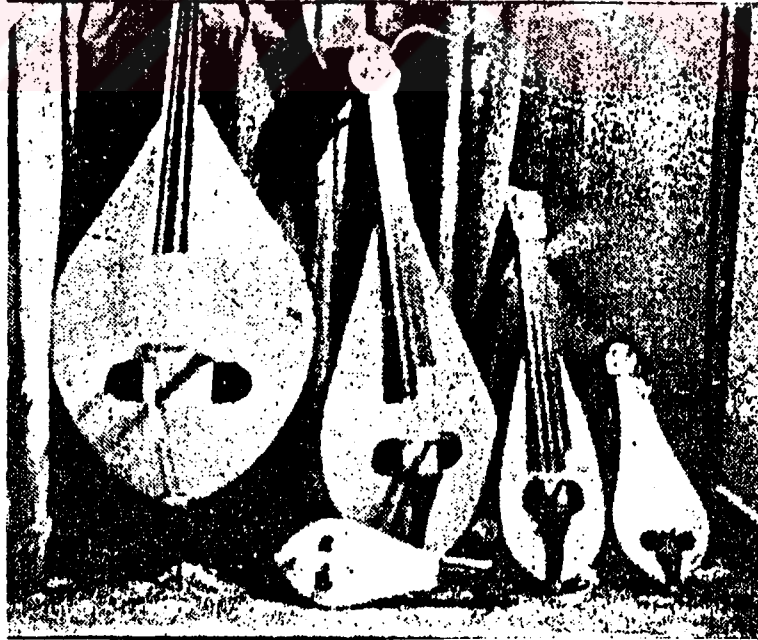
Şekil C 10 : Azerbaycan kemençeleri...



Şekil C 11 : Fasil kemençesi ...



Şekil C 12 : Çeşitli Türk çalgıları... (soldan sağa): tanbur (7 telli), lyre (armudî kemençe), rebap (3 telli); neyler [sağdan sola]: davudî, büyük mansur, küçük mansur, ney, girift. Blainville, 1767.

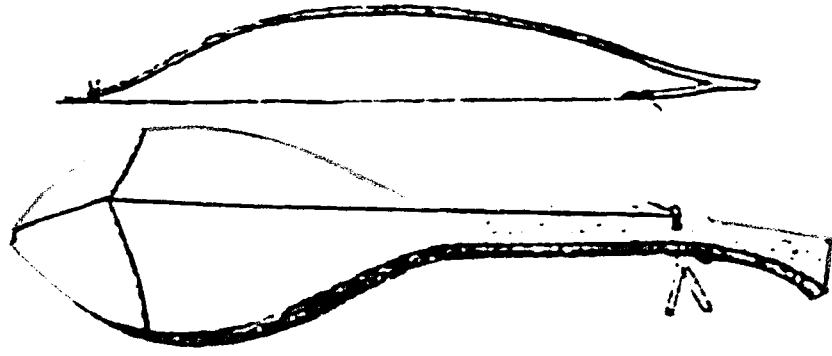


Şekil C 13 : Kemençe beşlemesi ...





Şekil C 14 : Armudi kemençe ile lavta eşliğinde oynayan “Tavşan”
(Enderuni Fazıl 1793)...

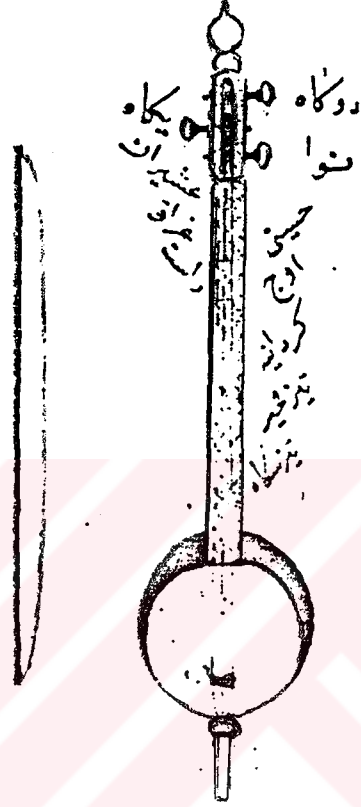


Şekil C 15 : Keman-ı Kıpti (Kamani Hızır Ağa)....



Şekil C 16 : Ayaklı keman (Laborde 1780)...

٧ یت یت ٧
جذاتحرک اید رشوق ایاقلی زکمان
استماعنده حلاوت اولدنی یوقدرکمان



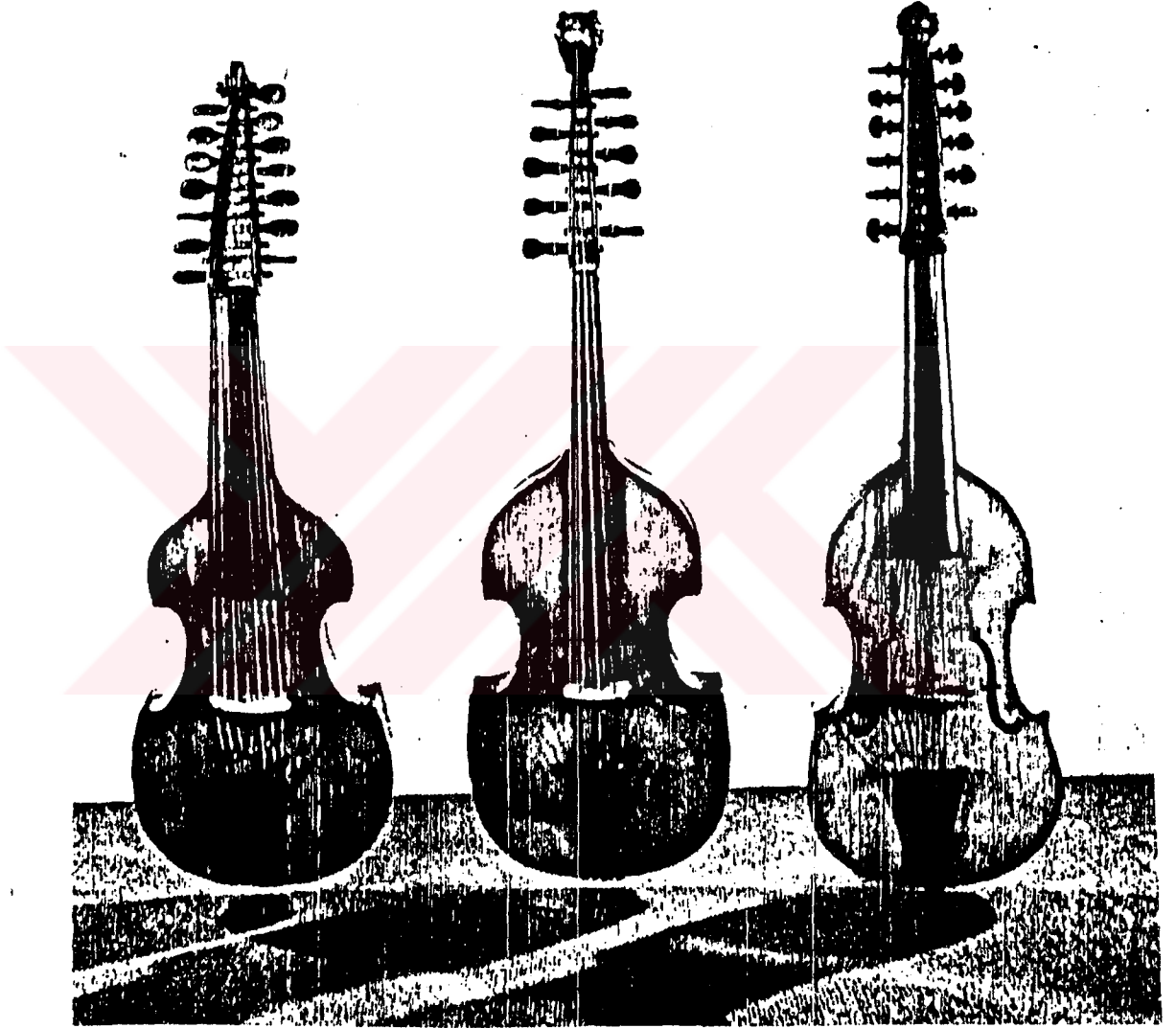
Şekil C 17 : Ayaklı keman (Kemani Hızır Ağa)



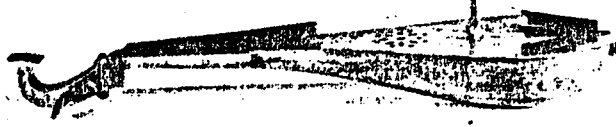
Şekil C 18 : Türk ve Tatar kemanı (1867 Paris sergisinden)



Şekil C 19 : “Ayaklı keman” Bonanni, 1723 ...

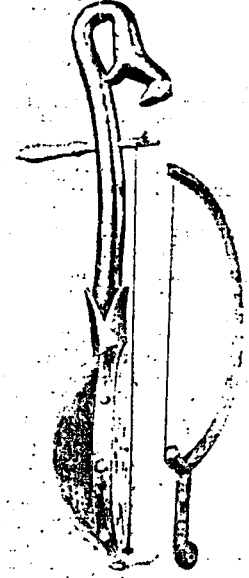


Şekil C 20 : Sine keman....



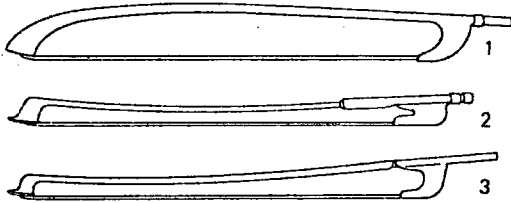
Arnold Dolmetsch Ltd.'nin ürettiği bir rebek, 1962
Howard M. Brown; fotoğraf, EB Inc.

Şekil C 21 : Rebek ...



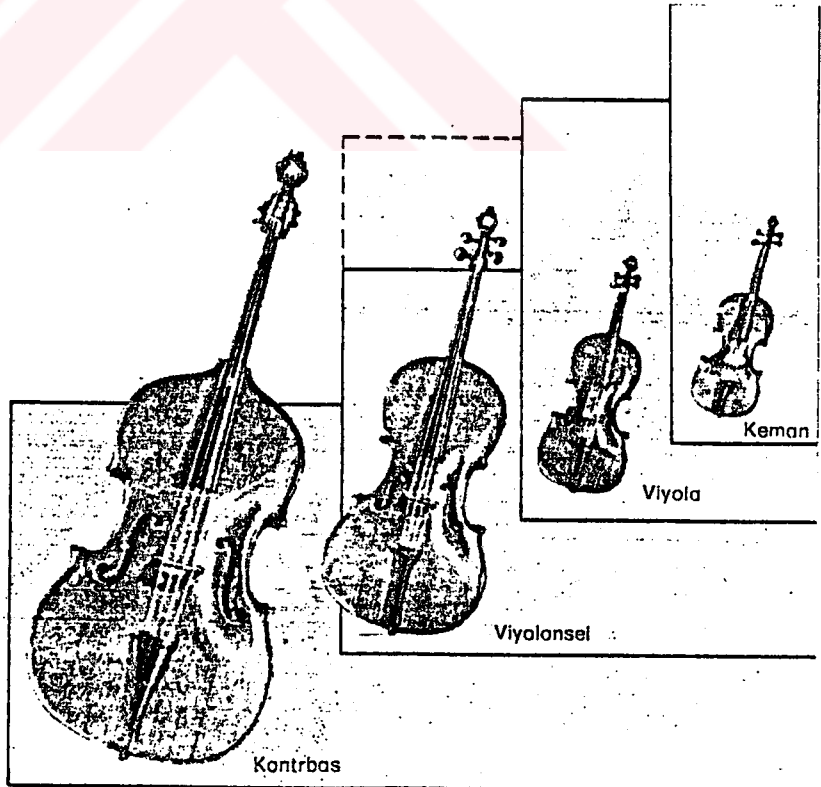
Bir Bulgar gusla'sı ve yayı, 18. yy.
Metropolitan Sanat Müzesi, New York
Metropolitan Museum of Art, Crosby Brown
Collection of Musical Instruments, New York

Şekil C 23 : Bulgar gusla'sı....

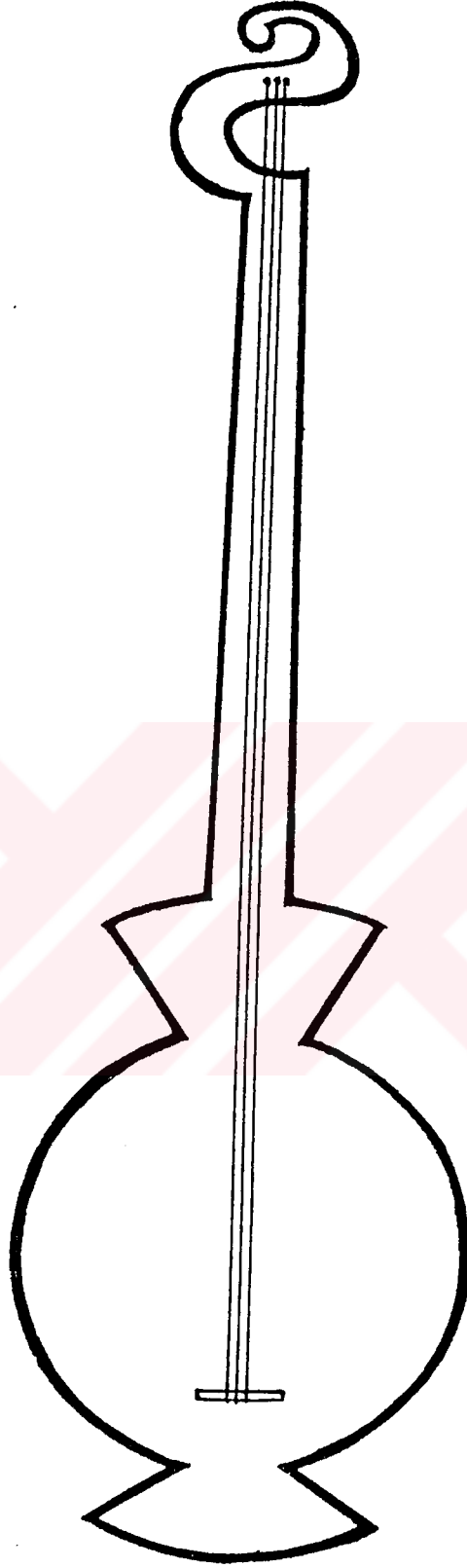


Yaylar: 1 — Kontrbas yayı,
2 — Keman ve Viyola yayı,
3 — Viyolonsel yayı.

Yaylı çalgılar ailesinin
dört önemli üyesi:
Kontrbas, viyolonsel,
viyola ve keman.



Şekil C 22 : Yaylı çalgılar ailesi....

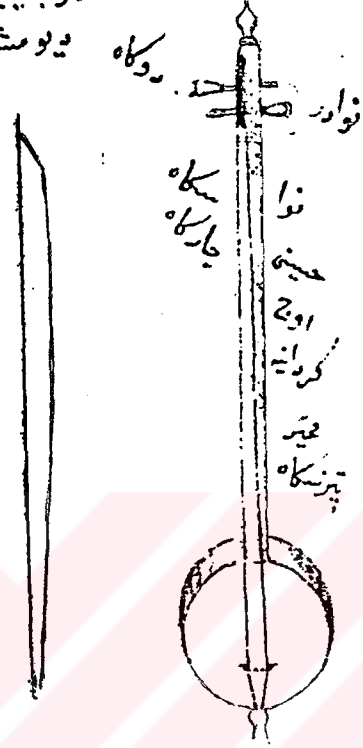


Şekil C 24 : Ahmedoğlu Şukrullah'a göre Rebab

بوساز که اسنه دخی کا عری و کاغچه و رباب دخی دیر لر عربستان
 ساز لرنند راکر چی میستی ایا قلی کان مثللو لکن کریش وتلدن اولیوب
 ال اتک قویر یقندن التمس قدر قلی جمع اولوب بعده نه وجهه تنظیم اولدیغی
 اربابند معلومدر

فارابی ایجا دیلده

دیو مشهوردر



Şekil C 25 : Rebab (Kemani Hızır Ağa)



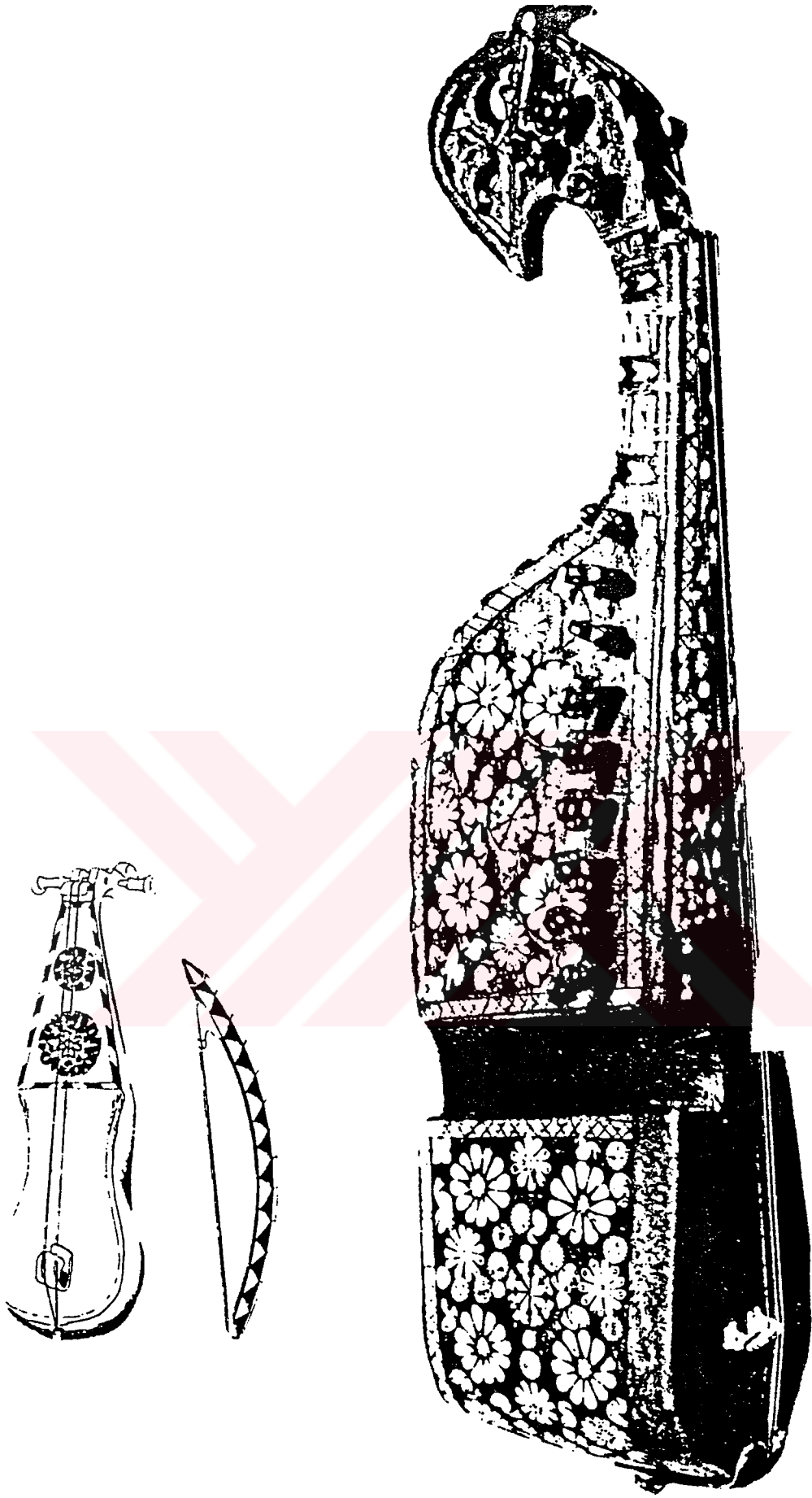
Şekil C 26 : Edirne müzesinden ıklığ ...



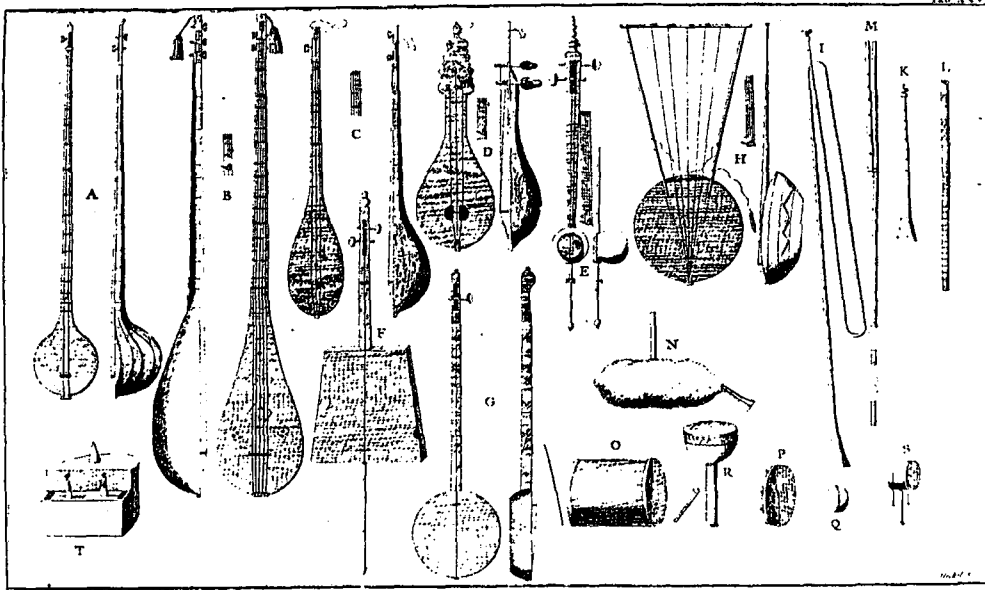
Şekil C 27 : Müstatil Rebab çalan bir Ürdünlü ...



Şekil C 28 : Yuvarlak rebab...

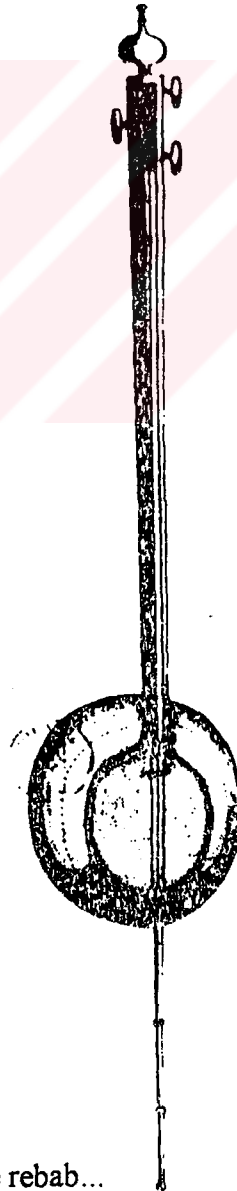


Şekil C 29 : Kayık biçimi rebab ...

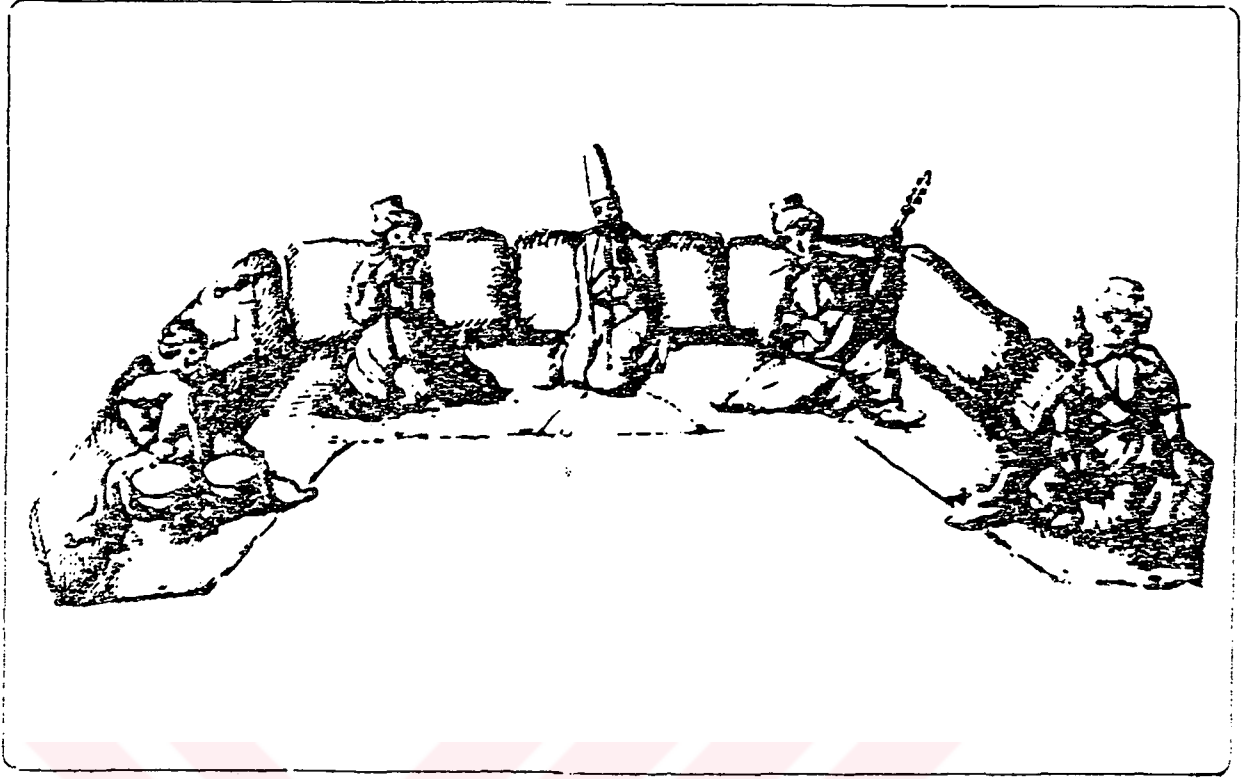


A. İkitelli, B. Çögür (5 telli), C. Bağlama yahut tanbura (3 telli), D. *Lyre* (armudî kemence), E. *Se-menge* (2 telli rebap), F. Marabba (tek telli), G. Tek telli yaylı çalgı, H. Türklerin *kussir*, Arapların *tambura* dedikleri 5 telli harp, I. Mısır'da *surma* denilen boru, K. *Surma* (zurna), L. *Salamanie*, M. Sumara, N. *Sumara el Kurbe* denilen Mısır gaydası, O. Tabl, P. Def, R. Darbuka, S. Bir davul çeşidi, T. ? *Niebuhr*, 1761-1767; 1774.

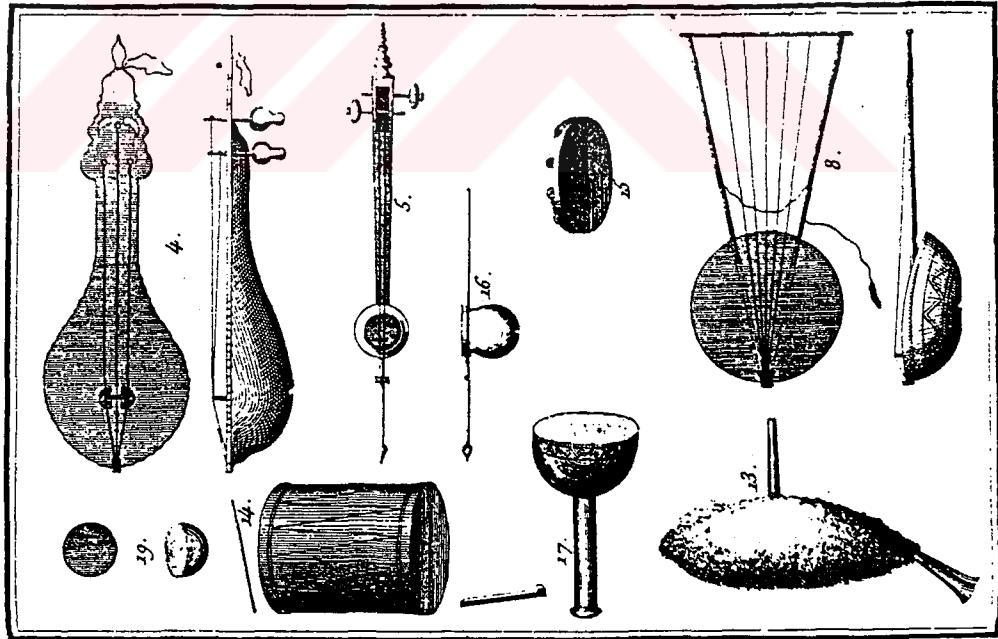
Şekil C 30/E : Çeşitli çalgılar (Niebuhr)



Şekil C 31 : Fonton'a göre rebab...

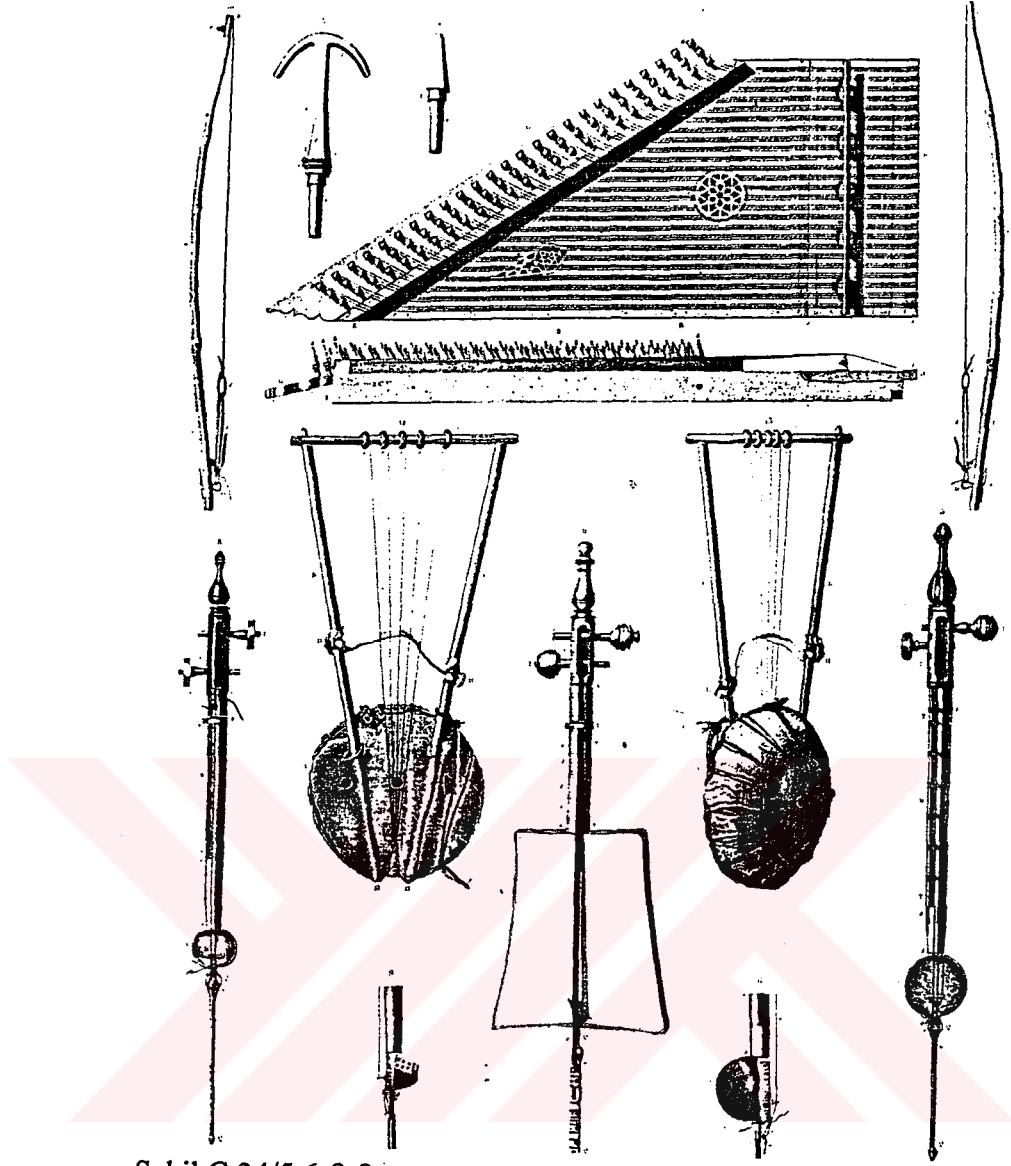


Şekil C 32 : Musiki topluluğu



Şekil C 33/5 : Çeşitli çalgılar (Laborde)....

4. *Lyra* (armudî kemençe), 5. *Rebap* (2 telli), 8. Türklerin "*Kussir*", Arapların "*Tambura*" dedikleri beş telli harp, 13. "*Sumara el kurbe*" denilen Mısır gaydası, 14. *Tabl*, 15. *Def*, 16. "*Küçük davul*", 17. *Darbuka*, 19. *Zil* yahut *kastanjet*. *Laborde, 1780.*



Şekil C 34/5.6-8-9:

Onsekizinci yüzyıl sonlarında Mısır'da Kullanılan çalgılar: 1. Kanun, 5-6. Kemençe-i Oğuz, 8-9. Kemençe-i Farh yahut Kemençe-i Sagir. 11. Rebap, 12-13. Kissar yahut Habesistan liri. Villoteau, 1798-1800.



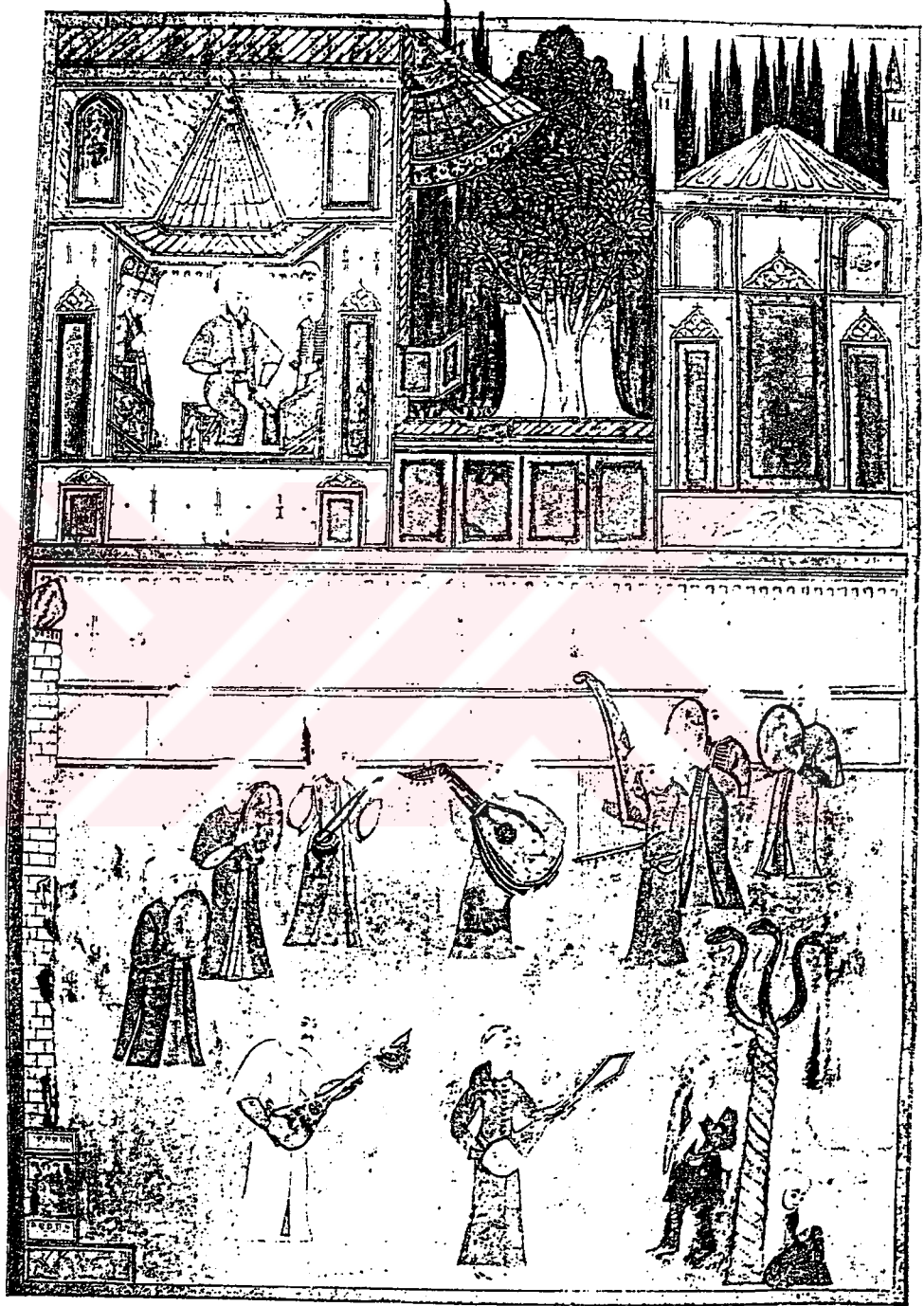
Şekil C 35 : Halepte oda musikisi...



Şekil C 36 : Kemeñçe çalan ve alem yapan devler...



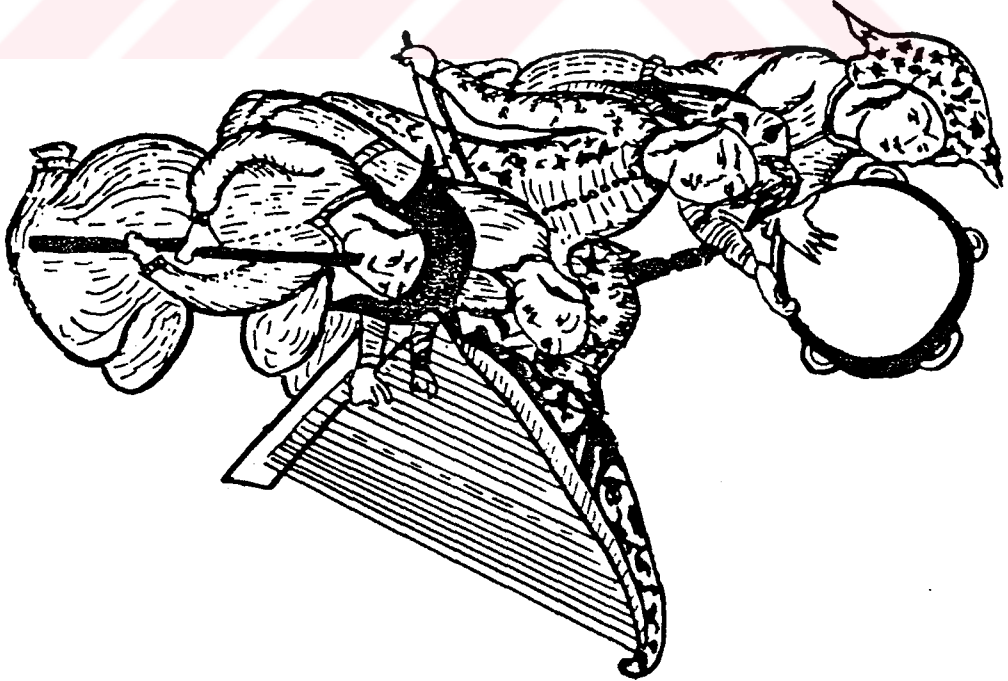
Şekil C 37 : Levni, küme faslı (1700 ?)...



Şekil C 38 : III. Murad'ın oğlu Şehzade Mehmed'in sünnet düğünü şenliklerinde çalgıcılar. (Nakkaş Osman, 1582) ...



Şekil C 39 : 1610 da Çalgılı bir Osmanlı kır âlemi



Şekil C 40 : III. Mehmed'in taht salonu ve çalgıcılar



Şekil C 41 : Dört Osmanlı çalgıcısı ve rakkase...



Şekil C 42 : Fârâbî'ye atfedilen kemençe tipi ...



Şekil C 43 : Türk kültürüne yabancı Osmanlı sazları...



Şekil C 44 : Batılı gezginlere göre bir İstanbul alevi...

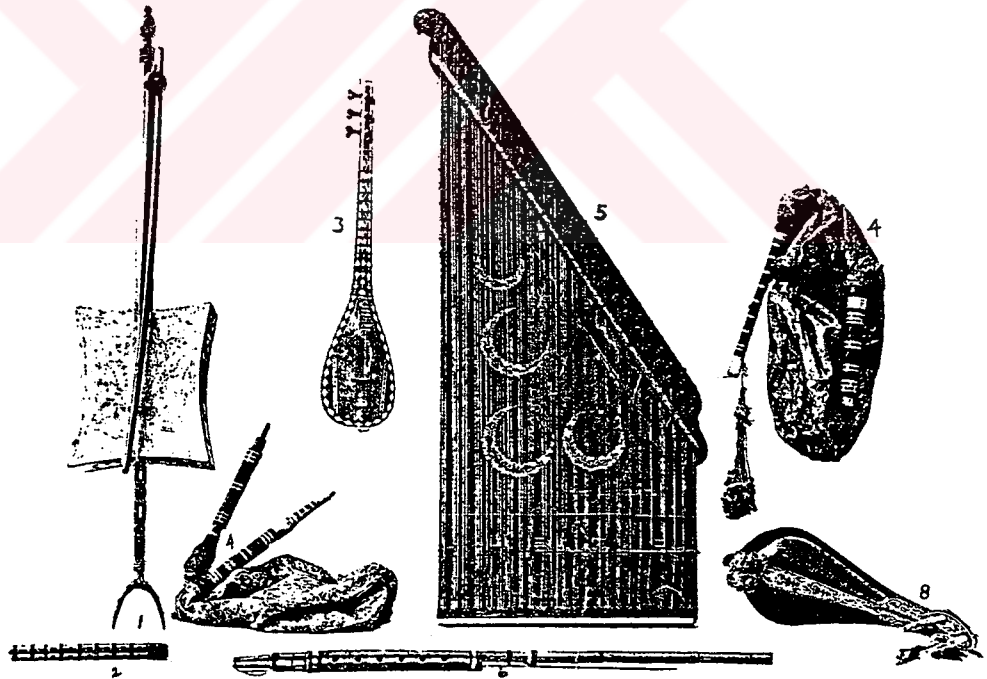


Şekil C 45 : Osmanlı sarayında çengilere refakat eden ıklıkçı kız
(Castellan 1797) ...

EC. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ

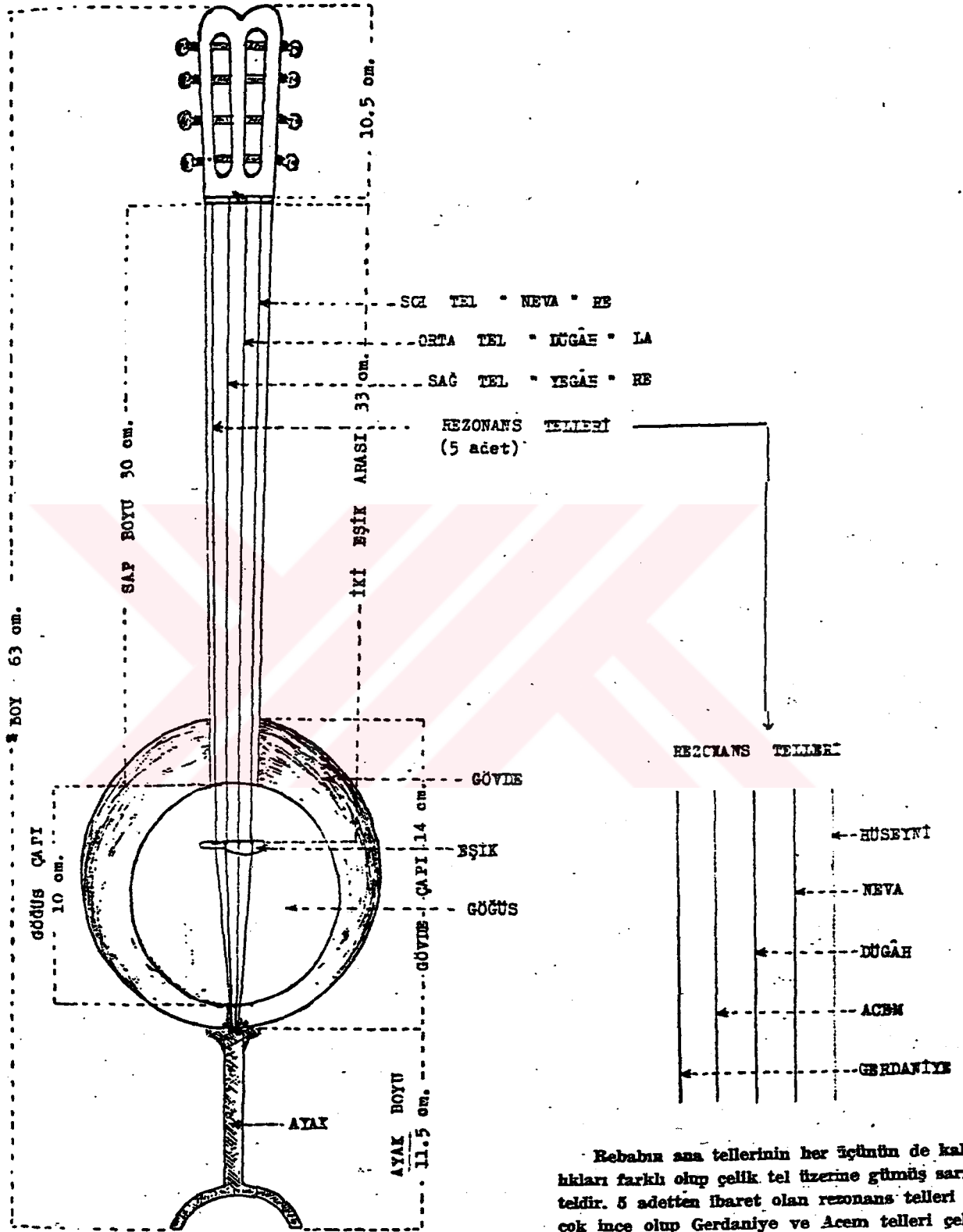


Şekil C 46 : Haremde bir çalgı takımı ...



Şekil C 47/1 : 1867'de Paris'te sergilenen Türk Çalgılarından rebab..

Türk musıkisi çalgılarından yedisi: 1. *Rebab esh-Sha'er* (yanlışlıkla Türk çalgısı olarak kaydedilmiştir.), 2. Çifte Kaval, 3. Saz, 4. Gayda, 5. Kanun, 6. Argul, 7. Gayda, 8. Kemençe. *Carl Engel, 1869.*



Rebabın ana tellerinin her üçünün de kalınlıkları farklı olup çelik tel üzerine gümüş sarma teldir. 5 adetten ibaret olan rezonans telleri ise çok ince olup Gerdaniye ve Acem telleri çelik, diğer üç tel de sarıdır.

Rebabta normal akort bolahenk'tir. Ysy, 65 cm. uzunlukta Kemençelerde kullanılan yayın aynıdır.

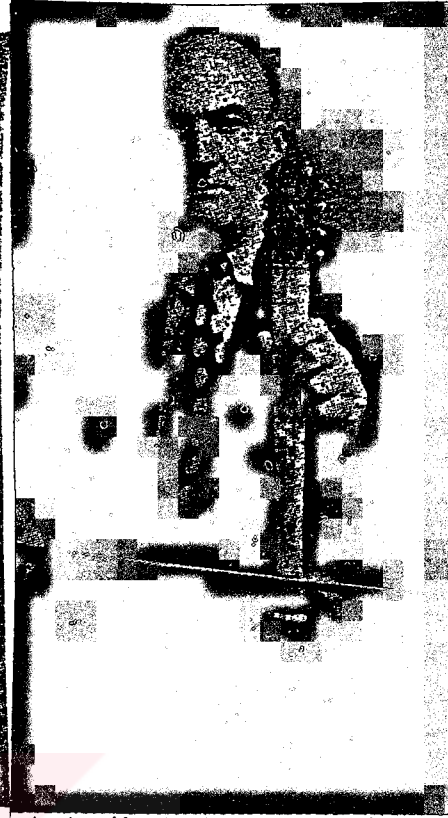
Şekil C 48 : Nev Rebab...



Şekil C 49 : Tanburi Cemil Bey ...



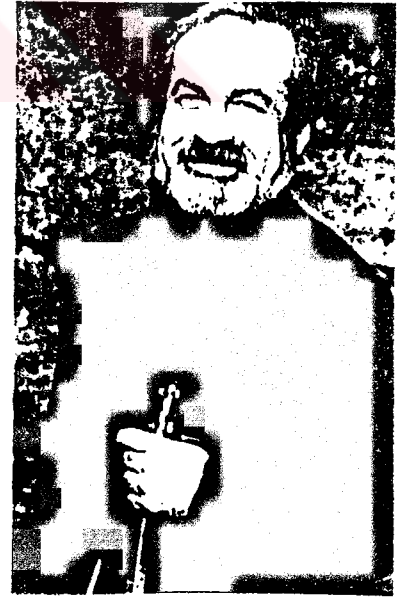
Şekil C 50 : Süreyya Bey ...



Şekil C 51 : Eyyubî Mustafa Suna



Şekil C 52 : Sabahattin Volkan ...



Şekil C 53 : İhsan Özgen ...

ÖZGEÇMİŞ

1957 yılında İstanbul, Üsküdar'da doğdu. 1974 yılında Mezun olduğu Haydarpaşa Endüstri Meslek Lisesinden sonra bir müddet Ankara Yüksek Teknik Öğretmen Okulu makine bölümüne devam etti. 1977-1978 yıllarında İskenderun ve İzmir de Vatani görevini yaptı. 1986 yılında girdiği Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümünden birincilikle mezun oldu.

1990 – 1993 yılları arasında İ.T.Ü. S.B.E. T.S.M. bölümünde Yüksek Lisans yaptı. Hazırladığı “*H. Fahreddin Dede*” adlı tez, en iyi dereceyle kabul edildi.

İki kişisel resim sergisi oldu ve muhtalif karma sergilere heykelleriyle katıldı. İst. Büyükşehir Belediyesi başkan odası, özel mülk ve kuruluşlarda heykelleri bulunmaktadır.

Şu anda yaşayan en eski ud yapımcısı olan babası Teoman Kaya'dan çalgı yapım ve tamirini öğrendi. İlk müzik derslerini İstanbul ve Ankara radyosunda uzun yıllar ud ve kemanı ile görev yapmış olan babasından aldı.

Laika Karabey, Emin Ongan, Kemal Batanay ve Erdoğan Köroğlu ile Türk Musikisi çalıştı. Zeki Onaran dan Klasik, Modern Armoni, Kontrpuan ve Orkestrasyon dersleri aldı.

1978-1980 yılları arası aranjörlük, tiyatro ve reklâm müzikleri yaptı. 1983-1985 yılları arası İ.Ü. Türk Musikisi İcra Heyetinde kemançe çaldı. Klasik Gitar, Ud, Kudüm, Klasik Kemançe ve Rebab çalan M. Refik Kaya 1974 yılından beri çeşitli topluluklarla yurt içi ve dışında 500 ün üzerinde konsere çeşitli enstrümanlarla katıldı. 1978-1993 arası Emin Ongan, Melâhat Pars, Radife Erten, Süheyla Altmışdört ve Semahat Özdenes'in derneklerine devam etti. Kendi yönettiği ve prodüktörlüğünü yaptığı 2 tasavvuf müziği kaseti ve bir Mevlevi ayini diski yayınlandı, ayrıca İspanya'da mistik müzik festivalinde verdiği bir konser “*Musica Sufi*” adı altında konser diski haline getirilerek Avrupa'da yayınlandı. 1991-1995 yılları arası İhsan Özgen'in kurduğu Anatolia topluluğu ile, çeşitli festival, bant ve televizyon programlarına katıldı. Çeşitli kuruluş ve Belediyelerden berat, plâket gibi onur belgeleri aldı. Uzun yıllardır üzerinde çalıştığı Rebab'ı günümüz Türk Müziği ihtiyaçlarına cevap verebilecek duruma getirdi.

Halen, 1994 yılında katıldığı Kültür Bakanlığı İstanbul Tarihi Türk Müziği Topluluğunda Rebab sanatçısı olarak görev yapmaktadır.