

TEKE YÖRESİ YÖRÜK TÜRKMENLERİNDE İKLIK ÇALGISI¹

Mehmet ŞİMŞEK

Öğr. Gör., Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, mehmetsimsek@mgu.edu.tr, ORCID: 0000-0001-6504-8273

Turan SAĞER

Prof. Dr., Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi, tsager@yildiz.edu.tr, ORCID: 0000-0002-1059-678X

Şimşek, Mehmet ve Turan Sağer, “Teke Yöresi Yörük Türkmenlerinde İklik Çalgısı”. idil, 91 (2022 Mart): s. 425–454.
doi: 10.7816/idil-11-91-10

ÖZ

Yörük Türkmen zümrelerinin yaşadığı Teke yöresinde yapılan bu çalışmada, yörede İklik çalgısı icrasıyla bilinen kişiler tespit edilerek çalgının üretim süreci, yapısal özellikleri, akordu, tel yapısı, frekans değerleri, icra repertuarı ve icra tekniklerinin ortaya çıkarılması amaçlanmıştır. İlk olarak, unutulmaya yüz tutmuş İklik çalgısının, Orta Asya’dan Anadolu’ya, sonrasında da Teke yöresine kadar uzanan serüvenin anlatılmasında tarihsel yöntem uygulanmıştır. Araştırma, temelinde bir alan çalışması olup nitel araştırma modellerinden betimsel yöntem ile oluşturulmuştur. İklik çalgısı özelinde hazırlanan bu çalışmada, Teke yöresi olarak bilinen Burdur, Antalya/Zerk ve Demirciler bölgesinde yaşayan icracılara, önceden belirlenen, yarı yapılandırılmış görüşme soruları yöneltilmiştir. Saha çalışmasında elde edilen performans kayıtları, icracıların doğal ortamlarında kaydedilmiştir. Bu süreçte, verilerin toplanması için katılımcı gözlem ve karşılıklı görüşme yöntemlerinden yararlanılmıştır. Görüşmeler sonucunda elde edilen veriler ve icracıların İklik performansları, yaylı çalgılar icra teknikleri açısından incelenmiş, transkripsiyonu yapılarak detaylı bir şekilde analiz edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Teke yöresi, Yörük Türkmen, İklik

Makale Bilgisi:

Geliş: 17 Ocak 2022

Düzeltilme: 1 Mart 2022

Kabul: 8 Mart 2022

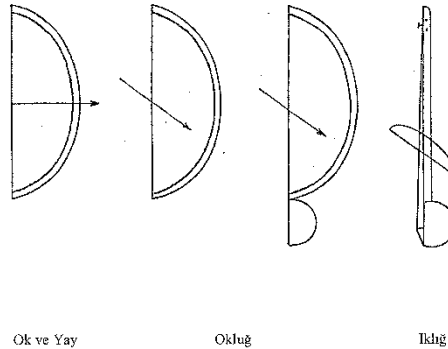
© 2022 idil. Bu makale Creative Commons Attribution (CC BY-NC-ND) 4.0 lisansı ile yayımlanmaktadır.

¹ Bu makale, Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat ve Tasarım Ana Sanat Dalı Müzik ve Sahne Sanatları Doktora Programında, ikinci yazarın danışmanlığında, birinci yazarın doktora tezinden üretilmiştir.

Giriş

Yolculuğunun başlangıç noktası Orta Çağ'a kadar uzanan yaylı çalgıların kökenini araştırdığımızda, elde var olan kaynaklar bizi Orta Asya coğrafyasına yönlendirmektedir. Gazimihal (1958); gerilmiş bir tele yay ile sürterek ses çıkarma durumunun bir Orta Çağ olgusu olduğunu savunmaktadır. Curt Sachs'a göre, Orta Asya'da yapılan kazılar ve duvar resimleri ışığında, yayla çalınan çalgıların ilk izleri 6. ve 9. yüzyıl aralığıyla ilişkilendirilmektedir. Yaylı çalgıların çıkış noktası ve adlandırılması ile ilgili çeşitli görüşler bulunmaktadır. Bunlardan biri de "Ravanastron" efsanesidir. Avrupa müziği içerisindeki yaylı çalgıların atası olarak kabul edilen Ravanastron çalgısının varlığı İlk Çağ'a dayandırılmaktadır. Ancak diğer görüşler bu durumun tersine; bahsedilen efsanede Hitit kabartmalarının yanlış anlamlandırıldığı ve ilk Çağ'da yaylı çalgılara ait hiçbir kayıt ve iz 'in olmadığı fikrindedir.

İklik isminin etimolojisine baktığımızda; özellikle "ok, ık" isimleri karşımıza çıkmaktadır. Orta Asya'da bazı zümrelerce ok, yay anlamında kullanılırken, ık ise; okla çalınan bir çalgıyı temsil eder. Oklu çalgıyı ilk olarak Uygur Türklerinin çaldığı tahmin edilmektedir. Uygurlar, kopuz sazına ok ya da yay adapte ederek bu çalgıya da oklu kopuz adını vermiştir. Zaman içerisinde çalgının adı "oklu, okluğ" ve daha sonraları da Gijek olarak karşımıza çıkmaktadır. Türkistan'da "Cigak, Jigak", Afganistan'da "Ghaçak", Özbekistan'da "Girşek" ve Kıpçak bölgesinde "Gıcak" gibi çeşitli fonetik adaptasyonların olduğu bilinmektedir (Gazimihal 11-17). Yay ile çalınan bu çalgı, Kazakistan bölgesinde de "Kılkobız" olarak bilinmektedir. Ögel (2000); Vertkov atlasında yer verilen kuzey bölgede yaşamış Şor Türklerinin "ık" kelimesini hem yay anlamında hem de çalgıyı adlandırmada kullandıklarını, Hakas Türklerinin yayla çaldıkları çalgılarına "uk/ıyk" adı verdiklerini, Koybal Türklerinin de yayla çaldıkları çalgılarına "iik" adını kullandıklarını aktarmaktadır (Ögel 271). Tellerini at kılından gerdikleri iki telli yaylı çalgıyı Tuva Türkleri "igil", Altay Türkleri ise "igili" olarak adlandırmaktadır. Mısır Türk sultanlığı döneminde yazılan "Ettuhfet-üz-Zekiyye" adlı sözlükte rebap anlamında İklik adı geçmektedir. Yine aynı sözlükte, bu çalgının Mısır ve Türkistan dolaylarında kullanıldığından söz edilmektedir. Gazimihal (1958), Türkistan coğrafyasında çalınan çalgının yayını, telli çalgılar sürgeci olarak tanımlarken yaya "Sürgeç" adını vermektedir. Bu bağlamda, saha çalışmamızın Antalya Zerk bölgesi etabında, İklik icracılarının yay için kullandıkları reçineye "Sorguç" adını vermesi hayli dikkat çekicidir. Sorguç adlandırılmasının eski dönemlerde kullanılan sürgeç adlandırılmasıyla bir anlam bağlantısının olduğu düşüncesindeyiz. Radloff, Çağatay Türk zümrelerinin kültüründe kemençe ve keman anlamında "iklik" isminin kullanıldığını aktarmaktadır. Tüm bu bilgiler ışığında; Türk zümrelerinin yay ile çaldıkları çalgıya farklı adlar kullandığı görülmektedir. Ancak bu noktada en önemli unsur, zümreler çalgılarının tellerini ilk olarak at kılından zaman içerisinde bağırsak kırısten yapmışlardır. Çalgılarında "ok" adını verdikleri yay için de at kılı kullanımı tüm Türk zümrelerinde görülmektedir. Çalgılarının gövde kısmında ise; oyma ağaç veya su kabağı kullanmışlardır. Gövde kısmının üzerine ağaçtan bir klavye takarak, gövdenin ön yüzeyine yaşadıkları coğrafyada bulunan özellikle oğlak, balık ve at derilerini gererek çalgıdan parlak ve gür bir sesin çıkmasını sağlamışlardır (Açın 11). Bu bağlamda İklik çalgısı Türk zümrelerinin ortak paydası olduğu söylenebilir. İklik, Orta Asya'da atlı göçebe bozkır kültürü yaşamış Türk zümrelerinin yaşam pratikleri içerisinde şekillenmiş bir yaylı çalgıdır. Sözelimi, Tibet İkliği'nde ok at kılından yapılmıştır. Ses teknesi üzerine at derisi gerilmiştir. Ayrıca çalgının telleri at kılı tutamlarından olup, üst kısmında at başı simgesi bulunmaktadır (Gazimihal 7). Dolayısıyla, zümrenin yaşam unsurlarını İklik çalgısına yansıttığı düşünülmektedir.



Şekil 1: İklik çalgısının oluşum evresi (Açın 11)

Yaylı çalgıların Orta Asya’dan hareketle üst Karadeniz coğrafyasından Kıpçak topraklarına daha sonrasında da Avrupa ve Anadolu’ya taşındığı düşüncesi hakimdir. Gazimihal’e göre; çalgıların coğrafya hareketi Asyalı boylar ve özellikle Türkler sayesinde gerçekleşmiştir. Özellikle Avrupa coğrafyasında Balkanlarda araştırdığımız İklik çalgısına benzer yaylı çalgılar bulunmaktadır. Sözgelimi; Avrupa müziği içerisindeki keman çalgısının atası olduğu varsayılan oyma ağaçtan yapılan, C. Sachs’ın tarifiyle; diz üzerinde ya da göğse dayanarak çalınan “Gudok” çalgısı, Macaristan’da çalınan “Hegüdü” çalgısı Türkiye coğrafyası müzik kültürü içerisinde çalınan İklik, Hegit ve Klasik kemençe ile yakınlık göstermektedir. Macar müzikolog Bela Bartok’un Adana bölgesinde yapmış olduğu derleme çalışmalarında Güney Anadolu Türkmenlerinin çaldığı Hegit çalgısını gördüğünde Macaristan’da çalınan “Hegüdü” çalgısıyla benzerliğinden dolayı şaşırdığını günlüğünde aktarmaktadır. Hegit çalgısı aynı zamanda günümüzde Polonya, Yugoslavya ve bu coğrafyaya yakın ülkelerde halk çalgısı olarak icra edilmektedir (Urhan 1). Saha çalışmamızın Burdur etabında mahalli icracı Tahsin Yazar’ın, şu an Adana müzesinde bulunan Hegit çalgısından esinlenerek yapmış olduğu çalgıyı tespit ettik.



Resim 1: Hegit (Tahsin Yazar Koleksiyonu) (Şimşek 3)

Birçok yaşamsal dinamiklerin sonucunda Anadolu’ya göç eden Türk zümreleri, bu coğrafyaya yaşamsal pratiklerinin içerisindeki kültürleriyle birlikte gelmişlerdir. Anadolu’ya yerleşim sürecinin tamamlanmasıyla, Türklerin bu coğrafyada yaşayan diğer zümrelerle de kültürel etkileşimde bulunması söz konusudur. Etkileşim, toplumun tüm yaşamsal pratiklerine aksedebileceği gibi, İklik çalgısının da değişim sürecini şekillendirmektedir. İklik çalgısının Anadolu’daki izlerine dair ulaşılabilen en eski kaynak Selçuklu devleti dönemindedir. Bu döneme ait yazılı metinleri İklik adına değerli çalışmalar yapan müzikolog M. Ragıp Gazimihal “Asya ve Anadolu Kaynaklarında İklik” kitabında kaleme almıştır. Raif Efendi’nin kaynak olduğu Türkçe metinde İklikten şu şekilde bahsetmektedir;

“Gerü varam bir kişi yolda gezerdi
Urur kamancı şeyler ol İklik
Bizi sevenlere budur konukluk
Dahi birisinin söyler kopuzu
Cefadır dostlarımın ası tuzu” (Gazimihal 23)

14. ve 15. yüzyıl aralığında birçok yazılı metinde İklik adının geçtiğini görmekteyiz. Bunlardan biri; Germiyanlı Şeyhoğlu Mustafa’nın kaleme aldığı Hurşid-ü Feraḥşad mesnevisinde İklik çalgısına şu şekilde atıf yapılmaktadır;

“Görür İklik çalar bir köse Durmuş
Halayuk derli gelmiş kulak urmuş.” (Gazimihal 23)

Diğer bir metin ise; Germiyanlı Ahmed-i Dai’nin “Çenkıname” adlı manzum eserinde İklik adının, o dönemde henüz mızrapla çalınan bir Kopuz’u temsil eden Rebap çalgısıyla birlikte geçtiği dizeler şu şekildedir;

“Kulağı halkalı def eski yarum
Rebab, İklik yanumca destiyorum
Bana şuşt ve ud ahenk ederler
Neraya gösterürsem yol giderler” (Gazimihal 24)

İklik çalgısının ilk olarak detaylı tarifi 14. yüzyılda Anadolu kültürü içerisinde Ahmedoğlu Şükrullah tarafından yazılan edvarda görülmektedir. Bu edvarın çalgılar bölümüne Farsça yazılan musiki kitabı “Kenz-üt Tuhaf” kaynaklık etmektedir. Şükrullah bu kitapta geçen “Gişek, Kıçak” isimli çalgıyı ıklığ olarak Türkçeye çevirmiştir. Ancak Picken (1975); bu çalgının gövdesinin fincan şeklinde olup metal ya da bronzdan yapıldığını, sap kısmının ise badem ağacından veya abanozdan olduğunu ifade etmektedir (Picken 192). Orta Asya’dan 14. yüzyıla kadar olan İklik çalgının serüvenini incelediğimizde çalgının yapımında herhangi bir metalin kullanılmadığını görmekteyiz. Saha çalışmamızın Burdur etabında Mehmet Bedel’in geleneksel çalgılar arşivinde gövdesi metal sürahiden yapılma bir yaylı çalgı ile karşılaştık. Dolayısıyla çalgının yapımında günümüzde olduğu gibi o dönemlerde de herhangi bir standardizasyonun olmadığı, yapımcılarının çalgıda bronz ya da metal gövde denedikleri düşüncesindeyiz.



Resim 2: Sürahi Kemane (Mehmet Bedel Koleksiyonu)

Anadolu coğrafyasında mevcudiyetini sağlamlaştıran ve toplum içerisinde kabullenilen İklik çalgısı, Osmanlı devleti döneminde saraylarda icra edilmeye başlamıştır. Osmanlı dönemi saray hayatını tasvir eden minyatürlerde ve duvar resimlerinde saz takımlarının içerisinde İklik çalgısı da bulunmaktadır. Sözelimi; 17. Yüzyıl sonlarında minyatür ustası Levni’nin İstanbul yaşamını tasvir eden “Küme Faslı” yapıtında iki icracının İklik çaldıkları belirgin bir şekilde görülmektedir (Gazimihal 37).



Resim 3: Levni, Küme Faslı, 1700? (Gazimihal 37)

Osmanlı’da Tanzimat dönemiyle birlikte başlayan batılılaşma hareketi saz takımlarının da üzerinde etkisini göstermiştir. Avrupa müziği içerisindeki yaylı çalgıların, saz takımlarında tercih edilir hale gelmesi üzerine İklik çalgısının icra alanı daralmış, çalgının adı rebab ve ayaklı keman gibi Farsça isimlerle anılmaya başlamıştır. Bu durumu Osmanlı yazılı kaynaklarından Ahmed Vefik Paşa’nın “Lehçe-i Osmani” lügatında şu şekilde görmekteyiz; “İklik-Ayaklı çeng rebab ve barbat ve santur ve kanun nevinden saz” (Gazimihal 40). 18. Yüzyıl’a gelindiğinde artık İklik (İklığ) ismi tamamen kaybolmaya başladığı görülmektedir. Bunun nedenlerinden birini Çelik (2009), İrfan Gürdal’ dan şu şekilde aktarmaktadır; “Türkler çalgılarını adlandırırken, yaygın olarak tel sayısından yola çıkıyorlar, iki+kal=igil, ikili, çiftetelli, ikitelli, üçtelli gibi Türkçe adların yanı sıra dutar,

setar, şeştar gibi Farsça isimler de kullanıyorlardı. Bu çalgı adlandırma geleneği de ıklığ sözünün iki kıl kökünden gelmiş olma ihtimalini güçlendirmektedir. Anadolu'da kemençelerin tel sayıları üçe çıktıktan sonra İkliğ adı da kullanılmaz olmuştur" (Çelik 35).

İklik (İklığ) ismi 18. yüzyılda her ne kadar İstanbul saray hayatında unutulmaya yüz tutmuş gibi görünse de Anadolu'da günümüze kadar varlığını koruyabilmiştir. 1940'lı yıllarda Orta Anadolu'da Malatya ve Kayseri illerine bağlı köylerde "İhlik" isminde bir yaylı çalgının varlığı Türk Dil Kurumu kaynaklarından geçmektedir. Giresun'un Dereli nahiyesinde ve Manisa'nın Yarbaskan nahiyesinde İklikçi adında köylerin olduğu bilinmektedir. Özellikle Karadeniz bölgesinde günümüzde kemençe olarak bilinen yaylı çalgının eski zamanlarda İklik olarak anıldığını düşünmekteyiz. Gazimihal'in İklik çalgısı için "Çanağı su kabağından olduğu için şimdilerde kabak denilmekle yetinilen köy işi oklu çalgının eskiden buralarda da hep ıklığ adını taşımışlığı böylece aydınlanıyor." cümlesi düşüncemizi destekler niteliktedir (Gazimihal 44). Picken da İklik isminin eski fonetik varyantlarının hala Anadolu'da varlığını sürdürdüğünden söz etmektedir. Eskiden Balıkesir ilinin kırsal kesimlerinde köy müzisyenleri için "İhlikçi" teriminin hala kullanıldığını ayrıca Ethem Ruhi Üngör'ün "Halk çalgılarımız üzerine inceleme gezisi notları" isimli kitabında Erzurum çalınan bir ıklığ ile karşılaştığını aktaran Picken, Üngör'ün çalgının yapımcısını ziyaret ederek çalgıyı yakından inceleme şansını yakaladığından bahsetmektedir. Bu çalgının Altay dilinde keman sözcüğüne karşılık gelen Tuva "igil", Oirot "ikili" ve "Khakass" çalgılarıyla fiziksel benzerlik gösterdiğini tespit etmiştir (Picken 193). Gazimihal (1958), araştırma alanımız içerisinde olan Isparta Eğridir ilçesinin Anamas yaylasında konar-göçer Yörük zümrelerinin "ıklığ" olarak bilinen oklu bir çalgı çaldığını duyduğunu ancak yerinde görülüp incelenmediğinden bahsedip, çalgının bir kabak çeşidi olduğunu ifade etmiştir.

Özetle; Türk zümreleri tarafından kullanılan İklik isimli yaylı çalgının Orta Asya'dan Anadolu'ya ve günümüze kadar olan serüveninde isim konusunda birçok fonetik varyantın kullanıldığı görülmektedir. Alan araştırması yaptığımız Teke yöresinde önceden konar-göçer yaşamış ancak şu an yerleşik hayata geçmiş Yörük Türkmen zümreleri İklik çalgısını yapısal olarak deformasyona uğratmadan günümüzde kadar ulaştırmayı başarmışlardır. İklik çalgısını yerinde tespit ederek icra özelliklerini detaylı bir şekilde inceledik. İcracılar, çalgının tarihsel süreci içerisindeki fonetik bir varyant olan "İklik" ismini kullanmaları sebebiyle biz de çalışmamızda çalgının adını bu varyant ile aktaracağız. Çalgı günümüz Türk Halk Müziği'nde kullanılan yaylı çalgıların atası olarak bilinmektedir. Kabak kemane, Karadeniz kemençesi, Hegit gibi çalgılar yukarıda bahsettiğimiz değişimler sonucunda Anadolu coğrafyası içerisinde şekillenmiştir. Bu üç çalgı içerisinde özellikle kabak kemane, İklik çalgısının günümüzdeki en önemli temsilidir.

Yöntem

Araştırma temelde etnomüzikolojik bir çalışmadır. Araştırma sırasında yöntemlerinden yararlanılan yan bilim dalları; müzikoloji, antropoloji, sosyoloji, tarih, coğrafya ve bibliyografyadır. Çalışmanın odak noktasındaki mevcut olguyu gün yüzüne çıkarmak ve olgunun durum tespitini saptamak adına nitel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Model olarak betimsel araştırma yöntemi esas alınmıştır.

Araştırmanın ana materyalleri; cinsiyet ve etnisite farkı gözetmeksizin Teke Bölgesinde yaşayan Yörük müziği yaylı çalgı icracıları, bu icracıların icra ettiği eserler ve konuyla ilgili ulaşılabilecek yazılı sözlü görüntülü ve işitsel bütün kaynaklardır.

Bu çalışmada, İklik çalgısının tarihsel süreçleri, Orta Asya'dan uzanan göç yollarının tespitiyle Anadolu'daki varlığı ve Teke yöresine uzanan serüvenin incelenmesi nedeniyle tarihsel yönetime başvurulmuştur. İklik çalgısı odağında hazırlanan bu çalışmada, alan çalışması önemli bir yer tutmaktadır. Teke bölgesi genelinde gerçekleştirilen alan çalışmalarımızda katılımcı gözlem ve karşılıklı görüşme yöntemlerinden yararlanılarak performans kayıtları icracının doğal ortamında video kamera ve ses kaydetme cihazlarıyla yapılmıştır.

Konu ile ilgili literatür çalışması yapılarak yazılı ve görsel kaynaklara ulaşılmıştır. Yörük Türkmenleri ile ilgili kaynak taraması yapılarak bu alanda çalışma yapmış kişiler ile görüşülmüştür. Çalışmanın alan araştırması aşamasında, ses kayıt stüdyosu ve kayıt ekipmanları, ses kayıt yazılımları ve görsel kayıt ekipmanlarından faydalanılarak, başlangıçta kişisel arşivimizde mevcut olan imkânlar kullanılmıştır.

Teke yöresi Yörük Türkmenleri ile ilgili Burdur ve Antalya illerinin bazı ilçe ve köylerinde yapılan etnografik alan araştırmasında, İklik çalgısını icra eden mahalli icracılara belirlediğimiz yarı yapılandırılan

görüşme soruları aktarılmıştır. Bu gözlemlerden edilen bilgiler ile icracıların mülakat yanıtları ve icra ettikleri eserlerin yaylı çalgılar icra tekniği çerçevesinde analiz edilip değerlendirilmiştir. Değerlendirmenin sonuçları birbiriyle karşılaştırılarak benzerlik ve farklılıklar yönünden incelenmiştir. Yazılı, görsel ve işitsel tüm kaynaklardan edilen verilerin karşılaştırılmalı müzikal analizleri yapılmıştır.

İklık Çalgısının Yapısal Özellikleri

Teke yöresinde Yörük Türkmen İklık icracıları ile yaptığımız alan araştırması esnasında icracılara, çalgının üretim süreci ve yapısal özelliklerine dair yönelttiğimiz sorulardan alınan cevaplar doğrultusunda ulaştığımız bulgular bu bölüm içerisinde yer almaktadır.

Tablo 1: Çaldıkları Yaylı Çalgıların Üretim Sürecine Dair Katılımcı Görüşleri

Kod	Görüş Bildiren Katılımcılar	f	%
Çalgıyı kendim yaptım	K1, K2, K3, K4	4	100,00
Çalgıyı yapım ustasına yaptırdım	-	-	0,00
Çalgıyı hazır satın aldım	-	-	0,00

Tablo 1’de katılımcılardan alınan verilere göre; yaylı çalgı çalan katılımcılardan 4’ü de (%100, 00) çalgılarını kendi yaptığı ortaya çıkmıştır.

K2; “*Babam İklık çalardı. Benim İklık ile ilgili herhangi bir ustam olmadı. Çalgıyı kendim yapıyorum, düzenini kendim veriyorum.*”

K3; “*Çaldığım İklık’ı kendim yaptım. Babam ve dayımı İklıklarını gözlemleyerek yapmaya çalıştım. Onların ve yöredeki eski ustaların İklıklarının aynı.*”

K4; “*Çaldığım İklık’ı kendim yapıyorum. Babam da bu çalgıyı kendi yapardı. O yaparken ben çok gözlemledim nasıl yaptığını. Ben de ondan öğrendim. Ben İklık yapmaya başladıktan sonra babam benim kadar güzel yapamazdı, beceremezdi.*”

Tablo 2: İcra Edilen Çalgıların Yapımında Kullanılan Malzemelere Dair Katılımcı Görüşleri

Tema	Kod	Görüş Bildiren Katılımcılar	f	%
Gövde	Su Kabağı	K1, K2, K3, K4	4	100,00
	Yürek Zarı	K1, K3	2	50,00
Deri	Davar Karnı	K1, K2, K3, K4	4	100,00
	Sığır İşkembesi	K3	1	25,00
Sap	Ardıç	K1	1	25,00
	Diken Ardıç	K2, K3, K4	3	75,00
Burgu	Ağaç	K1, K2, K3, K4	4	100,00
Yay	At Kuyruğu Kılı	K1, K2, K3, K4	4	100,00

Tablo 2’de Teke yöresinde Yörük Türkmenlerinin çaldığı İklık çalgısının yapımında kullanılan malzemeler hakkında katılımcı görüşlerine dair veriler bulunmaktadır. Katılımcıların tamamı (%100) çalgının gövde kısmında su kabağı kullanmaktadır. Çalgının deri kısmında, katılımcılardan 2 kişi (%50,00) yürek zarı, 4 kişi (%100,00) davar karnı, 1 kişi de (%25,00) sığır işkembesi kullanmaktadır. Sap kısmında, katılımcılardan 1 kişi (%25,00) ardıç, 3 kişi de (%75,00) diken ardıç kullanmaktadır. Çalgının burgu bölümünde, katılımcıların tamamı (%100,00) ağaç burgu kullanmaktadır. Çalgının yay kısmında ise, katılımcılardan 4’ü (%100,00) at kuyruğu kılı, 1 kullanmaktadır.

K1; “*İklık ve kabak kemanenin gövdesi su kabağından yapılır. Ancak Teke yöresinin bazı bölgelerinde özellikle İklık çalgısının gövdesi diğer bölgelerden farklı olarak su kabağının baş kısmından yapılmaktadır. Bu tarz yapılan İklıklar Antalya Serik bölgesinde kabak başı kemane olarak da bilinir. İklık’ın gövdesinde baş kısmının kullanılmasının sebebi, belki de kabağın büyük olan alt bölümünü o bölgede kap olarak kullanmalarındır. Her iki çalgının da sap kısmı bölgede çokça bulunan diken ardıçtan yapılmaktadır. Bu yaylı çalgıların derileri, yöremizde ilk yapıldığı zaman davarın karın derisinden yapılırdı. Şu an benim çaldığım Antalya Serik’ten gelen 100 yıllık*”

karın derisinden yapılmış bir İklik. Hatta bu deriler davulların ince olan tarafından kullanılır. Son zamanlarda deri ince yürek zarından yapılır oldu. İklik ve kabak kemane dışında mesela Antalya Akkoç köyünden akrabam Haceli amcanın çaldığı alüminyum sürahiden yapılmış bir kemane gördüm. 80 yaşındayken hala bu çalgıyı çalıyordu. O kemanede deri kullanılmamış. Alüminyum sürahinin önünü yamultarak gövdeyi oluşturmuş. Yaptığı çalgının yayında at kılı kullanmış. Çalgının tellerini de motosikletin fren tellerini ayırarak takmış. Daha önce de bahsettiğim gibi, bir de Teke yöresi Yörük Türkmenlerinin eskiden çaldığı Yörük kemanesi var. Yörük kemanesi, 50 cm. uzunluğunda, 15 cm. eninde, 10 cm. deriliğinde oyulmuş bir ardıc ağacının üzerine kapak takılarak yapılan bir çalgıdır. Bu çalgı yine Anadolu'da bildiğimiz turnak kemanenin biraz daha incesi ve uzun şeklidir. Çalgının telleri bağirsaktan yapılır. Yöremizde gördüğüm diğer bir çalgı ise; reçel kabından yapılmış bir İklik'dir. Bu çalgı eskiden Antalya Zerk köyünde çalınmış. Sanırım İklik'in gövdesindeki kabağı kırılmış bu sebeple reçel kabını takmış. Ama ses aynı su kabağına benziyor. Reçel kabı da olsa o geleneksel orijinal İklik'in kalın tonunu veriyor. Yani bizim halkımız, Yörükler işi bilen, akıllı, yetenekli ve çözüm üreten insanlardır."

K2; "İklik yapımında genelde keser kullanırız. Çalgının sapını diken ardıçtan yapıyoruz. Çünkü diken ardıç yaşadığımız bölgede sık yetişen bir ağaç türüdür. Çalgının burguları diken ardıç veya ak çamdan yapıyoruz. Çalgının gövdesi su kabağının hem alt bölümünden hem de üst bölümünden yapıyoruz ama üst bölüm biraz daha ufak düşüyor. Su kabağının baş kısmından yapılırsa buna Kabak başı kemane diyoruz. Çalgıda kullandığım deri ise davar karnıdır. Çalgının eşiği her ağaçtan olabilir. Su kabağını can direği dediğimiz yere çivi ile sabitleyerek İklik'a son şeklini vermektelim. Zaten eskiden de atalarımız bu şekilde yaparlardı."

K3; "İklik yaparken keser ve i demiri² kullanıyorum. Çalgının gövdesini su kabağından yapıyorum. Sap kısmını yaparken diken ardıç kullanıyorum. Çalgının derisinde davarın karın derisi, sıgır işkembesi ya da büyük baş hayvanların kalp zarı yani yürek zarı kullanıyorum. Ama gelenekselde eskiden beri davarın karın derisi kullanılıyor. Çalgının burgularını diken ardıçtan yapıyorum. İklik yayını yaparken at kuyruğu, ağacını da diken ardıç kullanıyorum. Son olarak, İklik'in derisinin üzerine birbirine paralel iki delik açıyorum ki kabağın içindeki yankılan ses daha çok ve koyu çıksın."

K4; "İklik'i yaparken sadece keser ve törpü kullanıyorum. Bu çalgının gövdesi su kabağından olur. Bu bölgede İklik'in gövdesi özellikle su kabağının baş bölümünden yapılır. Su kabağının alt bölümü kullanılmaz. İklik yapmaya uygun su kabaklarına da İklik kabağı deriz. Çalgının sapını diken ardıçtan yapıyorum. Diken ardıç bizim yaşadığımız yörede çok olur bir de bu ağaç yağlıdır güzel ses verir. Çalgının sapının arka kısmı daha güzel ses versin diye oyuktur. Çalgının sapını babam da bu şekilde yapardı. İklik'in derisi davarın karnının içidir. Burguları ve eşiği hangi ağaç denk gelirse ondan yapıyorum. Ancak sapını mutlaka diken ardıçtan yapıyorum. Çalgının yayını yaparken atın ya da herhangi bir hayvanın kuyruğunun kılçarından yapıyoruz. Yayın ağacı da karaağaçtır."

Araştırma kapsamında, İklik çalgısının gövde yapımında icracıların kullandıkları ana malzemenin su kabağı olduğu ortaya çıkmıştır. İklik çalgısının gövdesi genellikle su kabağının alt kısmından yapılmaktadır. Ancak özellikle Antalya Serik ve Zerk bölgelerindeki icracıların, çalgının gövdesi yapımında su kabağının üst kısmını yani baş bölümünü de kullandıkları tespit edilmiştir. Çalgının yapımında su kabağının üst kısmının tercih edilmesinin sebebi, su kabağının alt kısmının o bölgede kap ihtiyacını karşılamak amaçlı kullanılmasıyla açıklanabilir. Bu formda yapılan çalgıların Antalya Serik ve Zerk bölgelerinde "kabak başı kemane" olarak adlandırıldığı görülmektedir. Yine bu bölgede İklik yapımı için uygun olan su kabağına "İklik kabağı" denilmektedir. İklik çalgısının sap kısmında genelde diken ardıç ağacı kullandığı gözlemlenmektedir. Katılımcıların, konar-göçer yaşamda dağ hayatı yaşayan topluluklar için de önemi büyük olan diken ardıç ağacını, yaşadıkları teke yöresinin özellikle dağlık bölgelerinde sık yetişmesinden dolayı çalgılarının sap yapımında kullandıkları düşünülmektedir. Ancak İklik çalgısının sap formunun günümüzde yörede yaygın olarak icra edilen kabak kemane çalgısına göre farklı olduğu saptanmıştır. İklik çalgısının sap formu kabak kemaneye göre daha geniş ve sapının arkası oyuktur. Yörede yaşamış eski İklik çalan atalarının da geniş ve oyuk sap formunu kullandıklarını ifade eden katılımcılar, bu sap formu sayesinde İklik'in daha yüksek ve güzel ses verdiğini düşünmektedir. İklik çalan yerel icracılar çalgılarının derisini davar karnından yaptıklarını ifade etmektedir. Çalgıların burgu kısmında ağaç burguların kullanıldığı görülmektedir. Ağaç burgu kullanan yerel icracılar burgulara çeşitli şekiller vererek kendi özgün tarzlarını ve farklılıklarını oluşturmaktadır. Bazı yerel icracıların, konar-göçer yaşamda Yörük zümreleri için büyük önem arz eden develerin boynuna takılan süs kozalardan yaptığı burguları kullandığı görülmektedir. Teke yöresinde, özellikle eski geleneksel kabak

² Şekil olarak i harfine benzeyen, dayanıklı bir yapısı olan İ demiri, endüstriyel alanda özellikle inşaat sektöründe ve mobilya üretiminde kullanılmaktadır. İklik çalgısının yapımı ile ilgili görüştüğümüz K3, çalgının ağacını i demiri ile şekillendirdiğini aktarmıştır.

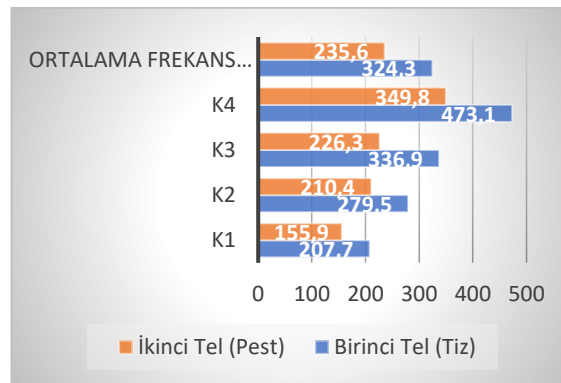
kemanelerin yuvarlak koza burguları, Yörüklerin develerine takılan kozalardan etkilenecek yapıldığı düşünülmektedir. İklik çalan yerel icracılar, çalgının yayını karaağaçtan yapmaktadır. Çalgının yayının kılı hayvan kuyruğu kılçarındandır ya da at kuyruğu kıllarından yapılmaktadır. Ancak bazı yerel icracıların günümüzde artık at kuyruğu bulamadıkları için misinadan yapılan yaylarla çaldığı gözlenmektedir. Ayrıca Antalya Akkoç köyünde yaşamış Hacı lakaplı Hacı Ali Partal tarafından alüminyum sürahidan yapılan kemane tespit edilmiştir (Bkz: Resim 2). Sürahi kemane deri kullanılmadan, alüminyum sürahinin ön kısmı içeri doğru çukurlaştırılarak oluşturulmuştur. Partal, yaptığı sürahi kemaneye motosikletin fren tellerini ayırarak elde ettiği telleri kullanmıştır. Katılımcıların ifadeleri doğrultusunda; Teke yöresi Yörük Türkmenleri kabak kemane çalgısından çok daha önceleri Yörük kemanesi adında bir çalgı çaldığı tespit edilmiştir. Tellerinin bağırsaktan olduğu Yörük kemanesi, oyma diken ardıç gövdeye tahta kapak takılarak yapılmaktadır. Anadolu'da tırnak kemane adıyla bilinen yaylı çalgıyla benzerlik göstermektedir. Antalya Zerk bölgesinde çalgısının su kabağı kırılmış bir yerel icracının reçel kabından yaptığı İklik tespit edilmiştir. Reçel kabından yapılan İklik ile geleneksel formlarda yapılan çalgının ses tınısını yakaladığı görülmektedir. Dolayısıyla, Teke yöresinde yaşayan Yörük Türkmen icracıların, sosyal hayatları içerisinde kullandıkları malzemeleri çalgılarına adapte edebildiği gözlemlenmektedir.



Resim 4: Reçel kabından yapılan İklik (Mehmet Bedel Koleksiyonu)

İklik Çalgısının Akordu, Tel Yapısı ve Frekans Değerleri

Teke yöresinde Yörük Türkmen İklik icracıları ile yaptığımız alan araştırması esnasında icracıların çalgılarından alınan ses örnekleri ile İklik çalgısının akort düzeni, tel yapısı, frekans değerleri ve yörede çalgının icra edildiği ortalama frekans aralıkları tespit edilip detaylı bir şekilde incelenmiştir.



Tablo 3: İklik Çalgısının Frekans Değerleri

Yukarıda Teke Yöresi Yörük Türkmenlerinin çaldığı İklik çalgısının boş tel frekans aralıkları Hertz (Hz) cinsinden gösterilmektedir. Yörede çalınan İklik çalgıları, tiz bölgeden pest bölgeye doğru tam dördü ses aralığıyla akortlanmaktadır. Tabloya göre, yöredeki İklik çalgılarının ortalama boş tel frekansları 1.telde 324,3 Hz. ve 2.telde 235,6 Hz aralığında olduğu görülmektedir. Bu bağlamda, çalgının icrasında kullanılan ortalama ses sahası ise 235.6 Hz. ile 471.2 Hz frekans aralıkları içerisinde.

K1, çalgısını tiz bölgeden pest bölgeye doğru “sol diyez, re diyez” tam dörtlü ses aralığında akortlamaktadır. Çalgının boş tel frekansları 1.telde 207.7 Hz. ve 2.telde 155,9 Hz. aralığında olduğu görülmektedir. İcracının çalgıda kullandığı ortalama ses sahası 155.9 Hz. ile 311.8 Hz. aralığındadır. K1’in çalgısında bağırsaktan yapılan 2 adet tel bulunmaktadır.



Şekil 2: K1’in İklik çalgısının diyapozona göre akordu ve “La eksenli” akordu

K2’ nin çalgısında tel diziliminin yöredeki diğer yaylı çalgılara göre farklı olduğu tespit edilmiştir. Çalgıda, yörede çoğunlukla karşılaştığımız pestten tize doğru olan tel diziliminin aksine, tizden pestte doğru bir tel dizilimi olduğu tespit edilmiştir. Buna göre icracı çalgısını tizden peste doğru “do diyez, sol diyez” perdelerine tam dörtlü ses aralığıyla akortlamaktadır. Ezgi icrasında karar ses sol diyez sırma telinden referans alınmaktadır. Çalgının boş tel frekansları 1.telde 279.5 Hz. ve 2.telde 210.4 Hz. aralığında olduğu görülmektedir. İcracı çalgısında 210.4 Hz. ile 420.8 Hz. aralığındaki ses sahasını kullanmaktadır. Çalgıda kalın sırma tel ve ince metal tel bulunmaktadır.



Şekil 3: K2’nin İklik çalgısının diyapozona göre akordu ve “La eksenli” akordu

K3’ ün çalgısının tel dizilimi, K2’nin çalgısının tel dizilimi ile aynı yapıda olup, tizden pest bölgeye doğru sıralanmaktadır. Buna göre icracı çalgısını tizden peste doğru “la, mi” perdelerine tam dörtlü ses aralığıyla akortlamaktadır. Ezgi icrasında karar ses mi sırma telinden referans alınmaktadır. Çalgının boş tel frekansları 1.telde 336.9 Hz ve 2.telde 226.3 Hz aralığında olduğu görülmektedir. İcracı çalgısında 226.3 Hz ile 452.6 Hz aralığındaki ses sahasını kullanmaktadır. Çalgıda kalın sırma tel ve ince metal tel bulunmaktadır.



Şekil 4: K3’ün İklik çalgısının diyapozona göre akordu ve “La eksenli” akordu

K4’ün çalgısının, K2 ve K3’ün çalgısı ile benzerlik gösterdiği, tizden pestte doğru bir tel dizilimin olduğu görülmektedir. Buna göre icracı çalgısını tizden peste doğru “si bemol, fa” perdelerine tam dörtlü ses aralığıyla akortlamaktadır. Ezgi icrasında karar ses fa sırma telinden referans alınmaktadır. Çalgının boş tel frekansları 1.telde 473.1 Hz ve 2.telde 349.8 Hz aralığında olduğu görülmektedir. İcracı çalgısında 349.8 Hz ile 699.6 Hz aralığındaki ses sahasını kullanmaktadır. Çalgıda kalın sırma tel ve ince metal tel bulunmaktadır.



Şekil 5: K4'ün İklik çalgısının diyaazona göre akordu ve "La eksenli" akordu

İklik Çalgısının Repertuarı

Günümüzde İklik çalgısı Teke yöresinde Yörük Türkmen zümreleri tarafından temsil edilmektedir. Teke yöresi müzik kültürü çeşitli müzikal türleri içerisinde barındıran zengin bir yapıya sahiptir. Yörenin müzikal yapısı içerisinde gurbet havası, zeybek, boğaz havası ve teke zortlatması en önemli türlerdir. Alan araştırmamızda İklik icracılarından kayıt altına aldığımız türler ise; özellikle boğaz havası, gurbet havası ve teke zortlatmasıdır.

Boğaz çalma, Teke yöresindeki Yörük kadınlarının ve çobanlık yapan genç kızların gerçekleştirdiği bir müzik pratiğidir. Boğazın ön yüzüne başparmak ve işaret parmaklarını bastırarak, aşağı ve yukarıya doğru parmak hareketleriyle çıkarttıkları melodiler boğaz havaları olarak adlandırılmaktadır. Boğaz havasının vokal olarak icra edilmesine karşın "söyleme" yerine "çalma" eylemi olarak adlandırılmaktadır. Bu durumu Ergün (2004) yörede yaptığı alan araştırmasında şu şekilde aktarmaktadır; *"İnsan sesinin tını olarak kaval sesini benzetmeye yönelik olarak kullanmasıdır. Kaval ve vokalin karşılıklı olarak aynı ezgiyi seslendirmeleri sırasında seslerinin birbirinden ayırt edilemez ölçüde benzediği dile getirilir."* (Ergün 35). Öte yandan yörede kaval çalgısının erkekler tarafından icra edilmesi sebebiyle kadınların boğaz çalması kaval çalan erkeklere cevaben müzikal karşılık vermesi olarak değerlendirilebilir. Bu müzik pratiği göçer hayvancılığa dayalı göçer kültür yaşam içerisinde birbirlerinden uzak mesafede çobanlık yapan kız ve erkeklerin hayvanlarını güderken gerçekleştirilir. Boğaz yoluyla karşılıklı sevgi duygularının da aktarımı söz konusudur. Yörük zümrelerinin göçer yaşamı terk ederek yerleşik yaşama geçmesiyle birlikte boğaz çalma geleneği yok denecek kadar azalmıştır. Boğaz havaları günümüzde daha çok çalgılara uyarlanarak icra edilmektedir. Sözgelimi; saha çalışmamızda kayıt altına aldığımız İklik icracısı Emin Kök, Gülsün halasının boğazını İklik çalgısına uyarladığını aktarmıştır. Yörede İklik çalgısıyla icra edilen boğaz havaları, 5/8, 7/8 ve 9/16 ritmik yapılarındadır.

Çalgının repertuarı içerisindeki diğer bir tür ise; uzun hava formundaki gurbet havalarıdır. Yörük zümrelerinin toplumsal hafızasının içerisindeki kahramanlık, sevgi, ayrılık, hüzn, sevinç ve yas gibi sosyal ve tarihi unsurları konu alan gurbet havaları hem sözlü hem de çalgısal olarak icra edilmektedir. Yörede İklik ile gurbet havası çoğunlukla boğaz havalarının, zeybeklerin ve teke zortlatmalarının önünde ya da aralarında icra edilmektedir.

İklik repertuarı içerisinde yörenin karakteristik bir müzikal türü olan teke zortlatması da vardır. Bu tür 9/16 ritmik yapısındadır. Yörede Teke zortlatması türünde pek çok ezgi bulunmaktadır. Erkek keçi olan Teke'nin hareketlerinden adapte edilen oyunu vardır. Ayrıca Antalya Zerk ve Demirciler bölgesinde yaptığımız saha çalışmada İklik icracıları Teke zortlatması ritminde çaldıkları ezgileri "Aykırı Havası" olarak adlandırmaktadır. Yöre müzik kültürü içerisindeki zeybekler ve kırık havalar da İklik çalgısıyla icra edilmektedir.

İklik Çalgısının İcra Analizi

Avrupa müziği içerisinde icra edilen keman, viyola, viyolonsel ve kontrbas gibi yaylı çalgıların yapısal özellikleri, transkripsiyonu ve öğretim yöntemleri açısından gelişim evrelerini tamamladıkları ortadadır. Yaylı çalgılar ile ilgili literatür tarandığında, icra özellikleri sağ el yay tekniği ve sol el baskı tekniği olmak üzere iki başlık altında analiz edildiği görülmektedir (Şimşek 24). Bu bağlamda, Teke yöresinde yapmış olduğumuz saha çalışmada Yörük Türkmenlerinin İklik performanslarını kayıt altına alarak, icracıların çaldığı eserler çerçevesinde çalgının icra özellikleri transkripsiyon edilmiştir. Eserlerin transkripsiyonu aşamasında, günümüzde sık kullanılan "La" karar eksenli Türk halk müziği notasyon anlayışı tercih edilmiştir. Özellikle Teke yöresi kır müziği içerisinde icra edilen İklik çalgısı ile boğaz havaları çalan Yörük Türkmen icracıların, bu havaları icra

ederken sağ el yay tekniğinde; *Detache*³ ve *Legato*⁴, sol el baskı tekniğinde ise; *Trill*⁵, Çarpma⁶, *Mordan*⁷, *Glissando*⁸ ve *Vibrato*⁹ artikülasyonları uyguladıkları tespit edilmiştir.

Tablo 3: İkik icrasında kullanılan artikülasyonlar

Sağ el yay tekniği	<i>Detache</i>
	<i>Legato</i>
	<i>Trill</i>
Sol el baskı tekniği	Çarpma
	<i>Mordan</i>
	<i>Glissando</i>
	<i>Vibrato</i>



Şekil 6: “Goca Garı Boğazı [Koca Kadın Boğazı]”, “Boğaz Havası” ve “Karanfilim Sarkarım” Ezgilerinde Kullanılan Perdeler



Şekil 7: “Gırtlak Boğazı” Ezgisinde Kullanılan Perdeler



Şekil 8: “Gülsün’ün Boğazı” Ezgisinde Kullanılan Perdeler

Katılımcılar tarafından icra edilen “Goca Garı Boğazı [Koca Kadın Boğazı]”, “Boğaz Havası”, “Gırtlak Boğazı”, “Gülsün’ün Boğazı”, “Karanfilim Sarkarım” ezgileri, TRT THM nota arşivinde yer almamaktadır. Ancak Teke yöresi müzik kültürü içerisinde yaygın olarak icra edilmektedir. İkik çalgısıyla icra edilen boğaz havaları ve aykırı havası yaylı çalgılar icra tekniklerine dair önemli veriler içermektedir. İkik icracılarının çaldığı ezgiler tarafımızca kayıt altına alınıp, transkripsiyonu yapılmıştır.

İcracılar ezgileri seslendirirken İkik çalgısındaki bazı tel pozisyonlarında her iki teli ritmik yay hareketini bozmadan birlikte duyurduğu gözlenmektedir. Bu duyumda, icracılar birinci tel pozisyonunda çalarken, ikinci tel pozisyonundaki ses ile dem tınısı elde etmektedir. Birbirinden bağımsız sesler ile icra edilen bu çift sesli tını homofonik bir yapı oluşturmaktadır. İcracılar, ikincil tınıyı özellikle “la, re, mi, fa diyez ve sol” seslerinde duyurmaktadır. Aynı anda duyurulan ikili sesler 4’lü, 5’li, 6’lı ve 7’li ses aralıklarında tınılar oluşturmaktadır. Aşağıda gösterilen şekillerde, ritmik yay hareketinin bozulmadan homofonik tınının seslendirilmesine dair transkripsiyon analizi verilmektedir. Notasyon tercihimizde, ana melodiye yardımcı mahiyetindeki homofonik tınıyı oluşturan ikinci ses dokusunu küçük fontlarla gösterdik.

³ *Detache*; her notayı farklı bir yay hareketiyle seslendirmek, bağımsız çalım (Michels ve Vogel 73).

⁴ *Legato*; birden fazla notayı birbirine bağlı olarak seslendirmek, yayı kaldırmadan çekmek (Aktüze 342).

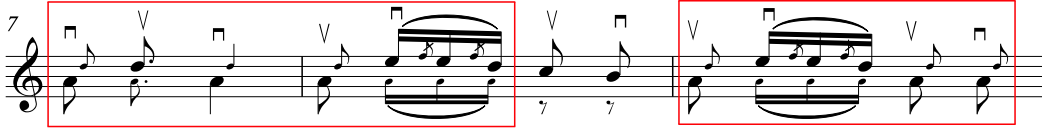
⁵ *Trill*; ana notanın yarım ses ya da tam ses üstündeki notaya seri bir şekilde yinelenerek seslendirilmesi (Aktüze 649).

⁶ Çarpma; değerini ana notadan önce ya da daha sonra alan süslemeler (Şimşek 28).

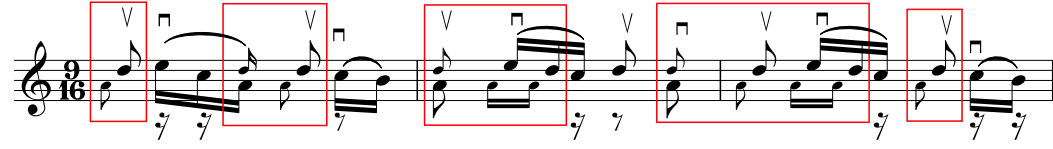
⁷ *Mordan*; ana notanın bir önceki ya da daha sonrasındaki nota ile iki defa çarpma yapması veya bir kez yaptığı trill türü. Ana notadan bir önceki ses ile yapılırsa alt *mordan*, sonraki ses ile yapılırsa yukarı *mordan* ismini alır (Aktüze 397).

⁸ *Glissando*; ses dizisini yukarı ve aşağı yönde hızlıca kaydırarak çalmak (Michels ve Vogel 74).

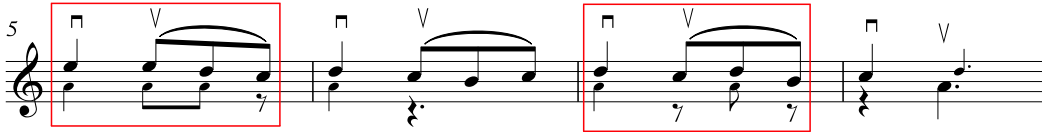
⁹ *Vibrato*; titreşim, salınım, lirik bir anlatım amacıyla sesin yüksekliğinin bir düzen içerisinde seri ve sık dalgalanması veya titretilmesi, özellikle yaylı çalgılarda parmak baskının titreşimiyle oluşan ses (Aktüze 681)



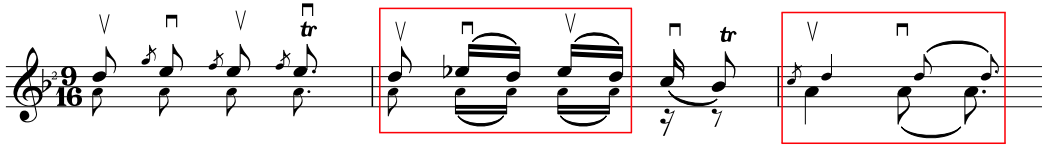
Şekil 9: K1'in “Goca Garı Boğazı [Koca Kadın Boğazı]” icrasında homofonik doku



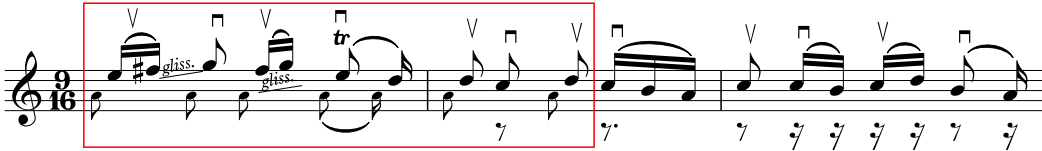
Şekil 10: K2'in “Boğaz Havası” icrasında homofonik doku



Şekil 11: K3'ün “Gırtlak Boğazı” icrasında homofonik doku

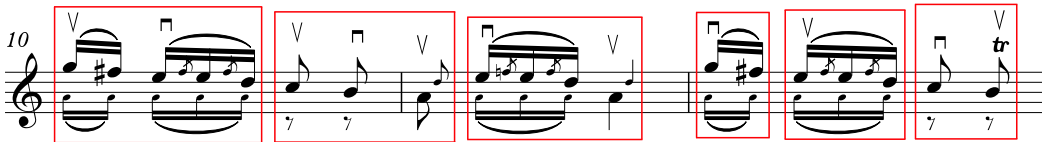


Şekil 12: K4'ün “Gülsün'ün Boğazı” icrasında homofonik doku

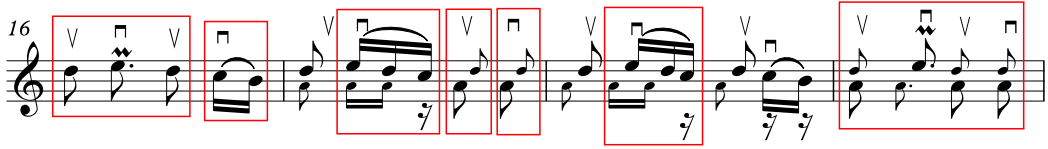


Şekil 13: K4'ün “Karanfilim Sarkarım [Aykırı havası]” icrasında homofonik doku

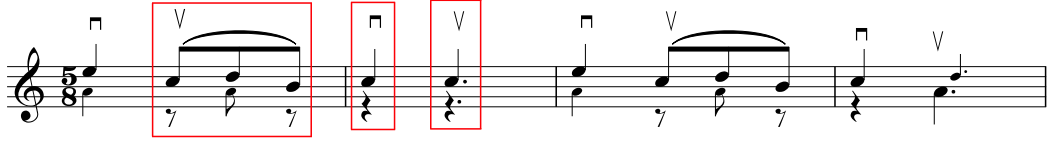
Katılımcılar, ezgileri icra ederken sağ elde *detache* ve *legato* yay tekniklerini kullandığı görülmektedir. Teke yöresi yaylı çalgıları hakkında yapılan diğer saha çalışmalarında da analiz edilen icracıların yay tekniklerinde özellikle *detache* yay tekniği kullanıldığından bahsedilmektedir. Ancak yörede kayıt altına aldığımız icracıların, *legato* yay tekniğini de aynı sıklıkta kullandıkları tespit edilmiştir. İracıların, özellikle 16'lık ve daha küçük ritmik yapılarında *legato* tekniğini kullandığı görülmektedir. 4'lük ve 8'lik ritim yapılarında ise daha çok *detache* yay tekniğini tercih edilmektedir. Aşağıda, icracıların performanslarından analiz edilen yay tekniğinin transkripsiyonu gösterilmektedir.



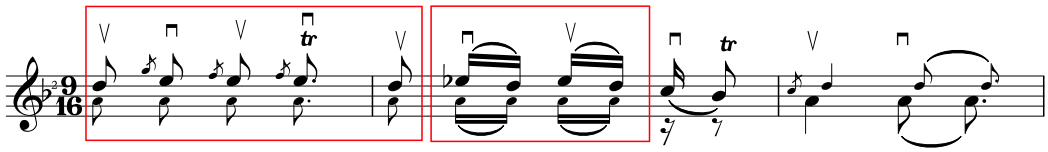
Şekil 14: K1'in “Goca Garı Boğazı [Koca Kadın Boğazı]” icrasında *detache* ve *legato* yay uygulaması



Şekil 15: K2'in "Boğaz Havası" icrasında *detach* ve *legato* yay uygulaması



Şekil 16: K3'ün "Gırtlak Boğazı" icrasında *detach* ve *legato* yay uygulaması

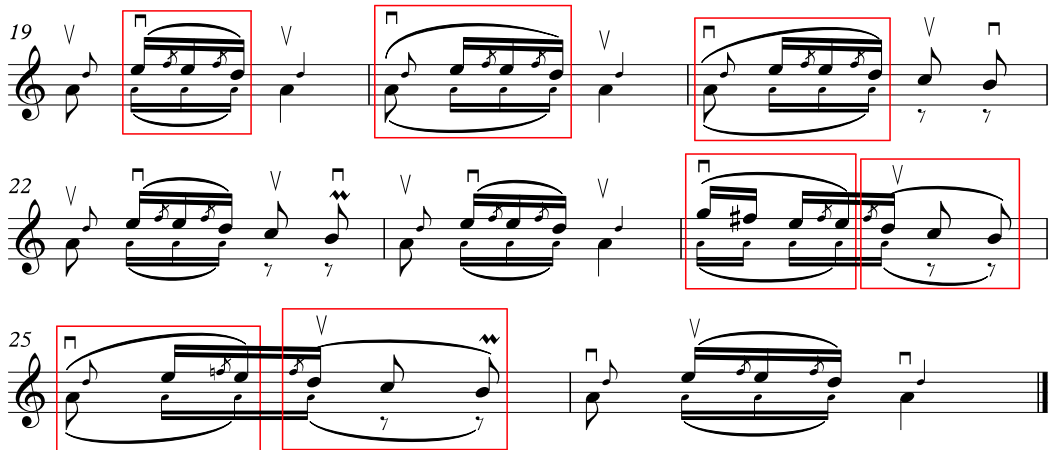


Şekil 17: K4'ün "Gülsün'ün Boğazı" icrasında *detach* ve *legato* yay uygulaması



Şekil 18: K4'ün "Karanfilim Sarkarım [Aykırı havası]" icrasında *detach* ve *legato* yay uygulaması

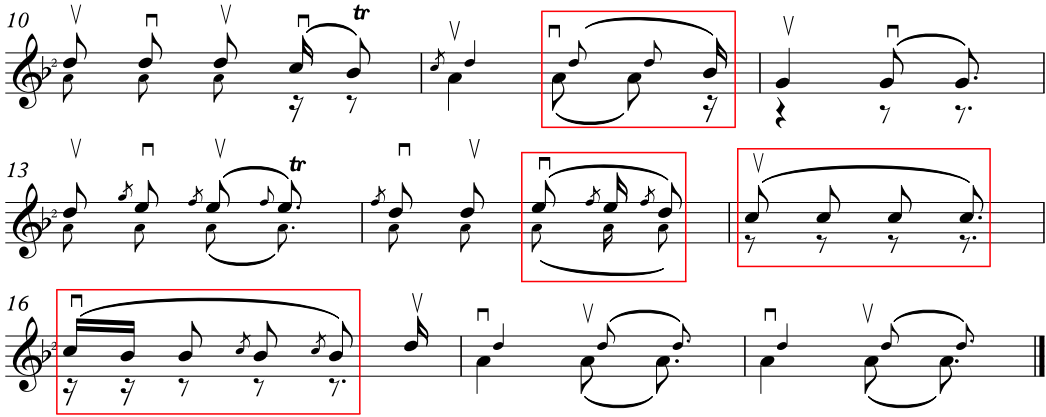
K1 tarafından icra edilen boğaz havasının 20, 21, 24 ve 25 numaralı ölçülerinde kullanılan legato tekniği, 8'lik ve 16'lık değerdeki birden çok notanın üzerinde sıra dışı bir bağ yapısıyla kullanılması dikkat çekicidir. Bahsedilen bağlı yay tekniği Şekil 18'de görüldüğü üzere yayın itme ve çekme hareketlerinde uygulanmaktadır. Bu bağlı çalım tekniği araştırma sahamızda kayıt altına alınan diğer icralarda görülmemektedir.



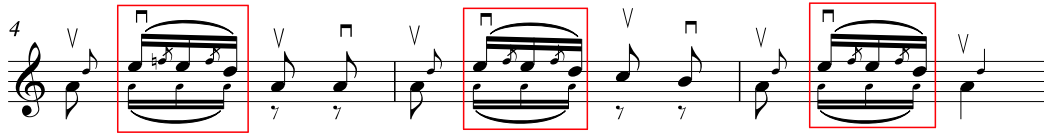
Şekil 19: K1'in "Goca Garı Boğazı [Koca Kadın Boğazı]" icrasında *legato* yay uygulaması

Şekil 20: K2'in “Boğaz Havası” icrasında *legato* yay uygulamasıŞekil 21: K3'ün “Gırtlak Boğazı” icrasında *legato* yay uygulaması

K4'ün icra ettiği “Gülsün'ün Boğazı” adlı havanın özellikle 11, 14, 15, 16. ölçülerinde görülen *legato* çalım tekniği dikkate değerdir. İcracı kendine has çalım tekniğinde 8'lik değerdeki birden fazla notayı bağlı olarak çalmaktadır. Bağlı çaldığı notaların içerisinde çarpma hareketlerini de kullandığı görülmektedir. Şekil 21'de görülen icracının bağlı çalım tekniği, Teke yöresindeki yaylı çalgıların icrasında nadir görülmektedir.

Şekil 22: K4'ün “Gülsün'ün Boğazı” icrasında *legato* yay uygulamasıŞekil 23: K4'ün “Karanfilim Sarkarım [Aykırı havası]” icrasında *legato* yay uygulaması

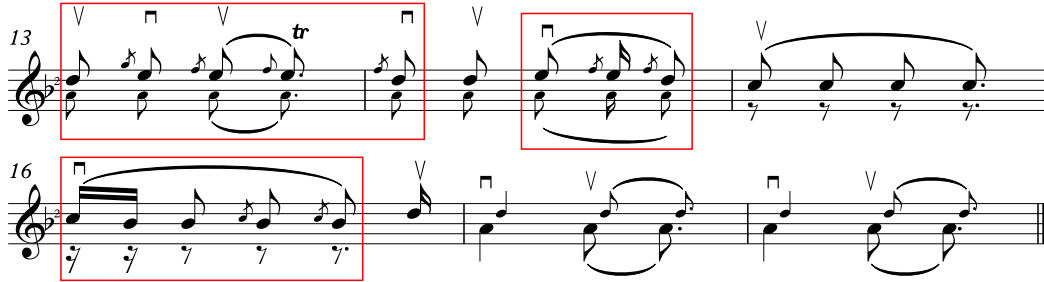
İcracıların çaldıkları ezgilerde, özellikle 2.derecedeki ana perde üzerinden 3.dereceye, 4.derecedeki ana perde üzerinden 7.dereceye, 5.derecedeki ana perde üzerinden 6.dereceye, yapılan çarpma tekniği oldukça sık kullanılmaktadır. İcracıların uyguladığı çarpma sesi, eserde melodik örgüyü ve ana perdedeki ifade örgüsünü güçlendirdiğini söyleyebiliriz. Aşağıdaki şekillerde, icracıların eser içerisinde kullandığı örnek çarpma teknikleri detaylı olarak verilmiştir.



Şekil 24: K1'in "Goca Garı Boğazı [Koca Kadın Boğazı]" icrasında çarpma uygulaması



Şekil 25: K2'in "Boğaz Havası" icrasında çarpma uygulaması



Şekil 26: K4'ün "Gülsün'ün Boğazı" icrasında çarpma uygulaması



Şekil 27: K4'ün "Karanfilim Sarkarım [Aykırı havası]" icrasında çarpma uygulaması

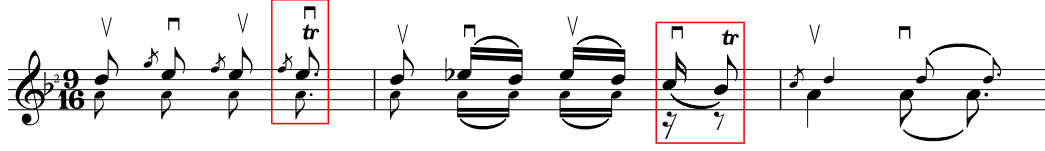
İcracılar, seslendirdikleri ezgilerin bilhassa 2. ve 5. dereceleri üzerinde *trill* tekniğini uygulamaktadır. Bu sayede ezgilerin icrasında, *trill* uygulanan ana perdelerin güçlendirildiği görülmektedir. Aşağıdaki şekillerde icracıların *trill* tekniği kullanımı notasyon üzerinde gösterilmektedir.



Şekil 28: K1'in "Goca Garı Boğazı [Koca Kadın Boğazı]" icrasında *trill* uygulaması



Şekil 29: K2'in "Boğaz Havası" icrasında *trill* uygulaması



Şekil 30: K4'ün "Gülsün'ün Boğazı" icrasında trill uygulaması



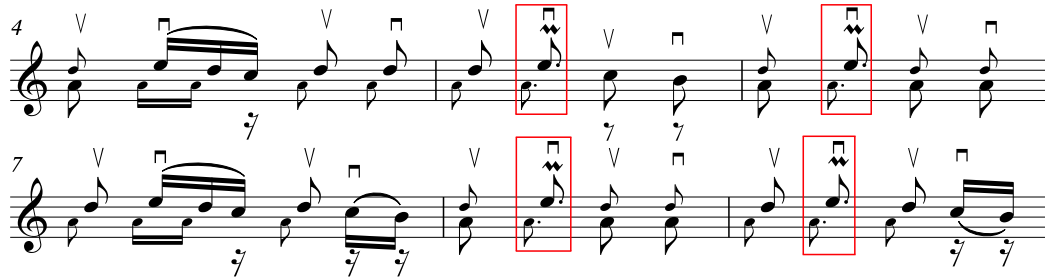
Şekil 31: K4'ün "Karanfilim Sarkarım [Aykırı havası]" icrasında trill uygulaması

Katılımcıların yaylı çalgılar icrasının dinamiklerinden olan üst *mordan* tekniğini, icra ettikleri ezgilerin içerisinde çoğu zaman kullandıkları tespit edilmiştir. İcracıların bu tekniği genel olarak boğaz havalarının 2. ve 5. derecelerinde uyguladığı görülmektedir.

K1 ve K3 icra ettikleri eserlerde, ilk olarak ana derece sonrasında 3. derece ve tekrardan ana dereceyi duyurarak melodinin ifade niteliğini güçlendirmektedir. Şekil 32 ve Şekil 34'de, icracıların eser içerisindeki üst *mordan* uygulaması gösterilmektedir. K2 ve K4, Şekil 33 ve Şekil 35'de görüldüğü gibi, ilk olarak ana derece sonrasında 6. derece ve tekrardan ana dereceyi duyurarak üst *mordan* tekniğini uygulamaktadır.



Şekil 32: K1'in "Goca Garı Boğazı [Koca Kadın Boğazı]" icrasında mordan uygulaması



Şekil 33: K2'in "Boğaz Havası" icrasında mordan uygulaması

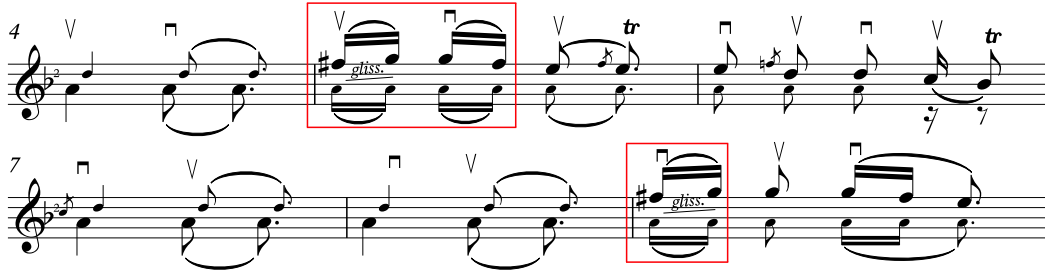


Şekil 34: K3'ün "Gırtlak Boğazı" icrasında mordan uygulaması

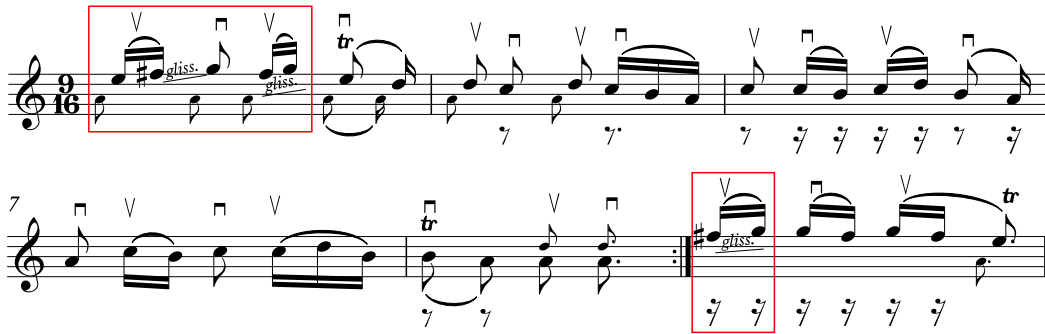


Şekil 35: K4'ün "Karanfilim Sarkarım [Aykırı havası]" icrasında *mordan* uygulaması

Katılımcılar içerisinde sadece K3'ün icrasında *glissando* tekniği tespit edilmiştir. K3, icra ettiği her iki ezginin 6. ve 7. dereceleri arasında *glissando* tekniğini uygulamaktadır.



Şekil 36: K4'ün "Gülsün'ün Boğazı" icrasında *glissando* uygulaması



Şekil 37: K4'ün "Karanfilim Sarkarım [Aykırı havası]" icrasında *glissando* uygulaması

K2, icra ettiği ezginin 2. ve 5. dereceleri üzerinde *vibrato* tekniğini kullanmaktadır. K2'nin icra ettiği boğaz havasında dikkat çekici diğer bir müzikal unsur ise; ezgi içerisinde ritmik yapının değişmesidir. İcracı, 9/16 ritim yapısıyla başladığı ezgiye serbest ölçüyle açış niteliğinde bir pasaj çalmaktadır. Çalınan müzik cümlesinin sonundaki sesi *puandorg* ile uzatmaktadır. Daha sonrasında 5/8'lik ritmik yapıdan oluşan bir ezgi çalmaktadır. Dolayısıyla icracının seslendirdiği ezgi üç bölümden oluştuğu görülmektedir.



Şekil 38: K2'in "Boğaz Havası" icrasında *vibrato* uygulaması



Şekil 39: K2'in "Boğaz Havası" icrasında ritmik yapı değişimi ve serbest bölümde *puandorg* uygulaması

Sonuç

İklik çalgısının Orta Asya'da başlayan tarihsel sürecinde Türk zümrelerinin etkisi kaçınılmazdır. Türkler, Orta Asya atlı göçer ve bozkır kültürü yaşam pratikleri içerisinde bu çalgıyı da şekillendirmiştir. Zümrelerin farklı coğrafyalara göçleri, kültürel ve yaşamsal pratiklerinin değişimi sonucunda, İklik çalgısının ismi farklı fonetik varyantlarda karşımıza çıkmasıyla beraber çalgının yapısal özelliklerinde de değişim ve gelişim süreçlerini yaşadığı açıkça görülmektedir.

Türklerin Orta Asya'dan hareketle Anadolu'ya göç süreci tamamlandığında İklik çalgısının Anadolu'daki izleri Türkçe metinlere yansımaktadır. Osmanlı Devleti döneminde saraya giren İklik çalgısı dönemin minyatürlerinde resmedilmiştir. Ancak Tanzimat dönemi batılılaşma hareketleri sürecinde saz topluluklarında İklik çalgısı yerine, Avrupa müziği içerisindeki keman çalgısı ön plana çıkmaktadır. Yine bu dönemdeki yazılı kaynaklarda, Farsçanın etkisiyle İklik çalgısı, rebap ve ayaklı keman gibi isimlerle anılmaya başlamıştır. İklik ismi her ne kadar unutulmaya yüz tutsa da Anadolu'da varlığını koruyabilmiştir. Özellikle çalışmamızın odak noktası olan Teke yöresinde, önceden konar-göçer yaşamış ancak şu an yerleşik hayata geçmiş Yörük Türkmen zümreleri, İklik çalgısını yapısal olarak deformasyona uğratmadan günümüze kadar ulaştırmayı başarmıştır.

Teke yöresindeki alan araştırmamızda, İklik geleneğini yaşatan dört Yörük Türkmen icracıyla yaptığımız görüşmeler sonucunda çalgının, eskiden günümüze kadar olan süreçteki gelenek aktarıcıları, tarihsel süreci, üretimi, yapımında kullanılan malzemeler, akordu, tel yapısı ve frekans değerleri, icra repertuarı ve çalım teknikleriyle ilgili önemli veriler tespit edilmiştir.

İklik çalgısının üretim sürecine dair icracılarla yaptığımız görüşmede, çalgıyı kendi imkânlarıyla yaptıkları görülmektedir. Çalgının yapımında, gövdede su kabağı, gövdeye gerilen deride özellikle davar karnı bunun yanı sıra yürek zarı ve sığır içkembesi kullanıldığı ifade edilmektedir. Çalgının klavyesinde, bölgede yetişen diken ardıç, burgu kısmında ise, herhangi bir ağacın kullanıldığı görülmektedir. Çalgının yayında ise at kuyruğu kılı kullanılmakta ancak at kuyruğunun bulunamaması durumunda misina kullanıldığı aktarılmıştır.

Yörede çalınan tüm İklik çalgılarının iki telli olduğu tespit edilmiştir. İcracıların çalgılarından aldığımız ses örneklerinden yola çıkarak çalgının telleri dörtlü aralıklarla akortlandığı görülmektedir. Antalya Zerk ve Demirciler bölgesindeki icracıların çalgılarındaki tel dizilimi yaylı çalgılarda gördüğümüz tel diziliminin aksine, tiz bölgede kalın sırma tel pest bölgesinde ince metal tel olmak üzere sıralanmaktadır. İcracıların çalgılarını akort ettikleri seslerin frekans değerleri doğrultusunda, İklik çalgısının icrasında kullanılan ortalama ses sahası 235.6 Hz. ile 471.2 Hz. frekans aralıkları içerisinde olduğu ortaya çıkmıştır.

İklik çalgısı Teke yöresi müzik pratikleri içerisindeki tüm türleri icra repertuarında barındırmaktadır. Özellikle yörede köklü bir geçmişi olan boğaz çalma geleneğindeki boğaz havalarının, yörede İklik çalgısıyla

yoğun olarak icra edildiği saptanmıştır. Bunun yanı sıra yöreye özgü gurbet havaları, zeybekler ve teke zortlatmaları İklık çalgısının icra repertuarı içerisinde. Saha çalışmamızın Antalya Zerk ve Demirciler etabında icracıların yörede "teke zortlaması" olarak bilinen müzikal türü "Aykırı" havası olarak tanımladığı tespit edilmiştir.

Alan araştırmamızda görüştüğümüz İklık icracılarından "Goca Garı Boğazı [Koca Kadın Boğazı]", "Boğaz Havası", "Gırtlak Boğazı", Gülsün'ün Boğazı, "Karanfilim Sarkarım" adlı eserleri kayıt altına aldık. İcra edilen eserlerin transkripsiyon çalışması sonucunda yaylı çalgılar icra tekniklerine dair önemli veriler ortaya çıkmıştır. Bu bağlamda İklık icracıları yöre havalarını çalarken sağ el yay tekniğinde sıklıkla kullanılan *Detache* tekniğinin yanı sıra yoğun olarak *Legato* tekniğini de kullandığı görülmektedir. Sol es baskı tekniğinde ise, *Trill*, *Çarpma*, *Mordan*, *Glissando* ve *Vibrato* tekniklerini kullandıkları saptanmıştır. İracıların, ezgilerdeki ana melodiyi çalarken aynı anda ikincil bir tını olarak "la, re, mi, fa diyez ve sol" perdelerini de birbirinden bağımsız çift ses olarak duyurduğu ve bu sayede homofonik bir ses örgüsü yakaladığı tespit edilmiştir.

Son söz olarak; köklü bir tarihe dayanan İklık çalgısı günümüzde az sayıda da olsa Teke yöresi Yörük Türkmenleri tarafından temsil edilmektedir. Son zamanlarda İklık çalgısına dair yapılan bilimsel ve akademik çalışmalar çalgının gelecek kuşaklara aktarılmasında önemli bir rol oynamaktadır. İklık çalgısının gelecekte kaybolmaması adına çalgının yöredeki icra tekniklerini, yapısal özelliklerini, akordunu, tel yapısını ve frekans değerlerini inceleyip, icra transkripsiyonunu yaptığımız çalışmanın, çalgının öğretim yönteminin hazırlanması ve öğretime aktarılması noktasında bir başlangıç olabileceği düşüncesindeyiz. İklık çalgısının yapımı ve icra özellikleri konusunda yapılacak yeni bilimsel çalışmalar müzik kültürümüz açısından önem teşkil etmektedir.

Kaynaklar

- Açın, S.Yücel. *Türk Halk Müziği Yaylı Sazlarından Kemanenin Doğuşu, Yapımı ve Ailesinin Oluşması*. İstanbul Teknik Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul: Yüksek Lisans Tezi, 1993.
- Aktüze, İrkin. *Ansiklopedik Müzik Sözlüğü*. İstanbul: Pan Yayıncılık, 2003.
- Çelik, Özgür. *Türk Dünyası'nda Üç Yaylı Çalgı: Kalkobiz, Kamança ve Kabak Kemane Üzerinde Bir İnceleme*. Ege Üniversitesi. İzmir: Yüksek Lisans Tezi, 2009.
- Ergun, Levent. *Yörüklerde Boğaz Çalma, Yüksek Lisans Tezi*. Dokuz Eylül Üniversitesi. İzmir, 2004.
- Gazimihal, Mahmut R. *Asya ve Anadolu Kaynaklarında "İklık"*. Ankara: Ses ve Tel Birliği Yayınları, 1958.
- Kafesoğlu, İbrahim. *Türk Milli Kültürü*. İstanbul: Ötüken Neşriyat, 1998.
- Michels, Ulrich ve Gunter Vogel. *Müzik atlası. (Çev. Semih Uçar)*. İstanbul: Alfa Yayınları, 2013.
- Ögel, Bahaeddin. *Türk Kültür Tarihine Giriş Cilt 9*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 2000.
- Picken, Laurence. *Folk Musical Instruments of Turkey*. New York Toronto: Oxford University Press, 1975.
- Şimşek, Mehmet. *Teke Yöresi Burdur İli Mahalli Kemane İracıların Yöresel Kemane Çalım Teknikleri*. 2013. Haliç Üniversitesi. İstanbul: Yüksek Lisans Tezi, 2013.
- Urhan, Salih. *Kabak Kemane Metodu*. İzmir: Tezer Matbaası, 2014.
- Yalman, Ali Rıza. *Cenupta Türkmen Oymakları I*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1977.

Kişisel Görüşmeler

- Emin KÖK: 26 Haziran 2021
 Ersan HAF: 25 Haziran 2021
 Mehmet BEDEL: 3 Haziran 2021
 Şevki TORU: 25 Haziran 2021

Ekler

Ek 1: "Goca Garı Boğazı [Koca Kadın Boğazı]"

GOCA GARI BOĞAZI

[KOCA KADIN BOĞAZI]

♩ = 90

YÖRE: BURDUR
KAYNAK: MEHMET BEDEL
NOTA TRANSKRİPSİYON: MEHMET ŞİMŞEK

The musical score for "Goca Garı Boğazı" is written in 9/16 time. It features a single melodic line on a treble clef staff. The score is divided into measures, with some measures grouped by bar lines. The melody is composed of eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several ornaments, including trills (tr) and grace notes (v), throughout the piece. The key signature has one sharp (F#).

Ek 2: "Boğaz Havası"

BOĞAZ HAVASI

♩=105

YÖRE: ANTALYA/ZERK KÖYÜ

KAYNAK: ŞEVKİ TORU

NOTA TRANSKRİPSİYON: MEHMET ŞİMŞEK

The musical score for "Boğaz Havası" is written in 9/16 time. It consists of a single melodic line with various ornaments (trills, grace notes, and slurs) and a final section in 5/8 time. The score is divided into measures, with measure numbers 4, 7, 10, 13, 16, 20, 21, 28, and 29 indicated. The key signature is one sharp (F#). The tempo is marked as ♩=105. The score is transcribed by Mehmet Şimşek, based on the source by Şevki Toru from the Zerk Köyü in Antalya.

Ek 3: "Gırtlak Boğazı"

GIRTLAK BOĞAZI

♩=130

YÖRE: ANTALYA ZERK KÖYÜ
KAYNAK: ERSAN HAF
NOTA TRANSKRİPSİYON: MEHMET ŞİMŞEK

The musical score for "Gırtlak Boğazı" is written in 5/8 time with a tempo of 130 beats per minute. It consists of a single melodic line on a treble clef staff. The score is divided into measures, with some measures containing multiple notes and others being rests. The notes are primarily eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several ornaments (V) placed above certain notes. The score is numbered 1 through 37, with some measures containing multiple notes and others being rests. The key signature is one sharp (F#).

2

41

45

49

53

57

60

63

67

41

45

49

53

57

60

63

67

Ek 4: “Gülsün’ün Boğazı”

GÜLSÜN’ÜN BOĞAZI

♩ = 95

YÖRE: ANTALYA/DEMİRCİLER KÖYÜ
KAYNAK: EMİN KÖK
NOTA TRANSKRİPSİYON: MEHMET ŞİMŞEK

The musical score is written for a single melodic line in 9/16 time. It consists of six staves of music, each containing a single melodic line. The key signature is one flat (B-flat). The score includes various musical ornaments and techniques, such as trills (tr), glissandos (gliss.), and grace notes. The tempo is marked as ♩ = 95. The score is numbered 1 through 16, indicating measures. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and various ornaments. The score ends with a double bar line.

Ek 5: "Karanfili Sarkarım"

KARANFİLİM SARKARIM

♩=105

YÖRE: ANTALYA/DEMİRCİLER KÖYÜ
KAYNAK: EMİN KÖK
TRANSKRİPSİYON: MEHMET ŞİMŞEK

The musical score is written for a single melodic line in 9/16 time, with a tempo of 105 beats per minute. The key signature is one sharp (F#). The score consists of 22 measures, organized into four systems of five measures each, with the final system containing two measures. The melody is characterized by frequent use of ornaments, including grace notes, trills, and slurs. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes) and rests. The score is presented on a single staff with a treble clef.

Ek 6: Emin KÖK 26 Haziran 2021 Antalya/ Demirciler Kişisel Görüşme



Ek 7: Ersan HAF ve Şevki TORU 25 Haziran 2021 Antalya/ Zerk Kişisel Görüşme



Ek 8: Antalya Serik bölgesinden 100 yıllık bir İklik çalgısı (Mehmet Bedel Koleksiyonu)



Ek 9: Mehmet Bedel 03 Haziran 2021 Burdur/Merkez Kişisel Görüşme



THE “İKLİK” INSTRUMENT IN THE YORUK TURKMEN OF TEKE REGION

Mehmet ŞİMŞEK

Lecturer, Ankara Music and Fine Arts University, mehmetsimsek@mgu.edu.tr, ORCID: 0000-0001-6504-8273

Turan SAĞER

Prof. Dr., Yıldız Teknik University Faculty of Art and Design, tsager@yildiz.edu.tr, ORCID: 0000-0002-1059-678X

ABSTRACT

This study is a field study carried out in Teke region, where Yoruk Turkmen groups live. During the study, well known “İklık” players in the region were determined, and it was aimed to reveal the production process, structural features, tuning-string-frequency values, performance repertoire and performance techniques of the instrument. First, the historical method was applied to describe the journey of this forgotten instrument from Central Asia to Anatolia and then to the Teke region. In the basis of the study, the descriptive research method, which is one of the qualitative research methods, was taken. In this research, which was prepared specifically for the “İklık” instrument, predetermined semi-structured interview questions were asked to the performers living in the Teke region: Burdur, Antalya/Zerk and Demirciler. During the fieldwork, the performance recordings of the performers were recorded in their natural environment. In this process, participant observation and mutual interview methods were used. Recordings which were recorded from performers, in the field, were examined in perspective of string instruments performance techniques. These performances were notated and thus analyzed in detail.

Keywords: Teke region, Yoruk Turkmen, İklik