



## Bir Çalgı İki Farklı Üslup; Tulum Çalgısının Erzurum Bölgesindeki Üslup Bileşenleri

### One Instrument Two Different Styles; Stylistic Components of Tulum Instrument in Erzurum Region

Oğuz Yılmaz<sup>1\*</sup>

İlhan Ersoy<sup>2</sup>

Bahadır Tutu<sup>3</sup>

<sup>1</sup>Ondokuz Mayıs Üniversitesi, 19 Mayıs Samsun Devlet Konservatuvarı, Samsun, Türkiye, demircioguz89@gmail.com

<sup>2</sup>Ege Üniversitesi, Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı, Ses Eğitimi Bölümü, Ses Eğitimi Pr., İzmir, Türkiye, ilhan.ersoy@hotmail.com

<sup>3</sup>Ege Üniversitesi, Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı, Türk Müziği Bölümü, Türk Müziği Pr., İzmir, Türkiye, bahadir.tutu@ege.edu.tr

\*Sorumlu Yazar/Corresponding Author

Geliş Tarihi/Received: 11.10.2024  
Kabul Tarihi/Accepted: 08.11.2024  
Yayımlanma Tarihi/ Available Online: 12.11.2024

**Öz:** Tulum çalgısı Anadolu coğrafyasında özellikle Doğu Anadolu ve Karadeniz'in doğu bölgelerinde geniş bir alanda farklı kültürel kimlikler tarafından icra edilen bir çalgıdır. Çalgının böylesine geniş bir bölgede, farklı toplumsal grupların müzik kültürlerinde yer edinmesi; üretim aletleri, yapısal nitelikleri, icra ortamları ve icra edildiği ritüellerde farklılıkların oluşmasına sebebiyet vermektedir. Şüphesiz yukarıda ifade edilen olguların dışında makro ölçekli bölgelerde çalgının icrasına yani üslubuna yönelik farklılıkların da olduğu ifade edilebilir. Bu çalışma Erzurum'un İspir ilçesinde farklı kültürel kimlikler tarafından icra edilen tulum çalgısının üslup bileşenlerine odaklanır. Çalışma kapsamında üslup kavramı ile; çalgı performansının nasıl gerçekleştiği, çalgının icra edildiği bölgelerde üslubu meşru kılan unsurların neler olduğu, üslup-kimlik ilişkisi, icracının performans esnasındaki müziksel davranışları ele alınmıştır. Bu çalışma TÜBİTAK (Proje No:123K940) tarafından desteklenmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** İspir, Tulum, Çalgı, Üslup

**Abstract:** Tulum is an instrument performed by different cultural identities in a wide area of Anatolia, especially in Eastern Anatolia and the eastern regions of the Black Sea. The fact that the instrument has a place in the music cultures of different social groups in such a large region causes differences in production tools, structural qualities, performance environments, and rituals in which it is performed. Undoubtedly, apart from the phenomena mentioned above, it can be stated that there are also differences in the performance of the instrument, that is, its style, in macro-scale regions. This study focuses on the stylistic components of the Tulum instrument performed by different cultural identities in the İspir district of Erzurum. Within the scope of the study, the concept of style, how the performance of the instrument takes place, what are the elements that legitimize the style in the regions where the instrument is performed, the relationship between style and identity, and the musical behaviors of the performer during the performance are discussed.

**Keywords:** İspir, Tulum, Instrument, Style

### Extended Abstract

Alan Merriam, who argued that music should be studied not only in terms of sound (physics) and technology but also in terms of its social meaning, is an important figure who brought together the disciplines of musicology and anthropology and brought the discipline of "ethnomusicology" into existence. In his 1964 book *Anthropology of Music*, Merriam defines the discipline of ethnomusicology as "the cultural study of music." With this definition, the author emphasizes that dynamics such as society, cultural behavior, and lifestyle should be considered in understanding and explaining "what" music is and that a phenomenon that can be expressed as music can only be understood with a holistic approach. Merriam identifies six main areas of study in the discipline of ethnomusicology: musical materials and instruments, lyrics, categories and genres of music envisioned by the researcher, musicians, purposes and functions of music, music itself as a creative cultural activity (Merriam, 1964, s. 45-46). The subject of this article is the tulum instrument, so it should be considered an instrument-oriented ethnomusicological study.

The Tulum is an instrument that gains its integrity with structural sections called skin (the section where the air is stored), ağızlık (the section that performs air transfer), and nav (keyboard). Although the instrument is usually found in the literature with its structural and performance characteristics in the Eastern Black Sea region, it continues its existence in a vast geography in Anatolia. The raw materials and production tools used in the production of the instrument are directly related to the socio-cultural lifestyle in which it is found; that is, the instrument is generally seen in regions where small cattle breeding takes place in terms of its structural characteristics.

The principle of producing sound from the Tulum (through the tulum) is 1- inflating the skin with the help of the ağızlık, 2- keeping the air in the skin constant at a specific pressure value either by arm pressure or air circulation and vibrating the tongues, 3- placing the fingers on the motherboard (keyboard) and performing the desired melody with finger movements. The string characteristics of the instrument vary in large regions. However, in the Erzurum region determined within the scope of this study, it can be stated that the sound width of the instrument is limited between the sounds of sol-mi, and the scales performed on the instrument are Uşşak quartet and Hüseyini quintet in Turkish art music terms. Six different sounds are obtained from the bagpipe instrument. To get these sounds, the relevant pitches (holes) on the keyboard must be left empty" (Yılmaz O., 2017, p. 77). This rule applies to the "G" pitch and all holes that must be closed to obtain the G frequency.

In Erzurum, the tulum instrument was identified in the villages of Sırakonak (Hodeçur), Aksu (Salaçur), Çamlıkaya (Hunut), and Yukarı Özbağ neighborhood of İspir district, which borders Rize province in the north. In the region, micro-local differences are observed in the instrument's performance, the dance practice's naming and steps, and the instrument's musical discourses. For example, in the village of Sırakonak (Hodeçur), the dance practice is called "honor" by local identities, while in Yukarı Özbağ neighborhood, it is referred to as "bar." In addition, in Çamlıkaya (Hunut) and Aksu (Salaçur) villages, which are geographically located between Yukarı Özbağ and Sırakonak (Hodiçur) villages, the dance practice is referred to as both "bar" and "horon." The difference is seen in naming the relevant dance practice and the steps themselves, musical discourses, and rhythmic structures. The migration movement from Rize to İspir district in the early 20th century was the most crucial factor that led to these differences. In his genealogical research conducted through e-government, Çelik states that his family lived in the village of "Ortayayla" in Çamlıhemşin until three generations ago and that they migrated to the Aksu Valley of İspir between 1920 and 1930 and explains the effect of migration on the diversity in musical phenomena as follows; "Both Erzurum and Rize influence us, we play horon and bar. We have taken the dances of the two regions, combined them, and created our dance, and we play this dance only with tulum; although we call it a bar, the zurna is not in our culture".

The migration mentioned above, mobility, and the difference in the musical phenomena formed/changed/transported due to this mobility constitute the primary motivation of this study. Although the region's tulum instrument is considered a standard instrument by different social groups in terms of its structural characteristics, it differs in melody structure, intra-cultural musical discourse, and style. This study focuses on style, apart from other musical phenomena, and the meaning that the relevant cultural identities attribute to style, the functionality of style, performer behaviors, and the effects of style in and out of music.

This study obtained data from a literature review and fieldwork methods classified as qualitative research methods. With the literature review, which can be defined as collecting and analyzing data by examining existing publications/documents, the texts published on the instrument in the past were discussed, and the data on the conceptual framework that forms the scientific basis of the study were obtained through this method. In addition, ethnographic description, participant observation, and interviews were conducted based on fieldwork between 2022 and 2023 to identify the performative and discursive data about the tulum instrument in the cultural environments where they come to life.

## 1. Giriş

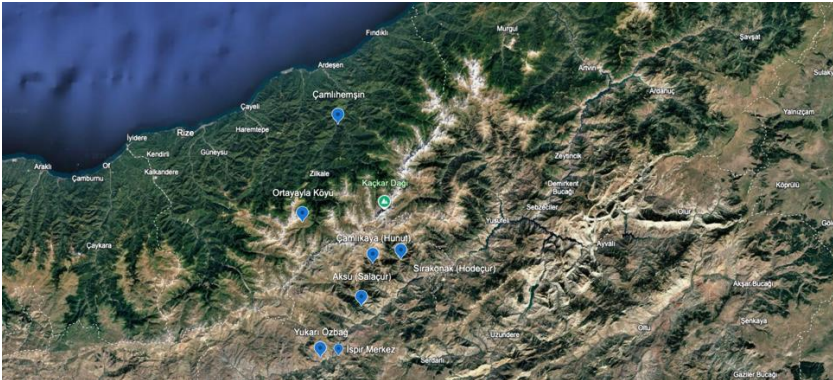
Tulum, deri, (havanın depo edildiği kesit) ağızlık (hava aktarımını gerçekleştiren kesit) ve nav (klavye) olarak adlandırılan yapısal bölümlerle bütünlüğünü kazanan bir çalgıdır. Anadolu'da geniş bir coğrafyada varlığını sürdüren çalgı, literatürde genellikle Doğu Karadeniz bölgesindeki yapı ve icra özellikleriyle ele alınmıştır. Çalgının üretiminde kullanılan hammadde ve aletler, çalgının ait olduğu toplum çevresinin yaşantı biçimiyle doğrudan ilişkilidir. Havanın depolandığı kısmı deri olan tulumun genellikle küçükbaş hayvan yetiştiriciliği yapılan bölgelerde görülmesi bu çerçevede ortaya çıkan bir durumdur.

Tulumdan (Tulum yoluyla) ses üretme prensibi; 1- ağızlık yardımıyla derinin şişirilmesi, 2- derinin içerisindeki havanın gerek kol baskısıyla gerekse hava sirkülasyonu ile belirli bir basınç değerinde sabit tutularak dillerin titreştirilmesi, 3- analık (klavye) kısmına parmakların yerleştirilmesi ve parmak hareketleriyle ezginin icra edilmesi şeklindedir. Çalgının dizgesel özellikleri geniş bölgelerde farklılık göstermektedir. Bu çalışma kapsamında belirlenen Erzurum bölgesinde çalgının ses genişliğinin sol – mi sesleri arasında sınırlandığı, icra edilen ezgilerin ise, dizisel olarak Türk sanat müziği terimleriyle; Uşşak dörtlüsü ve Hüseyini beşlisi özelliklerini taşıdığı ifade edilebilir. “Tulum çalgısından altı farklı ses elde edilmektedir. Bu sesleri elde edebilmek için analık (klavye) üzerindeki ilgili ses perdelerinin (deliklerin) boş bırakılması gerekmektedir” (Yılmaz, 2017, s. 77). Bu kural yalnızca “Sol” perdesi için geçerli değildir, bu perde frekansını elde edebilmek için tüm deliklerin kapatılması gerekmektedir.

Tulum çalgısı Erzurum'da kuzeyde Rize ili ile sınırı olan İspir ilçesinin; Sırakonak (Hodeçur), Aksu (Salaçur), Çamlıkaya (Hunut) köylerinde ve ilçe merkezine bağlı olan Yukarı Özbağ mahallesinde tespit edilmiştir. Bölgede çalgının icrasında, dans pratiğinin adlandırılmasında ve adımlarında, çalgıya yönelik müziksel söylemlerde mikro yerel farklılıklar gözlemlenmektedir. Örneğin Sırakonak (Hodeçur) köyünde dans pratiği yerel kimlikler tarafından “horon” olarak adlandırılırken, Yukarı Özbağ mahallesinde “bar” olarak anılmaktadır. Bunun yanı sıra coğrafi olarak Yukarı Özbağ ve Sırakonak (Hodeçur) köyleri arasında konumlanan Çamlıkaya (Hunut) ve Aksu (Salaçur) köylerinde dans pratiği hem “bar” hem de “horon” olarak adlandırılmaktadır. Farklılık sadece ilgili dans pratiğinin adlandırılmasında değil adımların kendisinde, müziksel söylemlerde ve ritmik yapılarında görülmektedir. Bu farklılıkların oluşmasını sağlayan en önemli unsur 20. yüzyılın başlarında Rize bölgesinden İspir ilçesine gerçekleşen göç hareketliliğidir. Çelik (kişisel görüşme, 2024) e-devlet üzerinden gerçekleştirdiği soyağacı araştırmasında ailesinin üç nesil öncesine kadar Çamlıhemşin'e bağlı “Ortayayla” köyünde yaşadığını, 1920-1930 yılları arasında İspir'in Aksu vadisine göç ettiklerini aktarır ve göç olgusunun müziksel olgulardaki çeşitliliğe olan etkisini de şu şekilde açıklar; “hem Erzurum'dan hem Rize'den etkilenmişiz horon da oynuyoruz bar da oynuyoruz. Biz iki bölgenin oyunlarını almış birleştirmişiz ve kendi oyunumuzu oluşturmuşuz, bu dansı da sadece tulumla oynarız her ne kadar bar desek de zurna bizim kültürümüzde yoktur”.

### Resim 1

*Çalgının İspir İlçesindeki Yayılımı ve İlçenin Çamlıhemşin ile Coğrafi İlişkisi*



Not: Bu harita Google Earth uygulaması ile tarafıma hazırlanmıştır.

Yukarıda ifade edilen bu göç hareketliliği ve bu hareketliliğe bağlı oluşan/değişen/taşınan müziksel olgulardaki farklılık aslında bu çalışmanın temel motivasyonunu oluşturmaktadır. Bölgede tulum çalgısı farklı toplumsal gruplar tarafından yapısal niteliği itibarıyla her ne kadar ortak bir çalgı olarak düşünülse de aslında seslendirilen ezgilerin yapıları, kültür içi müziksel söylemler ve üslup özellikleri farklıdır. Bu çalışma, başka müziksel olguların dışında üslubu merkeze alır ve ilgili kültürel kimliklerin üsluba yükledikleri anlam, üslubun işlevselliği, icracı davranışlarına, üslubun müzik içi ve müzik dışı etkilerine odaklanır.

Bu çalışmada veriler nitel araştırma yöntemleri içerisinde sınıflandırılan literatür taraması ve saha çalışması yöntemleriyle elde edilmiştir. Mevcut yayınların/belgelerin incelenerek verilerin toplanması ve analiz edilmesi şeklinde tanımlanabilen literatür taramasıyla geçmişte çalgıya yönelik yayımlanmış metinler incelenmiş, çalışmanın bilimsel zeminini oluşturan kavramsal çerçeveye yönelik veriler yine bu yöntemle elde edilmiştir. Ayrıca tulum çalgısıyla ilgili edimsel ve söylemsel verileri hayat buldukları kültürel ortamlarda tespit etme amacına yönelik 2022-2023 yılları arasında yapılan saha çalışmaları kapsamında gerçekleştirilen katılımcı gözlem ve görüşmelere dayanılarak betimlemeler yapılmıştır.

Makale yazarlarından Oğuz Yılmaz tarafından kayıt altına alınan eserler Türk halk müziğinde kullanılan geleneksel nota yazım kurallarına göre notaya alınmıştır. Ayrıca eser analizlerinde motif ve ezgi malzemesi kesiti ifadeleri yer almaktadır. Motif genel olarak “en az iki sesi ve bir vurgusu bulunan, ritimsel, çoksesli ise uygusal açıdan kendine özgü bir karakteri olan, geliştirilmeye uygun en küçük müzik fikri” (Akdoğan, 2003, s. 15) şeklinde tanımlanmaktadır. Ezgi malzemesi kesiti ise makale yazarlarından Doç. Dr. Sıtkı Bahadır Tutu tarafından lisans üstü çalışmalarda kullanılan bir kavramdır ve bir müziksel yaratının üretilmesinde/yaratılmasında kullanılan ses perdelerini ifade etmek için kullanılmaktadır. Çalışmada bu iki kavram kullanılarak ezginin parçalara ayrılması ve indirgemesi işlemleri yapılmış, icracının performansında ezgisel bütünlüğü oluşturmada kullandığı müziksel davranışlar tespit edilmeye çalışılmıştır.

## 2. Yazınsal Alanda Tulum Çalgısı

Tulum kelimesine geçmişten günümüze tulum ya da tuluk şeklinde birçok kaynakta rastlanılmaktadır. Türk Dil Kurumu (TDK, 215) sözlüğü tulum kelimesini; “1-bazı yiyecek ve içecekler için koruyucu kap olarak kullanılan, önü yarılmadan bütün olarak yüzülmüş hayvan derisi, 2- gövdesi bu deriden yapılmış üflemler çalgı, gayda, 3- tüp, 4- göğüs ve pantolon bölümü bitişik giysi, 5- Şişman, tumbul” gibi birçok alanda farklı kullanım işlevselliğine sahip bir madde olarak tanımlamaktadır.

Ancak kelime temelde birçok kaynakta: “koyun veya keçinin içi boşaldıktan sonra tüyleri yolunarak mücellâ kılınmış derisi, fakat yırtılıp sakatlanmayarak hayattaki kalıbıyla korunabilmiş kuru ve oldukça terbiye görmüş dikişsiz halidir” (Gazimihal, 2001, s. 44) şeklinde açıklanmıştır. Ayrıca Gazimihal aynı çalışmada, çalgısal bir işlevin dışında eski Türklerin buna Tuluk dediğini kırmızı gibi sıvıların saklandığı, şişirilip nehirlerde salın altına bağlandığını aktarmaktadır.

Kaşgarlı Mahmud Divanü Lûgat-it Türk'te birçok kelimeyi açıklarken tulum kelimesinden yararlanmaktadır. Ürülgen ve ürüldi kelimelerini açıklarken tulum maddesinden benzeştirme ekseninde faydalanır; Ürülgen (Kabarın) =bu er ol öpken ürülgen = bu adam öfkeyle tulum gibi kabarır, bu adam öfkeyle tulum gibi kabarandır. Ürüldi (Şişmek)=er öfkesinden ürüldi=adam öfkesinden şişti, kabardı, kap ürüldi=tulum şişirildi. Kırmızı ve sarnıç kelimelerinde ise tulumu bir muhafaza aracı olarak tarif etmektedir; Kırmızı= kısrak südü tulumda bekletilerek ekşitilir sonra içilir. Sarnıç= Deve derisinden yapılan su tulumu; ağaç tan oyulmuş kap. Bıgrıç ve Bugrıl kelimelerini açıklarken de tulum maddesini mevcut bir durumu-şekli ifade etmede kullanır; Bıgrıç= Çuval, dağarcık, tulum gibi şeylerin tıka basa dolu olması. Bugrıl= Tulum ve tulum benzer dolu olan kapların hasıl ettiği büküntü ve girinti çıkıntı. Kasıklıç= kasıklıç er= kendisinde kırmızı tulumu bulunan adam (Atalay, 1985, s. 158,195,365, 366,454,461,481,497).

Kastelli (2014) tulum kelimesinin Türkçe olduğunu, Göktürkçe ve Uygur Türkçesinde o ile u harflerinin aynı işaretle gösterildiği için kelime kökünün tul- veya tol- olarak ayırt edilemediğini, çağdaş Kıpçak ve Başkurt Türkçelerinde kelimenin tul biçiminde, eski Türkiye Türkçesinde ise tuluk, tulguk, dulkuk, duluk biçiminde kullanıldığını ifade etmektedir.

Tulum çalgısının kökeni ya da coğrafik yayılımı ile ilgili kesin bir bilgi olmamakla birlikte literatürde mevcut hipotezler bulunmaktadır. Meral Sayın (2017) Anadolu'nun Müzik Tarihi adlı çalışmasında Ascaules ya da Gayda adlı başlık altında çalgı hakkında veriler sunmaktadır. Çalgının tarihsel varoluşunu Hitit oymalarındaki bazı görsellerle ilişkilendiren Sayın zamansal ve yayılımsal çerçevede şu bilgileri paylaşır; "Dünyanın en eski müzik aletlerinden birisi. Hitit oymalarından bu aletin M.Ö. 1000 senesinden evvel de kullanıldığı anlaşılmıştır. Avrupa'ya muhtemelen M.S. 1. Yüzyılda girmiş ve Roma ordusunda kullanılmış ve Orta Çağda Avrupa'nın her yerinde kullanılmıştır" (s. 198).

Yapılan literatür taramasında Sayın'ın hipotezine paralel veriler sunan çalışmalar mevcuttur. Ancak organolojist Curt Sachs The History of Musical Instruments adlı çalışmasında Hitit sarayına ait rölyef üzerindeki görselle tulum çalgısının ilişkilendirilemeyeceğini bu ilişkilendirmenin bir yanılgı olduğunu şu şekilde açıklar; "Hevesli öğrencilerin hepsi en eski gaydayı M.Ö. 13. yüzyılda Eyuk'da Hitit sarayına ait bir rölyef üzerinde tespit ettiklerini zannettiler; gerçekte çanta bir hayvan görseli, önde taşınan iki boru (düdük) ise bir udun ipinden sarkan kurdelelerdir" (Sachs, 2006, s. 141). Yazar yine aynı çalışmasında böyle bir enstrümanın ne İsrail'de ne de klasik Yunanistan'da mevcut olduğu görüşündedir.

## Resim 2

*Tulum Çalgısıyla İlişkilendirilen Hitit Sarayına Ait Rölyef*



**Kaynak:** (Alanyalı, 2015)

Sachs (2006), ilk gaydanın milattan sonra birinci yüzyılda var olduğunu ifade eder ve bu iddiasını da şu hipoteziyle destekler: Roma Sezarları tarihçisi Suetonius, Nero'dan şöyle bahseder: Ömrünün sonuna doğru, eğer gücünü elinde tutarsa oyunlarda zaferini kutlamak için su orgunun üzerinde bir performans sergileyeceğine herkesin gözü önünde yemin etmişti, choraulam et utricularium. Deri çanta anlamına gelen bu son isim, bir gaydadan başka bir şekilde açıklanamaz. Tüm şüpheler, Suetonius'un Yunan çağdaşı Dio Chrysostom'un, Nero'nun "ağzı ile düdük oynamayı ve kollarının altına soktuğu çantayı bildiğini" anlatan pasajla giderildi (s. 141).

Gazimihal (2001) tulum çalgısının Çağatay metinlerindeki varlığına işaret eder; "Tulum kelimesi Çağatay metninde de geçer; mesela şunun gibi: Hâce (hoca) kelân neyinin ayıda meclis-i sürb buldı, bücür nevâhi sıydağı kafirler bir niçe tulumu çağırılar kilürdilar. (Baburnâme). Burada açıkça görüldüğü üzere "tulum" oralarda da vardır ve çağırısı olan bir çalgıydı" (s. 44).

Tulum çalgısının varoluşunu ya da kimliksel bağlamda aidiyetliğini Türklük ve Türk coğrafyası ile ilişkilendiren veriler özellikle Doğu Karadeniz bölgesindeki etnik gruplarla ilgili veriler sunan çalışmalarda karşımıza çıkmaktadır. Ali Sırtlı (2018), Doğu Karadeniz Türklüğü (Gürcüler, Hemşinliler, Lazlar, Çepniler) adlı çalışmasında çalgının coğrafik yayılımı ile ilgili; "tulum çalgı olarak nefesli

sazlardandır. Dünyaya yayılışı Türkistan'dır (Orta Asya). Bugün Hemşinlilerden başka Kırgızlar, Türkmenler, Dağıstan Türkleri (Avar Torunları), Tataristan köyleri ve hatta Çuvaş Türkleri tulum çalmaktadırlar" şeklinde veriler sunar (s. 83). Remzi Yılmaz (2003) da Hemşin'in Tarihi Köklerine Doğru adlı çalışmasında yine kimliksel ve coğrafik yayılıma gönderme yapar; "tulumu ilk Gagavuz Türkleri icad etmiştir. Böyle olmasına rağmen geniş Türk dünyasına kendini sevdirmiştir. İdil-Volga boylarında, Kafkasya'da, Türkistan'da tulum çalınmaktadır. Kırgızistan'dan Tataristan'a kadar tulum çalınır" (s. 187).

Bugün müzikbilimiyle uğraşan, bu çalgıyı icra eden ya da bu çalgıdaki müzikal bileşenleri tüketen kültürel topluluklar için "tulum" kelimesi çalgısal bağlamda kabul görmüş ortak bir adlandırma olarak düşünülebilir. Ancak tarihsel süreç içerisinde çalgıyla ilgili farklı adlandırmaların kullanıldığı da göze çarpmaktadır. Farklı adlandırmaların oluşmasının altındaki en temel etken çalgının farklı kültürel kimlikler tarafından icra edilmesiyle açıklanabilir.

Evliya Çelebi'nin seyahat notlarında çalgılarla ilgili verilere ulaşmak mümkündür. XVII. yy. seyyahlarından Çelebi Karadeniz Bölgesi seyahati sırasında askeri bir çatışmada Lazların çatışma alanına girerken tulum çaldıklarını şu şekilde ifade etmektedir:

Tanrı'nın büyüklüğü çevrelerinde ve yakınlarında olan nahiyelerden eli harabalı (mızraklı) ve tüfenkli, kazın-kuğulu ve matrakıkulu Laz taifesi, Giresun ve Kalıparavoli'den, Şena ve Çiho'dan nice bin Laz taifesi dankiyo boruları ve zikula adlı düdüklarini çalarak beyaz bayraklar ile alay alay gelip Seydi Ahmed Paşa'yla buluştular ve Çoruh Nehri kenarında konaklardılar (Dağlı ve Kahraman, 2008, s. 408).

İngiliz müzikolog ve Arabist Henry George Farmer, Evliyâ Çelebi'nin seyahat notlarından elde ettiği verilerle hazırladığı Onyedinci Yüzyılda Türk Çalgıları adlı çalışmasında Danakyu Dūdūğü ve Tulum Dūdūğü adlandırmalarıyla iki çalgıyı tanımlamaktadır. Danakyu Dūdūğü için; "Trabzon Laz'ı tarafından icat edildi. Dokuz delikli bir kamıştır" (Farmer, 1999, s. 24), Tulum Dūdūğü için ise; "Rusya'da icat edilmiş<sup>1</sup> olup çobanlarınca çalınır, beş çalıcı" şeklinde veriler sunar (s. 35). Farmer (1999) çalışma içerisinde Tulum dūdūğü başlığı altında Rauf Yekta'nın da bir açıklamasına yer vermektedir. Yekta Tulum Dūdūğü'nün Bulgaristan'daki varlığını; "bir gayda/tulum türü olup, deriden (tulum) ve bir düdükten oluşmuştur. Bulgaristan, Türk hakimiyeti altındayken, İstanbul'a gelen Bulgar çobanları, bu çalgıyı çalarak sokaklarda gezinirlerdi" şeklinde açıklamaktadır (s. 35).

Mahmut Ragıp Gazimihal (1929) çalışmalarında tulum çalgısını üç farklı adlandırmayla açıklamaktadır. Şarki Anadolu Türküleri ve Oyunları adlı çalışmasında çalgıyı Tulum şeklinde tanımlar, Rumca bir adının olmadığını Rumların da tulum olarak adlandırdıklarını ifade etmektedir. Çalgının biçimsel özellikleri hakkında bilgi sunan Gazimihal Çale-meşk şeklinde Kürtçe bir adlandırmanın da altını çizer (s. 76). Gazimihal 1961 yılında yayınladığı Musiki Sözlüğü adlı çalışmada çalgıyı Tulum Dūdük şeklinde adlandırır. Çalışmada çalgının coğrafik yayılımı ve farklı adlandırmalarla ilgili; "o eski Doğudan Batıya kat kat insan göçleri ülkeleri aşmıştı. Derinliklerden olarak Antik Yunancada Askaulos, eski Roma'da utricularium, Orta çağ Latincesinde simfonia, symphonia, hep tulum dūdūğün isimleriydi" bilgilerini sunmaktadır (s. 257). Gazimihal (2001), Türk Nefesli Çalgıları adlı çalışmasında ise çalgıyı Tulumzurna şeklinde adlandırmaktadır. Gazimihal aynı çalışmada çalgının etimolojisiyle ilgili genel bir perspektif çizmenin gerekliliğini açıklar;

Hüseyin Kazım merhuma göre "Tulum" sözün aslı Rumca dulimos kelimesidir ve gayda demektir! Türkçenin aslı tolmak fiilinin kökündendir diye istediğiniz kadar ısrar ediniz, fayda yok; yorum bir kere kitapta yer almıştır. Dolmak fiilinin en eskisi "tulmak" idi; dolum'un aslı "tulum" idi, böyle okunmaları eskiden gerekiyordu: bunlar da anlatılamıyor. Tulum çalgısının

<sup>1</sup> M. Ragıp Gazimihal Türk Nefesli Çalgıları adlı çalışmasında Evliyâ Çelebi'nin mucitlik attettiği kişiler ya da yerlerle ilgili bazen yanlışlığı ifade etmektedir.

eski adı büsbütün başkaydı Yunancada; bu da bizde bilinmiyordu. Sonra, dulimos eski Yunancadan'mıydı, yoksa yeni Rumcadan mıdır? Bunlar da dikkate alınmıyordu. Neogrek bambaşka bir çağdır, Osmanlı Türkçesine maruzdu. Dikkat edilmek ister, aranmak ister. (s. 44)

Gazimihal (2001) yine aynı çalışmada çalgının sadece tulum kelimesiyle ifade edilmediğini ve bir kelime birleşimine ihtiyaç olduğunu dile getirir;

Gaydanın tarihiyle ilgili olarak eski metinlerimizde Tulum düdük ve Tulum boru birleşimleri var. Tulum zurna doğu Karadenizlilerimizde yalnız halde var gibi görünüyor. Sadece "tulum" kelimesi hiçbir zaman gayda anlamdaşlığında kullanılmamış görünüyor. Tulum veya Tolum her hal ve ihtimalde halis muhlis Türkçedir; zurna, ona takılı ses ve perdelik aygıttır. Doğru Karadenizimizin Rum sekenesi kendi dillerinde gaydaya "aski", fakat çok iyi konuştukları ikinci dil olan Türkçede "tulum zurna" derlerdi; onu çalan, kısaca, tulumcu oldu (s. 44).

Gazimihal (2001) bu birleşimlerin Farsça metinlerde de var olduğunu dile getirir ve Mütercim Ahmed Âsım'ın (d. 1755, Gaziantep- ö. 28 Kasım 1820) çevirilerindeki bu kelime birleşimlerini şu şekilde açıklar; "on sekizinci yüzyıl sonunda Antepli Asım may-i meşk, nay-i enban gibi Farsça birleşimleri tercüme ederken 'türkide kayda denildiğini, tulum borusu demek olduğunu' kendi bilgisinden olarak aralara katmıştır" (s. 45).

Gazimihal gibi Adnan Saygun da çalgıyı tulum zurna şeklinde tanımlamaktadır. Saygun, çalgı hakkında yapısal veriler sunduğu Rize, Artvin ve Kars Havalisi Türkü, Saz ve Oyunları hakkında Bazı Malumat adlı çalışmasında çalgıyı şu şekilde tanımlar; "tercihen oğlak derisinin tüyleri temizlendikten sonra ayakları yukarı taraflarından kesilir ve husule gelen deliklerden ikisi, hava kaçırmayacak surette sıkıca kapanır. Tabii ön ve arka delikler de kapatılır. Diğer ikisinden -ki sağ ön ayak ile sık arka ayağın delikleridir- ön ayağa bir tahta boru, arka ayağa da üstü delikli iki boru raptedilir. Böylece meydana gelen alete "tulum zurna" adı" (Aktaran Koçak, 1990, s. 308).

Sadi Yaver Ataman (1975) 100 Türk Halk Oyunu adlı çalışmasında Horon ve Sallama bölümünde bahsi geçen bu danslara eşlik eden sazları; "horon'ların asıl çalgısı davul-zurna'dır. Sipsi'de zurna tercih edilmiştir. Sesi tiz ve oynak çalmaya elverişli olduğu için bu küçük boy zurna kullanılmaktadır. İç bölgelerde Tulum zurna, mey denilen çalgılar da kullanılmaktadır" (s. 71) şeklinde sıralamaktadır.

Diğer çalışmalarda olduğu gibi farklı adlandırmalar Mehmet Özbek'in (1998) yayınladığı Türk Halk El Kitabı I Terimler Sözlüğü adlı çalışmasında da görülür. Özbek tulum çalgısı hakkında yapısal veriler paylaştıktan sonra çalgının tulum zurna, tulum düdük, koltuk sipsisi gibi farklı adlandırmalarla ifade etmektedir.

Ancak İngiliz etnomüzikolog Laurence Picken, "Türkiye'nin Halk Müziği Çalgıları" adlı çalışmasında gerek kendi bireysel saha çalışmalarında gerekse Reinhard'ın çalışmalarında tulum zurna ifadesine rastlamadığını şu şekilde açıklar;

Saygun (1975) çalgının Artvin'de tulum zurna olarak adlandırıldığını ifade eder. Ancak Pazar ve Çamlıhemşin ve Tatos dizi (Rize ve Erzurum illeri arasındaki havza) köylerinde tulum zurna terimi gerek köylülerden gerek icracıların kendilerinden duyulmadı. Burada kullanılan terim tulumdur ve Reinhard'ın deneyimi de açıkça bu şekildedir. Hemşin (Rize) bucağından sıra bir tulumcu olan Remzi Bekar gibi gençliğinde Çoruh bölgesinde bir çoban olan Mehmet Çokal da tulumun tek başına özel bir isim olarak kullanıldığını onaylar. Sadece enstrümanın yayılım alanının dışında, anlam-uzantısı olan 'gayda' bazen bilinmemektedir (s. 528).

Halk çalgıları, genellikle ilgili sosyolojik kategorinin yer aldığı teritoryalarda yaşam bulur. Özellikle belirli bir etnik kimlik ve temsil kabiliyeti yüklenmiş olan çalgılar kimi zaman anayurtlarından farklı sebeplerle göç eden etnisitelerin yeni yurtlarında kimi zaman ise anayurtlarında yaşamsal alanlarıyla

sınırlı kalabilir. Bu bağlamda Tulum çalgısına icra edildiği toplum tarafından yüklenen anlam çalgının var olduğu teritoryada daha belirgin/anlaşılabilir bir hal alabilir.

Havanın bir deriye depo edilerek ses üretiminin gerçekleştiği çalgılar uluslararası literatürde genel olarak “bagpipe” olarak adlandırılır. Ancak çok geniş bir coğrafi alanda icra edilen bu çalgının adlandırılması icra edilen sosyo-kültürel kimliğin dil yapısına göre farklılık gösterir. Bu çalışma kapsamında tulum olarak ifade edilen bu maddi kültür ürününün var olduğu coğrafi sınırlar ve bu sınırlarda nasıl adlandırıldığı şu şekildedir; Kuzey Avrupa’da; İrlanda (Uilleann Pipes, Great Irish Warpipes, Brian Boru Bagpipes, Pastoral Pipes), İskoçya (Great Highland Bagpipe, Border Pipes, Scottish Smallpipes, Pastoral pipes, Zetland Pipes) İngiltere ve Galler (English Bagpipes, Northumbrian Smallpipes, Border Pipes, Cornish Bagpipes, Welsh Pipes, Pastoral Pipes, Yorkshire Bagpipes, Lincolnshire Bagpipes, Lancashire Bagpipes) Finlandiya (Säkkipilli, Pilai) Estonya (Torupill) Letonya (Dūdas) Litvanya (Dūdmaišis), İsveç (Säckpipa, Walpipe), Güney Avrupa’da; İspanya ve Portekiz (Gaita), İtalya, (Zampogna, Piva, Müsa, Baghèt, Surdelina), Malta (Żaqq), Yunanistan (Askomandoura, Tsampouna, Gaida, Dankiyo) Kuzey Makedonya (Gaida), Merkez ve Doğu Avrupa’da; Çekya (Dudy), Romanya (Cimpoi), Polonya (Dudy), Macaristan (Magyar Duda), Bulgaristan (Kaba Gaida), Sırbistan, Hırvatistan (Gajdy), Arnavutluk (Gaida), Belarus (Duda), Rusya (Volga, Shyuvr, Puvama, Shapar), Ukrayna (Duda); Batı Avrupa’da; Almanya (Dudelsack), Fransa (Musette), Hollanda (Doedelzak), İsviçre (Schweizer Sackpfeife), Avusturya (Bock), Belçika (Muchosa). Güneybatı Asya’da; Türkiye (Tulum), Ermenistan (Parkapzuk), Azerbaycan (Tuluk), Gürcistan (Gudastviri), İran (Ney Anban), Basra Körfezindeki Arap Devletlerinde; (Habbân, Jirba), Kuzey Afrika’da; Cezayir (Tadghtita), Mısır (Zummarah-bi-soan), Libya (Zukra), Tunus (Mizwad). Güney Asya’da; Hindistan (Mashak, Titti, Sruti Upanga). (Wikipedia, 2023).

Mahmut Ragıp Gazimihal (1962) tulum çalgısının tarihsel derinliğini ve icra haritasını Türk Folklor Araştırmaları adlı dergide Tulum Çalgısı başlığı makalesinde şu sözlerle açıklar;

Yer yüzünün en nadir çalgı tipleri bile miskal ve tulum kadar kıdem ve haritada yaygınlık iddiasında bulunamazlar. Düşününüz: kamışları boy sırasına bağlaştırarak üst uçlarından üflemekle çalınan ağız çalgısı bir baştan Çin’in çağlarca derinliklerinde, öbür baştan İskoçya ve Amerika Kızılderililerinin derin medeniyetlerinde vardı. Yunan-Roma antikitesinde bu çalgı keza derindir. Belki hiçbir ülke yoktur ki onu kullanmamış olsun. Tulum çalgısı da aynı derinlikte ve yaygınlıkta yaşamıştır (s. 2863).

Mehmet Çokal (1963) *Tulum* başlıklı yazısında çalgının yayılımı ile ilgili geniş bir harita çizer:

Tulumun Türkiye’de yaygın bulunduğu yerler Karadeniz dolaylarıdır. Bilhassa Çoruh vilayeti, Çoruh vâdisi, Kars, Erzurum. Batum, Poti, Kırım, Kafkas dağları batı etekleri ile Bulgaristan ve Romanya Türklerinin milli çalgısıdır. Çoruh vadisinde, hemen her çoban tulum çalar. Vadi merkezinden uzaklaştıkça Kars, Erzurum ve Rize’ye doğru azalır. Kars ve Erzurum’da yerini kaval, Rize’de kemençeye bırakır (s. 3211).

Remzi Bekar (2012) Hemşin Folkloru adlı kitabında çalgının Orta Karadeniz ve Doğu Anadolu’daki varlığına işaret eder. Ancak Bekar haritalandırmayı çalgıdaki biçimsel farklılık ekseninde oluşturur ve Rize’nin Hemşin ilçesinde icra edilen tulum çalgısını bu haritalamada merkeze alır:

Türkiye’imizde bulunan tulumların yörelere göre değişikliklerini görelim: Erzurum’un İspir kazasında, Ağrı ilinde, Sivas’ın Suşehri kazasında Kars’ın Ardahan, Hanak, Posof ve Çıldır kazalarında, Giresun’un Şebinkarahisar dolaylarında, Gümüşhane dolaylarında Rize’nin Çayeli, Pazar, Ardeşen, Fındıklı, Çamlıhemşin kazalarında yapılan tulumlar hemen hemen Hemşin dolaylarında yapılan tulumların aynısıdır sadece ses tonlarında ufak tefek farklılıklara rastlanır (s. 13).



Özhan Öztürk (2005) Karadeniz Ansiklopedik Sözlük adlı çalışmasında çalgının Karadeniz bölgesindeki icra lokasyonları hakkında paylaştığı veriler şu şekildedir; “tulum, Çayeli’nden doğuya doğru Pazar, Ardeşen, Hemşin, Çamlıhemşin, Fındıklı, Arhavi, Hopa, Borçka, Şavşat, Yusufeli, İspir ve Şebinkarahisar ilçesinin köylerinde, ayrıca güneyde Gümüşhane ve Erzurum illerinde daha çok düğünler ve yayla şenliklerinde çalınmaktadır” (s. 1119).

Öztürk aynı çalışmada çalgının Trabzon’da yaşayan Rumların müzik kültüründe de yer edindiğini aktarır; “1923 mübadelesi öncesinde Trabzonlu Rumlar tarafından Santa, Gümüşhane, Maçka, Krom ve İmera bölgelerinde çalınmaktaydı. Sürmene ve Çaykara Holo köylerinde, Şebinkarahisar’da bir iki kuşak öncesine değin kaval ve kemençe kadar olmasa da tek tük tulum çalanlara rastlanmaktadır” (s. 1120). Çalgının Trabzon bölgesindeki varlığına Gazimihal (1929) de dikkat çeker; “Şarkî Karadeniz sahillerinde “Tulum” kullanılır. Asıl Trabzon ile Rize de değil, köylerinde vardır. Of’ta çoktur” (s. 76). Süleyman Şenel (1994) de Trabzon Bölgesi Halk Musikisine Giriş adlı çalışmasında Trabzon’daki icra alanına değinir; “bugün Trabzon’da’ pek rastlanmayan, ancak 1929 derlemelerinde Of’da çok yaygın olduğu bildirilen çalgılardan biri de tulum’dur. Asrımızın başlarında, merkezde de bulunduğu, bazı kaynaklardan anlaşılmaktadır ki bu çalgının civar ilçe ve köylerden gelmiş olma ihtimali vardır” (s. 182). Ömer Asan (1996) Pontus Kültürü adlı çalışmada Of ilçesinin Çoruk köyünde çok eski olmamakla birlikte tulum çalgısının icra edildiğini dile getirmektedir.

Çalgının Rize ve Artvin illerindeki varlığına dair veriler birçok çalışmada karşımıza çıkmaktadır; “daha çok Rize ve Artvin illerinde görülür. Tulum-Zurna adıyla da bilinir” (Cihanoğlu, 2004, s. 244). “Horanların Rize dolaylarında refakat sazı Karadeniz kemençesidir. Daha doğuda Hemşin, Mapavri taraflarında horon tulumla oynanır” (Yönetken, 2006, s. 73). “Karadeniz kıyı şeridi içlerine doğru Hemşin/Napavri taraflarında horonlar daha çok tulum zurna ile oynanmaktadır (Ataman A., 2009, s. 280). Tulum yurdumuzda: Doğu Karadeniz, Rize, Hopa gibi sahil kesimlerde ve Şavşat ve çevresinde yaygındır” (Alemdaroğlu, 1999, s. 19).

Çalgıyla ilgili literatür, icra lokasyonlarını genellikle Doğu Karadeniz bölgesiyle ilişkilendirilir. Ancak ayrıntılı bir literatür taramasıyla çalgının gerek geçmişte gerek günümüzde Doğu Anadolu’nun farklı bölgelerinde de icra edildiğiyle ilgili verilere ulaşmak mümkündür. Kasım Ülgen (1944), Doğu Anadolu Oyunları ve Havaları Erzurum Oyunları çalışmasında çalgının Erzurum’daki varlığına dikkat çekmektedir; “Erzurum’da barlar oynanırken kullanılan çalgı takımı davul, zurna veya meyden ibarettir. Köylerde kavalla veya saz, bağlama ile de oynanır. Kadınlar arasında zilli veya zilsiz tef çalınarak oyunlar oynanır. Tortum ve Nerman’da tulum da tesadüf olunur” (s. 33). Gazimihal (1961) de Erzurum’daki varlığı hakkında veriler paylaşır; “Anadolu’da Tulumzurna pek seyrekleşmiş bulunmasına rağmen bazı semtlerde bilakis kullanılıyor: Trabzon’un doğu dağlıkları, Erzurum’un Yusufeli bölgesi gibi” (s. 257).

Bayburt Musiki Folkloru adlı çalışmada belirli bir tarihe kadar, ilin özellikle kuzey kesmine doğru çalgının icra edildiği belirtilmekte; “Bayburt halk musikisinde eşlik sazı olarak davul, zurna, mey, keman, ud, cümbüş, def, darbuka, bağlama birlikte kullanılmıştır. Kemençe, tulumzurna ise 40-50 yıl öncesine kadar daha ziyade Bayburt’un kuzey tarafında çalınmaktaydı” (Tan & Turan, 1996, s. 12).

Reinhard’lar (2007) da derleme çalışmalarında Anadolu’nun farklı bölgelerinde çalgı hakkında tespitte bulduklarını, çalgının sadece Karadeniz bölgesinde icra edilmediğini ifade ederler;

Anadolu halkı, tulumun yanı sıra kemençenin de yalnız Karadenizlilere özgü olduğuna inanırlar. Oysa tulum ülkenin iç kısımlarına doğru uzanan Pong Dağları’nda ve doğuda Muş, Van ve Ağrı’nın eteklerinde oturan göçebe halk tarafından da çalınmaktadır. Yine Türk- Rus sınırında Kafkasya’da da tulum çalanlar vardır (s. 74, 75).

Çalgının Azerbaycan bölgesindeki varlığını Avaz Rehmetov (1975) Azerbaycan Halk Çalgı Aletleri çalışmasında şu şekilde aktarır; “Tulum çalgı lülesinde 5 delik olmaktadır. Tulum tipli aletler Sovyet Birliğinin birçok halklarında ve bu arada da dış ülkelerde geniş yayılmıştır. Azerbaycan’da ise tulum

ancak Nahcivan Bölgesinde rastlanmaktadır. Orada bu musiki aletinde türkü ve rakslar ifa olmaktadır” (s. 36).

Ali Rıza Yalçın (1940) Çukurova Yürüklerinin de geçmişte çalgıyı icra ettiğini Cenupta Türkmen Çalgıları adlı çalışmasında şu şekilde açıklar;

Anadolu'nun Güneyinde Bugün Çukurova Yürükleri arasında soluk yani nefes ile çalınan çalgılar: Kaval, Zurna, Kavaldüdüğü, Dillidüdük olmak üzere dört türdür. Bundan tahminen 150-200 sene önce “KARKIN” adı taşıyan ve keçi tulumundan yapılan Gayda Nev'inden bir çalgı daha çalınmış. Yürükler bu çalgının Türkmenlerden Araplara geçmiş olduğunu ve hâlâ Arabistan'da çalınmakta bulunduğunu söylerler. (s. 17)

Süleyman Şenel (2011) İstanbul Çevresi Alan Araştırmaları adlı çalışmasında cumhuriyetin ilk çeyreğinde bölgede yapılan derleme çalışmalarının anket fişlerini paylaşmaktadır. Bu fişlerde genel olarak icra edilen eserin ve icra eden kişinin adı, icraya eşlik eden çalgı hakkında veriler sunulmaktadır. “İstanbul'da Üsküdar kazası Çekme Köy ve o yıllarında İstanbul iline bağlı olan Yalova'nın Kurt Köy bölgesinde derlenen iki eserde çalgısal eşlik olarak tulum çalgısı görülmektedir” (s. 279,380).

Sonuç olarak genelde deri bir malzemedan yapılan; bir ucunda üfleme diğer ucunda ise ses frekanslarının değiştirildiği (klavye) yapısal bölümlere sahip olan ve deri içerisindeki havanın basıncıyla ses elde edilen bir çalgı, ulusal sınırlar içerisinde yaygın bir söylemle/ifadeyle tulum çalgısı, dünyada ise farklı adlandırmalarla geniş bir coğrafyada varlığını sürdürmektedir. Farklılıklar sadece terminolojik çerçevede değil yapısal ve edimsel ekseninde de görülmektedir. Doğu Avrupa'dan Yunanistan'a kadar hemen hemen birçok ülkede çok sesli unsurlar genel olarak klavyeden bağımsız derinin farklı bölümlerine yerleştirilen borularla (drone) elde edilmektedir. Ancak Yunanistan'la beraber Asya'ya doğru ilerledikçe çok sesli yapı genelde klavye üzerinden iki adet kamışın yan yana gelmesiyle elde edilmektedir.

### 3. Üslup Kavramına Genel Bir Bakış

Arapça slb kökünden geldiği ileri sürülen üslup kavramı literatürde genellikle stil kavramıyla ilişkilendirilmektedir. Literatürde stil kavramının Latince kökenli bir etimolojiye sahip olduğuna ilişkin ortak bir uzlaşma olduğu söylenebilir. Örneğin Çalışkan (2014) üslup kavramının Latince “kazık yahut yazmak için ucu sivri alet” anlamına gelen stilus kelimesinden evrildiğini ifade eder. Gazimihal (1961) de kavramın Latince stylus'tan türetildiğini aktarır; “eskiler üstleri balmumu levhalar üzerine yazı yazarlarken bir nevi madeni kalemler kullanırdı. İşte bu kalemlere stylet denilmekteydi. Yazmakla alakalı işte bu kelimedan Sital sözü doğarak, yazılmanın tarzı anlamında kullanılır oldu” (s. 264). Say'da (2012) üslup kavramının Latince “yazı biçimi” anlamına gelen “stilus” kelimesinden türetildiğini ifade eder ve Fransızca ve İngilizce style, Almanca stil, İtalyanca stile, İspanyolca estilo şeklinde ifade edildiğini aktarır.

Üslup TDK sözlüğünde; 1-Tarz, 2-Sanatçının görüş, duyuş ve anlayışındaki kendine özgü anlatış biçimi; biçem, hava, stil, 3-Bir türün, bir çağın kendine özgü anlatış biçimi şeklinde tanımlanmaktadır. Kimi çalışmalarda üslup kelimesinin biçemle eş anlamda kullanıldığı görülmektedir. Örneğin Tüba Sosyal Bilimler Sözlüğü'nde biçem olarak ele alınan kavram; “bir kişinin konuşma ve yazmasında görülen, iletişim amacına, toplumsal konumuna ve toplumsal bağlama ilişkin olarak, dildeki resmîlik, sözcük seçimi, sesletim biçimi ve söz dizimindeki kendine özgü nitelikler” (Gülovalı ve Odabaş, 2011, s. 153) şeklinde tanımlanmaktadır. “Üslup, genel anlamı itibariyle insanların, iletişim aracılığıyla bir şeyi, bir şekilde ifade ederken kullandıkları, yola ve yönetime yönelik bir kavramdır. Yani üslup, benimsenen şeyin nasıl yapılacağına ilişkin izlenen bir yoldur” (Ersoy, 2017, s. 303).

Yazınsal alanda üslup kavramının müziksel bağlamdaki tanımlarında bir çeşitlilik olduğu görülmektedir. Say (2009) müziksel olguların birleşimi olarak ele adlı üslup kavramını stil sözcüğüyle eş anlamda kullanır ve “müzikteki karakteristik niteliklerin belirlediği bütünsel kavrayış” (s. 491) olarak

tanımlar. Yazar ayrıca kavramı zaman (Çağ), ulus (Fransız, Alman) ve birey çerçevesinde üç düzlemde inceler. Gazimihal (1961) de kavramın edim merkezli semantiğine vurgu yapar; “duyguların ifadesine bilhassa karakterli bir şahsiyet verdirmesini bilen bir bestecinin yazdığı esere (veya bir yorumcunun yorumladığı musikiye) kazandırdığı tarz, tavır ve çığır” (s. 264). Sözer (2018) de kavramı stil, biçem ve tarz sözcükleriyle aynı anlamda kullanır ve kavramı; 1- her alanda olduğu gibi, müzikte de oluş, deyiş ya da yapış biçimi tarz. 2-Bir müzikçiye, bir çağa ya da bir ülkeye özgü teknik, renk, biçimlendirme ve söyleyiş özelliği. 3-Bir müzikçinin görüş, duyuş, anlayış ve anlatışındaki özelliği. 4-müzik tarihinde yer alan bir dönemin (Barok, Klasik, Romantik vd.) ve bir formunun (senfoni, sonat, peşrev, beste, semai vd.) kendine özgü anlatış biçimi şeklinde dört analitik düzlemde ele almaktadır (s. 250).

Üslup kavramı uluslararası müzik literatüründe genel olarak style sözcüğüyle karşılık bulur. Apel (1950) Harvard Dictionary of Music'te genel olarak; herhangi bir sanatta ayırt edici veya karakteristik sunum, yapım veya icra tarzı şeklinde açıkladığı kavramı müziksel bağlamda; form, melodi, ritim vb. gibi müziksel bileşenleri bir arada kapsayacak şekilde ele alır. Beard ve Gloag (2015) Musicology The Key Concepts adlı çalışmada üslup kavramının melodi, doku, ritim ve armoni gibi unsurlarla ele alınması gerektiğini vurgularlar ve ayrıca kavramın geniş bir müziksel alanda ele alınabileceği gibi tek bir notaya da uygulanabileceği bilgisini paylaşır. Meyer (1989) üslup kavramının sunulan herhangi bir olgunun “ne” olduğundan ziyade “nasıl” gerçekleştiğiyle ilgilendiğini aktarır ve üslubu bireysel edimin haricinde farklı dinamiklerin etkisiyle oluştuğunu açıklar; “üslup ister insan davranışında ister insan davranışının ürettiği eserlerde olsun, bazı kısıtlamalar dahilinde yapılan bir dizi seçimin sonucunda ortaya çıkan örüntülerin bir kopyasıdır”. Stravinsky (1947) ise üslubu bir bestecinin kavramlarını organize etme ve zanaatının dilini konuşma biçimi olarak aktarır ve bu dilin belirli bir ekolün veya dönemin bestecileri için ortak olan bir unsur olduğunu ifade eder. Yine Beard ve Gloag müzikte evrimsel sürecin gerçekleşmesinde üslubun önemli bir işlevi olduğunu aktarır ve bu sürecin gerçekleşmesinde bestecilerin mevcut türlere ya da kendilerinden önceki müziğe meydan okuyan, muhtemelen onları altüst eden seçimler sonucu gerçekleştiğini aktarırlar.

Üslup herhangi bir müziksel pratiğin nasıl gerçekleşeceğini belirlemenin ötesinde kimi müzik kültürlerinde taksonomik bir işlev görmektedir. Örneğin Klasik Batı Müziği'nde “barok”, “klasik” vb. şekillerde adlandırılan dönemlerin sınıflandırılmasında üslup önemli bir dinamiktir. Klasik Türk Müziği'nde ise uzun süreli müzik ifadeleriyle oluşan müziksel yaratmaların, yerini kısa müzik ifadeleri ve cümlelerine bırakması (Tutu, 2024) “klasik dönem”den “yeni döneme” geçiş kapısını aralayan önemli edimsel süreçlerdir. Şenduran (2024) Klasik Türk Müziği'nde “yeni dönem” olarak ifade edilen sürecin 19. yüzyılda Zekayi Dede ile başladığını aktarmaktadır.

Halk, 19. yüzyılda ulusal devlet projesinin hayata geçirilmesi sonucu ortaya çıkan “icat” edilmiş bir kavram olarak düşünülebilir. Erol (2009) halk müziğinin homojen olmayan insan kümelerinin birbirinden farklı işlevlere sahip devasa bir çeşitlilik oluşturan müziklerinin, bir homojenleştirme müdahalesinin sonucu olarak düşünülmesi gerektiğini vurgular ve Türk Halk Müziği'ni de bu bağlamda müziksel çeşitlilik gösteren soyut bir toplumsallığın türdeş bir bütünlüğünü ifade etmede kullanıldığını aktarır. Türk Halk Müziği her ne kadar homojen bir müzik kültürü olarak düşünülse de farklı dinamikleriyle (çalgı, bölgesel ağız vb.) yerel bir müzik hüviyetini bünyesinde barındırmaktadır. Bu bağlamda üslup kavramı homojen olarak ifade edilen bir müziksel olayın yerel niteliklerinin işitsel bağlamda anlaşılır kılınmasında önemli bir unsurdur. Örneğin halk müziğinde uzun hava türünde sınıflandırılan Gurbet havalarının icrasında gerçekleştirilen ters glissando ve gilissandolar, karar sesine gelirken kimi seslerin pesleştirilmesi üslup eksenli bir aittik belirleyicisidir. Yine bağlama çalgısının edimi esnasında tezenenin üst tele taktırarak ses üretilmesi ilgili müziksel olayın “Konya Tavı” olarak ifade edilmesini ve ilgili eserin Konya yöresiyle ilişkilendirilmesine sebebiyet veren önemli bir edimsel davranıştır.

Bourdiue (2015) üslubun anlam ve niteliğinin her ne kadar kendisini üretenle ilişkili olduğunu ifade etse de onu algılayanın sembolik bir dışı vurumu olduğunu aktarır. Keammer (1993) herhangi bir müziksel olayda ilgili müzik pratiğini algılayanın/tüketenin yani izlerkitlenin önemine vurgu yapar ve çoğu seslendirmelerin izlerkitleyi gerektirdiğini aktarır. Bu bağlamda üslup kimi zaman bireysel bir yaratı ve estetik ele alışı ötesinde izlerkitle merkezli, izlerkitlenin beğeni normlarına göre şekillenen bir olgu haline dönüşebilir. Örneğin Behar, (2015) Suphi Ezgi'nin tanbur metodunun geleneksel Türk Musiki tarihi açısından önemli olduğu aktarır, ancak bu metotta aktarılan üslubun Tamburi Cemil Bey tarafından kadük hale getirildiğini ve ilgili üslubun geçmişe mal olmuş ve bugün sadece müzikolog ve müzik tarihçilerinden başka kimseyi ilgilendirmeyen bir üslup olduğunu aktarır. Şüphesiz Suphi Ezgi'nin üslubu dönemin izlerkitlesi tarafından meşru, kabul edilen bir müziksel üslup olsaydı bugün Klasik Türk Müziği olarak ifade edilen müzik türünde varlığını sürdürürdü.

İlgili müzik pratiğinde performansın nasıl gerçekleşeceğini belirleyen önemli bir unsur da mekândır. Ersoy (2017) üslubun tek başına, salt bir seslendirme aşamasında oluşmadığını seslendirme sırasında mekânsal niteliklerin üslubu biçimlendirdiğini aktarır; "Alevilerin, mistik ve sessiz bir ortamda bağlama performansında kullandıkları şelpenin; oldukça gürültülü mekânlarda seslendirilen Boogie-Woogie'nin de piyanonun duyurulması amacıyla özellikle sağ elin tuşlara kuvvetli basması gerekliliği ilgili üslupların oluşmasında önemli unsurlardır" (s. 305). Öte yandan herhangi bir müzik pratiğinin farklı mekânsal bağlamlarda icra edilmesi yeni müziksel üslupların doğmasına sebebiyet verdiği söylenebilir. Tanzimatla birlikte Osmanlı-Türk musikisi icra alanlarında önemli değişiklikler gerçekleşmiş ve müzik saray dışında da üretilmeye/tüketilmeye başlanmıştır. "Sarayın dışına çıkarak geçim derdiyle karşılaşılacak musiki, kaçınılmaz bir biçimde yeni mekanlara doğru evrilmiş ve bunun sonucunda piyasa olgusu ve icrada "piyasa üslubu" oluşmuştur" (Öğüt ve Etil, 2012, s. 107). Mekânlar kimi zaman farklı müziksel üslupların birbirini etkilediği fiziksel alanlara dönüşebilirler. Örneğin Atasoy (2014) Osmanlı döneminde semai kahveleri olarak adlandırılan yerlerde Anadolu'dan gelen saz şairleri ve klasik musiki mensuplarının bir araya geldiğini ve bu farklı müzik türlerinin üsluplarında bir yaklaşma olduğunu ifade eder. Kimi müzik türleri her ne kadar aynı tür içerisinde sınıflandırılabilirler de mekânsal bağlamda farklı bir üslup bileşenlerine maruz kalabilir. Özcan (2014) Dini musiki türü altında ikiye ayrılan câmi ve tekke mûsikîsinin ortak birçok vasıfları olmalarına rağmen ayrı-ayrı üslup ve tavırların bulunduğu ifade eder, câmi mûsikîsinin daha çok zâhidâne bir üslup arzemesine karşılık tekke mûsikîsinde tasavvufî bir lirizmin hâkim olduğunu aktarır. Yöndemli'nin aktardıkları da Özcan'ı destekler niteliktedir; "dini Türk Musikisi icra edildiği mekânlara göre "cami musikisi" ve "tekke musikisi" başlıkları altında ikiye ayrılabilir. Cami Musikîsi eserlerinde görülen zahidâne, ağırbaşlı üslup, Tekke Musikîsi eserlerinde yerini tasavvufî bir coşkuya bırakır" (Yöndemli, 2014, s. 930).

Zaman kavramı da üslubu biçimlendiren/dönüştüren önemli bir bağlamdır. Behar (1998) herhangi bir eserin intikal anında oluşan az ya da çok farklı versiyonunun o ânın, o "dönemin" genel geçer icra üslubu ile uyumla halde olduğunu ifade eder. Yazar ayrıca bir eserin bestelenişi ile ilk kez notaya alınışı arasında geçen süre uzadıkça kâğıda alınan versiyonla "orijinal beste" arasındaki farklılıkların az da olsa çoğalacağını ve üslubun artık eserin bestelendiği dönemin değil notaya alındığı "dönemin" üslubu olacağını aktarır. Bülent Aksoy Itrî'nin farklı türlerde ve makamlarda çok önemli eserler bestelediğini ancak bu yaratıların dönemsel bağlamdaki dinleyici üzerine olan etkisini şu şekilde açıklar:

Ama bunlar ve benzeri eserleri Itrî'nin yaşadığı günlerde herhalde böyle değildi. Bizim bugün büyük bir haz duyarak dinlediğimiz o besteler arada geçen iki yüzyılı aşkın bir zamanın üslup ve zevk dalgalanmalarıyla yeni bir kılığa bürünmüş "stilize" edilmiştir. Aynı eserleri Itrî'nin çağındaki şekliyle dinleyebilmiş olsak, büyük ihtimalle, bugün aldığımız zevki alamayacaktık" (Aksoy, 2014b, s. 432).

Berendt (2003), Caz Müziği adlı çalışmasında Lester Young'un zaman-üslup ilişkisine olan göndermesini şu şekilde ifade etmektedir:

Count Basie'nin müziği 50'li yıllarda dünya çapında başarı kazandığında, Laster Young'dan -eski Basie Orkestrasının en önemli solisti- orkestranın eski müzisyenleriyle birlikte çalması ve 30'lu yılların stilini bir albümü için yinelemesi istendi. 'Yapamam' dedi Laster. 'Artık böyle çalmıyorum. Başka türlü çalıyorum; başka türlü yaşıyorum. Şimdi zaman başka; o ise o zamandı. Biz değişiyoruz, hareket ediyoruz (s. 21).

Hodeir (2016) müziksel bağlamda tür kavramını; "bir eserin tasarlanmasında en başta gelen bir öz ve aralarında nitelik uyarlıkları gösteren biçimlerin aynı ocakta toplanması" (s. 13) şeklinde iki düzlemde tanımlar. Tür bu bağlamda bir sınıflandırma işlevi görse de üslup ekseninde herhangi bir müziksel edimin nasıl gerçekleşeceğini belirler ve bu işleviyle de ilgili müzik pratiğini gerçekleştirecek müzisyene performans esnasında bir sınırlama getirir. Örneğin Müslüm Gürses arabesk olarak nitelendiren müzik türünde bireysel performansını sergilerken genellikle; glissando kullanımı, ilgili eserin metninde geçen bir kelimenin tek hecesiyle farklı ses perdeleri kullanımı şeklinde bir seslendirme davranışı sergiler. Ancak 2011 yılında Kalan Müzik tarafından piyasaya sürülen "Kızılbaş II" isimli albümde "Ah Hüseyin Vah Hüseyin" adlı eseri seslendirirken daha sade ve Alevi kültürünün müzik teamüllerine uygun bir üslupla icra davranışı sergilediği görülmektedir. Çerezcioglu (2011) müziksel düzeyde oldukça yakın özellikler gösteren Extreme Metal ve Heavy Metal'in vokal üslup bileşenleri çerçevesinde farklılaştıklarını aktarır; "geniş bir biçimde ele alındığında Heavy Metal'de güçlü, bol vibrasyonlu ve şan tekniğiyle üslup varken, Extreme Metal'de öncelikle sesin doğal halinin dışında çıkmasını sağlayan çeşitli gırtlak teknikleri, böğürme, boğuk, kalın gibi üslup şekilleri görülmektedir". Finkelstein de Blues'u tanımlarken üslup davranışlarından faydalanır.

Melodi son derece konuşma bükünlü ya da parlando-rubato'dur; şarkıcı, bazı önemli sözcükleri vurgulamak için, birbirine bağlı notaların yanı sıra, çoğunlukla dizinin yarım ses pesleştirilmiş üçlü ve yedinci aralık "mavi nota"sından güçlü bir anlatımsallıkla yararlanır. Böyle olmasına karşılık bluesler bütün gevşek yapılarına karşın, mimari açıdan döngülü şarkılardır (Finkelstein, 1996, s. 393).

Herhangi bir müzik kültüründe müziği üretenler ya da tüketenler tarafından kabul gören müziksel üslubun nasıl oluştuğunu sorgulamak oldukça sıkıntılıdır. Ancak bir müzik kültüründe müziksel üsluptaki değişimin nasıl gerçekleştiğine yönelik düşünsel sorgulamalar, tarihsel verilerin incelenmesiyle cevap bulabilir. Üslup değişimi/dönüşümü kimi zaman kolektif bir uzlaşma sonucu değil dönemin önemli müzik insanlarının bireysel ekseninde geliştirdiği yenilikler sonucu gerçekleşir. Behar (1992) 19. yüzyılın önemli besteci ve sazandelerinden Tanburi Cemil Bey'in tamburda ve kemençede virtüözce icralara ağırlık kazandıran kalıcı bir üslup değişikliği yarattığını ve neyzen Niyazi Sayın'ın da bu üslup değişiminden etkilenerek neyde; daha esnek ve nüasnı, daha yumuşak, taksim kalıplarına daha az bağımlı, melodik yaratıcılığa daha açık, daha lirik ve daha özgürce bir ney üslubunu yerleştirdiği ve bu sayede geçmişte "tekke üslubu" olarak adlandırılan icra üslubunun neredeyse tamamen sıyrılıp apayrı bir icra tavrının yerleşmesine öncelik ettiğini ifade eder. Yine 20. yüzyılın önemli ses icracılarından Münir Nurettin Selçuk'un icra sırasında gerçekleştirdiği üslup değişikliği yeni bir üslup kazandırmanın ötesinde müzik türlerinin nasıl okunması gerektiği noktasında yeni bir yaklaşım kazandırmıştır. Aksoy, Selçuk'un Türk müziğine üslup eksenli etkisini şu şekilde açıklar; "Münir Nurettin Selçuk musikiye sade, "düz" okuyuşu getirmişti. Ondan önceki hanendeler "gırtlak namesi" denilen gırtlak süslemelerini bolca kullanma alışkanlığında iddiler. Hafızlara has bu tür okuyuşa "hafız tavrı" denirdi. Münir Nurettin Selçuk gırtlak nağmelerini büyük ölçüde düzleştirdi, "temizledi" (Aksoy, 2014a, s. 698). Özpekel (2014) Münir Nurettin Selçuk'un kazandırdığı bu yeni üslup biçiminin dini müzik ile lâ-dini müziği birbirinden ayıran önemli bir etkisi olduğunu ifade eder. Bireysel etki Caz müzik kültüründe de kendini göstermektedir. "Birçok caz müzisyeni önceki caz stillerini yeniden yaşatmayı şüphesiz karşılamıştır. Tarihselciliğin cazın doğasıyla çeliştiğini bilirler" (Berendt, 2003, s. 21).

Kimlik kavramı en geniş şekilde toplumları birbirinden ayıran unsurların bileşimi olarak tanımlanabilir. “Kimlik var olabilmek için farklılığa gereksinim duyar ve kendi kesinliğini güven altına alabilmek için farklılığı ötekine dönüştürür” (Connolly, 2020, s. 93). Çerezcioğlu (2011) Küreselleşme Bağlamında Extreme Metal Scene: İzmir Metal Atmosferi adlı çalışmasında üslup eksenli kimlik yaratımını şu şekilde açıklar:

Gruplar Extreme Metal türünde müzik yapırlarken, kimi zaman kendi icatları olan müziksel üsluplarla kendi farklılık kategorilerini oluştururlar. Bu davranış kimlik oluşumu sürecinin doğal bir parçasıdır. Çünkü bireyler kimliklerini inşa ederken, hem kendilerini daha büyük bir aidiyetin parçası olarak gösterme, hem de o aidiyet içinde dahi farklı olarak konumlandırma refleksivitesiyle hareket ederler (s. 285).

Waterman (1990) ise Juju tarihinde müzik üslubunun kimliği canlandırmasındaki rolünün, müziğin sadece düşünümsel değil aynı zamanda kültürel değerlerin ve sosyal etkileşimin örüntülenmesinde potansiyel bir güç olarak düşünülmesi gerektiğini aktarır.

Sonuç olarak üslup kavramı kimi çalışmalarda müziksel bileşenler ekseninde kimi çalışmalarda ise icra ve edimsel yönüyle tanımlanmıştır. Kavramın sadece herhangi bir müziksel edimin nasıl gerçekleştiğiyle değil, “o” şekilde gerçekleşmesine sebebiyet veren kültürel dinamiklerin bütüncül bir ele alışla kavranması gerekir. “Bu bakımdan içinde bulunan çok katmanlı bileşenler kümesi olan üslubun “müziksel davranış bütünü” olarak tanımlanması yerinde olacaktır” (Ersoy, 2017, s. 313).

#### 4. Tulum Çalgısının Erzurum Bölgesindeki Üslup Bileşenleri

Erzurum’da çalgının adlandırılması genellikle “tulum”, performans “tulum çalmak”, icracı da “tulumcu” terimleriyle ifade edilmektedir. Müziksel olguların aktarımında ifade edilen terminoloji; gayde, yayla türküleri, melodi, tane tane vurma, kayde, uzun hava, seda, akordu düzenleme, akortlu ötme, parmak yatması, hava, tulum bozuk, gür ses, yaylı parmak, parmakları didikleme şeklindedir. Bölgede çalgının eşlik ettiği dans pratiği “Horon” ve “Bar” olarak ifade edilmektedir. Düz Horon, Garabet, Temirağa, Hoş Bilezik, Hoy Nari, Kudaraşen, Hemşin, Tamzara, Kelkit bölgede tespit edilen bar ve horon kayde/havalarıdır. Bölgede dans pratiğine eşlik edilen müziksel işitim “kayde” ya da “hava” kelimeleriyle ifade edilir. Kayde ya da havalar genellikle 2, 5, 6, 9 ve 12 zamanlı ritmik yapılarla icra edilmektedir.

Erzurum bölgesinde tulum çalgısının performansına yönelik üç farklı üslup biçimi tespit edilmiştir. İcra kimi bölgelerde monofonik kimi bölgelerde ise homofonik bir dokuyla gerçekleştirilmektedir. Ayrıca bu çalım şekillerinden bağımsız olarak kimi bölgelerde “kapalı” olarak adlandırılan, çalgının birinci ve ikinci perde deliklerinin bal mumuyla kapatılarak gerçekleştirilen üslup şekli de görülmektedir.

#### Resim 3

*Mustafa Demirtaş Monofonik Doku*



**Kaynak:** (Oğuz Yılmaz kişisel arşiv, 2022)

#### Resim 4

*Engin Kumbasar Homofonik Doku*



**Kaynak:** (Oğuz Yılmaz kişisel arşiv, 2022)

Homofonik ya da monofonik dokuya bağlı gerçekleştirilen üslup farklılıkları, Erzurum bölgesinde icra edilen müzik türü, (bar-horon) icracının mikro ölçekteki mekânsal aidiyeti ve kültürel kimlikle ilişkilendirilmesi hususunda önemli müziksel davranışlardır. Örneğin Kumbasar Rize merkezli horon havalarının icrasında homofonik dokunun önemini şu şekilde açıklar; “çift korsun mesela bunun özellikleri şöyle tekli ayrı çalınır çiftli ayrı çalınır. Mesela Rize çalacağın zaman Rize’de böyle parmaklarını geçirmeli (homofonik dokuya gönderme yapmakta) yaparsın böyle, yani böyle (monofonik dokuya gönderme yapmakta) çalınmaz her hava düz çalınmaz ona göre çalacaksın” (kişisel görüşme 2022). Demirtaş ise Erzurum merkezli bar havalarının ancak monofonik dokuyla icra edileceğini aktarır; “yarım sesleri (homofonik dokuya gönderme yapmakta) kullanmıyorum, yarım sesleri ekseri Rize tarafları kullanıyor, Hoduçur kullanır, yani Salaçur’da öyle yarım basmalı çalınmıyor” (kişisel görüşme, 2022).

Müzik her ne kadar dünyasal bir olgu olarak ele alınsa da işlev, anlam vb. unsurlarla farklılaşır ve kültüre özgü bir hal alır. Farklılıklar yukarıda ifade edilen unsurların dışında kimi zaman ilgili kültürel kimliğin müziksel davranışlarını ifade etmede kullandıkları kültür içi terimlerde belirir. Örneğin yukarıda da görüldüğü gibi Demirtaş homofonik dokuyu “yarım basmalı”, Kumbasar ise “çiftli çalma” şeklinde ifade etmektedir. Yıldız ise homofonik dokuya bağlı olarak gerçekleştirilen çok sesli müziksel davranışları ifade etmede “kesme” terimini kullanır ve o da üslubun yerellekle olan girift yapısına dikkat çeker; “bu tamamen süslemekle alakalı bir şeydir. Ama bizim Rize tarafı horonlarında çoğu horonda kesmeden çalamazsın. Mesela Kaçkar Horonu var şu şekilde çalınır. Kaçkar Horonu yani şu parmak şu şekilde çalacak yani bunu böyle çaldığın zaman olmuyor”.

#### Resim 5

*Arif Ceylan Kapalı Tulum Performansı*



**Kaynak:** (Oğuz Yılmaz kişisel arşiv, 2023)

## Resim 6

### *Süleyman Yılmaz Kapalı Tulum Performansı*



**Kaynak:** (Oğuz Yılmaz kişisel arşiv, 2022)

Bölgede birinci ve ikinci perde deliklerinin bal mumuyla kapatılarak gerçekleştirilen üslup biçimi icracı eksenli bireysel bir estetik tercihin ötesinde kimi horon kaidelerinin seslendirilmesinde katı kuraldır. Yani kimi horon havaları/kaydeleri ilgili kolektivite tarafından ancak bu üslup biçimiyle kabul görür ve anlamlı hale gelir. Örneğin Yıldız Topal ve Ğant olarak adlandırılan horon kaidelerinin ancak kapalı üslupla anlam bulduğunu, icracının dışında izlerkitle ve horoncunun da kapalı üslup biçiminde bir karar merci olduğunu aktarır; “Ğant horonu ve Topal Horonunda şu iki deliği kapatırsan daha güzel, güzel çalarsın. Açıkken çalarsın ama aynı zevki vermiyor, çünkü bilen bir kişi onu mesela bilen bir kişiye iyi bir horoncuya onu açık çaldığın zaman, tulumu durdurtur o delikleri kapatır. Mesela ben de kendim horon oynatırım. Ben mesela Ğant horonu oynatacağım zaman bir tulumcu bunu açık çalsa, çaldırtmam, izin vermem (kişisel görüşme, 2023). Yılmaz’ın aktardıkları da kapalı üslubun kimi horon kaydeleri ile olan sıkı ilişkisini aktarmada oldukça önemlidir; “şimdi bak mesela öyle şey var ki bunu mesela ben buraya bunu kapatmışım. Bunda başka kaide ile çıkarıyorum daha güzel, açtığım zaman başka kaide çıkarıyorum” (kişisel görüşme, 2022).

Homofonik doku bölgede üslup kavramına yönelik kültür içi bir kavram olan “seda” teriminin oluşmasına sebebiyet vermektedir. Seda, görüşme kişileri tarafından her ne kadar “akortlu” bir tulumu nitelermeye yönelik kullanılan bir kavram olsa da aslında homofonik doku sonucu, üsluba bağlı olarak ortaya çıkan bir ifadedir. Kumbasar seda kavramını akort eksenli açıklar; “seda şöyle tulumu çaldığın zaman sana bir şey verdirtecek böyle heves verdirtecek. Bir yerde tulum çalmıyorsa hiç seda yoksa ben ondan zevk alamam. Tulumun tek bir özelliği akordu düzenlemesi, tulum akortlu ötemedi mi profesör bile çalamaz onu profesör tulumcu bile çalamaz. Tulum bir sefer akortlu olacak yani elin bu eller bu parmaklara yatacak yatmadı mı hiç randıman vermez, boşa uğraşırsın yani, yani parmakla yattı mı artık kaideleri benden iste” (kişisel görüşme, 2022). Erzurum’da gerçekleştirilen saha çalışmasında, “seda” kavramı sadece horon pratiklerinin görüldüğü bölgelerde tespit edilmiştir. Bu durum, kavramın üsluba yönelik olarak ortaya çıktığı söylemini destekler niteliktedir.

Erzurum’da tulum çalgısı genellikle ilgili kültürel kimliklerin dans pratiklerine eşlik etmeye yönelik bir icra gerçekleştirir. Demirtaş’ın ifadeleri tulum çalgısının başka müziksel olayların dışında ancak dans pratiğine eşlik ettiği ve çalgının bölge müzik kültürü içerisinde bu işleve yönelik konumlandığı hususunda önemlidir; “adamlar oynayacak iki üç kişi, o zaman zevki çıkar hem oynayan hangi bar oynadığını da bilmiş oluruz”. Çalgının dans merkezli gerçekleştirdiği performans aynı zamanda icracıya üslup davranışlarını sergilemede de bir sınırlama getirir. Tekin’in aktardıkları dans pratiğinin üslup davranışlarını nasıl şekillendirdiğinin ötesinde üslubun kimi zaman ancak belli bir yaş grubu içerisinde anlaşılır olması noktasında önemlidir; “şimdi ben onun o oyunun barın vuruş şeyini bildiğim için melodisini ağır normalde ağır bardır o ağır oynanır. Tane tane vurduğun zaman, vurduğun zaman bu



sefer o eskiler ama yeniler değil şimdi şunlara ben hitap ettiğim zaman çaldığım zaman bunlar işte hızlı hızlı çaldırıyor çabuk çabuk bakarsın ki o ayaklar kalkıyor iniyor yani o oyun değil eskiler oyunu bambaşka oynadıkları zaman aynı hepsi aynı barı, oyunu aynı anda rahat oynarlardı ama şimdi öyle bir şey yok şimdi, şimdi ki oyunlara zaten ben gençlere hitap edemiyorum etsem bile ben çaldığımı çalıyorum ayağına baktığım zaman ben bozuyorum, çünkü oyunu oynayamayan insan çalgıyı da şaşırtır” (kişisel görüşme, 2022).

Bölgede iyi bir tulumcu nitelmesi ve üsluba yönelik toplum tarafından kabul gören müzik davranışlarının ne olacağı noktasında farklı görüşler mevcuttur. Örneğin Yılmaz iyi tulumcuyla “dans pratiği esnasında horoncu takibi” üzerinden ele alır aynı zamanda müziksel süslemeleri bir analogiyle açıklar; “parmaklar yaylı olacak biraz yani odun gibi olursa çalamazsın. En iyi tulum kriteri kafanda beyninde çaldığın türküyü veya horonu beynini oynatan adama kafanı vereceksin” (kişisel görüşme, 2022). Kumbasar ise kaydelerin icra edildiği lokasyonla olan ilişkisini ön plana çıkarır; “bar havası olsun, İspir yöresi bar havası işte, mesela diyelim ki ayrı ayrı kaydeler çalıyor mesela Salaçur’un Hemşin’i başka Hodeçur’un Hemşin’i başka, Çamlıhemşin’in Hemşin’i başka yani Hemşin havaları her yerde başka çalınır, mesela Artvin’de daha başka çalınır. Yani her yerde aynı çalınmaz oranın Hemşin’i başka buranın başka, mesela diyelim İspir Sürütmesi bir yere gidersin Sürütme çalarsın o değildir der” (kişisel görüşme, 2022). Ceylan ise repertuar çeşitliliğini ön plana çıkarır; “yani hepsini çalabiliyor yani bir şey desen ki bunu çal onu çal abi ben bunu bilmiyorum ben bunu çalamam böyle yarım yamalak çalarım değil yani her şeyi çalmış öğrenmiş çalabiliyor yani o odur yani iyi dediğim” (kişisel görüşme, 2023). Yıldız da performans esnasında homofonik dokuya gönderme yapar; “en iyi tulumcu temiz çalanı en iyi tulumcudur. Parmaklarının daha temiz hareket etmesi bir de o kesmelerde harf dediğimiz olay harf kaçırmaman. Bir de hırıltı olayı var hırıltı çıkarmaman, yani burada kesmeyi tam atamazsam hırıltı çıkar onu da bilen kulak anlar yani” (kişisel görüşme, 2023).

### Şekil 1

Temur Ağa Barı Notası

## TEMUR AĞA

**Bölge:**

Erzurum/İspir

**Kaynak Kişi:**

Mustafa Demirtaş

**Süresi:**

♩ = 319

**Derleyen:**

Oğuz Yılmaz

**Derleme Tarihi:**

04.09.2022

**Notaya Alan**

Oğuz Yılmaz

Şekil 1’de İspir merkezde tarafımca kayıt altına alınan Temur Ağa Barı’nın notası görülmektedir. Notada görüldüğü gibi Temur Ağa olarak adlandırılan bar beş sestem oluşan bir ezgi yapısına sahiptir. Temur Ağa barı beş motiften oluşmaktadır. Şekil 2, Şekil 3 ve Şekil 4’de gösterilen birinci motif 1-2, ikinci motif 3-4, üçüncü motif ise 5-6, dördüncü motif 7-8, beşinci motif ise 9-10 ölçülerinde gerçekleşmektedir. Motifleri birbirlerinden ayıran önemli müziksel davranışlar; ikinci ölçüde karar perdesine dörtlü aralıkla, dördüncü ölçüde ise beşli aralıkla düşmesiyle açıklanabilir. Üç motif birbirinden kesin bir şekilde farklılaşmamış, ikinci ve üçüncü motif birinci motiften üretilmiştir. Performans esnasında ikili ve üçlü aralıklarla gerçekleştirilen parmak çarpımları temel müziksel üslup davranışları olarak ifade edilebilir.

## Şekil 2

Temur Ağa Barı 1. Motif Ezgi Malzemesi Kesiti



## Şekil 3

Temur Ağa Barı 2. Motif Ezgi Malzemesi Kesiti



## Şekil 4

Temur Ağa Barı 3. Motif Ezgi Malzemesi Kesiti



## Şekil 5

Garabet (Bar) Performans Notası

### Bölge:

Erzurum/İspir

### Kaynak Kişi:

Mahmut Tekin

### Süresi:

♩ = 343

## GARABET

### Derleyen:

Oğuz Yılmaz

### Notaya Alan:

Oğuz Yılmaz

### Derleme Tarihi:

08.09.2022



Şekilde 5’de Erzurum’un İspir ilçesi Yukarı Özbağ merkez mahallesinde tarafımca kayıt altına alınan Garabet Barı’nın notası görülmektedir. Notada da görüldüğü gibi Garabet olarak adlandırılan bar 6

sesten oluşan bir ezgi yapısına sahiptir. Garabet barının her bir ölçüsü birer motiftir. Ancak ezgisel bütünlük genel olarak Şekil 6,7,8 ve 9'da gösterilen 1-2-3 ve 4. ölçülerdeki motiflerin tekrarlarıyla oluşmaktadır. Motifler birbirlerinden kesin bir şekilde farklılaşmamakla birlikte ölçü içerisinde kimi kalıplarda ritim ve perde değişiklikleri bulunmaktadır. Performans esnasında ikili aralıklarla gerçekleştirilen parmak çarpmaları temel üslup davranışı olarak ifade edilebilir.

### Şekil 6

Garabet Barı 1. Motif Ezgi Malzemesi Kesiti



### Şekil 7

Garabet Barı 2. Motif Ezgi Malzemesi Kesiti



### Şekil 8

Garabet Barı 3. Motif Ezgi Malzemesi Kesiti



### Şekil 9

Garabet Barı 4. Motif Ezgi Malzemesi Kesiti



### Şekil 10

Tahta Kıran (Bar) Performans Notası

## TAHTA KIRAN

**Bölge:**  
Erzurum/İspir  
**Kaynak Kişi:**  
Mustafa Demiraş  
**Süresi:**  
♩ = 114

**Derleyen:**  
Oğuz Yılmaz  
**Derleme Tarihi:**  
04.09.2022  
**Notaya Alan:**  
Oğuz Yılmaz



Şekil 10'da İspir merkezde tarafımca kayıt altına alınan Tahtakıran Barı'nın notası görülmektedir. Notada da görüldüğü gibi Tahtakıran olarak adlandırılan bar 6 sestem oluşan bir ezgi yapısına sahiptir.

Tahtakıran Barı temelde iki motiften oluşmaktadır. Şekil 11’de gösterilen birinci motif 1-2, Şekil 12’de gösterilen ikinci motif 3-4 ölçülerinde gerçekleşmektedir. Şekil 11 ve Şekil 12 de görüldüğü gibi iki motif süreklilik arz edecek şekilde 20. ölçüye kadar tekrarlanmaktadır ancak 21 ölçüden sonra ezgi genel olarak birinci ve ikinci motif tiplerinin bulunduğu ölçülerdeki kuruluşun özetleriyle devam etmektedir. Performans esnasında ikili, üçlü ve beşli aralıklarla gerçekleştirilen parmak çarpımları temel üslup davranışı olarak ifade edilebilir.

### Şekil 11

Tahta Kıran Barı 1. Motif Ezgi Malzemesi Kesiti



### Şekil 12

Tahta Kıran Barı 2. Motif Ezgi Malzemesi Kesiti



### Şekil 13

Abdi'nin Rize'si (Horon) Performans Notası

## ABDİ'NİN RİZESİ

**Bölge:**  
Erzurum/İspir  
**Kaynak Kişi:**  
Halil Yıldız  
**Süre:**

♩ = 237

**Derleyen:**  
Öğuz Yılmaz  
**Derleme Tarihi:**  
31.10.2023  
**Notaya Alan:**  
Öğuz Yılmaz

**Şekil 14** (Şekil 13'ün Devamı)



Şekilde 13 ve 14'te Erzurum'un İspir ilçesine bağlı Sırakonaklar köyünde tarafımca kayıt altına alınan Abdi'nin Rize'si adlı horonun notası görülmektedir. Abdi'nin Rizesi 6 sestem oluşan bir ezgi yapısına sahiptir. Abdi'nin Rize'si dokuz motiften oluşmaktadır. Şekil 13 ve 14'te gösterilen birinci motif 1-2, ikinci motif 3-4, üçüncü motif 5-6, dördüncü motif 7-8, beşinci motif 9-10-11, altıncı motif 12, yedinci motif 13-16, sekizinci motif 17-18, dokuzuncu motif ise 30-31 ölçülerinde gerçekleşmektedir. Motiflerin uzunlukları kimi ölçülerde simetrik kimi ölçülerde iste asimetric bir yapıya sahiptir. Kimi motifler birbirinden keskin bir şekilde farklılaşırken kimi motifler ise kendinden önceki motiflerden üretilmiştir. Bu motiflerin bazıları Şekil 15, 16, 17, 18, 19 ve 20'de gösterilmektedir.

**Şekil 15**

*Abdi'nin Rize'si Horonu 1. Motif Ezgi Malzemesi Kesiti*



**Şekil 16**

*Abdi'nin Rize'si Horonu 4. Motif Ezgi Malzemesi Kesiti*



### Şekil 17

*Abdi'nin Rize'si Horonu 5. Motif Ezgi Malzemesi Kesiti*



### Şekil 18

*Abdi'nin Rize'si Horonu 6. Motif Ezgi Malzemesi Kesiti*



### Şekil 19

*Abdi'nin Rize'si Horonu 7. Motif Ezgi Malzemesi Kesiti*



### Şekil 20

*Abdi'nin Rize'si Horonu 9. Motif Ezgi Malzemesi Kesiti*



## 5. Sonuç

Üslup müzik literatürdeki çalışmalarda genellikle icra merkezli, işitsel bağlamda duyguların ifadesi, ayırt edici unsur vb. ifadelerle tanımlanan bir kavramdır. Üslup her ne kadar icracı merkezli bir bakış açısıyla ele alınsa da oluşmasında, varlığını sürdürmede izlerkitlenin etkisi göz ardı edilmemelidir. Kavram sadece herhangi bir müziksel davranışın nasıl gerçekleştiğiyle değil o şekilde gerçekleşmesine sebebiyet veren kültürel dinamiklerin bütüncül bir ele alışıyla düşünülmesi gerekir. Bölgede çalgının üslubuna yönelik tespit edilen homofonik ve monofonik doku, müzik dışı ifade edilebilecek farklı olguların görünmesinde önemli bir unsurdur. Bu üslup biçimi bölgedeki kültürel kimlikler tarafından bir "aidiyet" aracı olarak işlev görmektedir. Yani üslup toplumsal gruplar tarafından icra edilen türün hangi bölgeye ait olduğunu belirlemede önemli bir unsurdur. Tulum çalgısının yapısal nitelikleri icracıya performans sırasında farklı üslup davranışları geliştirmesine sebep olur. Örneğin çalgının görece diğer çalgılara nazaran ses genişliğindeki sınırlılık; durak perdesine giderken farklı aralık kullanımı, (tam kalıpta durak perdesine dörtlü ya da beşli aralıklarla ilerleme) aynı perdenin farklı tartımlarla çeşitlenmesi, Bir motifin tekrarlarında benzerlerinin motifin başındaki aralığın değiştirilmesiyle oluşturulması, karar sesinde biten bir motifin benzerlerinin dördüncü derecede bitirilmesi ve bazı motiflerin ise kendilerinden önce seslendirilen motiflerin küçük parçalarının birbirine eklenmesi suretiyle üretilmesi şeklindedir. Öte yandan bölgede çalgının performans sergilediği dans pratiğinin türü (bar ya da horon) bölgesel eksende ezginin motif tiplerini doğrudan belirlemektedir. Örneğin bar oynanan bölgelerde genellikle iki ya da üç farklı motif tipinin birleşimiyle sağlanan ezgi bütünlüğü, horon oynanan bölgelerde yerini sekiz ya da dokuz motif tipiyle kurulmasına bırakır.

## Kaynakça

- Akdoğru, O. (2003). *Türk müziğinde türler ve biçimler*. Meta Basım.
- Aksoy, B. (2014a). Cumhuriyet döneminde devlet radyosunun Türk musikîsi üzerindeki etkileri. *Yeni Türkiye*, 690-703.
- Aksoy, B. (2014b). Hangi İtrî? *Yeni Türkü*, 429-432.
- Alanyalı, A. (2015, Mart 6). *Hititlerde müzik, dans, oyun ve akrobasi*. gezginmimar-merze.blogspot.com: <http://gezginmimar-merze.blogspot.com/2015/03/hititlerde-muzik-dans-oyun-ve-akrobasi.html> adresinden alındı
- Alemdaroğru, V. (1999). *Türk halk müziğinde ve Türk halk oyunlarında kullanılan enstrümanlar*. Ankara.
- Apel, W. (1950). *Dictionary of music*. Harvard University Press.
- Asan, Ö. (1996). *Pontus kültürü*. Belge Yayınları.
- Atalay, K. M. (1985). *Divanü lûgat-it Türk*. Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Ataman, A. (2009). *Bu toprağın sesi*. Türk Edebiyat Vakfı.
- Ataman, S. Y. (1975). *100 halk oyunu*. Tifdruk Matbaacılık Sanayii A.Ş.
- Atasoy, M. C. (2014). Kültür ve medeniyet açısından Osmanlılar dönemindeki Türk musikisi. *Yeni Türkiye*, 462-467.
- Beard, D., & Gloag, K. (2015). *Musicology: The key concepts*. USA: Routledge Taylor & Francis Group.
- Behar, C. (1992). *Zaman, mekân, müzik klâsik Türk musikisinde eğitim (meşk), icra ve aktarım*. Afa Yayıncılık.
- Behar, C. (1998). *Aşk olmadan meşk olmaz*. Yapı Kredi Yayınları.
- Behar, C. (2015). *Osmanlı/Türk musikisinin kısa tarihi*. Yapı Kredi Yayınları.
- Bekar, R. (2012). *Hemşin folkloru*. Elma Basım.
- Berendt, J. (2003). *Caz kitabı*. Ayrıntı.
- Bourdieu, P. (2015). *Ayırım: Beğeni yargısının toplumsal eleştirisi*. Heretik Yayınları.
- Cihanoğru, S. (2004). *Doğru Karadeniz bölgesinde oynanan horonlar, karşılamlar, barlar ve halaylar*. Efsane Reklamcılık Yayıncılık.
- Connolly, W. E. (2020). *Kimlik ve farklılık*. Ayrıntı.
- Çalışkan, A. (2014). Üslûp ve üslûpbilim üzerine-1: İlk belirlemeler. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 29-52.
- Çerezogru, A. B. (2011). *Küreselleşme bağlamında extreme metal scene: İzmir metal atmosferi* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Çokal, M. (1963, Ekim). Tulum. *Türk Folklor Araştırmaları Dergisi*, 3211.
- Dağlı, Y., & Kahraman, S. A. (2008). *Evliyâ Çelebi seyahatnamesi; Bursa-Bolu-Trabzon-Erzurum-Azerbaycan-Kafkasya-Kırım-Girit*. Yapı Kredi Yayınları.
- Erol, A. (2009). *Müzik üzerine düşünmek*. Bağlam.
- Ersoy, İ. (2017). Üslup kavramına analitik bir bakış: Türkiye'de geleneksel müziklerde performans normları. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 302-314.
- Farmer, G. H. (1999). *On Yedinci Yüzyılda Türk Çalgıları* (Çev. M. İlhami Gökçen). Kültür Bakanlığı.

- Finkelstein, S. (1996). *Müzik neyi anlatır*. Kaynak.
- Gazimihal, M. R. (1929). *Şarki Anadolu türküleri ve oyunları*. Evkaf Matbaası.
- Gazimihal, M. R. (1961). *Musiki sözlüğü*. Milli Eğitim Basımevi.
- Gazimihal, M. R. (1962, Ekim). Tulum çalgısı. *Türk Folklor Araştırmaları Dergisi*, 2863-2864.
- Gazimihal, M. R. (2001). *Türk nefesli çalgıları (Türk ötkü çalgıları)*. Kültür Bakanlığı.
- Gülovalı, Ç., & Odabaş, A. (2011). *Türkçe bilim terimleri sözlüğü*. Tüba.
- Hodeir, A. (2016). *Müzikte türler ve biçimler*. Pan.
- Kastelli, S. A. (2014). *Anadolu geleneksel nefesli çalgıları ve bu çalgılar üzerine özgün bağdalar* [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi]. Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Keammer, J. (1993). *Music in human life: Anthropological perspective on music*. Austin: University Of Texas.
- Koçak, M. (1990, Ekim). Rize ve Artvin ve Kars havalisi türkü, saz ve oyunları hakkında bazı malumat. *Folklor Doğru Dans Müzik Kültür*, 277-327.
- List of bagpipes. (2023, 27 Nisan). *Wikipedia içinde*. [https://en.wikipedia.org/wiki/List\\_of\\_bagpipes](https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_bagpipes)
- Merriam P. A. (1964). *The Anthropology of Music*. Northwestern University Press.
- Meyer, L. B. (1989). *Style and music theory, history and ideology*. University of Pennsylvania Press.
- Öğütte, V. S., & Etil, H. (2012). Bir geçiş döneminde müziğin kalp çarpıntıları: Sosyal dönüşümler ve varoluşsal tipler. *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, 91-114.
- Özbek, M. (1998). *Türk halk müziği el kitabı I: Terimler sözlüğü*. Gün Ofset.
- Özcan, N. (2014). XVII ve XVIII. Yüzyıllarda Osmanlılarda Dînî Mûsikî. *Yeni Türkiye*, 882-894
- Özpekel, O. N. (2014). Cumhuriyet döneminde klâsik Türk musikisi. *Yeni Türkiye*, 837-847.
- Öztürk, Ö. (2005). *Karadeniz ansiklopedik sözlük cilt II*. Heyamola Yayınları.
- Picken, L. (1975). *Folk musical instruments of Turkey*. Oxford University Press.
- Rehmetov, A. (1975). *Azerbaycan halk çalgı aletleri*. Işık Neşriyatı.
- Reinhard, K., & Reinhard, U. (2007). *Türkiye'nin müziği cilt II*. Sun Yayınevi.
- Sachs, C. (2006). *The history of musical instruments*. Dover Publications.
- Say, A. (2009). *Müzik sözlüğü*. Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Say, A. (2012). *Müziğin kitabı*. Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Sayın, M. (2017). *Anadolu'nun müzik tarihi*. Tam Pozitif Reklamcılık, Matbaa.
- Sırtlı, A. (2018). *Doğu Karadeniz Türklüğü (Gürcüler, Hemşinliler, Lazlar, Çepniler) Karadeniz fıkraları*. Ayata.
- Sözer, V. (2018). *Müzik terimleri sözlüğü*. Remzi Kitabevi.
- Stravinsky, I. (1947). *Poetics of music in the form of six lessons*. Harvard University Press.
- Şenel, S. (1994). *Trabzon bölgesi halk musikisine giriş*. Anadolu Sanat Yayınları.
- Şenel, S. (2011). *İstanbul çevresi alan araştırmaları cilt I*. Kayhan Matbaacılık.
- Tan, N., & Turan, S. (1996). *Bayburt musiki folkloru*. Cem Web Ofset Ltd. Şti.



Türk Dil Kurumu. (2015). Tulum. *Genel Açıklamalı Sözlük* içinde. TDK Yayınları.

Türk Dil Kurumu. (2015). Üslup. *Genel Açıklamalı Sözlük* içinde. TDK Yayınları.

Ülgen, K. (1944). *Doğu Anadolu oyunları ve havaları Erzurum oyunları*. Cumhuriyet Matbaası.

Waterman, C. A. (1990). *Juju: A social history and ethnography of an African popular music*. University of Chicago Press.

Yalçın, R. (1940). *Cenupta Türkmen çalgıları*. Seyhan Basımevi.

Yılmaz, O. (2017). *Rize Çamlıhemşin bölgesinde görülen tulum çalgısının yapısal ve icrasal özellikleri* [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi]. Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Yılmaz, R. (2003). *Hemşin'in tarihi köklerine doğru*. Kumsaati Yayınları.

Yöndemli, F. (2014). Mevlevîlikte musıkî. *Yeni Türkiye*, 929-940.

Yönetken, H. B. (2006). *Derleme notları kitap I*. Sun Yayınevi.

### **Makale Bilgi Formu**

**Yazar Notu:** Bu makale, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsünde hazırlanan ve danışmanlığını Prof. Dr. İlhan Ersoy'un yürüttüğü; (10457465 numaralı) Mekân, Yapı ve Üslup Ekseninde Tulum Çalgısının İncelenmesi" başlıklı doktora tezinden üretilmiştir.

**Yazar Onayı:** Makale tek yazarlıdır. Yazar, makalenin son halini okuyup onaylamıştır.

**Çıkar Çatışması Bildirimi:** Yazar tarafından potansiyel çıkar çatışması bildirilmemiştir.

**Telif Beyanı:** Yazar dergide yayınlanan çalışmasının telif hakkına sahiptir. Bu çalışma CC BY-NC 4.0 lisansı altında yayımlanmaktadır.

**Destek/Destekleyen Kuruluşlar:** Bu çalışma Tübitak tarafından desteklenmiştir. Ondokuz Mayıs Üniversitesi Devlet Konservatuvarının yürütücü kurum olarak yer aldığı 123K940 numaralı bu projenin yürütücüsü Öğr. Gör. Oğuz Yılmaz, Danışmanı ise Prof. Dr. İlhan Ersoy'dur.

**Etik Onay ve Katılımcı Rızası:** Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde bilimsel ve etik ilkelere uyulduğu ve yararlanılan tüm çalışmaların kaynakçada belirtildiği beyan olunmaktadır.

**İntihal Beyanı:** Bu makale iThenticate tarafından taranmıştır.