

BAŞKENT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK VE SAHNE SANATLARI ANABİLİM DALI
MÜZİK BİLİMİ YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

ARTVİN İLİ YÖRESİNDE ZURNA VE TULUM

HAZIRLAYAN

ONUR YENİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

TEZ DANIŞMANI

PROF. MELİK ERTUĞRUL BAYRAKTARKATAL

ANKARA-2020

BAŞKENT ÜNİVERSİTESİ
.....SOSYAL BİLİMLER..... ENSTİTÜSÜ
YÜKSEK LİSANS / DOKTORA TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU

Tarih: 08 / 07 / 2020

Öğrencinin Adı, Soyadı: Onur YENİ
Öğrencinin Numarası: 21210263
Anabilim Dalı: Müzik ve Sahne Sanatları
Programı: Müzik Bilimi Tez Yüksek Lisans Programı
Danışmanın Unvanı/Adı, Soyadı: Prof. Melik Ertuğrul BAYRAKTAR KATAL
Tez Başlığı: Actum ile Yöresinde Zurna ve Tulum

Yukarıda başlığı belirtilen Yüksek Lisans/Doktora tez çalışmamın; Giriş, Ana Bölümler ve Sonuç Bölümünden oluşan, toplam 308. sayfalık kısmına ilişkin, 11 / 05 / 2020 tarihinde şahsım/tez danışmanım tarafından Tuncat adlı intihal tespit programından aşağıda belirtilen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin benzerlik oranı % 9.3'dür. Uygulanan filtrelemeler:

1. Kaynakça hariç
2. Alıntılar hariç
3. Beş (5) kelimeden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

"Başkent Üniversitesi Enstitüleri Tez Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Usul ve Esaslarını" inceledim ve bu uygulama esaslarında belirtilen azami benzerlik oranlarına tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Öğrenci İmzası: Onur YENİ

ONAY

Tarih: 08 / 07 / 2020

Öğrenci Danışmanı Unvan, Ad, Soyad, İmza:

Prof. Melik Ertuğrul BAYRAKTAR KATAL
[İmza]

İTHAF

Bu tez çalışması başta babam olmak üzere, aileme ithaf edilmiştir.



TEŞEKKÜR

Çocuk yaşıta müzikle ve üflemeli müzik aletleriyle tanışmama vesile olan ve müzik yolunda hep yanımda olan başta Babam Remzi YENİ 'ye, Annem Pakize YENİ 'ye ve Tez çalışmamda bana yardımları dokunan kardeşim Öner YENİ 'ye, Tez çalışması süreci boyunca maddi ve manevi hiç desteklerini esirgemeyen Aileme, en samimi teşekkürlerimi sunuyorum.

Tez araştırmalarım boyunca, saha çalışmalarımnda şehir dışında kalmam gereken yerlerde konaklamamı sağlayan akrabalarım, araştırma süreci boyunca, başta Tez konumun belirlenmesinde bana fikir desteğinde bulunan Uğur URAL 'a ve ardından yapmış olduğum sözlü görüşmeler için iletişime geçtiğim tüm kişilere, ayrı ayrı en samimi teşekkürlerimi sunuyorum.

Tez hazırlık ve çalışmalarım boyunca, bilimsel ve sanatsal derin bilgisiyle beni en doğru şekilde yönlendirdiğini hep hissettiğim ve doğruladığım, ufkumu açmasına heyecan içinde farkına vardığım, değerli Öğretmenim Prof. M. Ertuğrul BAYRAKTARKATAL 'a en samimi teşekkürlerimi sunuyorum.

Tez hazırlık sürecinde bana yardımcı olan, Doç. Dr. Okan Murat ÖZTÜRK'e, Doç. Dr. Cenk GÜRAY'a, öğrencisi olduğum Başkent Üniversitesi Devlet Konservatuarı ve araştırmalarım boyunca iletişime geçtiğim, İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuarı Akademisyenlerine, ayrı ayrı en samimi teşekkürlerimi sunuyorum.

ÖZET

ONUR YENİ

ARTVİN YÖRESİNDE ZURNA VE TULUM

BAŞKENT ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

MÜZİK VE SAHNE SANATLARI ANABİLİM DALI

MÜZİK BİLİMİ YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

2020

Bu çalışmada, Türkiye’de Artvin yöresinin tarihi ve kültürel yapısı içerisinde, yörede kullanılan geleneksel çalgılardan olan Zurna ve Tulum çalgıları incelenmiştir. Çağlar boyunca geçirmiş olduğu değişim ve gelişim süreçleri, kültürel yapıya olan etkileri ve Artvin yöresi içinde gözlemlenen, zaman içinde geleneksel yapısal şekliyle olan biçimlerinden uzaklaşıp, yöre içinde çevre coğrafyaların etkisiyle, farklı yapısal biçimlerinin kullanılmasıyla oluşan değişikliklerin araştırılması amaçlanmıştır. Araştırmada nitel betimlemeli araştırma ve sözlü görüşme yöntemi kullanılmıştır. Artvin yöresinin tarihi, müzik kültürü ve yörenin geleneksel müzik aletlerinden olan Zurna ve Tulum çalgıları ele alınarak, konuyla ilgili yazılan; kitap, makale, bildiri ve tezlerle taranmış ve konuyla ilgili kişilerle, birebir sözlü görüşmeler yapılmış ve elde edilen veriler yorumlanmıştır. Çalgıların yöre içindeki geleneksel biçimlerinin, yapısal ve işlevsel teknik özellikleri ile günümüzde kullanılan biçimlerinin arasındaki farkların neler olduğu ve hangi nedenlerden kaynaklandığı sorusunun karşılaştırılmalı olarak çözülmesinin, yöre kültürüne katkı sağlayacağı varsayılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Artvin, Tulum, Zurna, Etnomüzikoloji, Halk Oyunları

ABSTRACT

ONUR YENİ

ARTVİN YÖRESİNDE ZURNA VE TULUM

BAŞKENT ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

MÜZİK VE SAHNE SANATLARI ANABİLİM DALI

MÜZİK BİLİMİ YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

2020

In this study, in the history of the Artvin region of Turkey and cultural structure, Zurna and Tulum with the traditional instruments used in the region were investigated. It is aimed to investigate the changes and development processes that have undergone through the ages, their effects on the cultural structure, and the changes observed by the use of different structural forms within the region, with the influence of the surrounding geographies in the region, which have been observed in the Artvin region. Qualitative descriptive research and oral interview method were used in the research. The history, music culture of the Artvin region and the traditional musical instruments of the region, Zurna and Tulum musical instruments are handled and written on the subject; It was scanned with books, articles, papers and theses and one-to-one verbal interviews were made with the relevant people, and the data obtained were interpreted. It is assumed that the comparative solution of the question about the differences between the traditional forms of instruments in the region, their structural and functional technical features and the forms used today, and why, will contribute to the local culture.

Keywords: Artvin, Tulum, Zurna, Ethnomusicology, Folk Dances

ÖNSÖZ

Bu çalışmada, geleneksel üflemeli müzik aletlerinden olan Zurna ve Tulum çalgılarının, dünya coğrafyasındaki kökenleri; kitap, makale ve tez kaynakları taranarak araştırılmış, Türkiye'nin Artvin yöresinde ki kullanımlarıyla birlikte yapısal ve işlevsel teknik özellikleri, yöresel kültür bağlamı çerçevesinde incelenmiştir. Üflemeli birkaç çalgıyla birlikte, Zurna çalgısını da icra etmem ve aynı zamanda kütüğümün Artvin'de olması beni bu çalışma konusuna teşvik etmiştir. Tez çalışmasından önce, birkaç nedenden ötürü merak içinde olduğum konuyla ilgili sorular, yine Artvin yöresinin zengin kültürel yapısı içerisinde; Zurna ve Tulum çalgılarının yapısal şekilleri olarak, Türkiye içerisinde ki diğer yörelere göre bir farklılık göstermesinin sebeplerinin araştırılma isteği, beni bu çalışmaya teşvik eden nedenlerden olmuştur. Çalışmanın oluşma aşaması, konuyla ilgili yörenin içinden yetişen ve yöreye hâkim; müzisyen, çalgı yapım ustası, halk oyunları eğitmeni, kurum sanatçısı gibi ilgili kişilerle, birebir sözlü görüşmeler yaparak başlamıştır. Bu kişilerle aynı zamanda hususi olarak, doğrudan ya da dolaylı şekillerde tanışmam da, ayrıca bu çalışma için esinlendiğim sebeplerden olmuştur. Bir diğer aşama; öğrencisi olduğum Başkent Üniversitesi Devlet Konservatuvarı haricinde, İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı akademisyenleriyle, konuyla ilgili yapmış olduğum sohbetler olmuştur. Sonrasında, Artvin ilinin Şavşat ilçesine giderek, yörenin müzisyenleri ve konuyla ilgili kültür-sanat çalışmaları yapan kişilerle görüşerek, çalışmanın içeriğinin olgunlaşması sağlanmıştır. Yazma süreci ile birlikte, çalışma içerisinde ki konu başlıkları; çalgıların isimlerinin ve çalgıyı oluşturan kısımlarının kökenlerinin araştırılması kapsamında, günümüzdeki modern şekillerini almadan önceki, ilk örnekleri hakkında bulgular elde edilmesi hedeflenerek oluşturulmuştur. Bu başlıklarda; konunun açıklayıcı ve doğrulanabilirliğinin yüksek olmasının istenilmesi sebebiyle, konuyla ilgili birden fazla kaynak incelenmiş, İngilizce kaynaklardan da çeviriler yapılmış; şekil, grafik ve fotoğraflar sunulularak hazırlanmıştır. Çalgıların yapısal ve işlevsel teknik özelliklerinin anlatıldığı başlık ve kısımlarda, özellikle mevcut literatürden farklı olarak, dikkat çekilmesi istenilen karşılaştırmalar, anlaşılır bir biçimde gösterilmeye çalışılmıştır. Son olarak; Artvin yöresinde yaşamış ve tez içerisinde görüşmeler yaptığım çoğu kişinin, müzikal hayatına ilham kaynağı olan Sofu Dede'nin, araştırma konusu olan geleneksel yapıdaki Zurna çalgısıyla icracısını yapmış olduğu yöresel ezgilerin kayıtları, ses kayıt cihazı kasetlerinden bilgisayara aktarılmış ve nota yazım programı ile kâğıda aktarılmıştır.

İÇİNDEKİLER

TEŞEKKÜR.....	i
ÖZET.....	ii
ABSTRACT	iii
ÖNSÖZ.....	iv
GİRİŞ.....	1
ARAŞTIRMANIN AMACI	1
ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ	1
ARAŞTIRMANIN ANA PROBLEMİ.....	1
ARAŞTIRMANIN ALT PROBLEMLERİ	1
VARSAYIMLAR	2
SINIRLILIKLAR	2
ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ, VERİLERİN TOPLANMASI VE ÇÖZÜMLENMESİ.....	2
BÖLÜM 1. YÖRE, KÜLTÜR VE YÖRE KÜLTÜRÜ KAVRAMLARINA BAKIŞ.....	3
1.1. Giriş	3
1.2. Kültür Kavramı.....	3
1.3. Yöre Kavramı.....	5
1.4. Yöre Kültürü Kavramı.....	6
BÖLÜM 2. ARTVİN YÖRESİNİN COĞRAFYASINA BAKIŞ.....	8
2.1. Coğrafi Konum.....	8
2.2 Fiziki Özellikleri.....	9

BÖLÜM 3. ARTVIN YÖRESİNİN TARİHİNE BAKIŞ	13
3.1. Artvin Yöresinde Kültürün Tarihi Gelişimi	13
BÖLÜM 4: ARTVIN YÖRESİNİN MÜZİK VE HALK KÜLTÜRÜNE BAKIŞ.....	17
4.1. Giriş	17
4.2. Artvin Yöresi Halk Müziğine Bakış	19
4.2.1. Artvin yöresi halk müziğinin ana özellikleri.....	20
4.2.2. Artvin yöresinde kullanılan halk çalgıları.....	21
4.2.3. Artvin yöresi halk oyunları.....	26
4.2.4. Artvinli sanatçılar (çalan, söyleyen, araştıran ve oyun öğretenler)	34
4.5.1. Yörede yaşamış eski müzisyen ustalar.....	34
BÖLÜM 5. ZURNA ÇALGIısının DÜNYA COĞRAFYASINDA.....	37
KÖKENLERİ	37
5.1. Giriş	37
5.2. Avrupa Coğrafyası Dışında Zurna Çalgısının Kökenleri	37
5.2.1. Zurna (shawm)	39
5.2.2. Müzikal performans	43
5.2.3. Obua	44
5.2.4 Etimoloji.....	50
5.2.5. Sahra altı afrika ülkeleri	50
5.2.5. Çalma tekniği	53
5.2.6. Yaprak obua	57
5.3. Türk Halk Çalgılarında Zurna Çalgısının Kökenleri	64
5.3.1. Yansıma sözcükler	67
5.3.2. Zurna.....	68
5.3.3. Cura zurna.....	69
5.3.5. Zil zurna.....	70
5.3.6. Kaba ve cura zurnalar.....	71

5.3.7. Mey	74
5.4. Zurna Adı İçin Sözlük Ve Kaynaklar (Türk Kültür Çevrelerinde)	78
5.4.1. Zurnanın güney-türk kültür çevresi	81
5.4.2. Zurnanın kuzey-türk kültür çevresi	81
5.4.3. Zurnanın iran-türk kültür çevresi	82
5.4.4. Özbek ve doğu türkistan kültüründe zurna	83
5.4.5. Kazak-kırgız türk kültüründe zurna	83
5.4.6. Moğol kavimlerinde zurna	84
5.4.7. Orta anadolu'da zurna çalgısı	84
5.5. Türklerde Kullanılan Zurna Çalgısının Yapısal Özellikleri	85
BÖLÜM 6. TÜRK HALK ÇALGILARINDAN TULUM ÇALGISININ KÖKENLERİ	118
6.1. Avrupa Coğrafyası Dışında Tulum Çalgısının Kökenleri	118
6.2. Türk Kültür Ve Çevresi Kapsamında Tulum Çalgısının Kökenleri	126
BÖLÜM 7. ARTVİN YÖRESİNDE KULLANILAN ZURNANIN YAPISAL ve İŞLEVSEL TEKNİK ÖZELİKLERİ	179
7.1. Giriş	179
7.1.1. Artvin yöresinde kullanılan zurna çeşitleri.....	180
7.1.2. Artvin yöre zurnası ses aralığı.....	191
7.1.3. Zurnada notaların yerleri	192
BÖLÜM 8. ARTVİN YÖRESİNDE KULLANILAN TULUUN YAPISAL ve İŞLEVSEL TEKNİK ÖZELİKLERİ.....	196
8.1. Tulumun Parmak Pozisyonları ve Nota Yerleri	202
BÖLÜM 9. SÖZLÜ GÖRÜŞMELER.....	206
9.1 Giriş	206
9.2. Uğur Ural ile Yapılan Görüşme.....	206
9.2.1 Uğur ural kimdir?	206

9.3. Nahit Akdemir ile Yapılan Görüşme	214
9.3.1. Nahit akdemir kimdir?	214
9.4. Özgür Altun ile Yapılan Görüşme.....	220
9.4.1. Özgür altun kimdir?	220
9.5. Mahmut Turan ile Yapılan Görüşme	226
9.5.1. Mahmut turan kimdir?	226
9.6. Hüsnü Köksal Reisoğlu ile Yapılan Görüşme	229
9.6.1. Hüsnü köksal reisoğlu kimdir?	229
9.7. Uğur Zuboğlu ile Yapılan Görüşme	234
9.7.1. Uğur zuboğlu kimdir?	234
9.8. Remzi Yeni ile Yapılan Görüşme	240
9.8.1. Remzi yeni kimdir?	240
9.9. Nurettin Demir ile Yapılan Görüşme.....	246
9.9.1. Nurettin demir kimdir?	246
9.10. Gökalp Altun ile Yapılan Görüşme.....	248
9.10.1. Gökalp altun kimdir?	248
9.11. Gündüz Atabek ile Görüşme.....	252
9.11.1. Gündüz atabek kimdir?	252
9.12. Suat İnce ile Yapılan Görüşme	255
9.12.1. Suat ince kimdir?	255
9.14. Gökhan Ülker ile Yapılan Görüşme.....	256
9.14.1. Gökhan ülker kimdir?	256
BÖLÜM 10. ARTVİN YÖRESİNDE İCRA EDİLEN EZGİLERİN NOTAYA ALINMASI	259
10.1. Yöresel Zurna ve Tulum ile İcra Edilmiş Ezgiler	259
BÖLÜM 10. BULGULAR VE YORUM.....	291
BÖLÜM.11. SONUÇ VE ÖNERİLER.....	298
KAYNAKÇA	310
EKLER	

EK 1: Konu Başlığı ile İlgili Fotoğraflar



GİRİŞ

ARAŞTIRMANIN AMACI

Türkiye’de Artvin yöresinin tarihi ve kültürel yapısı içerisinde, yörede kullanılan geleneksel çalgılardan olan Zurna ve Tulum çalgılarının, Artvin yöresi içinde bu çalgılar için zamanla gözlemlenen; geleneksel yapısal biçimleriyle, günümüzde kullanılan yapısal biçimleri arasındaki farklılıkların araştırılması bu tezin amacıdır.

ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ

Zurna ve Tulum çalgılarının Artvin yöresi içinde, çağlar boyunca geçirmiş olduğu değişim ve gelişim süreci ile bu çalgıların kültürel yapı içinde, farklı topluluklarla birlikte oluşan kullanımları hakkında, daha önce yeterli araştırma yapılmadığı görülmektedir. Bu çalışma ile Zurna ve Tulum çalgılarının, dünya coğrafyasındaki kökenleri ele alınmıştır. Bu çalgıların Artvin yöresi içindeki, tarihsel değişim ve gelişim süreçlerinin anlatılması ve söz konusu çalgıların geçmişten günümüze kadar gelen kullanımlarının, bölgedeki farklı yerleşim yerlerine de bağlı olarak gözlemlenmesi sonucunda; zurna ve tulumun geleneksel yapısal özellikleriyle, benzer çalgıların günümüzde kullanılan yapısal özellikleri arasında ki farklılıkların incelenmesi, çalışmanın kapsamını oluşturmaktadır

ARAŞTIRMANIN ANA PROBLEMİ

Artvin yöresinde kullanılan “Zurna” ve “Tulum” çalgılarının, yöre içinde zamanla gözlemlenen; yöre coğrafyasına ait geleneksel yapısal özellikleriyle, benzer çalgıların günümüzde kullanılan yapısal özellikleri arasında, nasıl bir farklılık vardır?

ARAŞTIRMANIN ALT PROBLEMLERİ

- 1- Artvin yöresinde kullanılan “Zurna” ve “Tulum” çalgılarının, yöre içerisinde zamanla gözlemlenen; geleneksel yapısal özellikleriyle, benzer çalgıların günümüzdeki yapısal özellikleri arasındaki değişiklikler, hangi nedenlere dayanmaktadır?

- 2- Artvin yöresinde kullanılan “Zurna” ve “Tulum” algılarının yöre içinde zamanla gözlemlenen işlevleriyle, günümüzde kullanılan işlevsel özellikleri arasındaki değişiklikler hangi nedenlere dayanmaktadır?
- 3- Artvin yöresinde kullanılan “Zurna” ve “Tulum” algılarının yöre içerisinde zamanla gözlemlenen; geleneksel yapısal biçimleriyle, günümüzde kullanılan yapısal biçimleri arasındaki farklılıkların, yöresel kültür bağlamı ile ilişkisi nasıl olmuştur?

VARSAYIMLAR

Bu araştırma kapsamında, Zurna ve Tulum algılarının ve Artvin yöresinin tarihi hakkında yazılan; kitap, makale, bildiri ve tezlerle ilgili bir ön araştırma yapılmış ve yöre içindeki ve dışındaki konuyla ilgili kişilerle, sözlü görüşmeler yapılmıştır. Tez çalışması esnasında söz konusu araştırma ve görüşmelerde ortaya çıkan bilgilerin yöresel kültür adına fikir verebileceği varsayılmıştır.

SINIRLILIKLAR

Bu çalışmanın araştırma alanı, Türkiye’nin Doğu Karadeniz Bölgesinin Kuzeydoğu illerinden olan Artvin yöresinde kullanılan Zurna ve Tulum algılarının, yapısal ve işlevsel özellikleri ile sınırlandırılmıştır.

ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ, VERİLERİN TOPLANMASI VE ÇÖZÜMLENMESİ

Araştırmada nitel betimlemeli araştırma ve sözlü görüşme yöntemi kullanılmıştır. Artvin yöresinin tarihi, müzik kültürü ve yörenin geleneksel müzik aletlerinden olan Zurna ve Tulum algıları odağa alınarak, konuyla ilgili yazılan; kitap, makale, bildiri ve tezlerle ilgili kaynakça taraması ile konuyla ilgili kişilerle birebir sözlü görüşmeler yapılmış ve elde edilen veriler yorumlanmıştır.

BÖLÜM 1. YÖRE, KÜLTÜR VE YÖRE KÜLTÜRÜ

KAVRAMLARINA BAKIŞ

1.1. Giriş

Türkiye'nin Doğu Karadeniz Bölgesi'nin, kuzeydoğu illerinden olan Artvin yöresi, coğrafya olarak çağlar boyunca, her türlü kültür farklılığı ile benzer ya da diğerlerinden ayrılan, birden çok sosyal topluluğu barındırmıştır. Belirli bir coğrafyada yaşayan insan topluluğunun, her türlü sosyokültürel iletişim ve etkileşim aracılığıyla edindiği, farklı kültür unsurlarını inceleyebilmek, hakkında bilgi toplamak ve analiz edebilmek için öncelikle bu kavramlar hakkında bilgi edinilmesi gerektiğini düşünmekteyim.

1.2. Kültür Kavramı

Kültür kavramı tanımı hakkında yazmak, benim için hayli zor oldu. Çünkü soyut bir kavram olan kültür, herhangi bir resim ya da şekil gibi biçimlerle ifade edilemeyeceğinden, tanım olarak da beraberinde sınırlılıklar getirmektedir. Bu belirsizlikte, insanların algılamasında ki göreceli tanımlamalarının da etkisi vardır. Kısaca, insanların yaşamları boyunca bireysel ve kitlesel olarak edindiği; her türlü bilgi, bakış açısı, gelenek-görenek gibi toplum içinde zamanla yaratılan ve sonraki nesillere aktarılan her türlü oluşumlardır diyebilirim. Bu oluşumlar, zaman içinde bireysel ve toplumsal göreceli değer yargıları oluşturmaktadır. “İnsana ilişkin bir kavram olarak kültür, tarih içerisinde yaratılan bir anlam ve önem sistemidir. Bir grup insanın bireysel ve toplu yaşamlarını anlamada, düzenlemede ve yapılandırmada kullandıkları inançlar ve adetler sistemidir.” (Parekh, 2002).

“Kültür sözcüğü, Latince *cultura* sözcüğünden gelmektedir. *Cultura*; inşa etmek, işlemek, süslemek, bakmak anlamlarına gelen *colere*'den türetilmiştir. Örneğin Romalılar, mera işlenmesine *agri cultura* demişlerdir. Türkçenin batı dilleri etkisine girmesinden önce (cumhuriyet döneminde de), kullanılan *hars* sözcüğü ise Arapçadır ve *tarla sürmek* anlamına gelir.” (Devellioğlu, 1996)

Her iki kelimenin de anlamca karşılıklarının tarımla ilgili olmasından dolayı olsa gerek, 20.yy.da Türk Dil Kurumu tarafından uygun görülen *ekin* sözcüğü, bu yabancı kökenli kelimelere alternatif olarak önerilmiştir.

“Türk Dil Kurumu sözlüğüne göre ise, kültür (ekin, eski dilde hars) kavramının tanımı şu şekildedir: Tarihsel ve toplumsal gelişme süreci içinde yaratılan, bütün maddi ve manevi değerler ile bunları yaratmada ve sonraki nesillere iletmede kullanılan, insanın doğal ve toplumsal çevresine egemenliğinin ölçüsünü gösteren araçların bütünüdür.” (“Türk Dil Kurumu Sözlükleri” t.y.).

“Amerikalı antropologlar olan Kroeber ve Kluckhohn, 1952 yılında yayımladıkları kültür konusundaki antolojide, 164 farklı kültür tanımı yapmışlardır. Bu kavramı eleştiren bir sosyal bilimci olan Berelson, şöyle der: ‘Bilimsel bir kavramın bu kadar çok tanımı varsa, onun tanımlanmayacağını kabul etmek gerekir.’ (Güvenç, 2011, s. 121).

Kültür kavramı ile medeniyet kavramı, halk arasında birbirine eş değer anlamlar çağrıştırmaktadır. Bu konuda antropolog ve sosyologların çoğu *medeniyet* sözcüğünü kullanmazlar, *kültür* sözcüğünü tercih ederler. “Kimine göre bu iki kavram eş anlamlıdır, kimine göre farklıdır.” (Meriç, 1986, s. 44). Kültür sözcüğü, Almancadan diğer dillere yayılırken, Fransız bir yazar ve filozof olan Voltaire adıyla bilinen François Marie Arouet, cultura sözcüğüne Fransızcada yeni anlamlar ilave etmiştir.

“*Le Petit Robert* sözlüğünde kültür; aklın (zihnen ve ruhun) bazı yetenek ve birimlerinin, amaca elverişli düşünsel çalışma ve pratiklerle geliştirilmesidir.¹ Bu anlamda ki kültür; düşünme, seçme ve eleştiri gücümüzün geliştirilmesini sağlayan bilgi ve becerimizin bir bütünü ve bileşkesi olarak eğitim kavramına yaklaşmaktadır. (Zıllıoğlu & Güvenç, 1986, s. 3).

“Kültür kaypak bir kavramdır, tahlil edemezsiniz çünkü unsurları sonsuzdur; tasvir edemezsiniz çünkü bir yerde durmaz. Manasını kelimelerle belirtmeye kalktınız mı, elinizle havayı tutmuş gibi olursunuz. Bakarsınız ki her yerde hava var ama avuçlarınız bomboş.” (Meriç, 1986, s. 9). Kültür kavramı, birçok bilim dalının konusudur. Bu çalışmada geçen kültür tanımı ise, sosyoloji bilimine konu olan kültür tanımıdır. Bazı sosyologların, kültür

¹ Le Petit Robert, Paul Robert tarafından, tek cilt halinde 1967 yılında hazırlanıp yayımlanan Fransızca sözlüktür. Yine kendisi tarafından hazırlanan sekiz ciltlik Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française sözlüğünün bir kısaltmasıdır.

kavramına getirdikleri tanımlamalar şu şekilde olmuştur: “Kültür, varlığımızın yapısını belirleyen, sosyal bir süreçle öğrendiğimiz uygulama ve inançların, maddi ve manevi öğelerin birliğidir.” (Sapir, 1924, s. 402). “Kültür, sosyal-kültürel evrendeki açık seçik eylemlerin ve araçların ortaya koyduğu ve nesnelleştirdiği anlamlar, değerler, kurallar ve bunların etkileşim ve ilişkileri, bütünleşmiş ve bütünleşmemiş gruplarıdır.” (Sorokin, 1947, s. 313). “Kültür, toplumsal etkileşimin ürünüdür.” (Winston, 1933, s. 209). Marx’a göre: “Kültür, doğanın yaratılarına karşılık, insanoğlunun yarattığı hemen her şeydir.” (Güvenç, 1991, s. 100). “Kültür; maddi öğelerin, davranışların, düşünce ve duyguların, simgelerden oluşan sembollere dayalı bir örgütlenmesidir.” (White, 1949, s. 363). “Toplumdan topluma ayırt edici nitelikleri belirlemede aracı olan *kültür* faktörü, aynı zamanda mekândan mekâna da değişmektedir. Bu yüzden kültür, belirli bir zamanda, belirli bir yerde yaşayan belirli bir grup insanın, *karakteristik yaşam tarzı* olarak tanımlanmıştır.” (Zimolzak & Stansfield, 1983). Öğrenilen bir davranış olan kültür, gerçekten de yerleşmiş ilkelerle oluşan bir bütünlükte, nesilden nesile aktarılır. “Kültür dinamiktir, her nesil miras olarak devraldığı kültürü değişime uğratar ve ona yeni öğeler ekler.” (Tümertekin, 1994, s. 67).

1.3. Yöre Kavramı

İnsanın var oluşundan bu yana, hayatta kalma mücadelesinin beraberinde getirdiği birlikte olma içgüdüğü ile oluşturmuş olduğu toplumların, belirli sınırlar içinde bulundukları coğrafyaya *yöre* diyebiliriz.

“Coğrafya, zamana ve mekâna bağlı olarak meydana gelen fiziki ve beşeri değişiklikleri ele alan bir mekân bilimidir. İnsanın mekânı, mekânın insanı şekillendirmesi bir bilim olarak, coğrafyanın özünü oluşturmaktadır. Bu anlamda coğrafya, canlı ve cansız varlıkların ortak bilimidir. Şehir ve sanayi bölgeleri ile kırsal kesimlerin lokasyonunun ve tarım alanlarının belirlenmesi, jeopolitik konumlar ve lojistik ihtiyaçlarının karşılanması, fiziki ve siyasi haritaların çıkarılması, yeryüzü-insan ilişkileri gibi pek çok problematiğin varlığı, coğrafyanın değerini her geçen gün artırmaktadır.” (Tümertekin, 1972, s. 4).

“Coğrafya; insanlar ve yer ile bunlar arasındaki ilişkiyi, neden-sonuç ve dağılışı ilkesine bağlı olarak inceleyen ve sorgulayan bir bilim dalıdır.” (Roller, 2010). “Mekân, evrensel ölçekte uzaydan başlayarak, yeryüzünde insanın etkileşim halinde bulunduğu her ortamı kapsayan

bir kavramdır.” (Kutluer, 2003, s. 550-551). Yöreler, içinde bulundukları coğrafi koşullar ve bulundurdıkları farklı kültürdeki insan topluluklarının, birbirleriyle olan etkileşimleri sonucu, tarihsel gelişim süreci içinde geleneklerini korurlar, birbirlerine aktarırlar ve sürdürürler.

1.4. Yöre Kültürü Kavramı

Beşeri coğrafyanın alt kollarından biri de *kültür coğrafyasıdır*. Bir coğrafyada yaşayan insanlar, yaşadıkları bölgede karşılaştıkları her türlü coğrafi öğeyi, kendi sahip oldukları kültüre göre anlamlandırır. Toplumların, tarih boyunca kendi değerleri ve değerleri besleyen; sanat, dil, inanç, ekonomi gibi unsurları, birbiriyle ve yaşadıkları coğrafya ile yakından ilişkilidir. Bir coğrafya, daha çok sınır komşu coğrafyalar ile kültürel temaslarda bulunması ile birlikte, dünyanın farklı bölgelerinde ki kültürler ile de bağlantılıdır. Zamanla bu kültürel temaslar, toplum içerisinde anlam kazanmaktadır. Bu kazanılan anlamlı değer yargıları, toplumun bulunduğu coğrafyanın, kendine özgü doğası ve coğrafi koşulları ile yöre kültürünü oluşturmaktadır. “Kültürel coğrafya, Amerikan beşeri coğrafyası içerisinde, ayrı bir alt dal olarak 1920-1930’lu yıllarda Berkeley okulu çalışmaları ile ortaya çıkmıştır. Bu çalışmalar, Kaliforniya üniversitesinin Berkeley kampüsünde, coğrafyacı *Carl Ortwin Sauer* tarafından başlatılmıştır.” (Kayserili & Altaş, 2010, s. 83). Amerikalı bir coğrafyacı olan Stacy May’e, 30 Temmuz 1937’de gönderdiği mektubunda, Sauer şöyle demektedir:

“Kültürün özü ile ilgili araştırmalar yapmaktayım. Yaşayan kültürün sahip olduğu değerler ile kültürel elemanların yayılışı veya yayıldığı bölgedeki kültürün karşı koyması ile kültürel esneklik ve kültürel durağanlık veya başka bir yerde kültürün kendi kendini yok etmesi, kısaca kültürel değişme ve gelişmenin birçok sorusu ile ilgilenmekteyim.” (Parsons, 1996 , s. 377).

Bu ifadeyle, kültürel coğrafyanın ve kültürel coğrafyacının ilgilenmesi gereken alanları belirlemeye çalıştığını anlatmaktadır. Tarihin en eski devirlerinden beri, toplumların tutum ve davranışları, sosyal aktiviteleri, hayat ve düşünme tarzları; dünyanın farklı coğrafyalarında, farklı sosyokültürel ilişkiler ile birlikte, farklı değer yargıları oluşturmuştur. Bu değer yargılarının, farklı kültürlerde birbirinden farklı anlamlar kazanması, o unsurların; coğrafi konum, coğrafya içindeki yaşantılar, ilişkiler vb. oluşumlara göre değişkenlik

göstermesinden kaynaklanır. Bu araştırmada, kültürün geleneksel ve değişken yapısı ile birçok farklı kültürel unsurlardan biri olan *müzik kültürü*, dünyanın farklı bölgelerinde ortaya çıkan, farklı kültürel toplulukların meydana getirdiği, *kültürel coğrafyanın* analiz edilmesinden yola çıkılarak incelenmiş ve *Artvin* yöresi ile ilişkilendirilmiştir.



BÖLÜM 2. ARTVIN YÖRESİNİN COĞRAFYASINA BAKIŞ

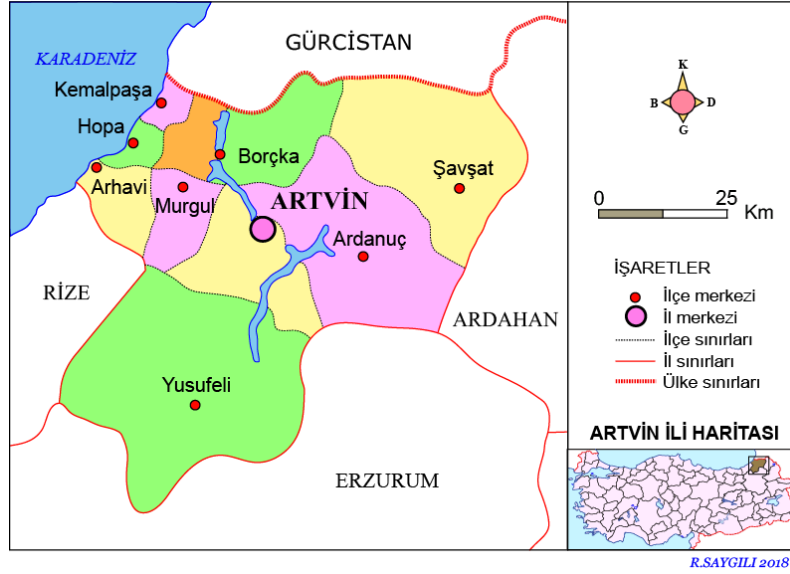
2.1. Coğrafi Konum

“Artvin İli, 40° 35' ile 41° 32' kuzey enlemleri ve 41° 07' ile 42° 00' doğu boylamları arasında yer alan, 7.367 km² yüzölçümünde, Karadeniz bölgesinin bir ilidir. İl alanı, Türkiye yüzölçümünün (783.577 km²) % 0,9'u kadardır. Doğusunda Ardahan, güneyinde Erzurum, batısında Rize, kuzeyinde Gürcistan ile komşudur. Kuzey-batısında, Karadeniz vardır ve kıyı uzunluğu 34 km'dir.” (“T.C. Artvin Valiliği" t.y.)



Şekil 1. Artvin İl Haritası ("Laf Sözlük" t.y.)

“Yörenin ilçeleri: Ardanuç, Arhavi, Borçka, Hopa, Kemalpaşa, Artvin-Merkez, Murgul, Şavşat, Yusufeli'dir. Artvin'in Hopa ilçesine bağlı Kemalpaşa beldesi, 25 Ağustos 2017 yılında olağanüstü hal (OHAL) kapsamında yayımlanan, yeni kanun hükmünde kararname (HKH) ile ilçe yapılarak, Artvin ilinin 8.ilçesi olmuştur.” (“T.C. Artvin Valiliği" t.y.)



Şekil 2. Artvin İlçe Haritası ("İl Haritaları" t.y.)

2.2 Fiziki Özellikleri

Artvin yöresi, dağlık ve çok engebeli bir arazi yapısına sahiptir. Bölgede bulunan Doğu Karadeniz Dağları ve Alp Dağları'nın uzanan kıvrımlı yapısının, Anadolu'daki kuzey kanadı içine yer alır. Karadeniz'e paralel uzanan bu fiziki yapı, iç kesimleri Karadeniz bölgesinden ayırır. "Doğu Karadeniz Bölgesi'ndeki dağlar, yapı bakımından özellikle dip basınçlar ve güneyden gelmiş yan basınçların etkisi altında olmuşlardır. Böylece batı-doğu yönünde büyük yükselti görülüş, doğuya doğru gidildikçe yükseltisi 4000 metreye yaklaşan (Kaçkar:3937m) dağlar meydana gelmiştir." (Gündüz, 2001, s. 61). Kaçkar Dağı, bu yükseltisi ile Doğu Karadeniz Dağları'nın en yükseği, Türkiye'nin ise dördüncü büyük dağıdır. Doğu Karadeniz Dağları, Kaçkar Dağları'ndan kuzeye doğru gidildikçe, yükseltisini kaybetmektedir. Bu dağlık alan, çok dar ve derin vadiler tarafından yarılmıştır. Düzlük alanlara, ancak dar kıyı ovasında ve vadi tabanlarında rastlanmaktadır.



Şekil 3. Rize yöresi ve Artvin yöresinin Yusufeli ilçesi arasında yer alan, Kaçkar Yaylası ve Kaçkar Dağları ("Kampbros" t.y.)

“Tarihte Çoruh yöresi olarak adı geçen, adını Çoruh nehrinden alan Çoruh Havzası, Kuzey Anadolu orojenik kuşağında kalmakta olup, Çoruh nehrinin kuzey-kuzeydoğu yönünde kalan, Doğu Karadeniz Dağları ve Çoruh nehrinin güneyinde, kuzeydoğu-güneybatı yönünde uzanan, Mescit-Yalnızçam Dağları arasında kalan bir havzadır. Çoruh nehri, Türkiye ve Gürcistan'dan geçer. Artvin ilinin en büyük akarsuyudur. Bu illerdeki hemen hemen bütün çay ve dereler Çoruh'un kollarını oluştururlar.” (“Çoruh Vadisi Projeleri” t.y.)

Çoruh Nehri, aynı zamanda Artvin yöresinin ve Çoruh Havzası'nın tek nehridir. Anadolu'dan doğup Karadeniz'e dökülen ırmakların en doğusundakidir.



Şekil 4. Çoruh Nehri ("Resul Çelik" t.y.)

Bu coğrafya genellikle ormanlarla kaplıdır. Bölgenin tipik ekosistemlerinden olan doğal yaşlı ormanlar, göl toplulukları gibi ekosistemler, en güzel örneklerini Artvin ilinde sunmaktadırlar.

“Bu alanlar içerisinde, özellikle, *yaşlı doğal ormanları* içeren orman ekosistemleri, dünyanın en önemli ekosistemlerinden biri olarak kabul edilmektedir. Bitki türü ve endemik türler çeşitliliği bakımından da *Artvin* Türkiye’nin önde gelen illeri arasındadır. “Tüm Türkiye bitki varlığının, yaklaşık 10.000 tür ihtiva ettiği göz önüne alınırsa, bunun yaklaşık % 13’lük bir kısmının Artvin’de bulunduğu ortaya çıkmaktadır. Aynı şekilde tüm Türkiye’de, 2700 endemik tür tespit edilmiş olup, bunun yaklaşık % 4,4’ü Artvin’de bulunmaktadır”. ("T.C. Artvin Valiliği" t.y.)



Şekil 5. Artvin yöresi ormanlarından bir görünüm

Karadeniz, Avrupa’nın güneyi ve Anadolu arasında yer alan bir iç denizdir. Karadeniz kıyıları, arkasındaki dağ sıralarına paralel uzandığından, kıyı girinti ve çıkıntıları azdır. İklim yönünden ise Artvin, Doğu Karadeniz Bölgesi’nin en çok değişkenlik gösteren ilidir. Bölgenin kuzeyinde, Karadeniz kıyısına paralel uzanan Doğu Karadeniz Dağları; kuzeyden sokulan nemli hava kütlelerinin, iç kısımlara ulaşmasını önemli ölçüde engellemektedir. Bu aşırı engebelikten dolayı, kıyıdan bölgenin içlerine doğru gidildikçe, iklim ılımandan karasala dönüşmekte ve gittikçe kuraklaşmaktadır. Bununla birlikte, kıyıdan iç kesimlere gidildikçe, yağış miktarı ve nem oranı düşmektedir. Yörenin kıyı kesiminde ve yeterli miktarda yağış alan kesimlerinde, Türkiye’nin ihracat payında, önemli bir pay tutan çay tarımı yapılabilmektedir. Artvin yöresinin bulunduğu coğrafyanın, jeomorfolojik

faktörlerin etkisiyle, sahil kesiminde; özellikle yağış miktarı, yağış rejimi ve sıcaklık faktörleri bakımından, Türkiye'nin diğer bölgelerine göre çok büyük farklılıkları mevcuttur. Çoruh Havzası'nda, büyük ölçekli göl oluşumuna uygun jeomorfolojik etkenler yoktur. Bu yüzden, havzada Tortum gölünden başka; özellikle Artvin il sınırları içinde, küçük alanlı bazı göller haricinde büyük göl oluşumuna rastlanmaz. Yöredeki göllere genellikle *Karagöl* adı verilmektedir.



Şekil 6. Artvin Şavşat, “Karagöl” ("Kampyerleri.org" t.y.)



Şekil 7. Artvin Borçka, “Karagöl” ("66pixel.com" t.y.)

BÖLÜM 3. ARTVİN YÖRESİNİN TARİHİNE BAKIŞ

3.1. Artvin Yöresinde Kültürün Tarihi Gelişimi

“Artvin’e Gürcüler: Art’uvani, Artvani, Artvini; Ruslar ve Ermeniler: Ardivin; Lazlar: Art’vini demektedirler. Artvin isminin kökeni hakkında çeşitli görüşler vardır. Bir inanişaya göre, İskit beylerinden birinin adı olarak, Artvani ismini almış ve daha sonra günümüzdeki haline dönüşmüştür. Artvani ismi ise, Özhan Öztürk’ün belirttiğine göre, Ermenice, “Arta”: tarla demektir, ‘Van(i)’: şehir demektir.” (Öztürk, 2016, s. 807).

“Tokdemir’e göre, ‘Art’: dağbeli, arkada, artta, yamaçta; ‘Van’: yurt, konum yeri anlamlarına gelmektedir.” (Tokdemir, 1978, s. 85). “Fahrettin Kırzioğlu, Artvin adını ‘Artvin’ olarak ifade etmektedir. Bunun da Türk adı olan, ‘Artun’dan’ bozma olduğunu söylemiştir.” (Kırzioğlu, 1998, s. 458). Osmanlı döneminde Artvin için, *Livane* adı kullanılmaktadır. Yörede, 1878-1918 Rus yönetimi sırasında, eskiden kalan Artvin adı canlandırılmıştır. “1921-1933, “Artvin ili”, 1936-1956 ‘Çoruh ili’, 1956’da ise yeniden ‘Artvin’ olmuştur. Nehir adı olan Çoruh, XVII. yy.’dan itibaren kaydedilmiştir. 1925’te Artvin ili Merkez ilçedeki, tüm yer adları Türkçeleştirilmiştir.” (Güven, 2018, s. 2).

“M.Ö. 4000 yılından itibaren bir yerleşim yeri olarak kullanılan Artvin, çeşitli toplumların kültürlüğüne ev sahipliği yapmıştır. Hurri, Urartu, Kimmer dönemlerinden sonra, M.Ö. VII. yy.’dan itibaren önce İskit-Sakalarla, bölgeye yerleşim başlamıştır. Daha sonra Arsaklı, Bizans, Bagrat, Selçuklu, Moğol, Akkoyunlu, Karakoyunlu, Safevi, Çıldır Atabeyliği gibi devletlerin de bölgeye gelmeleri sonunda, yöre 1549 yılında Osmanlı’nın topraklarına dâhil olmuştur. Livana sancağı kurulmuş, daha sonra Livana, merkezi Ahıska olan yöreye bağlanmıştır. 1865 yılında vilayet yapısına geçilince, Livana kazanın merkezi olmuştur. Cumhuriyet döneminde, 1924 yılında sancaklar il yapılırken, Artvin de il olmuştur. Haziran 1933’te Artvin vilayeti kaldırılmış, merkezi Rize olmak üzere Çoruh vilayeti kurulmuştur. Artvin ise, bu ilin bir ilçesi haline getirilmiştir. Üç yıl sonra bu karardan geri dönülmüş, Artvin, Çoruh ilinin merkezi olmuştur. 1956 yılında TBMM’de çıkarılan bir yasa ile isim ikiliği ortadan kaldırılarak, ilin genel adı da Artvin yapılmıştır. (Turhan & Tan, 2001, s. 11).

“Çoruh Havzası’nın yukarı alanlarında, tarih öncesi devirlerde yaşayış hakkında bazı arkeolojik kazı ve alan araştırmaları yapılmış olsa da, havzanın orta ve aşağı alanlarında, tarih öncesi yaşayış hakkında yeterince araştırmalar yapılamamıştır. Farklı nedenlerle yapılan eski yerleşim kazılarında, tesadüfi buluntularda, yörede M.Ö. 9.000-M.Ö. 5.500 Cilalı Taş devrinde (Yeni Taş devri, Neolitik devir) dahi yaşam olduğuna dair kalıntılar bulunmuş ve tespit edilmiştir. Doğu Anadolu Bölgesi’nde yapılan kazı ve alan araştırmaları neticesinde, kuzeyinde Kafkasya’dan; batısında Malatya-Elazığ bölgesine; güneyinde Kuzey Suriye ve doğusunda Urmiye gölüne kadar uzanan bölgede, M.Ö. 4000’den itibaren çok yoğun bir kültür birliğinin olduğu ortaya çıkmıştır. “M.Ö 5 bin yıllarından başlayarak, bölgeye Hurrilerin yerleştiği saptanmışsa da, bu topluma ait bugüne kadar yazılı belge elde edilememiştir.” (Tokdemir, 1978, s. 49).

“M.Ö. 2000’lerde Orta Asya’dan gelen Hurrilerin, bu yöreye yerleştikleri ve bölgeyi kaplayan çok geniş bir alanda, birçok devlet kurmuş oldukları söylenmektedir. Hurrilerin gelişi ile MÖ. 3000’lerde, yerleşik köy yapısının kurulmuş olduğu düşünülmektedir. Yazılı tarih metinlerinde, Çoruh yöresinde MÖ.2000’lerde yer almaya başlayan Hurrilerin, Artvin’e kadar inerek yerleşmiş olduğuna dair bulgular tartışılmıştır. Ancak yörede elde edilen bakır işçiliği, zamanla gelişerek bir bakır kültürünün doğmasına yol açmıştır. Bu kültürün ürünü olan süs eşyaları, o dönemlerin toplumsal ve dini yapısı hakkında bir fikir verebilmektedir.” (Gündüz, 2001, s. 156).

“Hurriler, aynı zamanda Maden Çağı’nı getirmişlerdir. Bu dönemlerde, Anadolu’da görülmeye başlayan; boyalı, figürlü, siyah ya da beyaz geometrik çizgilerle süslenmiş, kırmızı ya da boz Kapadokya seramiği, daha eski seramiklerin yanında yer almaya başlamıştır. Bu süslü seramiğin aynısı, Van yöresi Şamranaltı mevkiinde, Kars-Erzurum ve Tel Halaf bölgeleri kazılarında da bulunmuştur. Batı Anadolu’da ise hiç yoktur. Buda bize süslü Kapadokya seramiğini getiren insanların, doğudan gelmiş olduğunu göstermektedir. Aynı kaynak, bu kavmin yerleştikleri bölgelerdeki köy ve kentlere, Hurri ve Subarru dillerinden adlar verilmesinden dolayı, köken olarak bu topluluklardan gelebileceği sonucunu çıkarmaktadır. Bu halklar, yörenin eski halklarını egemenlikleri altına alarak, Anadolu’ya yayılma eğilimindeki Sami kültürünün de önüne geçmiştir”. (Gündüz, 2001, s. 156).

“Hurriler, bu yörede kültür ve sanatın gelişmesini de sağlamıştır. Artvin ve çevresinin tarih kaynaklarında tanınması, Urartulular döneminde başlar. Hurrilerle aynı soydan olabileceği düşünülen ve M.Ö. 831 yılında Van (Tuşpa) kalesini yaptırıp merkez edinen Urartuların, MÖ. 9. yüzyılda Çoruh Havzası’na yayıldıkları ancak bu bölgedeki hâkimiyetlerinin fazla olmadığı tahmin edilmektedir. Urartu kralı II. Sarduri’nin (M.Ö.753-755), Van Kalesi’ndeki 30 tonluk taşlara yazdırdığı yıllıkta, kuzeye yaptığı seferleri anlatırken, o zamanki adı ile Kulk-Ha-Eli yurdu olarak geçen Çoruh boylarına da indiğini yazmıştır. Çoruh Havzası’nda, kısa bir dönem süren Urartu hâkimiyetinden sonra, M.Ö. 720 yılında bölgeye Kimmerler hâkim olmuştur. Böylece yöre kültürüne, yeni bir halk katılmış oluyordu. Kimmerleri takip eden Sakalar (İskitler); M.Ö. 680 yılında Kur-Aras, Çoruh boyları ile Botan Su’yu boylarına yerleşmişlerdir. İran, Pers ve Selçuklu akınlarının ortaya çıktığı, VI. yy.’dan X.yy.’a kadar olan süredeki mücadele ve savaşlar, yörenin kültürel hayatı üzerinde, olumsuz etki yapmıştır. Müslüman Arapların bölge ile ilgilenmelerinden sonra, bölge İslami kültür ile tanışmaya başlamıştır. 1018 yılına kadar, çok farklı kültürlerin toplum hayatını etkilediği Çoruh Havzası’nda, bu tarihten sonra Selçuklu akınları başlamış ve bölgenin kültürel yapısında değişiklikler yaşanmıştır. Selçuklulara kadar Hurriler’den başlayarak; Helen, Roma, Pers, Arap, Gürcü, Ermeni hatta Rus kültürü yörede etkili olmuştur. Bu etkili oluşumun, bugün dahi izlerini görmek mümkündür. Çoruh Havzası’nın bu kültür çeşitliliği yanında, bir başka özelliği de, Doğu Akdeniz uygarlığının ürünü olan İran kültürü ile Büyük İskender’in getirdiği Yunan kültürünün çatışma alanı olmasıdır. Daha sonrasında, yörede hâkimiyet Türk ve İslam uygarlıklarına kalarak, XII. yüzyıla kadar yörenin İslamlaşması devam etmiştir. XV. Yüzyılda, Osmanlıların Çoruh Havza’sına girişi ve sonrasında halk içerisinde yaşayan, Müslüman kesimin dışındaki cemaatlerin, gelenek ve görenekleri ile birlikte yaklaşık beş bin yıllık geçmişi olan kültür zenginliği, bugünlere kadar korunarak taşınmıştır. 19. yüzyıla kadar yaşanan savaşlar, özellikle 1877-1878 Osmanlı Rus savaşı, bölgenin kültürel hayatında değişiklikler oluşmasına neden olmuştur.

Artvin yöresinin, literatüre Karadeniz tipi yerleşme biçimi olarak geçen dağınık yerleşme şekli, yerleşim yerlerinin birbirleriyle olan toplumsal bağlantılarının çok fazla olamayışı, kapalı bir toplum yapısının oluşmasına da neden olmuştur. Bu kapalı toplum yapısının bir sonucu olarak, yüzyılların birikimi ve

sentezi olan *yöre folkloru*, eski çizgi ve özelliklerini büyük ölçüde koruyarak bu günlere kadar gelebilmiştir. Artvin, 1960'lı yılların başına kadar tümüyle geleneksel bir toplum örneği çizmiştir. Bu yıllardan sonra, ulaşım ve iletişim gibi büyüyüp gelişen hizmetlerle, dışa açılım başlamış ve bu geleneksel çizgiler yavaş yavaş silinmeye yüz tutmuştur. 1960'lı yıllarda kent merkezlerinde görülen geleneksel hayat tarzı, bu yıllardan sonra köylerde dahi değişim göstermeye başlamıştır. 1990'lı yıllarda Karadeniz kıyısında, Türkiye ile Gürcistan arasında 'Sarp' sınır kapısının açılmasıyla birlikte, bu kültürel değişim daha da hızlanmıştır. Bu değişimden en çok etkilenen yerler, Artvin Merkez ile birlikte, kıyı şeridinde olan Borçka, Hopa ve Arhavi ilçeleri olmuştur. Artvin'in sahil ilçelerinde yaşayan halkının, ekonomik bakımdan daha iyi düzeyde olması, 'Sarp Sınır Kapısı' ve 'Hopa Limanı'ndan dolayı, buralarda görülen değişimin daha hızlı gelişmesinden kaynaklanmaktadır. Bu bölgelerde, eski gelenek ve görenek izlerine çok rastlanmamaktadır." (Gündüz, 2001).

BÖLÜM 4: ARTVIN YÖRESİNİN MÜZİK VE HALK KÜLTÜRÜNE BAKIŞ

4.1. Giriş

Artvin yöresi, çağlar boyunca birbirinden farklı toplumların kültürel değerlerine ev sahipliği yapmış, gerek coğrafi konumu, gerek yeryüzü ve iklim koşulları açısından kültürel iletişim ve etkileşim sürecinde, çevresinde ki bölgeler arasında bir geçiş noktası olmuştur.

“Artvin, halk kültürü açısından çok zengin bir il olup, söz konusu kültürel değerleri korumasını ve yaşatmasını bilen vatandaşlara sahiptir. Ayrıca, 93 Harbi ve dar iş imkânları dolayısıyla, başka illere göç eden ve yerleşen Artvinliler de, geleneksel kültürlerini yaşatmayı sürdürmüşlerdir. Başta Artvinli araştırmacılar olmak üzere birçok halk bilimci; Artvin halk kültürüne eğilmiş, değerli kitap ve makaleler yayımlamışlardır. Artvin, öncelikle Türk halk edebiyatına, birçok saz ve halk şairi yetiştirmiştir. Artvin’de saz şairi pek bol olduğu gibi, Ardahan’dan, Kars’tan, Erzurum’dan da saz şairi ağırlarlar. Önemli ölçüde, halk müziğinin yaratıcısı ve taşıyıcısı konumundaki Artvinli saz şairlerinin sayısı 100’ü aşkındır. Saz şairleri, uzun kış gecelerinde, konaklarda ve köy odalarında, halk hikâyeleri anlatırlar ve âşık karşılaşmaları yaparlar. Yörede halk ezgilerinin yaratılmasını ve yaratılanların yaşatılmasını sağlayan olaylar: hayatın geçiş safhalarıyla (doğum, sünnet, düğün, ölüm) ilgili gelenekler, uzun kış gecelerinde düzenlenen Arfana-Harfanalar, âşık fasılları-meclisleri, yılbaşı kutlaması, köy seyirlik oyunları, imeceler (yörede *meci* deniliyor), yayla şenlikleri, bayramlar, askere uğurlama-karşılama gibi davetlerdir.” (Turhan & Tan, 2001, s. 12)

Berobana: “Geçmiş İslamiyet öncesine dayanan eski bir Türk halk eğlencesidir. Köy halkından meydana getirilen bir grup tarafından oynanır. Grup, davul-zurna eşliğinde köyü dolaşır. Bu eğlence biçimine, Türkiye’nin başka yörelerinde de rastlanmaktadır. Türkiye dışındaki Türki devletlerinde, *deve oyunu* gibi çeşitli adlar altında ve biraz değiştirilerek oynanmaktadır. Berobana oyunu Kırgızistan’da *töö çeçmez* adı altında oynanmaktadır.” (Gündüz, 2001, s. 170-171).

Harfana (Harfene): “Yöreye özgü, geleneksel köy eğlence biçimlerinden biridir. Tulum ve davul-zurna eşliğinde oyunlar oynanır, güreşler düzenlenir. Ardahan ilinin Posof yöresinde, harfana’ya *elfene* denilmekte ve Artvin yöresindeki harfana’nın aynı şekliyle, değişikliğe uğramadan oynanmakta olduğu söylenebilir.” (Gündüz, 2001, s. 171).

“Hali vakti yerinde ailelerin düzenlediği sünnet düğünlerinde; mevlit okutulur, horonlar çevrilir ve yöre türküleri söylenir. Özellikle yeni bir yuvanın kurulduğu düğünler, bir halk oyunları ve halk müziği şölenleri eşliğinde gerçekleşir. Yörenin düğünlerinde, ilçeler arasında az çok farklılıklar görülmektedir. Ölüm olayı karşısında, Artvin’li çok metindir. Doğum gibi ölümü de doğal karşılar. Bu sebeple, ağaçlılara pek rastlanmaz. Türk halk edebiyatına; atasözü, deyim, masal, efsane, halk hikâyesi, fıkra, bilmece, mani, türkü yönünden çok zengin malzeme kazandıran Artvin yöresinin, “Dede Korkut” destanında da izlerine rastlanmaktadır. Bir söylenceye göre, fıkra kahramanı *incili çavuş* Artvinlidir. Yöre, seyirlik oyunlar ve çocuk oyunları yönünden de çarpıcı bir zenginliğe sahiptir. Ege’nin zeybeğine, Ankara’nın seğmenine, Karadeniz Bölgesi’nin uşağına, Erzurum’un dadaşına karşılık, Kars ve Artvin’in yiğitlerine *koçak* denir.” (Turhan & Tan, 2001, s. 12-13).

“Artvin yöresi ilçeleri arasındaki farklılaşma, kültürel boyutta yapılan eğlence, festival ve etkinliklerde kendini göstermektedir. “Yaz başında, yayla şenlikleri başlar. Şenlik süresince; davullar, zurnalar, tulumlar, kemençeler, akordeonlar, bağlamalar çalınır. Horonlar çevrilir, bar’lar tutulur, türküler söylenir. Artvin’de şu festival ve şenlikler düzenlenmektedir: Kafkasör Kültür ve Sanat Festivali, Murgul Boğa Güreşleri, Ardanuç Aydın Köyü Yayla Şenliği, Ardanuç Karakucak Güreşleri, Ardanuç Efkari Âşıklar Şenliği ve Çurispil Yayla Şenliği, Arhavi Kültür ve Sanat Festivali, Şavşat Sahara Pancarcı Festivali, Şavşat Meydancık Satave Gevrek Şenliği, Yusufeli Salıkvan Yayla Şenliği, Yusufeli Karakucak Güreşleri, Şavşat Veliköy Karaüstü Karakucak Güreşleri. Bu şenliklerde; güreş tutulur, cirit oynanır, atlar yarıştırılır, boğa güreşleri düzenlenir. Artvin düğünlerinde ve şenliklerinde, güreş (karakucak) tutmak, at yarıştırmak, eski bir gelenektir. Cirit oyunu eskiden yaygın bir şekilde oynanmasına karşılık, günümüzde nadir olarak görülmektedir.” (Turhan & Tan, 2001, s. 14).

“Yaylacılığın, yöre yaşantısında çok önemli bir yeri vardır. Yaylalar, yöre halkının geçiminde hayvancılık ve hayvansal gıdalar yönünden ekonomik katkısının dışında, bir kamp gibi dinlenme ve eğlence yeridir. Yayla zamanının gelmesini izleyen 15-20 gün içinde, yöre halkı topluca *davul-zurna, tulum, akordeon* gibi yöresel çalgılar eşliğinde, en iyi giysilerini giyerek yaylaya çıkarlar. Normal olarak bir hafta, on gün kadar süren eğlencelere “*pancarcı şenlikleri*” denilir. Gündüzleri kırdan, geceleri yayla evlerinde, günlerce süren eğlencelerde; milli oyunlar oynanır, güreş yapılır, cirit atılır ve yöresel diğer eğlencelere de yer verilerek unutulmaz günler geçirilir. Günümüzde sadece boğa güreşleri, karakucak güreşleri ve halk oyunları görülmektedir. Artvin’de en büyük yayla şenliği Kafkasördür. Daha sonra yine çalgı eşliğinde, köylere dönülür. Yaylaya çıkış gibi, iniş de çalgı eşliğinde eğlenilerek yapılır. Son gün, çalgıcıların paralarını toplamak için *deve oyunu* düzenlenir.” (Tokdemir, 1978, s. 99-100).

4.2. Artvin Yöresi Halk Müziğine Bakış

“Ankara ve İstanbul’a uzaklığı, doğrudan halk müziği öğrenimi görmüş çocukların yetişememesi sebebiyle, Artvin’in halk müziği ürünlerini derlemede, notaya alıp gün ışığına çıkarmada ve yurda yaymada çok geç kalınmıştır denebilir. Bu konuda Trabzon ve Rize illeri, Artvin’den daima bir adım önde olmuştur. İstanbul Belediye Konservatuvarı’nın, halk müziği derleme gezileri çerçevesinde, 1929 yılında Sinop, Giresun, Trabzon, Rize, Gümüşhane, Erzurum, Bayburt, Erzincan illerinde çalışılmış fakat Artvin’e geçilmemiştir. Ankara Devlet Konservatuvarı’nın, planlı halk müziği derleme gezileri sırasında ise, 1937 yılında Trabzon ve Rize’ye gidilmiş, Artvin yine kenarda kalmıştır. Muzaffer Sarısözen, Halil Bedii Yönetken ve Teknisyen Rıza Yetişen ’den oluşan ekip, ancak 28 Temmuz-2 Ağustos 1950 tarihleri arasında Artvin’e gelebilmiştir. Bu arada birçok ezgi, sahipleriyle birlikte kaybolmuş olabilir. Derleme ekibi, bu kısa süre içerisinde; 17’si Uzun Hava, 81’i Kırık Hava olmak üzere 98 ezgi derleyebilmiştir. Bu sayı, diğer illere göre çok azdır. Kendilerinden ezgi derlenen kişiler arasından; ‘Akordeon’ çalan Murat Coşkun, ‘Mey’ çalan Cevri Altıntaş, Tulum çalan İdris Dursun, Ahmet Özbayrak ve Hasan Özbayrak, Kemeçe çalan Sefer Demir ve Yaşar Tuna ön plana çıkmıştır. Ankara Devlet Konservatuvarınca derlenen ezgilerden bir bölümü, sonraki yıllarda Muzaffer

Sarisözen ve öğrencileri tarafından notaya alınmış, yurttan sesler topluluğu vasıtasıyla yurda yayılmıştır. Ankara Radyosu ve daha sonra TRT Sanatçıları, zaman zaman Artvin ezgilerini derlemeye, notaya almaya ve repertuvara girmeleri için çaba göstermeyi sürdürmüşlerdir. Ankara Radyosunun, 1961 ve TRT genel müdürlüğünün, 1967 yılı halk müziği derleme gezileri sırasında, Artvin programa alınmamıştır. TRT genel müdürlüğü, nota yayınlarına başlamıştır. Bu çerçevede yayımlanan, *Türk Halk Müziğinden Seçmeler I* kitabında (TRT 1998): *Bulutlar Oynar Oynaşır, İndim Dere Irmağa, Ata Barı, Sarma Oyun Havası*’nın notaları bulunmaktadır. Yine aynı genel müdürlük, yayımladığı *Türk Halk Müziği Sözlü Eserler Antoloji*’sinde de otuz kadar Artvin ezgisinin sözlerine yer vermiştir (TRT 2000). Kültür Bakanlığı, Halk Kültürlerini Araştırma ve Geliştirme Genel Müdürlüğü, yurt çapında yaptığı halk kültürü derlemeleri çerçevesinde; 1988, 1998 (iki kez) ve 1999 yıllarında Artvin’e derleme ekipleri göndermiş, halk oyunlarının belgeselleri çekilmiş ve ezgiler derlenmiştir.” (Turhan & Tan, 2001, s. 19-21).

4.2.1. Artvin yöresi halk müziğinin ana özellikleri

Artvin halk müziği ve halk oyunları, kendi yöre insanlarının yaratmalarının yanı sıra, komşu il ve yöre halklarının katkısıyla da şekillenmiştir. Yörenin halk kültürü ürünlerinde; Trabzon, Rize, Ardahan, Kars, Erzurum, Bayburt, Gümüşhane’nin ve Azerbaycan, Gürcistan yörelerinin esintileri vardır. Diğer yandan, yörenin sahil ve iç kesimleri arasında da; müzik, çalgı ve oyunlar bakımından büyük farklılıklar göze çarpmaktadır.

“Artvin halk müziği konusunda, en geniş derleme ve araştırmalarından birini yapan Artvinli müzik öğretmeni Seyfettin Kaya’nın tespitine göre, merkeze bağlı ‘yukarı maden köyü’ ezgilerinde: 2/4, 4/4, 5/8, 10/8, 3/8, 6/8 ve 12/8’lik ritimler yaygındır. Erzurum ve Kars’ın etkisi büyüktür. Bu etkiyi, sık sık Erzurum ve Kars’tan gelen gezici saz şairleri yaratmışlardır. Âşık Yanarı, sümmani gibi kendine ağız yaratmış, Artvinli bir âşıktır. Âşık Yanarı, deyişlerini 3/8 ve 6/8’lik ritimlerde, üç veya dört ses genişliğinde söylemektedir. Yine Seyfettin Kaya’nın tespitine göre, ‘aşağı maden köyü’nden (merkez ilçenin köyü) ezgilerin çoğu, mayaya yakın uzun hava şeklinde söylenmektedir. Ezgiler genellikle tizden başlayıp, karar sesinde bitmektedir. Yukarı maden köyü’nde olduğu gibi, bu köyde de *sümmani ağzı* benimsenmiştir. Artvin yöresi ezgilerinde kullanılan usuller, çokluk sırasına göre: 6/8, 10/8, 5/8, 2/4, 4/4,

12/8, 3/8, 7/8, 8/8, 9/8 şeklindedir. Ezgi genişliğine gelince: 4, 5, 6, 7, 8 ses aralığına sahip ezgiler çoğunluktadır.” (Turhan & Tan, 2001, s. 46-47).

Atma Türkü: “Artvin’de de, Rize ve Trabzon’da olduğu gibi ‘atma türkü’ veya ‘türkü atma’ geleneği vardır. Yöredeki yaygın adı ‘kovalama, karşı-beri’dir. Geleneğin kesin uygulama yeri ve zamanı yoktur. Herhangi bir rastlaşmada, karşılaşmada veya iş yapma sırasında, iki kişi veya iki grup arasında türkü atma başlayabilir. Genellikle tek veya iki dizeli (mısralı) türkü atmalar yaygınsa da, yörede tek dizeli türkü atma daha çok ilgi görmektedir. Atma türküde, atılan ve karşılıklı olarak söylenen dizeler arasında; ölçü, uyak (kafiye) ve anlam uygunluğu bulunması şarttır. Türkü atma sırasında, âşık karşılaşmalarında olduğu gibi; takılma, iğneleme, yerme duyguları ön plana çıkar. Zaman zaman müstehcen sözlerde yer alır. Bu sırada darılmak, alınmak, kızmak gerekmez. Kadın-erkek, baba-oğul, âşık-maşuk, gelin-kaynana arasında da türkü atılabilir. İmecelerde (mecilerde) türkü atma ve mani atma uygulaması daha çok görülür.” (Turhan & Tan, 2001, s. 46)

4.2.2. Artvin yöresinde kullanılan halk çalgıları

“Yörede, sahilten iç kesimlere gidildikçe, hareketler ağırlaşır, ritim belirginleşir, biraz sonra davulu bulacağımızı hissederiz. Borçka ile Artvin arasındaki sarp (çok dik) dağlar, sanki bu iki ruhun oluşması arasında ki doğal bir sınırdır.” (Saygun, 1937).

“Artvin yöresinin en eski geleneksel çalgılardan birisi, *tulumzurnadır*. Fakat eski tarihlerde, özellikle 93 Harbi’nden (Osmanlı- Rus savaşından) sonra, yörede *tulumzurnanın* kullanımı azalmıştır. Yerini *el armonikalarına* (*garmon*) bırakmıştır denilebilir. Saygun, çalışmaları için yöreye geldiği zaman, Artvin yöresi merkezinde *tulumzurna* çalgısını görüp dinlemek imkânını bulamadıklarını, Artvin Borçka üzerinde tesadüf olarak gördükleri doksanlık bir ihtiyar ‘tulumcu’yu şehre getirdiklerinden bahsetmektedir. Saygun, *tulumzurnanın* bu kullanımının seyrekliğinin sebebini soruşturunca, gençlerin bu çalgıyı kaba ve ilkel bulduklarını üzülerek anladığını belirtmektedir. Aynı ruh durumuyla, Bayburt’ta da karşılaştığını söylemektedir. Bayburt yöresinin gençlerinin de, ‘bar oyunları’na eşlik eden davul-zurnayı ilkel bularak, bu çalgıları terk ettiklerini ve yerlerine ‘ut’ ve ‘keman’ çalgılarını icra ettiklerini ve bunu kendince yanlış bulduğundan bahsetmektedir. Halk

oyunlarının, ancak kendi çalgılarıyla birlikte amacına ulaşacağını söyleyen Saygun, değil zurna yerine ut; kemence yerine zurna veya başka bir türün kabul olunmaması gerektiğini savunmaktadır. Karadeniz horonlarının, yalnızca kemençe ile tamamlanabileceğini belirten Saygun, Artvin horonlarının da tulumzurna'yla gerçek karakterini kazanacağını söylemektedir. Diğer türlüünün, uygunsuz bir yama gibi sırtacağını ve sıkıcı olacağını düşünmektedir. Tulumzurnanın kısa dans motiflerine, kendine göre bir değişiklik sağlayan ikinci sesinin (ifte kamış borularından kaynaklanan, ikili sesinin), el armonikası'nda olmadığını gördüğünü ve bunun gerçekten büyük bir kayıp olduğunu düşünmektedir. Yine Bayburt yöresinde, çalgıların değiştirilmesinden dolayı, oyun figürlerinin de değiştirildiğini ve batının vals ve başka dans figürlerinin de icra edilmesini zevksiz bulduğunu söylemektedir. Batının kullandığı algılar ile icra edilen dans figürlerini, yöresel bar figürlerine, hayal ürünü dediği adımlarla birleştirip, bunu yenilik olarak ortaya sürmenin ve bunu bu şekilde kabul etmenin çok yanlış bir hareket olduğunu düşündüğünü belirtmektedir. Artvin yöresinde buldukları, dikkat çeken bir diğer çalgının da *çimon* algısı olduğunu söyleyen Saygun, bu çalgıyı köylerde çocukların ve büyüklerin aldığından bahsetmektedir. Ayrıca yörede, üflemeli çalgı olarak kaval çalgısı da icra edilmektedir. Yörede zurna ve mey algılarının da icra edildiğini öğrenen Saygun, yolları üzerinde bu algıları görmediklerinden bahsetmektedir. Bu algıları, Kars yöresinde bulmanın mümkün olduğunu söylemektedir. Mızraplı çalgılardan bağlama algısının, Artvin yöresinde bilindiğini ve icra edildiğini, fakat bu çalgıyla da karşılaşmadıklarını belirtmektedir. Vurmali algılar hakkında ise, zurna ve eşliğinin gerektiğini söyleyen davul algılarının, Borçka 'da mevcut olmadıklarını, Artvin Merkez'e yaklaştıkça görülmeye başlandığını, Doğu ve Güneye gidildikçe fazlaştığını söylemektedir. Bu sebeple, Borçka ve Artvin arasındaki dik yamaçlı dağların, musiki konusunda bir sınır teşkil ettiğini tekrar belirtmektedir. Saygun, Karadeniz kemenesinin, Artvin yöresinde bulunmadığını söylediği gibi, yöreden sahil kesimine doğru gidildikçe, davul-zurnanın görölmediğinden bahsetmektedir. Tulum için sınırların biraz daha geniş tutulmasının gerekli görölldüğünü söyleyen Saygun; tulumun, davul-zurnadan farkının, yalnız Artvin ve Rize yörelerinin tekelinde bulunduğunu ve diğer algılar gibi Anadolu'nun içine doğru nüfuz etmemiş olduğunu belirtmektedir. Başka bir ifadeyle, davul-zurna, Artvin yöresine kadar gelip, Karadeniz'in doğu sahiline çıkamamış; buna karşılık Karadeniz'in doğu sahili ile Artvin'e ait olan tulumzurnanın, iç kesimlere nüfuz etmediği söylenebilir. Bu

nedenlerden dolayı, tulumzurna konusunun çözümlenmesi gereken belirsizliğini vurgulamaktadır. Saygun, Artvin yöresinde zilli ve zilsiz def çalgılarının da kullanıldığını söylemektedir. Defi yalnız kadınların çaldıklarını ve düğünlerde en çok kullanılan çalgılardan biri olan def'e, kadınların "lililli" denilen nakaratlarla eşlik ettiklerini söylemektedir. Saygun'un, Osmanlı-Rus savaşından sonra Artvin yöresine yayıldığını söylediği, el armonikasının da (garmon), aynı etkiyle Kars yöresine yerleşmediği ve yayılmadığına dikkat çekmektedir. Saygun, Artvin'de el armonikası'nın yaygınlaşmasının sebebini, tulumzurna'ya benzer bir tınıda ses elde edilen bir çalgı olmasına ve gençlerin tulumzurna'yı ilkel olarak düşünmesine ve tercihen garmon'u seçmelerine bağlamaktadır ve bu yaklaşımı çok yanlış ve tehlikeli bulmakta olduğunu belirtmektedir. Artvin halkevlerinde bunlardan başka; piyano, keman, mandolin, ut, cazbant² davulu, fanfar³ aletleri, gramofon ve radyo mevcut olup, gramofon'da çalınmak üzere getirilmiş olan plaklar ile birkaç alaturka eserler çalınmaktadır. Daha eski tarihlerde Ermeni kiliselerinde, Harmonyum (Armonyum)⁴ çalgısı mevcutmuş ve buna Fisgarmon⁵ adı verilirmiş. Saygun, bu çalgının o dönem için Artvin'de kullanılmadığını belirtmektedir." (Turhan & Tan, 2001, s. 23-25).

Yörede türkü söylenirken, halk oyunu oynanırken çalınan çalgılar şunlardır:

Tulum: Tulumzurna, gayda, kayda, göğde de denir. Keçi veya oğlak derisinden gövdenin bir koluna delikli kamış takılarak yapılan nefesli (üflemlili) bir çalgıdır. Horonların baş çalgısıdır. (Saygun, 1937) (Çokal, 1963).

Kemençe: Yörenin sahil kesiminin çalgısıdır. Bu kesimde horonlara ve atma türkülere eşlik eder. İç bölgeye geçildiğinde görülmez. Yerini tuluma bırakır.

Bağlama: Âşık fasıllarının baş çalgısıdır. Âşıklar, genellikle divan ve tamburayı çalarlar. Mey ile birlikte kapalı alanların çalgısıdır. Yayla şenliklerinde, geceleri ön plana çıkar.

Garmon (Armonika, El Armonikası): Körüklü küçük bir çalgıdır. Sahil kesiminde ve Gürcistan'a sınır köylerde, eskiden daha çok çalınmaktaydı. Bu çalgı da

² Yalnızca caz müziği çalan orkestra

³ Bakırdan yapılmış üflemlili çalgılardan oluşan orkestra.

⁴ Harmonyum (Armonyum): Dış görünüşü piyanoya benzeyen, körüğü ayakla işletilen, küçük org.

⁵ Akordeon, metal dilciklerden meydana gelmiş portatif ve körüklü bir müzik aletidir. Körüğün açılıp kapanmasıyla meydana gelen hava akımı dilciklere çarparak sesin çıkmasını sağlar. Akordeon, ülkemizde Artvin dolaylarında halkın çok kullandığı bir müzik aletidir. Adına Fisgarmon da denir.

Osmanlı-Rus harbi sırasında Artvin'e yerleşmiştir. Daha sonra yerini, akordeona terk etmiştir. Küçük olması dolayısıyla, kadınlar tarafından da kolaylıkla çalınmaktadır. Horonların eşlik çalgısıdır.” (Turhan & Tan, 2001, s. 66)

Armonika: “Avrupa'nın eski olmayan halk çalgılarından ve akordeondan daha ilkel bir çalgıdır. Çarlık Rusya'sında fabrikası açıldığı zaman, Asya ve Kafkasya'da gelenekli çalgılara rakip kesilmiş, zevklere ucuzluğuyla hitap etmiştir. Tatar ve Başkurtların 'garmon' dedikleri bu el armonikasına, Kırgızlar 'kol zurnası', kimileri de 'el zurnası' derlerdi (Türkçenin kimi lehçelerinde ele *kol* denildiği için). Kırgızların en günah saydıkları çalgılardan biri bu olduysa da ona rağmen çok yayılmıştı. Kafkasya'da 'kâğıt kopuz' diyenler çoğalmaktaydı. Karsta, ülkenin savaş yıllarında, çalgı pazarını yürütmüştür. Abdülhamit zamanında, ülkeye izinle göçüp, Adapazarı gibi bazı yerlere yerleşen Kafkasya Türkleri, el armonikasını kullanmasına karşılık, yerlilerce çalgı hiç tutulmamıştır. Karslılar akordeon çalanları hoş görmüyor ve usta oyuncular davul-zurnadan ayrılmıyorlardı.” (Gazimihal, 1975, s. 25-26).



Şekil 8. Adapazarlı eski göçmen ailelerden, armonikacı bir kız çocuğu (Gazimihal, 1975, s. 26)

Akordeon: “1829 yılında Avrupa'da geliştirilen ve 1910 yılında bugünkü şeklini olan körüklü bir çalgıdır. Osmanlı-Rus savaşı sonrası Artvin yöresine girmiş, el armonikasının (garmon) yerini almıştır. Horonların ve bazı barların eşlik çalgısıdır.

Davul: Barlarda büyük, horonlarda daha küçük davullar çalınır. İç kesimin baş çalgılarından biridir.

Koltuk Davulu: Barlar ve horonlar; garmon (el armonikası) veya akordeonla çalınırken küçük koltuk davulu denilen davullar kullanılır. Koltuk altına sıkıştırılan küçük davul, iki elle darbuka gibi çalınır.

Def: Küçük bir çembere girilmiş deriden ibarettir. Zilli ve zilsiz iki tipi vardır. Kadın eğlencelerinde kullanılır. Ayrıca mey, bağlama gibi çalgılara eşlik eder.

Zurna: Yörede iki çeşit zurna görülmektedir. Çoğunlukla sahil kesiminde cura zurna (küçük boy); iç kesimde orta zurna (orta boy) denilen zurna çeşidi kullanılmaktadır. Zurna, horonlara ve özellikle de barlara eşlik eder.

Mey: Azerbaycan kökenli bir üflemeli çalgıdır. İç kesimin çalgısıdır. Türkülere, barlara eşlik eder. Sadi Yaver Ataman, Cevri Altuntaş ile mey'i tanıtan bir makale yazmıştır (Türk Folklor Araştırmaları, Mey).

Kaval: Her çoban mutlaka ilk iş olarak kaval çalmayı öğrenir. Dilli ve dilsiz iki tip kaval vardır. Şimşir ağacından yapılan kavallar tercih edilir. İç kesimin çalgısıdır.

Düdük (Sipsi): Bu çalgıda sadece çobanlarca çalınır. Ana çalgıların olmadığı yerlerde, halk oyunlarına eşlik eder.

Klarnet: Askerliğini bando eri olarak yapan gençler tarafından yurda yayılmıştır. Artvin'de de zurnacının bulunmadığı zamanlarda kullanılmaktadır. Yöreye bu çalgıyı, Rüstem Tokdemir getirmiştir.

Çimon: Üflemeli bir çalgıdır. Diğer adı 'billi', genel olarak da 'sipsi' denilebilir. Ahmet Adnan Saygun'un, 1936 yılı gezisi sırasında görülmüş ve tanıtılmıştır. Yaygın bir çalgı değildir. Günümüzde halen, halk arasında kullanılmaktadır. Yusufeli ilçesinde yaygındır." (Turhan & Tan, 2001, s. 66-67).

"Çalgının *Cibon* ve *Cimbon* şeklinde söylendiği de bilinmektedir. Bu çalgı Samsun yöresinde aynı adlarla bilinirken, Muğla yöresinde *Zimbon* adıyla, 1930'lara kadar kullanıldığı tespit edilmiştir. Ancak Cimon özellikle Artvin müzikleri ile halk müziğinin icrasında kullanılmaktadır. Tek başına çalındığı gibi, koltuk davul veya diğer ritim sazlarıyla da kullanılmaktadır." (Anadolu Halk Çalgıları-Nefesli Çalgılar, 2011).



Şekil 9. Cimon (Cibon) (Anadolu Halk Çalgıları-Nefesli Çalgılar, 2011, s. 94)

4.2.3. Artvin yöresi halk oyunları

Halk oyunları, Türkiye'nin farklı yörelerinde, geçmişten günümüze gelen sosyokültürel etkileşim, iletişim ve değişim ile birlikte, birbirinden farklı; gelenek-görenek, örf-âdet, inanç, coğrafya vb. değer yargılarının oluşturduğu, kültürel bir çeşitliliğe sahiptir. Bu çeşitlilik, toplumların düşünce, inanç, sevinç, üzüntü, coşku, gurur, sahiplenme, iman vb. duygu ve dürtülerinin; ezgi, figür, ritim, çalgı zenginliği ve içerdği geleneksel değerlerle birlikte, çok yönlü bir kültürel yapı oluşturmuştur.

Artvin yöresi halk oyunlarına, genellikle verilen isim *horon* 'dur. Doğu Karadeniz'in sahil kesimlerinde oynanan Karadeniz horonları ile Artvin yöresi ve özellikle yörenin iç kesimlerinde oynanan horonu karıştırmamak gerekir.

“*Horom*’a gelince; bazı yazarların dediği gibi *horon* değil, *horom*’dur. Bölgesel olarak biçilen otların, ortalama onar kiloluk paketler haline getirilmesine denilen, ‘horom yapmaktan’ alınmıştır. Ot horomlama olayını izleyenler, horom yapmaktaki hareketlerin, horom oyunundaki figürlerle, ne derece sıkı sıkıya ilgili olduğunu görmek ve anlamakta güçlük çekmeyeceklerdir. Zaten bölgede çoğunlukla *horom oynayalım* yerine, *horom tepelim* denir. Örneğin: ‘Çocuklar bahçede ne yapıyorlar?’ sorusuna, çoğukez ‘Ne yapacaklar, horom tepiyorlar’ diye cevap verilir. ‘Hayrola

arkadaş! Seni uykusuz gibi görüyorum'; 'Ne uykusuz olmayayım ki, üst kattakiler bu gece sabaha kadar horom teptiler.' (Tokdemir, Artvin Destanı, 1978, s. 106).

“Khorom’u, ‘horan/horun/horon/hora’ biçiminde söyleyip yazan bazı araştırmacılar, bu adın Latince *khorea* sözcüğünden ileri geldiğini sürmektedirler. Doğu Karadeniz Bölgesi’nde de gerek ot ve sap demetlerine; gerekse mısır saplarının demetlerine, bazı kesimlerde horom, khorom, bazı kesimlerinde ise horon denmektedir. Aynı karakterdeki oyunlara da yaygın olarak khorom denilmektedir. Horon, horun, horan ve benzerleri gibi söyleyişler ise, horom’un değişik bölgelerde ve ağızlarda söylenen bozulmuş biçimidir. Horom: topluluk, beraberlik, yığıntı, hareket ve eğlence gibi anlamları içeren geniş kapsamlı bir anlam gücü taşıyan sözcüktür. Divan-ü Lügat-it Türk’te, horum, korum; Uygur Türkçesinde, kor; Kırgız ve Çağatay Türkçesinde, hor; Kırım Türkçesinde, koran gibi söyleyiş farklılıkları olmakla birlikte, hemen hemen aynı anlamda kullanılmaktadır. Ayrıca yedinci yüzyıldaki tarihi kayıtlara göre, Gürcistan Batum bölgesinde horomların oynandığı ve horomi olarak söylendiği saptanmıştır ki, halen Artvin yöresinin bazı kesimlerinde aynı biçimde söylenmekte olduğu görülmektedir. Khoromi, Kafkasya’da halen, yalnız davulla oynanan ve figürlerinde savaş sahnelerinin sergilendiği bir oyun olarak yaşamaktadır. Bu oyun, son birkaç yıldan beri de *atom* adıyla, Artvin yöresi oyunları arasına katılmıştır.” (Tokdemir, 1993, s. 210-211).

“Artvin horonları, genel itibariyle ikiye ayrılabilir: koşmalı horonlar, koşmasız horonlar. Koşmasız horonlar, Artvin’in geleneksel çalgısı olan tulumzurnanın eşliğiyle icra edilirler. Tulumzurnanın, her dansa ait olarak, ara vermeden sürekli bir biçimde tekrarladığı kısa motiflerini icra eden çalgıcının, melodinin ritmine göre ayağını vurması âdettir. Bu oyunların birçok çeşidi vardır: Deli Horon, Salyabasa, Titreme Oyunu, Kabak Havası (Yol Havası) bunlardan bazılarıdır. Artvin yöresinde, Köçek adıyla kadınlara özgü oyunlar da mevcut olup, bunları erkekler de gerektiğinde oynarlar. Şamili adlı oyun da Artvin yöresinde oynanmakta ise de, bunun Kafkasya ve Azerbaycan’dan geldiği söylenmektedir. Bu oyun batı Anadolu’da da, Kazaska veya Şeyh Şamil adıyla bilinir.” (Saygun, 1937) (Turhan & Tan, 2001, s. 23-24).

“Artvin halk oyunları konusuna pek çok halk bilimci eğilmiş, birçok kitap ve makale yayımlanmıştır. Ne yazık ki, bu kitap ve makalelerde, çelişkili bilgiler ve yetersiz

notalar bulunmaktadır. Birçok oyunun, birden çok adı vardır. Yöreye ait yetmiş'i aşkın halk oyununun, ancak on-onbeş'i üzerinde dönüp dolaşmıştır. Sınırdaki ve kültürler arası alışverişin yoğun olduğu bir coğrafyada yer alan, köklü tarihsel ve kültürel mirasına sahip çıkan Artvin, halk oyunları yönünden çok zengin bir yöredir. Yörenin halk oyunları, 'horon' ve 'bar' ağırlıklıdır. Bir araştırmaya göre, yörede şu yetmiş halk oyununun oynandığı belirlenmiştir.” (Hacıbekiroğlu, Akalın , & Sürmeli, 1994, s. 98-99):

- | | |
|-----------------------------------|----------------------------------|
| 1. Acara Sarması (Horomî) | 18. Deli Horon (Salıyabasa) |
| 2. Acara Kız | 19. Deli Kız (Kız Belin İncidir) |
| 3. Ağır Bar (Üç Ayak) | 20. Develi |
| 4. Ahçık Barı (Kız Barı) | 21. Döne (Döney) |
| 5. Akışta (Akuştâ- Alkışta) | 22. Düz Horon (Âdi Horon) |
| 6. Arhavi Canlısı | 23. Gülenber |
| 7. Artvin Temurağası (Timurağası) | 24. Hançer Barı |
| 8. Aşırma Barı | 25. Sıksaray (Hemşin Horonu) |
| 9. Atabarı (Artvin Barı) | 26. Hoş Bilezik |
| 10. Hemşin Horonu | 27. İsasor Sallaması |
| 11. Birgel | 28. Kabak Havası (Yol Havası) |
| 12. Borçka Horonu | 29. Kaç Gel (Kaçigel) |
| 13. Cezayir Ağırlaması | 30. Kapani |
| 14. Cilveloy | 31. Karabağ |
| 15. Coşkun Çoruh | 32. Karadeniz |
| 16. Çalika | 33. Kazaska |
| 17. Daldalan (Daldolan) | |

- | | |
|--|-----------------------------------|
| 34. Kız Horonu (Roza) | 52. Sarı Çiçek (Sarı Kız) |
| 35. Kobak | 53. Sarma |
| 36. Koçeri (Koççarı) | 54. Sasa |
| 37. Kurt Barı | 55. Sol Ayak Barı |
| 38. Laçın Barı | 56. Sürmeli Barı |
| 39. Lale Barı | 57. Şahlan (Şeyha) |
| 40. Livane (Artvin'in eski adı) | 58. Şavşat Barı (Ağır Bar) |
| 41. Mektepli Tamzarası | 59. Tamara (Taşkiran) |
| 42. Mendo Barı | 60. Tanzara (Tamazara) |
| 43. Murgul Basması (Çifte Basma-Çift Ayak) | 61. Tarama |
| 44. Ondört (Dasnicorç) | 62. Tavuk Barı |
| 45. Orta Batum | 63. Tersine |
| 46. Papilat | 64. Teşi |
| 47. Refo | 65. Uzun Dere (İnce Dere) |
| 48. Sallama | 66. Üç Ayak |
| 49. Salyabasa (Deli Horon oyunundan alma) | 67. Ürüm (Dört Kilise Titretmesi) |
| 50. Sarhoş Barı | 68. Vazriya Düz Horonu |
| 51. Sarı Seyran (Sarı Zambak) | 69. Yengecan |
| | 70. Zurna Horonu |

“Liste incelendiğinde, Rize, Ardahan, Kars, Erzurum, Azerbaycan ve Acara’dan⁶ bazı halk oyunlarına rastlandığı gözden kaçmamıştır. Ancak Artvinliler, komşu il ve yörelerin oyunlarını alırken, mutlaka bazı figür eklemeleri yapmışlar, ezgi ritmini değiştirmişler ve eşlik çalgı olarak kendi yöre çalgılarını kullanmışlardır. Bu değişiklikler dolayısıyla, komşu oyun adlarının başına Artvin adı eklenmesi uygun bulunmuştur: Artvin Timurağası (Temurağası) gibi.

“Oyunları üç grupta incelemek mümkündür:

Sadece Yöreye Has Oyunlar:

- | | | |
|-----------------------------------|---------------|-------------------|
| 1- Ata Barı | 6- Kobak | 11- Teşi |
| 2- Düz Horon | 7- Sıksaray | 12- Karşıberi |
| 3- Sa-Sa | 8- Sarı Çiçek | 13- Polka |
| 4- Deli Horon | 9- Karabağ | 14- Acara Sarması |
| 5- Murgul Basması
(Cilveli-oy) | 10- Uzundere | |

Erzurum ve Doğu Anadolu Kökenli Oyunlar:

- | | |
|---------------|----------------|
| 1- Ağırbar | 4- Yayla Barı |
| 2- Mendo Barı | 5- Hançer Barı |
| 3- Tavuk Barı | |

Karadeniz Kültürünün Eseri Oyunlar:

- | | | |
|------------------------|--------------------|-------------------------|
| 1- Hemşin Horonu | 4- Tirilido-Nanido | 7- Sarı Zambak |
| 2- Karadeniz
Horonu | 5- Memetina | 8- Yüksek Hemşin |
| 3- Arhavi Canlısı | 6- Papilat | 9- Alamadım
İsmail’i |

⁶ Acara Özerk Cumhuriyeti, Gürcistan’ın güneybatı kesiminde yer alan Özerk Cumhuriyet. Yönetim merkezi Batum’dur. Türkiye’nin hemen kuzeydoğusunda Artvin ve Ardahan illeri sınırında yer alır. Artvin’in Hopa ilçesinde bulunan Sarp Sınır Kapısı, Batum’a açılır.

Kafkas Kültürünün Eseri Oyunlar:

- | | | |
|-----------------|-------------|---------------------|
| 1- Şeyh Şamil | 5- Tillara | 9- Nare |
| 2- Hoş Bilezik, | 6- Temurağa | 10- Dello” (Gündüz, |
| 3- Sarı Seylan | 7- Tanzara | 2001, s. 175) |
| 4- Daldalan | 8- Koççeri | |

Gazimihal’in 11 adet Artvin Halk Oyununun notasını da yayımladığı eserinin, en önemli maddelerinden birisi *Artvin Oyunları* maddesidir. Bu maddedeki bilgiler aynen aktarılacak olursa şöyledir:

Artvin Oyunları: “Yörenin hemen hiçbir bucağında, kız veya köçek oynatmak âdeti yoktur. Deli horon oyununun, yöreye özgü ve Kafkasya’dan alınmadığından ısrarla belirtilen bir ayak oyunu olup, havasının notası verilmiştir. Horon tabirinin, horon kelimesiyle bir olup olmadığı şüphelidir. Maçahal (Maçahel), Maradit, Borçka ve Murgul taraflarında en fazla yüz yıldan beridir, Rus ithali *armonika* (*el armonikası, garmon*) eşliğiyle yürütülen birçok Kafkas şarkı ve oyunları da yer bulabilmiştir. Şamili Horon ve Tamaşa adlı oyunlar ve bir de Arşın Mal Alan, Azeri operetinin türkölü ve rakslı bir oyunu olup, otuz yıl önce alınarak yörede pek moda olmuştur. Bunlar orada, belirli bir istila devresinin acı hatıralarını anarak yürütüle gelmişlerdir. Artvin ve yöresinin bugünkü oyunlarından başlıcaları arasında, Avrupa menşeli *Polka* oyunu gibi ithal unsurlarını bile, bazen görmek mümkündür.⁷ Gazimihal ise, Artvin yöresinin başlıca oyunlarının şunlar olduğunu belirtmiştir: Düz Horon veya Âdi Horon (yeni adıyla Durgun Çoruh), Deli Horon (yeni adıyla Coşkun Çoruh), Sasa (Kıvrak Çoruh), Orta Batum, Sarı Çiçek, Sallama, Ata Barı, Polka, Uzundere, Teşi, Kurt Barı, Muğrul (Murgul) Basması, Karabağ, Köçek, Kama Oyunu, Artvin Timurağası (Temurağası). Yaklaşık olarak 1935-1936’da, Vali olarak Artvin’e gelen Refik Koraltan, nahiye ve köylerden bazılarının adlarını değiştirmiştir. Artvin’e, Çoruh vilayeti de deniliyordu. Refik Koraltan, bu yüzden horon adlarını vilayete adını veren nehirden alarak, oyunların Artvin’e aidiyetini belirtmiştir. Düz Horon’a

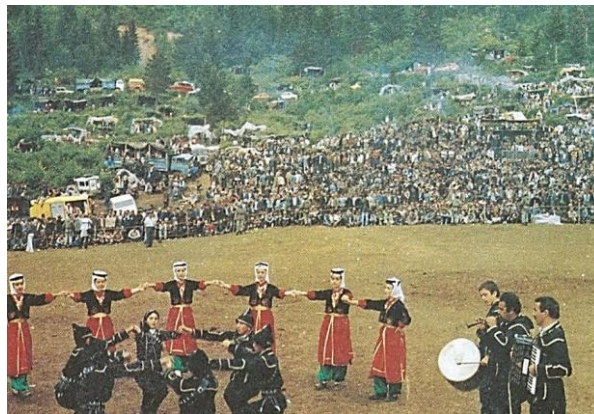
⁷ Polka, aslında bir Çek dansı ve tüm Avrupa ve Amerika’da tanınan bir dans müziği türüdür. 19. yüzyılın ortalarında, şimdi Çek Cumhuriyeti’nin bir parçası olan Bohemya’da ortaya çıkmıştır. Polka, birçok Avrupa ve Amerika ülkesinde popüler bir halk müziği türü olmaya devam etmekte ve halk sanatçıları tarafından icra edilmektedir.

Durgun Çoruh; Deli Horon'a Çoşkun Çoruh ve Sasa'ya Kıvrak Çoruh adlarını vermiştir.” (Turhan & Tan, 2001, s. 54-55)

“Sahil kesiminde yer alan, Artvin-Hopa ilçesinde ki oyunlar; *kemençe, tulum, cura zurna, garmon* eşliğinde oynanmaktadır ve hemen hemen hepsi horon'dur. 7/8'lik ölçüdeki ezgiler yaygındır. Sahil kesiminde, kadın ve erkekler, *köçek* adlı oyunu da oynarlar. İç kesimde, horonların yanı sıra *barlar*, seyrek de olsa *yallılar (halaylar)* meydana çıkar. Kemençe kaybolur, tulum yaygınlaşır. Davul-zurna ve mey belirginleşir. El-armonikası (garmon) ve akordeon 'da çalınır.” (Turhan & Tan, 2001, s. 193).

“Daha çok iç kesim, yani kırsal kesimde kültür etkinliği korunabilmiş ve bu bölgede yaşayan Gürcüler, yerli halk ve Azerilerin, örf ve âdetleri bugünkü yaşam biçimlerinde de devam ettirilmektedir.” (Şahin & Akalın, 1997, s. 193). “İç bölgede: 2/4, 4/4, 5/8, 6/8'lik ölçülerdeki ezgiler egemendir.” (Hacıbekiroğlu, Akalın , & Sürmeli, 1994, s. 83-84) (Turhan & Tan, 2001, s. 65).

“Hopa'da sahil terkedilip Borçka'ya doğru yaklaşıldıkça musikinın azar azar karakterini değiştirdiği görülür. Karadeniz kıyılarının cılız sesli, buna karşılık en ele avuca sığmaz ritimleri ve canlılığının örneği olan halk oyunları figürlerinin oluşturduğu, kemençenin eşlik ettiği *Karadeniz horonu* geride kalmıştır. Ölçüsüz heyecanların cazibesi içinde titreyen, hiç tereddütsüz kendini dizleri üstünde yere atan ve hayret verici bir aksiyon ile hemen kalkıp, vücutlarının esnek hareketleriyle bir sağa, bir geriye dönen *deniz adamı*, yerini bilincin hâkimiyetine bırakmıştır. Ölçülü adımlarını, daha sakin bir havanın ritimlerine uyum içinde uyduran, *kır adamına* terk etmiştir.” (Turhan & Tan, 2001, s. 23).



Şekil 10. Kafkasör festivalinden bir görünüm (Şahin & Akalın, 1997, s. 83)



Şekil 11. Yöresel kadın kostümleri ile ev eğlencelerinden bir görünüm (Artvin yöresi belgeseli), *Onur yeni arşivinden*



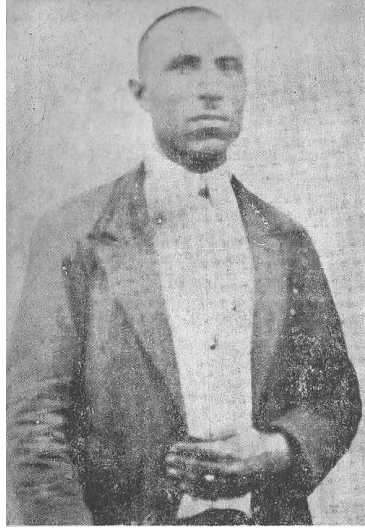
Şekil 12. Yörenin halk oyunları (Tokdemir, 1993)

4.2.4. Artvinli sanatçılar (çalan, söyleyen, araştıran ve oyun öğretenler)

“Muzaffer Sarısözen ve Halil Bedii Yönetken, 1950 yılı temmuzunda Artvin’e geldiklerinde, Cevri Altuntaş gibi bir mey; Murat Coşkun gibi bir akordeon, el armonikası (garmon); İdris Dursun, Hasan Özbayrak ve Ahmet Özbayrak gibi tulum; Yaşar Tuna ve Sefer Demir gibi kemençe sanatçılarıyla karşılaşmışlardı. Artvin halk müziğinin derlenip, radyolar vasıtasıyla yurda yayılmasında, özellikle Cevri Altuntaş’ın (1886-1968) büyük hizmeti olmuştur. Çünkü mey çalmasının yanında, Artvin türkülerini de söyleyebiliyordu. Düğünlere çalgıcı olarak davet edildiği için, komşu yörelere de gidiyordu. Bu sebeple repertuarı genişti. Bir süre İstanbul radyosunda da mey çalan Cevri usta, yöresinin bütün üflemeli çalgılarını çalmakla birlikte, mey çalgısında ustalaşmıştı. Artvinli Mehmet Çokal, tulum; Osman Baydar, tulum, zurna, mey; Rüstem Tokdemir, zurna; Cabbar Bozkurtlar, mey; Yasin Torun, zurna sanatçısı olarak ün yapmışlardır. Daha yakın dönemde Nurettin Demir, yörenin akordeon ve tulumu en iyi çalan mahalli sanatçılarından biri olarak tanınmıştır. Remzi Yeni, Artvin yöresinde doğup büyümüş olup, yakın dönemin TRT Ankara radyosunda; zurna, mey, kaval sanatçısı olmuştur.” (Turhan & Tan, 2001, s. 68).

4.5.1. Yörede yaşamış eski müzisyen ustalar

Rüstem Tokdemir (1911-1972): “Artvin Şavşat ilçesinin Kocabey köyünde, Cerrahlar soyundan İsmail Ağa’nın oğludur. Yörede döneminin en usta çalgıcısı olarak bilinmektedir. Özellikle zurna da çok başarılı olup, nefesli sazların hemen hepsini çalabilen, çok yönlü bir yeteneğe sahiptir. Marangozluk, çilingirlik, ağaç tornacılığı, oyma ve kakmacılığın da aynı zamanda ustasıdır. Başlı başına bir sanat değeri taşıyan çalgılarını, kendisi yapardı. Bunların yanı sıra, başarılı bir taklitçi olan sanatkârın, hazırlayıp oynadığı ‘ortaoyunları’, yörede herkes tarafından zevkle izlenir, beğeniyle karşılanırdı. Rüstem usta, aynı zamanda klarneti yöreye ilk getiren kişidir. Ancak, bu çalgı ilgi görmemiş ve yaygınlaşmamıştır.” (Tokdemir, 1978, s. 101).



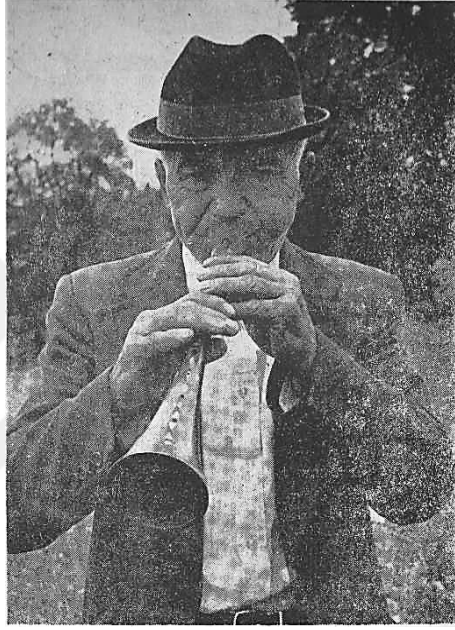
Şekil 13. Rüstem Tokdemir (Rüstem Usta), (Tokdemir, 1978, s. 102)

Cevri Altuntaş (1886-1968): “Artvin Şavşat İlçesinin Söğütlü mahallesinden olup, Azizoğullarından Aziz Ağa’nın oğludur. Müzik yeteneği ve merakı küçük yaşta iken saptanarak, Tiflis’te “Derviş Baba” adlı meyzen’in eğitimine verilmiştir. Bir yıl burada eğitim gördükten sonra ayrılmış, daha sonra kendi kendini yetiştirmiştir. Zamanındaki yöresel nefesli sazların hemen hepsini ustalıkla çalmasına karşın, mey çalgısında en üstün düzeye ulaşmıştır. Kısa zamanda ün yapan meyzen, 1943 yılından başlamak üzere İstanbul radyoevinde çalışmış ve tüm yurttan tanınmıştır.” (Tokdemir, 1978, s. 101).



Şekil 14. Cevri Altuntaş

Cabbar Bozkurtlar (1905-2002): “1915 yılında Artvin Şavşat ilçesinin Ciritdüzü köyünde doğmuştur. Araboğullarından Yusuf Ağa’nın oğludur. Yörede yaşayan çalgıcıların en ustalarından birisidir. Nefesli sazların hemen hepsini başarı ile çalan Cabbar usta, hayranı olduğu Rüstem usta’yı, kendisine usta seçerek yedi yıl yanında çalışmıştır. Onun için şöyle demiştir: “Rüstem usta, zurnada üstat idi. Şimdiye kadar onun bir eşine rastlamadım. Mey’de ise onu geçtiğimi sanıyorum.” Yalnız Artvin yöresinin değil, Doğu illerinin de oyun havaları ezgilerini bilen sanatkâr, çalgılarını kendisi yapmaktaydı.” (Tokdemir, 1978, s. 102).



Şekil 15.Cabbar Bozkurtlar (Tokdemir, 1978, s. 103)



Şekil 16.Cabbar BOZKURTLAR (Tokdemir, 1978, s. 103)

BÖLÜM 5. ZURNA ÇALGISININ DÜNYA COĞRAFYASINDA

KÖKENLERİ

5.1. Giriş

Geleneksel müzik aletlerinden olan Zurna ve Tulum çalgıları, insanlığın ilk dönemlerinden bu yana, birbirinden farklı insan toplulukları ve kültürler içinde; şekil, ölçü, kullanılan malzeme, çalış tekniği vb. birbirinden farklılık gösteren unsurlarla birlikte tüm dünya coğrafyasında, çağlar boyunca hep var olmuştur. Bu araştırma kapsamında, konu edilen, Türkiye'nin Artvin yöresinde kullanılan *zurna* ve *tulum* çalgılarının, yöre içinde geçmişten günümüze kadar gözlemlenen, yapısal ve işlevsel teknik özelliklerine bağlı olarak, tüm dünya coğrafyasında görülen değişim ve gelişim sürecini bilebilmemizin konuyu daha aydınlatacağı düşüncesindeyim.

5.2. Avrupa Coğrafyası Dışında Zurna Çalgısının Kökenleri

Zurna, üflemeli müzik aletlerinin, *çift kamışlı* çalgılar grubundan bir tanesidir diyebiliriz. Köken olarak neredeyse insanlık tarihiyle eş değer bu çalgı, tüm dünya coğrafyasında; farklı isimlerle, farklı şekil yapılarıyla, farklı toplumlara ve farklı kültürlerle eşlik etmiştir. Bu kültürel çeşitlilikle birlikte çağlar içerisinde, farklı topluluklarda, farklı isimlerle adlandırılmıştır.

“Zurna: Ermenice, *Zurna*; Eski Ermenice (Klasik Ermenice), *Surna*; Türkçe, *Zurna*; Osmanlıca Türkçesi, *Zurnâ*, *Surnay*, *Zurla*, *Zurle*, *Surla*, *Sornai*, *Zournas*, *Zurma*, *Zurnes* olarak adlandırılır. Zurna, birçok ülkenin halk müziğinde kullanılmıştır. Özellikle; İran, Cezayir, Azerbaycan, Ermenistan, Orta Asya, Irak, Suriye, Türkiye, Yunanistan, Bulgaristan, Kuzey Makedonya, Arnavutluk, Sırbistan, Bosna, Hırvatistan ve diğer Kafkasya ülkeleri ve günümüzde yayılmış olduğu; Hindistan, Çin ve Doğu Avrupa ülkelerinde kullanılmaktadır. Balkanların, Slav uluslarında genellikle *zurla* derler. Zurna büyük olasılıkla, Avrupa *Shawm* çalgısının doğrudan öncüsüdür (atasıdır). Günümüzde halen, düğünlerde, tapınaklarda ve cenaze törenleri müziklerinde kullanılan Çin *suona* ile ilişkilidir. Efsaneye ve

inanişlara göre, balçıktan yaratılan Adam (Âdem), ruh sahibi değildi. Ona, yalnızca ahenkli ve melodik tuiduk (düdük) çalan baş melek Cebrail, hayat nefesi verebilirdi. Ayrıca Türkmen efsanesine göre, tuiduk (düdük) çalgısının buluşunda şeytan ana rol üstlenmiş, bu yüzden zurnanın konik gövde ucu olan kalağının üzerinde bulunan küçük deliklere, *şeytan deliği* tabiri kullanılmaktadır.” (Picken, 1975, s. 485)



Şekil 17. Çeşitli zurnalar, Yunan Halk Müziği Müzesi ("Wikiwand" t.y.)



Şekil 18. Eski Pers müzik aletlerinden “Karna”, M.Ö. 6. yüzyıl; Persepolis Müzesi, İran ("Wikiwand" t.y.)

Tablo 1. Dünya Coğrafyasındaki Zurna Benzeri ve Üflemeli Çalgılar ("Wikiwand" t.y.)

Çift Kamışlı (Çift Taraflı, Çift Yanaklı) Çalgılar	
Avrupa Klasik (Modern)	Piccolo Oboe, Piccolo Heckelphone, Oboe, Oboe D'amore, Cor Anglais (English Horn), Bass Oboe, Heckelphone, Lupophon, Contrabass Oboe, Tenoroon, Bassoon, Semi-Contrabassoon, Contrabassoon, Contraforte, Contrabassophone, Reed Contrabass, Sarrusophone, Rothphone, Tromboon
Avrupa Klasik (Tarihsel)	Aulos, Boroque Oboe, Bassanello, Cornamuse, Cromorne, Crumhorn, Dulcian, Hirtenschalmey, Kortholt, Oboe da Caccia, Pommer, Rackett, Rauschpfeife, Shawm
Afrika Geleneksel	Algaita, Rhaita, Zukra
Asya Geleneksel	Balaban, Duduk, Guan, Gyaling, Hichiriki, Hne, Ken, Ken Bau, Ken Dam Ma, Kuzhal, Mizmar, Nadaswaram, Ottu, Pi, Piri, Shehnai, Sundari, Sorna, Sralai, Suona, Taepyeongso, Tangmuri, Zurna/Surnai
Avrupa Geleneksel	Aulos, Bifora, Birbyne, Bombard, Catalan Shawm, Dulzaina, Graile, Gralla, Musette, Piffero, Sopila, Tarogato, Zurla, Surma-Horn
Amerika Geleneksel	Chirimia, Trompeta China

Azerbaycan Ağaç Üflemeli Çalgılar
Zurna, Tulum, Balaban, Kaval, Tütek, Ney, Miskal

Türk Ağaç Üflemeli Çalgılar
Zurna, Tulum, Karkm, Dankiyo, Gaida, Çifte, Ney, Türk-Ney, Kaval, Sipsi, Dilli Kaval, Dilli Ney, Mey, Tarogato, Dilli Düdük, Kargı Düdük, Miskal

5.2.1. Zurna (shawm)

“Shawm, isim olarak farklı olsa da, tarih sahnesindeki bu çalgının ilk biçimleri, günümüze ait; *zurna*, *heckelphone*, *bassoon*, *klarnet*, *obua* ve *saksafon* çalgılarına ait olduğu düşünülebilir. Gayda çalgısının düdüğü (sipsisi), *shawm* çalgı ailesi içerisinde sınıflandırılır. (Hornbostel & Sachs, 1994, s. 553-590). En azından M.Ö. 3000 yıllık bir geçmişe sahip olan shawm: (Alm.= *schalmey*, *schalmey*; It.= *cialamella*, *ciaramella*, *piffaro*; Fr. = *chalemelle*, *chalemie*, *chelemele*, *shalemie*;

Latin = *calmus, gingrina, tibia*; Es. = *chirimía, xirimía*) kamış, boru, sap anlamlarına karşılık gelmektedir. Avrupa, Asya, Okyanusya⁸, Afrika ve Güney Amerika'nın birçok yerinde kullanılmış ve zaman içerisinde gelişim sürecini gerçekleştirmiştir.” (Sachs, 1975, s. 113-114).



Şekil 19. Shawm çalgı ailesi: Soprano Shawm, Alto Shawm, Tenor Shawm, Bas Shawm (Teffer, 2009).

“Avrupa coğrafyasındaki kullanımı, büyük olasılıkla Haçlılar dönemi sırasında, batı Avrupa Hristiyanlarının önderlik ettiği askeri seferler ile İslam'ın uzun süredir genişlemesine ve onun etkisine cevap vermeye çalışılan zaman dilimi içerisinde olmuştur. Zamanla shawm, Avrupa'nın farklı bölgelerinde teknik olarak gelişmiştir. Bununla birlikte, yine de 17.yy'dan sonra birkaç bölge hariç gitgide kullanımı azalmıştır. Günümüzde ki shawm çalgı ailesine ait çalgılar hakkında, 14.yy'dan öncesine dair somut yazılı materyaller olmadığı düşünülmektedir. Tarihi kanıtlar

⁸ Okyanusya: Büyük Okyanus'a dağılmış adaları içine alan ülkelerden ve Avustralya'dan oluşan kıta. Asya'nın güney ve güneydoğusunda, Antarktika'nın kuzeyinde ve Büyük Okyanus ile Hint Okyanusu'nun arasında yer alır.

göstermektedir ki shawm, Antik Yunan'da pharos⁹ve parisian¹⁰ topluluğunda kullanılmıştır.”¹¹ (Teffer, 2009, s. 1)

“Davud, Süleyman'ı kendisinin krallığına atadı ve İsa, Matta İncili 9.18 ayetinde açıkladığı gibi, ölü kızın evini shawm çalgısı eşliğinde ziyaret etti.” (Herzka, 2003, s. 12) .

“Bu müzik aleti, İskender'in Hindistan'a büyük yolculuğuna ve İslam'ın Kuzey Afrika'dan Orta Avrupa'ya uzanan zafer yürüyüşüne eşlik etmiştir. Shawm, Roma İmparatorluğu döneminde popüler müzik aletiydi. Avrupa'da, Orta Çağ dönemi boyunca göçebe bir şekilde dolaşan *troubadourlar* (halk ozanları) tarafından kullanılmıştır. Bu çalgıyı, Fransa ve İtalya kraliyet saraylarında, danslara eşlik ederken yaygın olarak görmek mümkündü. Antik çağlardan beri, Asya, Kuzey Afrika gibi birçok coğrafyanın kültüründe yer almıştır. Bir dine inanmış olsun ya da olmasın, insanlık tarihinin çoğu döneminde törenler bu çalgılar olmadan düşünülemezdi. Onların sihirli sesi; rahiplere, şifacılar ve ordu liderlerine hizmet ediyordu.” (Herzka, 2003, s. 12).

“Shawm çalgısını, İslam döneminin mükemmel müzik aleti olarak anlamak yanlış olur. Fakat İslam öncesi dönemde, Arap coğrafyasından günümüz Avrupa'sına ulaşmış diğer birçok çalgı gibi, bu çalgıya da bu anlamda daha fazla önem verilebilirdi. Buna göre Shawm, Roma imparatorluğu dönemi sömürgeleri de dâhil, örneğin Kuzey İspanya olmak üzere müzik kültüründe önemli bir rol oynadı.” (Herzka, 2003, s. 131).

“Sonuç olarak, bu coğrafyanın birçok bölgesinde kullanılan ana çalgılardan yalnızca bir tanesi değildi ancak Roma İmparatorluğu'nun yıkılışına kadar, hemen hemen her türlü toplumsal ve özel etkinlikte seslendirildi. Bu olaydan sonra, bu çalgının geniş alanlara yayılması ve geliştirilmesi büyük oranda geriledi. Buna karşılık doğu coğrafyasında, örneğin İran, Suriye, Mezopotamya, Mısır'da kullanılmaya devam etti. İslamiyet'in 8. yüzyılda ortaya çıkışı ve yayılmasından sonra *shawm*, Avrupa'da yeniden canlandı ve özellikle 13. ve 17.yy'ların sonu arasında gelişti ve yoğun olarak

⁹ İskenderiye Feneri: Mısır'ın İskenderiye şehrinde inşa edilmiş ancak günümüzde bulunmayan, dünyanın Yedi Harikasından biri ve tarihte inşa edilmiş deniz fenerlerinin en yüksek olanıdır. İnşaati M.Ö. 285-246 yılları arasında süren fener, bu devletin ilk iki kralı Ptolemy (Batlamyus) ve Soter tarafından Mısır'da İskenderiye Limanı'nın karşısındaki Pharos Adası üzerine yaptırılmıştır.

¹⁰ Parisli anlamına gelen sözcük

¹¹ <http://www.wikipedia.com>

bu coğrafyanın geleneklerinde kullanılmıştır.” (Baines, 1957, s. 237) (Masel & Simon, 1995, s. 1352).

“Ancak İslam’ın yayılması, Avrupa kıtasıyla sınırlı değildi; Afrika ve Asya’nın pek çok bölgesini de etkiledi. Sonuç olarak, bu çalgı üzerinde devam eden, bulunduğu coğrafya kültürü ve yapısı ile alakalı, farklı yapısal ve işlevsel teknik açıdan değişiklikler olmuştur. Shawm, birçok ülkenin kültürel tarihinde olağanüstü bir rol oynamıştır. Geleneksel ve dinsel törenlere, şarkılara ve danslara eşlik etmiştir. Ordu müzik aleti olarak kullanılmıştır. Ancak günlük yaşamın neredeyse her yönüne dokunduğu belirtilen Shawm, aynı zamanda genel olarak dinle ilgisi olmayan bir çalgı olarak da görülmüştür. Hristiyan ve İslam dünyasının aşırı dindar kesimi, bu çalgıları tam anlamıyla reddetmişlerdir. Kullanımı günah sayılmamasına rağmen Shawm, dünyada ki diğer çalgılar gibi, özellikle İslam toplumlarında *şeytan çalgısı* olarak adlandırılmıştır. Çalgılar buna rağmen, kraliyet avlusunda, sultanların, halifelerin ve emirlerin saraylarında ve özel çevrelerde çalınmış ve buna karşılık İslam âlimleri tarafından hoş görülmüştür.” (Herzka, 2003, s. 138-139).



Şekil 20. At dansları ve yarışmalar *la 'b-al-bārūd* (tüfekler ile oyun) ve merkez Cezayir’de *Ghaita* Zurna ve tek başlı ince çerçeveli davul *Gellāl* (Elsner & Collaeear, Musikgeschichte in Bildern Nordafrika, 1983, s. 121) (Teffera, 2009).

5.2.2. Müzikal performans

Shawm, çoğunlukla dışarıda; özel törenler, ayinler, düğünler, doğum günleri, sünnet ve ruhen arınma törenleri, at binicilik ve dansları, yarışmalar, tören ve geçit alayları, bahar mevsimi karşılamaları, şükran bayramları, karnavallar, panayırılar, hac yolculuğu, peygamberlerin doğum günleri ve çok daha fazlasına eşlik etmiştir.¹² Alastair Dick, araştırmasında Hindistan coğrafyasında ki kamışlı çalgıların yayılmasında, İslam dünyasının olası etkisine atıfta bulunarak, diğer çalgılardan yanı sıra onların kullanım alanlarından şöyle bahseder:

“...orduda, tören veya diğer açık hava müzik gruplarında; davullar (önceden fazlasıyla timpaniler), trompetler ve kornolar ile birlikte. Grubun kendisinin ve içinde çalınan diğer çalgıların adı, genellikle Arapça veya Farsçadan türetilirdi. Hindistan’da “Naubat” veya “Nahabat” (Arapçadan türeyen kelimeler) adıyla bilinen müzik grubu veya başka “Naqqara”, “Tabal” kelimeleri Arapçadan gelmektedir. Varil fiçı şeklinde ki davullar olan “Dhol” ve “Dholak”, çoğunlukla Hindistan halk müzik gruplarında bulunur ve İran-Türk davulu ismi olan “dhul” adıyla ilişkili olabilir”. (Dick, 1984, s. 80).

“Shawm çalgısının çalındığı etkinliklerin çoğu, farklı şarkı performansları ve yanı sıra danslar da içeriyordu. Sıklıkla görülen Shawm performansı, dünyanın değişik bölgelerinde, farklı davul biçimlerinin eşlik etmeleriyle çalınmıştır. Türk Zurna’sı *davul* vurmali çalgısıyla; Cezayir veya Tunus’ta Zurnā/Zukra, *bendir* vurmali çalgısı veya çift başlı (tarafli) silindirik vurmali çalgı *Tabla* ile Gayda-Mizwid ve/veya Chekoua *bendir* veya başka çift başlı vurmali çalgılar ile eşlik etmektedirler. Mısırdaki *Mizmar* ve *Tef*; Malezya’da *Serunei*, *Gongs* ve *Gendang-Bezar* vurmali çalgıları ile *Ghaita* ise Çad ülkesinden çift tarafli silindirik vurmali çalgı *Gangua* ile eşlik etmektedir.” (Elsner & Collaear, 1983, s. 114-115) (Kubika, 1983, s. 100-101,110-111) (Simon & Masel, Die Musik in Geschichte und Gegenwart, 1995, s. 1416-1426).

¹² Bk. (Kubika, 1983, s. 98-101) (Elsner, 1983, s. 114-117,122-123) (Kebede, 1982, s. 72) (Elsner & Collaear, 1983, s. 164-165) (Kubik, 1989, s. 84-85,96-97)



Şekil 21. Mizmar (Mizmār): Mısır'da Mizmar terimi genellikle, Türkiye'de Zurna adı verilen *konik boru* anlamına gelir. ("Shop like an egyptian" t.y.)

5.2.3. Obua

“Shawm çalgı ailesinde, çift taraflı kamışlı çalgılar, tek taraflı kamışlı çalgılardan daha fazla görülmektedir. Boyutları, çapları, şekilleri (silindirik, konik), malzeme tercihi, parmak deliklerinin sayısı ve düzenlenmesi, çalma, akort teknikleri ve karakteristik sesleri onları tek kamışlı çalgılardan ayırmaktadır. Tüm bu özellikler, dünya coğrafyasında tarihsel süreç içinde değişmiş ve gelişmiştir. Çeşitli şekillerdeki ve farklı ebatlardaki kamışlar, genellikle kazıyarak temizlenmiş ve yassılaştırılmış *Bambu* ve *Kamış* saplarından yapılmıştır. Günümüzde metal de dâhil olmak üzere; plastik, farklı bitki ve ot türleri de malzeme olarak kullanılabilmektedir. Çalgı gövdesi, genellikle kiraz ağacı gibi ve farklı ağaç türlerinden yapılır.” (Simon & Masel, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 1995, s. 1406) (Berner, 1986, s. 1592).

“Zurna çalgısının özelliği, gövdesine takılan ses çıkarmak için kullanılan çift taraflı olan kamışdır. Üfleme anında, kamışın çift taraflı olan ince tabakalı kısımları, periyodik olarak açılıp kapanarak hava kolonunu titreştirir.” (Sachs, 1975, s. 153). “Öncelikli olarak, çift taraflı kamışlı çalgıların yapımı, bir çeşit çocuk oyuncağı gibi kullanılan, tek kamışlı bir

düdük (sipsi) yapılışından türediği söz edilebilir. Simon'a göre bu kamışlar, özellikle belirli cins; sazlık, kargı, bambu veya palmye ağacı yapraklarından yapılmaktadır.” (Simon & Masel, Die Musik in Geschichte und Gegenwart, 1995, s. 1405).



Şekil 22. Koleksiyon, Viyana Dünya Müzesi, *Fotoğraflar*; T. Teffera. 02.10.2006, Viyana (Teffera, 2009, s. 5)



Şekil 23. Günümüz; Aulos, Auloi, Tibia çalgıları ("Max Bumberg Flutes" t.y.)

“Aulos algısı, Antik Roma ve Antik Yunan’da kullanılan, yapı olarak V şekline benzeyen, çift kamışlı (ift yanaklı) bir çalgıdır. Bu tür çift kamışlı algılar, Antik Mısır’da *Memet* olarak biliniyordu. Etrskler¹³ bu algıları “Subulo” olarak adlandırırken, Antik Romalılar “Tibia” olarak adlandırırđı. Günümüzde halen bu çalgıların kökenlerinden gelen benzer algılar olan; *Sipsi*, *Midschwiz* ve *Launeddas* algılarını Akdeniz’de görebiliriz.” (“Max Bumberg Flutes” t.y.)



Şekil 24. Antik Roma’da kullanılan *Tibia* algısı



Şekil 25. *Sipsi*, *Midschwiz*, *Launeddas*

¹³ Etrüskler, İtalya’nın Tiber ile-Arno nehirleri arasında yer alan Etruria bölgesinde yaşımış ve M.Ö 6. yüzyıla dek varlığını sürdürmüş bir halk olup; Antik Romalılar tarafından Etrusci veya Tusci adlarıyla tanımlanmışken, Yunanlar Tyrrhen, Tyrsen diye tanımlamıştır.



Şekil 26. M.Ö. 5.yy’a ait Antik Yunan’da kullanılan bir vazo üzerinde *Aulos* çalgısı figürü

“Antik Yunan’da *Aulos* çalgısı (Yunanca: kaval, boru, düdük; çoklu düdüklü: *auloi*) çok yaygın bir üflemeli müzik aletiydi. *Aulos* kelimesi, genel olarak ağızlığının kamışlı olup olmadığına bakılmaksızın, tek bir boruya sahip olan herhangi bir tür üflemeli çalgı aleti anlamına gelmektedir. Bununla birlikte *Aulos*, çoğunlukla çift taraflı iki kamıştan oluşan bir çift boruyu ifade eder. *Aulos*, 12.yy dolaylarında Avrupa’da icat edilen konik boru (çalgının gövdesi) ve çoğunlukla bu boru gövdeye bağlanmış, çift taraflı kamışlı olan üflemeli çalgılarla karşılaştırıldığında; çoğunlukla gövde kısmı, bambu ve kemikten yapılan silindirik boru şeklindedir. Oysaki daha önceki örneklerde, malzeme olarak ağaç ve fildişi kullanılmış olabilir. Parmak delikleri, aşırı üfleme için ilave deliklerle birlikte 4 ile 5 arasında değişir.” (Dormann, 1995, s. 699).

“*Aulos*, diğer durumların yanı sıra şarkı eşliğinde; ayinlerde, festivallerde, eğlencelerde ve savaş cephelerinde, hem solo hem de bir grup içinde kullanılmıştır.” (Sachs, 1975, s. 154) (Dormann, 1995, s. 700-701). “Ayrıca, batı Avrupa, *Gralla* (Katalonya, İspanya), *Bombarde* (Bretonya, Fransa), ve Antik Roma’da kullanılan *Tibia* gibi sadece birkaç örnek olarak bilinen, tanınmış Zurnalarla temsil edilmektedir. Zurnalar, aynı zamanda doğu Avrupa’da da, örnek olarak Romanya, Litvanya ve Rusya’da kullanılmaktadır.” (Baines, 1957, s. 237) (Herzka, 2003, s. 208-209) (Montagu, 2007, s. 75).

“Ayrıca çift kamışlı çalgılar, İspanyol ve Portekiz fatihleri aracılığıyla Orta ve Güney Amerika’da yollarını bulmuştur. Bir örnek olan Guatemala’da yaşayan *Xirima* etnik topluluğu, bu coğrafyada olan diğer ülkelerde de olduğu gibi, bütünleşmiş ve gelişmiş söz konusu müzik kültürlerine sahip topluluklardan bir tanesidir. Bu çalgılar hala, bu bölgenin çok sayıda kültüründe var olmasına rağmen, adım adım yerlerini günümüz Klarnet ve Saksafon çalgılarına bırakmışlardır.” (Herzka, 2003, s. 208-209).

“Orta Doğu, Türkiye, Güneydoğu Avrupa, Kuzey Afrika ve Asya’nın büyük bir bölümünde, sık sık *Surnai*¹⁴ olarak bilinen konik şeklinde Zurna tipleri bulunur. Çeşitli dillerde: *Horanava* (Sri Lanka); *Nagasvaram/ Nagashvaram* (Güney Hindistan); *Śhanāī* (Kuzey Hindistan); *Sarune / Sarunei* (Sumatra, Endonezya); *Muhālī / Mahālī / Mohālī / Mvhālī* (düz ve kavisli koni Zurnalar için ortak bir terim, Nepal); *Duduk / Duduki* (Türkiye, Gürcistan ve Ermenistan); *Balaban* (Azerbaycan, Türkmenistan, Özbekistan ve Orta Asya) benzer adlar altında görünürler.” (Herzka, 2003, s. 208-212) (Simon & Masel, Die Musik in Geschichte und Gegenwart, 1995, s. 1417-1426).

7.yüzyıldan sonra İslam’ın yayılması, eski uygarlıklardan beri var olan Asya’nın birçok bölgesinde, çift kamışlı çalgıların çoğalmasında önemli bir rol oynamıştır. Bununla birlikte Asya kıtasında dahi, burada yerleşik Zurnaların gelişiminde önemli bir rol oynayan farklı bölgeler arasında yoğun kültürel temaslar vardı ve formları ve türlerinde sürekli değişiklikler olmuştur. (Simon & Masel, Die Musik in Geschichte und Gegenwart, 1995, s. 1417).

“Doğu ve Güneydoğu Asya’da ve Hindistan Yarımadasında, örneğin İran, Pakistan, Hindistan, Endonezya, Vietnam, Malezya, Burma (Myanmar), Kamboçya, Laos, Tayland, Moğolistan, Çin, Kore, Nepal vb.’de Zurna bugün hala temsil edilmektedir. İspanya, Fas ve Cezayir’de *Algaita* (aynı zamanda; *Alghaita, Algaitasu, Gaidā, Ghaida, Gajde, Gajdy, Ghaite, Ghayta, Kaita, Keiyta* ve *Rhaita*) ve koni biçimli *Mizmar* veya *Zamr* adı altında Zurnalar bulunmuştur.” (Sachs, 1975, s. 194-198) (Simon & Masel, Die Musik in Geschichte und Gegenwart, 1995, s. 1420-1428) (Jähnichen, 2004, s. 392) (Herzka, 2003, s. 208-217).

¹⁴ Aynı zamanda, *Surnay, Sornai, Sarunai, Sarune, Sarunei, Zurna, Zammara, Zukra* ve *Suona/ Suo Na/Sona/Suerna*.



Şekil 27. Çin Sona; Tayland Pi-Nai; Tibet Shawm



Şekil 28. Hindistan Sheh'nai; Özbekistan Sunaj; Irak Suma



Şekil 29. Türkiye'de kullanılan Zurna

5.2.4 Etimoloji

“Etimolojik bakış açısıyla, dünyanın farklı kültürlerinde kullanılan hem tek hem çift kamışlı birden çok Shawm çalgı çeşidi için farklı tanımlarla karşılaşırız. Bir yandan, birden çok terim, tek ve aynı çalgı için kullanılmıştır. Bir yandan farklı kültürlerdeki farklı tür *Shawm* çalgıları için, aynı isimler kullanılmıştır. Bu durum kafa karışıklıklarına ve yanlış anlamalara yol açmaktadır ve özellikle Kuzey Afrika’da, örneğin Cezayir, Tunus, Libya, Fas ve Mısır’da gözlenmektedir. (Kubika, 1983, s. 100) (Elsner, 1983, s. 195-196).¹⁵ Jean Jenkins’in ve Poul Rosing Olsen’in kayıt serilerinden, bu konu hakkında söz edilebilir. Bunlar, Akdeniz bölgesindeki coğrafi dağılımları ve Zurnaların gelişimini gösteren ayrıntılı notlardan oluşmaktadır. 1960’da yaptıkları ses kayıtları, öncelikle İslami Arap dünyasına; Türkiye, Malezya, Endonezya, İran, Afganistan ve Cezayir gibi ve ayrıca Müslüman olmayan coğrafyaya örneğin İtalya gibi, odaklanıyor. Örneğin *Zurka* adı Libya’da *Gayda* anlamına gelir; oysa aynı terim Tunus’ta yaygın olarak bilinen çift kamışlı çalgı için kullanılır. (Sachs, 1975, s. 196-197) (Kubika, 1983, s. 78-79, 101).

“Bazen tek kamışlı çalgılar için kullanılan farklı terimlerde vardır. Buna göre doğu Afrika’da, Swahili¹⁶ dili konuşan topluluklar arasında kullanılan *Nzumari* ifadesi muhtemelen, hem tek hem de çift kamış çalgılar için kullanılan bir isim olan Arapça *Mizmar* teriminden kaynaklanmaktadır. Mısır’da kullanılan bir başka terim olan *Zumara* (aynı zamanda; *Zummarah*, *Zumārah*, *Zummāra*, *Zammara*, *Zumare*, *Zomari*, *Zumbara*, *Tazamar*, *İzmār* ve *Mizmār*) farklı ebatta ki boruları olan tek kamışlı çalgılar için ortak kullanılır.” (Teffera, 2009, s. 7)

5.2.5. Sahra altı afrika ülkeleri

“Sahra altı Afrika ülkelerinde, dağınık alanlarda, nispeten çift kamışlı çalgılar görülmektedir. Araştırmacılar, Arap-İslam etkisinin bu coğrafi bölgede, çifte kamış

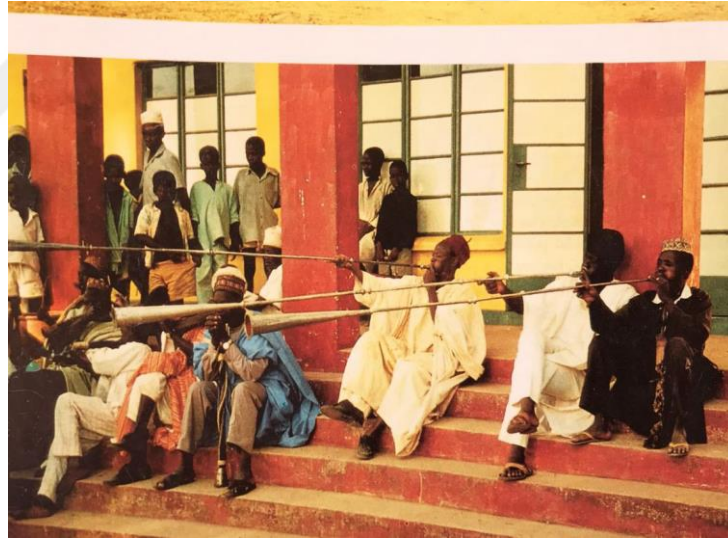
¹⁵ Bk. Music in the World of Islam, Part V: Reeds and Bagpipes; Berlin Fonogram Arşivinde erişilebilir materyal.

¹⁶ Swahili veya asıl adıyla Kiswahili: Tanzania, Kenya, Uganda ve Afrika Birliği’nde resmi dil olan Swahili, günümüzde yaklaşık 80 milyon insan tarafından konuşulmaktadır.

Çalgıların yayılmasının asıl nedeni olduğunu varsaysalar bile, İslam ncesi dönemde Afrika'da var olduklarını varsayabilirler. *Algaita*, *Keiyta*, *Gaitha*: *Algaita* tür *Zurna*, batı Afrika'da, özellikle Nijerya, Kamerun ve ad'da kullanılmıştır.



şekil 30. *Algaita* Zurna ile avluda müzik grubu (Teffer, 2009)



şekil 31. Bir uçtan bir uca; *Kakaki* Trompets, vurmalı algılar ve diğer algılar, Kuzey Nijerya (Kubik, 1989, s. 97).

Kuzey Nijerya'da, erken dönem *Hausa* ve *Fulani* etnik gruplarında görülen *Algaita* algısı, kasnak vurmalı çalgı olan *Ganga*, dar üfleme şekli olan Trompet *Kakaki*, o dönemin en önemli algılarıdır.¹⁷ Günümüzde halen *Algaita* Zurna, Kamerun'da yaşayan göçebe topluluk olan *Fulani* içerisinde önemli bir çalgıdır. *Fulani* (aynı

¹⁷ Bk. (Bebey, 1969, s. 71, 76-78) (Sachs, 1975, s. 199) (Simon, *İslam und Musik in Afrika*, 1983, s. 302) (Kubik, 1989, s. 84-85,96-97) (Adebawale, 2005, s. 10, 59-61)

zamanda *Fulbe, Peul ve Bororo*'da denilir), 19 Batı Afrika ülkesinde; Gambia üzerinden Senegal, Gine, Mali ve Nijerya'dan Kuzey Kamerun'a kadar dağınık olarak yaşamış etnik bir topluluktur. Fulani topluluğu yaklaşık olarak 20 milyon insanıyla, günümüzün dünyada en kalabalık göçebe etnik topluluğunun olduğu düşünülmektedir. Bununla birlikte 3-4 milyon insanıyla en güçlü Fulani topluluğunun, Kuzey Nijerya'da yaşadığı düşünülmektedir. Kökenleri hakkında net bilgi olmamakla birlikte, Kuzey ve Doğu Senegal civarlarında olduğu düşünülmektedir. (Adebowale, 2005, s. 20). Bu alandan, Doğu ülkelerine doğru yayılmışlardır. Ancak çarpıcı dil bilimsel benzerliklerine dayanarak, bazı bilim adamları da eski Mısırlılarla ilişkili olabileceğini düşünmektedirler. Geçmişte Fulani topluluğu, her zaman daha iyi mera arazilerinin araştırılması için, birinden diğerine göç etmiş ve sonuç olarak bunların bir kısmı, buldukları alanlara yerleşmiştir. Ortak bir dil konuşurlar ve yerleşim bölgelerine göre farklı şekillerde gelişen, benzer gelenekleri uygulamaktadırlar. İslam'ın yayılma sürecinde, Fulani'nin yerleşik yöneticileri, ağırlıklı olarak 19. yüzyılda batı Afrika'nın büyük bölgelerinde dini yaymada büyük bir rol oynadığı düşünülmektedir. *Algaita* Zurna, genellikle iki borudan yapılır. Bambu ağacından yapılan olan borusu (gövdesi), yaklaşık olarak 30 cm. uzunluğunda olup, geniş uzayan su kabağı ziline (çan) eklenir. (Sachs, 1975, s. 199) (Kubik, 1989, s. 84-85). Son olarak her iki parçanın, gizlenen bir şekilde tamamı ya da bir kısmı kaplanır. Orta metal boru, yuvarlak dudak levhası desteğiyle çift kamışa tutturulur. Gövdenin ön tarafına sabit, 3 veya 5 parmak deliği ve arka tarafına ise 1 tane başparmak deliği açılır. Aynı zamanda, arka tarafında başparmak deliği olmayan Zurna gövdeleri de vardır. Çad gölünün kuzeydoğu kıyıları ile Sahara dağ eteklerinin arasındaki Çad'ın, güneybatı bölgelerinde yaşayan Müslüman topluluklar için *Gaitha* Zurna, müzik geleneğinde ayrılmaz bir rol oynadığı düşünülmektedir. (Herzka, 2003, s. 141,211). Bu tür topluluklar, genellikle *Gangua* adı verilen davulları ve *Gachi* adı verilen *Kachaki* tipi metal Trompetleri içerir. (Kebede, 1982, s. 73). *Kanembo* ve *Mouloui*¹⁸ grupları tarafından, diğerleri arasında gözlemlenen İslami müzik uygulamaları, performans tarzı, müzik aletlerinin sosyokültürel

¹⁸ 1968/69 yıllarında OCORA etiketiyle basılan *Antologie de la Musique du Chad* albümünde bazı ses kayıtları, konuyla ilgili ayrıntılı yorumlar vermektedir. Ses kayıtları 3 kısımdan oluşmaktadır. İlk 2 kısım olan LP (OCR 36 ve 37; raf-no: P-1304 ve P-1305), diğer Müslüman olmayan Etnik grupların müziklerini içerir. Son kısım LP (OCR-38 / raf-no: P-1306), özellikle Çad'dan gelen Müslüman grupların ses örneklerini içerir. Bunu yaparken Çad'ın güney ve batı kısmından *Baguirmi, Guéra, Salamat, Kanem* ve *Mayo-Kebi* bölgelerinin *Kanembou* ve *Mouloi* toplulukları ele alınmıştır.

işlevleri bağlamında seçilmeleri, çoğunlukla eşit derecede güçlü İslami inançları olan, Kuzey Nijerya ve Kamerun'da bulunan Fulbe ve Hausa topluluklarına benzemektedir.”



Şekil 32. Algaita icracısı, Kapsiki, Kamerun ("Çoruh Vadisi Projeleri" t.y.) (Teffer, 2009, s. 7-9)



Şekil 33. Koleksiyon, Viyana Dünya Müzesi; Fotoğraf: Timkehet Teffer. 02.10.2006, Viyana (Teffer, 2009, s. 10)

5.2.5. Çalma tekniği

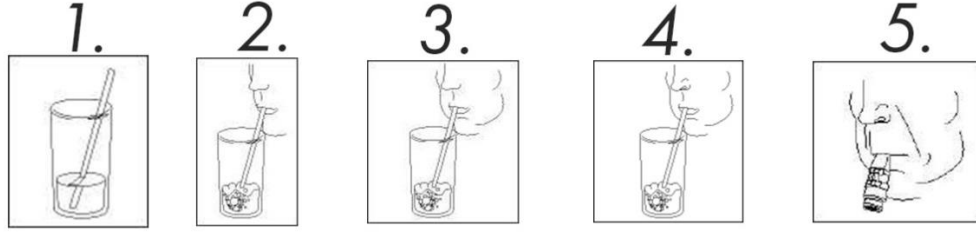
Dairesel Solunum: “Zurna çalgısında dairesel solunum tekniği, sürekli ses elde edebilmek için kullanılan yaygın bir tekniktir. Teknik birçok kültür tarafından, bağımsız olarak geliştirilmiştir ve birçok geleneksel üflemeli çalgı için kullanılmaktadır. Bu teknik bazen Montagu'ya göre *yanak pompalama* olarak da adlandırılır ve şöyle açıklar:

13. yüzyılda, altın ve gümüş konusunda uzmanlaşmış Moğol metal ustaları, çeşitli dekoratif ve süs eşyalarını hazırlamak için dairesel solunum teknikleri

kullandılar. Bu tür eşyaların yapımında, ustaların sert metali eritmek veya yumuşatmak için iğne benzeri bir deliğe sahip bir borudan, aleve sürekli olarak üflemeleri gerekiyordu. Bu zorunluluktan dolayı zanaatkârlar, herhangi bir duraklama olmadan, aynı anda burunlarından nefes alarak, dairesel benzeri bir nefes döngüsüne hâkim oldular. Bu teknik; doğu coğrafyası Zurna'sı; Mongolyan, *Limbe'si*; Sardunya, *Launeddas'ı*; Mısır, *Argul'u*; Avustralya, *Didgeridoo'su* gibi, Asya ve Orta Doğu'da birçok geleneksel *Obua* ve *Flüt* türevi üflemeli çalgılarda kullanılmıştır. Birkaç caz ve klasik üflemeli çalgı icracıları da bu tekniği kullanmaktadırlar. Birçok profesyonel üflemeli çalgı icracıları, dairesel nefes almayı oldukça yararlı bulsa da, 20. yüzyıldan önce bestelenen birkaç Avrupa orkestra müziği için aslında kullanımı gerekmektedir. Bununla birlikte profesyonel üflemeli çalgı icracıları arasında bu tekniğin ortaya çıkışı, yaylı çalgılar ile bestelenen eserlerin, dairesel solunum tekniği olmadan üflemeli çalgılara aktarılamayacak eserlerin icrasını mümkün kılmıştır. Bu çalışmanın bir örneği, orijinali Paganini tarafından Keman ile icra edilen eserin, Rafael Mendez tarafından Trompet ile çalınan “*Moto Perpetuo*” eseridir.” (Montagu, 2007, s. 75).

Tekniğin Uygulanışı: “Müzisyen tamamen nefes alır, ardından nefes vermeye ve üflemeye başlar. Akciğerler neredeyse boş olduğunda, son hava hacmi ağza üflenir ve yanaklar bu havanın bir kısmı ile şişirilir. Daha sonra, yanakları sıkarak bu son havanın dışarı üflenmesine rağmen, müzisyen ağızdaki hava tükenmeden önce, burun içinden nefes alarak akciğerleri çok hızlı bir şekilde doldurmalıdır. Doğru yapılırsa, ağızdaki hava neredeyse tükendiğinde, müzisyen işlemi tekrarlamaya hazır olarak bir kez daha akciğerlerden nefes almaya başlayabilir. Esasen dairesel solunum, yanaklarda depolanan hava ile nefes verme arasındaki boşluğu doldurur, bu da burundan nefes alırken icra için ekstra bir hava kaynağı oluşturur. Her zaman ki ilk zorluk, yanaklarda depolanan havayı dışarı atarken burun içinden nefes almaktır. Bazıları için bu büyük bir engel olabilir, bazıları için ise değil. Bu teknik, elinizi dudaklardan gelen ince bir hava akımının önünde tutarak ve üflenen havanın kesilmeden hissedilmesiyle uygulanabilir. Bir sonraki zorluk, hava basıncında istenmeyen ve kontrolsüz bir sarsıntı olmadan, yanak havası ve akciğer havası arasında geçiş yapmaktır. Bu, yanakları ve boğazı şok emici bir sistem olarak kullanmayı öğrenerek elde edilir. Bunun uygulandığı çok basit bir yöntem, bir bardak suyun yüzeyine, su seviyesinin hemen üstünden üflemek için ince bir pipet

kullanmak ve hava akışının su yüzeyinde yarattığı kabarcıkları izlemektir. Amaç sürekli olarak üflemek ve bu kabarcıkların derinliğinde veya su yüzeyindeki oluşan titreşimde herhangi bir değişiklik yapmadan yanak havası ve akciğer havası arasında geçiş yapmaktır.



Şekil 34. Dairesel Solunum (Nefes Çevirme) Tekniği

Zurna gruplarında geleneksel öğrenme yöntemi, bir usta icracının değiştirici Zurna olarak liderlik yapması ve çırak icracının değişmeyen “*dem sesini*” tutmasını istemektir. Profesyonel Zurna grupları, icra devam ettiği sürece kesintisiz olarak çalabilir ve tüm performans için bir *dem sesi* tutulabilir. Bu, dudakların eğilebileceği ve dinlenebileceği, ağız içine alınan kamışın bağlı olduğu, metal pirinç boruya takılan *Avurtlak* denilen disk sayesinde mümkündür. Çünkü aksi takdirde hava basıncına direnen dudak kasları yorulur. Bununla birlikte, bu çalma tekniğinin uygulanması, çoğunlukla Oryantal kültürlerdeki Zurnalar için kullanılır. (Kebede, 1982, s. 72). Bu durumda, çift kamışın altına tutturulmuş yuvarlak veya dairesel, yassı metal veya ahşap levhalar, çalgıcının dudaklarını destekler. Bir *Nzumari* ile bir *Digo* müzik performansı gözlemleyen Darkwa, yetenekli bir müzisyenin nefes alma tekniğini takip edip şunları söylemiştir. “*Kim ağzına hava çekerek uzun süre kesintisiz bir ses akışı sağlarsa, havayı burun içinden alırken, yanakları ve boğaz kasları ile üfleyerek, çalgı içinden zorlar.*” (Boyd, 1977, s. 5) (Hyslop, 1959, s. 24).

Tablo 2. Dairesel solunum (nefes çevirme) tekniğinin kullanıldığı üflemeli çalgılar

Dairesel Solunum (Nefes Çevirme) Tekniğinin Kullanıldığı Üflemeli Çalgılar						
Alboka	Bassoon	Hornpipe	Launeddas	Oboe	Quadruple reed	Suling
Algoze	Didgeridoo	Kaval	Mey	Pi	Shawm	Suona
Arghul	Dizi	Kèn bàu	Mijwiz	Practice chanter	Sipsi	Zurna
Aulos	Duduk	Khlui	Mizmar	Pungi	Sralai	

Etiyopyalı Etnomüzikolog Timkehet Teffera, 2005 yılında Afrika dâhil dünyanın çeşitli bölgelerini temsil eden farklı çift kamış çalgılarını incelemiştir. Bu çalgılar, günümüzde Viyana Dünya Müzesinde muhafaza edilmektedir. Türkiye¹⁹, İran²⁰, Kamerun²¹'dan seçilen bazı örnekler aşağıda gösterilmiştir. Tüm şekillerinde Shawm'lar (Zurna), her şeyden önce huni şeklindeki bir zil ucunun (kalak, çan) izlediği silindirik bir oyuk borunun benzerliğini göstermektedir. Bu çalgılar, *Surna* biçimi Shawm'larla karşılaştırılıp benzetilebilir. Azerbaycan, Kuzey İran ve Irak'ta bulunan diğerlerinin yanı sıra, *Balaban* çalgısıyla benzerliği de ortaya çıkmaktadır. (Simon & Masel, 1995, s. 1425-1426). Her iki durumda da, boru şeklindeki çalgı gövdeleri ağaçtan yapılmaktadır. Her çalgının, 7 ön parmak deliği varken, Türk Zurnalarının ilk çıkış zamanlarında nadiren arkada bir başparmak deliği vardır.

Şekil 35d, kasıtlı olarak seçilmiştir, çünkü bu çalgı muhtemelen Algaita (çift kamış) çalgısı olabilir, ancak müzenin katalog bilgilerine göre, bir 'flüt' olarak belirtilmiştir. Bununla birlikte şekli, gövdede eksik olan kısımlar ve çift kamışı hariç, Algaita Zurnalarla benzerlik göstermektedir. Şekil 35c, karşılaştırma amacıyla, Kamerun'dan bir Algaita Zurnayı göstermektedir. Gövde kısmen deri ile kaplanmış iki bölümden oluşur. Gövdenin ön kısmında, 3 parmak deliği vardır. Bu oldukça eski müze örneğinde (1929), bazı parçaların eksik olabileceğini varsayılması gerekir. Bir Batı Afrika Algaita'sı, internette bulunabildiği şekilde 36'da sunulmuştur. Bu çalgının genel şekli, konik ve silindirik kısımları ile birlikte, şekil yönünden 35c ve 35d fotoğraflarındaki çalgılarla oldukça benzerlikler göstermektedir. Emeka Chigozie²², bu çalgıyı Kamerun, Gana, Senegal, Togo ve Benin'de kullanılan en popüler 10 Afrika müzik aleti arasında tanıtmıştır." (Teffera, 2009, s. 10-13).

¹⁹ 1970, raf-no: 150509, koleksiyoncu Alfred ve Irmgard Janata 1970

²⁰ 1971, raf-no: 151399, koleksiyoncu Reinhold and Erika Löffler 1971

²¹ 1929, raf-no. 123020, koleksiyoncu Helene Oldenburg 1929

²² <https://answersafrica.com/african-musical-instruments.html/2>



Şekil 35. a-b-c-d: Farklı malzemelerden yapılmış, çeşitli çift kamışlı çalgılar koleksiyonu; *Avusturya Halk Yaşamı ve Halk Sanatı Müzesi*, Fotoğraflar: T. Teffera 02.10.2006, Viyana (Teffera, 2009, s. 12)



Şekil 36. Batı Afrika'dan *Algaita Zurna* (Teffera, 2009)

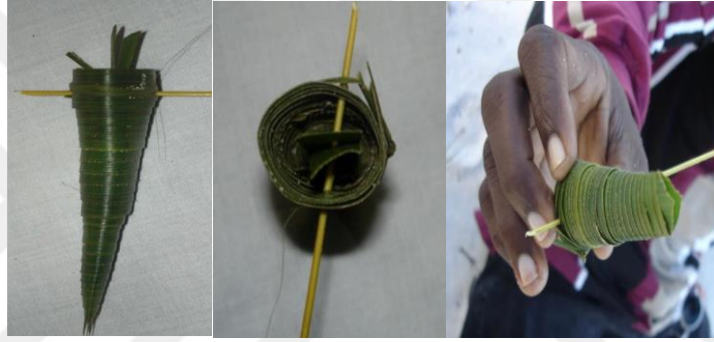
5.2.6. Yaprak obua

“2005 yılında, Mombassa'nın (Kenya) güneyinde yer alan Tibi plajını inceleyen Etnomüzikolog Timkehet Teffera, yerliler tarafından palmye ağacı yaprağından yapılan bir düdük çalındığı gözlemlemiştir.²³ Tibi plajı ve yakın bölgeler, Digo²⁴ insanların ev sahipliği yapmaktadır. Teffera, bu yaprak düdüğün, büyük “İpek Yolu” ile bir bağlantısı olup olmadığından şüphe duymaktadır. Bu basit,

²³ Bkz. <https://www.youtube.com/watch?v=pBcB7KElzxY>

²⁴ Digo etnik insanları, Mombasa ve Tanzanya arasındaki Kenya'nın, güney kıyı şeridinde Doğu Afrika kabilesidir. Müslüman Arap ticareti aracılığıyla ve ayrıca çiftçilik ve balık avı yoluyla gelir elde ederler.

tek kamışlı sipsiye benzer *idioglot shawm* algısı, ya bugünün standart Zurna algısının öncüsü olduğu, ya da en azından sözlü kültürde tutulan Digo topluluğunun yerli müzik çalgısı olarak, paralel bir gelişme geçirmiş olabileceği varsayılmaktadır. ‘algı, birkaç dakika içinde çok kolay bir işlemle yapıldı. İlk başta Digo müzisyeni olan Simba, bir palmiye yaprağının uygun boyutunu seçti. Daha sonra yaprağı ortadan katladı ve ortadaki yaprak sapını dışarı çekerek kesti. İki eşit uzun yaprak elde ettikten sonra, bir tanesini ortasından katladı. Üflemek üzere, ağız kısmı için 3-5 cm. uzunluğunda parça bırakan Simba, sürekli genişleyen bir konik delik oluşturarak, ikinci yaprak şeridini diğzerinin etrafına sardı. Yaklaşık olarak istenilen 25 cm boru uzunluğuna ulaşıldığında, müzisyen yaprağın içinden, yaprağının ucunu tutturmak için bir tahta çubuk yerleştirdi.’ (Teffera, 2009, s. 13).



Şekil 37. Palmiye ağacı yapraklarından yapılan *düdük*; Fotoğraf: T. Teffera 08.07.2005, Tiwi-Plajı (Teffera, 2009, s. 14)

Katlanmış ilk yaprak ucu, daha sonra üçgen şeklinde eşit olarak kesilir ve ses elde etmek için, çift şekilde dil oluşturulmuş olur. Yapan kişinin tecrübesi de dâhil olmak üzere, seçilen yaprağın uzunluğuna ve genişliğine bağlı olarak, bu tür algılar buna göre çeşitli boyutlarda olabilir. Yaprak düdüklerin, çalgı sınıflandırmasıyla ilgili olarak Simon, bu temel gruba ait benzer türlerin olduğunu not etmiştir. Ancak sıkı bir organoloji bakış açısıyla, aslında gerçek zurna çalgılarına ait olmamalı diye düşünülmesi gerektiği savunulmaktadır, ancak ses üretme teknikleri (çift kamış), bu tekniğe sahip belirli algılar grubu içinde özel bir tür olarak kabul edilebilir. (Simon & Masel, 1995, s. 1405). Yaprak düdükler, Avrupa, Asya ve Okyanusya’da çoğunlukla çocuk oyuncağı olarak yaygın olarak kullanılmıştır. (Sachs, 1975, s. 200). Türkiye’de bu tür yaprak düdükler, *soğan düdüğü* ve *arpa sapı düdüğü* olarak adlandırılır. (Simon & Masel, 1995, s. 1405). Bu algıların toplam uzunluğu 20 ila 60 cm arasındadır. Şekil 38, burada konu edilen, Digo insanların yaprak

düdüklerine benzeyen, Okyanusya kıtasında görülen dört farklı biçimini göstermektedir. Bu çalgı, Digo topluluğu geleneksel şarkılarına ve danslarına eşlik ederek davul setleriyle birlikte topluluklarda çalınmaktadır. (Simba, 2005).²⁵ Daha yüksek ses çıkarmak için, birkaç yaprak düdük birlikte çalınmalıdır. Simba'ya göre, bu çalgı tüm Mijikenda²⁶ grupları için ortaktır.



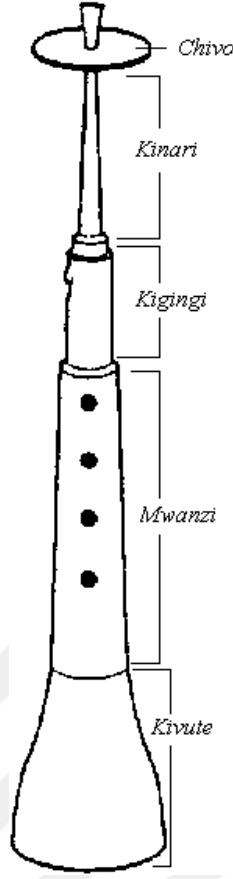
Şekil 38. Palmiye ağacı yaprak düdükleri; Digo müzisyen Simba tarafından çalınan palmiye ağacı yaprağından düdük; Fotoğraf: Teffera, 08.07.20005, Tiwi-Plajı, Kenya

Şekil 39'de gösterilen *Bungo* zurna, bazen *Nzumari* olarak da adlandırılır. *Mūgumo* ağacından, kamış ve metalden yapılmış ve toplam uzunluğu yaklaşık 75 cm olan bir çift kamış çalgısıdır. Çalgı birbirine yapışmış beş parçadan oluşur. Yuvarlak dudak desteğinin adı olan *Chivo* kısmı, ağaç borunun ismi olan *Kigingi* içine yerleştirilen kısa pirinç boru olan *Kinari* kısmının içine yerleştirilir. *Mwanzi* adlı gövde kısmında dört parmak deliği sabittir. Bu bölüm, son konik şekilli *Kivute* veya *Kinu* içine yerleştirilmiştir. (Zake, 1981, s. 165). *Bungo* Zurna, *Giriama*²⁷ etnik topluluğunda çoğunlukla davulla birlikte çalınan geleneksel müzik çalgılarından biridir. Büyüklüğüne bağlı olarak, *Bungo*'nun ton aralığı (yüksek, orta, düşük) değişir ve bu nedenle farklı tonlarına bağlı olarak müzik performanslarında kullanılabilir. (Zake, 1981, s. 165).

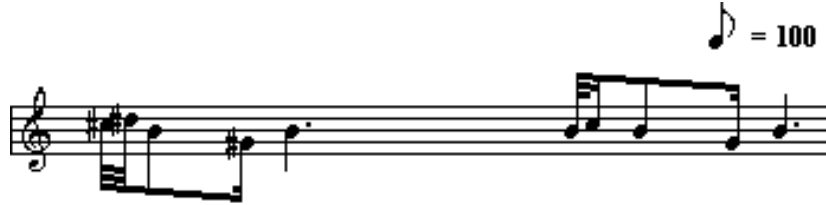
²⁵ Timkehet Teferra'nın, Kenya'nın Tiwi Plajında, Temmuz 2005 yılında Digo yöresel müzisyenlerinden Simba ile yapmış olduğu görüşmesinden.

²⁶ Mijikenda, güneydeki Tanzania sınırından kuzeydeki Somali sınırına kadar uzanan bir alanda, Sabaki ve Umba nehirleri arasında Kenya sahilinde yaşayan etnik bir gruptur.

²⁷ Giriama, Mijikenda'yı oluşturan dokuz etnik gruptan biridir. Giriama bu etnik grupların en büyüğü arasındadır.



Şekil 39. Giriama etnik topluluğunda kullanılan Bungo Zurna (Teffera, 2009)



Şekil 40. Bungo Zurna ile çalınan örnek bir melodi (Teffera, 2009)

Keiyta ismi, büyük ihtimalle Afrika kültüründe kullanılan *Algaita* isminden gelmektedir. (Bebey, 1969, s. 76-77) (Al-Daw, Abd-Alla, & İbrahim, 1985, s. 73). Hausa²⁸ topluluğu, *Keiyta* çalgısını Sudan'a getirendir. Bugün bu Hausa halk grupları, Sudan'ın batısında bulunan Darfur²⁹ bölgesi dâhil olmak üzere, ülkenin çeşitli bölgelerinde ikamet etmektedir. Daha önce bahsedilen *Zomari* Zurna, 30-40

²⁸ Kuzey Nijerya dışında, Hausa halkının bir kısmı bugün Sudan'ın çeşitli bölgelerinde yaşamaktadır. Zurna yalnızca Sudan'da değil, aynı zamanda Nijeryalı Hausa toplulukları arasında da ana müzik çalgılarından biridir. Bu halkın gruplarına atıfta bulunarak, Herzka Nijerya'da bulunan Algaita Zurnasının bir trompet ve daha fazla vurmali çalgılar ile birlikte çalındığını açıklıyor. (Herzka, 2003, s. 141).

²⁹ Darfur Sudan'ın batısında bir bölgedir. Bölge Libya, Çad ve Orta Afrika Cumhuriyeti ile çevrilidir. Kendi içinde 3 ayrı eyalete bölünmüştür; Batı Darfur, Güney Darfur ve Kuzey Darfur.

cm uzunluğunda konik şeklinde bir zurnadır. Boru gövde, ağaç, fildişi veya metalden yapılmış birkaç bölümden oluşur. Basit *Zomari*'ler ayrıca, ağızlık, orta ve son kısımlar dâhil olmak üzere sadece 3 parçadan oluşabilir. Orta ve uç borular, metal bir halka ile tutturulabilir. Çalgının gövde borusunun önünden ve arkasından, 4 ila 6 tane parmak deliği delinir. Çalgının çift kamışı, farklı kamış türlerinden hazırlanabilir. Senoga-Zake'e göre, *Lamu*'da bulunan ve yerel olarak *Mvumo* (*Barassus Fabellifera*) olarak adlandırılan palmye ağacı, kamış yapmak için uygundur. (Zake, 1981, s. 165). Çalgı çalınırken, müzisyenin dudaklarını desteklemek için yuvarlak diskin monte edildiği, kısa metal veya ağaç bir boru kullanılır. Bu küçük parça, hindistan cevizi kabuğu, metal veya başka malzemelerden yapılabilir. Üzerinde parmak deliklerinin sabitlendiği ara gövde, ağaç veya fildişi malzemeden yapılabilir. Çalgıdan çıkan sesin yüksekliğini arttırmak için, konik şeklinde bir zil boruyla uzatılır. Araştırmacılar, doğu Afrika'daki *Zomari* zurnasının dağılımının, Güney Somali'den Madagaskar'a kadar uzandığına dikkat çekmektedir. Somali'de *Zomari*, Güney Somali bölgesinde yaşayan *Gubahin* etnik grupları tarafından kullanılırken, özellikle Kenya'daki *Digo*, *Rabai* ve *Kamba* (Mijikenda) etnik grupları ve Lamu, Zanzibar ve Pemba (Kenya / Tanzania) adalarını içeren anakarada yaşayan Swahili³⁰ toplulukları *Zomari*'yi kullanılmaktadır. (Kebede, 1982, s. 73). Allen'a göre, *Zomari* Zurna muhtemelen Türkiye'den veya İran'dan, Afrika Coğrafyasına tanıtılmış olabilecek müzik çalgılarından biridir. Allen, end-blown flute³¹ olan (kamış flüt) *Nai*'ye atıfta bulunarak, İslam-Arap dünyasındaki geniş dağılımına ve Tanzania kıyıları boyunca, görüldüğü günden beri yaşayan topluluklar arasındaki kullanımına dikkat çekiyor. Bu gerçek, Arap dünyası ile doğu Afrika bölgesi arasındaki yoğun bağlantıyı ortaya koymaktadır. (Allen, 1982, s. 23-24).

³⁰ Swahili grupları, öncelikle Somali'den Mozambik'e kadar Doğu Afrika sahilinde yaşamaktadırlar. Bazı Swahili toplulukları ayrıca Komoros Adaları'nda ve Kongo'da (eski adıyla Zaire) yaşar. Swahililer birkaç alt grupta sınıflandırılmaktadır. Neredeyse tüm gruplar, Arap ve Bantu etnik karışımı olan Kiswahili dilini konuşurlar.

³¹ Uçtan üflemlili oluk, bir hava akımını bir tüpün üst ucunun keskin kenarına doğru yönlendirerek çalınan bir nefesli çalgıdır.



Şekil 41. Ağaç ve bakırdan yapılmış Zomari Zurna; Fildişinden yapılmış Zomari Zurna, kayıt-no:98.1.118, Koleksiyoncu: Mrs. G.Lowe, Pate, 19.yy; Zanzibar bölgesinden Zomari, (Herzka, 2003, s. 211) (Teffera, 2009, s. 18)

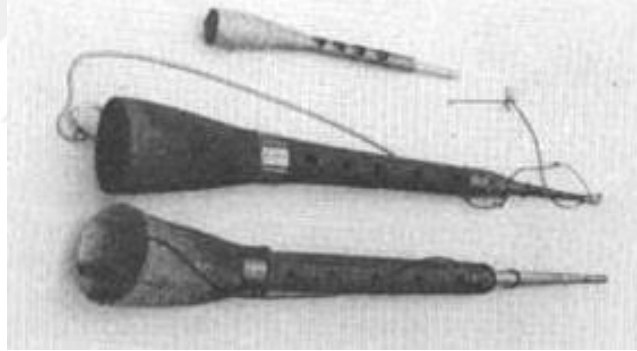


Şekil 42. Dudak desteği olan çift kamışlar, Koleksiyon:

History Museum in Mombassa/Kenya; Fotoğraflar: T. Teffera, 11.07.2005 (Teffera, 2009, s. 18)

Doğu Afrika kıyıları boyunca *Zomari* zurnanın; *Nzumari*, *Ndhumari* ve *Somari* gibi farklı isimleri kullanılmaktadır. Bununla birlikte farklı yerlerde ve dillerde kullanılan başka isimleri de vardır. Örneğin *Giriama* halkı, böyle bir çalgı için onu *Bungo* olarak tanımlamaktadır, ancak bazen bu farklı terimlerin başka bölgelerde, Kuzey Afrika'da kullanılan farklı *Shawm* (zurna) isimleri gibi, yanlış anlaşılmalara ve kafa karışıklıklarına neden olma durumu vardır. Wachsmann'a göre, Güney Somali'de *Gubahin* topluluğunun, *Zomari* için kullandığı, Swahili terimi olan *Parapande* kullanılmasına rağmen, bu terim aynı zamanda Swahili kültüründe bir *Trompet* çalgısını da kastetmektedir. (Teffera, 2009, s. 19). *Zomari* Zurnanın, doğu Afrika'da ilk kez ortaya çıkışı ile ilgili net bilgiler veren çok az kaynak, materyal ve veri vardır. Lamu Adası, *Zomari* Zurnanın Somali'deki *Bayun* halkı tarafından ilk kez ortaya çıkış yeri olarak varsayılabilir. (Zake, 1981, s. 19). Sonrasında Kenya'nın güneyine doğru, *Mijikenda* gruplarına yayıldığına inanılıyor. Bununla birlikte, *Zomari*'nin bu

bölgedeki çeşitli yerlerde farklı şekillerde geliştiği çıkarımı büyük oranda gerçektir. Bu nedenle, bu bölgelerde bulunan *Zomari* Zurnalarda; malzeme uygunluğu, çalgı yapma becerisi ve tercihi, çalgının farklı teknik özellikleri ve ambitus³² açısından bölgesel ve yerel farklılıklarla karşılaşılmaktadır. Cinsiyete ilişkin konuyla ilgili olarak ise, *Zomari zurna* erkek çevresi tarafından kullanılmıştır. Şu ana kadar kadınların bu çalgıyı çaldığı konusunda hiçbir kayıt yoktur. Bu bağlamda, Campbell ve Eastman, Kenya'nın geleneksel müzik grubu *Ngoma* topluluğunun performanslarında, *Zomari*'nin cinsiyet rolünü ve işlevini şöyle açıklamaktadır: “Şehirlerde (*Mombassa*, *Malindi* ve *Lamu*), *Vugo* müzik topluluğuna eşlik eden *Ngoma* müzik topluluğu, genellikle erkek müzisyenler içerir.” Sıklıkla farklı müzik gruplarında çalınan *Zomari Zurna*, farklı ritim ve vurmali çalgılar ve melodi çalgılarıyla, örneğin *End-Blown Flüt* ve *Davul*'la çalınmıştır. *Zomari*, çeşitli müzikal fonksiyonlara sahiptir. Ayrıca Somalili *Gubahin* topluluğu arasında, *Zomari Zurna* geleneksel düğünler gibi etkinliklerde, şarkılara ve danslara eşlik etmiştir.” (Teffer, 2009, s. 13-19).

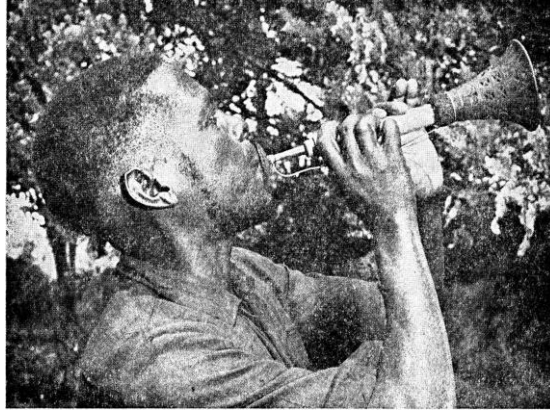


Şekil 43. Nzumari/Zomari

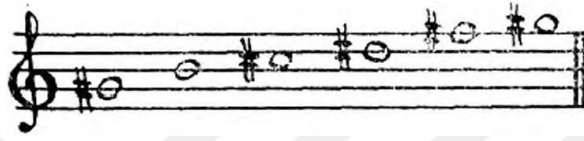


Şekil 44. Nzumari/Zomari

³² Ambitus: Ses sınırı, bir ezginin en kalın ile en ince sesi arasında dolaşma, gezinme.



Şekil 45. Nzumari/Zomari



Şekil 46. Nzumari/Zomari çalgısı, ses sahası (Teffer, 2009)

5.3. Türk Halk Çalgılarında Zurna Çalgısının Kökenleri

“Mahmut R. Gazimihal, ‘Türk Ötkü (Nefesli) Çalgıları’ kitabında zurna adının, Farsça *sur* (düğün, dernek) ve *nây* (kamış) kelimelerinden birleştiğinden söz eder. Bu birleşik *surnây* kelimesi, ferhenklerde (osmanlıca-türkçe sözlük) çok tekrarlanmasının, M.S. XI. yy’da Kaşgarlı Mahmut’ un, neredeyse kelimeyi Türkçe sözler arasına almasına neden olacağını söylemektedir. Mahmut’ un, Arapça kadar Farsçayı da kaynağından ana dili gibi bilmesinden dolayı almadığını ve ötkü çalgısı olarak *sıbzgı* (*el-mizmar*) ve *borgu*’dan (*el-buk*) söz açmakla yetinmiştir.

Zurna kelimesinin kökeninin nereden geldiğine bakacak olursak, yine karşımıza birkaç soru çıkmaktadır:

- 1- Bunlardan birisi, surna kelimesinin farsçaya göre ters düşen bir istisna olduğunun düşünülmesidir. Galatât (osmanlıca-türkçe sözlük) adlı kitapta, surnâyın aslının *nây-i sâr* olup, sonradan harf değişikliği ile *surnay* olduğu düşünülmektedir. Bileşimin etimolojisi üzerinde, Avrupa’da da durulduğu olmuştur. Halk etimolojisi kaynaklarına başvurulmuştur.

- 2- Bir diğ er soru, birleşimin *sur* kısmının semitik (büyük kısmı, bugün orta doğu adı verilen coğrafyada yaşayan etnik gruptur. Araplar, İbraniler, Aramiler, Süryaniler, Maltalılar gibi halklar bu etnik gruba mensuptur) bir kelime olup olmayacağıdır ( rn. S r-i İsr fil) veya adını eski Yunancanın *syrinx* (*sirinks*)  algı çeşidinden alabileceğidir.³³ Antik bir yunan çalgısı olan *aulos*  eşidinden gelebileceği de bir soru olarak düşünülmektedir.³⁴ Farabi'nin, "Kitab- l-Musiki" adlı kitabında sözü geçen çalgının adı *surnay*, bazen de *sury ni* olarak yazılmıştır. Gazimihal, kitabında sözü geçen bu çalgının, Suriye *ney*  algısı olabileceğinin düşünülmesine karşılık, 'hayır' cevabını vermektedir.
- 3- Bir diğ er konu, ferhenklerde surnanın ikinci bir adı olan *m y-i t rk 'dir*. Bu atıf, Türk' n savaşcılığını anan Fars şiirlerinde geçmiştir. Surn y kelimesi birleşimindeki *s r*, üstteki maddelere göre soru olarak değerlendirilince, *may* kısmının da olabileceği sorusu akıllara gelmektedir.
- 4- Eski kaynaktan Türkçeye göre düşünülürse,  rneğin Türkçe *turna* kelimesi ele alınabilir. Turna kelimesinin karşılılığı da aynen zurna yapısındadır. Fakat kelimenin 'na' eki, görüldüğü gibi Farsça 'm y' değildir. Gazimihal, zurna da bu tipte bir Türkçe kelime olamaz mı diye sormaktadır. İran'da zurna söylenişi hiç yoktur. Türkçenin halk dilinde kelimenin sonunda 'y' sesi, neredeyse geçmişten günümüze göre hiç bilinmemiştir diyebiliriz.
- 5- Gazimihal, Farabi'nin sırdaşı Harezmi'nin *Mef atih ' l    m* ansiklopedisinin musiki bölümünde şöyle söylediğinden bahsetmektedir: 'S rnay, suff re'dir ve keza yer ğ'dır' (M.S. X). Gazimihal, s rnay kelimesi  tr  harekesiyle³⁵ surn y da okunabilirse, bu doğru mudur şeklinde sormaktadır. Anadolu'dan Halimi'nin "Bahr lgaraib" tercümesinde şöyle deniliyor: 'Sirna, zannı ile tahrif idüp Zurna

³³ Sirinks, uzunluklarına göre yan yana dizilmiş 7 kameştan oluşan bir tür Pan Fl tt r. Frigya mitolojisine göre, Pan'ın (kırların ve çobanların tanrısı) icat ettiği ve elinden düşürmediği müzik aletidir ve bir efsaneye konu olmuştur. Efsaneye göre; kırların, çobanların ve sürülerin tanrısı ve koruyucusu olan Pan, Sirinks isimli güzel bir periye açık olur. Pan'dan kaçmak için Sirinks, kendisini su kameşi bitkisine çevirir. Bu güzel perinin onuruna ve ona olan aşkı için Pan, bu kameşlardan biraz keser ve bugün "Sirinks" veya "Pan Fl t " olarak adlandırdığımız müzik aletini yapar.

³⁴ Bir Aulos veya Tibia, sanatta sıklıkla tasvir edilen ve aynı zamanda arkeoloji tarafından kanıtlanan eski bir Yunan  flemeli müzik aletidir. Antik Roma karşılığı, *Tibicen*; Latince *Tibia*, boru anlamına gelmektedir.

³⁵ Arap alfabesi tamamen sessiz harflerden oluşur. Bu sessiz harfleri okumamızı sağlayan ses işaretlerine "hareke" denir. Alfabe, Türkçedeki sessiz harflere karşılık gelirken; hareketler ise sesli harflere karşılık gelir. 3 hareke vardır: fetha yani üstün; kesra yani esre; damme yani ötre.

derler' (XV. yy ortaları). Musikici hayatları kitabı olan, 'Atrab-ül Âsar'ın yazarı musikişinas Şehislan Esad Efendi şöyle diyor: 'Sipsi, kürekçiler beyninde nizam vermek için gemi ve çektiride³⁶ çaldıkları düdük makulesidir.³⁷ Arabisi (Arapça) *hanek* ve *hubnuka*'dır. Farisîsi (Farsça), *sirnay*'dır. Görülüyor ki Farsçada surnadan başka bir de *sirnay* kelimesi vardır. Kelimenin baş harfini esre okumak gerektiğini, Halimi ısrarla belirtmiştir. Esat Efendi de esre harekeliyor³⁸, ayrıca zurna maddesinde bu kelimenin Arapça imlasının surnac olduğunu (ki cim harfi g de okunabilir) söylemektedir. Arapçada buna saffâre de denildiğini, Farsçada *halû*, *şahnay* (*şehnay*) anlamdaşları bulunduğunu, ayrıca *düzây* ya da *surgin* ve *surgîn*; bir de surnanın zurna olduğunu yazarak, 'galiba Türkîde olan zurna, işbu surnadan galattır³⁹' diyor (Lehçet-ül Lûga, s. 457). Meseleyi askıda bırakıyor." (Gazimihal, 1975, s. 1-2).

"Örnek yine zurnadan alınacak olursa, Çince 'r' sesi bulunmadığı için oralarda zurnaya, *sû-nâ* veya *svo-nâ* hatta *soü-öl-nay* deniliyormuş ve çeşitli boyları da türemiştir. Asya'nın bir Türk lehçesinde sarra, zurnadır. Slav dillerinde, *surla* adı başka bir düdük çeşidine geçmiş görünüyor, ama çeşit farkı yüzünden etimolojisi de Slavcaya bağlı ve ayrı tutulmuştur. Bazen de kelimeye takılan sıfat ekleri, dilce açık olduğundan kökeninin nereden geldiğini anlama yolunda açıklık getirmektedir. Gazimihal, örnek olarak Fransız şarkiyatçısı Villoteau'nun, Mısır'da *kaba zurna* ile *cura zurna* ikilisinin adlarının, Türk kültürüne aidiyetinin açık olduğunu söylediğini belirtmektedir. Çalgı adlarının, harekesiz yazılı eski metinlerden doğru okunabilmesi, ayrı bir paleografya⁴⁰ problemidir. Örneğin *tabilbâz* ile *tabl-i bâz* iki ayrı birleşim olduğu halde, Arap harflerinde imlaları bir tutulduğu için şaşırttığı olmuştur. Hâlbuki *tabilbaz*, davulcu demektir, *Tabl-i bâz*, toğan davuludur. *Tabilhân* ile *tabl-i hân* imlaları yazıda bir tutularak, şaşırttığı olmuştur. Birincisinin *tabihane* kısaltması olabileceği gibi, diğer türlü okunursa *hakan davulu* demek olur vb." (Gazimihal, 1975, s. 3).

³⁶ Çektiri, çekdiri veya çektirme, hem kürekli hem yelkenli tarihî bir gemi sınıfı.

³⁷ Makule: takım, çeşit.

³⁸ Arapça 'da kısa sesli harfleri belli etmek için kullanılır. Üstün, esre ve ötre adında 3 tanedir. Arap alfabesi sessiz harflerden oluşmaktadır. Harflerin altına veya üstüne konarak, onlara "a,e,i,ı,o,ö,u,ü" sesi vermeye yarayan işaretlere hareke denir.

³⁹ Galat: Yanlış söz ya da sözcük

⁴⁰ Paleografi, eski yazı çeşitlerini inceleyen bilimdir. Tarih boyunca kullanılan alfabeleri çözerek, bu alfabelerle yazılan belgelerin okunabilmesini sağlar. Böylece tarihi olayların aydınlatılmasına katkıda bulunur.

Kısaca Organografyada 1) Adların Tarihi, 2) Tiplerin Tarihi, 3) Türlerin Yayılışı konuları üç ayrı incelenmesi gereken konu başlıkları olup Gazimihal, çalışmasında “Türklükteki Ötkülüler” üzerinde durmuştur.

5.3.1. Yansıma sözcükler

Bu başlık altında Gazmihal’in, *Zurna* ve *Kamış* kelime kökenlerinin nereden geldiğinin anlaşılması konusunda, başka sözcüklerden veya seslerden yansıma olarak oluşup oluşmadığını öğrenmek için yapmış olduğu incelemeler ele alınmıştır.

“*Yırağ* (*yurağ*)”, Kaşgarlı Mahmut’un Türkçe lügat divanında, bu kelime ‘*şarkıcı, yırcı, çalıcı*’ anlamlarıyla olup, ayrıca *yır, yur* ve *yor* şeklinde okunabilen harekeli kök kelimeleri vardır. *Cır, cur* diyen lehçeler⁴¹ de hala vardır ve bu kökten fiillerde vardır (Türkçedeki; *cırlamak, curlamak* ve *cırlak* gibi). Arapçaya geçmiş görünen, ‘*Yera’ah*’ kelimesi dikkati çekmektedir. O dilde *yerağ*, kamış demektir. Öttürücü çalgılarda kullanılan küçük kamışın adı, Arapçada galiba *yerağ*’dır. Harezminin, *Mefâtiḥ-ül-Ulûm* adlı kitabında surnanın, *yerağ* olduğu şöyle belirtilmiştir: ‘*Surnay, suffâre’dir ve keza yerâğ’dır.*’ M.S. X.yy.da Farabi, Türk bilgini sıfatıyla, *surnay* adı verilen bir *mizmar (zurna)* çalgısından söz açmıştır ve *surnaydan* ayrıca bahsetmiştir. *Sur* başlangıcının, Şeyh İslam Esat Efendinin harekelerince, *sir* okunması da mümkündür ve onun yazdığına göre böyle okunmalıdır. Harezmî de, Türkçe bilirliğiyle *sır* yazmış olabilirdi. Farabi’nin yazdığı *suryanay* veya *sıryanay* nedir? Kelimenin özü bilinmiyorsa da, *surnay* adı da IX. yy. metinlerinde savaş çalgısı olarak geçmiştir. Meragalı İbni Gaibi, XV. yy. başlarında en küçük çalgı diye, *surna* ve benzeri *balabandan* söz açmıştır. Harezmî, kelime olarak *yerağ’dan* bahsetmiştir. Gerek İbni Sina (Kitab-üş-Şifa), gerekse Safiyüddin Abdülmümin (Al- Şarafiyyah, XIII. yy), Arapça olan kitaplarında, adı *yera’a* (*yera’ah*) okunabilmiş olan *Zurnadan* söz açmışlardır. Baron d’Erlanger tarafından çevrilen kitabın ek notunda, *Yeraa’dan* maksadın, *yan flüt* olacağını söylemiştir ki bu, kendi tahminidir. İbni Sina, *yeraa* ile *surnay* (veya *sirnay*)’i bir tutar (Barin d’Erlanger, Farabi). *Hayra’a* ve *Hay’a* adları, belki de Arapçada ki bozulmaları şeklinde, eski bir kayıta vardır (H.G.Farmer, İslam Ansiklopedisi). *Yerrağ*,

⁴¹ Lehçe: Bir anadilin tarihsel, toplumsal, bölgesel ve kültürel nedenlerle; ses, yapı ve sözdizimi yönlerinden oldukça büyük farklılıklar gösteren koludur.

ferhenkte “*dâhili dolu ve sağlam bir kargı kamış ve kalem kamış*” tarifiyle vardır; “*çalınan kamış*” anlamında olan bir iz yahut ona yakın bir ima, dil kaynaklarında yoktur. Sonuncu bakılan ferhenk tercümesinin basılış yer ve tarihi, İstanbul, 1885’tir. “Burhan-ı Kaatı”ın, Antepli Asım çevirisinde tarif şöyledir: “*Yerağ*, aynı *tabirle*; *dâhili dolu ve sağlam kamışa*” denir. Arapçada *kasal* derler. Bu çeşide, Türkçede *kargı* derler. “*Kalem kamışı*” için de kullanılır. Görülmektedir ki, üflenebilecek içi boş kamış söz konusu olmadığı gibi kelimenin Arapçalığı, kamus (sözlük) mütercimine göre de uygulanabilir değildir. Kelime bilhassa eski ferhenklerde hiç yoktur. O halde, Farsçaya ve oradan Arapçaya sonradan geçtiği anlaşılan ve *yera* imlasını alan (ki Türkçede *yırağ*’da⁴² okunabilir) kelimenin aslı nedir? Gazimihal’e göre kelimenin aslı, Türkçe *yırav*’dır. Mehmet Salâhaddin, içinde çok yanlışlar bulunan, kendi Kamus-ü Osmani (İstanbul 1897) kitabında, *yera*’a kelimesinin imlasının telaffuzuna kapılarak Arapça gösteriyor ve şöyle tarif etmektedir: “Bir tane kamış, yontulmamış kalem. Cümle *yerağ*’dır.” Şu sonuç kendiliğinden ortaya çıkıyor: M.S. XI. yy’da adı geçen Türkistanlı yazarlar, bu *yırağ* kelimesini Arapça sanarak değil, Kaşgarlı Mahmut’un *Yırağu* imlasıyla, kendi kitabında yazdığı Türkçeyi bilerek, Arapça yazdıkları kitaplarında ise Arapçalaştırmışlar. Kelimenin kökü *yır* olup, *yur* da vardır, terennüm (mırıldanır gibi, güzel ve alçak sesle şarkı söyleme) demektir; *yurlamak* ve *zurlamak* yansıtmaları birdir. *Yırav* ve *cırav* da çalıp çağırıcı, *Yırağu* demektir. Uzaklığa *yırak* ve *ırak* denilmesi ise sesin mesafesindendir.” (Gazimihal, 1975, s. 53-55).

Gazimihal, “*Türk Nefesli (Ötkü) Çalgıları*” kitabında, Zurna kelimesinin ve çalgının kısımlarının ve çeşitli boy adlarının, köken olarak nereden geldiği, nasıl oluştuğu ve yansıma sözcüklerle ilişkisini şu başlıklarla ele almıştır:

5.3.2. Zurna

“Zurna” ile “Surna” aynı şeydir. Sibirya’nın öbür ucunda yaşayan Yakut Türkleri bile, *surna* adıyla bu çalgıyı kullanırlardı. Öz Türkçede “z” ile başlayan söz yoktur ama “s” nin zamanla evrimleşmesi, “z” ile başlayan yansıma sözcükleri oluşturmuştur. İran’daki Türkmenler dahi Zurna deyip, asıl İranlılar halen Surna’nın

⁴² Farsçada “ı” sesi yoktur.

sonunda “y” bulundurmada kullanıyor ve yazıyorlar. Esasen onların halk dilinde nây “flüt”, fakat ney, “kamış” demektir. Surna’nın, “*dernek ney’i*” sanılması, dilcilik bakımından halk etimolojisinden başka bir şey değildir. Zurna; *zurnamak*, *zurlamak* (*zırıldamak* anlamlarında) olan yansıma sözcüğünün baş kısmından ibarettir, *zırlamak* kaba düşmüştür. “Turna” kelimesi ise yapısında Türkçe sözdür, sonunda ki “na” eki, Farsça “nây” olamaz, çünkü kelime o dilde yoktur. Eski ferhenk kitaplarında, surnanın diğer adı, “*nây-i türki’dir*”, ki kaynağı buraya atıftır. Rusçada ve Kafkas dillerinde, hep zurna söylenişiyle bilinir. Yunanistan’da “*zurnas*”; Arnavutçada “*zurne*” olmuştur. Gürcü konuşmasında *zurna* varsa da, onlar boruya “*zurnavi*” demektedirler. Asya’da, cura zurnaya “*zurnayçe*” derler ve bu ad Farsçada yoktur, İran’da bilinmez. Asya’da öteden beri zurna kelimesi vardır. Macarların “*torok-sip*” (*taragato sipsisi*) ve “*haborn sip*” dediği çalgıya, “*ragoczypfeife*” de denilmiştir: “*rakoçi düdüğü*” demektir, zurnadır, *cura* boyundadır. Macarlar, kaba zurnaya, “*taborsip*” (*davul sipsisi*) derlerdi. Rusya’da Zurna, vaktiyle Tatarlardan gelip ordu mızıkasında yer almıştır.⁴³ Çince “r” bulunmadığı için onlar “*su-na*” derler. Doğu Anadolu’da, şimdi azalan kaba zurnaya “*boy zurna*” diyorlarsa da, bölgede cura zurna çoktur. “*Mil*” adını verdikleri kamışın bağlandığı metal boru hariç olmak üzere, kavrak kısmının (gövde boru) boyu, çoğu 32 cm. ’dir. Evliya Çelebi, Kırım ve Osmanlı hakanlarına, kaba zurnadan bahsetmiştir. En küçük zurnalar ise, Karadeniz bölgesinin curalarıdır. Gazimihal, küçük zurnanın adına eklenen “*cura*” açıklamasının aslının, “*yura*” kelimesinden türediğinin veya “*yurağ*” sözcüğünden geldiğinin tahmin edildiğini söylemektedir. Gazimihal, Gaziantep yöresi Türkmenlerinin üç türlü zurnasının bulunduğundan bahsetmektedir: *cura zurna*, *orta kaba zurna*, *tüm kaba zurna*. Yedi esas deliği ve altı şeytan deliği ile bir nefes deliği, üç boyda da vardır.” (Gazimihal, 1975, s. 55-56).

5.3.3. Cura zurna

“Gazimihal, güney Türkmenlerinde, çalgının *cura* isimli çeşidi bulunduğu gibi, *cura zurna* ve *cura davulu* da vardır demektedir. Boylarının da, orta uzunlukta olduğundan bahsetmektedir. Gazimihal, “Burhan-ı Kaatı” sözlüğünün, aslına uygun

⁴³ Albert Soubies, Histoire de la Musique Russe (Paris).

ikinci tercümesinde; *cura* kelimesiyle ilişkili olabilecek, *cürre* kelimesi vardır demektedir. Fakat kelimenin küçüklük, büyüklük sıfatlarıyla ilişkisi bulunmadığı gibi, *davul-zurna* çalgılarıyla da ilişkisi olmamaktadır. Antepli Asım, aynı kitabın kendi ilaveli birinci çevirmesinde şu cümleleri kurmuştur: “cürre, bir rivayette her şeyin vasatına, yani ne büyük ve ne de küçük olanına, bazılarına göre ise her şeyin küçüğüne derler. Bir çeşit tanburdur ki (tambur), Türki’de (Türkçede) *cura* tabirini kullanırlar diyor” (1799). Farsça, *cürre*’de, “r” şeddeli⁴⁴ olduğu gibi, vav harfi de yoktur, ince okunur. Türkçe *cura* kalındır. İran’da *cürre* adında bir çalgı da kullanılmıyor. İki kelimeyi önce Asım benzetmiş ve iki çalgıyı bir tutmuştur, bu anlaşılmaktadır. Türkçede ki *cura*, hep sesle ilişkilidir. Adana Çukurova’da, avcı toğana (doğan, şahin hayvanı), *cura* demektedirler ve sesi de “tok” olmaktadır. İstanbul’da *cura* sözü, güzel ve ahenkli ses anlamıyla derlenmiştir. Merzifon’un Marınca bucağında “*cüre*”, küçük zurna (Amasya); fakat Urfa, Gaziantep ve Maraş’ta yüksek ses anlamıyla derlenmiştir. Bütün bu anlamlarda Farsça kelime yoktur. Türkçede ki anlamlar, Kaşgarlı Mahmut’un “*ırlamak*” anlamıyla (şarkı, türkü söylemek) ve Türkistan’dan verdiği, “*yurlamak*” yansıtma fiilinin kök ve kavramını hatırlatmaktadır ve “*curlamak*” kelimesi de aynı anlama gelmektedir. Çuvaş Türkçesinde “*yura*”; Kırgız ağzında “*cur*”, şarkı ağzı, ezgi demektir. Aynı zamanda Kaşgarlı’nın sözlüğünde bulunan, *yıragu* (*yuragu*) kelimesinde ki, “*gu*” eki “*ki*” ekinin yerine kullanılan ek olup, “*çalgu*” bileşiminde de görüldüğü üzere, “*gu*” ekinin çıkarılmasıyla, geriye asıl kelime “*yura*” kalır. Türkçe “*cura*” kelimesi Türklerle, Fars ülkelerine ve dillerine geçip “*curre*” olmuş olabilir. Ferhenklerde, Türkçe sözlerin sayısı sanıldığından fazladır.” (Gazimihal, 1975, s. 27-28).

5.3.5. Zil zurna

“En küçük boy zurnalar, Giresun taraflarında kullanılıp, adına “zil zurna” denilmektedir. “cura zurna” ile anlamdaştır. Trabzon tarafında, kemençenin en ince teline “zil teli” denildiği için, “bam teli”nin zıttı olan veya görünen, bu birleşimdeki “zil” kelimesinin Farsça, “zîr” sözcüğünden türediği akla gelmektedir. Nasıl ki, zil zurnanın sesi de tiz ’dir, zil adı da ince çınlama sesin yansıma sözcüğüdür. Zil zurna adı, “zil zurna sarhoş” deyiminde yaşamış görünüyor. İran’da, “zir surnay” gibi bir

⁴⁴ Üzerinde şedde bulunan, yan yana iki tane imiş gibi okunan (harf).

deyimin, ne eskiden metinlerde, ne de şimdiki konuşmada bulunmadığı biliniyor. Bunun için Türkçedeki argomsu deyimlerin, kendine göreliği üzerinde, dil bilimcilerin acele etmeden düşünmeleri gerekmektedir. Zil zurna, “küçük boy zurna” demektir ki, sesi çok tiz ’dir. Cura zurna ’da aynı şeydir.” (Gazimihal, 1975, s. 55).

5.3.6. Kaba ve cura zurnalar

“İç Asya’daki zurnalar, örnek olarak Özbek ve doğu Türkistan zurnaları, Anadolu zurnalarına göre daha uzun ve kalındır. Ancak ustalıkları, çok incedir. Vertkov’a göre, Özbek zurnaları, 40-45 santimdir. Azerbaycan zurnaları ise, 30-35 santim kadardır. Yani Türkiye’de kullanılan cura zurnalara yakındırlar.

Acem Zurnası: Evliya Çelebi, bu zurnaya, *Acemi Zurna* demektedir. Ona göre bunlar da *Osmanlı zurnası* şeklindedir. “Ama kolu kalın, sadası dahi kalındır”, diyordu. Bunların boyları da uzundur. İran-Türk kültür çevresine ait zurnalardır.

Kırım zurnası: Bunu da Evliya Çelebi anıyordu. Ona göre, Tatar Han, yani Kırım ile Osmanlı devletinde de çalınıyordu. Aslında Osmanlı mehterinde, çeşitli boylarda zurnalar çalınıyordu. Önemli olan budur. Ancak anlaşıldığına göre, Kırım veya Kıpçak-Türk kültür çevrelerinin zurnaları, daha kaba ve büyüktürler.

Yörüklerin Baz Zurnaları: Bu konudaki bilgiler, Ali Rıza Yalın’a dayanmaktadır. Belki, onun andığı bu zurnalar, artık yörükler arasında da kullanılmıyorlar. Ancak bütün Anadolu’da halen, üç boy zurna çalınmaktadır. Ona göre, güney Anadolu’da yörükler, büyük ve kalın zurnalar için, *Baz* veya *Tümkaba* adlarını veriyorlardı. Ancak *cura zurnalar* daha çok çalınıyordu (Cenupta Türkmen çalgıları, s. 22). Bu konuda daha fazla bir bilgi verilmiyordu.” (Ögel, 1991, s. 407).

“Ahmet Adnan Saygun, Kars yöresinden, şu zurna tarifini ayrıntılarıyla vermiştir: Zurna, gövde ve ağızlık kısımlarından oluşmuştur. Çift dilli bir alet olan Zurna, bir nevi Rüstâî ’dir (Obua). Ancak ondan fazla olarak, gövdesinin üst kısmında bir dili daha vardır. Zurnanın kısımları ayrı ayrı incelenecek olursa:

Kamış: Obua ’nın kamışı inceliğinde olan, ezilerek ve kısmen yontularak elde edilen bu parça, ağızdaki görevi itibarıyla Obuadakinin ayrılır. Obua kamışının ağızda yassı olarak durmasına karşılık; zurna ağıza ve dudaklara doğru yaklaşık seksen derecelik bir açıyla duracak şekilde işlev görür. Görülüyor ki zurnadan ses elde

etmek, biri dış (kamış), diğeri iç tarafta (nezik) bulunan iki dilin olmasına bağlıdır. Kamış, asıl boru (gövde) içerisine giren, ince bir boruya (metal-pirinç boru) iplikle sıkıca sarılır.

Tabla (Avurtlak): İnce boruya ortasından geçmiş sedeften yapılma, yuvarlak ve geniş bir Tabladır. Sesin elde edilmesinde bunun bir etkisi yoktur.

Tepe (Metal Boru): Bu kısım iki parçadan oluşup, üst kısımda bahsedilen Avurtlağı, üzerine alan malzemedir. Bu parça, asıl gövdeye hafif kuvvetle geçirilir.

Boru veya Zurna: Bu kısmın üstünde, sesleri elde etmeye yarayan yedi tane delik, bir de arka delik mevcuttur. Bu deliklerin bittiği yerden sonra, boru (gövde) genişler ve ağzı açık, içi oyuk, çapı geniş bir korna görünümü ortaya çıkar.

Zurnanın sesi, gayet kuvvetli ve keskin olup, ancak açık havada icracısının istenilmesi mümkün olur. Adnan Saygun'un, zurna çalgısı tarifi bu şekilde bitmektedir. (Gazimihal, 1975, s. 57).

“Anadolu kültürü dışından, miladi onuncu yüzyıl hatta daha önce, *Zurna* adı metinde geçmektedir. Firavunlar devri Mısırından, kabartma resimleri bulunduğu için, yakın doğudan tarihi geçmişi hakkında bilgi edinebilmek mümkün olmaktadır. Yunana geçmiş, tepesine kamış takılı “Aulos” çalgısı tarifi vardır. Asyalılar, taş üzerine resim kazınmasını ilkçağda bilmediklerinden, oralardan arkeoloji belgeleri yoktur. Anadolu’da ki zurnadan bahsetmiş en eski Türkçe kayıtlar, bulunabildiği kadarına göre XIV. yüzyıldandır. Örneğin Dede Korkut hikâyelerinde, zurnacı ile nakkareci (davulcu), düğün töreni sebebiyle, iş başında bahsedilirler. İbni Batuta, Anadolu Ahi tekkelerinde konuk kaldıkça, esnaf oluşumlarının ve efelerin her yerde davul-zurnasını dinlemektedir. Asya ve Kırım’da da *tabl-i hân lar (davullar)* görünmektedir. Hatta zurnaya, Faslıların kullandığı gibi *gayda* denildiği de işaret edilmektedir. *Zurnada peşrev olmaz, ne çıkarsa bahtına* sözü sonradan çıkmadır. Zurnacı, *fasıl* bile çalabilirdi. Kadın zurnacıları *fasıla* katılmış gösteren Türk minyatürü eskidir. Doğrusunu Evliya Çelebi şöyle yazmıştır: *Boruda peşrev olmaz. Boru, peşrev çalamaz, usul tutardı.*⁴⁵ Halk arasında zurna sözü, *zırlamak* sözünden daha üstün bir işleve sahip görülmektedir. Bundan dolayı *surna* yazılması tercih edilerek, Farsça *sur-nây* birleşiminden yola çıkılmış ve bir kaynak sağladığı

⁴⁵ Usul Tutmak: Tempo tutmak, Dem sesi tutmak

düşünülebilir. Konuyu özetlenecek olursa, Antepli Asım'ın çevirdiği ferhenkte (sözlük), *nay-i türki*, *şahnay*, *sürnay*, *sürney* ve *surnay* kelimelerinin kökenlerine bakılacak olursa şunlar söylenebilir: *Nay-i türki*, zurnaya denmektedir. Bazıları, kelimenin kökeni *surnay*'dır ki, Türkçede kelimenin zamanla evrimleşmesiyle, zurna demektedirler. Sur ile *nay* kelimelerinden türemiştir. Bir söze göre, *Hitta* ve *Hoten* Türklerinden gelmedir. *Şahnay*, *nay-i türki*'dir (zurna) ki, *surnay* ile ilişkilidir. Halk, *surna* ve *zurna* adlarını kullanır. *Sürnay*, *nay-i rumi*'dir, tabl ve nakkare ile birlikte çalınırlar, halk arasında zurna kelimesine evrilmiştir. *Sürney*, *surnay* kelimesinden türemiştir ki, *nay-i rumi*'dir, *nay-i rürkî* dahi derler. *Surnay*, *Türki*'dir, tahrifle (değişmeyle, bozulmayla) zurna derler; tabl (davul) ile birlikte çalınır, sur ile *nay*'dan türemiştir. Sur, ferah ve düğün ve yeme-içme anlamlarındandır. Asım'ın, “*nay-i rumi*”den maksadının sadece, Türkiye “*Neyi*” olduğudur. *Surnay*, *Türki*'dir ve tahrifle zurna derler cümlesinin kendi yorumundan başka bir şey olmadığı anlaşılır. Bunlardan daha etraflı bir yorumda, esasen başka ferhenklerde yoktur. Mevlana Celaleddin Rumi, farsça ifadesinde kelimenin sonuna “*y*” koymaksızın *Surna* yazmıştır ki, “*vav*” harfi ve hareke⁴⁶ bulunmadığı için, kelime *Sarna* bile okunabilmektedir. Asya'nın Türkçe diyalektlerinde⁴⁷, sarnamak, sarına gibi fiiller, *ezgilemek* demektir. Örneğin Koybal türkçesinde “*sarancı*”; şarkıcı, ezgici anlamlarına da gelmektedir. Bir Türk diyalektiğinde sarra, doğrudan doğruya zurna demekmiş. Zurnanın menşei (kaynağı) Orta Asya ve adının bir yansıma sözcük olduğu her şeyden önce sezilmektedir.” (Gazimihal, 1975, s. 57-61).



Şekil 47. Çeşitli Zurnalar (Gazimihal, 1975, s. 59).

⁴⁶ Hareke: Arap harfleriyle yazılmış bir metinde, kısa ünlüleri göstermek için kullanılan işaret.

⁴⁷ Diyalekt: Bir dilin ayrı gelişimler sonunda, öğrenilmeden anlaşılmayacak dereceyi bulmamak şartıyla, yayıldığı alanın türlü yerlerinde gösterdiği değişik şekillere denir.

“Laurence Picken, zurna için Avrupa’da ki kullanılan tanımı olarak, *shawm* (anahtarsız, mekanik kısmı olmayan *shawm*) tabirini kullanmıştır. Zurna isminin eski Türkçe bir isim olmadığını, Farsça *surna* kelimesinden türediğini söylemektedir. *Kuman Kitabında*, Kuman (Kıpçak) Türkleri, *suruna* tabirini kullanırlardı ve ortaçağ İtalyancasında karamel kelimesine karşılık gelir. 17.yy’da kelimenin ilk harfi olan “s”, Evliya Çelebinin notlarında “z” harfi ile yer değiştirmiş olduğu görünmektedir. Picken, kendisine Anthony C. Baines tarafından gönderilen bir mektupta (1958), Farsça *sūrā(y)* kelimesinin, Arapça *şūr* (korna) ve Farsça, *nā(y)* (kamuş) kelime köklerinin bileşimi olarak ortaya çıkmış olabileceğini söylediğinden bahsetmektedir. *surna(y)* terimi aslında bir *korna borusu* anlamına geliyordu. Dr. Ilya Gershevitvh, zurna kelimesinin kökeninin etimolojisini bu şekilde olduğunu önermiş, Prof. Sir Harold Bailey bu fikre katılmıştır. Aynı zamanda, eski İran etimolojisinde de bu sonuç desteklenmektedir. Eski İran dilinde, *sru*, korna anlamına gelmektedir. Eski İran dilinde, kelime bileşimi *sru-nādā* (korna kamuş veya sesi), zurna kelimesinin nereden türediği konusu için pek bilinmese de, mümkündür. Böyle bir kelime formu, Farsça, *surna(y)* kelimesinin nereden türediğini açıklayabilir. Başka bir Farsça form olan, *sūrā(y)* kelimesi Farsça, şölen (bayram, festival) kamuş anlamında kullanıldığından beri, Arapça *şūr* kelimesinin etkisi altında, “u” harfinin uzatılmasıyla ortaya çıkmış olabilir. Zerdüş dini derlemelerinden bir pasajda (bkz. Madan, 1911, 1966, 76. 20-21 tarihli baskı), 9.yy’da *sūrāv* kelime formunun varlığını göstermektedir. Kelimenin, *āv* ile biten sonu, aynı zamanda, *āk* kelime ekine de değişmiştir. Gürcistan’da zurna için kullanılan, *zurnak* tabiri bunu doğrulamaktadır. Aynı kaynakta (pasajda), *sūrāyāk* veya *sūlāyāk* (muhtemelen trumpet çalgısı için kullanılan) kelimeleri, *sūrāv* kelimesi ile bağlantılı olmayabilir; ancak, *sūrāk* veya *sūlāk* (delik anlamında) kelimeleri ile ilişkili olabilir.”⁴⁸ (Picken, 1975, s. 485-486).

5.3.7. Mey

“Eski Türkçe lügatlar gibi, ferhenk ve kamuslarda hiç izi bulunmayan bu çalgı adı, dolayısıyla şarkiyat (doğu bilim) ve müzikoloji dünyasının da bilinmeyişi olmuştur. Çalgı hakkında, ilk defa TDK sözlüklerinde kendisi tarafından gözlemlerinin sonucunda verdiği bilgilerle birlikte adının geçtiğini belirten Gazimihal, ilk tarifi 1929 yılında yayımladığını

⁴⁸ Profesör Sir Harold Bailey tarafından sağlanan bilgilerdir, 12 Eylül 1969. Daha sonra Profesör Bailey tarafından, Tiflis’te yapılan araştırmalar sonucunda, bilinen en eski Gürcü *Surna* kullanımının, on yedinci yüzyılda şair Nodar Cicishvili tarafından kullanıldığını tespit etmiştir. Saba Urbeliani (1658-1725) hem *zurna* hem de *zurnak-i*’ye sahiptir.

söylemektedir. Gazimihal, çalgı adından söz açtığı üç-beş yazısından bir veya ikisinde, kelimenin kurul tarafından düzenlemeye uğrayıp, “ney” olarak değiştirildiğinden bahsetmektedir (Örn. Türk Ansiklopedisi, *Bar Oyunu* maddesi). Gazimihal, bu algının sebebinin, Erzurum ili bölgesi haricinde “mey” çalgısının bilinmemiş, eski Anadolu’dan metin taramalarında da adı ve izi çıkmadığından dolayı olduğunu belirtmektedir. Çalgının tepesinde, yassılıtarak çift kanat oluşturulmuş bir kamış bulunursa da, ona Türkiye’nin doğu bölgesi halkı, *ney* demezler. Mey çalgısının, isimce “ney” ile hiçbir ilişkisi bulunmadığı gibi, şarap demek olan Farsça “mey” sözüyle de ilgisi bulunmamaktadır. (Gazimihal, 1975, s. 40).

“Anadolu çalgılarını yazan, Safranbolulu bir müzikolog olan Sadi Yaver Ataman, Gazimihal ’in gözlemlediği ve tarifini ilk kez yaptığı *mey* çalgısını tanımadığını, kitabında belirtmiştir. (Ataman, 1938). Bu bilgiler sonucunda, mey çalgısının ve kelimesinin, ney çalgısıyla ilişkisinin olmadığı görülmektedir. Kars bölgesinde “meyi olarak sözü geçen mey çalgısı, son derece eski bir çalgıdır. Gazimihal, ilk tarifinin başında, yalnız şark (doğu) vilayetlerine (illere) mahsus (özgü) dediği *mey* çalgısının, Asya’da da benzerinin bulunmadığı, bir nevi küçük zurnadır tabirini yapmıştır (1929). Sonradan bu yanlışlığı anlayarak, Asya’da da ufak yapı farklılıklarıyla, hala kullanılmakta bulunduğunu, yalnız adına *balaban* dediklerini, hatta Mısırlıların (Irak üzerinden edindikleri için) adını, *ırakiye* tabirini kullandıklarını; Gazimihal, Bartın gazetesinde yayımladığından bahsetmektedir (1934). Gazimihal, Mısırlıların, bu çalgıyı XVIII. yy’da ve belki daha da eski tarihlerde Irak üzerinden edindikleri halde, Firavunlar Mısırından kabartmalarda çalgının resminin var olduğunu bilindiğini ve adının da o çağda *mayıt* olduğu, fakat sonradan uzun asırlar boyunca bunun unutulduğunu söylemektedir. *Meyi* ve *mayıt* kelimeleri arasındaki morfoloji (yapı bilim) benzerliği görülmektedir. Gazimihal, bu tespitleri de Bartın gazetesinde yayımlamıştır (1934). “*Şimdi tamamlayıcı inancımı söze katıyorum: zurnalar türünün atası mey’ dir.*”

“Evliya Çelebi, mey’den Asya’da ki adıyla şöyle bahsetmektedir: *belban* veya *balaban* (türkmen kamışlı düdüğü). Gazimihal, İran’da bir şehir olan Şiraz’da icat edildiğini söylemektedir. Zurnadakine benzer, gövde ucu genişleyen zili (kalak, çan) yoktur. Türkler tarafından çalgı çok kullanılmıştır. Evliya Çelebi, notlarında çalgının 100 çalanı olduğunu söylemiştir. Demek ki mey’in, XVII. yy da İstanbul’da bile icracısı varmış. Hazar ötesi Türkmenleri, aynı adla hala severek kullanmaktadırlar. Eldeki en eski metin olarak Meragalı İbni Gaibi (1435) Farsça

kitabında, *nay-i balaban* (kamuşlu düdük) imlasıyla yazmıştır. O halde, eski Anadolu metinlerinde, *balaban* adıyla da izine düşülmesi ihtimali çok kuvvetlidir ki o da Türkçe kelimedir. *Balaban* adının içinde geçebileceği cümleler, ayrı bir dikkatle okunarak davul anlamına gelip gelmediği iyi kestirilmelidir. Balaban kuşu ise başkadır. Zurna gibi zurlak olmayan (zırıl zırıl ses çıkarmayan, zırıldamayan) *mey'in*, tok ve cana yakın sesi, *balaban* kuşunun gevrek ötüşüne benzetilmesinden ötürü, *balaban* kelimesi bir yansıtma ad olmuş olabilir. Nasıl ki kuşun iri kafasından dolayı da, *balaban* sıfatı irilik vasfını ayrıca almıştır. Bu tanım davul için de kullanılmıştır.” (Gazimihal, 1975, s. 41).

“Mey’in yayvan kalağı yoktur, yani gövdenin kavrak borusu sonunun, zurnadaki gibi genişleyen yayvan bir kalağı yoktur. Tepesinde başına geçirilmiş yassıtlanmış kamuş, onun az altında sıkırmaya yarayan kısaç, onun az altında ise bombemsi kabarık bir ufak kısım bulunur, bu son fiçimsi yerin altından itibaren parmak delikleri sıralıdır. Kısaç, kamuşın yassılığını sağlayan yassı bir bileziktir. Gövdenin üstünde 8 parmak deliği, arkada da 1 parmak deliği vardır. Mey’in, Erik ağacından yapıları makbuldür.

Gazimihal, 1933’te Bartın gazetesindeki yayımladığı notlarında, bahsettiği *meysi=mayıt* konusunu, Adnan Saygun’un benimsediğini, sevinerek gördüklerinden bahsetmektedir. Bir yazısında Saygun’un şöyle söylediğinden bahsetmektedir: *Mısırlıların, Mayıt adıyla kullanmış oldukları sazın, Erzurum yöresinde Mey adıyla yaşamakta olduğunu görmek, dikkatli bir incelemeye düşünmeye sevk etmez mi ?*”⁴⁹ Rize ve Artvin topraklarında kullanıldığına şahit olmadığı *mey’i*, Türk besteci Ahmet Adnan Saygun, Kars’ta gördüğünden bahsetmektedir ve çalgının ilk çıkan tarifinden sekiz yıl sonra, kendisinin yaptığı tarif daha ayrıntılı bir şekilde şu şekildedir: *Bu çalgı da ağızlık ve gövde kısımlarından oluşmakta ve çift dillidir (çift taraflı, çift yanaklı kamuşlıdır)*. Kısımları şunlardır:

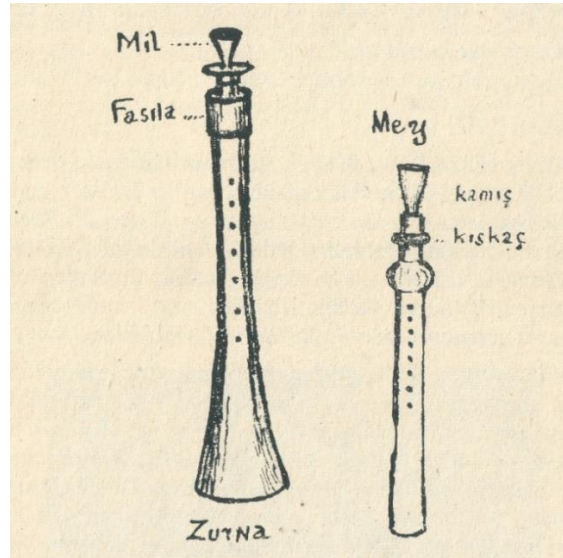
Kamuş: Mey’in kamuşu, *Fagot*’ un kine benzemektedir. Boyu ise, zurnadan daha kısadır. Çalgıdan elde edilen ses de daha düşüktür. Geniş bir kamuş ıslatılır, üst kısmı yontulup yavaşça ezilmek suretiyle imal edilir.

Kısaç veya Kısaç: Kamuşu sıkırmaya yarayan iplik bağıdır.

⁴⁹ Hamit Z.Koşay, *Etnografya ve Folklor* (Ankara 1939, içindeki musiki yazısı, s.25)

Mey: Bu kısım zurnada olduğu gibi geniş bir gövde ucu kalağına sahip olmayıp, düz bir borudan ibarettir. Boyu ortalama 30 cm’dir. Üstünde sekiz delik mevcut ise de, bunların en altta bulunanı kullanılmaz. Bir onlu dâhilindeki sesleri içerir. Çalgıyı üflerken iki elle titretmek suretiyle titreşim yarattıklarını icracılar söylemektedir.

Mey’in sesinin nispeten hafif olduğundan dolayı, daha kapalı yerlerde çalınacak bir çalgı olduğu söylenmekte, fakat bu açık havada kullanılamaz anlamına gelmemektedir.⁵⁰ Ahmed-i Dai, XV. yy’ın edebi Türkçesiyle, bir “nay-i iraki” (ırak neyi, ayn harfiyle) çalgının sadece adını anmıştır. Bu bilgiden, yalnız Türkiye’nin doğu bölgesinde kullanıldığı ve Farsçada böyle denilmiş olabileceği anlamı çıkarılabilir. Yazarın Farsça edebi eserleri de bulunduğu ve çalgılardan bilgiyle söz açtığı (cenkname) için, özellik ve çeşitleriyle her gördüğü yerde ilgileneceği açıktır. Ferhenklerde ve Türkçe metin kaynaklarından başka hiçbir yerde, *ırak neyi* anlamında Farsça bileşim yoktur. Halk bu kelime bileşimini kullanmazdı, çünkü *nâyylus*, *nâyimeşk*, *nâyienbân* gibi fazla Farsçadır ve öğrenilmesi zordur. Sadece *hidiv mısır halkı*, mey’e ırakiye demiştir. O halde ırakiye adı, ırak neyi için kullanılmış olabileceği düşünülebilir ki, mey denilen çalgı Evliya Çelebinin, *balaban* yazdığıdır.⁵¹” (Gazimihal, 1975, s. 41-43).



Şekil 48. Zurna ve Mey (Gazimihal, 1975, s. 40)

⁵⁰ Rize, Artvin ve Kars bölgesi; Türkü, Saz ve Oyunları hakkında bazı bilgiler (İstanbul, 1937, s.56)

⁵¹ Hidiv, Kavalahlılara mensup Mısır valilerine babadan oğula geçmek üzere 1867’de verilen resmi unvan. Hidiv; Arapça’da büyük vezir, baş vezir, hâkim demektir.

5.4. Zurna Adı İçin Sözlük ve Kaynaklar (Türk Kültür Çevrelerinde)

Osmanlı Sözlüklerinde Zurna: “Zurna sözü, Anadolu ile dışarıdaki bütün Türk dünyasında, çok iyi bilinen ve tanınan bir sözdür. *Tarama sözlüğü* içine bakılacak olursa, eski Anadolu ve Osmanlı kitaplarının, Farsça *sirnay* sözüne hiç de aşına ve yakın olmadıklarını görülür. Örnek olarak *sipsi* maddesinde, şöyle açıklamalarla karşılaşılmaktadır:

Sirnay (Fars), *Sipsi* ve *Zurna* dedikleri, bakırdan düdük (16. yy.): Böyle örnekler çoktur. *Sipsi*, kamış veya ağaçtan yapılmış bir düdüktür. Bakır düdükle, bir ilgisi yoktur. Üstelik zurna, bakırdan da değildir. Görülüyor ki, zurna çoktan Türkleşmiş ve Türk özü ile benzeşmiştir. (Ögel, 1991, s. 408).

Dede Korkut Kitabında Zuma Ve Zurnacılar: “(Beyrek), kızlar yanına vardı, Surnaçıları kovdu...” (DK, 112-1): Dede Korkut kitabında, *surna* yani *zurna* sözü, yalnızca bir yerde, o da bu sözlerle geçiyordu. Zurnacıların, kızların yanlarında ne işleri vardı? Kızlar da, davul-zurna ile erkek oyunu mu oynuyorlardı? Bu söz, kitaba belki sonradan da girmiş olabilirdi. Görülüyor ki zurna bizden, biz de zurnadan ayrılmamışız. (Ögel, 1991, s. 409).

Türk Kültür Çevrelerinde Zurna Sözü : Anadolu’da ve Osmanlı mehterlerinde çalınan zurnaların çoğunluğu *cura* zurnalardı. Azerbaycan-Türk kültür çevrelerinde de bu zurnalara, *cura* adı veriliyordu. Bazen *hurde* de, deniliyordu. Cura, Türkçemizde ufak tefek, küçük demektir. Eski Anadolu. kitaplarında, *curaca hıraca* da deniliyordu. Küçük sazlara da *cura* denilir. Farsçadan bozularak, Türkçemize gelmiştir. Zurna sözü, Fars dilindeki *sûr-nay*, birleşik sözünden gelmiş olmalıdır. Ancak eski İran’da, bizim bildiğimiz Türk zurnasının, var olduğu da söylenemez. Doğal olarak bu gün İran topraklarında oturan Türkleri, bunların dışında tutmak gereklidir. Bu sıralama, eski kaynaklardan günümüze doğru gelmektedir.

Zurnay: Mısır-Türk kültür çevresinde, bu yazılış ve söylenişle görülür. Zurnay, hem bizim bildiğimiz zurna ve hem de *kısa düdük* manasında söylenir.

Surna: Dede Korkut kitabı içinde, yalnızca bir yerde görülür: *Beyrek kalktı, kızlar yanına vardı, surnaçıları kovdu, nakaraçıları kovdu... Kimini döğdü, kiminin başın yardı, kızlar oturan otağa geldi, eşiğin aldı, oturdu’* (DK, 112-1). Metne, belki de sonradan girmiştir.

Suruna: Kuman-Türk kültür çevresinde böyle denilir. Ancak bunun Türkiyede kullanılan *sipsili zurna* olması şüphelidir. Çünkü bu *kamış kaval*, *schalmei (shawm)* olarak açıklanıyordu: (Codex Comanicus, s. 22 b).

Surnay: Kırgız -Türk kültür çevresinde, çok yaygındır. Özellikle, eskiden askeri mehterler içinde çok yer alıyorlardı. Kırgız-Türk kültür çevrelerinde, *surnay* sözü, *flüt ve filavta* manasında da söylenir.

Surnayçı: Zurnacı. **Surnaylamak:** Zurna çalmak. **Surnaylatma:** Zurna çaldırma, sözleri de söyleniyordu (Yudahin, s. 669).

Sirnay: Yine Kırgız-Türk kültür çevresinde görülen bir söyleyiştir. Bunun üzerinde ilk kez, ilminskiy yazmıştır. Fakat bu bizim bildiğimiz zurna değildir. *Akordiyon* karşılığı olarak söyleniyordu (Radlof, Wb 4, s. 645). Kırgız Türkleri Akordiyona, *urus kıyak*’ da derler.

Sernay: Çuvaş-Türk kültür çevresi gibi çok uzak bir bölgede söylenir. Bir çeşit musiki aletidir. Paassonen, hangi çalgı olduğunu tespit edemiyordu.

Zurr: Moğol kültür çevrelerinde görülen bir *flüt* ve *Kkval* çeşididir (Emsheimer, Mongol, Music, s. 94).

Tsurna: Kalmuk-Moğol kültür çevrelerinde görülür. Zurna demektir. Mançu dillerine de, *çorun* deyişiyle geçtiği söylenir (Ramstedt, Kalmückisches Wörterbuch, s. 434a).

Eski Anadolu’da tarama sözlüğü içinde, Farsçadan Türkçeye çevrilmiş sözlüklerde, Farsça *sirnay* sözü, *sipsi*, *zurna* ve *bakır düdük* manaları ile değerlendirilmişlerdir. Yani buradaki Farsça *sirnay*, bizim bildiğimiz zurna değildir.” (Ögel, 1991, s. 409-410).

Konuyla ilgili, zurna kelimesinin ve çalgının kısımlarının adlarının ve çalgı yapısının köken olarak nereden veya nasıl oluştuğuna dair, Prof. Dr. Bahattin ÖGEL, *Türk Kültür Tarihine Giriş* adlı kitabında şu bilgilere yer vermiştir:

“Bahattin Ögel, zurna çalgısının Türklerde, Osmanlı devletinin sınırlarından başladığını, iç Asya’da yayıldığını ve kuzey Asya’ya kadar uzandığını söylemektedir. Zurna çalgısını, *sipsili bir türk borusudur* diye tanımlayan Ögel, zurnayı, “mey” adı verilen zurna türünün kalaklı olanlarıdır, şeklinde ifade etmektedir. Bir boru şeklinde olmasının, zurnayı kaval ve düdüklerden ayıran bir özellik olduğunu belirtmektedir. Evliya Çelebi, Arap ve Fas zurnaları hakkında söz açmış, ancak bunların bir tanıtmasını yapmamıştır. Bunlar, eski Arap kültürünün

kalıntıları da olabilirdi. Osmanlılar yolu ile oralara yayılmış Türk zurnaları da olabilirdi. *Kırım zurnası*, Altınordu ve Kıpçak-Türk kültürünün, güneydeki bir uzantısıdır. *Kazak-Kırgız zurnaları* da, eski orta Asya'daki mehter musikisinin bir kalıntısı olmalıydı. Kırım Zurnası, *Kazan* gibi önemli Türk Kültür merkezlerinin bir güney ucu ve sınırındadır. Rusya içinde, Türk dünyasından çoktan kopmuş *çuvaş Türklerinde* bile, hiç olmazsa zurnanın adının bulunduğu düşünülürse, *kuzey-türk kültür* çevresindeki kökleri ve yayılışı, daha da eskilere gitmiş olur. *Feodal Askeri Müzik* aleti olarak, Ruslar tarafından böyle kabul edilen zurna, Rus müzik yayınlarından dışlanmış. Rusça müzik literatüründen yararlanmak isteyen araştırmacıların, buna önemle dikkat etmeleri gerekir. Orta Asya'da askeri mehterler, Rusların gelişleri ile birlikte ortadan kaldırılmıştır.” (Ögel, 1991, s. 397).

“Ögel’in, zurna için *sipsili bir borudur* diye ifadesi ile birlikte, *sipsisiz* (kamışsız) borular hakkında ise, üflenecek yerleri dar, ağızları geniş, ağaçtan, madenden ve hatta boynuzdan yapılmış, nefesli çalgılardır diye betimlemektedir. Örneğin *Av borularının*, dış kültür çevrelerinden soyutlanmış, *Altay* ve *Hakas* gibi çok uzaklarda bulunan Türk kültür çevrelerinde yaygın olarak görüldüğünden ve bunların basit birer *zurna boruları (zurna gövdesi)* olduğunu belirtmektedir. Sipsili veya sipsisiz, *balaban (mey)* borularının da bunlara katılabileceğinden bahsetmektedir. Balabanların ise Harezm bölgesinden (Harzemşahlar) güçlenip, iç Asya’da yayıldıklarından söz etmektedir. Amerika’nın, Avustralya’nın yerlilerinin de küçük bir kamış parçasını ağızlarına alarak, bazı sesler çıkardığından söz eden Ögel, ancak onlarda ne bir *zurna*, ne bir *balaban* ve de ne bir *savaş borusu* veya *burgu* olduğundan bahsetmektedir. Saygun’un Kars zurnalarını incelemiş olduğunu söyleyen Ögel, bunların Azerbaycan-Türk kültür çevresine ait zurnalar olduğunu belirtmektedir. Ögel, ağaçtan yapılmış bir düdük veya kavalın ağzına konan bir sipsi ile *mey* çalgısının oluştuğunu söylerken, ancak Zurnanın çeşitli zıvanalarının bunlarda olmadığını belirtmektedir. Ögel’e göre, balabanlar basit çalgılardı ve bazen küçük dillerle de çalınırlardı. Ögel, *zurna*, *mey*, *balaban* gibi kültür özlerinin, türklere ortak olması; komşularında ise bulunmadığını söylemekte, bunun ise ayrı bir önem taşıdığını ifade etmektedir. Ögel, ‘*Zurnanın, Türk-Kültür Çevreleri*’ başlığı altında, şu alt başlıkları toplamıştır.” (Ögel, 1991, s. 397-398)

5.4.1. Zurnanın güney-türk kültür çevresi

a) “Zurnanın, güney Türk kültür çevresi ise Mısır’dır. Memlûk devleti, yani Mısır Türk Sultanlığı, bu kültürü oluşturan ve yayan bir merkezdi. Çünkü devlet mehteri, bütün ayrıntıları ile güneyde, ancak bu Türk sultanlığında görölüyordu. Nitekim Evliya Çelebi, *Arabi zurna* diye adlandırdığı, bir zurna türü için, *Şam’da ve Mısır’da mahmil-i şerif ile çalınır* diyordu. Mısır ve Şam, Mısır Türk Sultanlığının merkezleri idi.

b) Arap zurnaları’ da, eski kaynakların bir şey söylememelerine rağmen, belki de olabilirdi. Nitekim Evliya Çelebi, batı ve Fas’da çalınan, bir *şihâbî zurna*’dan söz açıyordu. Ancak nasıl bir zurna olduğu üzerinde bir şey söylemiyordu. Bu konuda, Cezayir dolaylarının varlığını da unutmamak gereklidir.

c) XIV. yüzyıl, Mısır-Türk kültür çevresine ait Türkçe sözlüklerde, zurna, *zurnay* (*zur-nay*) yazılışı ile anılmaktadır. Bu, bizim bildiğimiz zurnadır. Mısır Türk Sultanlığı’nın mehterlerinde de çalınmış olmalıydı. Aynı Türk kültür çevresinde bu söz, *kısa düdükler* için de söylenmiştir. Zurna adının Türkçe olması önemli değildir. Ögel, zurnanın, Araplar arasında bulunup bulunmadığını ispat etmek bize değil, onlara düşer demektir. Araplarda, ancak *Buk*, *Bukat* veya *Karn* denen, sipsisiz borular vardı.” (Ögel, 1991, s. 399)

5.4.2. Zurnanın kuzey-türk kültür çevresi

a) “Kuzey-Türk kültür çevresinin en kuzey ucu sayılan, *Kazan* gibi büyük Türk merkezlerinde zurnanın var olduğu bilinmektedir.

b) *Kırım ve Kuzeyi*: Çuvaş-Türk kültür çevresinde, *sernay* adı verilen, bir çalgı vardı. Buna, *sürnay*, *sornay*’da diyorlardı. Ancak bu Türk dilinin sözlüğünü yazan *Paassinen*’e göre, bunun hangi saz olduğu bilinmiyordu. Bu Türkler, oldukça eski çağlarda, Türk dünyasından kopmuş ve Rusya içinde kalmışlardır. Bu kounda, *Kazan* ve *Orenburg* Türklerinin tesirleri de olmuş olabilirdi. Evliya Çelebi, *Kırım zurnaları* için, *Al-i Osman ve Tatar Han (Kırım) alaylarında çalınır. Bir agreb-i garâyip Zurnadır* diyordu.

c) *Balkanlar ve Orta Avrupa'da*: Kuman-Türk kültür çevresi, oldukça eskidir. Kumanlar (Kıpçaklar), orta Avrupa ile Balkanlarda yayılıyorlardı. O çağda bu bölgelerde, bizim zurnanın bulunması da muhtemel değildir. *Suruna* diye sözlüklerde adı geçen bu nefesli saz da, kamıştan yapılmış bir tür *Kaval* olarak tanıtılıyordu. Herhalde Kuzey-Türk kültür çevrelerinden Kumanlara geçmiş bir söz olsa gerekir.” (Ögel, 1991, s. 399-400).

5.4.3. Zurnanın iran-türk kültür çevresi

“İran ve Azerbaycanın, bir zurna kültür çevresi olduğunu söyleyen Ögel, İran halkının çoğunluğu bakımından, zaten bir Türk kültür çevresi olduğunu belirtmektedir. Bundan dolayı, Evliya Çelebi'nin söz ettiği, İran veya Acem Zurnalarının, Anadolu ile İstanbul'a, ya doğrudan doğruya geldiğini, ya da Bağdat seferi sırasında, ordu ile birlikte getirildiklerinden bahsetmektedir.

Acemi Zurna: Evliya Çelebi bu Zurna ile ilgili şuunları söylemiştir: Osmanlı zurnası şeklindedir. Boyu uzun, sesi de kalındır. Anadolu'da bu kalın zurnaları, *Baz* veya *Kaba* zurna adlarıyla görebildiğimizden bahsetmektedir. Ancak Anadolu'da en çok çalınan zurnaların, *cura zurnalar* olduğunu da eklemektedir.

Âsâfi Zurna: Yine Evliya Çelebi, bunun için şöyle demektedir: *Basra hâkimi Tayyar Mehmet Paşa Ağası, Asaf Ağa telif etti*. Bu zurna hakkında bundan başka bir tanıtma yapılmamaktadır. Tayyar Mehmet Paşa, 1638 yılında Bağdat seferine katılmış, sonradan sadrazam olmuştur. Bu zurna, Bağdat'tan getirilmiş bir Safevi zurnası olmalıydı. (Ögel, 1991, s. 401).

Azerbaycan Zurnaları: Türk zurna kültürünün önemli bir bölgesidir. Azerbaycan zurnaları, kayısı ağacından yapılırdı. Uzunluğu, 36 cm. kadardır. Önünde 7 delik, arkasında 1 delik vardır. Yapan ustalarına göre, süslemeleri değişir. Ağızlığı, kemikle tutturulmuştur. Azerbaycan'da çok yaygındır ve halk arasında tutulur. Saz takımları ile saz heyetlerinde çalınır. Düdüklerle düet yapılır. Zurnacı ustaların yanında eşilk edenlere, *Demkeş* denilir. Ruslardan önce zurna, *askeri müzik ve mehter* aletiydi. Şimdi bu önemini kaybetmiştir. Azerbaycan'da zurnasız şenlik yoktur. Azerbaycan zurnaları, Dağıstan, Gürcistan ve Ermenistanda 'da çok yayılmıştır. Anadolu ve Osmanlı zurnalarından farkları yoktur.” (Ögel, 1991, s. 400-401).

5.4.4. Özbek ve doğu türkistan kültüründe zurna

“Batı Türkistandaki Özbek Türk kültürü, daha çok şehirli bir kültürdür. Bununla beraber, yayla ve şehir kültürü arasında, büyük bir ayrılık yoktur. Doğu Türkistan, batıdaki bu Özbek Türk kültürleriyle, çeşitli yollarla çok yakın bir ilişki içindedir.

Özbek-Türk kültüründe Zurna: Bu konuyu, Pamir’e (Tacikistan) kadar uzayan bir sınır içinde ele almak gereklidir. Ruslar, yapma olarak kurdukları Tacikistan Cumhuriyeti dolayısıyla, doğu Özbek kültür sınırını daraltmaktadır. Özbek zurnaları da, Azerbaycan’daki gibi kayısı ağacından yapılırdı. Zaten Vertkov’da Özbek zurnalarının, Azerbaycan zurnalarına çok benzedikleri görüşündeydi. Özbek zurnası, 40-45 cm. uzunluğundadır. Yani Azerbaycan zurnasından daha uzun ve biraz daha kabadır. Zurna, Özbeklerde; davul, nakkare ve keremay ile birbirlerinden ayrılmaz bir birlik oluşturlardı. Zurna, Özbek orkestrasının baş çalgısıdır.

Doğu Türkistan’da, Türk Zurnaları: Bu Zurnalar da Özbek zurnaları gibidir. Azerbaycan zurnalarından daha büyük ve biraz da kabadır. Önde 7, arkasında ise 1 deliği vardır. Azerbaycan ve Anadolu zurnalarından herhangi bir ayrılığı yoktur. Anadoluda ki *Baz* veya *Tümkaba* denilen, kaba zurna türündendirler. Özbek ve doğu Türkistan zurnalarının, Anadolu zurnalarından farkı yalnızca bu kadardı.” (Ögel, 1991, s. 401-402).

5.4.5. Kazak-kırgız türk kültüründe zurna

Askeri müziğin izleri kazınmış, bir Türk kültür çevresidir. Bu bölgenin müziği hakkında yazı yazan Rus yazarları, zurna ve mehter için, *feodal çağın müziği* diye birkaç söz edip, konuyu kapatırlar.

Kırgız-Türk kültüründe Zurna: Zurna, Kırgız askeri mehterinin başta gelen melodi aletidir. Balyavev’e göre, feodal çağda (yani Rusların gelişlerinden önce), Kırgız askeri musikisi, kendine göre ve özel şekiller (formlar) içinde gelişmiştir. Zurna, davul ve kerney ile birlikte çalınırdı. Çok baz (kaba, büyük) bir boru olan kerney, daha çok pesten ritim tutuyordu. Bu Kırgız askeri mehterleri, XIX.yy ortalarına kadar devam etmiştir. Bu mehter musikisinin çeşitli melodileri, Zataevıç tarafından notaya

alınmıştır. *Kör-ozan* adını taşıyan Kırgız melodisi, Atlı veya Süvari marşıdır. Ritim ve üslubu ile diğer eserlerden ayrılmaktadır.

Kazak-Türk Kültüründe Zurna: Kazak askerî mehteri ile müziği, çok daha erken çağlarda yok edilmiş ve her türlü izleri ortadan kaldırılmıştır. Çünkü Ruslar buraya daha erken olarak gelmişlerdi. Belyayev'e göre, bu mehterlerin esas melodi aletleri zurnalardı. Bunların yanında, *Davul-paz*, yani davulbaz denilen bakır kazanlardan oluşan, orta kösler de bulunurdu. Bu küçük kösler, Atın eyerine bağlanarak çalınırlardı. Ayrıca bu bölge Türkleri, *Karnay* dedikleri, uzun ve bas borularla ritim tutarlardı.” (Ögel, 1991, s. 402-403).

ÖGEL, bu bilgilerin, anlatılanlara ve duyulanlara göre derlenmiş ve sunulduğunu vurgulamaktadır.

5.4.6. Moğol kavimlerinde zurna

Uzak Doğu Moğollarında: “Kuzey-doğu Asya kavimlerinde, Türk zurnanın varlığını düşünebilmek, elbette mümkün değildir. Bu bölgelerde *Buda* ve *Lama* dinleri yaygındır. Bundan dolayı, Tibet uzun boruları daha yaygındır. Ancak onların nefesli sazları arasında, *Zurr* adlı bir kaval veya flüt türüne rastlanır. Bu sözü, zurna ile yakınlaştırmak isteyenler olmuştur.

Kalmuklarda Zurna: Kalmuk Moğolları, Türk kültür çevrelerine daha yakındırlar. Bunun için onlara Türklerden çeşitli tesirlerin gitmiş olması normaldir. Ramstedt, bu kavimlerdeki *Tsurna* adlı, nefesli bir saz üzerinde duruyordu. Bunun bizim *Zurna* olup, olmadığını bilmiyoruz. Ramstedt bu sözün, Mançu dilindeki *Çorun* adını taşıyan nefesli saz ile ilişkisi üzerinde duruyordu.” (Ögel, 1991, s. 403-404)

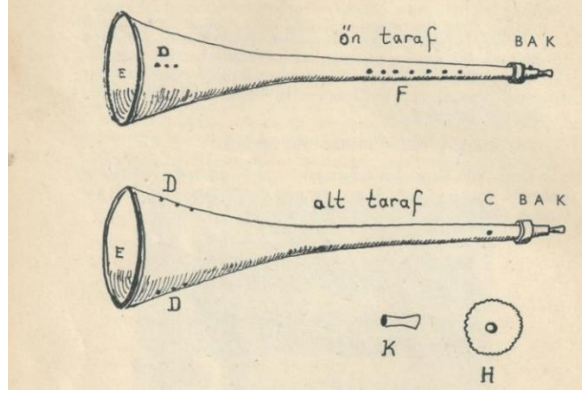
5.4.7. Orta anadolu’da zurna çalgısı

“Gazimihal, orta Anadolu halk çalgıları olarak, 1939 yılında aranabilen köylerde sayıca en fazla *Kaval*; ikinci miktarda *davul-zurna* takımı, üçüncü miktarda *bağlama* çalgılarının tespit edildiğini söyler. Kavalın çalanına para getirecek bir çalgı olmadığını, tam tersine, davul-zurnanın esnaf çalgısı olduğunu ve çalanlarını geçindirebildiğini belirtmiştir. Bütün köy düğünlerinde, eskiden merkezlerde de, mutlaka aranan çalgıya karşı, halkın ne derecede eli açık davranabildiğini anlamak

için kazanç maksadıyla, çalgıcılık edenlere kaçır para verildiğini bilmek zararsız bir ölçüydü. Yirmi küsur önceki (1955 yılı civarı) soruşturmalara göre, sözü geçen bölgenin köylerinde *zurnacı* ve *davulcular*, dernekler için tutulunca çalış ustalıklarına göre ücret alırlardı. Ücret haftalık hesabıyla veriliyordu. Birinci boy *davulcu* ve *zurnacı* -soytarısıyla birlikte- 21 lira haftalık alıyordu. İkinci tanınmışlıkta olanları, takımca 6,5 veya 7 lira haftalık alıyordu. Yirmi yıldır şartlar her bakımdan değişmiş olabilir, mesela *davul-zurna* takımın, düğünler için arandığı azalmış olabilir. Öteden beri hem çalıştan emin, hem de tesirli çalanlar; böyle tanınanlar birinci sınıf *zurnacı* sayılıyorlardı. Çingene zurnacılar da çevrede vardır veya Abdallardır da halkça Çingene sayılırlar. Kendi kendilerine Abdal dedikleri biliniyor, Çingeneliği kabul etmezler. Türkçeden başka *teberce* dedikleri garip bir lehçeyi de konuşurlar. Fakat köy sekenesinden (bir yerde oturanlar, sakinler) olan davul-zurnacılar çoğunlukla Türk'tür." (Gazimihal, 1975, s. 15).

5.5. Türklerde Kullanılan Zurna Çalgısının Yapısal Özellikleri

"Gazimihal'in, Rıza Yalın'a ait *Cenupta Türkmen Çalgıları* (Adana 1940) kitabından örneklik bir inceleme sayarak aldığı bilgilerde, ötkü çalgılarına, soluk çalgıları denilmektedir. Çukurova yürükleri arasında, soluk yani nefes ile çalınan çalgılar: *Kaval*, *Zurna*, *Kaval düdüğü*, *Dilli düdük* olmak üzere dört türdür. Günümüzden 200-250 yıl öncesinde, *Karkın* adını taşıyan ve keçi tulumundan yapılan, *Gayda* türünden bir çalgı daha çalınırmış. Yürükler bu çalgının, Türkmenlerden Araplara geçmiş olduğunu ve hala Arabistan'da çalınmakta bulunduğunu söylemektedirler. Yalın, *zurnalar* hakkında şöyle bahsetmektedir: "malum ve meşhur olan zurnalar, davullar gibi yürük ve yamak Abdalları tarafından çalınmaktadır. Bu zurnalar; *cura*, *orta*, *baz* olarak üçe bölünür. Bunlara; *cura*, *orta kaba*, *tüm kaba* adları dahi verilir. Az sesli olanlarına *cura*; orta sesli olanlarına *orta*; kalın sesli olanlarına da *baz* denir. Cenupta yaşayan halk ve yürükler arasındaki Abdallar, en çok *cura zurna* kullanıyorlar. Zurnaların en makbulü, Erik ağacından yapılanıdır. Kiraz ve Zerdali ağacından yapılmış zurnalar, zaruret olmadıkça çalınmaz. Hele kavaktan yapılanları hiç makbul sayılmaz. Yürüklerin ruhu üzerinde büyük tesirler uyandıran zurnanın, '*psikoloji folklorunca*' kıymetli bir etüt konusu teşkil edeceği açıktır ve incelenmelidir." (Gazimihal, 1975, s. 11).



Şekil 49. A-Lüle ya da Etem veya Metem, B-Nezik, C-Nefes ya da Döş deliği veya Makam deliği, D-Cin ya da Şeytan delikleri, E-Zurna borusu F-Hava döndüren delikleri, H-Avurtlak, K-Kamış ya da Sipsi (Gazimihal, 1975, s. 11).

A- “İşaretini alan, *Lüle* ya da *Etem* veya *Metem*⁵² aleti, zurnanın *Nezik* kısmının içine geçirilmiş, ağaç veya madenden yapılma bir zıvanadır⁵³. Bu zıvananın gümüşten olanlarının ucuna, yine gümüşten bir kordon takılır ve zurnanın boynuna halkalanır. Tıpkı bir nargile ağızlığına benzeyen *Etem*, zurna çalanların çok önem verdiği aletlerdendir. Zaten gümüşten kordon, buna kaybolmaması için takılır.” (Gazimihal, 1975, s. 12)



Şekil 50. Metal (Pirinç) Boru/Zıvana (Bozkurt, Atasoy, & Sürücüoğlu, 2019, s. 18)

B- “İşaretini taşıyan *nezik*, zurnanın ağaç kısmına, başka renkte bir ağaçtan yapılmış olan zıvananın, asıl zurnaya geçirilmiş olan parçanın adıdır. Bu, zurnanın ağzına kuvvet vererek çatlamamasına yardım eder. Gerek *etem*, gerek *nezik* yer değiştirebilen hareketli parçalardır. İstenildiği zaman çıkarılır ve ayrı ayrı muhafaza edilebilirler. Bazı zurnalarda bunların sabit olanlarına da rastlanır. Fakat böyle olanları makbul değildir.” (Gazimihal, 1975, s. 12)

⁵² Buna bazı Abdallar *Metem* diyorlar.

⁵³ Etimolojik anlamı *dil* 'dir. Birbirine geçecek olan iki parçaya biri erkek, diğeri dişi olmak üzere yapılan dil ve onun gireceği delikten oluşan tertibat. Bunun erkeğine *zıvana dili* ve delik kısmına *zıvana deliği* ve her ikisine *zıvanalı geçme* denir.



Şekil 51. Dil/Nezik/Nazik/Başlık/Zaynak/Fasla (Bozkurt, Atasoy, & Sürücüoğlu, 2019, s. 18)

C- “*Soluk deliği* ya da *döş deliği* adını alan bu delik, zurnanın *nezik* kısmının ilk deliği arkasındadır. Zurna çalanların bu deliği çokça kullanmadıklarını gördüğünü söyleyen Gazimihal, bu durumu sormasına karşılık, Abdal Kara Ali şöyle demiştir: *Efendim, soluk deliği adamın burnuna benzer, adam oğlu ekmek yerken, su içerken burnu olmazsa nefes alamaz, onun içim biz o deliğe parmak dokunduramak.* Gazimihal, bu deliğe bazen çalgıcıların parmak dokundurduklarını gördüğünü söyleyince, Abdal: *Ha! Ben unuttum, bazı havalarda burundan ses çıkarır gibi zurnayı öttürmek gereklenir, o zaman bu deliğe hafif dokunuruk ve sağır ses çıkar.* Gazimihal, böylelikle *nefes deliğinin* genizden bir ses çıkarmak için kullanılmakta olduğu anlaşılmaktadır diye tespit etmekte ve bu deliğin sağ elin başparmağının idare ettiğini söylemektedir. Fakat günümüzde bu deliğin, yalnızca genizden sağır bir ses çıkarırmışçasına kullanılmakta olduğunu söyleyemeyiz. Çünkü Türk müziğinde makamsal ses dizisi gereği, bu deliği zaten kullanmaktayız ve ayrıca günümüzde çoğunlukla zurna icracıları, sol ellerini zurna gövdesinin üst delikleri için kullandıklarından bu arka deliği, sol ellerinin başparmakları ile kapatmaktadır.” (Gazimihal, 1975, s. 13).

D- “Zurnacılar, zurnaların sağ ve sollarında, zurna borusu üzerine açılmış ince deliklere, *cin* ve *şeytan deliği* adını verirler. Gazimihal, “bu deliklerin ne vazife gördüğü malûm değildir” der. *Kime sorduysam hikmeti-vücudunu öğrenemedim* demiştir. Yalnız Kara Ali, cin deliklerinin hava almak için olduğunu söyledikten sonra ilave etmiştir: *Şeytan deliği olmayan zurna uğursuzdur, ya çatlar ya çalınır*, demiştir.” (Gazimihal, 1975, s. 13). “Şeytan delikleri, üst taraftaki perdelerden çıkan havanın dengeli bir şekilde çıkmasını sağlar.” (Bozkurt, Atasoy, & Sürücüoğlu, 2019, s. 17)



Şekil 52. Kalak üzerinde çeşitli sayılarda delinen, cin/şeytan deliği de denilen, akort delikleri
(Bozkurt, Atasoy, & Sürücüoğlu, 2019, s. 17)

E- “*Zurna borusu*, zurnanın ses çıkaran geniş ve açık ağzına denir. Bu gövde, malzemesi farklı ağaç türlerinden yapılmaktadır. Borunun kenarları ve üstleri çoğunlukla gümüşlettirilir. Borunun sağlı sollu iki tarafında, kimi borular da *üçer*, cura borularda *ikişer*, şeytan deliği bulunur. Ülkemizde zurnaların en güzelleri Gaziantep’te yaptırılır. Yavaş yavaş kalkmak üzere bulunan zurnacı sanatının, özellikle bunun ve buna benzer küçük sanat âmillerinin⁵⁴, süratle incelenmesi elzemdir⁵⁵.” (Gazimihal, 1975, s. 13).



Şekil 53. Zurna borusu; günümüzde kalak (galak) (Bozkurt, Atasoy, & Sürücüoğlu, 2019, s. 17)



Şekil 54. Zurna ana gövdesi (Bozkurt, Atasoy, & Sürücüoğlu, 2019, s. 17)

F- “Gazimihal, *hava döndüren* adını alan bu zurna delikleri, yedi tanedir der kitabında. Bu sayıyı verirken, zurna gövdesinin ön tarafındaki 7 tane deliği esas alarak söylemiştir. Zurna gövdesinin arka yüzünde, 1 tane daha başparmak deliği

⁵⁴ Bir olayın, bir işin olmasına yol açan, bir işi yapan.

⁵⁵ En gerekli olan, vazgeçilmez.

ile birlikte toplam 8 tane hava döndüren delikleri bulunmaktadır.” (Gazimihal, 1975, s. 13).

H- “*Avurtlak*, etem’e geçirilen yuvarlak bir parçadır. *Avurtlaklar*; odundan, kemikten ve her türlü madenlerden yapılır; bazen kenarları kertiklenir⁵⁶, üstü çizgilerle süslendiği gibi gümüşlendiği de olur. *Avurtlakların* en makbulü, koyunun kürek kemiğinden yapılmıştır.” (Gazimihal, 1975, s. 13).



Şekil 55. Avurtlak/Avurtluk/Halka/Sedef/Lüle/Hava Döndüren (Bozkurt, Atasoy, & Sürücüoğlu, 2019, s. 18)

Zurnanın bu parçasına, günümüzde de *Avurtlak* ifadesi kullanılmakta ama yaygın olmamaktadır. Çoğunlukla yaşça büyük icracılar ve zanaatkârlar bu ifadeyi kullanmaktadır. Onun haricinde yuvarlak şeklinden dolayı *tekerlek*, *halka* veya kamışın bağlandığı metal (pirinç) malzeme olan boruya (etem) geçirildiğinde ortaya çıkan görünümünden dolayı, *emzik* kelimeleri de kullanılmaktadır. Fakat benim düşüncem, görüntüsünden dolayı kullanılan *emzik* ve *tekerlek* kelimelerinin yanı sıra, *avurtlak* ya da *halka* kelimesinin daha uygun düştüğüdür. Çünkü diğer ifadelerin, kulağa da komik geldiğini düşünmekteyim. Bunlardan başka, bazı yörelerde *sedef*’te denilmekle birlikte, *avurtluk* olarak da ifade edilmektedir. Parçanın yapılan malzemesine gelince ise, günümüzde eskiden olduğu gibi kemikten ve her türlü madenden yapılmamakta, çoğunlukla ağaçtan ya da sert plastik malzemeden yapılmaktadır. Eskiden olduğu gibi, günümüzde üstünde süsleme çizgiler, üzerinin gümüşlenmesi veya kenarlarının tırtıklı olması gibi durumlar çok fazla olmamaktadır. Bunun sebebi bence maliyet ve uğraş fazlalığıdır, fakat yine de olması görsel açıdan bir güzellik katmakta ve gelenekselliği yaşatmaktadır.

⁵⁶ Bir şeyin kenarında kesilerek, kınılarak ya da oyularak açılan Çentik, Tırtık.

K- “*Kamış*, *sipsi* adını da alan bu düdük, zurnanın ta kendisidir, çünkü asıl sesi çıkaran budur. Çocukların söğüt ağacından ve çavdır (çavdar) sapından yaptığı düdüklerin aynı olan *sipsi*, kamış malzemeden yapılmaktadır. İçi delik kamış, bir müddet suda yumuşatılır, sonra bir ucu çakıyla inceltilerek basılır (kırpılır, düzleştirilir) ve öbür müdevver (yuvarlak halde olan) ucu –kamışın silindirik şekilde olan alt tarafı- etem’in (pirinç madeni boru) içine yerleştirilir. İnce ve yassı olan üst ucu ağıza alınır, dudaklar avurtlağa sıkıştırılır ve üfürülünce kamışın çıkardığı sesle zurna çalınır.” (Gazimihal, 1975, s. 13-14)



Şekil 56. Zurna kamışı (Bozkurt, Atasoy, & Sürücüoğlu, 2019, s. 18)

“Cenupta (güney taraf), zurnacı Abdalların zurnaları, çoğu zaman gümüşle süslenmiştir. Zurnacı abdal, elinde beş on kuruş görünce ilk işi zurnasını gümüşletmek olur. Onun için bu bir darbimesel (atasözü, özdeyiş) de olmuştur. Ayrıca tek başına zurna havaları neredeyse yok denecek kadardır ya da zurna havaları, davul havalarının aynıdır. Yalnız, güneyde zurna ile tek başına “Karaçor” oyunu denilen bir oyun vardır.” (Gazimihal, 1975, s. 14).



Şekil 57. Adana müze vitrininden cura zurna, (Gazimihal, 1975, s. 14)

“Gazimihal, zurnanın kısımlarını şöyle açıklamıştır: *Tahtadan (ağaçtan) olan bütünü, gövde. Ağıza gelen yer, kamış. Kamışı zurnaya rapteden (tutturan, bağlayan) yer, Metef (pirinç madeni boru). Kamış ağıza alınınca dudakların kaymamasını sağlayan avurtlak ve zaynak (dil).* Kısımların yapıldığı malzemeler: gövde; zerdali ve kara erik ağaçlarından yapılır. Metef (pirinç madeni boru), kuyumculara yaptırılır. Zaynak (dil), şimşir ağacından yapılır. Zurnanın kısımlarına, abdal zurnacılar ile kürt denilen zurnacılar ufak farklarla aynı adları veriyorlar: Zurnanın başına geçen dilli kısma, kürt denilen zurnacı *zaynak* adını vermesine karşılık; abdal zurnacı, *nazik* demiştir. Kamışın geçip bağlandığı ve alt ucu zaynağa geçen metal boruya, kürt Zurnacı *metef* demesine karşılık; abdal *metem* adını vermektedir. Kamış üflenmek üzere ağıza alınınca, dudakların ileri kaymaması için *metef*’in alt kısmına geçirilen parçaya ise her ikisi *avurtlak* demişlerdir. (Gazimihal, 1975, s. 21). Gazimihal, zurna gövdesi üzerindeki perdelerin (deliklerin) ölçüm değerleri hakkında ise aşağıdaki tabloyu vermiştir. Bu ölçüler şekil 58’de görülen Zurna içindir.” (Gazimihal, 1975, s. 21)

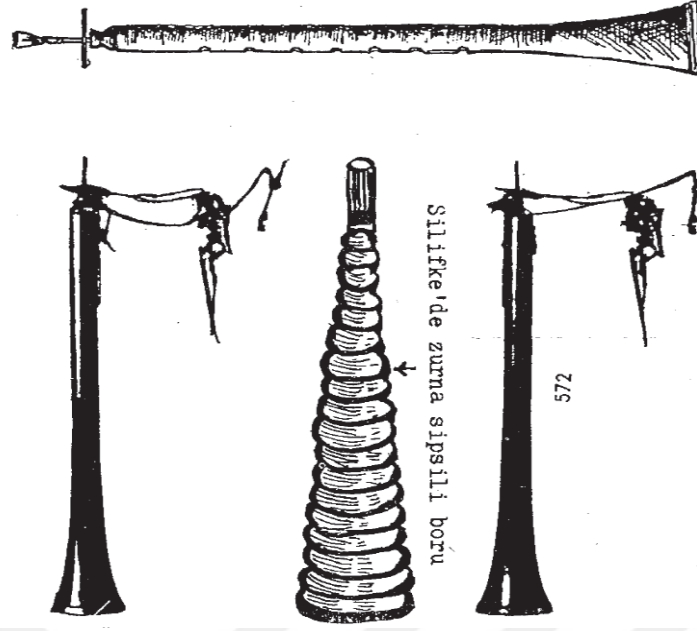
Tablo 3. GAZİMİHAL ’in kitabında örnek olarak verdiği Zurna ölçüleri (Gazimihal, 1975, s. 21).

Boy		0.418 m.
Nazikten	1.perdeye	0.060m.
	2.perdeye	0.095 m.
	3.perdeye	0.123 m.
	4.perdeye	0.155 m.
	5. perdeye	0.185 m.
	6.perdeye	0.217 m.
	7.perdeye	0.248 m.



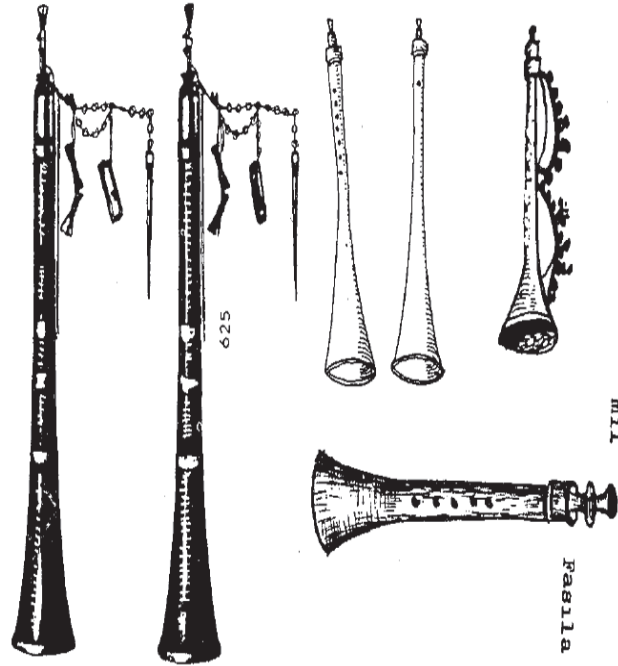
Şekil 58. Üstte ölçüleri verilen zurna ve çalanı (Gazimihal, 1975, s. 22)

“Üflemeli çalgıların ölçülerinin pek sorunlu olduğunu belirten Gazimihal, *delik fena açılmışsa, hafif de üflense bu kadarcık bir nefes bile çalgıyı zorlamaya yeter, yarım tona kadar ses farkı olur* demektedir. Bununla birlikte, iki delik arasındaki bilinen ölçüm farklarının çok fazla değişkenlik göstermeyeceğini, bu yüzden aralık farklarını dikkate almanın yerinde olacağından bahsetmektedir. Telli çalgıların ölçülerine nazaran, *ötkü* çalgılarında alınan ölçülerin fazla güvenilir olmayacağını söyleyen Gazimihal, zurna ölçüleri daha düşündürücüdür der, çünkü ses verecek bir düdük, sadece üflemeyle (düdük), yalın dille (klarnet) veya çifte dille (obua) vs. seslendirilebilir. Bu değişik çalınma biçimlerine göre, hep aynı perde ölçülerinin çıkabileceğinin kuşku uyandıracağını belirtir. Karşılaştırmalı örnek olarak, bu çalgılarda, düz kaval gövdesinde olduğu gibi, basit bir akustik tekniğin hâkim olamayabileceğini vermiştir. Osmanlı devleti, sınırları çok geniş bir devlettir. Bundan dolayı Türk kültür özlerini, Osmanlı’da karışmamış ve gelişmemiş olarak bulabilmek çok zordur. Anadolu’daki Yörük ve Türkmenlere gidip, oralardan bir şeyler bulmak, en doğru yol olmaktadır. Ali Rıza Yalgın’ın da dediği gibi, *Malûm ve meşhur zurnalar, davullar gibi yörük ve yamak abdalları tarafından çalınmaktadır.*” (Gazimihal, 1975, s. 21-22).



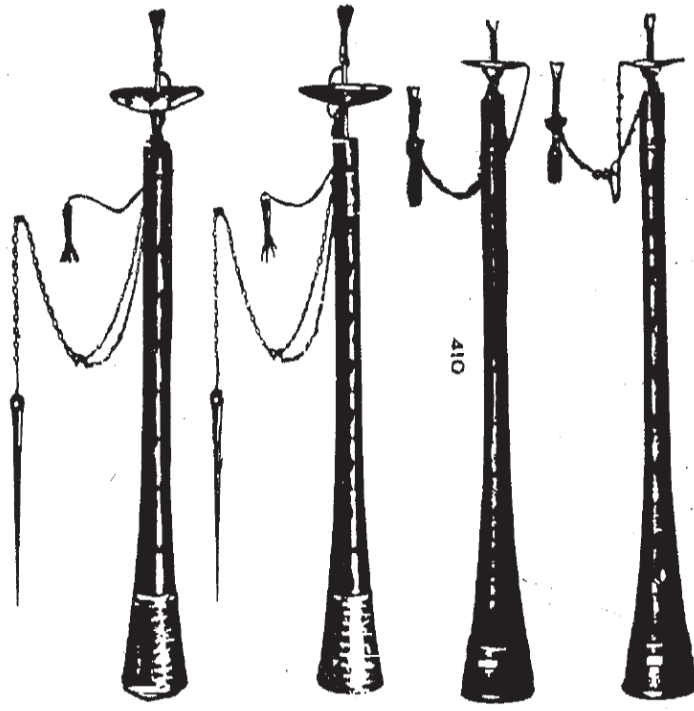
Şekil 59. Özbek ve Doğu Türkistan zurnaları

En üstteki, *doğu Türkistan* zurnasıdır. (Vertkov, *Atlas*, Res.572). Ortada, *silifke Türkmenler*'inde görülen zurna: sipsili ve kavlı boru. (Ögel, 1991)



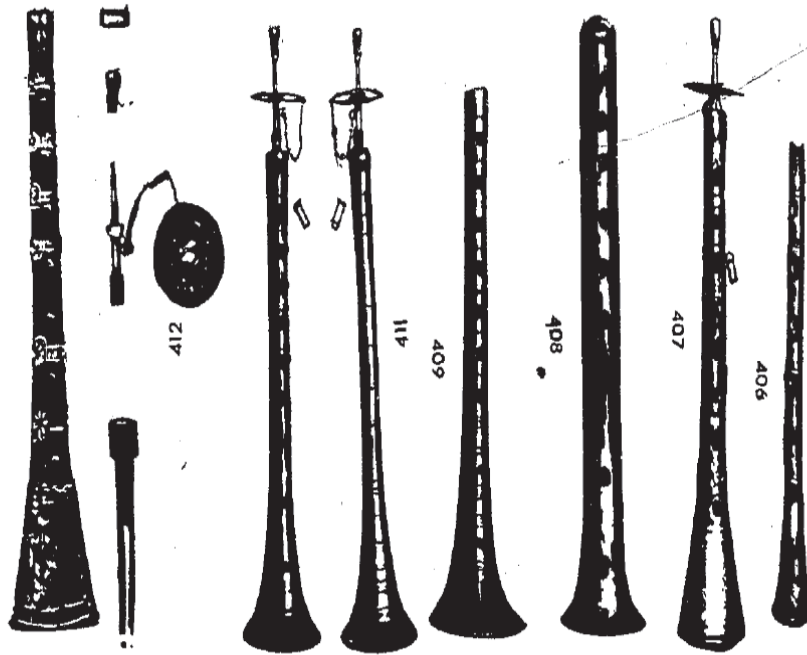
Şekil 60. Azerbaycan ve Anadolu Yörük zurnaları

Azerbaycan-Türk Zurnaları, ince bir ustalıklı yapılmıştır (Vertkov, *Atlas*, Res.625). Soldakiler: çeşitli Anadolu yörük zurnalarıdır. Yapılışları kabadır. Fakat melodileri geniştir (Ögel, 1991).



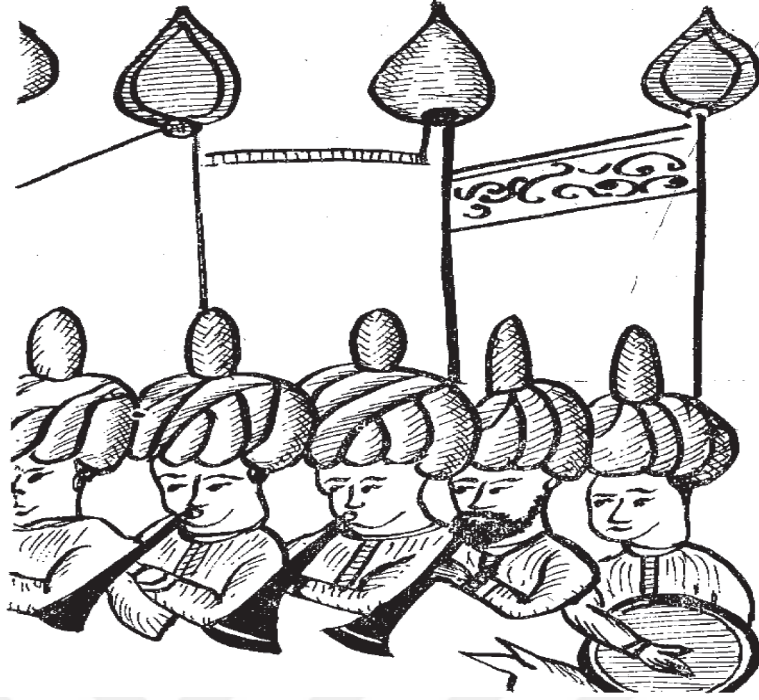
Şekil 61. Çeşitli Azerbaycan zurnaları

Biraz daha *yüksek ve dağlık* bölgelere ait zurna türleridir. (Ögel, 1991).



Şekil 62. Kaba Ermeni ve Gürcü zurnaları

Bu zurnalar, Rus sınırlarına aittirler. İnce ve güzel zurnalardır. Azerbaycan-Türk kültürü çerçevesinde yer alırlar. Kars ve Erzurum Zurnalarının, ilkel örnekleridirler. (Vertkov, *Atlas*) (Ögel, 1991)



Şekil 63. Mohaç seferinde, bayrak-mehter birliği

Celalzade'nin eserinden alınmıştır. Zurnalarda, *kaba* ve *cura* olanları vardır. Üç zurna ve iki borucu, nefesli sazlarda yer almaktadırlar. (Ögel, 1991)



Şekil 64. Hindistan-Babür geleneğinden üçlü mehter

Brown'ın *Mughal Panting* adlı eserinden küçük bir ayrıntı olarak büyütülmüş olan bu ayrıntı, eski Timurlu geleneğini, 17-18.yüzyılda da devam ettirir. "Zurnasız şenlik olmaz." (Ögel, 1991)



Şekil 65. Hint-Babür geleneğinde zurnalı mehter

Burada ayrıntılar daha iyi görülmektedir. Borucu ile Zurnacı yer değiştirmişlerdir. *Burgu* denilen Türk boruları, Hint-Türk kültür çevresinde yaşamıştır. Örnek Brown'ın *Mughal Painting* adlı eserinden sunulmuştur. (Ögel, 1991)



Şekil 66. Dokuz katlı Osmanlı mehterinde baş zurnacı

Burada baş *zurnacı*, adeta mehterbaşı gibi, mehteri idare etmektedir. Bu mehterde, 1720 şenliğindeki mehterin orijinal *Türk* davulları kaybolmuş, yerlerine büyük ve yassı bando davulları yer almıştır. Ancak mehterin baş çalgısı yine *zurnadır*. (Ögel, 1991)



Şekil 67. Kaba Kırım (Tatar Han) zurnacıları

Lazar'a karşı gönderilen, kırımlı Muhammed Giray'ın atlıları, bir ırmağı geçerlerken adlı bir minyatürden, küçük bir ayrıntı. (Lokman, 987/1579-Tschoukine, T.35) (Ögel, 1991)



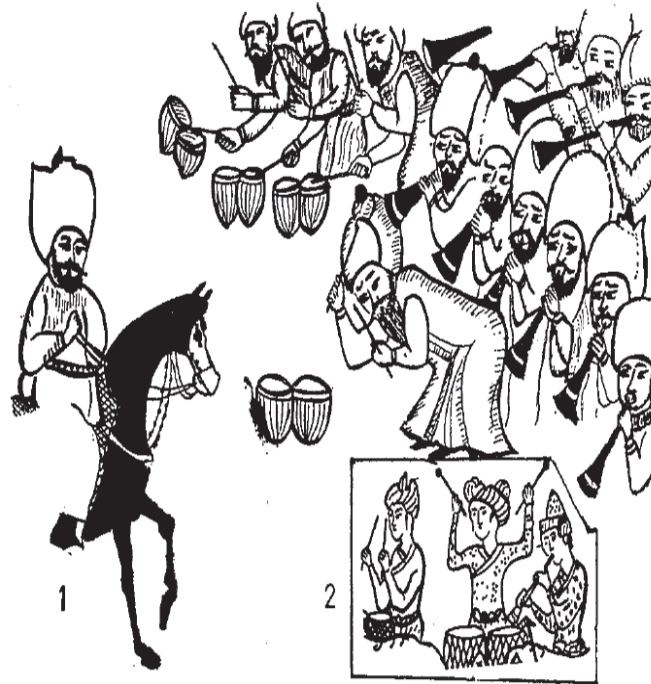
Şekil 68. Yunanistan'da davul ve zurnacılar

Resmi çizen batılı gezgin, şöyle diyordu: *sarıklara bakılırsa, davulcu ve zurnacılar Müslümandır. Ancak davul, Osmanlı ve Anadolu davullarına göre küçüktür.* (Ögel, 1991)



Şekil 69. Davul ve zurnalı bir eğlence

Bu resim, 1671’de çizilmiştir. Davul, *Tabl* tipinde küçük ve uzun bir kucak davuludur. Belki de evlerde ve kapalı yerlerde bu tip davulları çalıyorlardı. (Ricaut, s.131). (Ögel, 1991)



Şekil 70. Mehterde zurnacı ve nakkareciler

1562 şenliğindeki büyük bir mehterden alınmış bir ayrıntı. Mehterde kaba ve cura zurnaları vardır. Nakkareci başı adeta mehter başı gibi görünmektedir. (Şehinşah-name, Tpk.B.200). 2) Hindistan-Babür mehterinde, zurna ve nakkare birliği. (Ögel, 1991)



Şekil 71. Baz ve cura zurnalı küçük bir mehter

1582-1584 tarihli, *dervişlerin geçit resmini* gösteren bir minyatürden alınmış küçük bir ayrıntı. Davulun arkasında bir *İngiliz borusu* da görülür. (*Sûr-name-i Humâyûn*, Tpk.H.1334, Çukin T.47) (Ögel, 1991)



Şekil 72. Bayrak alayında zurnacılar

16.yüzyıla ait bu Osmanlı alayında, zurnacılar bir alayın kurulmasına yetmektedirler. Ancak *davulsuz zurnasız şenlik olmaz*. (Ögel, 1991)



Şekil 73. 1582 şenliği mehterindeki zurna çeşitleri

Şehinşâh-nâme'de ki minyatürden, küçük bir ayrıntı olarak zurnacılar alınmış ve burada sunulmuştur. Büyültme sırasında, bazı küçük ayrıntılar kaybolmuş olabilir. Ancak zurnaların büyüklük veya küçüklükleri görülmektedir. (Ögel, 1991)



Şekil 74. 1582 şenliğinde, esnaf mehteri zurnacıları

Esnafın geçit resmi sırasında, yılanlı sütun yanında konser veren bir mehter. *Tabl* biçiminde uzun davullar ile İngiliz boruları görülmektedir. (Şehinşâh-name, Tpk, B., 200) (Ögel, 1991)



Şekil 75. Osmanlı ve Hint-Babür zurnacıları

Osmanlı mehteri ile ilgili, çeşitli resimli kitaplar vardır. Ancak batılı yazarlar, bu resimleri kendi hayallerini de katarak çizmişlerdir. Buna dikkat etmelidir: 3 numaralı resim, Hindistan'daki Babür'ün torunlarının *polo mehterleri*'nden alınmıştır. (Ögel, 1991)



Şekil 76. 1720 şenliğinde esnaf mehteri zurnacıları

Çok kalabalık bir minyatürden alınmış, küçük bir ayrıntıdır. *çift zurnacı* geleneği, burada da devam etmektedir. (Ögel, 1991)



Şekil 77. 1720 şenliğinde esnaf mehteri ve çift zurnacı

1720 şenliğinde, berberler ile mumcuların geçit resmini gösteren kalabalık minyatürden alınmış bir ayrıntıdır. Burada da *çift zurna* geleneği devam etmektedir. Zurnalar *baz* veya *kaba zurna* gibi görünmektedir. (Ögel, 1991)



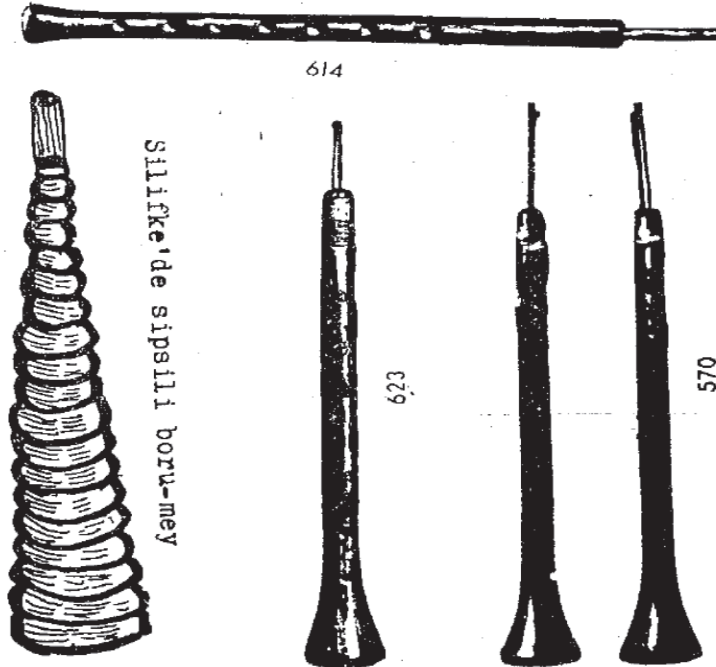
Şekil 78. Balkanlarda çift Türk zurnacıları

Çift zurna geleneği. Resmi çizen gezgin, Yunanistan'ın kuzeyinde gezmiş olmalıydı.



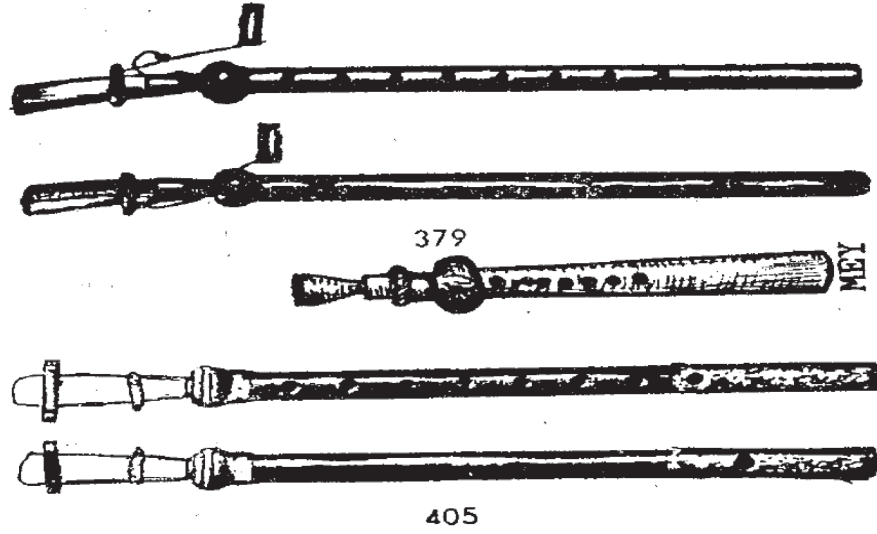
Şekil 79. Salıncakçıların davul ve zurnacıları

17. yüzyıla ait olan bu minyatür, Prof. Taeschner tarafından yayınlanmıştır. Bu zurnacıların çoğu, çingenelerdir. Davul da deforme edilmiştir. (Ögel, 1991)



Şekil 80. Ağızlıklı ve Sipsili Türk mey ve balabanları

(614)- Hayvancı Karakalpak-Türk balabanları; (570)- Özbek-Türk ağızlıklı balabanları; (623)- Doğu-Özbek dağlılarının, kaba bir balabanı (Ögel, 1991)



Şekil 81. Azerbaycan mey ve balabanları

(379)-Azerbaycan-Türk, *balaban* veya *balaman*’ı; Erzurum ve Kars meylleri ile aynı ailelendirler.

(405)-Azerbaycan Türklerinin dejenere edilmiş *meylleri*; Ermeniler bu alete, *duduk* yani *düdük* derler
(VERTKOV) (Ögel, 1991)

1909-2007 yılları arasında yaşamış, etnomüzikolog ve bilim adamı olan Laurence Ernest Rowland Picken ise, Türk müzik aletleri ve eski Çin ve Japon müziği ile ilgili çalışmalar yayımlamıştır. *Folk Musical Instruments of Turkey (Türkiye’nin Halk Çalgıları)* adlı kitabında, *Aerophones (üflemeliler)* başlığı altında, Türkiye’de ki üflemeli müzik aletlerini incelemiştir. Konuyla ilgili, *zurna* ve *tulum* çalgılarının kısımlarının, tarihsel ve kültürel bağlamda; değişim, etkileşim ve gelişim gibi süreçlerini ele almış ve bu, bize Artvin yöresi ile de ilişkilendirilmesi açısından fayda sağlayacaktır.

“Erich Moritz von Hornbostel ve Curt Sachs tarafından tasarlanan ve ilk olarak 1914’te *Zeitschrift für Ethnologie* isimli etnoloji dergisinde yayımlanan, müzik aletleri sınıflandırma sistemine göre, *zurna* ve *tulum* çalgıları, üflemeliler (aerophones) başlığı altında incelenmiştir. Sachs; Kafkasya ve Afrika’dan ağaç kabuğu formları ve ayrıca Kırgız, Macar ve Kuzey Amerika yerlileri arasında, kemiklerin kullanımını kaydetmiştir. Picken, *single slit-reeds (tek yarıklı-şeritli kamışlılar)* başlığı altında incelediği üflemeli çalgılardan olan Baldıran otundan yapılan *baldıran düdüğü* gibi, tipoloji olarak birbirine benzer birçok çalgının, Türkçe ‘de *düdük* olarak adlandırıldığını söylemektedir. Bu, *onomatopoeic (yansıma sesler)* terim olan *düdük* kelimesi, Avrasya’nın bir ucundan diğer ucuna farklı dil ailelerinde,

alıntının bir sonucu olarak ya da belki de daha temel bir nedenden dolayı yayılan, nispeten küçük sözcük grubuna ait gibi görünmektedir. Görünüşe göre *düdük* ile ilgili formlar şunlardır: İngilizce *Toot*; Almanca *Dudel*; Slovence *Tuti*; Çekce *Dudy*; Macarca *Duda, Dud*; Rusça *Dudka, Dudki, Dudha*; Gürcüce *Duduki*; Çuvaşça *Tutut, Tut*; Letonca *Duda*; Azerice *Tutek*; Ermenice, *Tutak, Duduk*; Çince *Ti (Flüt)*'de, aynı zamanda bu dağılımın bir unsuru ile ilişkili olabilir. Bu Avrasya isimleri, *düdük* çalgısı ile ilişkili görünmekte ve birçok çeşitli üflemeli çalgılar (flütler, birçok çeşit kamış-boru çalgılar ve hava-torbalı çalgılar: gayda, tulum) için kabul edilmektedir. *multiple slit-reeds* (çok yarıklı-şeritli kamışlılar) başlığı altında ise; *başak sapı düdüğü, buğday sapı düdüğü* gibi düdükler incelenmiştir. Bu başlık ismi duyulunca, tek kamışlı *klarnet* çalgısının ilkel formları düşünülebilir.” (Picken, 1975, s. 347-348)



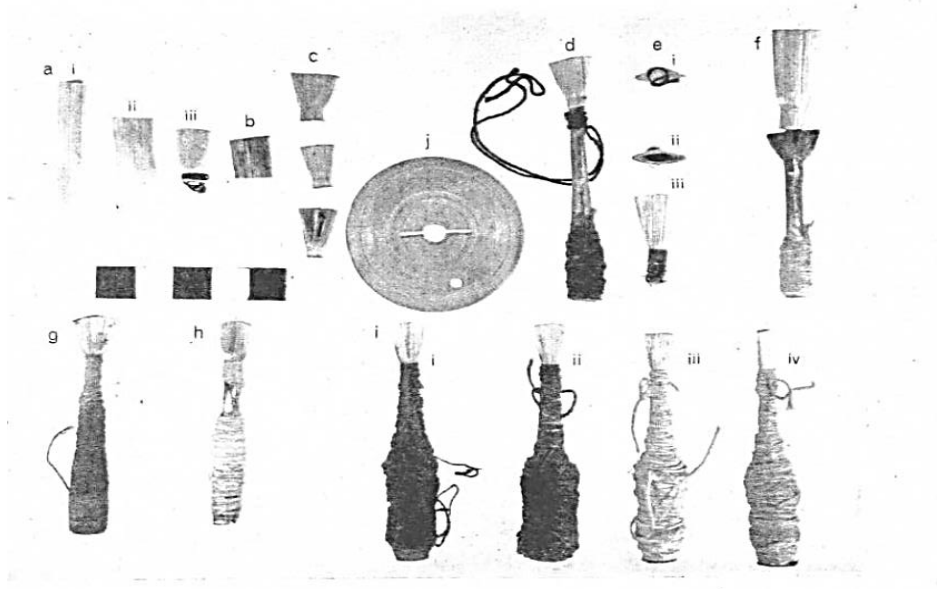
Şekil 82. Yarıklı (şeritli), mısır sapı düdüğü. Bir çocuğun eskizinden yeniden çizilmiştir (Eskipazar, Çankırı, 1966). Türkiye'de sadece Eskipazar, Çankırı'da kaydedilmiştir. (Picken, 1975)

“Picken, ince tabakalı ve titreşimli kamışlı çalgılar başlığı altında alt başlık olarak, yassılaştırılmış (düzleştirilmiş) kamış borudan elde edilen *sipsi* çalgısını, diğer isimleriyle: *zipçi, zipçı, zipçık, cukcuk* çalgısını incelemiştir. Eski Türkçede *z* sesi yoktur ve *z* ile başlayan bu çalgıların isimlerinin, bir baş harfle bu formlardan türemesi muhtemeldir. *Sipsi* en eski form olabilir. Daha çok basit bir *idioglot-klarnet* anlamında kullanılır. Kaşgarlı Mahmut'un, *Dîvânu Lugâti't-Türk* sözlüğündeki *sıbizgu* veya *sıbuzgu* kelimesi: *düdük, tüp, boru* veya *trompet (boru)* anlamlarına geliyordu ve sipsinin bu kelimeyle ilişkili olması muhtemel görünüyordu (Macarca *sip*: Flüt veya Boru). Ali Rıza Yalgın, *cenupta Türkmen çalgıları* isimli kitabında, eski gelenekleri sürdürmesi beklenen Türkmenler arasında kamışlı-shawm (zurna) çalgısının, *sipsi* olarak bilindiğinden bahsetmiştir. Picken, eski Türkçede, *C* harfi ile başlayan sözcüğün neredeyse olmadığını öğrendiğinden bahsetmiştir. Baş harfi *Ç* olan, birçok onomatopoeic (yansıma sesler) heceler: '*çak, çakçuk, çikçik, çokçok, çuhçuh*' gibi -

bunlardan son üç tanesi, evcil hayvanlara yöneliktir- kullanılmamıştır. *Cukcuk*’un bu türden olması muhtemeldir. Gazimihal, doğu Türk lehçelerinde, *sipsi* ve *cukcuk* arasında olası bir bağ olduğunu düşündüren formlara dikkat çekmiştir: *çebizga*, *sabsaku*, *çapçak* ve *çubcık*. Aynı zamanda, Anadolu’da nadiren kullanılan *çipçık* ve *çuğcuk* formlarını da kaydetmiştir. Ağaç kabuğu sazlıklarının Etnolojisi hakkında önemli bir gerçek, ilk işlemlerin bazılarının basit bir kanallı *flüt* yapımında takip edilenlerle aynı olmasıdır. *Söğüt* dalları en yaygın kullanılan malzemedir, ancak *Ceviz* veya *Kızılağaç* ’ta kullanılmaktadır. Halil Bedîî Yönetken, söğüt ağacının yanında, Samsun kazası vezirköprü’nde *dut* ve *kavak* ağaçlarının kullanımını bildirmektedir. Bu basit tek kamışlı -çok yarıklı kamış malzemeden yapılan- çocuklarında bir tür oyuncak olarak kullandığı *düdükle* çalınan ve ismi *benim değil*, *kara* (*yöresel ağızla*, *gara*) *kedinin* melodisi, Sadi Yaver Ataman tarafından, 11 Aralık 1968 tarihinde, eser sahibine yazılan mektupla izin istenilerek yayımlanmıştır.” (Picken, 1975, s. 349-351)

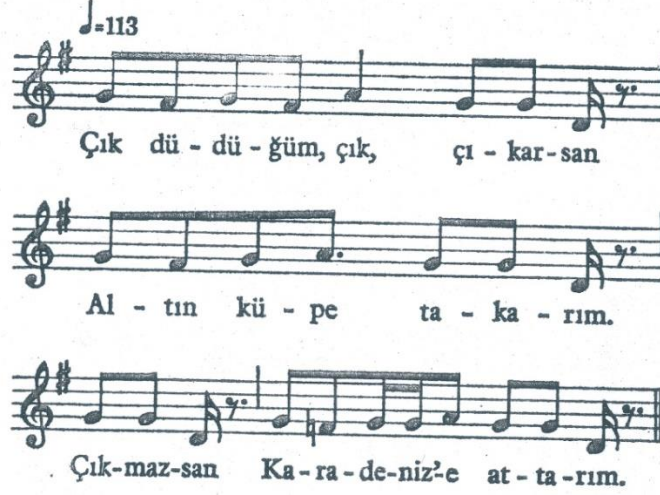


Şekil 73. Düdük (sipsi) melodisi (Picken, 1975, s. 352)



Şekil 83. Düzleştirilmiş (yassılaştırılmış) boru şeklinde kamış (kargı) malzemeden elde edilen shawm kamışları (zurna kamışları) (Picken, 1975, s. 353)

“Ankara Üniversitesi Devlet Konservatuvarı arşivinde bulunan, Halil Bedi Yönetken tarafından, 1943 yılında Havza (Samsun), Vezirköprü köyünde kayıta alınan, düdükle çalınan eski bir kafiye melodi şu şekildedir:” (Picken, 1975, s. 353)

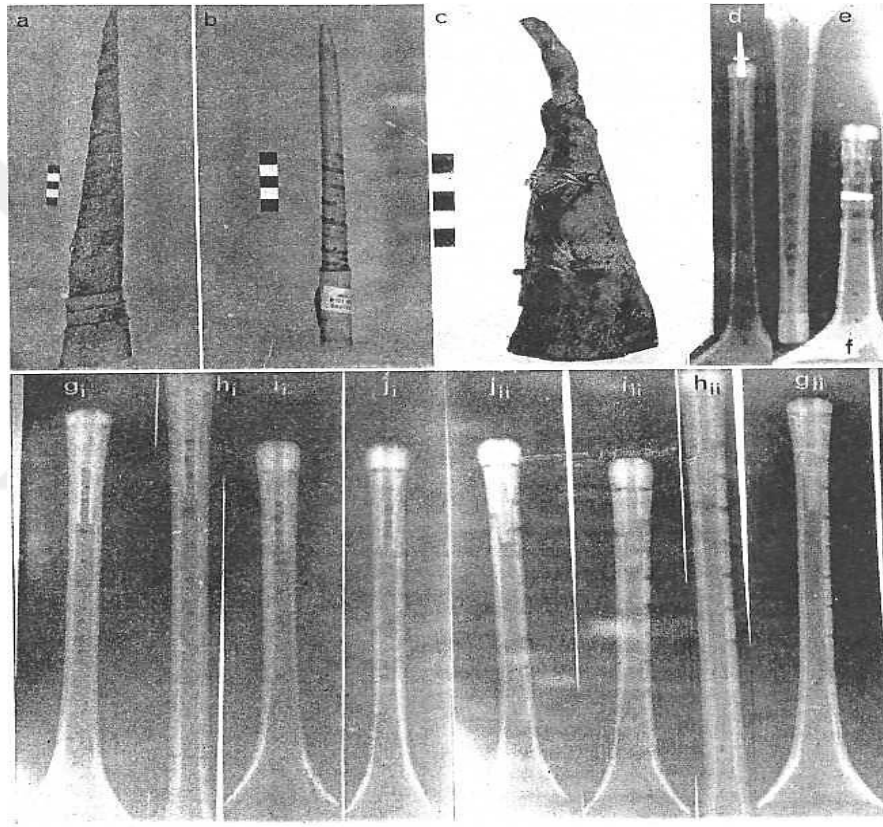


Şekil 84. Kayıt, Devlet Konservatuvar Müdürü, Dr. Gültekin Oransay tarafından 1966 yılında hazırlanan bir kasetten alınmıştır. (Picken, 1975, s. 353)

“Müzikolog Sadi Yaver Ataman’a göre, zurna malzeme olarak; *şimşir*, *dişbudak*, *erik*, *kızılcık*, *gürgen* ve *ihlamur* ağaçlarından yapılabilir. *Ceviz* ağacı da kullanılabilir ama en değerli zurna çalgıları; *ardıç* ve *erik* ağacından yapılanlarıdır, demektir. Ayrıca Gaziantep ve Türkiye’nin doğu bölgelerinde, genellikle *kayısı* ağacından yüksek kalitede çalgılar üretilmekte olduğunu söylemektedir. Türkiye’nin farklı bölgelerinde, çeşitli boyutlarda zurna çeşitleri tanınmaktadır. Örneğin Trakya’da, *kaba zurna* (*büyük*, *geniş* veya *kaba*). Bazı bölgelerde, iki boyut *kaba* ayırt edilmektedir: *orta kaba* ve *tüm kaba*. Yürükler (yörükler) arasında, üç sınıf zurna çeşidi tanımı kullanılır: *cura*, *orta* ve *kaba* ve bu tanımlar çalgının boyutlarından ziyade, çalgıdan elde edilen sesin hacmine göre tanımlanmaktadır (Ali Rıza Yalın, 1940). Zurnaya uygulandığı şekliyle *Kaba* ve *Orta* terimleri, Evliya Çelebi’nin (Farmer, 1936, 21-24) çeşitli yerel zurna formlarının tanımında onayladığı gibi, en azından on yedinci yüzyıla kadar uzanmaktadır.

Trakya ve Anadolu’nun geniş çapta ayrılmış bölgelerinden, farklı büyüklükteki modern zurnanın, X-radyografları (röntgen filmleri) incelenmiş, neredeyse hepsinin 7 parmak deliği ve parmak deliği bölgesinde, silindirik bir deliğe sahip olduğu görülmüştür. Genel olarak zurnanın iç çapı, zurna gövdesinin ağzından,

son parmak deliğinin bulunduğu gövde ucuna doğru genişlemeye başlar. Bazı örneklerde, zurna gövdesinin başında (kamış bağlı, metal borunun takıldığı kısım) bulunan *nezik* denilen kısımdan, ilk parmak deliğine doğru gövde genişlemeye başlar. Nazik (nezik) kısmının içine, kamışın bağlı olduğu, metal (pirinç) boru yerleştirilir. Bu nedenle metal borunun ucu ile sonu arasındaki çapta kademeli bir genişleme olur, yani zurna gövdesi gibi o da konik bir yapıdadır. *Nezik* kısmının delik çapı, metal boru gireceği için, daha geniş olur.” (Picken, 1975, s. 487)



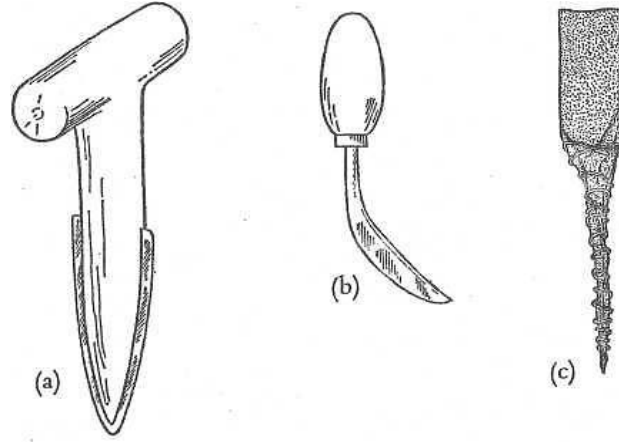
Şekil 85. Konik şekilde kamış borular (borazan, tat düdüğü); zurnaların X-Radyografyaları (röntgenleri): a-İlica (Bolu) ve b-Kâğıt model, Safranbolu (Zonguldak); c-Tat düdüğü, Silifke d-İstanbul; e-İstanbul, Bursa; f-Denizli, g-j, i ve ii, zurnanın önden ve yandan görünüşleri, Gaziantep (Bekir Külekçi) (Picken, 1975, s. 481)

Tablo 4. Anadolu’da farklı boy ve biçimlerde kullanılan zurna çeşitlerinin kısımları için kullanılan yöresel ifadeler (Picken, 1975, s. 487)

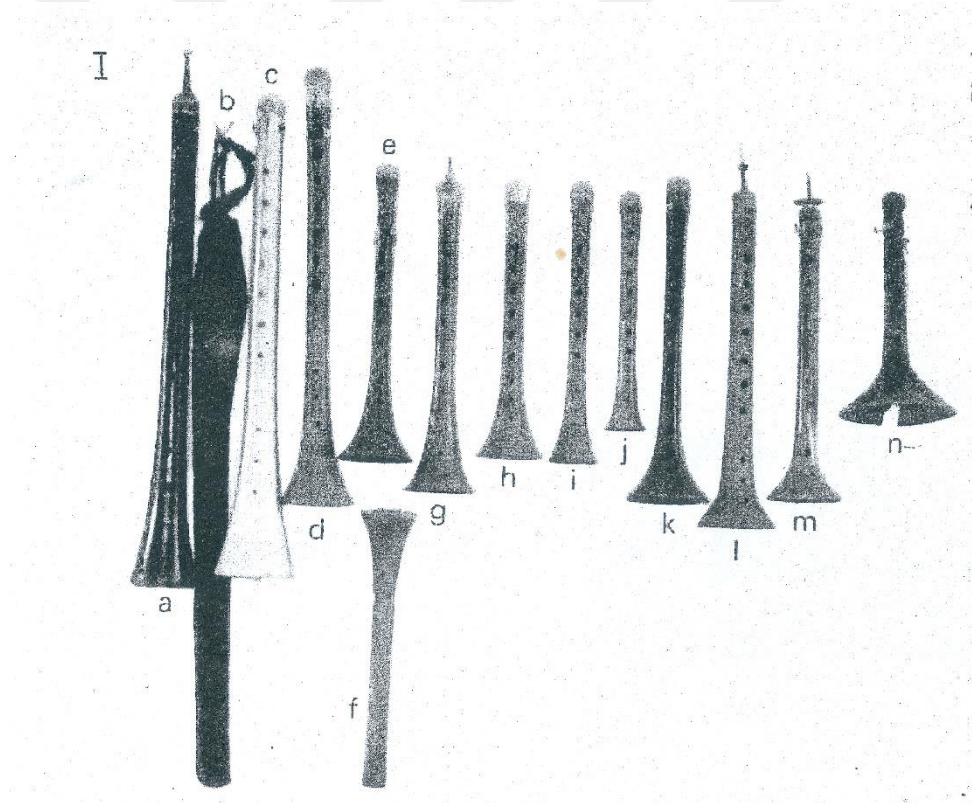
Bölge veya Etnik Grup	Baş ve Çatal	Metal Boru	Yuvarlak Dönen Parça	Gövde	Zil	Parmak Delikleri	Baş Parmak Delikleri	Ses Delikleri
Ankara Merkezi	Zaynak Dil	Metef	Avurtlak					
Aptal (Abdal)	Nazik	Metem						
Bitlis			Tuç					
Bursa-Uludağ	Ula	Çığırdan	Kelebek			I-III ince parmak delikleri IV-VI kalın parmak delikleri VII sağır Parmak Delikleri		Şeyh Hava Deliği veya Nefes Delikleri
Çankırı-Eldivan	Çatal	Demir			Tarak			
Denizli-Çameli			Kapşak					
Diyarbakır Merkezi	Zinak	Bülbülük			Tas, Ağız	Parmak Delikleri veya Alt Perde Delikleri		Perde Delikleri
Gaziantep Merkezi	Nezik veya Nezek				Çalak			Cin Deliği veya Yan Perde
Kastamonu Merkezi		Ula Zurna Tenekesi						Ses Delikleri
Kırklareli	Fasla, Başlık	Kanel, Lüle	Pina, Pına, Sedef		Kalak	I= Tiz Hanesi IV= Savak VII= Acem Hanesi		Cin Delikleri veya Akort Delikleri
Kürt	Zaynak	Metef	Berdevik, Bilezik					Küçük Perde veya Taklit Gözler

Muş								Küçük Perde veya Taklit Gözler
Sivas		Lüle						
Türkmen (Güney bölgelerinde)	Nezik	Lüle, Metem, Etem	Avurtlak		Zurna Borusu	Hava Döndüren Delikleri	Soluk Deliği veya Döş Deliği	Cin Delikleri veya Şeytan Delikleri

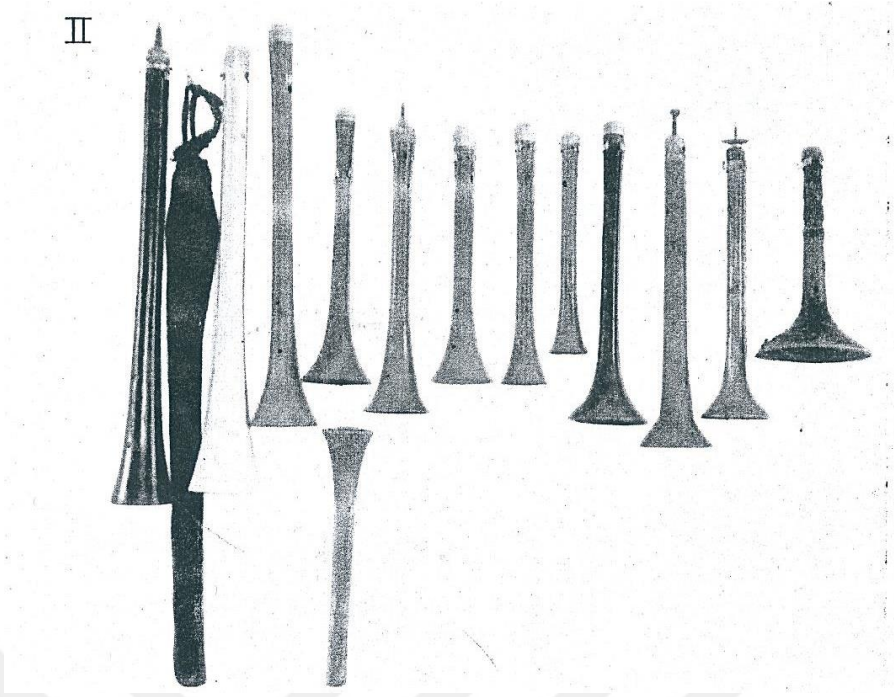
“Yedinci parmak deliğinin devamında genişleyen zil (kalak), genellikle 6 delikli olan ve bazı yerlerde, *cin (iblis)* veya *şeytan delikleri* olarak bilinen, bir dizi ses deliği ile delinir. Gövde ucunun çapı, bir zamanlar zurnanın halk içindeki sınıflandırılmasında, temel bir dayanak sağlamıştır ama günümüz için bu geçerli değildir. Bu çap için kullanılan terim, eski bir gelenektir. Yunanlılarda bozuk para için kullanılan *drachma* kelimesi, Türkçede *dirhem* olarak evrilmiştir. Zurna, *yedi dirham (seven drachma)* veya *dokuz dirham (nine drachma)* olarak nitelendirilmiş, gövde ucunun çapı, bir dirhem çapının katları olarak ifade edilmiştir. Metal borunun alt ucu, mumlu iplik ile sarılır ve *nezik* başlığına yerleştirilir. *Nezik*, genellikle şimşir ağacından yapılır. *Nezik* çatalı zıvana (dil) olarak adlandırılabilir. Metal boru; genellikle gevşek, silindirik bir kemik, ağaç, metal veya plastik diskten yapılmaktadır ve *Avurtlak* denilen parçadan geçer. *Avurtlak*, çalarken hava doldurulan şişirilmiş yanakları mümkün kılar. *Avurtlak*, borunun üzerinde nezik kısmına giren mumlu iplik ile bağlanan kısmın üst noktasında, küçük bir metal disk üzerine dayanarak sabitlenebilir veya serbest bırakılabilir. Bu avurtlağın kullanımı, zorunlu değildir. *Avurtlak*, yörükler arasında en çok koyunun omuz kemiğinden oyulmuştur (Ali Rıza Yalgın, 1940). Birçok icracı zurnalarını bazen deriden ve bazen de siyah kumaştan bir kılıfta saklar. Her durumda, *kılıf (kın veya kılıf)* bir ip ile sarılarak kapatılır.” (Picken, 1975, s. 489-490)



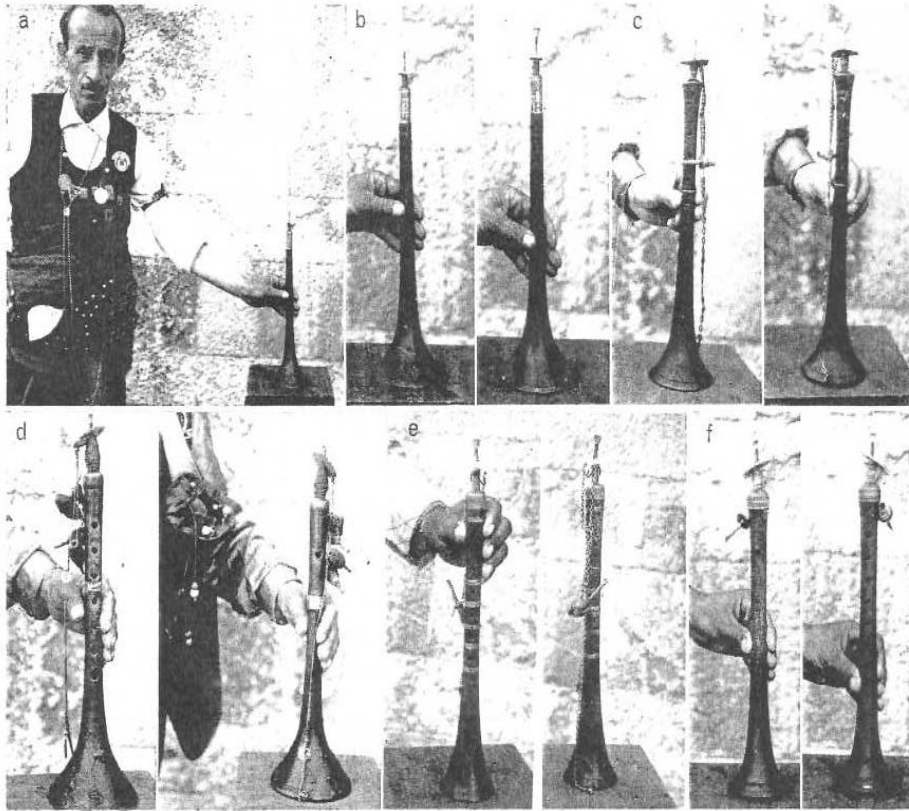
Şekil 86. (a) Zurna gövdesinin konik ucunun delinmesi için monte edilmiş bıçak (b), Zurna gövde ucunu (kalak) genişletmek ve temizlemek için, orak biçimli bıçak (*istegelik*) (c) Bakır tel sarmalına monte edilmiş, cam kâğıt (zımpara kâğıdı), Zurna gövdesini temizlemek için kullanılır. Taslak, 1966'da Diyarbakır'daki Dikram Nişan atölyesinde çizilmiştir. (Picken, 1975, s. 490)



II



Şekil 87. Farklı bölgelerden zurnaların ön ve arkadan görünüşleri; a ve b, Kırklareli (Hüseyin Ünal); c, İstanbul (Nazmi Arı); d, h ve i, Gaziantep (Bekir Külekçi); e ve f, Diyarbakır (Dikram Nişan); j ve k, Tokat; l, İstanbul ve Bursa; m, İstanbul; n, Denizli (Hüseyin Bozbay) (Picken, 1975, s. 496)



Şekil 88. Farklı bölgelerde çalınan zurnaların önden ve arkadan görünüşleri; a ve b, Kastamonu (Hasan Öztürk); c, Eskipazar (Çankır); d, Eldivan (Çankır); e, Bitlis; f, Muş (Picken, 1975, s. 497)

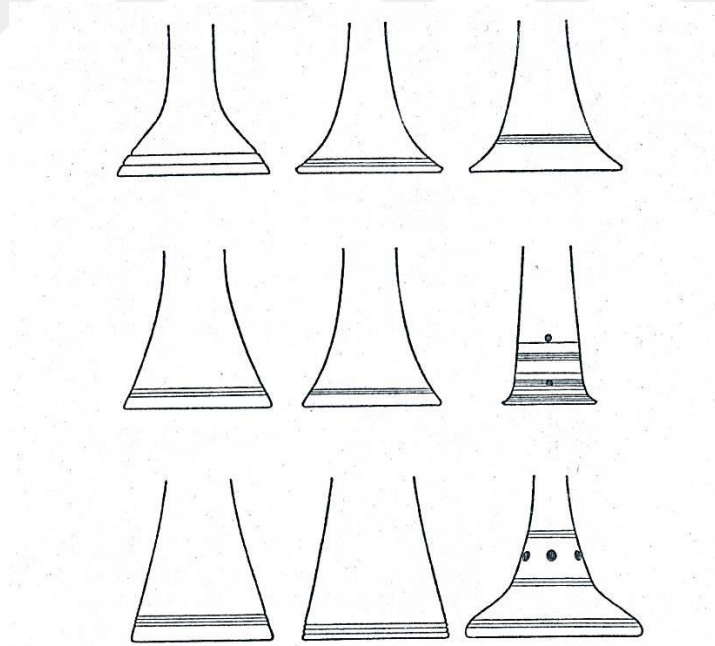
“O zaman şu soru sorulmalıdır: modern Türk zurnası oluşumu nispeten yeni bir gelişme mi? Bunun böyle olmadığı, on dördüncü yüzyıl, Luttrell Psalter’de (Galpin, 1965) gösterilen bir zurna tarafından önerilmektedir.⁵⁷ Ses deliklerine sahip olmanın yanı sıra bu alet, belirgin ve görünüşte enine oluklu bir başlığa sahiptir. Gövde, ses deliklerinin bulunduğu bölgeye ulaşılan kadar neredeyse silindiriktir. Bir kamışın doğrudan adapte edildiği, parmak delikleri olan bir hayvan boynuzu borusu, konik olarak genişleyen bir boruya sahip zurnalar için, bir prototip (ilk örnek) olarak hizmet etmiş olsa da; Geç Antik Çağ’da, Frig *Aulos* çalgısına, çift taraflı silindirik kamış eklenmiş şekli, bir zurna prototipi olabileceğinin şüphesini uyandırmaktadır. (Fleischhauer, 1964).⁵⁸ Böyle bir boru musikisi, konik bir borunun aksine, silindirik olarak davranmıştır. *Aulos* çalgısı belki de, Diyarbakır’da Dikram Nişan tarafından yapılan, günümüzde de kullanılan konik gövde yapısındaki zurnada, silindirik bir yapıdan, konik bir zil yapısına dönüşün izlerini taşıyor olabilirdi. Bununla birlikte bu silindirik bir gövde yapısında ki zurna, bir çatal şeklinde ağaçtan bir parça (*nezik*) ile donatılmıştır ve bu nedenle bir *klarnet* olarak değil, bir *obua* gibi davranır. O halde, modern Türk zurnasının, *nezik (dil)* denilen parçasının kökeninin nereden geldiği anlaşılmalıdır. İki evrim çizgisi birbirine yakınmış gibi görünüyor: (a), çift kamışlı hayvan boynuzları, *batı Avrupa, güney Asya (Afganistan ve kuzey Hindistan)* ve *doğu Asya’da* geçmiş tarihlerde görülen örnekler, gerçek konik zurnalara dönüştürülmüştür. (bkz. Hoerburger, 1969) . (b), bir çift kamış ile donatılmış bir büyükbaş hayvan boynuzu borusu ile birlikte silindirik bir boru, kademeli bir şekilde borunun geliştirilmesi ile fonksiyonel bir zurna haline gelmiştir. (i), metal boruyu uzatarak (bkz. Sarosi’de gösterilen Macar kalıntı örnekleri, 1968) veya (ii), metal boruyu uzatarak ve bir çatal şeklinde parça takarak. Yugoslavya *Zurla* (bkz. Brömse, 1937), Yunanistan *Zournâ* (bkz. Anoyanakis, 1965), belki de bunların hepsi; Türkiye, Kuzey Afrika (Fas), Azerbaycan, Gürcistan ve Sovyet Ermenistan’da görülen zurna tipleri gibi, Bulgaristan’ın parmak delikli zurnalarına aittir. Avrasya toprak kütesinin her iki ucunda görülen, daha ilkel tipte olan bu tür bir dağılım, (b) tipinin daha sonraki bir evrimini göstermektedir. Curt Sachs (1923,

⁵⁷ Luttrell Psalter, Lincolnshire’daki Irnham malikânesinin efendisi Sir Geoffrey Luttrell tarafından, isimless yazarlar ve sanatçılar tarafından 1320-1340 yıllarında İngiltere’de parşömen üzerine yazılmış ve resimlenmiş ışıklı bir Zebur’dur.

⁵⁸ Rimmer (1969) MÖ sekizinci yüzyıla ait Bronz, küçük bir heykeli örnek verir. Bu heykel, ucu çan gibi genişleyerek biten bir boruyu üfleyen Frikyalı şapkalı bir icracıyı temsil eder. Bununla birlikte, önerildiği gibi, boynuzdan yapılma, kamış-boru çalgısı olduğu kesin değildir.

1965) tarafından resmedilen M.S. ikinci yüzyıla ait bir Yahudi sikkesi üzerindeki zurnalar, (b) tipinden daha çok (a) tipine benziyor. Trakya ve Makedon zurnalar, güney Asya'da ki zurnalar ile paralellik gösterir. Alt kıtadaki zurnaların varlığı, onuncu yüzyılın sonunda Gazneliler tarafından yapılan, Türk-Moğol fetihleriyle oluşan Müslüman etkisiyle ve tekrar on beşinci yüzyılda güçlenen Moğol etkisiyle ilişkilendirilebilir.

Yapısal Şekli: Edirne ve Kırklareli'den (veya İstanbul'da müzik dükkânları için yapılan zurnalar) Trakya zurnaları, gövdenin ağız ucundan, çan (zil) ucuna kadar silindirik, yalnızca Bursa'dan gelen zurna örneği, gövde-ağız ucundan, çan (zil) ucuna kadar koniktir (Şekil.89). Diyarbakır, Gaziantep ve Tokat'tan alınan zurna örnekleri, çan (zil) ucundan parmak delikleri bölgesine doğru düzgün, yumuşak bir kavis gösterir. Trakya bölgesindeki zurna gövde çanı, diğer bölgelere göre en uzun şekil yapısına sahip görünmektedir ve belki de en kısa gövde çanı, Türkiye'nin doğu bölgesinde olmaktadır.



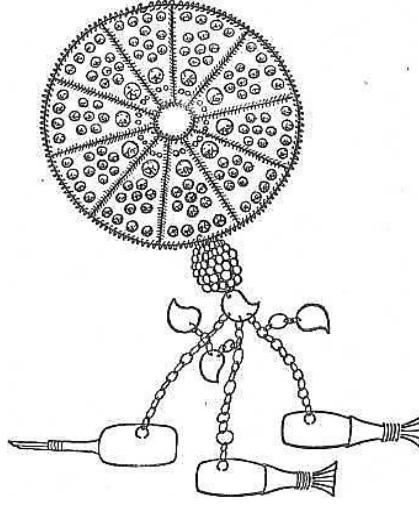
Şekil 89. Türkiye'nin farklı bölgelerinde ki zurna gövdesi kalak (çan, zil) yapı şekilleri:

a-Bursa 1961; b- Diyarbakır, orta zurna, Dikram NİŞAN tarafından yapılan, 1966; c- Gaziantep: i-1953, ii-kaba zurna, Bekir KÜLEKÇİ tarafından yapılan, 1962, iii- orta zurna, Bekir KÜLEKÇİ tarafından yapılan, 1962, iv- cura zurna, Ahmet ve Mustafa İskender kardeşler tarafından, Adana'dan satın alınan, 1966; d-Tahtakale, İstanbul, kaba zurna, Nazmi Arı tarafından yapılan, 1966; e-Kırklareli, kaba zurna, Hüseyin Ünal, 1966; f- Tokat, orta zurna, Hüseyin Karacaoğlu tarafından, Ankara'da satın alınan, 1966. (Picken, 1975, s. 504)

Zurna Dili (Nezik, Nazik) Özellikleri: Diyarbakır'da Dikram Nişan tarafından yapılan zurnanın dili üzerindeki çatal şeklindeki parçanın, dişlerinin şekli hakkında bahsedilmektedir. Bu dilin çatal dişi oluşumu, aynı zamanda Hüseyin Karacaoğlu'nun yaptığı zurna üzerinde, Şemsi Yastıman'ın, 1962 yılı İstanbul (Tahtakale)'de yaptığı küçük boy zurna' da ve Nazmi Arı'nın yaptığı (İstanbul-Tahtakale, 1966) kaba zurna içinde geçerlidir. Diğer yandan, Bekir Külekçi tarafından yapılan Gaziantep zurnasının, dil (nezik) kısmının çatal şeklindeki uçları, kare şeklinde dörtgen veya körelmiş uçlara sahiptir. Hüseyin Ünal'ın (Kırklareli) zurnası içinde dörtgen şeklinde kesilmiş dil ucu vardır. Bursa zurnası üzerindeki dil (nezik) çatal uçları, sivri şekilli, nispeten diğer zurnalara göre daha kısadır ama yetersiz bitmiştir. Bu gözlemler göz önüne alındığında, çatal dişlerin özelliklerinin kesin bir bölgesel öneme sahip olması olası görünmemektedir. Bu sonucu desteklemek için, çatallar sırasıyla: *kare uçlu*, *kör uçlu* ve Bekir Külekçi tarafından yapılan *sivri uçlu* olmak üzere, üç farklı şekil yapısına işaret ediyor.

Gövde Başı Şekil Farklılıkları: Farklılıklar hafiftir, ancak bazı açılardan, örneğin gövde şeklinden daha kolay tanımlanabilir. *Kafalar*, zurna gövdesine göre, hem şekil hem de boyut olarak farklı örneklerde, farklılıkla gösterir. İnce şekillendirilmiş kafalara, sadece Diyarbakır ve Gaziantep'ten özel yapım zurnalarda karşılaşılmıştır.

Avurtlak (Disk, Teker): Çalgıyla birlikte bir *avurtlağın* kullanılma ya da kullanılmama durumu, Baines tarafından şöyle not edilmiştir: zurna ve batı Avrupa *shawm'ları* arasında, *avurtlak* kullanımı ile ilgili farklılıklar ve bağlantılar vardır. *Avurtlak*, zurna gövdesinin başında bulunan *nezik* (çatal uçlu dil) üzerinde yerleştirilen, metal (pirinç) boruya bağlı kamış üzerine takılan gevşek bir disklerdir. Türk zurnacılar genellikle, *avurtlak* kullanmamaktadırlar. Trakyalı zurnacılarının da, *avurtlak* kullanarak, çalgıyı icra ettikleri görülmemiştir. Bolu'da ki zurnacı da, *avurtlak* olmadan çalgıyı icra etmiştir. Kırklareli'den Hüseyin Ünal'a göre, *avurtlak*, çalgıyı icra ederken dudaklara destek olarak önemsizdir. İşlevi, kamış ve bağlandığı borunun, icra etmek için çalgıcının ağzına yerleştirdikten sonra, icracının dudaklarının yaralanmasını önlemektir.



Şekil 90. 1962 yılında yapılan eskizden Atıf Güllünün yardımlarıyla, Gaziantep'ten Kazım Kaplıya ait, gümüş avurtlak ve zurna süsü. (Picken, 1975, s. 507)

Şekil 90'da gösterildiği gibi zurnacı, *avurtlak* 'tan asılı kalan metal borulara bağlı hazır kamışları, yedek olarak taşıyabilir. Bununla birlikte, güney Asya, *shahnai* zurnasında *avurtlağa*, kamışların bağlı olmadığı, yalnızca metal borular yedek olarak takılıp, sarkıtılabilir. Şu ana kadar toplanan verilerden, *avurtlak* kullanımının; Trakya (Edirne, Kırklareli)' da nadiren görüldüğü, Bolu'da ihmal edilecek düzeyde olduğu ancak, Orta, Güney ve Doğu Anadolu'da nadiren dağıldığı görülmektedir.

Şimdiye kadar dikkate çok alınmayan bir başka soru da: *zurnayı kimler çalmaktadır?* Cevap: *bas davul* ve *davul* çalanlarla aynıdır. Davulcuların *çingene* olduğu yerlerde özellikle Trakya bölgesinde⁵⁹, zurnacılar da *çingenedir*. Davulcuların *abdal* olduğu yerlerde, zurnacılar da aynı zamanda *abdaldır*, özellikle; Güney ve Güneydoğu Türkiye için geçerlidir.⁶⁰ İç Anadolu'da ise davulcular ve zurnacılar genellikle *Türklerdir*. Çingenelerin veya belirli uğraşlarını gerçek çingenelerle paylaştığı kabul edilen etnik grupların, profesyonel veya yarı profesyonel müzisyenlerin rolünü devralma eğilimi, davul-zurna birleşimi ile ilgili olarak, *def* çalan kadınların düğünlerde ve erkeklerin hayvanları oynatmak için *def* çalmasıyla ilişkilidir. Bu çingeneler ile eğlence müziği ilişkisinin, Türkiye dışında paralellikleri görülmektedir. Macaristan ve Romanya'da, on sekizinci yüzyılda Osmanlı toprakları altında, Türkler ve Yunanlılar tarafından sürdürülen mehterhaneden türetilen

⁵⁹ Çingeneler, aslen Kuzey Hindistan kökenli olup günümüzde ağırlıklı olarak Avrupa'da yaşayan göçebe bir halktır. Türkçede Roman sözcüğü de sıklıkla çingene anlamında kullanılır.

⁶⁰ Abdal, Türk tasavvufunun daha radikal formlarında karşılaşılan en üst manevi mertebenin bir adıdır. Sünnî İslam dışında kalan birçok Türkmen dinsel topluluğunda rastlanmakta, derviş veya baba da denmekteydi.

topluluklarda oynayan, ağırlıklı olarak çingenelerdir. İstanbul'un Fener olarak bilinen mahallesinden gelen Yunan hükümdarlarının grupları (Mehterhane, tam anlamıyla grubun yaşadığı yer) Romanya'da *Mehterhaneaua* olarak biliniyordu. Türkiye'deki en ünlü mehterhane, İslam'da askerlik görevini sürdüren Hristiyan erkeklerin yetiştirdiği bir kolordu yeniçeri topluluğuydu. Bazı bölgelerdeki Türklerin, davul ve zurna çalmayı küçümsemesi, tüm müziklerin eşit derecede utanç verici olduğu anlamına gelmez, daha ziyade o grubun özgü müziğinin olduğu anlamına gelir. Kaval ve saz repertuarlarının pozisyonu, davul ezgilerinden farklıdır. Yalçın'a göre, güney Türkmenleri arasında zurna için yapılan tüm melodiler, bir istisna dışında davul melodileridir: *Karaçor dansı*. Günümüzde zurna ve tulum çalgıları, Türkiye'nin Rize ili ve Artvin ilinin kuzeyi (havzanın kuzeyi ile Borçka'da ki merkez plato arasında kalan bölge) yörelerinde yaygın görülmektedir. Kişisel gözlemlere dayanılarak, Trabzon yöresinde yaygın değildir, aslında Antik Pontus'u, Anadolu'dan ayıran havzanın kuzey tarafının, hiçbir yerinde yaygın değildir. Havza boyunca, Artvin merkezi çevresinde ve Kars, Erzurum ve Gümüşhane illerinde sık sık (davul-zurna) bileşimi görülür. Festival zamanlarında bu bileşim, göçmenler tarafından yaygın olmayan bölgelere bile getirilebilir.” (Picken, 1975, s. 500-508).

BÖLÜM 6. TÜRK HALK ÇALGILARINDAN TULUM ÇALGISININ KÖKENLERİ

6.1. Avrupa Coğrafyası Dışında Tulum Çalgısının Kökenleri

“Avrupa modern müziğinde, tek kamışlı çalgıların bir parçası olarak; her biri tarihsel evrim sürecine uğramış, dünya coğrafyasında Avrupa dışı birçok müzik kültüründe çok fazla sayıda, farklı biçimde kullanılmakta olan tek kamışlı çalgılara rastlanmaktadır. Bu nedenle belirli tek kamışlı çalgı tiplerinde gözlenen; şekilleri, boyutları, malzemeleri ve var olduğu kültürdeki kullanımları ile birbirinden ayırt edilebilen bölgesel farklılıkları mevcuttur. Tek kamışlı çalgılar, tek bir borudan (düdükten) veya çift borudan; parmak delikli veya parmak deliksiz olarak yapılır. Burada parmak delikleri olmayan tek kamışlı çalgılar, ağırlıklı olarak *amazon* bölgesinde bulunurken, *mangton* (parmak delikleri olmayan) olarak adlandırılan uçtan üflemlili (end-blown) bambu çalgılarının, *Iu-Mien* ve *Deng* bölgeleri arasında, güney Çin'de bulunduğu görülmektedir (Jählichen 2004: 393). Ayrıca Sachs, diğerlerinin yanı sıra parmak delikleri olmayan tek kamışlı çalgıları kullanan güney Amerika'nın; *Mojo*, *Bororo*, *Mbayá* topluluklarından da bahsetmektedir. Eşleştirilmiş çift borulu düdüklere sahip, tek kamışlı çalgıların parmak delikleri sayısı çoğunlukla aynıdır. Tek kamışlı çalgılarda kullanılan malzeme tercihi olarak: kemikler, kuş kemikleri (eski örnekler), sazlık, bambu, yaprak sapı, hasır otu, ağaç veya ince dallar ve günümüzde metal ve plastik borular kullanılmaktadır (Sachs 1975: 142-143; Elsner 1996: 196 ve 204). Çalgının ana gövdesinden harici, çalgının ağız kısmına takılan, üfleme için kullanılan tek kamıştan yapılmış bir dil vardır. Tek kamışlı çalgıdan ses çıkmasını sağlayan ‘*çalgının dili*’ de diyebileceğimiz kamışın kesimi kamış düdüğün üstünde, ya yukarı üfleme yönünde (yukarı doğru) ya da aşağı doğru kesim elde edilmektedir (Jählichen 2004: 393; Elsner 1996: 198). Kamış kesimi ile dili arasında ayırım yapmak da önemlidir, bu nedenle kamışın boyutu ve şekli üfleme boşluğunu düzgün bir şekilde örtmelidir. İdioglot dilleri olan tek kamışlı çalgılara örnek olarak Elsner (1996: 197), çalması nispeten basit olan Mısır *mzashūra* tipi çalgılardan bahseder. Ses üretim süreci, günümüzde kullanılan tek kamışlı çalgı olan klarnet çalgısında kontrol edilebilir ve daha da yüksek tonlar üretmek de mümkündür. Bu tip klarnet, dünyanın birçok yerinde yaygındır. İkinci tip, örneğin

Tunus, Fas, Ürdün, Filistin, Irak, Yemen, Mısır, Çin, Endonezya, Hindistan ve Avrupa'da bulunan *zummarah* tipini temsil eden çift borulu (düdüklü), antik dönemlerde kullanılan *arghul* (*argul*) çalgısından türemiş, *zummarah* çalgısıdır. (Elsner 1996: 196).” (Teffera, 2009, s. 21-22).



Şekil 91. Bambu ağacından yapılmış olan tek dilli, tek borudan oluşan tek kamışlı çalgı; raf-no: 181282 ve 134861, Koleksiyoncular: *De Bary, Harald Krüger and Zöhrer Ludwig* 2004 ve 1954, Koleksiyon: Viyana Dünya Müzesi, Fotoğraflar: T. Teffera 03.10.2006 (Teffera, 2009, s. 21)

“Bilimsel araştırmacılar, *zummarah*’ın, *Arghul*’dan bile daha eski olabileceğini düşünüyorlar. Bu nedenle, tarihi M.Ö. 2.700’e kadar uzanmaktadır. Çalgının kabartmalarla ilgili tasvirleri, Nenchefka’nın mezarında bulunmuştur (bkz. 5. Hanedan, Mısır, Gadalla 2017: 62-63; Anderson 2001: 2-4). Bu eski tasvirlerde, birbirine yapıştırılmış ve birbirine bağlanmış kamış otundan yapılmış iki paralel boru (düdük) gösterilmektedir. *Arghul*’den farklı olarak, çift kamış düdüklü *zummarah* boruları, eşit uzunluktadır. Her iki boruya sabitlenen delikler, simetrik ve eşittir, bu nedenle sayıları bir çalgıdan diğerine değişebilir (yani 4 ila 6 delik arasında). Dillerin, çalgının kamış boru gövdesinden kesildiği veya ekstra hazırlanmış yarık boruların da, amaçlanan amaca hizmet edebileceği uzun ikiz boruların, üst oyuğuna, gövde borudan daha küçük uzunluktaki kamış borular (sipsi dili) yerleştirilir. Zummarah için farklı bölgelerde, farklı terimler kullanılır. Irak’ta *zummarah*, bir boru (düdük) ve 6 delikli basit bir düdük (*zummarā mufrad*), özdeş benzer borulara sahip, çift düdük olabilir. Mısır’da çift düdük kamışlı çalgı, *zummarah* olarak adlandırılır. Her biri gövdeye (borulara) uyan bir kamış olan, 30 ila 35 cm, aynı uzunlukta iki paralel boruya sahiptir. Borular, katran ve balmumuna batırılmış ip ile birleştirilir. Melodik veya ana borunun (düdüğün) 4 ila 6 deliği vardır. Bitişik boru (*nawti*), bazen deliksiz olur ve dem sesi görevi görür. Ayrıca çift düdük için kullanılan ortak *mizmar* (yemen)

terimi ile birlikte, günümüzde kullanılan; *Zamr*, *Zammara*, *Arghul* ve *Mijwiz* çift düdük için daha yaygın ve genel terimlerdir. Bölgeye bağlı olarak, bu terimler aynı zamanda tek düdüklü kamış çalgılarına da atıfta bulunabilir. *Zamr* veya *zamir* terimi, Fas'ta ve Tunus'ta, huni şeklinde ağızlık içeren tek veya çift borular da görünür. Semitik dil kökü *zamr*, İslam döneminde yüzyıllar öncesine dayanan uzun bir tarihe sahiptir. Kanıtlar muhtemelen bir dem sesi içermeyen, dar bir ses aralığına sahip iki paralel borudan yapılmış bir prototip çalgıyı belirtmektedir. Bu tür çalgılar, Akdeniz kıyılarında yaygın olarak bulunmuş ve İslam'ın yükselişinden çok önce yayılmış olmalıdır. Roma döneminden (yerel dilde, *Abuba* olarak bilinen), Suriye'den gelen çift borulu bir çalgı; bir deveye binmiş, prestijli kadınlar (muhtemelen rahipler) tarafından çalınan bir davul ile belgelenmiştir. Yani genel olarak boruların uzunlukları, parmak delikleri sayısı ve *zummarah*'ın diğer özellikleri, bir yerden bir yere ve bir kültürden diğerine önemli ölçüde değişebilir. Ayrıca, bazı kültürlerde çeşitli isimler tekli boru (düdük) çalgılarına atıfta bulunabilir. Tarih boyunca, İslam-Arap kültürleriyle karşılaşan Avrupa'nın bazı kesimlerinde, *zummarah* tipinde çift kamış-düdük kullanılmıştır. Örneğin Arnavutluk'ta çift kamış düdük *zumare* çalgısı vardır ve genellikle 5 deliklidir. Daha önce de belirtildiği gibi, *zummarah* ve diğer tek ya da çift boruların çalma tekniği, dairesel solunum (nefes çevirme) gerektirir. İcracı aynı anda her iki düdüğü de ağızına aldığı ve düdükten deliğe hava üflediğinde kamışlar titreşir. Düdüklerin uçlarındaki kamışların olduğu, kısa kamış düdüklerin (dil), üst kısmı delik (oyuk) değil, kapalıdır. Bu nedenle, titreşim müzisyenin ağızında gerçekleşir (Gadalla 2017: 48-55). Libya'da bu tip çift melodik borulara *magruna* denir. Genellikle kamış boruları, 5 deliklidir. Brandily (2001: 650), her borunun uzak ucunun, *magruna'nın* belirli bir özelliği olan boynuz şeklindeki bir zile (çan) sahip olduğunu belirtiyor. Dünyadaki örnekleri, aşağıdaki fotoğraflarda gösterilen, Viyana müzesindeki örnekler, bu özelliğe sahip değildir. İki melodik borudan (paralel) yapılmış bir başka Libya müzik aleti de aynı şekilde *magruna*, *zokradır* (*gayda*). Ancak *zokra* düdükleri, *magruna'nın* iki katıdır, oysa sadece dört parmak deliğinden oluşur.” (Teffera, 2009, s. 22-23)



Şekil 92. Zokra (Zukra)



Şekil 93. Çift düdük ile benzer uzunlukta ve 5 deliklidir, Libya. Zöhrer tarafından toplanmıştır, Ludwig, 1954; Magreb'de, Fezzan bölgesi, güneybatı Libya; düdükler yanmış (kavrulmuş) motiflerle süslenmiştir. (Teffera, 2009, s. 24)

“Orta Doğu'da *Mijwiz*, aynı uzunlukta iki borulu çift düdük anlamına gelir. Diğerlerinin yanı sıra Poche'ye göre (2001b: 652); Suriye, Batı Irak, Lübnan, Kuzey İsrail ve Ürdün gibi ülkelerde yaygındır. Akdeniz kıyısındaki oyun stili Fiorituras⁶¹; arabesk, gergin ve hızlı tempoda serbest doğaçlama özellikleriyle; iç kısımda kullanılan daha vurgulu, daha ağır ve daha az eterik (ruhani) tarzla zıttır. Ses kalitesi her yerde bulunur. Çalgı, genellikle tek başına çalınır, ancak bir şarkıcıya darbuka ile eşlik edebilir. Repertuarı, sanatçı tarafından süsleme yapılmış, şarkı geleneğinden alınmıştır. Karşılaştırma amacıyla; Suriye, Filistin ve Yemen'den çifte düdük, şu şekilde sunulmuştur (Viyana Dünya Müzesi koleksiyonu):” (Teffer, 2009, s. 24)



Şekil 94. Eşit uzunlukta tüplere sahip, Suriyeli bedevilerin çift borulu düdükleri; her birinin ön tarafında 6 parmak deliği vardır. Malzeme: fildişi veya kemikler, borular, iki noktada balmumu ile sabitlenir. Koleksiyoncu: Ritter von Schulz Adolf, Viyana Dünya Müzesi koleksiyonu (Teffer, 2009, s. 25)



Şekil 90. Çifte düdük, Yemen (Teffer, 2009, s. 25)

⁶¹ Fioritura, bir besteci tarafından not edilen veya bir performans sırasında doğaçlama olan melodik çizgilerin florid süslemesidir. Genellikle, trills, mordents veya appoggiaturas gibi standartlaşmış yerel süs figürlerinin aksine uzun, karmaşık süslemeler içerir ve kullanımı on üçüncü yüzyılın başlarında belgelenir.

“1989 yılında Yemen’de, Glander Annelies tarafından alınmıştır. İplik ile birbirine bağlanmış, aynı uzunlukta ikiz düdük üzerinde, her birinin 6 parmak deliği vardır. Belirli bir çift düdük kategorisine veya çift düdük tiplerine atıfta bulunan, ayrıntılara girilmeden dünyanın farklı bölgelerinde bulunan birkaç örnek verilecek olursa şu şekildedir. Bunlar: *Urua*, Kalapalo halkı (Brezilya); *Tigra*, Panare (Venezuela), eşit olmayan düdük uzunluklarına sahip çifte düdük: *Argeil* veya *Tiltay*. Eşit düdük uzunluklarına sahip çifte düdükleri olan: *Qurma*, *Miğwiz* ve son olarak *Mizmar* (Mısır, Türkiye, Sardunya, Yemen vb.). Orta ve batı Afrika’nın birçok müzik kültüründe, farklı malzemelerden yapılmış çeşitli tek kamış çalgıları bulunabilmektedir. Örneğin *darı* saplarından yapılan *idioglot* dilleri olan tek düdüklü, *Bumpa* ve *Papodan* bahsedilebilir. Busansi ve Dendi⁶², diğerleri arasında bu enstrümanları kullanır (Bebey 1969: 79 ve Kebede 1982: 72). Herzka (2003: 142), tam kökenini veya onu kullanan etnik toplumu daha fazla açıklamadan, orta Afrika’da görülen, boynuz zil ucu olan tek düdüklü bir çalgı sergilemektedir. İdioglot ağızlık (düdüğünün yerleştirildiği silindirik bambu borusu), keçi boynuzundan yapılmış bir zile sahiptir. Çalgı 5 ön parmak deliğine sahiptir. Bu tek düdük tipi, dünyanın birçok yerinde bulunur. Ayrıca, iki boynuz parçası olan, çifte düdük çalgısı da vardır. Bir örnek olan, her biri 4-5 parmak deliğinden oluşan, yakın aralıklı paralel borulara sahip Libya *magruna* çalgısıdır. *Magruna* bazen ortak dans eşliğinde duyulur. Kuzey Afrika’da hayvan boynuzundan yapılmış, huni şeklinde bir uç parçası ile uzatılmış paralel borulara sahip torbalar gözlemlenebilir. Tunus merkezindeki *gayda* ya da *mezid* bu özelliğe sahiptir. Torba, ceylan veya keçi derisinden yapılmış ve yağ ile yumuşatılmıştır. Çifte düdüklerinin her birinin ön tarafında 5 parmak deliği vardır (Kubica 1989: 98f.). Yukarıda açıklanan çifte düdüklerin, bir kısmını temsil ederler. Libya’dan çifte düdük, her biri ön tarafta 6 parmak deliği olan iki eşit borudan oluşur. Malzeme kamış veya bambu kamışıdır. Bu paralel borular, deri şeritler ile bağlanmıştır. Üst açıklıklardan her birine, idioglot dili ağızlıkları, çalgı her çalındığında yerleştirilir. Bu çalgı türleri sadece Doğu Afrika’da değil, tüm kıtada birçok müzik geleneğinde bulunur. Bununla birlikte, tek ve çift kamış düdüklerin mevcudiyeti ile ilgili olarak, Sachs (1975: 114-115 ve 142), Sudan’dan Dinka⁶³ halkının yanı sıra, Doğu Afrika kıyı şeridinin *Swahili* ve *Akamba*⁶⁴ topluluklarından bahsediyor. Doğu Afrika’daki çift kamış çalgıların yayılması, Kenya ve Tanzanya’nın kıyı bölgelerinin yanı sıra Zanzibar Adası ile sınırlıdır. Burada bulunan

⁶² Bisansi, Samo, Marka, Dyula’nın da dâhil olduğu Mande grubuna aittir. Çeşitli alt gruplardan oluşan Benin’den gelen Dendi, ülkenin kuzey köşesinde Nijer’in güneydoğu sınırında yer almaktadır.

⁶³ Dinka topluluğu, Güney Sudan bataklık arazisinde, yani Yukarı Nil Havzası’ndaki Gharb Bahr al Ghazal ve Shamal Bahr al Ghazal bölgelerinde yaşıyor.

⁶⁴ Ayrıca Kamba; Kamba Kenya’daki 9 Mijikenda topluluğundan biridir.

algılara yerel olarak; *Bungo*, *Keiyta* ve *Zomari* denir (ayrıca *Zumari* ve *Nzumari*, *Nzomari*, *Ndzumari*, *Ndhumari*, *Somari*). Kenya kıyılarında yaşıyan birkaç *Mijikenda* grubu arasında, yani *Giriama*, *Digo*, *Akamba* ve *Rabai* gibi sadece bir kaçı belirtiliyor. Ayrıca Kenya ve Tanzanya'nın, Swahili konuşan toplulukları arasında ifte kamış algıları, müzikal repertuarı temsil eder. Bu algılar, çoğunlukla ortak müzik uygulamalarına eşlik eder. rn. düğünler. (Teffer, 2009, s. 26-29)



şekil 95. Libya *magruna* ve Orta Afrika'da görülen boynuz zil ucu olan tek düdüklü algı (Herzka 2003:142, 211). (Teffer, 2009, s. 26)



şekil 96. Eşit düdüklere sahip ifte düdük, Koleksiyoncu: De Bary, Harald Krger, 2004 yılında Libya'dan alınmıştır, Viyana Dünya Müzesi (Teffer, 2009, s. 28)



Şekil 97. Eşit olmayan düdüklere sahip çifte-düdük, Koleksiyoncu: Hans Becker; Mısır'dan bilinmeyen tarihte alınmıştır; Viyana Dünya Müzesi; Fotoğraflar: T. Teffera. 03.10.2006 (Teffera, 2009, s. 28)

“*Lamu*⁶⁵ (Kenya) ve *Zanzibar* (Tanzanya) adaları dâhil olmak üzere, Doğu Afrika kıyı şeridinde, birkaç bölgede *Zomari*⁶⁶ adı altında çift kamış çalgıları bulunur. Bu çalgılar, Kuzeydoğu Afrika'da bulunan, *Obua* çalgısının öncülleriyle benzerlikler ortaya koymaktadır. Arabistan ve doğu Afrika kıyısı arasındaki uzun süredir devam eden ticari ilişkilerin, bugün bu bölgede obuaların varlığının ana nedeni olduğu varsayılmaktadır. İslam'ın yayılması sırasında, sadece Arap İslami gelenek ve davranışları değil, aynı zamanda müzik çalgıları ve performans stilleri (şarkı, dans ve çalgı çalma) tanıtılmış ve yavaş yavaş entegre edilmiştir. Yerel toplulukların gündelik yaşamında ve zaman içinde geleneklerinde yaşamıştır (Herzka 2003: 136; 211 ve 140-143; Simon 1995: 1414).” (Teffera, 2009, s. 29).

⁶⁵ Musique de Mariage a Lamu, Koleksiyon: Berlin Fonogram Arşivi altında LP ile ilgili ses örnekleri. Kayıtlar, Kenya'daki Lamu adasından obua da dâhil olmak üzere çeşitli müzik çalgılarının eşlik ettiği geleneksel düğün şarkıları içeriyor.

⁶⁶ Ayrıca Zumari, Nzumari, Nzomari ve Ndhumari ve Somari.

6.2. Türk Kültür Ve Çevresi Kapsamında Tulum Çalgısının Kökenleri

Tulum çalgısının; isim, yapısal ve işlevsel kökenlerinin araştırılması kapsamında, daha net ve doğru bilgilere ulaşabilmek için, aynı zamanda tulum çalgısını oluşturan kısımlarının, tek tek ve tulum çalgısına benzer ve türevi çalgıların; tanımlamaları, betimlemeleri ve kökenlerinin araştırılması gerekmiştir. Bu bölümde, bu araştırma *Türk kültür ve çevresi* kapsamında yapılmıştır.

Boru: “Bu kelime, Asya’nın en eski Türk dili lügatlarında ve hâlâ bütün lehçelerinde, *Burgu* veya *Borgu* şeklinde okunabilen imlasıyla bulunmaktadır. En eski *burmak* ve *bormak* fiillerinin *bor* kökünde aynı şey görünmektedir. Esas anlamı, öttürülen boru ve ezelden yardımcı fiili olan öttürmektir. Kelime kökü, “*r*” harfi yumuşatılarak okunursa *boğ* olmaktadır. İbni Mühenna, Türk resmîyet alametleri bölümünde saydığı Tabilhane⁶⁷ borusunu, *borgu* yazarak karşısına Arapça *al-bok* kelimesini koyuyor. Araplar kimi *buk*, kimi *al-bog* derlerdi. Kaşgarlı Mahmut, Türkçe olarak bir *bog* kelimesi de veriyor ki *buk* okunmuştur. Arapça *bog* kelimesi, Türkçenin dıĒıĒı (“*r*” harfinin okunmadan) söylenişıyle boğuk, *boğ* kelimesi olabilirdi. Prof. Farmer, İslam ansiklopedisinin, Türkçeye de çevrilen *buk* ve *nefir* yazılarının bir yerinde eski bir şark (doğı) kaynağında, *buk* kelimesinin Türkçe gösterilmişığine işaret etmektedir. Gazimihal, Dede Korkut kitabının ilk basımında, *boru* kelimesinin bir kere de *bor* yazılmış bulunduğuna dikkat çekilmesi gerektiğinden bahsetmektedir. Gazimihal, Arapçanın şarkiyatçı (Doğı Bilimci) lügatlarında⁶⁸, *buk* sözü üzerinde türlü çatışmalar okunduğı için, bu meselenin Türkçe kendine özgü kaynağından gelen tahmin üzerinde durulması, *Tabilhane* ’nin Asya tarihi gereğince, doğru çıkacağını tahmin ettiğinden bahsetmektedir. Gazimihal, en eski *borgu* kelimesinin, eski kitaplarda belirtildiğı gibi, batı Türkçesinde *boru* olduğünü, fakat Asya’da her ikisinin türlü söylenişleriyle yaşamakta, hatta Farsçaya bile girmiş ve *borizen* olduğünü söylemektedir. Gazimihal, mızıkacılar dilinde, *borazan* yaşadığı gibi, çoban çocuklarının da ağaç kabuğundan en eski Türkler gibi, bura bura *boru* yapıp ve *sipsi* (*sıbızgı*) takıp öttürürler demektedir. Ferhenk’te kelime *bergu* ’dur. İran’da Trompete, hala sadece *bergu* denilmekte olduğünü söylemektedir. Buhar kavramının öz Türkçesinin *buğı* olduğünü söyleyen Gazimihal, “*Buğunun sesi yoktur ama tüter,*

⁶⁷ Tabilhane: Askeri saray bandosu, Mehterhane.

⁶⁸ Lügat: Sözcük, Söz.

tuman (duman) gibidir, ayazda ağızdan da buğu çıkar.” demektedir. Tütük (düdük) adının tütme fiiline bağlı bulunuşu gibi nefesle öttürülen borunun *buğ* adı da kökende *buğu* olabilirdi. Eski metinlerin bu ihtimale göre dikkatle okunması gerektiği vurgulanmaktadır.” (Gazimihal, 1975, s. 27).

Çocuk Öttürgeçleri: “Anadolu’da öttürgeç, bir değirmen unsurunun adı olarak yazılır. Sonrasında bu halk, onu öttürmek fiilinden sayarak, çocuk çalgılarından üflemeli olanların tümü hakkında kullanmıştır. Çünkü bu oyuncak çalgılar hem pek çeşitlidir, hem de tarihten izleri yaşatmaktadırlar. Onları düşünürken, ses folklorunun ta göbeğinde konuşmuş olmaktadır.” (Gazimihal, 1975, s. 33). “Gazimihal ve arkadaşları konuyla ilgili çalışmalarını sürdürmüş, *Türk Folklor Araştırmaları* dergisinde (sayı 73, Ağustos 1955), ‘*Çocuk Folklorunda Oyuncak Çalgılar*’ adlı bir makale yayımlamışlardır. O tarihlerde, *Türk Dil Kurumu* konuyla ilgili şu örnekleri derlemiştir:

Bızıldık, Bizbilik (ince söğüt dalından yapılan düdük)	Kalak (ceviz ağacı kabuğundan yapılan bir çeşit düdük)
Çambuna (kamış, düdük)	Sepsi (tren ve fabrika düdüğü)
Çıpçık, Dığlı (hububat sapından yapılan düdük)	Simsi, Sipsi (Bkz.Bızıldak)
Dilli Damak (kamış, düdük)	Sübsübü, Süsük (Bkz.Simsi)
Dilli Düdük, Düllüce (bkz.Bızıldak)	Şudurgu-Şüdürgü (kamıştan, ağaçtan yapılan düdük)
Fısfırık, Hordak (Bkz.Bızıldık)	Zimbun (ağaçtan, buğday sapından yapılan düdük)

Bunun gibi daha fazla örnek derlenmiştir.” (Gazimihal, 1975, s. 34).

“Gazimihal, makine pistonu anlamına gelen, Amasya tarafındaki *zipçık* çalgısını buldunuz mu veya *zipçi* (ağaç kabuğundan yapılma düdük, Samsun, Erbaa-Tokat), *zipçi*, *zurna kamışı* (Marınca köyü, Merzifon-Amasya), *sipsi* ve başka bu gibi yansıma sözcükler, bu tür oyuncak çalgıların çağrışımını yapmakta olduğundan bahsediyor. Gazimihal, Asya’nın kaynak ve lehçelerinde de; *sıbizgi*, *çipşık*, *sebezgu*

gibi aynı diziden karşılıkları bulup, yansıtma adlar olduğuna hemen inanmakta olduğumuz, fakat aynı zamanda bu çalgıların çağlar boyunca göçlerle ve farklı sosyal, kültürel, ekonomik vb. iletişim ve etkileşim yollarıyla ülkeleri aşmış olduklarını görebildiğimizi ve anlamamız gerektiğini vurguluyor. Örneğin *sıbizgi*, İbni Mühenna lügatında, Arapça, *al-şabbabe'nin* Türkçesi olarak, muganni (şarkıcı) çalgıları arasında vardır. Kaşgarlı Mahmut' da bu örneği veriyor. Gazimihal, Türklerdeki *sipsi* çalgısı ise bunun incelmışinden başka ne olabilir ki diye soruyor. Macar tarih ve dilinde, *sip* keza düdük çeşididir: *Török*, *sip* gibi... İbni Gaibi, lügatında *şudurgu* çalgısı sözcüğü geçer.

Anadolu ve Trakya'da çocuk düdüklerinin yapılma şekilleri çeşitlidir, fakat aslının bir uydurmalık (sonradan yapılmış) değil, bir gelenekten kaldığı açıktır, tekerlemeleri ve göreneği vardır. Ağaç kabuğundan *boru* burup (yapıp), tepesine *sipsi* takmaları çocukların ayrı bir marifetidir. *Sipsi* ile *boru* (yani eski söylenişlerden olarak *sıbizgi* ile *borgu*) bu oyuncakta içe içe geçmiş bulunmaktadır. 19.yy sonlarından bir Rus etnografinin, Asya'dan konuyla ilişkili metninde şöyle belirtilmiştir: *birgi* ve *sımızha*'yı da çalgılardan saymalıyız. Gazimihal, “*kaç*” kabilesinden, bir avcıdan aldığını söylemektedir. *Birgi*, ağaçtan burulmadır (yapılmadır), biçimi *boru* gibidir. 50-60 cm. uzunluğundadır. *Sipsisi* (kamışı) vardır ve kamış kısmı *kayın* ağacı kabuğundandır. Kullanabilmek için çok uğraş istemektedir. Avcı, bununla “dişi sığın” (geyik) sesini yansıtarak, Erkek sığını (geyiği) çağırır. *Sımızkha* (*sıbizgi*) ise, *kayın* ağacı kabuğundan yapılma olup, dağ keçisi yavrusunu taklit etmekte ve kullanılmaktadır. 3-4 cm. uzunluğundadır. (P.Astrovskih, *Minusinsk* şehri Türklerine dair etnografya notları, 1985).⁶⁹ Gazimihal, “şu halde, bizdeki *sipsili boru yapmak* işi eskilerde çocuk oyunu ve bu öttürgeç bir oyuncak değildir” demektedir.” (Gazimihal, 1975, s. 35).

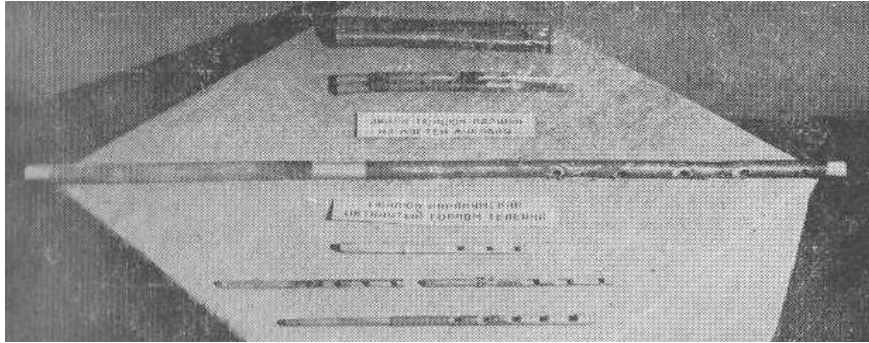
“*Eyüp oyuncakçılarının yapıp sattığı mini mini Tüngürdekler, ayrı bir müvazilik halinde hala yaşıyor. Altay şamanının Tüngürü ile bizim Tüngürdek tip bakımından birdir. Tibet lâmaları, ayinde bunun birkaç boyunu kullanıyor ve adına Draman diyorlar, sonuncu kelime eğer Toraman değilse, bir yansıtma ad olduğu (eyüp*

⁶⁹ Minusinsk, Rusya'nın Krasnoyarsk Krayı'nda bulunan bir şehirdir. Şehir, aynı zamanda Minusinsk rayonunun merkezidir.

oyuncakçısının *Tüngürdeği*, ona *tıpatıp benzeyişi kadar*) gerçeklik kalır.” (Gazimihal, 1975, s. 35).

Düdük: “*Tütmek* fiilinden, *tütük* sözcüğü türeyerek, çağlar içerisinde evrimleşerek *düdük* olmuştur diye düşünülmektedir. Gazimihal, *düttürüdü* sesiyle *ile öttürmek* sözcüğünün birbiri ile yansıtılmalı sözcükler olduğu açıktır demektedir. Avarların kullandığı *çifte borular* (*çifte kaval*) için hangi kelime kullandıkları bilinmiyor ama *düdük* dedikleri düşünülebilir, çünkü hiçbir Türkçe çalgı adı, Avrupa’da *düdük* kadar derinliklerden yayılabilmiş görünmüyor (Prof. Curt SACHS)

Hazar Denizi ötesi türkmenleri, *tüdük* adını çeşitli boylardan öttürgeçler hakkında genel ad olarak kullanırlar. Bir Asya halk müzesinde dizili, Şekil 98’te görülen düdükler, o bölgelerde yaşayan Türkmenlere aittir. Şekilde, en üstte çiftlerli düdüklere görünüyor ki bunlar en eski tarihli örneklerdendir. Türklerde *düdük* kelimesi; tren düdüğü, fabrika düdüğü, polis düdüğü gibi, yeni kelime kullanımlarına kaymış durumdadır. Argoda da mecazlar kazanmıştır. Anadolu’da düdük, ancak oyuncak çalgılar hakkında kullanılmaktadır. *Kaval* adının dengi sayılmaz. Gazimihal, bütün bu durumun çalgıların kıdemi diyebileceğimiz, aradaki farklılardan kaynaklanmakta olduğu söylemektedir. Ötkü çalgısı adı olarak, kelimenin musikide yeri kalmamıştır. Türklerde durum, nesiller boyu budur. Atasözü: “*Parayı veren çalar düdüğü*”, ülkeler boyu yaygındır.” (Gazimihal, 1975, s. 36).



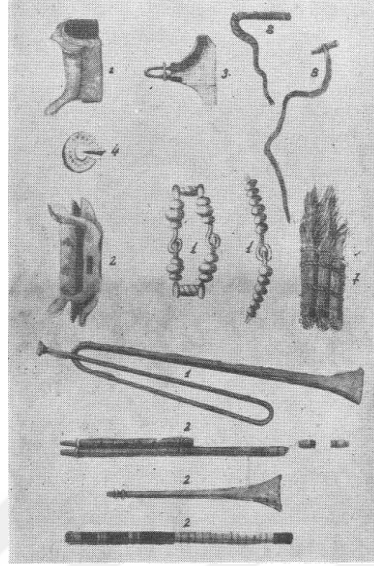
Şekil 98. Hazar ötesi Türkmenlerin, düdük ve çifte kavallar (Gazimihal, 1975, s. 36).

“Güney Anadolu’da, kamıştan olanına Türkmenlerce *kamış düdük* denir. Bu bir nevi *kaval*’dır. (Örn. *çifte kaval*) Perde deliği yedi tanedir. Perde arkasındaki deliğe, sessiz delik anlamında *sağır* demektedirler. Ağız tarafındaki yere gelen, sesi çıkaran yere *emzik* adını veriyorlar (emmek fiilindendir).” (Gazimihal, 1975, s. 36).

Dil: “Türkçede gövdesi kamıştan olan düdüğe, *dilli düdük* denilmesi eskiye dayanır, hatta konuşkan kişi anlamında kullanılan *dillidüdük* mecazı da vardır. Fakat ağaç olan gövdenin tepesine kamış takılı öttürgeçlerin, bu kamış parçasına *dil* denildiği, yazı dilinde bile seyrek görülmüştür. Düdük gövdesine takılan bu kamış, ya silindirik ya da yassıtılarak iki katlı kalıp, *dil* gibi yalın değildir. Anadolu’da buna *kamış* veya *sipsi* (*sıpsı*) derler. Latince, *lingua* (dil); Almancada *zunge* (dil), fakat İngilizcede *reed* (kamış); Fransızcada *anche* adları kullanılır. Bazı düdüklerin baş tarafında yandan *ışıklık*’ denilen bir ufak pencere (delik), onun alttan içinde düz meyilli yontulmuş bir yüzey bulunmaktadır. *Düdük*, tepe deliğinden üflenince soluk (nefes), o delik altındaki eğri yüzeye çarpar ve gövde boşluğundan ses elde edilir. İşte asıl o yüzeyin yalınlık hali *dil’dir*, buna kamış denilmez. (küçük ve metal bekçi düdüğünde olduğu gibi). *Tel* kelimesinin eski söylenişi de *Til’dir*, sonradan dilde *Tel* olmuştur. Konuşmada *Til*, *Dil* kalmıştır. Evliya Çelebinin yazdığı, *ağız tanburasında*, ağız dışında kalarak parmak çarpmasıyla tınlayan *til* vardı. Asya’da bu çalgı hala kullanılıyor ve mesela Başkurtlar, bu diline *til* diyorlar. Saz telinin aslında bu *til’dir*. (*tilmek* fiilinden, *yilandili* gibi).” (Gazimihal, 1975, s. 37).

Argun: “Hatay’da kullanılan özel bir ötkü çalgısıdır. Adını *argın* veya *gargın* söyleyenleri çoktur. Yan yana ekli iki kamış düdükten yapılmış bir çift kavaldır. Kargı bilindiği gibi Türkçede, *kamış* anlamına gelir. Anadolu’nun birçok yerlerinde *Kargı*, *Kargın* veya *Kargılı* adı altında epey kökler vardır. Azeri Türkçesinde de *karku* düdüğü, kamış düdük anlamındadır. *Kargı* kelimesinin kullanıldığı eski bir metinden: “*Kız gitti odana, kargı battı buduna*”. (Gazimihal, 1975, s. 23). *Argın* adlı kamış çiftinin, bir tanesinin üzeri delikli olup, öbürü deliksizdir, “*Dem*” sesi tutmaya yarar. Argun’un dem düdüğüne, bazen uzun bir kısım eklenir ki bu tipteki çalgıya Arapça *argun ebubekere* denir. Argınların özel ağızlıkları vardır. Bu çalgı, Anadolu’daki başka çift kavallarımız gibi, organografya bakımından incelenmeye değer bir konudur. Argına, Yayladağı’nda *argul* denildiği kaydedilmiştir. Suriye Arapçasında büyüğünün adı *argul-ül-kebir*; küçüğü *argul-ül-sagır* ise de, bütün Araplık ülkelerinde ne bu sıfatlı adların, ne de Suriye ötesinde bu tip çalgının kullanılmışlığına dair tarihte ve folklorda tek bir iz yoktur. Argul adının, Yunanca *organon*’dan kısaltıldığını batıda düşünenler olmuştur. Şark İslam metinlerinde, *erganon*’un gerçekten kısaca *ergun* yazıldığı da olmuştur ama eski Helen dünyasında ve Bizans imparatorluğunda *argun* tipli çalgı yoktur. Yakın doğu medeniyetlerinde,

Çifte k algıları genellikle aı biçiminde olarak çok eskiydiler. Bizans'ta da böyleydi. Hiçbir Bizans algısı gibi böylesi de Türklere geçmemiştir. (Gazimihal, 1975, s. 23) .



şekil 99. Castelan, The History of the Turks (London 1821) (Gazimihal, 1975)



şekil 100. Osmanlı imparatorluğu ağında Suriye algıcıları (Gazimihal, 1975)

Güney Anadolu'da vaktiyle kullanılmış bir çeşit Gaydanın adının *arkın* olduğu bilinmektedir.

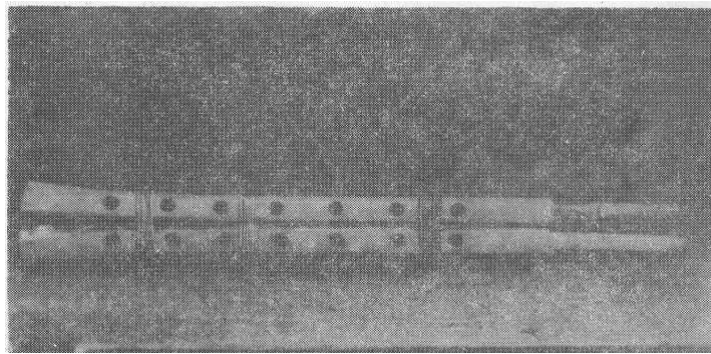
Çifte Kaval: "Anadolu ifte kavallarının çeşitlerini görüp inceledik diyen Gazimihal, Ürgüplü Mehmet'in çalışını (icrasını) dinlemiştir. Dostum dediği Hulusi Karsel'in yardımıyla fotoğraf, tarif ve ölçüleri edinmiştir. Anadolu'nun çoğu

yerlerinde *çifte kaval*dan kalıntılara rastlanılmaktadır. Müzikolog Sadi Yaver Ataman, Safranbolu'dan bir iki örnek elde etmiştir. Gazimihal, Ankara'nın köyleri gibi nice semtlerde izi büsbütün silinmiş ve unutulmuş olduğunu söylemektedir. Şehir çalgısı olmamakla birlikte, çocuk oyuncağı da değildir diyen Gazimihal, köylü ve çoban çalgısı olduğunu vurgulamaktadır. Sonuç olarak, *çifte kavalcı* Mehmet' de, Ürgüp'ün şahin köyünden olup bir rençber'in (çiftçinin) oğlu ve on dört yaşındayken dayısının *çifte* çaldığını görerek, kendi kendine öğrenmiştir. Ankara'da odacı (hizmetli) işini yapmaktaydı, Gazimihal, 1938 yılında tanışıp icrasını dinlemiştir.” (Gazimihal, 1975, s. 28)



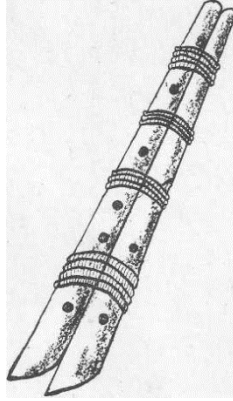
Şekil 101. Ürgüplü Mehmet Önel ve *Çifte Kaval* (Gazimihal, 1975, s. 28)

“Elindeki *çifte kaval*, kartal kanadı kemiklerinden yapılmıştır. İki kavalı yan yana bağlıdır, her birinin üstünde yedişer delik vardır. Üç yerden birbirine telle sarılarak bağlıdırlar. Tellerin uçları arkadan lehimle tutturulmuştur. Tel bağların birincisi, 1.ve 2. delikler arasındadır; ikincisi 4.ile 5. delikler arasındadır; üçüncüsü 5.ile 7. delikler arasında sarılıdır.



Şekil 102. *Çifte Kaval* (Ürgüp'te) (Gazimihal, 1975, s. 29)

Çifte kavalın sesi; zırlıtlı, hazin ve yumuşaktır. Çiftenin iki borusunun tepesinde, kamaş düdükler bulunduğu için borularına *kaval* denilmesi yersiz düşmüştür, kısaca *çifte* denilmiştir. Evliya Çelebinin yazılarında bu çalgı için, *yelli düdük* veya *dilli düdük* isimleri görüldüğü için, *çifte* (Farsça) kelimesinin dahi takma isim olduğu açık görünmektedir. Gazimihal, o halde çalgının en eski adı nedir? diye sormaktadır. *Çifte kaval*, seyrek olarak Anadolu'dan Tunceli, Van, Toros oymakları⁷⁰, İskenderun'un Bela yaylası ve Safranbolu taraflarında görülmüştür. Boruları (düdükleri) bitişik ve nispeten küçük boy *ötkeçin* (ötkünün), Asya'daki tarihi ilkçağa kadar gitmektedir. Kartal kanadından yapılmış bir tanesini, köylünün elinde görmenin kafamızda çağrışım uyandırmasını sağlamıştır diye belirten Gazimihal, Macar ülkesinde Avarlara ait olarak bulunup açılan bir mezarda bir Avar çobanının iskelet elinde, yine böyle kartal kanadından yapılmış bir *ikizli* (çifte) *düdük* bulunduğunu söylemektedir. Bulunan bu çalgının yenisi yapılarak, bir sureti Dolmabahçe sarayının o yıllardaki müzesi için Macar bilginlerince İstanbul'a gönderilmiş, Avarlar bölümünün bir çamlığına konulmuştur. Gazimihal, *ötkeçi* orada gördüklerini söylemektedir. Eski kaynak müze ve folklor örneklerine dayanılarak, Macarca ve Türkçe yazılar da çıkmıştır. Mezardan çıkana benzetilerek yapılan şekli resimde görülen gibidir.” (Gazimihal, 1975, s. 29-30).

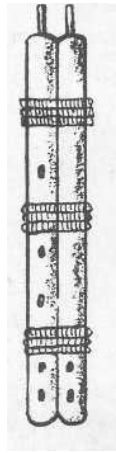


Şekil 103. Bir Avar mezarından çıkan tahribe uğramış *çifte kavalın*, aynısının tekrar yapılmış ve Müzeye kaldırılmış şekli (Gazimihal, 1975, s. 30)

“Zamanla bazı perde sonuçları denenmiştir. İtil boyundan *çifte kavallarla* bir tutulması düşünülmüştür. Kafkasya, Türkistan ve özellikle İtil (Volga) bölgesi kavimlerinde, benzerlerine bugün de rastlanmaktadır. Bu çalgı, kavimler göçü

⁷⁰ Halk, kavim, boy, soy, aile, köy, yabancı, yabancı göçebe, memleket vb. Moğolca ‘da ‘büyük kavim birlikleri’ anlamını taşır.

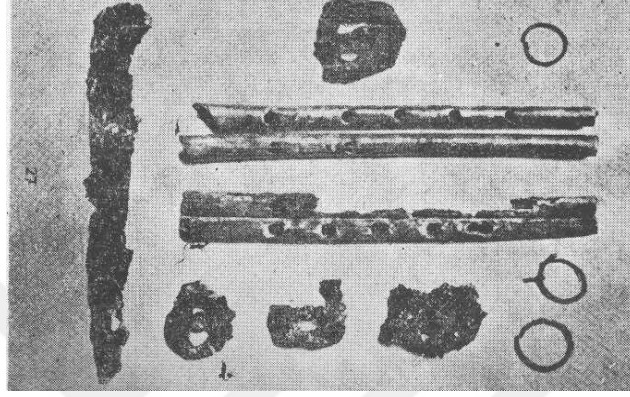
çağından kalmış biricik bir çalgıdır. 1933 yılı martında, bu çağlar öncesi *çifte kaval*, Macaristan'ın, Szolnok ili Jánoshida bölgesinde açılan bir Avar mezarlığından çıkmıştır. Çalgının *turna* kemiğinden olacağı tahmin edilmiştir. Çalgının bir borusunda (düdüğünde) 5, diğerinde 2 delik bulunmaktadır. Kemik işleminin ince ve belirli olması, gelişkin bir tekniğe ve daha gelişmiş tiplerin varlığına delildir. Uzun bir gelişme ve tecrübenim verimi olduğu açıktır. (7+7) ve (5+5) açık parmak deliklileri vardır, hatta buna bir *tulum* (kılıf) takarak, *gayda* gibi çalmaları da mümkündür diyor, Gazimihal. Şekil 103'de ki Avar mezarından çıkan *çifte kavalın*, *turna* kemiğinden yapılmış olduğunun düşünülmesiyle örnek alınarak, aynı malzemeden tekrar yapılmış şeklini betimlemektedir. Bartha, Türk bibliyograflarında yazılı “*arkeologia Hungarika*” serisinden ayrı bir ciltte, her *çift kaval* tipini inceleyerek şu sonuca varmaktadır. İtil civarındaki örneklerinin; Avar *Zummara* tipinden daha çok gelişmiş oluşu, bu kavalların yayılma merkezinin de takriben *Ural-Altay* arasındaki saha olması düşüncesini kuvvetlendirmektedir. Böylelikle bu çalgı, musiki folklorunun önemli bir evresini göstermesi bakımından, *Ural-Altayların* veya *ön Türklerin* en eski ortak uygarlık araçlarından birisi olmaktadır. Bunlara ilave olarak, Avarlara ait *çifte kavalla* ilgili, Yunanlılar kendi harfleriyle bir “*Bookolabras*” işinden söz açmışlardır. Bu, *Bö-ka-labur*, Avar *büğücüsü* demektir. Önemlidir, çünkü kökeni Asya sihirbazlığına inmektedir.



Şekil 104. Avar mezarından çıkan *çifte kavalın*, sonradan aynısı yapılan şekli (Gazimihal, 1975, s. 31)

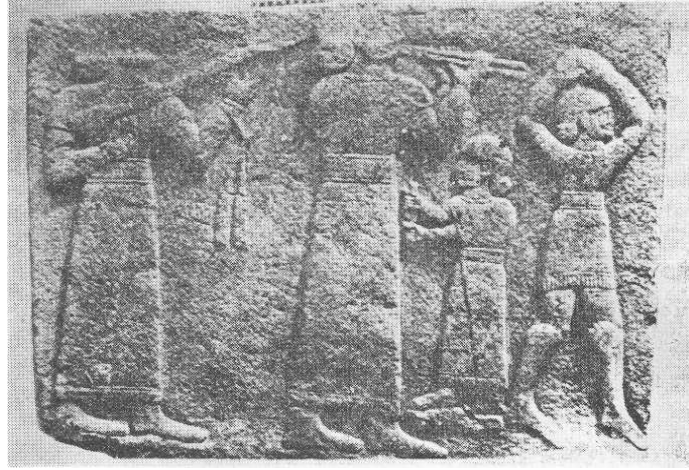
Milattan iki asır öncesinde, Çinliler savaşta çalgı kullanmışlardı ama Türkistanlıların savaş çalgıları daha çeşitliydi. Çin kroniğine göre, M.Ö. 138-115 yılları arasında *Fergana* 'ya ve belki *Baktriyana* 'ya kadar gelen Çin generali ve siyasetçisi *Şan-kiyen*, dönüşte Türkistan ordu çalgılarından Çin sarayına götürmüştür ki, bunlar arasında

öttürmeli (üflemeli) olarak *çifte düdük* 'te vardır. Bu, Türkistan'da *koş-ney* adıyla hala kullanılmaktadır. Gazimihal, adının *ney* kısmı Farsça ise de, İran'da bu çalgı hiçbir zaman kullanılmamıştır diye söyler. *Koş*, ikiliği (çiftliği) ifade ettiğine göre, eskiden bu ekin Türkçe olarak *koşkamış* (çift kamış) olarak kullanıldığı mümkün müdür? diye sormaktadır. Fıtrat, kendisinin "*Özbekistan Musiki Tarihi*" adlı kitabında, *koşnayın* en eski Türkistan çalgısı olduğunu yazar." (Gazimihal, 1975, s. 31-32).



Şekil 105. Mezardan çıkan haliyle Avar Çifte Kavalı (aslı kamışlıdır)

"Prensip itibariyle alttaki Eti kabartmasında görüldüğü üzere, ön Asya'nın ilk çağ medeniyetlerinde, çifte borulu flavtalar (flütler) yaygındı fakat onlarda, borular (düdükler) açılı halindeydi. (Örn: Argun çalgısı)." (Gazimihal, 1975, s. 33).



Şekil 106. Bir Eti kabartması, ortada Çifte Kaval (Gazimihal, 1975, s. 34)

Tulumzurna: "Tulum, koyun veya keçinin içi boşaltıldıktan sonra tüyleri yolunarak parlatılmış derisi, herhangi bir deforme görmeden, kalıbıyla korunabilmiş kuru ve oldukça terbiye görmüş dikişsiz halidir. Eski Türkler buna *tuluk* derlerdi. Nehirde,

şışirip sal altlarına da bağlarlardı veya dağarcık⁷¹ yaparlardı. Tulum kelimesi, Çağatay metninde de geçer, örneğin şunun gibi: “*Hâce (hoca) kelân neyinin ayıda meclis-i sürb buldı, bücür nevâhi sıydağı kâfırlar bir niçe tulumu çağırlar kilürdilar...*” (Baburname). Burada açıkça görüldüğü üzere *tulum* oralarda da vardı ve çağırgısı⁷² olan bir çalgıydı. Hüseyin Kazım’a göre tulum sözünün aslı, Rumca *dulimos* kelimesidir ve *gayda* demektir. Çalgının isminin kökeninin, *tolmak* fiilinin kökünden gelmektedir diye ısrar edilse de, Gazimihal bunun böyle olduğunu ısrarda fayda olmadığını söylemektedir. *Dolmak* fiilinin en eskisi “*tulmak*”dır; *dolum*’un aslı “*tulum*”dur, böyle okunmaları eskiden gerekiyordu, fakat Gazimihal, bu açıklamaların bu şekilde günümüzde pek anlatılamadığından, inandırılmadığından bahsetmektedir. Tulum çalgısının eski adı Yunancada tamamen başkaydı ve bu, Türklerde bilinmiyordu. “*Dulimos*” eski Yunancadan mıydı, yoksa yeni Rumcadan mıydı, bunlar da dikkate alınmıyordu. *Neo-grek* bambaşka bir çağdır, Osmanlı Türkçesine maruzdu. Bu konunun dikkat edilmesi gerekir, üzerine araştırılması gerekir.” (Gazimihal, 1975, s. 44).

“*Gaydanın* tarihiyle ilgili olarak eski metinlerde *tulum düdük* ve *tulum boru* birleşimleri var. *Tulumzurna* yalnız doğu Karadenizlilerde var gibi görünüyor. Sadece *tulum* kelimesi hiç bir zaman, *gayda* anlamdaşığında kullanılmamış görünüyor. *Tulum* veya *Tolum* her hal ve ihtimalde, halis muhlis Türkçedir; zurna, ona takılı ses ve perdelik aygıtıdır. Doğu Karadeniz’in Rum halkı, kendi dillerinde gaydaya, “*aski*”; fakat çok iyi konuştukları, ikinci dilleri olan Türkçede *Tulumzurna* derlerdi, onu çalan kısaca, *Tulumcu* oldu. Bu çalgı adının anlamdaşı sayılan *gayda*, tam anlaşılamayan bir anlaşmazlık konusudur. On sekizinci yüzyıl sonunda, Antepli Asım, *may-i meşk*, *nay-i enban* gibi Farsça birleşimleri tercüme ederken, Türkçede “*kayda*” denildiğini, “*tulum borusu*” demek olduğunu, kendi bilgisinden olarak aralara katmıştır. O halde, *kayda* sözü, tulum kılıfının adı mıydı, yoksa ses veren aletin adı mıydı veya kelime Arapça, “*kaide*”den mi ibaretti? İran bile *gaydayı* çalıyor, fakat mesela *nâyı enban* diyordu. *Kayda*’ da, *gayda* olmuştu zamanla, denilebilir miydi? O halde, *gayda* kelimesinin aslı ne idi? Hüseyin Kazım’a göre, *gayda* kelimesi Bulgarcadır. XVII. yüzyıldan, Evliya Çelebi’nin fikrine ve sözüne göre, *tulum düdüğü*, Rusya’da icat edilmiş olup, çobanlar çalar. Gazimihal, “*fakat*

⁷¹ Meşin ya da dokuma, çoban ya da avcı torbası.

⁷² Çağırgısı: Çağırğı sözcüğünden gelir ve Türkü çağırmaq anlamalarında kullanılır.

Çelebi'nin icat ettiği dediği kimseler ve yerler bazen yanıltmaktadır" demektedir. Öte yandan çağımızda, Macar müzikolog Emil Haraszti, Paris'te çıkardığı değerli "Macar musikisi" kitabında, Tulumculara, "Gaido" denildiğini ve bu kelimenin Tulumcu anlamına, Slavca *Gajd*'dan geldiğini yazmıştır (1933). Bu bilgiyle Haraszti, Çelebi'nin görüşünü, bir nevi destekler görünmektedir. GAZİMİHAL, *gayda* kelimesinin Türkçe *gövde* kelimesiyle olan yakınlığı üzerinde, (hayvan bedeninin kılıfı anlamı dolayısıyla) durmuş olduğunu belirtmektedir. XVI. yüzyıldan bir Anadolu metninde *gövde* kelimesi, "gevide" imlasıyla yazılmıştır ki, bu imla yazımı *gayda*'ya daha da yakındır. Slav dillerinde *uğuldamak* ve *gıcırdamak* anlamında, bir "gudit" kök kelimesi bulunduğu belirtiliyor (Dal kamusu, 1880). O dillerde bir de "gud" köküne işaret olunuyor, örneğin *gıdık*, *gıdelişkan* (Türkçede *gıdık*), Bulgarca "gıdeliçna" (Türkçede *gıdıklanmak*). Yani Slav dışı dillerde de, aynı kökler olmaktadır, çünkü yansıtmalardır. Romence "gidil", "gidela" (mestar); Arnavutça *gudulis* (mestar) sözcükleri, *gıdıklamak* taklitçi fiilin karşılıklarıdır (Micklosick, Etimolog. Wörterbuch der Slavische Sprachen, Viyana 1886). Sonuç olarak, Slavca "gajd" sözcüğü de kulakta "gay gay" ve "goy goy" yansıtmalarından daha esaslı bir tahmin uyandıramamaktadır. Tahmin yürütenler, "gıdıklamak" ile "gıdaklamak" arasında daha esaslı bir fark görebilirlerse, o zaman "gayd" yansımasının, mutlaka Slavcalığı ancak doğrulanabilir. *Gayda* sözü bir yansıma sözcüktür. Gazimihal, Anadolu'daki *gayda* adlı köylerin, aslı nereden gelmekteydi diye sormaktadır. Örneğin, Bitlis'in *Gayda* köyü veya Urfa'nın Harran ilçesindeki *Gayda* köyü bunlardan birkaçıdır. Gazimihal, bütün bu sonuçlar doğrultusunda, *gayda* sözcüğünün taklit olarak, yansıma olduğunu düşünmektedir. İbni Batuta, ana yurdu olan Fas'ta *gayda* denilen çalgıya, İlhanlılarda *zurna* denildiğini görerek (XIV. yüzyılda) şaşıyor. Kuzey Afrika'nın batı Araplığında, bir de *Raita* karşılığı varmış. Gazimihal, bu sonucun dıđdıđısı⁷³ "Gayta" olmuştur, "Gaita" asıl olandır gibi görünüyor demektedir. (bkz. Türkçe İslam Ansiklopedisi'ndeki *Gaita* maddesi). İspanyaya kadar *gayda*'nın tulumlusu (deri kılıf) da, tulumlusu da kullanılmıştır. Galiçya'da *gayda*, Folklor kitabına geçirilmiş ve tarihte Türkçe *kopuz* ve *düdük* adlı Avrupa gaydalarından söz açılmıştır.⁷⁴ *Gayda*, Avrupa ve İskoçya'da hâlâ kullanılmaktadır. Asya'da hâlâ yaygındır. O halde, *Tulumzurnanın* menşei Slav'dadır, Türk'tedir, Arap'tadır iddiasını ortaya atmadan önce pek çok araştırmaya

⁷³ Konuşurken "r"leri, g" gibi söyleyen (kimse).

⁷⁴ Macarlarda "Duda", gaydadır.

ihtiyaç vardır. Belki de tek kökenlik yoktur, çeşitli tam olarak bilinmeyen kökler mevcut olmuştur. Gayda adı da belki bir yansıma sözcükten ibarettir. XVI. yüzyıldan, Türkçede *erganon* kelimesini Farsça sayarak, kendi ferhenk (sözlük) çevirmesinde onu şöyle tarif ediyor: “*Bir maruf*⁷⁵ *sazdır ve koltuk sipsisi*” diyor. *Erganon* bir zamanlar, *tulumsu* (deri torba) körükle öttürülebildiği gibi, koltuk altında tutulan *sipsi*’de (düdük) *Tulumzurna*’dan başka bir şey olamazdı.” (Gazimihal, 1975, s. 44-47).



Şekil 107. Tulumzurna (Gazimihal, 1975, s. 46)

“*Tulum-zurna*, Türkiye’de halen en Doğu Karadeniz’de ve seyrek olarak diğer bölge şehirlerinde ‘*Tulum*’ adıyla kullanılmaktadır. GAZİMİHAL, o tarihlerdeki kullanımı için, ‘*O kadar seyrelmiştir ki göçmen ailelerle gelmişliğine belki bazen haklı olarak hüküm olunur*’ demiştir. Fakat eski imparatorlukta hiç de seyrek görünmediğine, nice iz hatıraları şahittir. Koyunun *Tulumu* hazır dursun da, ona bir *Çifte Kaval* takılmasın, böylesine bir imkânsızlık hiç bir toplum için, her şeyden önce akla sığmazdı. Veleve ki o toplum iptidanin (ilkel) de ilkeli olsa. (Gazimihal, 1975, s. 47). İspanya’da ‘*Gaita*’ iki türdür: Biri, ince uzun yapılı bir Zurna olup adına ‘*Gaita Zamorana*’ derler. Diğeri, Tulumludur, ‘*Gaita Gallegada*’ veya ‘*Gaita Gallega*’ adını taşır: *Galigya Gaydası* demektir. İkisine de, Küçük veya Büyük Davul ve Zil eşlik eder. Tulumlusu yakın zamanlarda kullanılmaz olmuştur. İspanya’da ‘*Gaita*’ kelimesinin

⁷⁵ Maruf: Herkesçe bilinen, tanınan, ünlü, tanınmış.

‘*Raika*’ şekline döndüğü de görülmüştür ki bu, ‘*Raita*’ söylenişi gibidir, ağızda bozulmamalıdır. (Gazimihal, 1975, s. 47).

Artvin, Tulumzurna’sının tarifini Ahmet Adnan Saygun, şu şekilde yapmıştır:

Tulumzurna: “Tercihen oğlak derisinin tüyleri temizlendikten sonra, ayakları yukarı taraflarından kesilir ve meydana gelen deliklerden ikisi, hava kaçırmayacak şekilde sıkıca kapatılır. Ön ve arka deliklerde kapatılır. Diğer ikisinden –ki sağ ön ayak ile sol arka ayağın delikleridir- ön ayağa tahta bir boru, arka ayağa da üstü delikli iki boru tutturulur. Böylece meydana gelen alete, “*Tulumzurna*” adı verilir. Ağızlık vazifesini gören tahta borudan üflenerek, *Tulum* şişirilir. Deri, hava ile dolunca, karşı tarafında bulunan delikli borulardan ses çıkmaya başlar. Bunların üzerlerindeki perdeler kullanılmak suretiyle, istenilen hava çalınır. Ancak, üflenmiş havayı kaçırmayacak tertibat mevcut olmadığı için, tulumu üflemek suretiyle, daima şişkin ve gergin tutmak lazımdır. Aksi takdirde çalmak mümkün olmaz. (Gazimihal, 1975, s. 47).

Tulumu teşkil eden kısımların her birinin isimleri ve görevleri şu şekildedir:

Goda veya Lülük: “Derinin sağ ön ayağına takılan, ağıza girecek kadar kalınlıkta bir ağaç boruya, bu isimler verilmektedir. Boru vasıtasıyla hava *tuluma* üflenir. Deriye tutturulduğu yer, raptiye yardımıyla, şambrel ya da deri desteğiyle havanın kaçmasına engel olacak şekilde, ağızlık delik kısmına sert bir şekilde monte edilir. Ortalama 15-20 cm’dir.



Şekil 108. Ağızlık ("Bülent Bekar Hizmetler" t.y)

Gögde (Deri kısım): Bu kısım *tulumun* kendisidir. Gövdeler, hayvanın cinsine göre küçük veya büyük olabilir. Bu suretle, küçük veya büyük Tulumzurna'lar olur. Çoğunlukla oğlak derisi kullanılmakta ise de, kuzu ve koyun derileri de kullanılmaktadır ve koyun derisi özellikle büyük Tulumlar için elverişlidir. Bazıları (Lazca olduğu bilinmektedir) büyük Tulumzurna'lara, “*Guda*” adını vermektedirler. Gövde, derinin kılları temizlenmek suretiyle elde edilir ve delikler havanın kaçmasına mani olacak şekilde kapatılır.



Şekil 109. Gögde Deri Torba ("Bülent Bekar Hizmetler" t.y)



Şekil 110. Gögde Deri Torba, Kılıflı ("Bülent Bekar Hizmetler" t.y)

Nav: Bu tabir, bazılarınca delikli borulara, bazılarınca da bu kısmının sonunda çapı geniş şekildeki boynuz parçasına denilmektedir. Bu *sipsi (düdük)* şeklindeki borulara “*Yatırular*” adı da verilmektedir. Gazimihal, “*gördüğüm Tulumlarda iki boru mevcut olup, bunların biri 5, diğeri 1 veya 2 delikli boruları olmaktaydı*” demektedir. Bu iki farklı delik sayısına sahip *tulum nav'larının* karşılaştırılması şöyledir:

BİR DELİKLİ TULUM			
Sol boru		Sağ boru	
si	açık	fa	açık
sol	delik kapalı	mi	birinci delik kapalı
		re	ikinci » »
		do	üçüncü » »
		si	dördüncü » »
		la	beşinci » »
İKİ DELİKLİ TULUM			
la	açık	mi	açık
sol	birinci delik kapalı	re	birinci delik kapalı
fa	ikinci » »	do	ikinci » »
		si	üçüncü » »
		la	dördüncü » »
		sol	beşinci » »

Şekil 111. İki farklı Nav türünde, düdük perdelerindeki nota yerleri (Turhan & Tan, 2001, s. 28)

Borular ağaçtan veya şemsiye sapından yapılmaktadır. Gazimihal, Artvin'e giden dağlarda rastladığı doksanlık dedenin tulumunda, üstünde delikler açılmış şemsiye demirinden yapılma borular olduğunu söylemektedir.



Şekil 112. Kamış ve metal borulardan yapılma navlar ("Bülent Bekar Hizmetler" t.y)

Tekne: İki borunun dayandığı, içbükey şeklinde olan ve borular boyunda, ağaçtan yapılma tekne (parçadır, kısımdır).

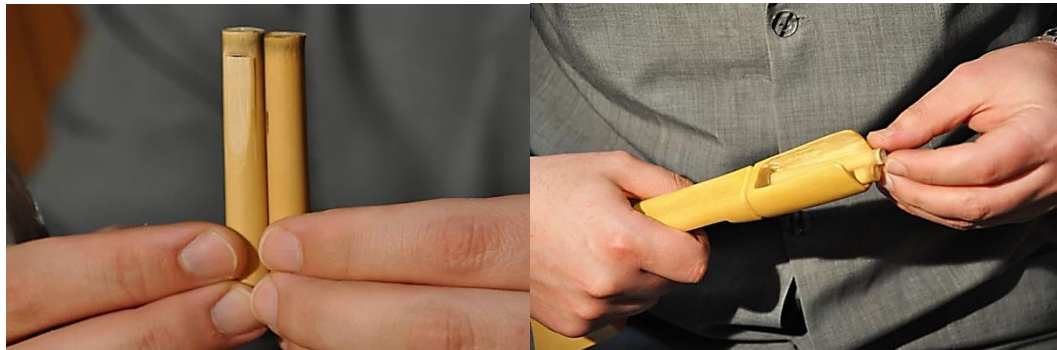


Şekil 113. Nav teknesi, oluk (Anadolu Halk Çalgıları-Nefesli Çalgılar, 2011, s. 184)



Şekil 114. Nav teknesine takılan ikili kamış boru: "Analık"; tekli kamış boru: Sipsi, Çibul ya da Çibun ("Bülent Bekar Hizmetler" t.y)

Dillik: Nav'ın yukarısına (tepesine), dillik denilen kısımlar konur. Dilliğin boğum kısmı kapalıdır ve üste gelir. Alt kısmı ise açıktır. Ses çıkaran kesik kısmı da üstten aşağıya doğru, bir tarafı kesilmiştir.



Şekil 115. Dillik ("Bülent Bekar Hizmetler" t.y)



Şekil 116. Dillerin nav içindeki görünümü (Yılmaz, 2017)

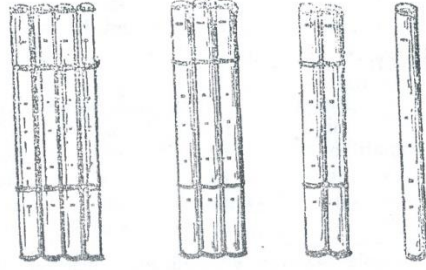
Karaşin: Boruların sonunda “*zurna gövde ucu*” gibi genişleyerek çapı artan, elde edilen sesin dağılmasına yarayan *hayvan boynuzundan* yapılan bu parçaya verilen isimdir. Bu kelimenin Gürcü olduğu ve o dilde “*Kar*” kelimesinin, “*Boynuz*” anlamına geldiği ifade edilmiştir. *Kar* kelimesi, batı da aynı anlama gelen *Cor* tabiriyle karşılaştırılabilir. Tüyü alınmamış deriye, Artvin yöresinde *Guda* adı verilmektedir. Büyük derilerden yapılan Tulumlara da böyle adlar verilmekteymiş. Ağzılık anlamında kullanılan *goda* kelimesi de bu duruma dikkat çekmektedir. Gazimihal, bu tabir ile Bulgarların gaydaları arasında muhakkak bir ilişki olduğunu tahmin etmektedir. Gazimihal, bu kelimenin etimolojisini incelemenin, *Tulumzurnanın* menşeyini (kaynağını) aydınlatmak konusunda büyük bir önem arz ettiğini düşündüğünü belirtmektedir.



Şekil 117. Bitmiş Tulum takımları ("Bülent Bekar Hizmetler" t.y)

GAZİMİHAL, Ahmet Adnan Saygun'dan yaşça çok büyük olduğu için, öne sürdüğü noktalardan bir ikisini, çeyrek asır önceleri araştırdığını söylemekte ve hatta tahminlerini yazdığını belirtmektedir. Guda kelimesinin, “*Gayda*” kelimesinin yansması ve “*Gevde*” kelimesiyle ilişkisinde hiç şüphesinin olmadığını ve basit kelimelerin çağlar arasında dallandığını söylemektedir.” (Gazimihal, 1975, s. 47-49).

Çimon: “15-20 cm. uzunluğunda kamış, buğday veya çavdar sapının boğum yerlerinden kesilir. Elde edilen ince borunun bir tarafı, bundan dolayı doğal olarak kapalı kalır. Borunun diğer ucu, hafif meyilli (eğimli) olarak düzeltilir. Borunun kapalı tarafındaki bir kısmı, çakı ile kesilip hafifçe inceltir ve havanın içeriye nüfuzu bu taraftan temin olunur. Bu kısmın biraz aşağısından, yani yaklaşık olarak borunun üçte biri üst kısımda kalacak şekilde başlayarak, aralarında yaklaşık olarak ikişer cm. mesafe ile 5 delik açılır, bu şekilde elde edilen alete *Çimon* adı verilir. Çimon, düdüklerin tek veya ikisi, üçü, dördü bir araya getirilip, alt ve üst kısımlarından iplikle sıkıca bağlanmak veya çivi ile tutturulmak suretiyle kullanılmaktadır. Çimon, oldukça ilkel bir çalgı olduğu için, bundan dolayı entonasyon’unda (tonlama) sabitlik yoktur. Üflenilen havanın şiddeti değiştikçe, elde edilen ses de bir buçuk perde arasında birbirine uymaz. Ayrıca, ikili, üçlü ve dörtlü çimon’larda, bir araya getirilmiş boruların her birinden çıkan sesler arasında, bir uyumluluk da mevcut olmadığında çalındığı zaman tuhaf bir ses topluluğu meydana çıkar. Saygun ’un kendine ait koleksiyonunda olan çimon’lardan elde edilen sesler ve perde düzenleri aşağıdaki gibidir. Ayrıca Saygun, bu perde düzenlerinin başka çimonlar üzerinde denenip, aynı sonuçlara varıldığını vurgulamaktadır. Bu kadar garip bir entonasyonu olan bu çalgıyla ne yapılır diye sormamalı. Delikler parmakla idare edilmek suretiyle çimonla bütün köy türküleri, oyun havaları çalınmakta ve icra esnasında gelen ses karışıklığını da kimse yadırgamamaktadır. Çimon; *sigumbawa*, *zükkar*, *zümmer*, *cimpoi* ve sonuçta hava torbalı çimondan başka bir şey olmayan *tulumzurna* ve eski Yunan’ın *aulos* ve *çift auloslarının* karşılaştırılması ile dikkat çekecek sonuçlara ulaşılacağı, kuvvetle tahmin edilebilir.” (Turhan & Tan, 2001, s. 29-31).



Şekil 118. Çimon çalgısının, boynuz borusu ve sipsi kamışı olmayan, farklı sayılarda ki düdükları (Turhan & Tan, 2001, s. 29)

Tek çimon :		Açık	do	yarım bemol
Birinci delik kapalı	»	la		
İkinci » »	»	sol		
Üçüncü » »	»	fa		
Dördüncü » »	»	do		

İkili çimon :		Birinci	İkinci	
Açık		si	si	yarım bemol
Birinci delik kapalı	»	lâ	»	»
İkinci » »	»	sol	»	»
Üçüncü » »	»	fa	»	»
Dördüncü » »	»	mi	»	»

Üçlü çimon :		Birinci	İkinci	Üçüncü
Açık		sol	lâ	si
Birinci delik kapalı	»	fa	sol	lâ
İkinci » »	»	mi	fa	sol
Üçüncü » »	»	do	mi	fa
Dördüncü » »	»	si	re	mi

Dörtlü çimon :		Birinci	İkinci	Üçüncü	Dördüncü
Açık		mi	fa	mi	mi
Birinci delik kapalı	»	re	mi	re	re
İkinci » »	»	do	re	do	do
Üçüncü » »	»	si	si	si	si
Dördüncü » »	»	lâ	si	lâ	lâ

Şekil 119. Farklı düdük sayısına sahip Çimon çalgısının perde sesleri (Turhan & Tan, 2001, s. 30)



Şekil 120. Cimon/Cibon (Anadolu Halk Çalgıları-Nefesli Çalgılar, 2011, s. 95)



Şekil 121. Cimon/Cibon (Anadolu Halk Çalgıları-Nefesli Çalgılar, 2011, s. 97)

Tulum çalgısının; isim, yapısal ve işlevsel kökenlerinin araştırılması kapsamında, konunun nereden ve nasıl oluştuğuna dair bilgi edinebilmek ve Artvin yöresi ile ilişkilendirilmesi için, aynı zamanda *tulum* çalgısının kısımları ve *tuluma* benzer türevi çalgıların, kökenlerinin araştırılması daha aydınlatıcı olacaktır. Etnomüzikolog ve bilim insanı olan, Laurence Ernest Rowland Picken, konuyla ilgili şu araştırmaları ele almıştır:

İdioglot (ses kaynağı kendi parçasından kesilen), tümleşik veya tümleşik olmayan parmak delikli kamış düdükler

“Müzikolog Heinz Becker’in analizi, Mısır halkında kullanılan düdüklerin, dil (kamış) yapısı ve çalgı hakkında standartları vereceğinin izlenimi oluşturduğudur. Ancak Picken, bu durumun böyle olmadığını söylemektedir. Uzunlukları boyunca inceltilmiş, düzgün kalınlıktaki diller (kamışlar), örneğin, *Türk çift düdüklü* (çifte, *tulum* vb.) çalgılarda görülür ve Mısır’ın çalgılarında, dil (kamış) kesme yöntemi (Suriye’de ve Lübnan’da da) gözlemlenen ve gözlemlenecek olan birkaç dil elde etme yönteminden biridir. Aşağıda, *Türk halk düdük* çalgılarındaki, dilin (kamışın), kamış boru düdüğün üzerinde kesildiği (tümleşik) ve dilin, kamış boru üzerine takılan (gövde borudan daha kısa uzunlukta olan, bir kamış boru ek parçası üzerinde açılan dilin yerleştirildiği) çalgılar arasında ayırım yapılmıştır. Nispeten idioglot (ses kaynağı kendi parçasından kesilen) bir kamış boru üzerine, kendi çapından daha dar ve daha kısa boylu bir kamış boru parçasının üzerinde açılan dilin yerleştirildiği çalgılar vardır.

A- I. *Düdük; pispisi veya pispisi (kedi çağırmak için çıkarılan ses).*

II. 200 ila 250 mm uzunluğunda, boru üzerinde kesilmiş dilleri ve sağlam bir boru ucu düğümü olan yeşil çavdar veya mısır (buğday) sapı düdükleri de 5 parmak deliğine sahiptir.

III. Bunlar; Akhisar (Manisa), Balıkesir, Denizli ve Gaziantep'ten kaydedilmiştir. Erzurum'daki varlıkları Gazimihal (1940) tarafından not edilmiş ve İzmir'de, belki

de Yunan senfonisi ile ilişkili olarak; *Zinbon* veya *Zimbon* adını kullanarak çalan çocuklar görülmüştür.

B- I. *Zibbi* (*Sipsi*): *Zibbi* yerel adı muhtemelen eski Türk *Sıbzgı*'dan türetilmiştir (*sipsi* adı gibi).

II. *Sipsi*, küçük bir sazlıktan yapılmış, yukarı doğru açılan bir dil ve az sayıda parmak deliği olan idioglottal bir düdüktür.

III. Bu örnek, Silifke (İçel) bölgesindeki Gökbelen Yaylası'nda elde edilmiştir. Muş'ta daha geniş ölçüde bilinir. İçel'de, kesin botanik doğası henüz belirlenmemiş olan *Karkı*, *Kargı* veya *Gargı* olarak bilinen malzemeden (kamıştan) yapılmıştır.

C- I. *Bilor*: Bu Kürtçe kelime *kamış boru* anlamına gelmektedir.

II. Türkiye'nin en güney bölgelerinden gelen çift borudaki, düdüklardan birisinin, 6 parmak deliği olan, üstten dil açılmış, tümleşik olmayan kamışlara sahip düdüklarin, Bitlis'te var olduğu raporlanmıştır, ancak görülmemiştir. Sultan Ahmet Camii yakınında, İstanbul'da satışa sunulan Dr. H. J. Steele tarafından da kayıt altına alınan, 6 parmak delikli bu tür olan, *tek kamışlı* düdüklere görülmüştür.

“Sert hava deposuna (torbası) sahip parmak deliksiz düdüklere

Bu oyuncak, Adnan İzmirlier (Ankara) tarafından, Kayseri çevresinden ve 40 yıl öncesinde tanımlanmıştır. Bir su kabağından olan *berber kabağı* olarak adlandırılan (ince duvarlı) bir kabak, hava deposu olarak işlev görür. Kabağa tek bir kamış borudan düdükle eklenmiştir. Çalgı, Hindistan “*Punghi*” çalgısına benzemektedir.



Şekil 122. Günümüzde Hindistan'da kullanılan *Punghi* çalgısı (parmak delik sayısı ve düdükle olarak geliştirilmiş hali)

Avrupa Klarneti

- I. *Kılarnet (Clarinet); Klârnet, Gırnata, Granet* (Sivas), (Özergin, 1968)
- II. Avrupa Klarnet; zurna yerine, özellikle küçük kasaba, şehirli, halk dansları grubuyla ilişkili müzisyenler tarafından giderek daha fazla kullanılmaktadır. Gazimihal (1962), en çok tercih edilen, şu anda nadir olarak kullanılan G Klarnetinin (Sol Klarnet) daha önce Almanya'dan, Orta Doğu, Mısır, Türkiye ve Suriye'ye ihraç edildiğini belirtiyor. Ancak 1961, 1962 ve 1966'da karşılaşılan aletlerin tümü B bemol (Si bemol) klarnetleriydi.
- III. Klarnet kullanan zurna icracıları, nefes çevirme yeteneğine sahip oldukları için, Klarnet çalgısını da zurna çalgısı kadar zahmetsize çalmaktadırlar.
- IV. GAZİMİHAL, Klarnetin ilk kez bir Türk topluluğuna İstanbul'un çingene müzisyeni İbrahim Efendi tarafından tanıtıldığını belirtiyor. II. MAHMUT döneminde (1808-1839), *Osmanlı Saltanat Musikalarının Baş ustakârı* görevini alan, Giuseppe donizetti Paşa⁷⁶ (daha önce 17 Temmuz 1828'de Napolyon Bonapart'ın baş müzisyeni olan) yönetiminde klarnet (o zaman *kıralınat* olarak bilinir) saray müzik grubunun normal bir parçası oldu. (Gazimihal, 1955). Bu erken dönem çalgıları, elbette Boehm sistemi klarnetleri değildi ve Batı ve Türk modları arasındaki tonlamadaki koma ses farklılıkları, gerektiğinde icracılar tarafından kolayca üretilebilirdi (tabi ki tamamı Donizetti tarafından üretilen, Batı-Avrupa repertuarı değildi). Bu dönemde Gazimihal'e göre, *E bemol* (Mi bemol), *B bemol* (Si bemol), *A* (La) klarnetleri kullanıldı, ancak yaygın olmayan *G* (Sol Klarnet), *aşk klârneti* olarak tanımlanan (*clarnette d'amour*), özellikle Türk ezgileri için uygundu. Günümüzde klarnet için kullanılan, Anadolu formu olan *gırnata* isminin, Avrupa isminin deformasyonu değil, başka bir kelimedenden türediği görülmektedir. Evliya Çelebi, 17.yy'da üflemeli çalgılardan olan *gurnata* olarak bilinen bir çalgıyı rapor etmiştir, İngiltere'de icat edilmiştir ve boynuzdan yapılmıştır. Kutsal mezarda, türbede, rahipler tarafından çalınırdı. İngiliz köken önerisini kabul etmeden, Farmer söz konusu çalgının, *cornett* olduğunu öne sürmüştür. *Quarnata*, belki *gırnata* olmuş ve farklı bir çalgıya aktarılmış olabilir. Bununla birlikte, Suriye Arapçasında *qurnata*'ya benzer bir kelime olan *qurnaita* vardır ancak genel olarak kamış boru

⁷⁶ Guiseppe Donizetti, besteci Gaetano Donizetti'nin kardeşidir.

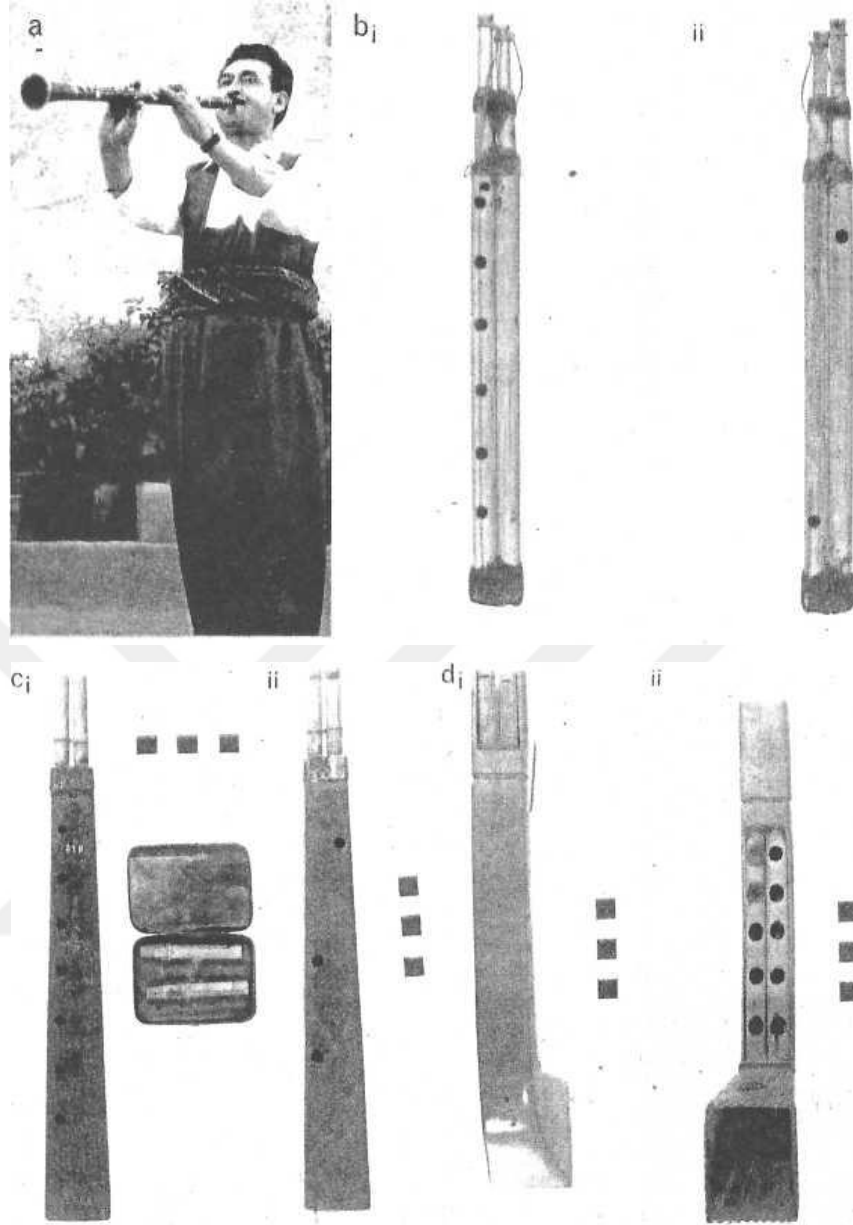
çalgı olarak kabul edilir. (Farmer). Bu nedenle, Doğu Türkiye'de bilinmesi muhtemel olan Arapça bir kelimenin, boynuz ile bağlantısı olmayan, kamış benzeri tınlayan bir çalgiya uyarlanmış olması mümkündür. Ancak bu Suriye kelimesi, Farsça *qarnâi* (kelimenin tam anlamıyla boynuz borusu, ama aslında bir trompet) ile karşılaştırmaya davet ediyor ve bizi bir başka *boynuz borusuna* götürüyor. Zurna için yerine kullanılan *klarnet*; Balıkesir, Elâzığ, Kemaliye (Erzincan), Erzurum, Silifke (İçel) ve Sivas'tan kaydedilmiştir ve gelecekte daha sık görülmesi muhtemeldir. Üngör, Çanakkale (1969), Edirne, İzmir, Konya, Nevşehir ve Tekirdağ illerinde *zurna* yerine, *klarnet* çalgısının, en azından belli alanlarda kullanıldığının kaydını almıştır. Tekirdağ'da bir çalgıcı tarafından verilen bu yer değişikliğinin nedeni şuydu: *klarnet daha tatlı olduğu için (because the clarinet is sweeter)*.

Sert hava deposuna (torbası) sahip tek parmak delikli düdükler

- I. Bu tür çalgı, Adnan İzmirlier tarafından tanımlanan (ne yazık ki eksik bilgi var), tek bir havanın kaçmasıyla ses elde edilen, parmak deliğine sahip çalgılardır.” (Picken, 1975, s. 509-512).



Şekil 123. Zurnacı fotoğrafları (Kreider); a-i ve ii (Edirne), b-Bolu, c-Urfa, d-Muş, e-Elazığ (Picken, 1975, s. 512)



Şekil 124. Önden ve arkadan klarnet ve klarnet türü kamış düdüklü çalgı görünümleri; a-Elazığ (Mevlüt Canaydın), (Kreider), b- Argun veya Çifte, Hatay (Halil Bedii Yönetken), c- Çifte (Ereğli, Zonguldak), d- Tulum Nav'ı (Hemşin, Rize) (Picken, 1975, s. 513)

Parmak delikli kamış borulu çalgılar

“Çifte veya çift (eşleştirilmiş bir şey). Çifte kelimesi eşleştirilmiş veya iki katına çıkarılmış sıfat anlamındadır. Müzikal anlamda, bir sıfat olarak başka çalgılar için de görülür: *çifte telli*, *çifte dümbelek*, *çift saz* vb. Sıfat değil de isim olarak kullanıldığında, müzikal anlamda *çift düdük* anlamına gelmektedir. Teknik anlamda genellikle her bir boru için, tek bir kamış kullanılır, ancak Van yöresinde *çift meyik*

(çift mey) çalgısı olduğuna dair kayıtlar vardır ve türdeş ağaçtan yapılma, *çift, iç kanallı bir flüt (çifte)*, Niğde’den ağaç bir bloktan oyulmuştur.

Sazlık veya mısır saplarından; tümleşik, idioglot çift ve çoklu kamış borulu çalgılar

- I. *Çimon*: Türkçe bir kelime değildir. Belki *zinbon* veya *zimbon* kelimeleri ile ilişkilidir. (Gazimihal, İzmir).
- II. Bu çalgı, yalnızca ve kısaca Saygun tarafından tanımlanmıştır (1937). 150 ila 200 mm uzunluğunda bir parça kamış veya buğday veya çavdar sapı kesilir, böylece bir düğüm sağlam kalır, diğer uç kesilir. Kapalı uçta, boğum düğümünün altında, bir idioglot kamış kesilir. Saygun ‘un açıklaması kesinlikle açık değildir: tüpün kapalı ucunda bir çakı ile bir parça kesilir, dikkatlice inceltir ve bu sayede havanın iç kısma nüfuz etmesi sağlanır. Proksimal ucun sonunun, üçte birinden başlayarak 4 parmak deliği delinir. (Saygun ‘un metninde ‘*5 parmak deliği*’ belirtilir; ancak diyagramında 4 gösterilir ve 4 parmak deliğine karşılık gelen 5 notanın ölçeklendirilmesinden alıntı yapılır). *Çimon*, tek başına veya aynı uzunlukta; 2, 3 ve hatta 4 boru, kayıtlı delikler ile hizalanabilir, yan yana dizilebilir ve ip ile birlikte bağlanabilir veya tırnağı yan taraftan geçirerek sabitlenebilir.
- III. Tonlama (entonasyon) sabit değildir ve üflenen hava basıncını değiştirerek bir ton ve yarım ton ses kayması üretilebilir. Böylece, her elin ilk iki parmağı ile kapatılan dört parmak deliği sırayla açıldığında, çok garip nota kombinasyonları duyulacaktır. Üç borulu bir çimon için Saygun aşağıdaki nota perdelerini verir:

Tablo 5. SAYGUN, bu notaların üretildiği perdelerdeki oktav sesleri göstermez. Kamış düdüklerle yapılan denemeler, oktavın orta do’dan başlamasının muhtemel olabileceğini öngörmektedir.

(Picken, 1975, s. 514)

Parmak Deliklerinin Durumu	Boru (düdük) numarası		
	1	2	3
Açık	g	a	b
I kapalı	f	g	a
I, II kapalı	e	f	g
I-III kapalı	c	e	f
I-IV kapalı	b	d	e (bemol)

Böyle bir çoklu-kamış borulu çalgıda, köyün tüm şarkı ezgileri ve dans ezgileri çalınır ve kimse seslerin karışıklığını garip bulmaz. Bu idioglot çoklu borulu, ses uyumlu çalgılar, sadece Artvin'den rapor edilmiştir. Laz popülasyonu ile bir bağlantı mevcut olabilir, ancak adın şimdiye kadar *Lazca* olduğu gösterilmemiştir. Çalgı, *Gürcü* çalgıları arasında örneklendirilmemiştir.

Tümleşik veya tümleşik olmayan idioglot çift düdüklü çalgılar

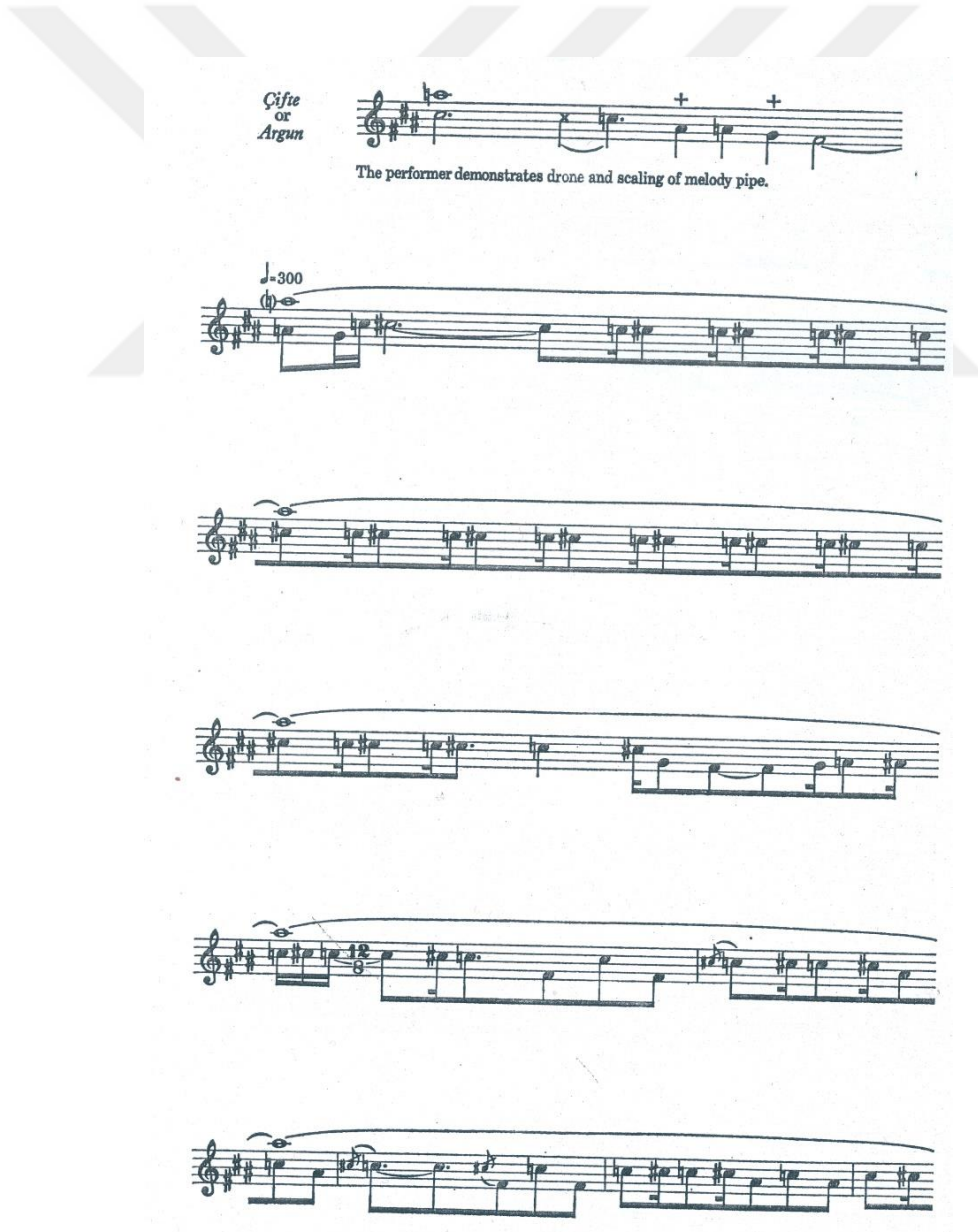
Tek parça (tümleşik) olmayan, eşit uzunlukta melodi borusu (düdüğü)

- I. *Çifte*.
- II. Şekil 124b'de gösterilen örnek, Halil Bedii Yönetken tarafından Hataylı bir öğrencinin aracılığıyla elde edilmiştir. Her boru, üç bölümden oluşur: 55mm. uzunluğunda ve 8 mm. genişliğinde, yukarıya doğru açılmış olan bir dil (kamış) kesilir ve bu dilin açıldığı kısa kamış boru, bal mumu yardımıyla, boru gövdelerine takılır ve birleştirilir. Kamış düdüklülerinin, yakın uçları da birbirine bağlanır ve bal mumu ile kaplanır ve ince ipin bağlanması, iki gövdenin uzak uçlarında birleştirilmesiyle devam eder. Çalgının, sağ tarafında ki kamış boru, ısıtılmış sivri metal bir uç yardımıyla, yaklaşık aynı eşitlikte 6 dairesel parmak deliği için delinir. Bu sağ borunun (düdük) arka yüzünde, ön tarafındaki I. ve II. parmak deliklerinin seviyeleri arasının karşılığına düşen, 1 tane başparmak deliği taşır. Sol borunun (düdüğün) uzak ucundan açılmış, yaklaşık 50 mm uzaklıkta, 1 adet tek parmak deliği vardır. Bu tür çift kamış boruların (düdüklerin) yapıldığı malzeme, *kargı* olarak bilinen, bazen farklı bölgelerde *gargı* olarak bilinen malzeme ile Türkiye'nin Güney bölgesi yörelerinde, hem uçtan üflemeli (end-blown)⁷⁷, hem de iç kanallı (örn.blok flüt, klarnet gibi, bek taşıyan çalgılar) kamış kavalı yapımında kullanılanla aynı olduğu söylenmektedir.
- III. Reinhard (1962), Türkiye'nin güney Hatay (Şenköy) bölgesinde, 37 yaşındaki bir çobandan, bu çalgıyla çalınan (*çifte*, *argun*), bir çeşit Pastoral Şiir⁷⁸ olan, ismi *Kayabaşı* olan, bir ezgi kaydetmiştir. Bu kamış boru tamamen kırsal alanlarla sınırlıdır ve öncelikle çobanlar tarafından yapılır ve kullanılır.

⁷⁷ End-blown flute: Son üflemeli flüt, bir hava akımını bir tüpün üst ucunun keskin kenarına doğru yönlendirerek oynanan bir nefesli çalgıdır.

⁷⁸ Pastoral şiir doğa güzelliklerini anlatan şiirlerdir. Kır, çoban hayatını, tabiat güzelliklerini tanıttıp sevdirmek gayesini taşıyan edebî eserlerdir. Doğaya karşı bir sevgi, bir imrenme söz konusudur. Bu kelime için Türk Dil Kurumu çobanlama karşılığı önermektedir.

- IV. Şekil 124'de gösterilen örnek, Hatay ilinden temin edilmiştir. İlin merkezi olan Antakya'nın kuzeyinde bulunan Amik Gölü'nün kuzeyi ve güneyinde, bu çalgının yapımı için kullanılan kamış (sazlık) yatakları vardır. Bu çalgıya, Türkiye'nin başka yerlerinde rastlanmamıştır ve rapor edilmemiştir. Arapça konuşulan ülkelerde *çifte* ve *arghul* türleri arasındaki yakın ilişki açıktır. Nitekim Hatay'da *argul* ve *argun* isimleri aynı çalgı için geçerlidir. Büyük kamış *kargı* adıyla bir bağlantı (*kargı* = *argun*), Yönetken tarafından önerilmiştir, ancak bu türetme için otorite yoktur. Yalgın, yürükler ve güney Türkmenler arasında kullanılan bir *çifte* varlığını bildirmemiş olsa da Yönetken, Hatay'daki *argul*'u, Reyhan Türkmenleri arasında *ekli argun* (eklemli, birleşme yerleri olan *argun*) adı altında bulmuştur.” (Picken, 1975, s. 513-516).

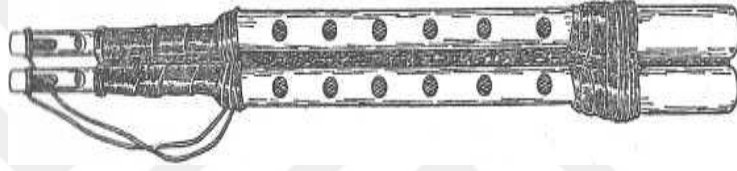




Şekil 125. Melodi-Kayabaşı; Çifte veya Argun ile Hanefi Gökçen tarafından icra edilmiştir. 1955/56 yılında Şenköy (Hatay)'da kayıt alınmıştır. Örnek, 1961 yılında, Prof. Dr. K. Reinhard tarafından temin edilen, teyp kopyasından alınmıştır. (Picken, 1975, s. 517-518).

“Tümleşik ve tümleşik olmayan, uyumlu ses elde edilen melodik borular (düdükler)

- I. 1962 yılında, Folklor Arşivinin (Ankara) koleksiyonu, her bir borusu (düdüğü), 6 parmak delikli ve başparmak delikleri olmayan iki kamış boruya sahip çalgıyı gösteriyordu. İşçilik, Şekil 124’de gösterilen Hatay örneği olan *Çifte, Argun*’dan daha üstündür. Bir diğer farkı olarak, bu çalgının bağlantıları balmumu ile doldurulmamıştır. Bunun yerine, bağlantı boruları ip ile sarılmış ve perde gibi kaplanmıştır ve gövde ile olan bağlantılar kalıcıdır, değiştirilebilir değildir, ayrıca tel ile sarılmıştır. Altıncı parmak deliğinin altında, sıkı bir şekilde bağlı başka bir bağlanma bulunmaktadır.



Şekil 126. Hatay’da bahsedilen *çift-düdüklü* Ankara Devlet Konservatuarı, 1962. (Picken, 1975, s. 516).

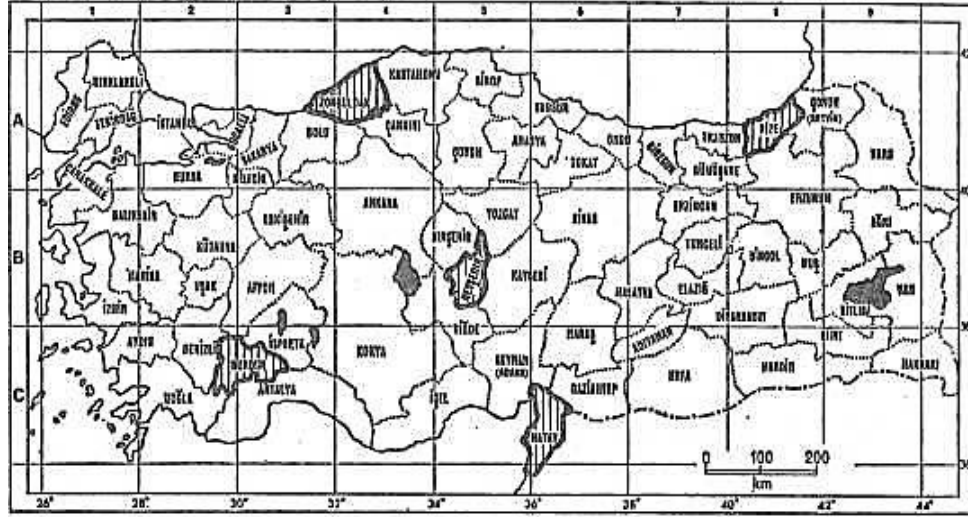
- II. İcra ederken, her iki elin ilk üç parmağı, iki boru boyunca düz (yassı) olarak yerleştirilir, her parmak aynı seviyede çift boru üzerindeki iki deliği de kaplar. Sağ veya sol elin üstte ya da altta olması değişkenlik gösterebilir. Borular biraz uyumsuz olarak ayarlanmıştır ve çift borulu yapı, hem açık hava performansı için sesi güçlendirmeye, hem de her bir notaya bir '*skirl*' (çığlık atmak, gayda sesi çıkarmak, İskoç terimi) eklemeye hizmet eder.
- III. Tek perküsyon (vurmalı, darbeli, çarpmalı bir şekilde ses elde edilen) kamışlı, bu tür çiftli kamış borular ve dahası, Mısır’da yeni krallık döneminde (MÖ 1580-1090) (Hickman, 1961) bilinmektedir ve bugün doğuya doğru, Orta Asya Türkmen bölgesine, Hazar Denizinin doğusuna uzanmaktadır.
- Muzaffer SARISÖZEN'E göre, bu örnek Ürgüp'ten (Nevşehir) geldi. Bununla birlikte, yapısı, Suriye'den (örneğin Jeita, Beyrut yakınlarındaki) ve Ürdün'den, çift boru ile en küçük ayrıntıya kadar aynıdır.⁷⁹ Muhtemelen Ürgüp'e başka bir bölgeden, özellikle de Türkiye'nin doğusuna bitişik bir Arap kültürü bölgesinden getirildi. Çalgının borularının bağlanması durumu, örneğin Suriye ve Ürdün'de boruların

⁷⁹ Örnek, Jean Jenkins tarafından getirilmiştir.

birleştirilmesi için kullanılmasına rağmen, Mısır'da olağan bir durum değildir. Türkiye'de kullanılan bu kamış boru tartışması konusu hakkında, Sarısözen, kartal kanadı kemiğinden (büyük ihtimalle dirsek kemiği) yapılan *Çifte* çalgısından bahsetmiştir ve Karsel ve Gazimihal tarafından (1938), tanımlanmış ve resmedilmiştir. Her biri 7 parmak deliği bulunan iki boru, üç noktada birbirine bağlanır: I ve II, IV ve V ve VI ve VII parmak delikleri arasında. Kamış detayları verilmemiştir. Şahin Köyü'nde (Ürgüp, Nevşehir) yapılan bu kamış boru, yapan kişi tarafından Ankara'ya getirilmiştir. Hacı Abdullah Köyü'nde (Niğde), Üngör (1969) kısa bir süre önce her biri 6 parmak deliği olan bir çift kartal kanadı kemikten yapılmış bir *çifte* satın almıştır. Sarısözen'e göre, ses kalitesi ve işçilik açısından en güzel *Çifte*, Yönetken (1966) tarafından kısaca açıklanan, Tefinni (Burdur)'den 200 mm uzunluğundaki küçük, tümleşik (tek parça) çalgıdır. İkincisi, yan yana birbirine bağlanmış, iki dar kamış borudan oluşan, yerel olarak *Sipsi* veya *Çifte Sipsi* olarak bilinen çalgıyı ifade eder ve kamışların yüzeyinin kiraz kabuğu ile '*örtülü ve süslü*' olduğunu belirtir. Bu, diğer ülkelerdeki eşleştirilmiş nesneleri birleştirmek için kiraz kabuğu halkalarından yapılan kullanımı hatırlatır: Çekoslovak *iç kanal flütlerinin* yarısı, Gürcü *gaydalarının* paralel boruları, vb. için, kiraz kabuğunun seçimi, yüksek teğetsel gerilme mukavemeti ve kurutma sırasında çevresel olarak küçülme eğilimi ile belirlenebilir. Yönetken'in açıklamasına göre, bu *Sipsi* sazlıkları (kamışları) idioglottu. Her borunun 5 parmak deliği ve 1 başparmak deliği vardı. Her parmak, her bir borudaki karşılık gelen iki deliği kaplamaktadır. Yönetken, bunu '*güzel ve zarif bir çalgı*' olarak tanımlıyor. Yönetken, çalgının geniş çaplı kamıştan yapılmış bir kılıfa (mahfaza) sahip olduğunu, bir genç tarafından çalındığını ve çalgının uzun süre Burdur'un Tefenni Kazasının güneyinde, Çavdır Kazasında ve Dirmil Kazasında çalındığını belirtmektedir. Seçkin bir Tulum icracısı olan Remzi Bekâr, 7 yaşında veya civarında, kendisi bir çift çavdar sapından (otundan) tek kamış düdük (idioglot) ve tümleşik kamış (düdük üzerinde kamış açılan), *Çifte Düdük* yapmıştır ve çalmıştır. 1962 yılında Denizli'de pirinç veya kemik borulu *çifte* bildirilmiştir, ancak görülmemiştir.

Dili tümleşik olmayan idioglot kamış-borulu çalgılar

- I. *Çifte*
- II. Şekil 124c'de gösterilen çalgı, erik ağacından yapılmıştır. Bu tercih edilen bir malzemedir, ancak ceviz ya da ıhlamur ağacı da kullanılabilir. Kamış borular hafifçe konik olarak genişler. Sağ taraftaki düdük üzerinde 7 parmak deliği vardır, eşit aralıklıdır ve arka tarafında, ön tarafındaki I. ve II. deliklerin arasının hizasına gelen, 1 tane başparmak deliği bulunur. Sol düdük tarafının arkasında bir başparmak deliği ve boru ucuna doğru bir akort deliği bulunur. Bu tip *çifte* çalgısında kamışlar aşağıya doğru kesilir. Kamış dilinin kesildiği borudaki tüpün proksimal ucu, bir reçine tıpa ile kapatılır. Sarısözen (1942) tarafından, kamışa; *kamış* veya *cüçük* ismi verilmiştir ve Ataman (1938) tarafından *cukcuk* ismi verilmiştir.
- III. Çalgıyı icra eden ve bilgi veren Hüsnü Efer, (Ereğli-Zonguldak), çalgıyı sol elinin I ve IV. Parmaklarıyla üstten, Sağ elinin I ve III. Parmaklarıyla alttan tutarak çalmaktadır. Sağ elinin başparmağı, dem sesi veren düdüğü kapatır ya da kapatmaz. Trakyalı zurnacılar tarafından çalgı icra edilirken uygulanan dem sesi tutma, *zil zurna* olarak adlandırılır. *Çifte* çalgısıyla çalınan, ölçüsüz ezgiler (Uzun Hava), ölçülü ezgiler (Kırık Hava), (dans eden genç erkek oyuncu havaları, *Köçek Havası*), Hüsnü Efer tarafından duyulmuştur.
- IV. Sadi YAVER Ataman'a göre, *çifte* hiçbir zaman davul çalgısı ile eşlikli değildir. Fakat Prof. Reinhard, mümkün olduğunda, *çifte* çalgısının davul ile eşlikli olarak çalındığı konusunda kendisinden emindir, ancak bazen davul, ellerle dövülerek çalınmıştır.
- V. Sarısözen, *çiftenin* Zonguldak ve komşu bölgelerde, özellikle Ereğli'de çok kullanıldığını belirtiyor. 1966'da çalgı, Ereğli'nin genç sakinlerinin çoğunda bilinmiyordu ve bir çalgıcı, sadece yerel bir folklorist (halk araştırmacı) olan Hasan Kaynak'ın yardımlarıyla bulundu. Çalgıyı şekil 124c'de gösteren Hüsnü Efer, altmış yaşları civarında ve babası da *çifteci* (*çifte çalan*), çalgıyı resimlemişlerdir. Safranbolu, şimdi Zonguldak ilinde olmasına rağmen, *çifte* Safranbolu sakinlerinin çoğu tarafından bilinmiyor. Öte yandan, Eskipazar'da (Çankırı) sokakta bir araya gelen Zonguldaklı bir asker, *çifteye* benzer bir çalgı görmüştür. Gerçekler, çalgının mevcut dağılım alanının, tek bir il sınırları içinde kaldığını göstermektedir.” (Picken, 1975, s. 523-527).



Map 14. Sets of clarinets (without air-reservoir).

Şekil 127. Hava deposuz (torbasız), kamış borulu (Sipsi, Çifte, Argun vb.) çalgıların dağılımı (Picken, 1975, s. 527)

Doğu Karadeniz Bölgesi'nde kullanılan hava torbalı: *gayda*, *tulum* gibi çalgılar ile *çifte* arasındaki önemli yapısal farklılıklar olan; teknik, biçim ve repertuvar farkları vardır. Üstteki harita bunu doğrulamaktadır.

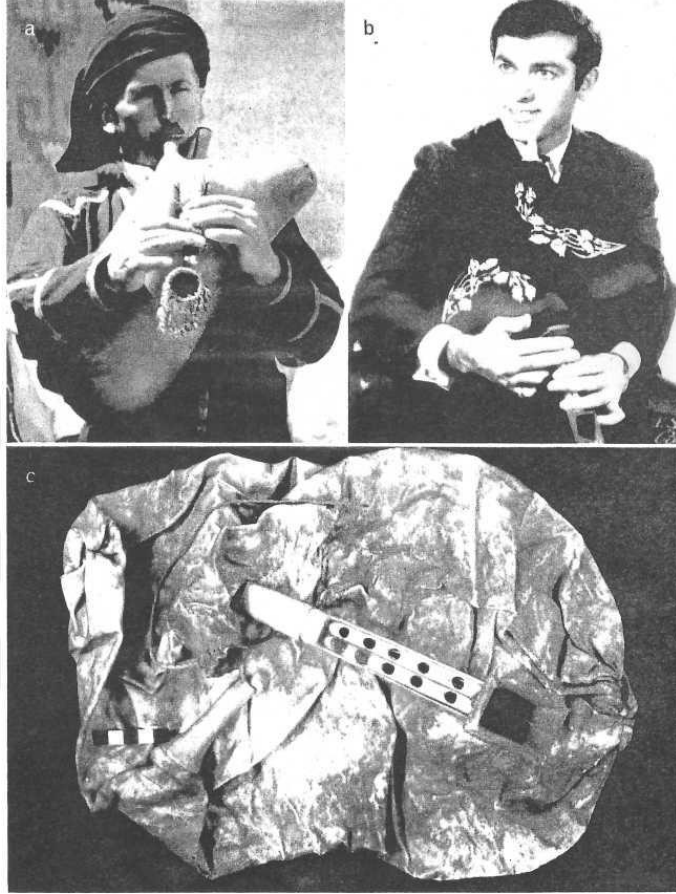
Parmak delikli ve esnek hava depolu (torbalı, hazneli), kamış-borulu çalgılar:

- I. ***Tulum (deri çanta):*** “Bu isim, Kuzey Doğu Anadolu illerinin, karakteristik; dem tutan-sesi olmayan, çift düdüklü *Gayda* türevi çalgıları için kullanılır. Saygun (1937), çalgının Artvin yöresinde *Tulumzurna* olarak çağrıldığını söyler. Rize-Pazar, Çamlıhemşin’de ve Tatos bölgesindeki (Rize ve Erzurum illeri arasındaki Havza sınırı) köylerde, *Tulumzurna* terimi ne köylerde, ne de düdük çalanlar arasında duyulmamıştır. O bölgelerde kullanılan terim *tulumdur* ve bu Reinhard’ın açıkça deneyimidir (1966). Mehmet Çokal, gençliğinde Çoruh Vadisinde çobanlık yapmış ve *tulum* adının yalnızca özellikli bir isim olduğunu, Rize’nin Hemşin Bucağında seçkin bir *tulumcu* olan Remzi Bekâr’da olduğu gibi doğrular (Hinçer, 1969).⁸⁰ Sadece çalgının tanımlandığı alanın dışında kalan bölgelerde, anlam uzantısı olan *gayda* (bagpipe), bazen bilinmiyordu. Gazimihal (1962), bu çalgı terimini ve onun Türkiye’de ve diğer dillerle olan ilişkisini tartışmıştır, araştırmıştır.

⁸⁰ David KILPATRICK, Laurence PICKEN’a, çalgıcıların *Tulum* çalgısını, *Zurna* gibi hatta aynısı gibi ifadelerle betimlediğini söylemektedir. Aynı zamanda çalgının ismini bazı kaynaklar aracılığıyla *Gayda* olarak kaydetmiştir.

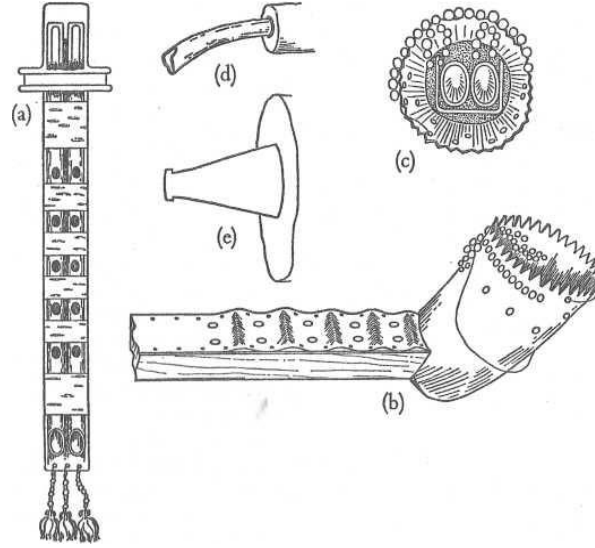
- II. 130 ile 140 mm. uzunluğunda, 10 mm. çapında bir çift boru düdük, genellikle kamışlardan (sazlıklardan) kesilir. Rize-Hemşin’de (Nurlucu Köyü) malzeme, *toprak kamışı* olarak bilinir. Çoruh Vadisinden elde edilen kamışlar, onları sertleştirmek için fırınlanabilir veya yağda pişirilebilir ve bu işlem *deden* olarak bilinir (Çokal). Saygun (1937), bu amaç için kullanılan, ağaç ve hatta koruyucu saplar (muhtemelen kamış) kullanımı bildirmektedir. Doğu Karadeniz sahilinin çok yüksek yağışları nedeniyle, Rize’de bu şemsiye şeklindeki koruyucu saplar, alışılmadık şekilde bol miktarda bulunurlar.
- III. Parmak delikleri, ısıtılmış demir sivri bir uçla delinir. Rize ve Erzurum illerinden alınan çalgılar, her boruda 5 adet açık parmak deliği, enine olarak ve yaklaşık olarak eşit aralıklı olarak görülmüştür. Hemşin çalgısında, baş uçtan (proksimal uçtan), son uca (distal uca) kadar aşağıdaki gibi aralık ölçüleri saptanmıştır. I-II: 19 mm, II-III: 19 mm, III-IV: 22 mm, IV-V: 24 mm. Artvin’de görülen bir *tulum* çalgısında, sol borunun (düdüğün), ön tarafında, açık 3 delik vardır, aynı borunun üstten 2 deliği balmumu ile (Hemşin’den) tıkanmıştır. Artvin *tulum navı* düdüklerinin kamış borularının balmumu ile tıkanan bu deliklerin hangi düdük tarafında olacağı (sol veya sağ) durumu, çalgıcının, düdükler üzerinde yerleştirdiği sol veya sağ ellerinin üstte veya altta olma durumuna göre değişiklik gösterir. Saygun, Artvin’den iki çeşit *tulum* tanımlar: Bir düdüğünde, borunun uzak ucuna yakın 1 veya 2 açık deliği olan, diğer düdüğünde 5 açık deliği olan *tulum* olarak tanımlar. Picken, Artvin *tulum navının* borularından birinin 5 açık deliğe, diğerinin balmumu ile tıkanmış olup geriye, 2 açık delik veya 3 açık delikli olarak gördüğünü belirtir. Saygun’un tanımı, düdüklerden birisinin bazen 1 veya 2 açık delikli olarak yapıldığını söylemektedir. Fakat Sarısözen’in Artvin yöresi *tulum* çalgısı için genel hesabı, iki düdüğünün de 5’er açık delikli olduğudur (1942). İki boru, Saygun’a göre Artvin’de *tekne (oluk veya gövde)* olarak bilinen, en yaygın olarak şimşir ağacından yapılan, bazen de ceviz ağacından yapılan, yanak benzeri bir oyuk kutu şeklindeki oluğa yan yana monte edilir. Ancak, Çoruh Vadisinde (Çokal) ve Rize-Çamlı Hemşin’de (Hinçer, 1969), *tulum navı teknesi* için söğüt veya kavak ağacı da yaygın olarak kullanılmaktadır. Remzi Bekâr’a göre başka hiçbir ağaç şimşir ağacı kadar güzel ses vermez. Borular (düdükler), genellikle balmumu kütlesi ile *nav teknesine* yerleştirilir (Hemşin) ve gömülerek sabitlenir. Parmak delikleri arası, metalden zincir tellerle (Artvin), ince kiraz kabuğu bantlarıyla (Rize) bağlanmıştır (Folklor

Arşivi, Ankara) veya Erzurum’da olduğu gibi kamış boruların üzerindeki parmak delikleri, küçük delikli bir ince metal levha (alüminyum) ile kaplanabilir (Etnografya Müzesi, Ankara).



Şekil 128. Esnek hava depolu (torbalı), eşit çift borulu düdüklər, *Tulum*.
a, Artvin (Kreider); b, Hemşinli Remzi Bekar; c, Tulum (Hemşin), Nuri Trabzonluoğlu aracılığıyla (Skaer)
(Picken, 1975, s. 528)

Çift borunun ucuna balmumu yardımıyla bir inek boynuzundan çan (zil) eklenir. Muzaffer Sarısözen, sadece çanlı (zilli) çalgıların (*tulum navının*), *tulumzurna* olarak adlandırıldığını, çan (kalak) ekli olmayanların sadece *tulum* olarak adlandırıldığını ifade etmiştir. Ancak bu *tulumzurna* tanımlanması Çamlıhemşin’de yapılmamaktadır. Saygun, Türkçe olmayan *nav* kelimesinin, Çoruh vadisinde olduğu gibi, sadece tekneye (oluğa) değil, hem borulara (kamış düdüklere) hem de boynuz ziline (çanına) bir tanım olarak uygulandığını belirtir. Korna-zili (çan) için kullanılan *Karaxsin* terimi, Gürcü *Kar* (*Korna*) teriminden türemiştir. (Saygun)



Şekil 129 İki tür Tulumun detayları

a, Çift-düdüklü, çan (zil) olmayan, Rize; b ve c, Çift- düdüklü, İnek Boynuzundan çan (zil) ekli (metal levha ile kaplanmış), Erzurum; d, Erzurum'dan kuş kemiğinden yapılan tulumun ağız borusu; e, Rize'de, ıhlamur ağacından yapılan tulum ağızlığı;

a ve d, Ankara Devlet Konservatuarı, Folklor Arşivi'nde çizilen örneğin ayrıntıları (1962); b,c ve e, Ankara, Etnografya Müzesi müdürü ve asistanı Dr. Osman Aksoy izni ile çizilmiş örneğin ayrıntıları. (Picken, 1975, s. 530)

İnek boynuzu çanının kenarı genellikle derin tırtıklıdır ve bu dekorasyon aynı zamanda Hemşin'den kare ağızlı, şimşir çanının kenarında da bulunur. D çalgısı çanı, ayrıca çeperin dörtte üçünü kaplayan ince pirinç tel üzerinde mavi ve beyaz boncuklardan oluşan bir halka ile süslenmiştir. Bu korna, ayrıca düzensiz dağılmış ve belki de ses delikleri olarak işlev gören küçük deliklerle delinmiştir. B çalgısında, çan üzerinde boncuklar ve küçük bir dekoratif metal disk taşır. Zilsiz (çansız), C çalgısının teknesinin distal (uzak ucu) ucu mavi, beyaz, kehribar ve kırmızı boncuklardan oluşan üç kısa uzunluk taşır ve püsküllü olarak biter. Boruların proksimal⁸¹ ucuna yerleştirilen ve böylece bu oyuk içerisinde korunan idioglot çalgılar için kullanılan malzemeye; Çoruh vadisinde *zizmak* (Çokal); Çamlıhemşin'de *dillik* (*dil malzemesi*) (Hınçer) denir.

Çalgı için kullanılan kamışların (sazlıkların),malzemesi kesin olarak net değildir, ancak görülenlerin hepsi, yaklaşık 8mm. çapında bir suda yetişen sazlığın (otun, kamışın) uzunluklarından yapılmıştır. Dilin aşağıya doğru kesilmiş, yukarıya doğru

⁸¹ Proksimal uç: Gövdeye yakın, merkeze yakın, baştaki uca yakın.

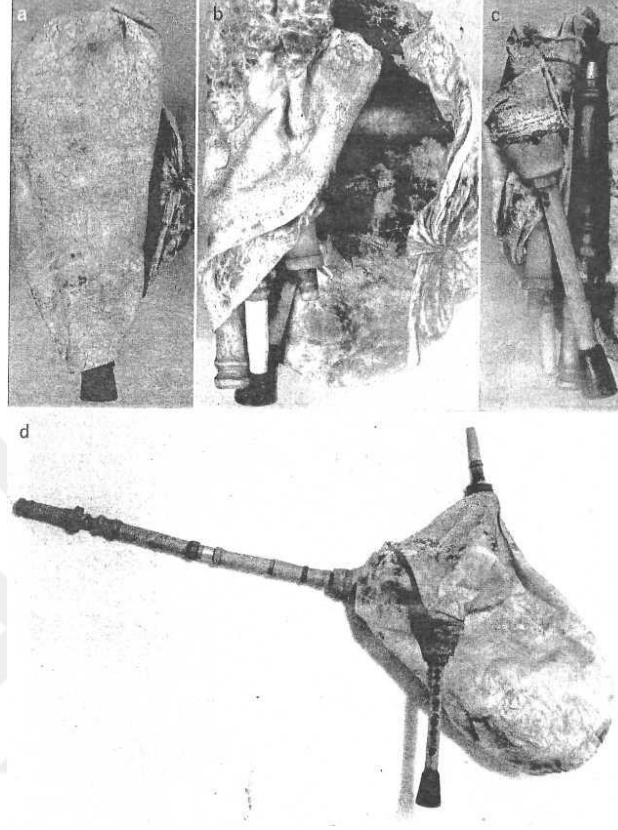
titreşerek ses elde edildiği dil, genellikle 30mm.uzunluğundadır. Genellikle dil ile dilin dibindeki oturma yeri arasına kısa bir ince iplik veya pamuk yerleştirilir; bu, kamışın biraz açık tutulmasına hizmet eder, 'zırlıtıy' önler ve böylece dilin bir tarafında hava basıncı aniden arttığında, kamışın anlık olarak uyarılmasını kolaylaştırır. Kamışlar genellikle balmumu ile boruların proksimal uçlarına kapatılır. Kamış kesiminin kalitesi, dilin serbest ucunun şekillendirilmesi, incelmesi ve gövde-boruya yerleştirme düzeninin hazırlanması farklı çalgılara göre değişir. En yüksek kalite Rize'de görülürken, Erzurum sazlıklarının belirgin şekilde daha zayıf olduğu; ancak bunların bölgesel farklılıklar olarak kabul edileceğine dair bir kanıt yoktur.

Saygun, Artvin'de kullanılan *tulumzurna* çalgısının, deri kılıfı (torbası) için kullanılan en yaygın malzemesi olarak oğlak derisini rapor etmiştir ve *Göğde* olarak tanımlanmıştır. Remzi Bekâr'dan alıntı yapan Hınçer, kılıfın komple hayvan derisinin gövdesinden yapıldığını söylemektedir. Artvin'de kuzu ve koyun derisi de kullanılmaktadır. Çokal, anne sütü emen kuzu veya çocuk oğlak derisinin kullanıldığını veya büyük, geniş bir çalgı için, koyun veya keçi derisi kullanıldığını belirtir. Koyun derisinden kılıf yapılan en büyük çalgılar için *Guda* tanımı yapılmaktadır (Saygun). Bu terim, aynı zamanda hayvan derisinin kıllarının yolunmadığı zaman için kullanıldığından, adın kaynağının buradan geldiği belirtilmektedir. Ancak *tulum derisi* olarak kullanılmak için, hayvan derisi üzerindeki tüyler, sönmemiş kireç (CaO- kalsiyum oksit), (Artvin) ile ya da yakma ile (Çamlıhemşin), temizlenir. Bu tür deriler tabaklanmış olabilir, bazen Hemşin bölgesinde ise tabaklanmamıştır.⁸² Bu tabaklanmamış torbaların, hem epidermal (üst deriye ait) dokudan hem de kollajen tabakanın altında yatan dermal (alt deriye ait) dokulardan kurtulmuş derileri temizler; güçlü tuzlu suya batırılır ve kalıcı olarak nemli bir durumda muhafaza edilir. Su içeriği torbayı esnek tutar ve tuzlu suyun yüksek tuz içeriği bakteriyel etki nedeniyle çürümeyi önler ve ayrıca torbanın kurumasını önleyerek sert ve sertleşmesini önler. Tabaklanmamış, temiz bir deri, elbette kurduğunda serttir. Remzi Bekâr, 1969 yılında verilen diğer ayrıntılarda, *tulum* isminin, *gövde* olarak bilinen karkasın⁸³ hazırlanmadan önceki tüm deri için

⁸² Sepileme olarak da bilinen tabaklama (bazı yörelerde dabaklama), deri liflerinin yani deri kollegeninin bozulmalara, mikroorganizmalara ve parçalanmalara karşı dayanıklılığını arttıran bir işlemdir. Tabaklama, deri işleme yöntemidir, yani derinin fiziksel ve kimyasal işlemlere tabi tutulup endüstriyel bir ürün olarak kullanılacak hale getirilmesidir.

⁸³ Karkas et; hayvanların et ve kemiklerinden elde edilen, üzerinde yağ, deri kısmı, kas kirişi, sinir ve kan damarı bulunan çizgili kas, iskelet kası ve kalp kası gibi et kısımlarına verilen genel isimdir.

kullanılan isimdir. Deri temizlendikten sonra, *tulum kılıfına* dönüştürüldükten sonra yöresel lehçe olarak bilinen *hasıl* kelimesi, Anadolu’da yaygın olarak kullanılmaktadır.⁸⁴



Şekil 130. Eşit görünümlü olmayan, esnek hava torbalı Klarinet türü çalgılar takımı (Edirne): a-c, sahibi olan kişi tarafından veya fabrikasyon üreticisi tarafından birleştirilen, monte edilen, dem sesi eşlikli çalgılar (Picken, 1975, s. 529)

Tabaklanmış kılıflar şekil 130’da A,B,C çalgılarında görülür. Tabaklanma işlemi Picken, tarafından gözlemlenmemiştir ancak B çalgısı torbası (Artvin), sahibine göre, onun ağzından; içinde şap (tabaklama ajanı ile işlem görmüştü), yaklaşık bir hafta boyunca suya batırılmış; et, tüy, ve epidermis izlerini gidermek için içte ve dışta kazınmış, daha sonra güneşte kurutulmuştur, hem kurutma hem sterilize etme işlemi uygulanmıştır. D çalgısı torbası (Erzurum’dan geniş çalgı, Nurettin Güneş tarafından yaptırılan) tabaklanmış ve daha sonra sarı yağlı boya ile boyanmıştır. Remzi Bekâr tarafından kabul edilen, deri temizleme ve tabaklama işlemi onun tarafından şöyle tanımlanmaktadır (1969): *Hasıl*, deri yüzme ve tabaklama işleminin, fabrika yapımı gibi olanı değildir. Tulum torbaları için geleneksel bir hazırlama yöntemi kullanılır.

⁸⁴ Yeşilken hayvanlara yem olarak verilmek üzere ekilmiş ekin. Yeni başak tutmaya başlamış ekin.

Yöntem Anadolu'nun başka yerlerinde kullanılmaktadır ve fabrika uygulamalarından temel olarak farklıdır. Genel olarak hazırlık icracılar için bir konudur. Bununla birlikte, bazı kişiler *hasıl* yapımında uzmanlaşır ve bunları ödeme karşılığında çalgıcılara satar. (1) Depilasyon (Deri üzerindeki kılları, tüyleri temizleme): boynuz demeti (gürgen) külleri elenir ve mısır unu ile karıştırılır. Karışıma *şerat* dökülür. İkincisi, sulanmış, fermente edilmiş, yağsız süt (*bacillus bulgaricus* - yani yoğurt) etkisiyle fermente edilerek, hafifçe kaynatıldıktan sonra bir (kumaş) torbadan geçirilerek elde edilen filtrattır. Küller, un ve ortaya çıkan *ayran* birlikte karıştırılır ve sıvı derinin tüylü tarafına uygulanır. Deri katlanır ve katlanmış durumda iki gün boyunca bırakılır, bu sırada biraz hoş olmayan bir koku ortaya çıkar. Bu tüylerin çıkarılmaya hazır olduğunu gösterir. Kılıfı alarak kıllar kolayca elle çıkarılabilir. (2) Tabaklama: Deri biraz nemliyken, dış yüzeye biraz şap, mısır unu ve biraz tuzdan oluşan bir karışım yayılır. Bir gün boyunca bu durumda bırakılır. (3) Derisinden eti sıyırmak: sertleştirmek gibi (kelimenin tam anlamıyla, kurutmak) ilerledikçe, derinin iç yüzeyinden daha sonraki hasarı önlemek için, et sıyrılır, tüm dermiş (alt deri) parçaları çıkartılır. Ortaya çıkan kılıf ince bir deridir. Donmasını önlemek için iç yüzey zeytinyağı ile yağlanır ve bir gün bekletilir. Yirmi dört saat sonra kılıf hafif zeytinyağı kokan bir *hasıldır*. Zamanla, bu koku normal deri kokusuna bırakarak kaybolur. Önayak açıklıklarından birine Artvin'de *goda* veya *lülük* (Saygun) olarak bilinen bir ağız borusu sabitlenmiştir. İkinci terim standart Türk *lüle* (fişkıran su, kâğıt hunisi, tütün kâsesi, vb.) ile ilişkili olabilir. Çeşitli malzemelerden, çeşitli şekillerde yapılır ve çeşitli şekillerde yerine sabitlenebilir. Her iki elin parmaklarının birinci ve ikinci parmak kemikleri, karşılık gelen deliklere, yani her iki boruya enine olarak, perde deliklerine yerleştirilir. Genellikle sağ elin ilk iki parmağı üstte, sol elin ilk üç parmağı altta olacak şekilde borular üzerine yerleştirilir; ancak *tulum navının* sol taraftaki borunun üst üç deliğinin tıkanıdığı bir boru olması gerekiyorsa, sağ elin birinci, ikinci ve üçüncü parmakları ile solun ilk ve ikinci parmakları kullanılır. Bazı icracılar sol elin üst pozisyonunda olmasını tercih ederler; bununla birlikte, Remzi Bekâr tarafından, Reinhard'a ve başka icracı tarafından Hınçer'e gösterilen *nav da*, hepsi sağ elin üstte ve iki deliğin balmumu ile tıkanığını ve icra edildiğini belirtmektedir.

Left-hand pipe

Left hand, fingers 1 and 2

Right hand, fingers 1, 2 and 3

Right-hand pipe

Right hand, fingers 1, 2 and 3

Principal melody-notes
(both pipes in unison)

Gracing-notes
(Left-hand pipe)

First finger;
raised lowered
(vented by top two
holes, I and II)

With first, second and third fingers
of right hand lowered, left-hand pipe
speaks as right-hand pipe when I and II
are closed.

is not normally graced

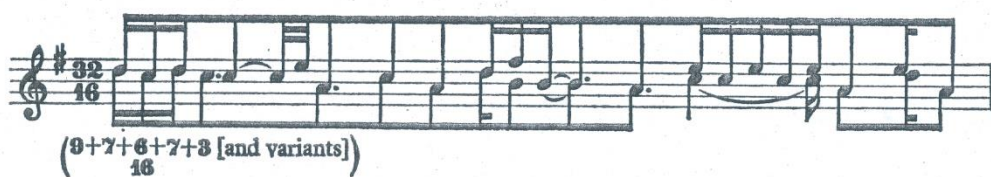
Specimen gracings

L.H.

R.H.

Occasionally, a melody of small compass is played on
I, II and III, and IV and V supply a variable drone.

Şekil 131. *Tulum* tekniği, sağ taraf borunun; I ve II numaralı deliklerinin balmumu ile kapatılmış *Tulum Nav'ı* (Baines, 1960) (Picken, 1975, s. 535)





Şekil 132. Hemşin *horon havası*, tulum, Remzi Bekâr tarafından icra edilmiştir. Picken koleksiyonu, 1952, Hemşin (Pazar, Rize)'de bucak müdürü Nuri Trabzonluoğlu tarafından kayıt altına alınmıştır. (Picken, 1975, s. 537-539)

Artvin bölgesinde, en yaygın dans türü için genel terim *horon* olup, şarkı sözleri içermeyen *horon* arasında bir ayırım yapılır (koşmalı ve koşmasız). Saygun, çeşitli türlerden örnekler vermiştir: *Deli Horonu*, *Salyabasa*, *Titreme Oyunu*, *Kabak Havası*. Danslar, kapalı ve yarım-daire şeklinde gerçekleştirilir. Merkezdeki *tulum icracısı*, oyun hareketlerinin komutlarını, arada *Hop!* şeklinde çığlıklar atarak ve bazen *tulum kılıfına* vurarak sağlar.

Tulum

♩ = 56

10 (3+2+2+3)
16

Effect and (later)
unison chorus

x=steps

The image displays a handwritten musical score for guitar, organized into six systems, each consisting of two staves. The key signature is G major, indicated by a single sharp (F#). The notation includes various musical symbols such as treble clefs, notes, rests, and bar lines. Notably, the score uses 'x' marks on the staff lines to denote natural harmonics and '+' marks to indicate natural notes. The first system begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The notation is somewhat irregular, suggesting a handwritten manuscript. The score concludes with a double bar line and a repeat sign at the end of the sixth system.

The musical score is written for guitar in G major (one sharp). It consists of six systems, each with a treble and bass staff. The notation includes various guitar-specific techniques:

- System 1:** Treble staff has a half note G, a triplet of eighth notes (A, B, C), and a half note D. Bass staff has a half note G, a half note A, and a half note B.
- System 2:** Treble staff has a half note G, a triplet of eighth notes (A, B, C), and a half note D. Bass staff has a half note G, a half note A, and a half note B.
- System 3:** Treble staff has a half note G, a triplet of eighth notes (A, B, C), and a half note D. Bass staff has a half note G, a half note A, and a half note B.
- System 4:** Treble staff has a half note G, a triplet of eighth notes (A, B, C), and a half note D. Bass staff has a half note G, a half note A, and a half note B.
- System 5:** Treble staff has a half note G, a triplet of eighth notes (A, B, C), and a half note D. Bass staff has a half note G, a half note A, and a half note B.
- System 6:** Treble staff has a half note G, a triplet of eighth notes (A, B, C), and a half note D. Bass staff has a half note G, a half note A, and a half note B.

♩ = 60

Male voices in unison and 8^{va} lower

(A) Ho - de - çür

de - re ba - şı kır - mı - zı çi -

- çek a - çar (B) Ho - de - çür

de - re ba - şı kır - mı - zı çi -

- çek a - ar (A) Ben is - te - rim

gö - re - yim dil - ber ben -

- den ka - ar (B) Ben is - te - rim

gö - re - yim dil - ber ben -

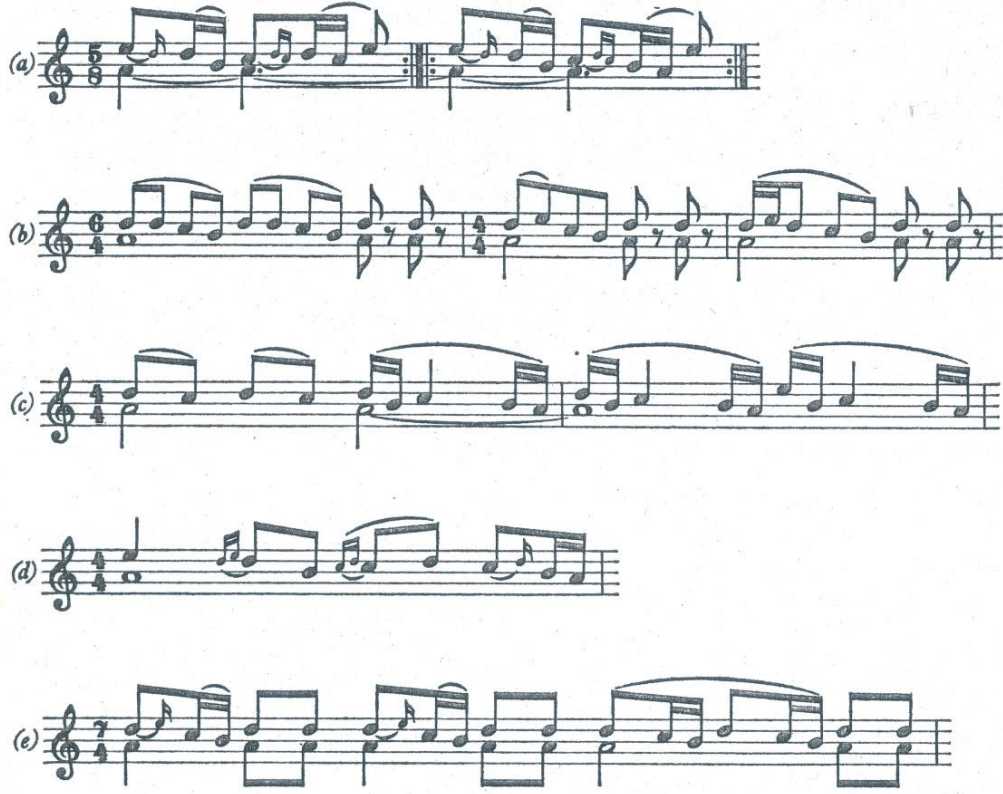
- den ka - ar (A) A - ağı - da



Şekil 133. Hemşin türkülü horon; Tulum, Zülkif Fırat tarafından icra edilmiştir. 1952 yılında Hemşin’de kayıt altına alınmıştır. Türkü sözleri, bucak müdürü Nuri Trabzonluoğlu tarafından kaydedilmiştir. (Picken, 1975, s. 540-545)

Dansçılar dönüşümlü olarak iki grup halinde şarkı söylerler (A ve B), her satırı en az bir kez tekrarlarlar.

- (A) Hodeçür, dere başı kırmızı çiçekler açar
- (B) Hodeçür, dere başı kırmızı çiçekler açar
- (A) Ben isterim göreyim, dilber benden kaçar
- (B) Ben isterim göreyim, dilber benden kaçar
- (A) Aşağıda yol gider, yukarı dağı aşar
- (B) Aşağıda yol gider, yukarı dağı aşar



Şekil 134. Tulum ezgi motifleri, Artvin. Ahmet Adnan Saygun tarafından kayıt altına alınmıştır (1937).
(Picken, 1975, s. 546)

Tüm tulum ezgileri, melodik birimlerin aşırı kısalığı ile karakterizedir; genellikle *aksak* (düzensiz) ritimlerde kısa ifadeler sürekli değişimle sabit bir şekilde tekrarlanır, güçlü vuruşlar ayak vurma ile vurgulanır. Saygun ayrıca, ağırlıklı olarak kadınlar tarafından oynansa da erkekler tarafından da oynanan, Artvin bölgesinde *Köçek* oyununun, *Tulum* eşliğinde oynanmasını kaydediyor.



Şekil 135. Tulum ezgisi, Artvin. Ahmet Adnan SAYGUN tarafından kaydedilmiştir. (Picken, 1975, s. 546)

III. Hemşin bölgesindeki *tulum* repertuarının çarpıcı bir özelliği, melodilerin çoğunun yer bağlantılı karakteri; yani köy veya diğer yerel isimler ezgilerin isimleri olarak baskındır.

Tulum, Anadolu'nun kuzey doğu illerindeki yarı göçmen, hayvancılık yapan nüfusun bir çalgısıdır ve bölgedeki *Kemençe* gibi, tarzıyla yörenin dans ve eğlence müziğini

etkiler. Remzi Bekâr (Hınçer), genç bir tulumcu olarak toplumdaki rolünü ve yaz göçü ile bu çalgının yetiştirilmesi arasındaki ilişkiyi etkileyici bir şekilde anlatmıştır. Onun görüşünden, her türlü bayramdaki temel rolüne rağmen, köylülerin *tuluma* karşı tutumunun belirsizliği açıkça ortaya çıkmaktadır. Remzi Bekar'a göre, *tulum* öğrenmek ve icra etmek, köyün büyüklerinden ve genellikle yetişkinlerden gizli tutulmak zorundaydı. Bu görüşteki en ilginç ve önemli bir pasaj; en büyük ağabeyi kendilerine bir *tulum* yapmaları için eğer babaları itiraz ederlerse, müzikal olarak yetenekli yedi yaşında bir çocuk, önce bir su kabağı yaprak sapı borusundan ve daha sonra çiftli çavdar saman sapı borularından düdük yapar. Bunlar ağabeyinin bir müzik aleti çalınmasının günahkâr olmadığı yönündeki sert çıkışlarıyla babasını susturmuştur (Hınçer).

IV. Evliya Çelebi'nin, *tulûm dūduki* çalgısını, Türkçe metinlerden köken olarak referans göstermesi belki de erken olmuştur (Farmer). Rusya'da icat edildiği ifadesi Trakya *gaydasından* ziyade Karadeniz *tulumuna* işaret ediyor. *Tulum* isminin, Trakya coğrafyasında kullanılan *tulum (gayda)* çalgısı için kullanıldığına dair bir kanıt yoktur. *Tulum* çalgısı, çift-düdüklü hava depolu (kılıflı, torbalı) çalgılara benzer: Sovyet Ermenistan, *Para-Kapzuk*; Gürcü, *Gudastviri*; Acarlar (Müslüman Gürcülerin, Gürcistanda kendileri için kullandıkları, sonradan oluştuğu bilinen ifade), *Çiboni*, Mari⁸⁵, *Shuvyr*; Çuvaş⁸⁶, *Shabr* veya *Shapar*, bu örnekler sadece komşu Kafkasya ve Volga Havzasındaki oluşumlardan bahsetmektedir (Bu tip torbalı *tulum* çalgılarının dağılımının tam bir açıklaması müzikolog Anthony Cuthbert Baines çalışmalarında bulunabilecektir. Saygun, *tulum* çalgısının nav teriminin Gürcü olduğunu belirtmiştir. Ayrıca *tulumun* diğer bölümleri için kullanılan terimlerin ilgi ve önemi için; diğer yandan, *Guda* ve *Goda* gibi, Bulgarca, *Gaida* ve Makedonca *Gajde* gibi, eğer kelimeler arası benzerlikler karşılaştırılacak olursa, çok daha fazla araştırma yapılmalıdır ve karşılaştırılmalıdır. Bununla birlikte, son iki terimin Doğu Karadeniz Bölgesi'ndeki kelimelerden herhangi biri ile ilgili olması muhtemel görünmemektedir. Şimdiye kadar hiçbir Türk *tulumu* boyut olarak ve üzerindeki süsleme fazlalığı anlamında, Gürcü *tulumlarıyla* karşılaştırılmadı (örn. Leningrad⁸⁷'da ki Gürcü *tulumu*). Türk örnekleri; Çoruh (Artvin), Erzurum,

⁸⁵ Mari; (bugün Tel el-Hariri, Suriye), bugün Suriye'de bulunan Abu Kemal kasabasının 11 km kuzey batısında, Fırat Nehri'nin batısında bulunan eski bir Sümer ve Amori şehir devletidir

⁸⁶ Çuvaşlar, Orta İdil bölgesinde özerk Çuvaşistan Cumhuriyeti'nde yaşamakta olan, Çuvaşça konuşan yaklaşık 2 milyon nüfuslu bir Türk halkıdır. Ortodoks Hristiyan olan iki Türk halkından biridir.

⁸⁷ Leningrad: isim değişikliğiyle St. Petersburg, Rusya

Gümüşhane (Bayburt) ve Rize yörelerinde kayıt edilmiştir. Saygun, Kars ili yöresinde bulamamıştır ancak inek boynuzu zili (çanı) olan *tulum*, Muş ili yöresinde ve kesin olarak (belki de bir ziyaretçi tarafından getirilen) Van ili yöresinde görülmüştür. Ancak Saygun, Artvin ilinin merkezinde bile *tulum* çalgısına rastlamamış olduğunu söylemekte ve Rize'de çalgıyı Hemşin bölgesinin, (1000-1500 m) altındaki bir yükseklikte bulamadığını belirtmektedir. Folklor Arşivi, aynı zamanda Trabzon ili yöresinde de *tulum* çalgısının kayıtlarını içermektedir, ancak çalgı bu yörede yaygın olarak var olsa bile yüksek alanlarda bulunmaktadır. Yalçın (1940), göçebe Türkmenler arasında, bir çeşit *tulum* çalgısı (*karkın*)-keçi derisi torbalı bir çalgının 150-200 yıl öncesinde icra edildiğine dair bir geleneği kayıt altına almıştır. *Karkın* ismi, muhtemelen Hatay yöresinde yapılan çift düdüklü kamış (sazlık) bir malzemeden gelmektedir. Konu hakkında Türkmenler, müzikolog Ali Rıza Yalçın'a *tulum* çalgısının, Araplara Türkmenlerden aktarıldığını ve günümüzde Arabistan coğrafyasında da kullanıldığını söylemektedir. *Tulum*, Ereğli (Zonguldak) bölgesinde kullanılan *çifte* çalgısıyla- çalgı dili (kamışı) aşağıya doğru kesilerek açılır; Türkiye'de çocukların oyuncak olarak kullandığı yaygın olan kendiliğinden ses elde edilen, idioglot düdük çalgılarında olduğu gibi- ilişkilendirilebilir. Hatay yöresinde kullanılan *Çifte* veya *Argun*, örneğin: Suriye, Ürdün ve Mısır bölgelerinde kullanılan çalgıların kamışı gibi kesilmektedir. Müzikolog Kurt Reinhard⁸⁸, *tulum* çalgısının *navını*- eşleştirilmiş kamış boru düdüklere, bağlanmış zil, (konik çan), bağımsız bir çalgı gibi- kaydetmiştir. *Tulumun* oluşumu ile ilgili, belirtilmiş olanlardan anlaşılabileceği gibi, Doğu Trabzon ve Sovyet sınırı arasında olan, eski Trabzon İmparatorluğu sınırları içerisinde, küçük bir alanla sınırlı olduğunun düşünülmesi hatalıdır, yanıltıcıdır. *Tulum* çobanlara aittir ve bir yandan doğu kıyı illeri; yani Rize ve Çoruh (Artvin) ve Merkez Plato'daki Erzurum ili arasındaki havzayı serbestçe geçer. Çalgı, Muş ve Van'da da bilindiğinden, en azından o bölgede yakın sınırlarla ilişki teşkil eden Ağrı ilinde de meydana gelmesi mümkündür. Hemşin'i *tulum* bölgesinin merkezi (Reinhard gibi) olarak görmekten çok uzak olan Çokal, Çoruh vadisinin en yoğun *düdükçü* (*tulumcu*) icracısı yoğunluğuna sahip bölge olduğuna inanmaktadır. Bu görüşü destekleyen Üngör (1969), tek bir Artvin kazasında (Çoruh Vadisinin, Yusufeli bölgesinde), 40 ila 50 *Tulum* icracısı olduğunu

⁸⁸ Kurt REINHARD, Türk müziği konusunda uzmanlaşmış bir Alman müzikolog ve Etnomüzikolog 'tur. Almanya Gießen'de doğdu, 1933-1935 yılları arasında Köln Üniversitesi'nde müzikoloji ve bestecilik, 1935-1936 yılları arasında Leipzig ve Münih Üniversitelerinde etnoloji okudu.

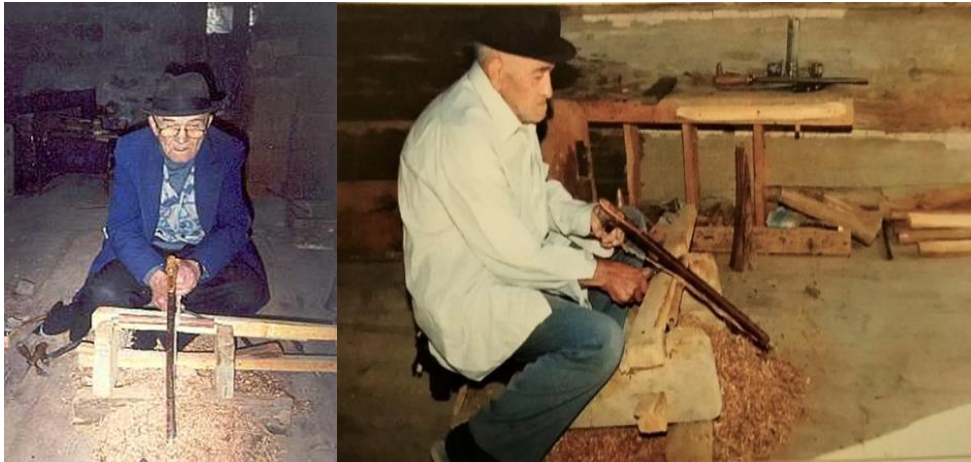
belirtmektedir. Kendi gençliğini yazan Çokal, vadideki (Çoruh), hemen hemen her çobanın *tulum* çaldığını belirtiyor. Ona göre, çalgı; Kars, Erzurum ve Rize'de nadirdir. Tabii ki, halk müzisyenlerinin kendi alanlarının müzikal önemini abartması görülmesi sık karşılaşılan bir durumdur. Bununla birlikte, Çokal'ın *tulumun* bulunduğu, en yüksek yoğunluklu alanla ilgili tahminini kabul etmeden, onun şu ifadesi burada ifade edileni kesin olarak doğrulamaktadır: *Tulum*, Rize ve Erzurum illeri arasındaki havzanın hem kuzey hem de güney yamaçlarında yaygındır. Çokal'ın vadiden (Çoruh), göçmenler tarafından *tulumun* diğer bölgelere taşınmasına ilişkin atıf, *tulumun* çalındığı Bolu ilinin hemşin köyünde bildirilen varlığı ile hemşin bölgesi için de etkili bir şekilde doğrulanmıştır. Bu görüş, repertuarın gözlemlenen bileşimi tarafından da desteklenir. Hemşin repertuar melodileri, havza Hevek'in güney yamaçlarındaki köylerin yanı sıra kuzey yamaçlarındaki köylerin adını almıştır (Laurence Picken,1954; İhsan Hınçer,1969). Yine Hemşin'de (1952) kaydedilen *türküli horon* örneği, Hemşin (1952) kayıt edilmiştir, referans; Çoruh Nehri- Hodiçor (Hodeçür) Vadisi ve Erzurum yöresindeki İspir bölgesinden uzak olmayan, Hemşin bölgesinin güney havzası-verilmektedir. Aynı zamanda *tulum* Çoruh bölgesinde bulunan, Salaçor'da (İspir bölgesinde), İspir'de at binmede kullanılan (1952, kişisel gözlemler) tek çalgıydı.”

BÖLÜM 7. ARTVIN YÖRESİNDE KULLANILAN ZURNANIN YAPISAL VE İŞLEVSEL TEKNİK ÖZELİKLERİ

7.1. Giriş

Artvin yöresi coğrafyası, tez içeriği boyunca bahsedildiği gibi, çağlar boyunca çok sayıda birbirinden farklı; insan toplulukları, uygarlıklar ve medeniyetlere ev sahipliği yapmış ve çok çeşitli kültürel bir yapı içinde, bir geçiş noktası olmuştur. Yörenin halk çalgıları ve halk oyunları, yöre coğrafyasının bir geçiş noktası olarak; *Karadeniz, Kafkasya* ve *Doğu Anadolu* kültürlerinin etki alanında olmuştur. Yöresel kültür bağlamında bu etkide, sınır komşu ve çevre coğrafyalardan; *Gürcistan, Ermenistan* ve *Azerbaycan* coğrafyalarının kültürel yapısının faktörü, en fazla paya sahip olmuştur.

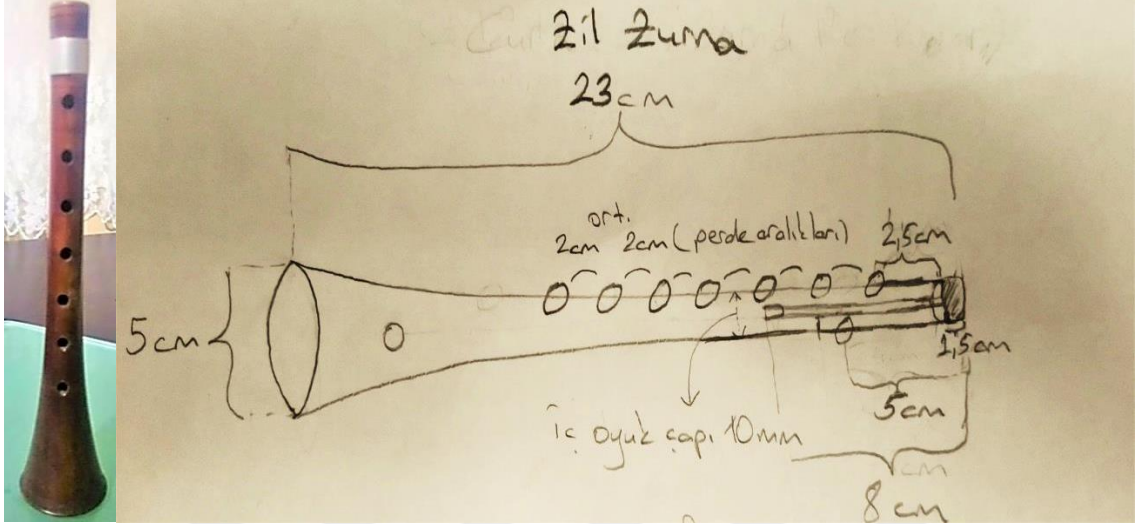
Bu bölümde Artvin yöresinde kullanılan, tarih öncesi çağlardan beri süre gelen geleneksel şekil yapıları ve işlevleriyle zurnanın teknik özellikleri ele alınıp, yöre içinde günümüzde kullanılan biçimleri ile sınır ve komşu coğrafyalarında kullanılan biçimleri ele alınarak karşılaştırılmıştır. Öncelikle Türkiye içerisinde Artvin yöresine özgü yapıda, geleneksel zurna çalgısının; köken olarak çok eski tarihlere dayanan ve yöre içinde günümüzde yok denecek kadar az sayıda kullanılan yapısal şeklinden, daha sonra ölçü, akort gibi teknik özelliklerinden bahsedilmiştir. Örnek gösterilen zurnalar, 1940-1945 yılları arasında, mey ve zurna çalgıları yapımına başlayan, Artvin'in Şavşat ilçesinde yaşamış olan Cabbar Bozkurtlar'a (Cabbar Usta) aittir.



Şekil 136. Cabbar Bozkurtlar ve mey ve zurna yapımı için kullandığı “el çıkırığı” (Anadolu Halk Çalgıları- Nefesli Çalgılar, 2011, s. 61)

7.1.1. Artvin yöresinde kullanılan zurna çeşitleri

Zil zurna: Karadeniz Bölgesi'nin doğu kısımlarında, özellikle Trabzon ve Giresun civarlarında çokça görülür. Zurna ailesinin en küçüğüdür. Sesi en tiz (ince) olan zurnadır. Çalınırken kemençe tavrını aynen verir. Diğer yörelerde kullanılan davullardan, daha küçük davulla icra edilir.

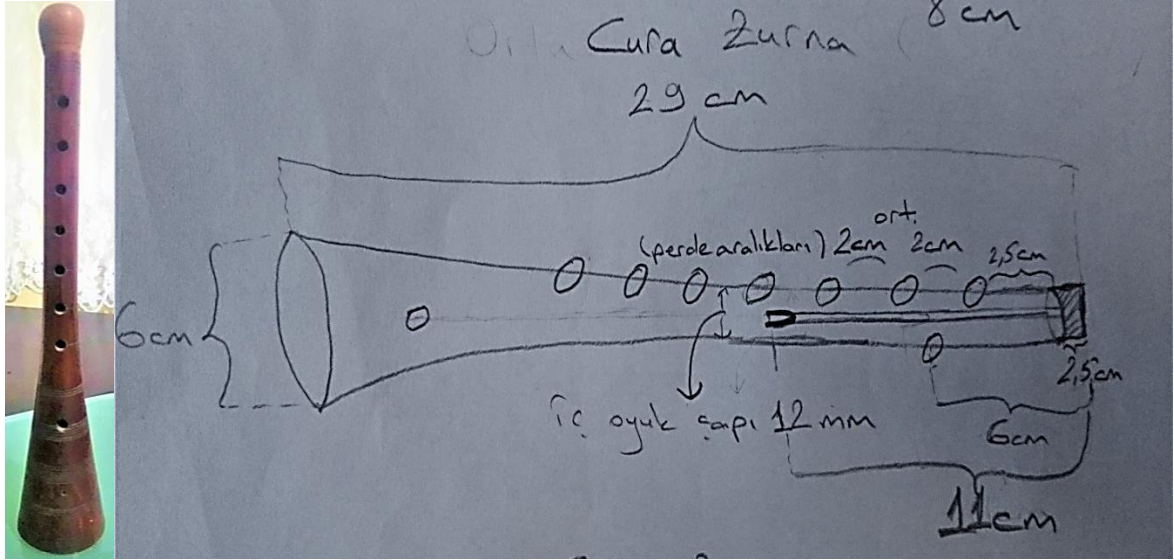


Şekil 137. Artvin yöresi, zil zurna yapısı ve ölçüleri; foto: Gökalp Altun arşivi, ölçü: Onur Yeni

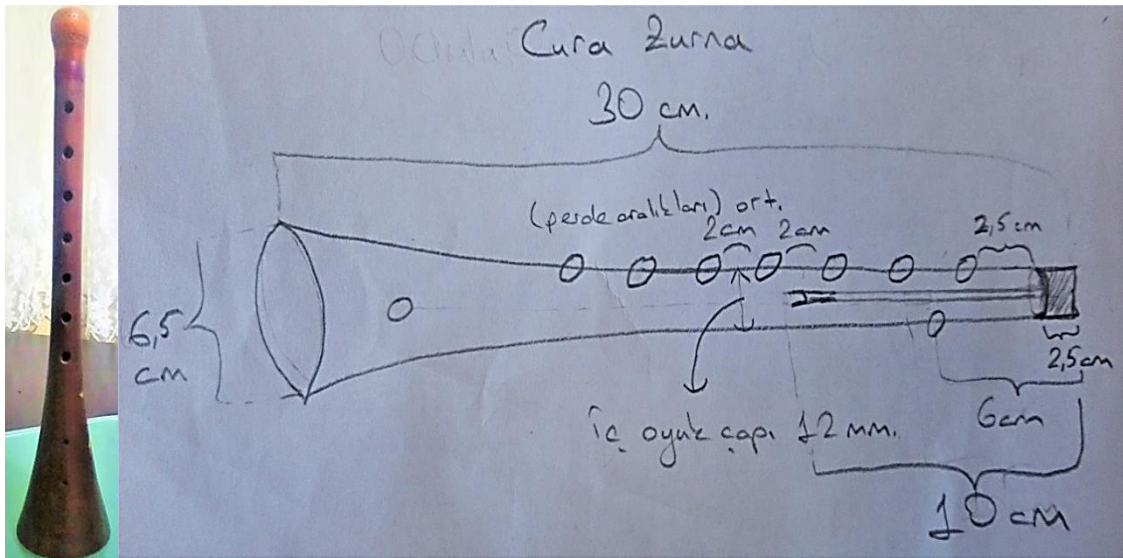
Genellikle, karar perdesi sesleri; *Do, Do diyez, Re* tonlarında olur. Gövde başında bulunan, yöresel ismi *fasıla/fasla* olan kısım, genellikle kullanılan şimsir (dişbudak) ağaç malzemesinin yanında, usta tarafından *manda boynuzundan* da yapılmaktadır. Fasla'nın çatal dişlerinin zurnanın içine girdikten sonra, dışarıda kalan baş kısmının uzunluğu: ortalama 10-15 mm'dir. Fasla deliği çapı, ortalama 5 mm, uzunluğu 8 mm'dir. Ana gövde üzerinde 7 tane parmak deliği (perde), arkada ise; ön tarafın üstünden 1. ve 2. deliklerin arasına denk gelen, 1 adet başparmak deliği vardır. Toplam, 8 tane *melodi deliği* vardır. Ana gövde, çoğunlukla *erik* ağacından yapılır. Gövde (boru) boyu, fasla dâhil, ortalama 25 cm'dir. Gövde başının iç çapı, ortalama 10-15 mm. olup, aşağıya doğru *konik* bir huni şeklinde genişleyen (borazan gibi), *kalak çapı* 50-60 mm. aralığında olur. Kalak üzerinde ki *cin (şeytan)* denilen delikler Şekil 137'de ki zurnanın kalağı üzerinde, delik (*akort deliği; cin/şeytan deliği*) yoktur. Konuyla ilgili Remzi Yeni, şöyle söylemektedir: “Yöre içindeki ustanın, herhangi bir standart ölçüsü yoktu. Kulağındaki sese göre çalgıyı akortlardı, ama günümüzdeki zurnaların standart perde ölçülerine yakındı.” Uymayan perdeleri de, Yeni; bant ya da mum yardımıyla kapatarak veya gövdenin kalağı üzerinde ekstra delik/delikler

açarak veya gövde üzerindeki perdelerin çaplarıyla oynayarak, doğru sesi elde ettiğini belirtmektedir. Kalak üzerinde delik olmayışını, ustanın kalağın çapını biraz daha geniş tutmasıyla birlikte, kalak üzerine delik açmadan sesi akortladığından, ihtiyaç görmemiş olduğundan bahsetmektedir.

Cura zurna:



Şekil 138. Artvin yöresi cura zurna yapısı ve ölçüleri; foto: Gökalp Altun arşivi, ölçü: Onur Yeni



Şekil 139. Artvin yöresi cura zurna yapısı ve ölçüleri; foto: Gökalp Altun arşivi, ölçü: Onur Yeni

Türkiye'nin Artvin yöresinde kullanılan bu zurnalar, *cura boy* zurnalardır. Genellikle karar sesleri; *Do, Si, Si bemol* tonlarında olur. Gövde (boru) boyu, fasla dâhil ortalama 30 cm.'dir. Gövde başının iç çapı, ortalama 20 mm.olup, aşağıya doğru *konik* bir huni şeklinde genişleyen (borazan gibi), kalak çapı 60-70 mm. aralığında olur. Gövde başında bulunan, çatal dişli yapıda olan *nezik* ya da *nazik*, yörede *fasıla* ya da *fasla* denilen parça, genellikle *şimşir* (yörede *dişbudak* olarak bilinen) ağacından yapılır. Usta, fasla üzerine, fotoğraflarda görüldüğü gibi *el yapımı süslemeler* işlemiştir. Bu parçanın, zurnanın içine girdikten sonra, dışarıda kalan baş kısmının uzunluğu: ortalama 2-2,5 cm'dir. Fasla deliği çapı, ortalama 8 mm, uzunluğu 10-12 mm'dir. Fasla'nın, zurna gövdesinin iç kısmında kalan çatal dişli yapısı, orta boy zurnalarda: gövde üzerinde üstten --arka perde de dâhil- 3.perdeye kadar uzanır. Ana gövde üzerinde 7 tane parmak deliği (perde); arkada ise -ön tarafın üstünden 1. ve 2. deliklerin arasına denk gelen- 1 adet başparmak deliği vardır. Toplam 8 tane melodi deliği vardır. Ana gövde, çoğunlukla *erik* ağacından yapılır. Şekil 139'da ki zurnanın kalağı üzerinde 2 delik vardır; sebebi, ustanın perdelerin hepsi kapalı parmak pozisyonunda elde edilen sesi, kalak üzerinde 2 delik açarak akortlamasındandır. Şekil 138'de ki zurnanın kalağı üzerinde, 1 adet delik vardır; sebebi, ustanın perdelerin hepsi kapalı parmak pozisyonunda elde edilen sesi, kalak üzerinde 1 delik açarak akortlamasındandır.



Şekil 140. Artvin yöresi cura boy zurna; kamış, metal boru, ağızluk, foto: Gökalp Altun arşivi

Çift yanaklı (çift taraflı) su kamışı, *cura boy* zurna için, ortalama 12-15 mm. arasındadır. Kamışın bağlı olduğu metal boruya (zıvana), Anadolu'da; *lüle*, *etem* ya da *metem* denirken, Artvin yöresinde "*mil*" denilmektedir. Eskiden, yöre içinde ustalar ve müzisyenler, mil yapımı için; reçel, salça tenekesi gibi malzeme kullanırlarmış. *Mil* boyu, cura boy zurna için,

ortalama 5mm.'dir. Mil boru üzerine geçirilen, disk şeklindeki avurtlak (avurtluk, ağızlık) denilen parça; yörede usta tarafından kenarlarına “*tırtıklı*” şekilde süslemeler yapılmış. Bunun için malzeme olarak; kemik (boynuz), ağaç (şimşir), metal (bronz) gibi malzemeler kullanılmaktadır. Türkiye içinde, Artvin yöresine özgü bu geleneksel zurnanın yapısal ve işlevsel teknik özellikleri açısından, yöre coğrafyasında ki kökenlerinin araştırılması sonucu, Artvin yöresinin sınır komşu ülkelerinden; *Gürcistan, Azerbaycan ve Ermenistan* ile oldukça yakın benzerlikleri bulunmaktadır.

Gürcistan’da kullanılan Zurna yapısı ve teknik özellikleri:



Şekil 141. Gürcistan’da kullanılan zurna çeşitleri ("Georgian folk music instruments" t.y.)

Ana parçalar; gövde: *boru, nezik, fasla* ve ağızlıktır: *metal boru, kamış ve kamış koruyucu başlık*. Gövde borusu, geniş bir ucu olan *koni* şeklindedir. Gövde, esas olarak kayısı ağacının ağacından ve bazen de cevizden kesilir. Üst tarafında 7 tane melodi deliği ve kalak üzerinde 1 tane akort deliği; arka tarafında 1 tane başparmak melodi deliği vardır.

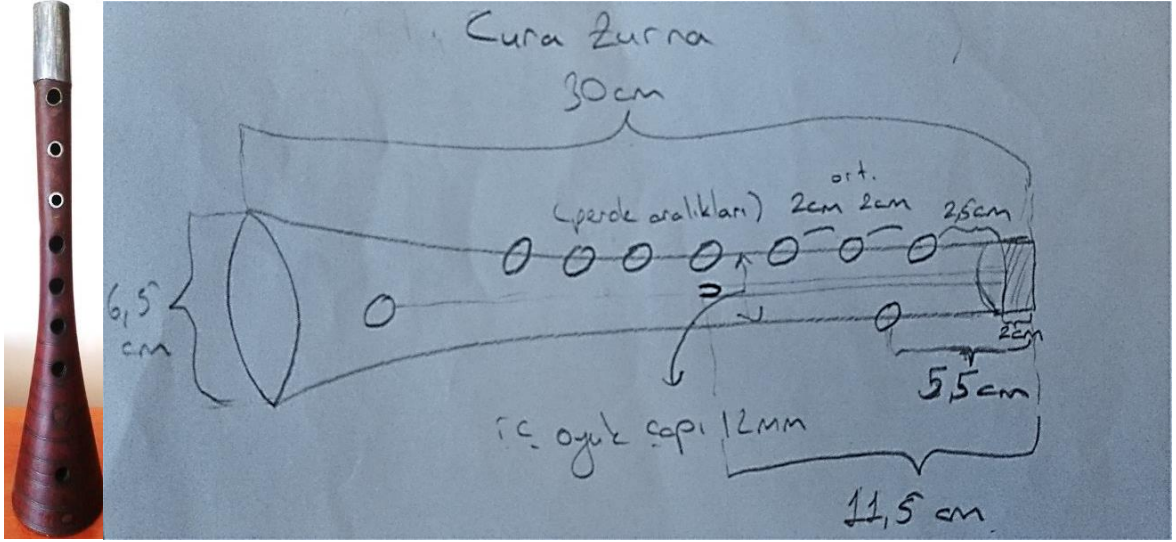
Gövdenin uzunluğu 28-30 cm'dir. Kamış (Kamish) gövdeye yerleştirilir. Zurna'nın ses aralığı, küçük oktavın “Si” sesinden, üçüncü oktavın “Do” sesine kadardır.

Azerbaycan’da kullanılan zurna yapısı ve teknik özellikleri:



Şekil 142. Azerbaycan’da kullanılan zurna çeşitleri ("Azerbaycan geleneksel musiki atlası" t.y.)

Esas olarak; erik (kayısı), ceviz ve dut ağacından yontularak yapılır. Çoğunlukla erik ağacı tercih edilir. Erik ağacına bölgede kayısı da denilir. Toplam gövde (*boru* artı *nezik*) uzunluğu, 302-317 mm'dir. Gövde borunun dış çapı 20 mm'dir, aşağı doğru genişler ve 60-65 mm'ye ulaşır. Gövde boru üzerinde 7 tane melodi deliği, kalak üzerinde 1 tane akort deliği, gövde arkasında 1 tane başparmak melodi deliği açılır. Gövde borunun başına bir “maşa” (*nezik*) yerleştirilir. Uzunluğu 120 mm'dir ve söğüt, ceviz ve kayısı (erik) gibi ağaçlardan yapılır. Maşaların görevi, çalgının ‘*kök kaydesini*’ (ezgisini) ayarlamaktır. Maşalara bronz, bakır veya gümüş plakadan yapılmış bir “*mil boru*” tutturulur. Sedef (kemik ve bronzdan hazırlanan yuvarlak bir destek olan, *Avurtlak*), mil borunun orta kısmına yerleştirilir. Zurnanın ses aralığı, küçük oktavın *Si bemol* sesinden, üçüncü oktavın *Do* sesine kadardır. İcracının yeteneğine bağlı olarak, birkaç ses de artırmak mümkündür. Bu yüksek oktav sesleri, Azerbaycan zurnacıları “*sefir (büyükelçi) sesler*” olarak adlandırırlar.



Şekil 143. Azerbaycan cura boy zurna ölçüleri; Remzi Yeni'nin Azerbaycan zurna icracısından aldığı zurnadır; ölçü: Onur Yeni

Ermenistan'da kullanılan zurna yapısı ve teknik özellikleri:



Şekil 144. Ermenistan'da kullanılan zurna yapısı ("Armenian Zurna" t.y.)

“Zoor-na” olarak telaffuz edilir. Ermeni edebiyatında, IX. yüzyıl kadar erken bir destan olan *Sasoun Davutu* adlı destansı hikâyede, zurnadan söz edilmiştir. “*Duduk*” çalgısında olduğu gibi, zurna da çoğunlukla iki kişi tarafından çift zurna şeklinde icra edilir. Biri ana melodiyi çalarken, diğeri nefes çevirme tekniği ile sürekli bir şekilde dem sesi (“*Dam*” olarak adlandırılır) olan karar sesi tutar. Dem sesi tutana *demkeş* denilir. Bununla birlikte, genellikle perküsyon (ritim) eşliği olmadan icra edilen *duduk* çalgısının aksine, *zurna* neredeyse her zaman, “*Dhol*” (geleneksel çift taraflı davul) ile birlikte çalınır. Kamışa, Ermenistan’da “*Ramish*” denilir ve “*Rah-meesh*” olarak telaffuz edilir. Zurna gövdesi, genellikle kayısı (erik) ağacından yapılır. Gövde üzerinde 7 tane melodi deliği ve kalak üzerinde 1 tane akort deliği vardır. Arkada 1 tane başparmak deliği vardır. Parmak delikleri, *diatonik dizi* ses sahası olarak düzenlenmiştir. Kromatik sesleri elde edebilmek için, her perdenin (deliğin) yarım parmak pozisyonunda açılması gerekir. Bunu kolaylaştırmak için, perde delikleri çalgının genel boyutuna göre nispeten büyük yapılmıştır. Bu, çalgıya sadece yüksek sesle, temiz (net) bir ses vermekle kalmaz, notalar arasında daha fazla kromatik ses alabilmeyi sağlar. Zurna, bazen halk obua çalgısı olarak tanımlanır, fakat sesin üretilmesi *obua* gibi değil, bir *tulum/gayda* gibidir.



Şekil 145. Başparmak ve 3 parmak için üst yandan görünüm ("Armenian Zurna" t.y.)



Şekil 146. Üst *sol el*, 3 ve alt *sağ el* 4, parmak pozisyonları için üstten görünüm ("Armenian Zurna" t.y.)

Zurna gövdesi üzerine yerleştirilen parmaklar; rahat, gevşek ve kavislidir. Bu gevşekliği, kollardan kaynaklanan daha sonra bilekler ve ellere doğru geçen şekilde düşünmek yardımcı olabilir. Sol el, başparmak deliği ile birlikte, gövde üstünden 3 melodi deliği kapatır ve kapatırken parmakların uçları kullanılır. Sağ el, gövde altındaki son 4 parmak deliğini kapatır, üst el' den farklı olarak parmakların orta bölümleri delikleri kapatmak için kullanılır. Gövde kалаğının üzerinde 8. bir delik vardır, bu çalgının akort ayarının yapılabilmesi için kullanılır. Çalgıda, ana ses aralığının üstünde ki oktav seslere çıkabilmek için, aynı parmak pozisyonlarında, kamışa sadece kontrollü bir şekilde hafif yüklenerek üflenmesi gerekmektedir.



Şekil 147. Zurna kamışının ağız açıklığı ve üstten görünümü ("Armenian Zurna" t.y.)

Zurnayı çalmaya (icraya) başlamadan önce, kamışın çatlamamış ve iyi durumda olduğunu ve metal boruya sağlam bir şekilde bağlandığından emin olunması gerekir. Kamış ağızda ıslatılır ve üflenmeye hazır hale gelecek şekilde ağzı belirli bir açıklığa getirilir. Bu açıklığın fazla olmamasına dikkat edilmesi gerekir. Çünkü bu, üflenmesi için gereken hava miktarını arttıracak için, icracıyı zorlar ve akort dengesini kurmayı zorlaştırır. Eğer kamışın ağzı herhangi bir sebeple çok açılmışsa, kamışın ağzı koruyucu kapak yardımıyla kapatılır ve birkaç dakika bekletilir. Tekrar çalmaya hazır hale gelecek, ağız açıklığı elde edilecektir.



Şekil 148. Kamış ve metal borunun zurna gövdesine yerleştirilmiş konumu ("Armenian Zurna" t.y.)

Kamış ağzı açıldıktan sonra, zurnanın ana gövdesine takılmaya hazırdır. Metal borunun zurna çatalına (diline) sıkıca oturması önemlidir. Metal boru ve zurnanın gövdesi hafif bir bükme hareketi ile birbirine geçirilir.

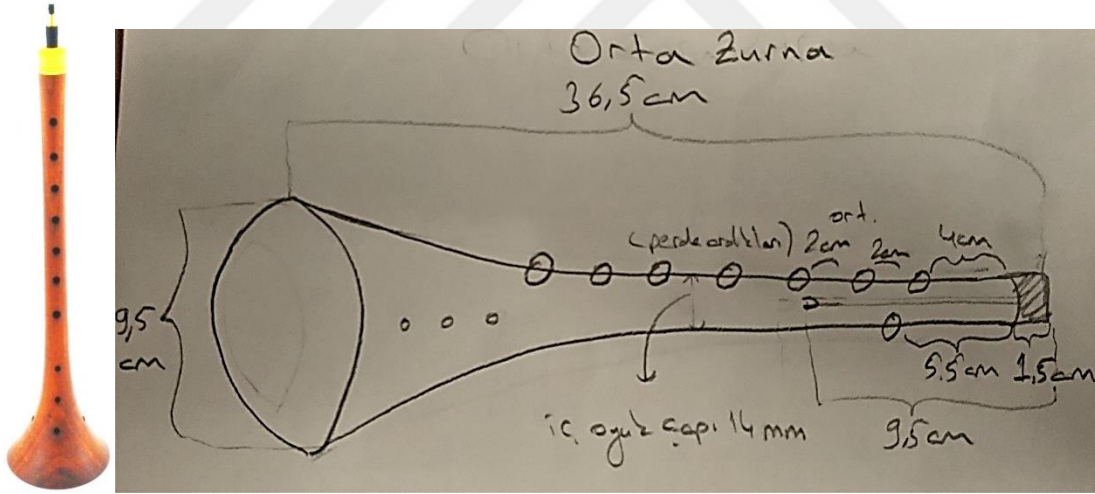


Şekil 149. Zurna gövde borusu ve dili ("Armenian Zurna" t.y.)

Zurna gövdesinin başındaki bu çatal dişli, oynatılabilir, ayarlanabilir başlık; kamış bağlı metal boruyu ana gövdeye tutturmak amacının yanında, çalgının akort ayarında değişiklikler yapabilmek için, yukarı aşağıya oynatılarak yardımcı olur. Fakat bu dil (çatal, nezik) yardımıyla yapılan oynamalar, çoğunlukla bir başka zurnayla birlikte çalabilmek için, akort ayarı yapma amaçlı kullanılır. Onun haricinde, çalgının kendi içindeki ufak akort değişiklikleri, kamışın bağlı olduğu metal boru üzerindeki ip sarımının bir miktar açılması ya da sarılmasıyla yapılmaktadır.

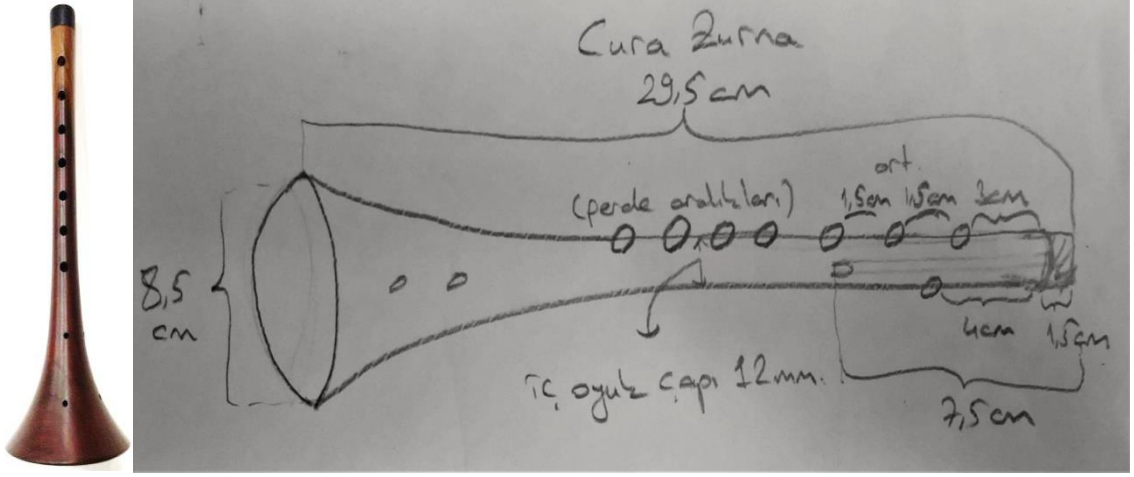
Doğu Anadolu bölgesinde kullanılan zurna yapısı ve teknik özellikleri

Orta Zurna: İç Anadolu, doğu Anadolu ve güneydoğu Anadolu bölgelerinde yaygın olarak çalınmaktadır. Orta zurna, cura ve kaba zurnanın ortasında bulunan zurnadır. Boyları yörelere göre 35-40 cm arasında değişmektedir. Yaklaşık 1,5 oktav ses aralığına sahiptir. Yörenin makamsal yapısına uygun repertuvarları seslendirir. Özellikle hüseyini, hicaz ve segâh makamlarının dizilerinde bir repertuvar seslendirirken kullanılır.

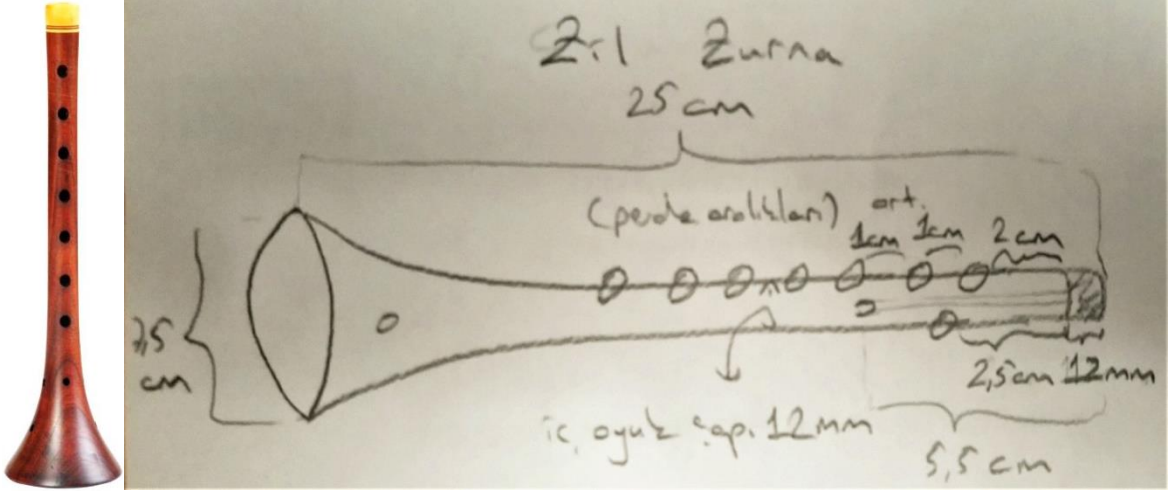


Şekil 150. Doğu Anadolu orta zurna ve ölçüleri; ölçü: Onur Yeni

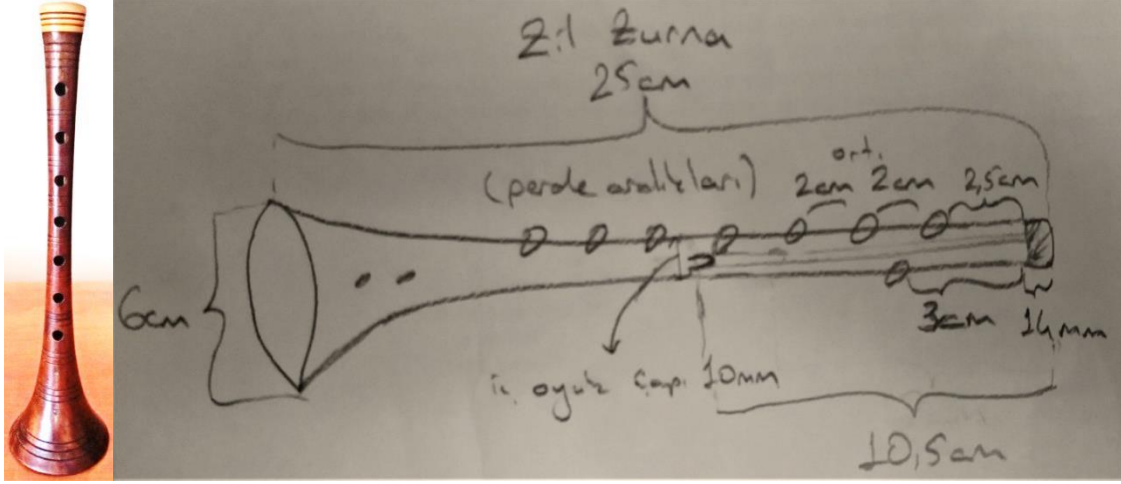
“Halay zurnası” olarak bilinir. Orta boy bir zurnadır. Boru (gövde) boyu, 35-40 cm.aralığındadır. Çoğunlukla “La” tonundadır. Türkiye’de genellikle, Kars, Erzurum, Erzincan, Bayburt yörelerinde kullanılır. Genellikle zurna gövdesi erik ağacından yapılır. Çatal (dil, nazik, fasla vb.) kısmı, genellikle şimşir ağacından yapılır. Kalak üzerinde bazılarında 2’şerli, bazılarında 3’erli ya da 3 ve 2’li şekilde akort (cin, şeytan) delikleri bulunur. Delik sayıları, çalgının akortlanmasına göre değişir, fakat genellikle baz (kaba) gövdelerde (borularda) 3’er; cura borularda 2’şer delik bulunur.



Şekil 151. Doğu Anadolu bölgesi cürâ zurna ve özellikleri; ölçü: Onur Yeni

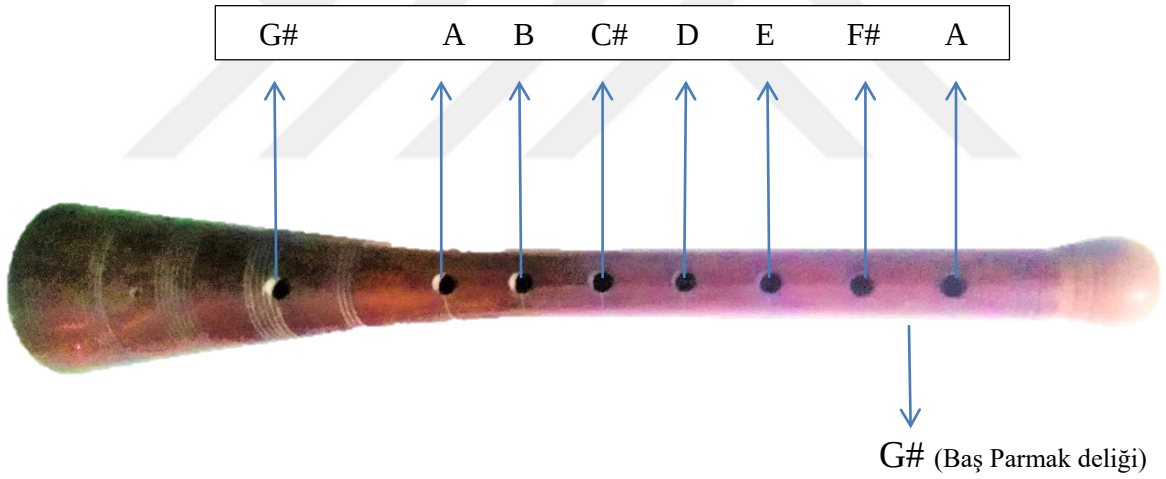


Şekil 152. Doğu Anadolu bölgesi zil zurna ve özellikleri; ölçü: Onur Yeni



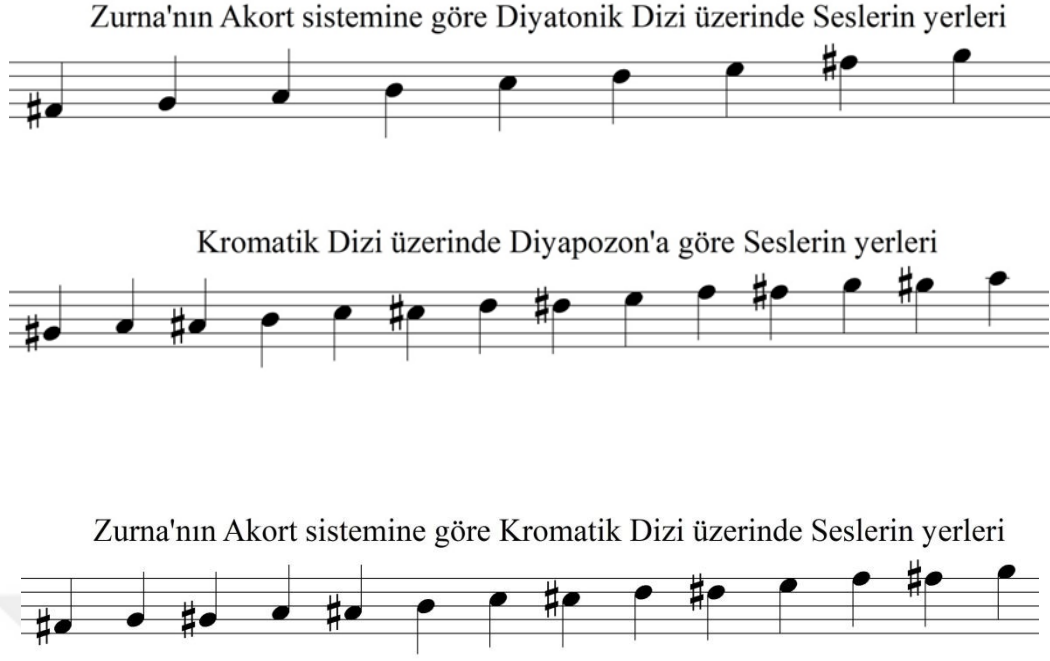
Şekil 153. Trabzon, Giresun gibi yörelerde görünen, Karadeniz tipi zil zurna ve ölçüleri; ölçü: Onur Yeni

7.1.2. Artvin yöre zurnası ses aralığı



Şekil 154. Artvin yöresi zurna yapısı, cura boy “Si” zurna için, perde sesleri; foto: Onur Yeni





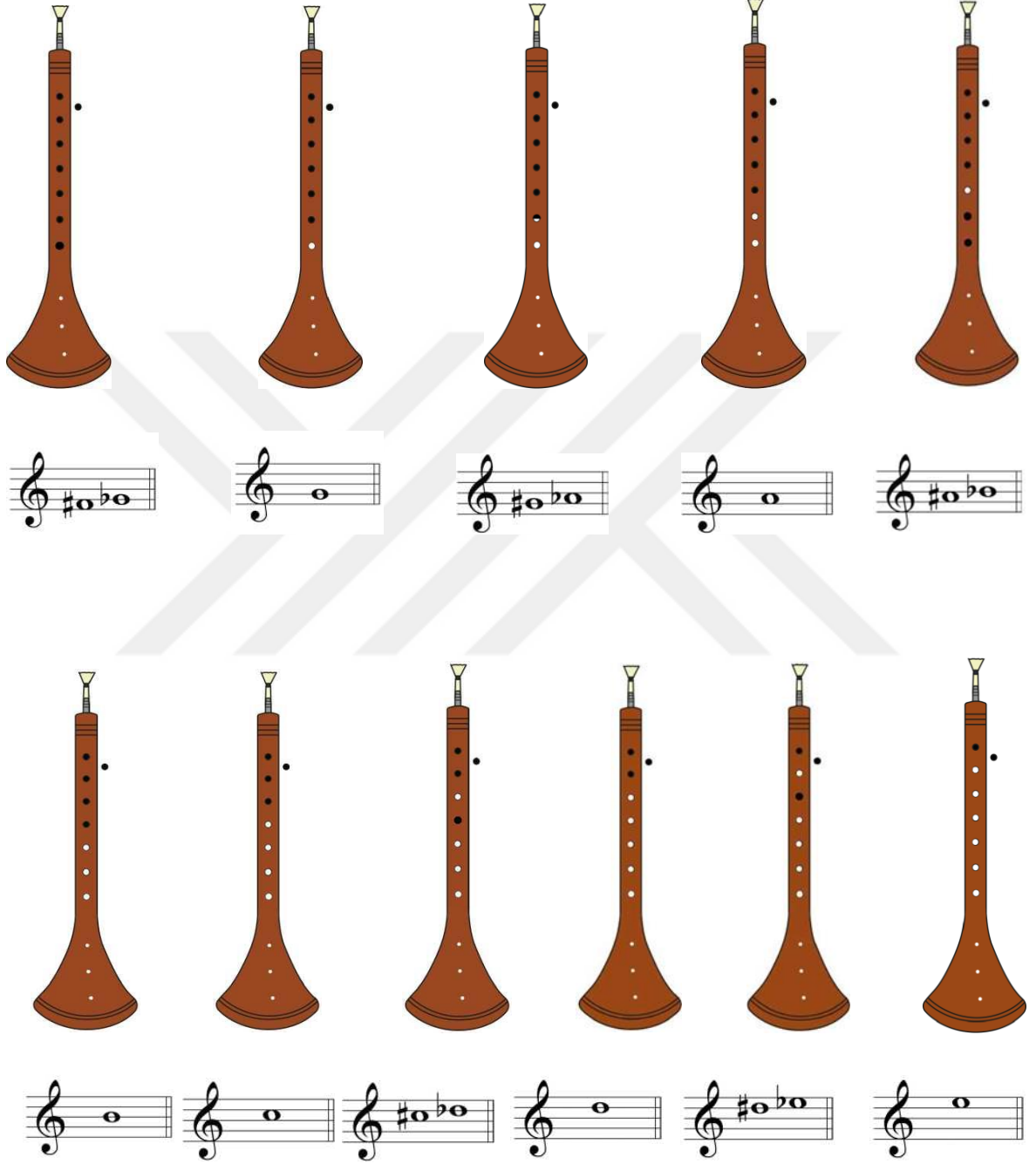
Şekil 155. Zurnada akort ve diyapozon sistemine göre nota yerleri, Onur Yeni

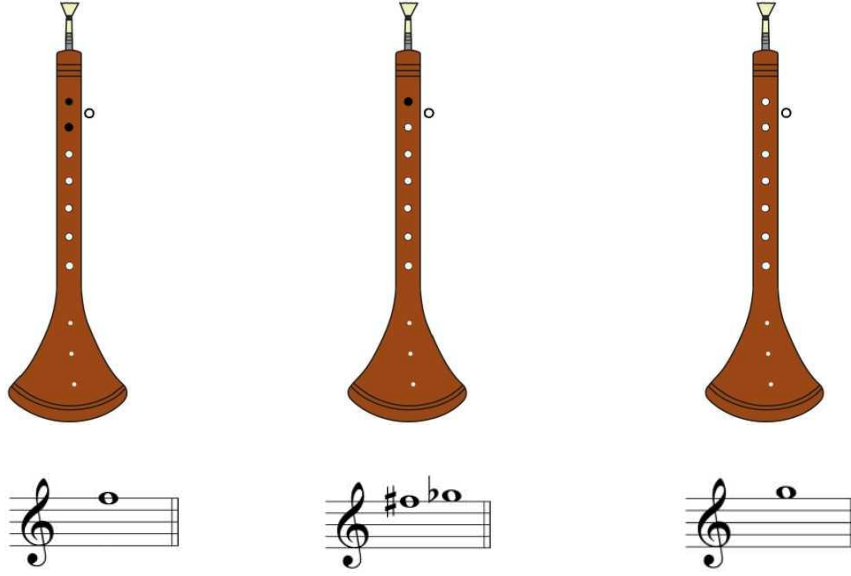
Zurnanın akort sistemine göre ses sahasında ki “Si” perdesi, zurnanın çoğunlukla icra ettiği Türk halk müziği makamlarından, Hüseyini ve Uşak makamı dizisindeki “Si $\flat^2$ ” sesini elde etmek için, ona göre bir ölçüde delinir. Bu perde ayarı, yöre içinde çalgı yapan ustalar tarafından, teknik müzik bilgisi olmadıklarından dolayı, kara düzen içerisinde tam anlamıyla doğru bir akort tutmamakla birlikte, “Si $\sharp$ ” ses ayarında delinirdi. Günümüzde yöre içinde zurna yapım ustası kalmamakla birlikte, kullanılan zurnalar çoğunlukla doğu bölgesi halay zurnalarıdır ve yöre dışında teknik müzik bilgisiyle, profesyonel çalgı yapım ustaları tarafından yapılır ve türk halk müziği makamsal ses sahasına göre perde ayarları belirlenir.

7.1.3. Zurnada notaların yerleri

Örnekteki zurna, doğu Anadolu bölgesi zurna yapısında, perde üzerinde ki notaların yerlerini gösterir. Zurnanın akort sistemine göre, diyatonik dizi üzerinde elde edilen seslerin, parmak pozisyonları gösterilmiştir. Örnekte ki zurna, halay zurnası olarak bilinen “La” karar sesi üzerinden elde edilen, “La” ton zurnadır. Diyatonik dizi üzerinde, “Si” sesi; natürel olmakla birlikte, zurnanın icra ettiği Türk halk müziği makamlarının ses dizisi gereğince, günümüzde çalgı yapım ustaları tarafından, icracının işini kolaylaştırmak anlamında “Si $\flat^2$ ” delinir. “Si” sesi perde ayarında delinmiş bir delikten, “Si $\flat^2$ ” sesi elde etmek için, icracı

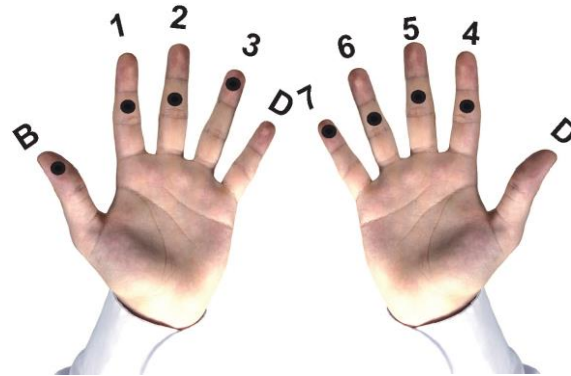
profesyonelleşmiş icra tekniği ile zurna kamışına üflediği hava şiddetini biraz düşürerek, sesin iki koma pest elde edilmesini sağlar.





Şekil 156. Artvin yöresel zurnasının, akort sistemine göre kromatik dizi üzerinde elde edilen seslerin parmak pozisyonları (Bozkurt, Atasoy, & Sürücüoğlu, 2019, s. 54-55)

Zurnayı tutarken dikkat edilmesi gereken en önemli unsur, parmakların çalgının deliklerini tam bir şekilde kapatıyor olmasıdır. Bunu sağlamanın yolu da parmak ve parmak boğumlarının doğru kullanılmasıdır.



SOL EL

1. parmak 2. boğum
2. parmak 2. boğum
3. parmak 1. boğum

SAĞ EL

4. parmak 2. boğum
5. parmak 2. boğum
6. parmak 2. boğum
7. parmak 1. boğum

Şekil 157. Zurna gövdesine yerleştirilen parmak pozisyonları; B: başparmak, D: zurna gövdesi üzerinde delik kapatmayan, destek parmağıdır. (Bozkurt, Atasoy, & Sürücüoğlu, 2019, s. 37)

Genellikle sol el, zurna gövdesinin üst parmak deliklerini kapatır, sağ el alt parmak deliklerini kapatır. Tam tersi olan durum, nadir kullanılan pozisyonudur.



Şekil 158. Ses çıkartma (Bozkurt, Atasoy, & Sürücüoğlu, 2019, s. 31)

Zurnadan ses çıkartmadan önce, ana gövde üzerinde dil parçasına sıkıca oturtulan metal boruya bağlı kamış, ağızda hafif bir şekilde ıslatılmalı ve kamışın ağzı istenilen açıklığa getirilip, çalmaya hazır hale getirilmelidir. Ağızluk: metal boru ve kamış, dikey bir konumda ağıza alınmalıdır. Kamış ağız içinde dilin üstüne fakat ağız içinde hiçbir noktaya temas etmeyecek konumda olmalıdır. Sesleri çıkartırken, ağız kenarlarından üflenen havanın kaçmaması ve nefes çevirme tekniğini kullanırken, icracının işini kolaylaştıracak biçimde, dudaklarından destek almasını sağlayan, genellikle plastik malzemeden yapılan bir aparat (avurtlak, halka, teker, sedef) kullanılır.

BÖLÜM 8. ARTVIN YÖRESİNDE KULLANILAN TULUM'UN YAPISAL VE İŞLEVSEL TEKNİK ÖZELLİKLERİ

“Artvin yöresinde Tulum çalgısının kullanımı, yöre coğrafyasında oldukça eskiye dayanmaktadır. Zurna gibi tulum çalgısının kullanımının yöre içindeki kökenleri, özellikle güney Kafkasya bölgesinin müzik ve halk kültürü yapısı ile ilişkilidir. Tulum çalgısının oluşum kökenlerinin Slav topraklarına dayandığı, yüksek ihtimalle araştırmacılar ve etnomüzikologlar tarafından kabul göre bir tez olmasıyla birlikte, Artvin yöresi içindeki Tulum ve kısımlarının yapısal ve işlevsel biçimlerinin, Gürcistan’da kullanılan Tulum çeşitleriyle neredeyse birebir aynı olması bunu doğrular niteliktedir. Tez süresince yapmış olduğum araştırmalar sonucunda, Artvin yöresinde kullanılan Tulum çalgısının ilk örneklerinde, tulum navının; düdüklerinden (sipsi) birinin üzerinde 5 açık parmak deliği ve diğerinde 3 açık parmak delikli veya 2 açık parmak delikli olan biçiminin kullanıldığı bilinmektedir. Bu nav biçiminin aynısı, Gürcistan’da Çiboni (Ciboni) isminde kullanılan tulumda görülmektedir.

Gürcistan’da kullanılan tulum yapısı ve teknik özellikleri:



Şekil 159. Gürcü ciboni (ciponi) tulum: 5 ve 3 açık delikli tulum navı, boynuz malzeme zil (kalak,zurna,çan)
("Georgian folk music instruments" t.y.)



Şekil 160. Gürcü ciboni (ciponi) tulum: 5 ve 2 açık delikli tulum navı, boynuz malzeme zil (kalak,zurna,çan)
("Georgian folk music instruments" t.y.)

Çiboni: Ciboni (Chiboni), Avrupa Gaydasına çok benzeyen bir Gürcü üflemeli çalgısıdır. Gürcistan-Acara bölgesinin, batı tarafında yaygın bir müzik aletidir.⁸⁹ Çiboni’de sadece dans melodileri çalınır. Esas olarak; Panduri ve Çonguri telli çalgılarıyla veya Doli davul çalgısı eşliğinde icra edilir ve oynanır. Genellikle erkekler bu çalgıyı çalar.

Çiboni, iki ana parçadan oluşur: deri torba ve boynuz içine sabitlenmiş kamış borular. Deri torba, koyun veya dana derisinden yapılmıştır. Torbanın bir tarafına sabitlenmiş küçük bir ağaç havalandırma borusu vardır. Torbaya hava üflemek için kullanılır ve aynı zamanda valf (subap, kapakçık) fonksiyonuna sahiptir. Torbanın diğer tarafında, torbanın içine eşit uzunluk ve kalınlıkta iki kamış borunun yerleştirildiği bir boynuz vardır. Bu düdüklerin birisi ana melodiyi çalar, diğeri çift bas sesleri oluşturur. Bas borusu olarak adlandırılan sol düdük tarafında, üzerinde 3 tane parmak (anahtar) deliği bulunur. Lider borusu denilen, sağ taraftaki ana melodiyi çalan düdüğün üzerinde ise 5 tane parmak (anahtar) deliği vardır. Sol borunun 3 parmak deliği, simetrik olarak sağ borunun 2 parmak deliğinin altına yerleştirilir. Ancak boruların tersi bir düzen olduğu durumlar da vardır. Bu durum, icracının tulum navını, sağ ya da sol elinin üzerinde tutması farklılığına göre değişir. Gudavstri’den (büyük boy

⁸⁹ Acara Özerk Cumhuriyeti, Gürcistan’ın güneybatı kesiminde yer alan özerk cumhuriyettir. Yönetim merkezi Batum’dur. Türkiye’nin hemen kuzeydoğusunda, Artvin ve Ardahan illeri sınırında yer alır. Artvin’in Hopa ilçesinde bulunan Sarp Sınır Kapısı Batum’a açılır

Gürcü tulumu) farklı olarak, Çiboni tulumun deri torbası, kadife malzemenin (çanta, kılıf) içerisine konmaz.

Acara Çiboni tulumunun, diyatonik bir ses ölçeği vardır. İkili akorlar ve ikili melodiler üretir. İkili ses, her iki düdüğün aynı anda çalınmasıyla üretilir. Diyatonik ses dizisi üzerinde majör altılı ses aralığına sahiptir. Kamış boruları, hayvan boynuzu kornası içine sabitlenmiştir. Boynuz, Kafkas keçisi veya boğa boynuzundan yapılır. Çiboni serin bir yerde muhafaza edilir. Sağ kamış borusunun 5 deliği, ilk oktavın notalarını çıkarır: E (Mi), D (Re), C (Do), B (Si), A (La), G (Sol); soldaki 3 delik derin sesli notaları çıkarır: C (Do), B (Si), A (La), G (Sol). Gürcü tulum çeşitleri arasında en mükemmel olan “Acara Çiboni”sidir. Gudastviri'ye gelince, çalgının eski kökenlerini kanıtlayan bas kamış borusunda, sadece bir delik fazla olduğu için, daha önceki antik dönemlere aittir.



Şekil 161. Gürcü Gudastviri tulum: 7 ve 4 açık delikli tulum navı, boynuz malzeme zil (kalak,zurna,çan)
("Georgian folk music instruments" t.y.)



Şekil 162. Gürcü Gudastviri tulum: 6 ve 4 açık delikli tulum navı, boynuz malzeme zil (kalak, zurna, çan)
("Georgian folk music instruments" t.y.)

Gudastviri: Avrupa Gaydasına çok benzeyen, Gürcü bir üflemeli çalgıdır. Gürcistan Racha’nın batı bölgesinde yaygın bir müzik aletidir. Avrupa gaydalarının aksine, Gudastviri üzerinde dem sesi tutan boru yoktur. Gudastviri, çoğunlukla Racha bölgesinde “reçitativo şarkılara” (recitativo songs) eşlik etmiştir.⁹⁰ Gudastviri icracısının repertuarı temel olarak, tek parça şarkılar olarak gerçekleştirilen; tarihi, destansı, hicivli, komik ve lirik bölümlerden oluşur. Bu şarkılar reçitatif’dir ve performansta temel rolü oynayan, melodi değil metindir. Genellikle bu çalgıyı erkekler çalar.

Gudastviri iki ana bölümden oluşur. “Guda” (deri bir torba), düdük borular “Stviri”. Torba, genellikle koyun veya keçi derisinden yapılır. Torbanın bir tarafına sabitlenmiş küçük bir ağaç havalandırma borusu “Khreko” vardır. Torbaya hava üflemek için kullanılır ve valf işlevi vardır. Torbanın diğer tarafında, torbanın içine ağaç bir parça (tekne, oluk) tutturulmuştur. Tekne ucunda, içine eşit uzunlukta ve kalınlıkta iki kamış düdüğü (“Dedani”) yerleştirildiği, boynuz boru vardır. Düdükler (Artvin yöresinde analık denilen), kayısı ağacından yapılır. Ana melodiye çalan borunun 6 ön parmak deliği, bas sesler tutan

⁹⁰ Opera sanatıyla birlikte doğan bir vokal türdür. Opera ve oratoryo gibi sahne eserlerinde bir konuyu, öyküyü ya da bunlarla ilgili olayları anlatmak üzere hazırlanan metnin, konuşma benzeri bir üslupla seslendirilmesidir.

borunun 3 ön parmak deliği vardır. Bas borunun üzerinde 4 delikli ya da melodi borusunun üzerinde 7 delikli olarak kullanıldığı türleri de vardır. Ciboni tulum navının 6'lı majör aralığındaki ses sahasının aksine, Gudastviri de, minör dizi ya da 7'li majör dizi görülebilir. Ciboni'den bir diğer farkı, tulum navı renkli cam boncuklar ve çok sayıda küçük zincir ile monte edilmiş, gümüş şeritlerle dekore edilmiştir. Gudavstviri deri torbası, çoğunlukla kırmızı renk olan kadife malzemeye (kılıf) yerleştirilir.

Gudastviri, çoğunlukla Gürcistan coğrafyasında kullanılır. Özellikle ülkenin doğu ve batı bölgelerinde popülerdir. Çalgı bölgeye bağlı olarak, birçok farklı isimle bilinir. Imereti'de, Gudastviri denir ancak, Racha bölgesinde adı "Stviri" veya "Shtviri"dir. Meskheti'de "Tulumı" olarak bilinir. Kartli ve Pshavi bölgelerinde çalgıya "Stviri" denir. Acara bölgesinde "Ciboni" veya "Cimoni" dir. Tüm bu bölgelerdeki tulumların çoğu temelde aynı çalgı olsa da, tını, guda (torba) boyu ve melodi borularındaki delik sayısı bakımından biraz farklıdır. Sol kamış borusunun altı parmak deliği, ilk oktavın notalarını çalar: F (Fa), E (Mi), D (Re), C (Do), B (Si), A (La), G (Sol); sağdaki üç bas-derin ses eşlikli parmak delikleri: C (Do), B (Si), A (La), G (Sol) notalarını çalar.

Artvin yöresinde kullanılan tulum çalgısının teknik özellikleri:



Şekil 163. Artvin yöresinde çoğunlukla Berta bölgesinde görülen tulum: 5 açık melodi ve 1 açık dem sesi, parmak delikli nav türü, *Nahit Akdemir arşivinden*



Şekil 164. Artvin yöresi içinde çoğunlukla Hemşin ve Laz gruplarının icra ettiği, eski dönemlere kıyasla günümüzde popüler olarak kullanılan, 5'er açık delikli tulum navı, *Nahit Akdemir arşivinden*



Şekil 165. Artvin yöresi içinde kullanılan, balmumu yardımıyla deliklerin kapatıldığı, 5 ve 3 açık parmak delikli nav yapısı, *Nahit Akdemir arşivinden*

Artvin yöresi içinde eski tarihlerde, yöreye derleme ve halk kültürü çalışmaları amacıyla giden araştırmacı ve etnomüzikologlarca, yörede görülen tulum çeşitleri anlamında, 5 açık ve 2 açık; 5 açık ve 3 açık parmak delikli olarak görüldüğü kayıtlar altına alınmıştı. Yöre içinde ve dışında, yöre kültürüne hâkim; müzisyenler, halk oyunları eğitmenleri gibi ilgili kişilerle yapmış olduğum sözlü görüşmeler sonucunda şu sonuca varmış bulunmaktayım: Artvin yöresi içinde kullanılan en eski tulumlar, yine ortak müzik ve halk kültürünü çağlar boyunca paylaşmış olduğu Gürcistan coğrafyasına oldukça benzer, neredeyse aynıdır. Gürcistanda görülen Ciboni adlı tulum yapısında, aynı şekilde 5 ve 2 açık; 5 ve 3 açık parmak delikli nav yapıları görmekteyiz. Araştırmacılarca kayıt altında tutulan notlar, bize bu bağlantıyı kurabilmemizi ve doğrulayabilmemizi sağlamaktadır. Çalgının nav kısmında, melodi düdüklerinden ana melodiyi çalmayan, diğer akor ve bas sesler oluşturan boru üzerindeki değişen farklı sayıda ki parmak delikleri ile ilgili olarak, Artvin yöresi içinde icracıya ve yapan ustaya da bağlı olarak değişiklikler gerçekleştirmiştir. Örneğin bas sesleri tutan borunun kiminde, yalnızca 1 tane dem sesi tutan delik, kimisin de 2 ya da 3 delik açılmıştır. Burada açılan delik sayısının haricinde, deliklerin işlevi ortaktır: ikili sesler ve

bas sesler oluşturmaktır. Artvin Yusufeli ilçesinde yaşayan, eski tarihleri daha iyi bilen, tulum icracısı Ziya Amca ile yaptığım görüşmede, kendisi Artvin içinde görülen, icracının 5'er delikli olan nav borularından birisinin üzerinden, gerektiğinde icracı tarafından balmumu yardımıyla kapatılan üstten 2 delik için şunları söylemiştir. 5 ve 3 açık delikli olarak, daha farklı bir tınıda, daha vurgulu elde edilen seslerin haricinde, icracının parmaklarını deliklere yerleştirdikten sonra hava kaçmasını da önleyecek, daha kolay, daha pratik bir icra biçimi için uygulanmaktadır. Günümüzde ise popüler olan, her iki borusunun 5'er açık parmak delikli olan nav yapısıdır. Ayrıca Gürcistan gibi güney Kafkasya coğrafyasında görülen, tulum navlarının ucundaki boynuzdan yapılma zil borunun aksine, Artvin içinde aynısının eski tarihlerde görülmesinin yanında, günümüzde "L" şeklinde, şimşir ağacından yapılan zil boru görülmektedir. Artvin içinde kullanılan tulum navlarının akort sesleri, çoğunlukla Si, La ve Sol tonlardır. Komalı ve Pentatonik bir çalgı aleti olup, tek oktavlık ses rengine sahiptir.



Şekil 166. Tulumun, pentatonik dizi üzerinde, akort sistemine göre ses sahası

8.1. Tulumun Parmak Pozisyonları ve Nota Yerleri



Şekil 167. "Mi" perdesinin elde edilişi



Şekil 168. "Re" perdesinin elde edilişi (Yılmaz, 2017)



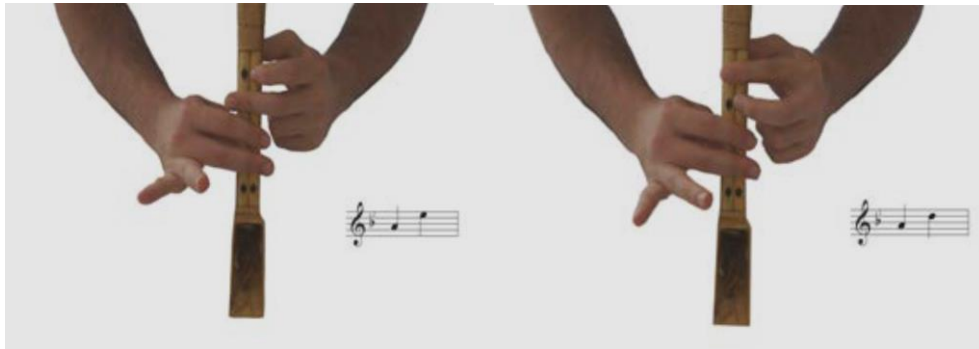
Şekil 169. “Do” perdesinin elde edilişi (Yılmaz, 2017) **Şekil 170.** “Si” perdesinin elde edilişi (Yılmaz, 2017)



Şekil 171. “La” perdesinin elde edilişi (Yılmaz, 2017)

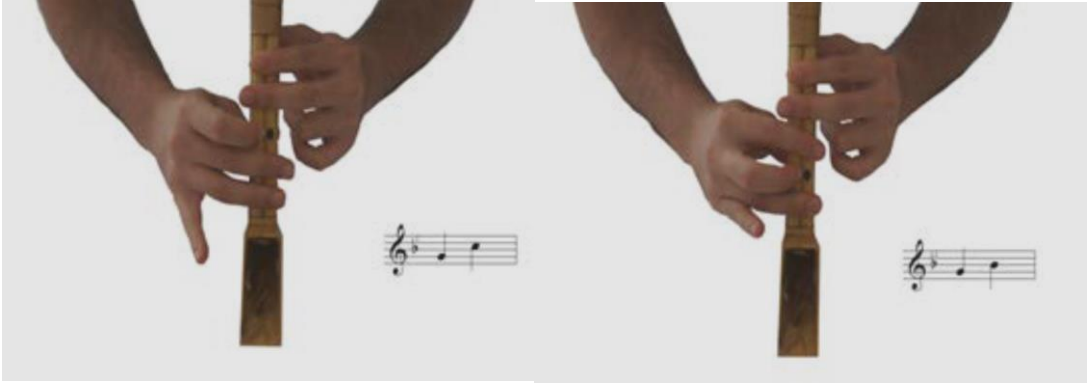
Şekil 172. “Sol” perdesinin elde edilişi

Tulum çalgısı, çifte düdüklerinden dolayı, kendi içinde bir armoniğe sahiptir. Çifte düdükte ki simetrik delikler, karşılıklı olarak aynı sesleri vermektedir.



Şekil 173. Aynı anda 5’li aralığın tınlatılması
(La-Mi) (Yılmaz, 2017)

Şekil 174. Aynı anda 4’lü aralığın tınlatılması
(La-Re) (Yılmaz, 2017)



Şekil 175. Aynı anda 3'lü aralığın tınlatılması
(Sol-Do) (Yılmaz, 2017)

Şekil 176. Aynı anda 2'li aralığın tınlatılması
(Sol-Si) (Yılmaz, 2017)

Yukarıda ki perde sistemi, tulumun farklı nav çeşitlerinde de aynı şekildedir. Her zaman, birbirini karşılayan delikler aynı sesleri verir, iki düdüğün simetrik olarak, akort düzeninde hiçbir ayrım yoktur, birbirinin aynısıdır. Böyle olunca; 5 ve 1 delikli, 5 ve 2 ya da 5 ve 3 delikli tulum navlarında da karşılıklı olarak sesler aynısıdır. Yalnızca bir düdüğün üzerindeki perdeyi, simetrisi kapalı ya da kapatılan bir düdük karşıladığı için, ikili ses duyulmayacaktır ya da yalnızca çiftli deliklerin olduğu yerlerden duyulacaktır.

Tulumdan ses elde edilmesi



Şekil 177. Ağızlık bölümünün dikey ve yatay görünümü ("Bülent Bekar Hizmetler" t.y)

Ağızlık bölümü derinin sağ ön ayağına bağlanan ve üfleyerek deriye hava aktarılmasını sağlayan ahşap kısımdır. Ağızlığın derinin içinde kalan deliğinin üzeri, raptiye yardımıyla muşamba ve kauçuk gibi malzemelerle kapatılmaktadır. Ağızlık kısmına hava üflendiğinde uç kısımdaki bu malzemeler (kauçuk, muşamba) hava şiddetiyle itilir, hava akışı kesildiğinde ise kendiliğinden tekrar kapanır. Bu sayede eklenen malzemeler ağızlık bölümünün bu bölgesinde bir sübap görevi görmektedir. Bu sübap sayesinde tulum sanatçısı deriyi sürekli hava ile doldurmak zorunda kalmaz ve ağızlığın dışarıda kalan kısmını da sürekli kapalı tutması gerekmez. Deriye ağızlık sayesinde hava akışı sağlanır, bu hava akışı sırasında herhangi bir dudak pozisyonuna ihtiyaç duyulmaz, tıpkı balon şişirir gibi derinin içi havayla doldurulur.



Şekil 178. Bülent Bekâr ve üfleme pozisyonu ("Bülent Bekar Hizmetler" t.y)

BÖLÜM 9. SÖZLÜ GÖRÜŞMELER

9.1 Giriş

Bu bölümde “Artvin” yöresi ve yörede kullanılan “Zurna” ve “Tulum” çalgılarının yöresel kültür bağlamı ilişkisi ile yöre içinde zaman içerisinde gözlemlenen, geleneksel yapısal biçimleriyle günümüzde kullanılan yapısal biçimleri arasında ki farklılıkların incelenmesi konusu bağlamında, sözlü görüşmeler yapılarak çalışılmıştır. Türkiye’nin farklı illerinde yaşayan mahalli ya da konservatuvar mezunu; müzisyenler, halk oyunları eğitmenleri, çalgı yapım ustaları, Türkiye Devleti kurum sanatçıları gibi konuyla ilgili yetkin kişilerle; birebir ses, video ve görüntülü görüşmeler yapılmış ve kayıtlar dinlendikten sonra karşılaştırılmalı analiz yapılarak kâğıda aktarılmıştır. Görüşme yapılan kişiler, yörenin ve sosyokültürel iletişim ve etkileşimde bulunduğu çevre coğrafyalarının müzik ve halk kültürü bağlamında, Artvin yöresi veya Rize yöresi doğumludurlar.

9.2. Uğur Ural ile Yapılan Görüşme

9.2.1 uğur ural kimdir?

Artvin’in Şavşat ilçesinde doğan URAL, İstanbul Teknik Üniversitesi, Türk Müziği Devlet Konservatuvarının, Halk Oyunları bölümünden mezun olmuştur. İTÜ, Türk Halk Oyunları alanında yüksek lisans programını tamamlamıştır. Trabzon yöresi, horon ve kadın oyunları; Artvin yöresi halk oyunları, halk müziği ve halk oyunları kostümü ile ilgili araştırma ve derleme çalışmaları, üniversite öğrencilerinin bitirme tezine kaynak olarak kullanılmıştır.

Uğur Ural ile 29.09.2019 tarihinde İstanbul’un Üsküdar semtinde kuruculuğunu yaptığı “Harfana Folklor Gençlik ve Spor Kulübü” isimli dernekte, kendi ofisinde, ses ve video kaydı alarak birebir görüşme gerçekleştirdim. Bu görüşmede, Artvin yöresinde kullanılan “Zurna” ve “Tulum” çalgıları hakkında şöyle bahsetmiştir: Ural, tarih olarak daha da geriye gidildiğinde Türk kavminin ilk dinsel inancının Şamanizm olduğunu düşünmektedir. Şaman inanışlarına göre yaşamış ve bugün İslamiyet’in içerisinde de birçok dinsel inancın ve törenlerin aslında şaman geleneği ile bugüne kadar geldiğini belirten Ural,

davul ve zurna algılarının da şaman inancı geleneğinden beri var olduğunu düşünöüğünü söylemektedir. O ağlarda zurnanın yaygın olarak kullandığı yerlerde, her coğrafyada, her insanın kendi zurnasını yapmış olabileceğini tahmin eden Ural, bunun nedenini ise; coğrafyanın iklimi, yeryüzü şekilleri ve kullanılan malzeme gibi etkenlerle ilişkili olabileceğine bağlamaktadır. Fakat Ural’a göre burada ki asıl inanış ve amaç bir zurna çalgısı oluşturulduğu düşüncesi ve şaman inancı geleneğinden gelen yapıyla ve dinsel inanışlarla yapılan törenlerde bu çalgıların kullanılmakta olduğudur. Artvin yöresi içinde kullanılan zurnanın ise tarihte ilk çıkış zamanında, öküz boynuzu şeklinde olduğunu belirten Ural, zurnanın bu formunun Ahıska Türklerinde de yaygın olmasıyla birlikte, Artvin’de kullanılan zurnanın; Azerilerde, yani Kafkas coğrafyasına kadar uzandığını ve zurnanın şekil yapısı itibariyle, Türkiye içinde Artvin yöresine özgü olduğunu önemle belirtmektedir. Türkiye’nin içinde Artvin yöresinden çıktığınız zaman bu zurna şeklini bulamazsınız diyen Ural, Karadeniz bölgesinin kıyı kesimlerine gelindiğinde anda ise “zil zurna” ile karşılaşmaktayız der. Erzurum yöresine gittiğiniz zaman ise herkesin çoğunlukla bildiği “La tonu” üzerinden olan “doğu zurnası” olarak bilinen zurna biçimiyle karşılaşmaktayız diyen Ural, Artvin yöresinde ise zurna ve tulum algılarının, yörenin tarihsel gelişim sürecinde eski devirlerden beri o bölge üzerinde kullanıldığını söylemektedir. Yöreye tarih boyunca farklı coğrafyalardan gelen insanlar, kültürleriyle beraber çalgılarını da birlikte getirdiğinden zurna ve tulum çalgılarını da beraberlerinde Artvin yöresine getirmiş olduklarını, özellikle Kafkasya coğrafyasından tarihte farklı nedenlerle yer değiştirmiş olan insan topluluklarının, uzak bölgelere değil de hemen yakınında ki, örneğin güneyindeki günümüz Artvin ili sınırlarına geldiğini söylemektedir. Artvin yöresinin coğrafi konumu itibariyle Kafkasya coğrafyasına komşu olmasından dolayı tarih boyunca maddi, manevi kültürel ilişkilerin hep var olduğunu söyleyen Ural, Artvin yöresinde artık kullanılmayan eski zurna biçiminin günümüzde Azerbaycan ve Ermenistan’da kullanılmakta olduğunu belirtmektedir. Artvin yöresinde geçmişte kullanılan yöreye özgü bu zurnanın şekil yapısı olarak, gövde yapısının Türkiye’de kullanılan diğer zurna biçimlerinin gövde (boru) şekline göre, gövdenin *kalak* ucuna doğru, konik bir biçimde genişlediğini, klarnet gibi geriye doğru kıvrak bir kalağa sahip olmadığını belirtmektedir. Ayrıca karar sesi olarak ise, çoğunlukla “Si” tonunda olan bir çalgı olduğunu belirtmektedir.



Şekil 179. Artvin yöresinde kullanılan geleneksel zurna yapısı, yörenin eski zurna icracısı ve yapım ustalarından Cabbar Bozkurtlar (Cabbar Usta)’ya aittir, *Uğur Ural Arşivinden*

Ural, Artvin yöresine ait bu geleneksel zurna biçimi için, birileri yöreye getirdi veya yöreden götürdü diyemeyeceğimizi, sadece yörede var olduğunu bilebildiğimizi, çünkü geçmiş tarihine bakacak olursak yörede bir başka biçiminin olmadığını ve kullanılmadığını söylemektedir. Ama günümüz için ise Artvin yöresinde, Erzurum yöresinde kullanılan zurna biçiminin kullanıldığını belirten Ural, Artvin’ de kullanılan yöreye özgü geleneksel zurna biçiminin şu anda yörede hiç kimse tarafından kullanılmadığını belirtmektedir. Bu geleneksel zurna biçimini yapan ustanın ise geçmişte yörede Cabbar Usta olduğunu söylemektedir. Cabbar ustanın, bu geleneksel zurnayı en iyi şekilde yapanlardan birisinin olduğunu belirtmektedir. Bu zurnanın, üflemek üzere kullanılan çift kamışının ise Artvin yöresinde bulunan göllerdeki (çoğunlukla bunlara Karagöl ismi verilmiştir) tatlı su kamışlarından yapılmakta olduğunu söylemektedir. Örneğin Artvin yöresinde kullanılan zurna kamışlarının, Erzurum yöresindeki kamışlar kadar sert olmadığını söyleyen Ural, Artvin yöresinde ki kamışların daha ince ve daha tiz ses çıkarttığını söylemektedir. Erzurum, Erzincan gibi yörelerde ise daha tok ses çıkarttığını belirtmektedir. Zurna şekillerinin yöreden yöreye farklılık gösterdiğini söyleyen Ural, örnek olarak Diyarbakır’a doğru gittiğiniz zaman veya Sivas yöresinde kullanılan “Fa tonu zurna” gibi zurnalardaki bu yapısal şekil farklılıkları için, halkın kendi kültürel özelliklerini zurna şekillerine de yansıttığını görebilmenin mümkün olduğunu düşünmektedir. Aynı kaba zurnanın; Ege, Trakya bölgesinde ve seğmenlerde görüldüğünü, örneğin Antep yöresine gidildiğinde farklı bir zurna biçiminin görülmekte olduğunu söylemektedir. Ural’a göre Artvin yöresi için kesin olan bir şey vardır, geçmişte kullanılan Artvin yöresine özgü yerel zurna biçiminin, günümüzde Türkiye’de icra edilmediğidir ve yörenin esas geleneksel yapıdaki müziğinin

melodik yapısıyla uyumlu, nağmeleri güzelleştiren zurnanın ise şu anda kullanılmayan geçmişteki yöre zurnasının olduğunu belirtmektedir. Bunun sebebinin ise, zamanla değişen müzik kültürü içinde yöreye ait zurnanın, orkestra içinde kullanılmak için ton anlamında yetersiz kalmasının veya günümüzde kullanılan zurna tipinin daha sık kullanılmasından doğan daha çok üretimine karşılık, geçmişte yörede yapan ustaların kalmayışı gibi nedenler olduğunu belirtmektedir. Artvin yöresi içinde yapılmayan ve kullanılmayan bu yöresel zurnanın, günümüzde stüdyoya herhangi bir kayıt içinde girmediğini belirtmektedir.

“Tulum” çalgısının ise körüklü çalgıların (Akordeon, Garmon, El Armonikası vb.) ana çıkış noktası olduğunu düşünen Ural, nefesin en basit şekillerde verildiği çalgılardan birinin Tulum olduğunu söylemektedir. Tulumun ilk icat edildiğinde “Tulumzurna” diye isimlendirildiğini, Tulumzurna kullanıyorsanız eğer, çalgıcının icra ederken kendini dinlendirebilmekte olduğunu, normal zurnanın ise icrasının müthiş derecede zor olduğunu belirtmektedir. Ona göre zurnaya dengeli bir nefes verebilmek oldukça zordur, diyaframın vs. çok iyi olması gerekmektedir. Ama Tulum çalgısının bunu biraz daha rahatlattığını belirtmektedir. Tulum çalgısıyla tarihte eski devirlerde, o ilkel şartlarda çalgının “Nav” denilen kısmının çıkardığı çift sesle, çok seslilik yapılabildiğini söyleyen URAL, tulumun nav kısmının ise ilk olarak hayvanların boynuzundan yapılan bir malzeme olduğunu söylemektedir. Tulum çalgısının, ilginç bir şekilde Ardahan ilinde de çalınmakta olduğunu belirten Ural, bunu o yörede yaşayan Ahıska Türklerine bağlamaktadır. Tulum için; Ahıska Türkleri, Artvin yöresinde yöresel Si zurnayı kullandığına göre, Ardahan’daki Ahıska Türklerinden zamanında gelmiş veya yörede tarih boyunca orda olan topluluklar tarafından kullanıldığını düşünmektedir. Ural, 1948’li yıllarda Stalin’in Ahıska Türklerini sürgüne gönderdiği zaman, o insanların gittikleri Türkistan’da veya başka gittikleri her yere çalgılarını da yanlarında göç esnasında götürmüş olduklarından ve yerelliği gittikleri yerlerde de devam ettirmiş olduklarını söylemektedir. Tulum’un bir süre sonra, Artvin’in Şavşat ilçesi içerisinde unutulduğunu söyleyen Ural, bunu ise şuradan biliyoruz der: Artvin-Şavşatlı olan 1994-2002 yıllarında yaşamış mey ve zurna çalgı icracısı olan Sofu Dede ya da Sofu Usta olarak bilinen ünlü müzisyenin babası, iyi bir Tulumzurna icracısıymış. Çaldığı tulumun nav kısmının ise boynuzdan yapılmış olduğunu ve günümüzde halen Artvin’in Yusufeli ilçesinde imal eden ustaların da olduğunu belirten Ural, navın tamamının boynuzdan yapılmış olmadığını, zurnanın kalağına benzer, huni şeklinde kısmın, hayvan boynuzundan yapıldığını ve bu kısma iki tane sipsi şeklinde kamıştan düdük takılarak nav yapıldığını söylemektedir. Tulum çalgısının icra bakımından zurna çalgısından daha rahat

çalınabilen bir müzik aleti olduğunu ama zurnadan alınan oktav seslerin tulumdan alınamadığını belirten Ural, yörede halk oyunları müzikleri, türküler ve ezgilerin, çoğunlukla ses aralığı isteyen ezgiler olduğundan zurna ile daha rahat çalınabildiğinden bahsetmektedir.

Başka bir açıdan, Artvin yöresinin kendine özgü geleneksel kültürüne bir başka örnek verilecek olursa, yöre içinde kullanılan ritmik çalgı usulleri konusunun olduğunu belirten Ural, Artvin yöresinde halk oyunları müziklerine eşlik eden ritim usullerinin, dünyanın hiçbir yerinde kullanılmadığını söylemektedir. Bu ritmik usullerin çalma şekillerinin çok farklı olduğunu belirten Ural, örneğin yöreye özgü bu ritim usullerinden 10 zamanlı, 5 zamanlı gibi ritim usullerinin stüdyoda kayıta girince, bilmeyen kişi için problem oluşturduğunu belirtmektedir. Ural, konu hakkında şunu söylemiştir: “Ben stüdyoda ekiplere çalınmak üzere kayıt oluşturduğumda, özellikle Artvin yöresine özgü ritim kalıplarının atılmasını istedim ve öyle bir kayıt çıkardım, eğer bıraksaydım bu ritimlerin hiç birini attırmayacaklardı.” Yani bu yöresel ritim kalıplarının kullanmasının çok önemli olduğunu vurgulayan URAL;

“Siz şimdi 10 zamanlı bir ritim attığınız zaman piyasada ‘Çayda Çıra’ oyununu oynamak geliyor içimden “Artvin Ağır Bar” oyununu oynamak gelmiyor. Başka bir yörenin 10 zamanlı ritmi ile bir başka yörenin müziklerini harmanlayabiliyorsunuz ama Artvin yöresi için asla, çünkü uymuyor. Bu ritim kalıpları Artvin yöresinde ki yaşayan insanların kültürel yapısına ve halk oyunlarına tam oturuyor, ama başka kalıplar oradaki insanın aklına oturmuyor.” (Ural, 2019).

10.yy’ın başında Türkler İslamiyet’i kabul etmiş olsalar dahi, buna rağmen İslamiyet’in kültürel alt yapısında şaman gelenek ve göreneklerinin hâkim olduğunu düşünen URAL, eğlence amaçlı oynanan halk oyunları gibi oyunların, aslında bir şaman inancının dinsel töreni olduğunu düşünmektedir. Ama bizlerin bunları eğlence olarak bildiğini, asıl çıkış zamanındaki amacının bu olmadığını belirtmektedir. Örneğin günümüz halk oyunlarında ekip başının olduğunu ve ekibi yönettiğini, ekip sonu ve ekibin ortaları kişinin olduğunu belirtmekte ve şöyle devam etmektedir:

“Şaman ekibi yönetir, şamanın yardımcısı en sondadır, diğerleri de törene iştirak ederler. Günümüz halk oyunları oynanması esnasında bağırılan “Hey-Hey, Uy, Yi, Hu gibi nidaların anlamları, dinsel törenlerdeki kendinden geçmenin ifadesidir. Aslında bu tip inançların hepsi iç içe geçmiştir ama bunları

bütünleştiren unsurlar nağmelerdir, nağmeleri de en iyi ifade eden unsurlardan birisi de müzik aletleridir. Artvinli kişilerce yazılan bazı halk oyunları müzikleri, önüne kendi ismi getirilerek bestelenmiştir. Örneğin TRT Ankara Radyosu Üflemeli Sazlar Sanatçısı Artvin Şavşatlı olan “Remzi Yeni Ağır Bar’ı” gibi. Çünkü yörenin insanıdır.” (Ural, 2019).

“Halk Oyunları” tanımını ise Ural şöyle yapmaktadır: “Belirli bir yerleşim yerinde yaşayan halkın, yaşam tarzının figürlerle ifade edilmesidir”. Artvin yöresi halk oyunları müziklerinin, karakteristik geleneksel yapısının soru-cevap şeklinde olduğunu belirten Ural, bu anlamda, örneğin Atabarı melodisinin, soru-cevap şeklindeki çalışmasının günümüzde uygulanmamakta olduğunu söylemektedir. Halk oyunlarının nesilden nesile aktarılıp kendi içinde değişkenlik gösterebileceğini ama bu gibi değişikliklerin zorla yapılan bir değişiklik olduğunu ve doğal değişim süreci olmadığını belirtmekte ve müziğin doğasına aykırı bir değişiklik olduğunu düşünmektedir. Artvin yöresinin coğrafi şekiller itibariyle engebeli araziye sahip olduğunu, düz arazilerin çok olmadığını söylemektedir. Bu yüzden ufak boyda bir zurna ve ufak çaplı bir davul, seslerini insanlara kolaylıkla ulaştırılabilmekte olduğunu, fakat düz, ucu açık bir araziye sahip olan yörede ise seslerin uzak mesafelere duyurabilmek için davul ve zurna boyunun ve çapının artması gerektiğini belirtmektedir. Aynı zamanda Artvin yöresinin iklim şartları faktörü de, yörede bulunan çalgıların karakteristik yapısının oluşmasında etkili olduğunu belirtmektedir.

Yöredeki geleneksel zurna tipinin, unutulmaya yüz tutmuş olma sebebini şöyle açıklamaktadır: zamanla müziğin unsurlarıyla beraber, popülerleşme süreciyle geleneksel yapıdan uzaklaşmaya başladığını söylemektedir. Zaman içinde ekonominin yaşam içerisinde daha önem arz eden hayati bir mesele teşkil eden boyutlara ulaşmasıyla birlikte, geleneksel öğelerin para kazandıramadığından dolayı, popüler sayılabilecek çalgılar ortada olunca herkesin özentisinin onlar yönünde oluşmaya başladığını düşünmektedir. Bu etkenlerden en önemlilerinden birisi iletişimin genişlemesi ve zenginleşmesi olmuştur diyen Ural, Artvin yöresi insanın geçmişte, yörenin haricinde müzik bilmediğini söylemektedir. Âşıklık geleneğinden olan müzisyenler gezip, görüp, derlemeler yapıp, yeni olanı onlar getirmiş ve götürmüş ama yerel halkın bunu bilmediğini söylemektedir. İletişim ağının genişlemesiyle; radyo, televizyon vs. icat olunca, bu kez insanların farklı şeyler tanımaya başladıklarını belirten Ural, örneğin zamanında Şavşat’ta müzisyen kalmadığından Sofu Usta’nın Orman İşletmesi Kurumuna, Şavşat’tan gitmesin diye işe alındığını söylemektedir. Ural’a göre, ekonomik koşulların ağır basmasıyla, müzisyenlik geçinmek için yetmemiştir.

Bir başka örnek olarak, günümüze yakın zamanda, Artvin-Şavşat yöresinde yaşayan mey, zurna ve davul çalgılarını icra eden, yörenin insanı olan Gökalp Altun'un yöreden gitmesini diye belediyeye işe alındığını söylemektedir. Çünkü yörede müzisyen kalmayacağını belirten Ural, esas bu geleneksel zurna çalgısının unutulma sebebinin ise ekonomik koşullar olduğunu belirtmektedir.



Şekil 180. Artvin yöresi geleneksel, halk oyunları kadın kostümü, *Uğur Ural Arşivinden*



Şekil 181. Artvin yöresi geleneksel, halk oyunları kadın kostümü, *Uğur Ural Arşivinden*



Şekil 182. Artvin yöresi geleneksel, halk oyunları kadın kostümü, *Uğur Ural Arşivinden*



Şekil 183. Uğur Ural ile yapılan sözlü görüşme

9.3. Nahit Akdemir ile Yapılan Görüşme

9.3.1. Nahit akdemir kimdir?

Artvin'in Şavşat ilçesinin Şenocak köyünde doğmuştur. Tulum icrasının yanında, tulum imalatı ile beraber birçok kişiye tulum öğretmiş olup, şu anda da tulum çalan birçok öğrencisi mevcuttur. Türkiye'de ilk defa, 20 kişilik tulum korosu oluşturmuştur. Halen İstanbul'da profesyonel olarak düğünlerde, şenliklerde tulumun yanında, zurna ve akordeonda çalmakta ve çeşitli dernek ve kurumlarda, halk oyunları dersleri vermekle beraber müzik kariyerini sürdürmektedir.

Nahit Akdemir ile 10.10.2019 tarihinde İstanbul'un Sefaköy semtinde, kendi ofisinde, ses kayıdı alarak yapmış olduğum birebir görüşmede konuyla ilgili şunları anlatmıştır: doğduğu Şenocak köyünün (eski adıyla aslen Çakvelta, günümüzde ise Çakolta olarak bilinen) çoğunlukla Gürcülerin yaşadığı bir köy olduğunu ve kendisinin de Gürcü olduğunu belirtmiştir. Tulum çalgısının, aslında hep Rize bölgesine ait bir çalgı olarak bilindiğini, fakat tulumun Türkiye'nin Doğu Karadeniz Bölgesi'nin birçok yöresinde kullanıldığını söylemektedir. Örnek olarak günümüzde; Artvin, Rize, Kars, Ardahan, Erzurum-İspir bölgelerinde kullanıldığını belirtmektedir. Artvin yöresinde, kalabalık yani mozaik bir kültür vardır diyen Akdemir, aynı zamanda tulumun Gürcistan'da ve Artvin yöresinde yaşayan Gürcüler tarafından da kullanıldığını söylemektedir. Tulumun farklı yörelerde, çalgının “nav” denilen kısmının, yapısal şekli itibariyle farklı biçimlerde kullanıldığını belirtmektedir. Akdemir'e göre, çalgının yapımı Artvin'de yoktur denilmesine karşılık, yörede geçmişte çalgı yapımının da olduğunu belirtmektedir. Yöredeki farklı kültürel yapının oluşmasıyla ilgili olarak ise şunları söylemiştir:

“Benim babam 1924 doğumlu ve Artvin-Şavşat'ın, Şenocak (eski adı Çakolta) köyünde yaşayan dedesinin dedesi, köye ilk gelenlerden birisidir. Aşağı yukarı o bölgede, 350-400 yıllık bir yaşantı vardır. Örneğin Gürcüler o bölgeye başka yerden gelmemişlerdir, zaten oradadırlar. 1877-1878 Osmanlı Rus Harbinden sonra, Türkiye'nin Doğu Karadeniz Bölgesi, Trabzon iline kadar (Artvin ili, Rize ili) Rus egemenliği altındaydı. Benim yaptığım araştırmalarda, tulumun 1600'lü yıllarda, Rusya'da bir kralın karşılamasında kullanılan bir çalgı olduğunu öğrendim. Almanya'da katıldığım bir “tulum festivalinde” ise ortak pay derinin

kullanılmasıydı. Çift düdüğe sahip nav yapısı ise bizim Türklerde vardır.”
(Akdemir, 2019).



Şekil 184. Artvin yöresinde kullanılan *Tulum Nav*’ı yapısı, *Nahit Akdemir Arşivinden*

Tulum navının avantajının, ikili olan boru (“analık” denilen) kısmındaki perdelerin, yan yana olmasıyla akor şeklinde sesler elde edilmesidir diyen Akdemir, Artvin ve Gürcü coğrafyasının kullandığı tulum navının, üzerindeki perdeler itibariyle ise daha farklı olduğunu söylemektedir.



Şekil 185. Artvin yöresinde kullanılan, *Tulum Nav*’ı yapısı, *Nahit Akdemir Arşivinden*

Şekil 185’te görülen Artvin yöresinde kullanılan nav biçiminde ise, çifte borusunun bir tarafında, tek perde vardır. Akdemir, bu perde biçiminin *gayda* çalgısında olduğu gibi “dem” sesi tutarak, ezgi’yi çalarken sürekli “zu” şeklinde bir ses çıkarttığını ve hatta Ege

yöresinde bir ezgiyi, iki tane zurna çalarken, “dem sesini” (yani ezginin karar sesi) veren zurna’ ya ise zu-zurna denildiğini bildiğini söylemektedir.



Şekil 186. Artvin yöresinde kullanılan Tulum Nav’ı yapısı, Nahit Akdemir Arşivinden

Şekil 186’da ki nav biçiminin Artvin’de ve Gürcistan’da kullanıldığını söyleyen Akdemir, çifte borularının bir tanesinin, üstten 2 delik kapalı şeklinde olduğunu belirtmiştir. Fotoğrafta görülen nav biçiminin, Artvin yöresinde kullanılmakta olduğunu yani, Artvin yöresinde; bir borusunun 3 deliği açık, diğer borusunun 5 deliği açık olan nav yapısı görünmekte, Gürcistan’da da aynı yapıda olan navın kullanıldığını belirtmektedir. Her iki tarafında da, 5’er delik açık şekilde bulunan nav şeklinin ise, “Hemşin” ve “Lâz” bölgelerinde kullanılmakta olduğunu söylemektedir. Rize bölgesinde, tulum yapımının Artvin’e göre daha fazla olduğunu söyleyen Akdemir’e göre bunun sebebi, yörede çalgı çeşitliliği anlamında fazla alternatif kullanılmadığındandır. Rize içinde, özellikle Hemşin ve Lâzların yaşadığı bölgelerde imal edildiğini ve kullanıldığını söylemektedir. Artvin’de Tulum’a alternatif olarak, zurna ve akordeon kullanıldığını belirten Akdemir, eğer tulum Artvin çalgısı olarak bilinmiyorsa, bunun Artvin’i bilmeyen kişilerce düşünülen bir durumdan kaynaklandığını vurgulamaktadır.

“Benim babamın anlattığına göre, dedesi yaşlarında bir amca, bizim köyde Tulum çalar ve karşı köye dinletirmiş. Benim babam 1924 doğumlu olduğundan, en az 100 sene üzerine eklessek, bu olay 1800’lü yıllara denk gelir. Artvin’de çalınan çok eski navlar elime geçti. Basit bir şekilde, iki tane kamıştan yapılmış boruya bir boynuz parçası geçirmişler. Hatta boynuz parçası tam tutmuyordu, iplerle tutturmaya çalışmışlar. Yapımları aynı şekilde olmuş; bir boru 3 açık,

diğer boru 5 açık delikliydi. Şimdiki gibi düzgün bir formda, simetrik değil daha basit şekillerde yapılmışlardı. Ben Artvin Şavşat Şenocak köyündenim ve orası Gürcü köyüdür. Halen daha orada yaşayan Gürcü ustalarla da görüşmelerim olmaktadır. Eski tarihlerde ulaşım ve ekonomik koşullar zor olduğundan, tulum çalgısını, uzak yerlerden yapan birisinden almaları veya başka birisinin yöreye getirmesi mümkün değildi. O yüzden bu çalgıları yörede kendileri yapmaktaydılar.” (Akdemir, 2019).



Şekil 187. Gürcistan’da kullanılan Nav türlerinden bir tanesi, *Nahit Akdemir Arşivinden*

Akdemir, günümüzde Gürcistan coğrafyasında, tulum navında ki çifte borulardan birisinin 6 açık delikli, diğerinin üstten 3 açıklı delikli şeklinde olduğunu söylemektedir. Bu navın “Re” tonunda olduğunu belirten Akdemir, Gürcistan coğrafyasında daha çok pest navların kullanıldığını belirtmektedir. Akdemir, kendisinin ise Artvin’de kullanılan nav üzerinde, Hicaz makamlarının da çalınabilmesi için çalışmalar yapmakta ve projeler üretmekte olduğundan bahsetmektedir. Artvin yöresinde kullanılan, 5 ve 3 açık delikli olan nav biçiminin, Rize’de Hemşin bölgelerinde de ayrıca kullanıldığını belirten Akdemir, bunların çaldığı horonlara, halk ağzında “kaynaklı horon” denildiğini söylemektedir.

“Örneğin ‘kaynaklı Rize horonu çal da oynayalım denilmektedir.’ Bu kapalı navlar, Artvin haricinde; Rize, Kars, Ardahan, Erzurum-İspir ve Gümüşhane yörelerinde de kullanılmaktadır. Popüler olarak tulum çalgısının, çoğunlukla “Hemşin” yörelerinde kullanıldığı görülmektedir. Çünkü onlar bu çalgıyı hiç

ellerinden bırakmadılar. Ama Artvin yöresinde, zaman zaman çalınmadı çünkü yörede alternatif başka çalgılar olunca gereken önem verilmemiştir. Ama Hemşin yörelerinde alternatif çalgılar kullanılmamıştır. Artvin yöresinde, eski tarihlerde hep 5 ve 3 açık delikli olan nav şekli kullanılmıştır. Ama günümüzde Hemşin navı diye tabir ettiğimiz, iki tarafı da 5 açık delikli olan navlar kullanılmaktadır. Benim elime, Artvin yöresinde çok eski tarihlerde kullanılan 5 ve 3 açık delikli navlar geçti. Çok eskiydiler, yıpranmışlardı ve tamir görececek durumları pek kalmamıştı. (Akdemir, 2019).

Tulum çalgısının Artvin yöresindeki geçmişi ile ilgili olarak ise, Rize Hemşin’de doğan ve tanınan tulum sanatçılarından 1937 doğumlu Remzi Bekâr’ın, Doğu Karadeniz Bölgesi’nde bulunan Tulum için, Oğuz Türklerinden geldiğini söylediğinden bahseder. Tulumun ilk icadı ile ilgili olarak, Gürcistan’ın bir köyünde yapıldığını duyan Akdemir, ne derecede doğru olduğunu bilmediğinden bahsetmiştir.

“Artvin yöresinde Arhavi ve Hopa ilçeleri, daha çok Rize kültürüyle ilişkili olmuştur. Şavşat, Yusufeli ilçeler Artvin’e bağlıdır fakat sınır komşu olduğu Erzurum, Kars, Ardahan bölgeleriyle kültürel alışverişlerde bulunmuşlardır. Akordeon çalgısı ise, Artvin yöresinde yine tarih boyunca aynı topraklar üzerinde yaşamış Gürcü kültüründen kalma bir çalgıdır. “El Armonikasının Artvin yöresinde kullanılmadığını biliyorum. Artvin yöresinde, Şavşat ilçesine bağlı Meydancık, (eski adıyla İmerhev) gibi Gürcü köylerinde, daha çok Akordeon ve Tulum kullanılmaktadır. Ahıska kökenli olan Şavşat’ın, daha yukarı tepe bölgelerinde, Zegan, Morgel (eski adlarıyla) gibi köylerinde daha çok davul-zurna tercih edilir. (Akdemir, 2019).



Şekil 188. Nahit Akdemir ile gerçekleştirilen sözlü görüşme



Şekil 189. Artvin yöresinde kullanılan *tulum* yapısı

9.4. Özgür Altun ile Yapılan Görüşme

9.4.1. Özgür altun kimdir?

Artvin'in Şavşat ilçesinin Veliköy köyünde doğmuştur. Babası mahalli mey-zurna sanatçısı olduğu için küçük yaşlarda köy düğünlerinde babasına davul çalan Altun, mey, zurna ve duduk (balaban) çalgılarını, İstanbul'a taşındıktan sonra heves edip çalmaya başlamıştır. İstanbul Beşiktaş Halk Eğitimi Merkezinde, halk oyunları gruplarına çalmaya başlayan Altun, profesyonel müzisyen olmaya başladıktan sonra, çaldığı çalgıların çoğunun sorunlu olduğunu ve yapan ustaların müzisyen olmamalarından kaynaklı akort edilemediğini ve bu çalgıların artık kendine yetmediğine karar vererek, kendi çaldığı çalgılarını kendisi yapmaya başlamıştır. Aradan kısa bir süre geçmesine rağmen, kendisinin yapıp çaldığı çalgıları gören diğer müzisyenlerden ciddi talepler gelmeye başlayınca, çalgı yapımını bu şekilde meslek haline getirerek geliştirmiştir.

Özgür Altun ile 08.10.2019 tarihinde İstanbul'un Sarıyer semtinde, kendi imalathanesinde, video kayıdı olarak yapmış olduğum birebir görüşmede konuyla ilgili olarak şunları söylemiştir: Artvin'de günümüzde, çoğunlukla herkesin bildiği halay zurnası olarak bilinen "La ton zurna" kullanıldığını belirtmektedir. *"Ama daha önceleri, örneğin benim babamın kullandığı ve onun anlattıklarından yola çıkarak günümüzde Azerbaycan, Ermenistan coğrafyasında kullanılan zurna biçimi kullanılmaktaymış."* Bu zurnalar için kullanılan zil zurna tanımının ise yanlış olduğunu belirten Altun, zurnanın sesi tiz, yani ince çıktığı için yöre insanı tarafından zil gibi ses olarak adlandırılmış ve zil zurna denildiğini düşünmektedir. Örneğin Trakya bölgesine doğru gidildiği zaman ise oradaki kaba zurna çalan insanın da, bizim şu an günümüzde kullanılan La ton zurnaya, zil zurna dediklerinden bahsetmiştir. Trabzon Akçaabat yöresine gidildiği zaman ise, orada zil zurna denilen zurnanın Re tonunda olduğunu ve Artvin yöresinde ise eskiden kullanılan zurnanın da Si, Si bemol tonlarında olduğunu belirtmektedir.

"Ben küçükken babamla, yöresel zurna yapım ustası olan Cabbar Bozkurt Ustanın yanına giderdik. Usta 1 ayda bir zurna yapardı o zaman. Elinde birkaç tane yapmış olduğu zurna olurdu. Birini Si bemol sesine daha yakın, birini do sesine daha yakın yapmıştı. Standart bir ölçü o zaman da yoktu ama bir duyum var, o duyum genellikle Si-Si bemol aralığındaki bir duyum olmuştur. Kulak onu arıyordu o zaman."

Artvin Şavşat'a; günümüzde herkesçe halay zurnası olarak bilinen, kalak kısmı geniş, genellikle La tonunda kullanılan bu farklı yapısal zurnanın, yöre müzisyenlerinden mey ve zurna çalgılarını icra eden, Ziyaeddin Aytekin (yöre insanı tarafından "Ziyo" diye bilinen) tarafından İstanbul'dan getirilmiş olduğunu belirtmektedir. Altun, O'nun yöreye getirmesinden önce, yörede daha önce hiç olmadığını söylemektedir. Ondan önce Cabbar Ustanın yapmış olduğu zurnalar vardı diye belirten ALTUN:

"Geçenlerde elime Özbekistan'dan bir zurna geçti. Onlarda Özbekistan'a sürülen Ahıska Türklerindenmiş. Bizim Cabbar Ustanın yapmış olduğu zurnayla birebir aynıydı. Yapı olarak, şekil olarak, tını olarak; kamış, metal ve boru olarak, o dönemin zurnaları aynıydı. Bizim atalarımızın Ahıska bölgesinde yaşadığı dönemlerde çalınan zurnalardır. Atalarımız Ahıska bölgesinde Ermenilerle, Gürcülerle, Kürtlerle, Azerilerle ortak bir bölgede yaşamışlar. Bir köyün içerisinde bu gruplar birlikte yaşadıklarından, kültürel etkileşimleri fazla olmuştur. Örneğin günümüzde Ermenistan bölgesinde ki çalınan müziklere ve çalgılara baktığımız zaman çok benzerdir. Bu yüzden bu çalgılar için, Artvin yöresine başka yerlerden gelmiştir demek yanlış olur, çünkü ortak bir kültür olduğundan çalgılar da ortaktır."

Artvin yöresinde eski tarihlerde kullanılan zurnanın, kendine özgü biçimsel yapısı olan cura zurna olduğunu belirten Altun, zil zurna denilen çalgıyla, cura zurnanın aynı şey olduğunu vurgulamaktadır. Bu kullanım farklılıklarının ise yörelere göre değiştiğini söylemektedir. Altun'a göre, örneğin Sivas, Tokat, Trakya, Aydın gibi yörelerde kaba zurna çalınır, orta zurna denilen zurna ise; Erzurum, Bayburt, Erzincan, Gümüşhane, Sivas'ın bir kısmı gibi yörelerde çalınır ve Si bemol ton olan barak zurnada bu gruba girer. Altun, cura zurna dedikleri aslında; Do zurna, Re zurna, Mi zurna gibi tonlara sahip zurnalardır diye belirtmektedir. Altun'a göre, doğu zurnası denilen zurna, barak zurnasıdır ve çalımı da farklıdır. Perde düzenleri farklıdır, çünkü o zurnayla geleneksel Barak Havaları çalınmaktadır. Orta zurna denilen zurna ise, Sol diyez, La tonları gibi zurnalardır. Urfa, Antep yörelerinde ki zurna ise, şekil yönünden biraz daha farklıdır. Şekil olarak biraz daha klarnet gibidir. Gövdeden aşağıya kalak kısmına doğru düz bir şekilde gelir ve kalak ucunda, birden ufak bir çap artışıyla açılır ve çoğunlukla Si bemol, Si tonlarında çalınmaktadır. Onların perde düzeninin ise Diyarbakır zurnası gibi olduğunu söyleyen Altun, Artvin yöresi müzisyenlerine göre o zurnalar, bozuk düzen olarak çalınmakta, onlara ise Artvin yöresinde çalınan zurnaların perde düzeni, bozuk düzen gelmektedir. Zil zurna denilen zurnanın, Giresun'un bir bölümü ve Trabzon yöresinde çalınan ve Horom, Horomi ya da Horon zurna

denilen zurna biçimi olduğunu söyleyen Altun, ton olarak ise çoğunlukla Re ton zurna olduğunu belirtmektedir.

“Biz zurnanın Re tonundaki şekline cura zurnası dediğimize göre, zil zurna diye bilinen zurna, cura zurnanın aynısıdır. Sesi ince olduğu için yörede zil zurna tabiri kullanılmıştır. Çalarken yörenin kendine özgü kültürel yapısından dolayı tavır farklılıkları ve zurna üzerinde perde ayarlarında bir takım ufak farklılıklar vardır. Örneğin Karadeniz’in kıyı kesiminde zil zurna diye bilinen zurna ‘da, perde aralıkları daha geniş, zurna ağacının kalınlığı ise daha incedir. Bizim sahne için yaptığımız Re zurnada perde aralıkları daha dar ve zurna ağacı kalınlığı (et kalınlığı diye de tabir edilir) daha kalındır. Biz bu şekilde Re tonunu bulmuşuz, onlarda Re tonunu o şekilde bulmuşlardır. Bayburt, Erzincan gibi yörelerde, bundan 25-30 sene öncesine kadar o yörelerde de halay zurnası olarak bildiğimiz, La ton zurna çalınmamıştır. Bayburtlu, Erzincanlı iyi zurna çalanların eski kayıtlarında da, Si, Si bemol ton zurnalar olduğunu görmekteyiz. Sonradan çalgılar yapıla yapıla, biraz daha bas tonlar, kaba tonlar yöre insanının hoşuna gitmiştir ve daha pest sesleri elde edebileceği zurnalar yapılmaya başlanmıştır (La zurna gibi). Çalgı ne kadar ufalırsa, çalgının çıkardığı ses düşer ve o zurnanın sesini dışarda duyurmak o kadar zordur.”. (Altun, 2019)

Artvin yöresi geleneksel zurna yapısının, zaman içerisinde yerini başka zurnalara bırakmasının başlıca nedenini ise Altun şöyle açıklamaktadır.

“Yörede adam harmanda, meydanda çalıyor zurnayı ve sesi duyulmuyordu. Biraz daha tok tonlu ve yüksek sesli zurnayı görünce çalan kişi elindeki bırakmış ve diğerini almıştır. Erzincan ili Refahiye ilçesinde de Ahıska Türkü çoktur. Zaman içerisinde daha yüksek sesli olarak değişen bu zurnalar, oralardan Artvin yöresine de taşınmıştır. Artvin yöresinden biraz daha batıya doğru gidildikçe Bayburt’a, Erzurum’a, Gümüşhane’ye doğru geldikçe müzikal çeşitlilik arttığı için, Artvin yöresinde zamanında kullanılmış mevcut geleneksel zurnalarla bu müziklere eşlik edilememiştir. Örneğin Erzurum Dağları türküsüne, Artvin yöresel zurnasıyla eşlik edemiyordun. Çünkü ton tutmuyordu, ses aralığı yetmiyordu ve kolaylıkla oktavlara çıkabilen bir zurna değildi. Ziyaeddin Aytekin, Artvin yöresinden çıkıp İstanbul’a geldiği zaman, rahmetli Binali Selman Ustayla tanışmış, onun çaldığı zurnaları görmüştür. O zurnaları Artvin yöresine getirdiği zaman, yöre insanlarının da haliyle

dikkatini çekmiştir. Gerçekten de Artvin yöresinde kullanılan geleneksel zurnalar, Türk müziği anlamında yeterli çalgılar değillerdi. Yapısal olarak, gövdesi dar çapta başlıyor, hafif genişleyerek aşağıya doğru uzuyor, birden genişlemiyor. (Altun, 2019)



Şekil 190. Giresun, Trabzon yöresinde kullanılan “Re Ton Zurna”, Özgür ALTUN Arşivinden

İspanyaya halk oyunları festivali için gitmiştim, orada kasabada yaşayan yerel bir halkta zurnacı grubu vardı ve aynı Artvin yöresinde eskiden çalınan ve Azerbaycan yöresinde çalınan zurnanın aynısı vardı. Do tonundaydı. Ama nereden o bölgeye gitti bilmiyorum. Beklide bizim yurdumuzdakiler oraya götürdü, orada çalındı ve hoşlarına gitti ve benimsediler. Bizim ülkemizde zamanında kullanılan zurnanın bire bir aynısıdır. Bu anlattığım olay 8-10 sene olmuştur. Yörede zurna ile halk oyunları arasındaki ilişkiye bir örnek ise, Artvin yöresinde yakın bir zaman öncesinde insanlar halaya, horona durduğu zaman Artvin yöresinde bildikleri ezgilerden başka -aynı ritimde örneğin, aynı 6/8’lik ritimde- başka bir melodi çaldığı zaman dururlardı, oynamazlardı. Çalana bakarlardı, bu ne çalıyor diye? Örneğin Erzurum yöresinde bu yoktur. Orada ki müziklerin çeşitliliğinin fazla olmasından dolayı, sen bilmedikleri 6/8’lik bir melodi de çalsan, bildikleri müziği duymuş gibi oynarlar. Çeşitlilikle birlikte, yörede zurna çalgısını icra eden çok ve sık çalınmaktadır. Artvin yöresinde insanlar buna yeni yeni alışıyor. Bunun nedeni, yöredeki insanların daha sınırlı alanlarda oynamaları, evlerinde ki müzik aletlerinin yetersizliği ve çok fazla

icracının olmayışından olduğunu düşünmekteyim. Bu aynı zamanda yöredeki insanların çalınan müziklere “bu bizim oranın müziği değil” diye yaklaşımlarından da kaynaklanmaktadır. Örneğin bu konuda, Artvin yöresinde yöreye ait bir tane “Bar” oyunu çalılıyorsunuz ve peşine yöre insanının bilmediği melodide olan “Hoplatma” kısmını çalılıyorsunuz ve insanlar o melodiyi “bu bize ait değil” diye değeriendiriyorlar ve yabancılıyorlar. Burada tamamen çalınan bar oyunu farklı değil, sadece peşine çalınan hoplatma kısmı farklı ama bunu yöre insanı kabullenmiyor. Bunun olması, aslında yöreye bir renk, bir çeşitlilik getiriyor. Oradaki halk değişik ezgilerle oynamayı öğreniyor ve bu da bir zenginliktir. Yöreden zamanında ayrılmış ve yöreye ilgili çalışmalar ve icraatlar yapan müzisyenler, yöresel halk oyunları müzikleri anlamında yenilikler yaparak yöre müzik kültürünü zenginleştirmiştir. Aynı zamanda bunlar yapılırken, geleneksel yapıda korunmuştur. Zamanında Artvin yöresinden çıkıp başka yörelere gitmeyen insanlar, sen oraya gidip müzikleri zenginleştirerek icra ettiğin zaman bundan hoşlanmıyorlar, çünkü bilmiyorlar. Ama yöre müziklerinin asılları hep çalınmıştır, sadece ezginin sonuna farklılık, çeşitlilik getirilmiştir. Burada ki eksiklik aslında karşılıklıdır. Yöre insanı, yöre ezgilerini yeni icracılarla da zamanında çok paylaşmamıştır. Yenilerde, dışarıdan duyduklarını öğrenerek çalmışlardır.

Artvin yöresinde çalınan tulum konusunda ise, ben ilkokul 1.sınıftayken babama düğünlerde davul çalmaya başlamıştım. O tarihten İstanbul’a gelene kadar Artvin Şavşat yöresinde tulum görmemişim. Ama eskiden yaşayanların anlattığına göre, yörede Tulum ve Akordeon varmış. Ayrıca ben Artvin’de, Garmon çalgısının kullanıldığını biliyorum. Günümüzde Artvin’in Meydancık köyünde halen çalınmaktadır. Dedelerimiz, eskiden yörede tulum ve davul-zurna aynı anda vardı ama davul-zurna insanlara daha güzel geldiğinden, tulum zamanla kaybolmuştur diyorlardı. Ama günümüzde Hemşin horonlarının popüler olmasıyla, gençlerle birlikte tulum rağbet görmeye başlamış ve hatta davul-zurnadan çok tercih ediliyor günümüzde diyebiliriz.” (Altun, 2019)



Şekil 191. Özgür Altun ile gerçekleştirilen sözlü görüşme



Şekil 192. Özgür Altun'a ait çalgı yapım atölyesi

9.5. Mahmut Turan ile Yapılan Görüşme

9.5.1. Mahmut turan kimdir?

Rize Çamlıhemşin ilçesinin Boğaziçi köyünün Tumaslı mahallesinde doğan Mahmut Turan, halkoyunları eğitmenliği yaparken Erkan Ocaklı'yla ile tanışmış, Kazım koyuncu ve Karadeniz'in bütün solistleriyle ve Türkiye'deki önemli müzik gruplarıyla zaman zaman çalışmaktadır. Tekfen Filarmoni, İzmir belediyesi senfoni ve Bursa senfoni orkestraları ile İlyas Mirzayev'in yazdığı Karadeniz Rapsodisi adli eserlerde çalmış ve Kemençe çalgısı icracısı Selim Bölükbaşı ile beraber sahne almıştır. 30 binin üzerinde aktif müzikal performans gösteren Mahmut Turan, dünyanın ve Avrupa'nın birçok şehirlerinde, gerek halkoyunları, gerek konserler, sokak tiyatrosu vb. sanatsal alanlarda çalışmalarını yürütmektedir.

Mahmut TURAN ile 11.10.2019 tarihinde İstanbul'un Beyoğlu ilçesinde, kendisinin kayıt için bulunduğu bir müzik stüdyosunda, video kaydı olarak yapmış olduğum bire bir görüşmede konuyla ilgili şunları anlatmıştır: kendi yöresi olan Rize Çamlıhemşin'de yaşayan insanların Hemşinliler olduğunu ama Hemşince dil bilmediklerini söylemektedir. Hemşince dilinin, Hopa tarafında kullanılıyor olmasına rağmen Rize'de olmadığını belirtmiştir. Bunun nedenini ise, ya unutulmuş ya da hiç olmamıştır diye açıklamaktadır. Ama Çamlıhemşin'de yaşayan insanların, Hemşinliler olduğunu vurgulamaktadır. Rize merkezde yaşayan insanlar Rizelidir diyen Turan, Hemşin'le alakası ve bağlantılarının olmadığını söylemektedir. Hatta Rize Çayeli'nin yüksek kesimlerinde yaşayan insanların da Hemşinliler olduğunu ve Hemşince dil bilmediklerini, Tulum'la oynadıklarını, çok yaygın olmamakla birlikte Kemençe 'nin de çalındığını belirtmiştir. Çamlıhemşin'dekilerin sadece Tulum'la oynadıklarını söyleyen Turan, Rize Merkez'de, Ağız Mızıkası ve El Armonikası çalgılarının kullanıldığını da söylemektedir. Gürcülerde ise El Armonikasının biraz daha gelişmiş biçimi olan Garmon çalgısının olduğunu söylemektedir. Rize Merkezde, El Armonikasının eskiden daha çok kadınlar tarafından çalındığını söyleyen Turan, El Armonikasıyla kendi aralarında eğlence yaptıklarını ve Horon oynadıklarını söylemektedir. Ağız Mızıkası ve El Armonikasının, Rize Merkezde kaybolduğunun ve unutulduğunun söz konusu olduğunu belirten Turan, Tulum çalgısının Rize'de Çayeli'ni geçtikten sonra; Pazar, Ardeşen, Arhavi, Fındıklı'da kullanıldığını söylemektedir. Fakat esas yerinin Çamlıhemşin

yöresi olduğunu ve Çamlıhemşin’de Hemşin oyunlarının Tulum’la oynandığını belirtmektedir. Rize yöresinde ki kültürel çeşitlilik hakkında bahseden Turan:

“Rize Merkezdeki halkla, Çamlıhemşin’deki halkın Gürcülerle bir bağlantısı yoktur. Rize merkezde, Salaha bölgesinde, merkeze gelmeden olan yerde, eskiden Tulum varmış ve günümüzde halen orada Tulum çalan birisi vardır. Trabzon Sürmene yaylalarında çok eskiden Tulum varmış, şu anda devam etmiyor. Günümüzde Yunanistan, kendi ülkelerinde çaldıkları tulumları, navları çoğunlukla bizim ülkemizden alıyor. Yunanistan’da ki tulum navları eskiden ağız dik ve aşığıya bakan bir şekildeydi. Rize Ardeşen’de, sahile yakın kesimlerde tulumla çalınan ezgiler daha hareketlidir. Çamlıhemşin’de çalınan tulum ezgileri, horonları; Gürcistan’la, Artvin’le, Hopa’yla bağdaşmıyor. Gürcistan’da Garmon çalgısı, Akordeon ve Tulum’dan daha ön plandadır. 1970-1990 yılları arasında Çamlıhemşin yöresinde de Tulum çalgısı, kullanım açısından oldukça az seviyelere inmişti. Kaybolmakla yüz yüze gelmişti. Ama bölgede, kültürlerinde eğlenecek başka çalgıları yoktu. 1990’lı yıllardan sonra Volkan Konak, Grup Yorum, Kazım Koyuncu gibi isimlerle çalışmalar yapmaya başladık, Tulumla Rock soundunda çalışmalar yapmaya başladık ve o yıllarla birlikte tulum tekrar yörede yükselişe geçti. O yıllardan önce tulum çok geniş alanlarda kullanılmıyordu. Biz o yıllarda grup içinde farklı çalgılarla; Bateri, Bas Gitar, Gitar gibi çalgılarla, tulum çalgısını sentezleyince insanlarda merak uyandırmaya başladı. Kazım Koyuncuyla birlikte, tulumu dizi müziklerinde kullanmaya başlayınca popülerliği arttı ve 2000’li yıllardan sonra çalgı yükselişe geçti.” (Turan, 2019).

Yörede kullanılan geleneksel tulum çalgısının yapısından da bahseden Turan, Çamlıhemşin’de kullanılan nav borularının, her ikisinin de 5 tane açık parmak deliği olduğunu belirtmektedir. Ayrıca, Artvin yöresinde de kullanılan, bir borusunun üstten 2 deliğinin kapalı olduğu navların da, aynı zamanda Çamlıhemşin yöresinde de kullanılmakta olduğunu belirtmektedir.

” Çamlıhemşin’de asıl kullanılan tulum, iki borusunun da 5’er açık delikli olan navlı Tulumdur. Çamlıhemşin’de uzun süreli horonlar oynanır. Düğünlerde 8-10 saat, 1-3 gün gibi. Horoncu tulumcuya “kapat tulumu” der ve tulumcu navın bir borusunun (sipsi) üstten 2 deliğini kapatır. Çamlıhemşin yöresinde 4-5 tane kapalı tulumla çalınan, özel horon havaları vardır. Gürcistan’da kullanılan navlar, borularının bir

tanesinde 5 delik açık, diğer tarafında en sonda 1 tane açık delik bulunmakta yani 5 artı 1 açık delikli şeklindedir. Yunanistan'da eski tip nav düdükleri, düz bir şekilde gelir veya ufak bir kalakla, zurna gibi aşağıya doğru bakardı, şimdiki navlar gibi ucu (ağız) kavisli ve yukarı doğru bakan bir şekilde değildi.” (Turan, 2019).



Şekil 193. Mahmut Turan ile gerçekleştirilen sözlü görüşme



Şekil 194. Mahmut Turan

9.6. Hüsni Köksal Reisoğlu ile Yapılan Görüşme

9.6.1. Hüsni köksal reisoğlu kimdir?

Rize ilinin Der pazarı ilçesinde doğan Reisoğlu, 7 yaşında Horon oynamaya başlamış ve Rize merkez halk oyunları ile büyümüştür. 1980 yılında Tulum ve oyunları ile tanışan Reisoğlu, Lise yıllarında ve devamında öğretmenlik vasfıyla çalışmalarına devam etmiştir. Aynı yıllarda Tulumla oynanan halk oyunlarını ve müziklerini bölgesinde araştırmaya ve oynamaya başlayan Reisoğlu, Kocaeli iline yerleşmiş ve burada da öğretmenliğe devam etmiştir. Yaptığı araştırmalar ve derlemelerinden dolayı, Motif Halk Oyunları Eğitim ve Öğretim Vakfı tarafından ödül almıştır. Halen öğretmenliğe devam edip, araştırma ve derleme çalışmalarını yürütmektedir. Türkiye’de Rize yöresi Halk Oyunları düzenleme ekiplerini ilk yapan öğretmenlerden olan Reisoğlu, Kocaeli Üniversitesi Halk Oyunları Kulübünde kendi yöresi olan Rize yöresini çalıştırmaktadır.

Hüsni Köksal REİSOĞLU ile 15.10.2019 tarihinde Kocaeli ili merkezinde, ses kaydı olarak yapmış olduğum, birebir görüşmede konuyla ilgili şunları anlatmıştır: Reisoğlu, Anneannesini temel alarak Rize Yöresinde 1800’lü yıllardan önce çok fazla müzik aleti bulunmadığını söylemektedir. Rize ilinin, tarih içinde müzik ve çalgı çeşitliliği geçişinin çok fazla olduğunu belirtmektedir. Örneğin Rize’de herkesçe “Def” çalgısının olmadığını bilindiği ama özellikle İkizdere, Anzer bölgelerinin yukarı dağ kesimlerinde tulumdan da önce def çalgısının olduğunu, özellikle kadınların çaldığını ve kendi aralarında oynadıklarını söylemektedir.

“Ben çocuktum, o zamanlar 70-80 yaşlarında çocuğu olmayan bir kadın vardı, komşumuzdu, yaylacıydı, Rize-Anzer’liydi. Ben def’li yaşam biçimini bilmiyorum ama kadının ismi Duriye Aba’ydı, yaşlıydı, bunamıştı. Komşularının uzaktan akrabalığı vardı ona bakıyordu, alırdı eline defini çalardı, türkü söylerdi.”
(Reisoğlu, 2019).

Ayrıca Rize’de geçmişte -şu an günümüzde Trabzon yöresinde kullanılan- kasnağı ufak horon davulunun çalındığını belirtmektedir. Reisoğlu, Rize’nin özellikle geçim sıkıntısından dolayı çok fazla göç vermiş bir şehir olmasından dolayı, bazı geleneksel kültürlerin aniden sıfırlandığını düşünmektedir. Özellikle çay üretiminden elde edilen maddiyatla birlikte, var olan geleneksel kültürlerini kaybettiklerini söylemektedir. Türkiye’de sadece Rize

bölgesinin belirli alanlarında “Ağız Mızıkası” çalgısının olduğunu, mızıkaya ise yörede “mozika” denildiğini, mızık isminin sonradan yörede kullanıldığını, yörede ayrıca “Armonik” te denilen , “El Armonika”sının da kullanıldığını ve bu çalgıları aynı zamanda, kadınların da çaldığını söylemektedir.

“Yörede bizde erkekler ve kadınlar bir arada oynar. Haremlik-Selamlık yoktur. Bir arada oynarken erkekler yorulur veya sohbet masasına gittiğinde, çalgının başına kadınlar geçer ve hatta yörede, Deli Nadir Aba vardı. Armonikte çalardı ama Ağız Mızıkası olmadığı zamanlar melodiyi ağzıyla çalar, 3 halkayı iç içe oynatırdı. Öyle 5-10dk. değil, saatlerce çalardı. Yorulunca geçin türküye derdi, onlar türkü söylerken dinlenirdi, sonra yine devam ederdi.” (Reisoğlu, 2019).

Tulum çalgısının ise Rize’de Çamlıhemşin yöresinin yukarı kısımları kaçkarlardan, anzer bölgesine kadar geçmişte hep var olduğunu belirten Reisoğlu, Tulum çalgısının Ağrı Dağı eteklerinden başlayıp, Rize’ye kadar indiğini, batıda da Trabzon Araklı bölgesine kadar uzandığını söylemektedir. Bu bölgesel farklılığı ise şöyle açıklamaktadır: Tulum’la Ağrı bölgesinden başlanıldığında, o yörelerde “Bar” oyunları çalındığını, Rize bölgesine gelindiğinde “Horon” havaları çalındığını, Trabzon bölgesine doğru geçildiğinde ise daha da hızlı tempolarda çalındığını belirtmektedir. Reisoğlu, El-Armonikasının ise Anneannesinin çocukluk zamanlarında yani 1800’lü yıllarda yörede var olduğunu söylemekte ve o yılların çalgının yöreye yeni yeni gelmeye başladığı zamanlar olduğunu düşünmektedir. Çalgının ise Kafkasya coğrafyasındaki Abaza, Çerkez topluluklarının kullandığını ve Rize yöresine o bölgeden geldiğini düşünmektedir. Çalgının Rize bölgesine gelişinin ana nedeninin ise, yörede geçim sıkıntısı olduğundan dolayı insanların gurbete gidip oralardan bu çalgıların hoşlarına gidip yöreye getirmeleri olduğunu varsaymaktadır. Çerkez Mızıkası olarak da bilinen çalgıyla, El Armoniğinin aynı çalgılar olduğunu belirtmektedir. Ama Ağız Mızıkasına, yörede yine Ağız Mızıkası denildiğini söyleyen REİSOĞLU, Rize bölgesinde ise Çerkez, Abaza topluluklarının olmadığını bundan dolayı yöreye göç yoluyla gelmediğini, yöre dışına çıkan yöre insanın getirdiğini söylemektedir. Rize bölgesinin müzik kültürü açısından farklı bir yapıya sahip olduğunu belirten Reisoğlu, örneğin Rize Çayeli ilçesinin; Tulum ve Kemeçe, Armonik ve Mızık çalgıları açısından bir geçiş bölgesi olduğunu ve o bölgenin çok çeşitli bir müzikal kültüre sahip olduğunu belirtmektedir. Ayrıca yöreye, geçmişte bölge insanını Müslümanlaştırmak için İran’dan getirilen toplulukların olduğunu söyleyen Reisoğlu, örnek olarak yörede kullanılan Puşi-Baş Bağlamasının, tamamen İran kökenli olduğunu ve İran’da Acem Şahı’nın kullandığı baş

bağlaması olduğunu ve bunun sadece, Karadeniz’de Rize yöresinde olduğunu belirtmektedir. Bir başka örnek olarak ise, Çamlıhemşin İlçesinin Lâz köylerinde yöre insanın giydiği Şalvarın, açıkta görünürse ayıp olduğunu, bazı Hemşin Köylerinde ise Şalvarın, görünmese ayıp olarak karşılandığını söylemektedir. Reisoğlu’na göre Hemşinliler, Türkiye’de Müslümanlığı en son kabul eden topluluktur ve bu topluluğun Müslümanlığı daha çabuk kabul etmesi için, İran’dan yöreye yerleştirmeler olmuştur. Beraberinde getirdikleri Puşi ise, günümüzde Türkiye’de üretilmediğini, halen bölgeye farklı yollarla İran’dan getirilip mağazalar tarafından satışının yapıldığını söylemektedir. Müzik kültürü açısından, Rize’de davul (def), dilli kaval, ağız mızıkası, armonik, kemençe, tulum çalgılarının olduğunu belirtmiştir. Hemşin yöresinde ise tulumla beraber bir çalgı çalınmadığını belirten REİSOĞLU, yarışmalarda tulumla birlikte, ritim çalgısı özellikle istenmediğini söylemiştir. Ama Anzer bölgesine gidildiğinde, oranın kültüründe ritim olarak Def’in eşlik çalgı olarak kullanıldığını belirtmektedir. Anzer bölgesinde Hemşinlilerin olmadığını söyleyen Reisoğlu, bu bölgede aslında tulum ve def çalgılarının olduğunu, armonik çalgısının olmadığını ama bölgenin yukarı kesimlerinden aşağıya doğru inildikçe ağız mızıkası, armonik gibi başka çalgılarla tanışılıp kullanıldığını bahsetmektedir. Hemşinlilerin, Çayeli ilçesinin Büyükköy, Senoz, Raşot bölgelerinden sonra yerleşimlerinin fazla olmadığını söylemektedir. Çayeli bölgesinde, armonikanın tulum çalgısından da önce kullanıldığını düşünen Reisoğlu, tulum çalgısının Rize merkezine ise uğramadığını, sadece bölgenin Trabzon tarafının batı tarafında, yaylalardan inen Hemşinli olmayan tulum çalanların, indiklerinde tulumu; kemençe veya armonik tarzında çalmakta ve yöre oyunlarının oynanmakta olduğunu söyler. Rize Merkez’de tulum çalgısının kullanılmadığını belirten Reisoğlu, armonikanın pahalı bir çalgı olmasından dolayı herkeste olmadığını belirterek, kemençenin daha yaygın olarak kullanıldığını söylemektedir. Armonik çalgısının da, yöre insanı tarafından sevildiğini söyleyen Reisoğlu; Armonik sesini, klavye çalgısına yüklediklerini ve oradan sıklıkla çaldıklarını belirtmektedir. Rize Merkezdeki oyunların ve müziklerin, yöredeki Hemşinliler ve Lazlar gibi toplulukların kültürlerinden daha farklı olduğunu ve tulum çalgısı ile çalınmak istense de hepsinin çalınmadığını söylemektedir. Çamlıhemşin yöresine yakın olan Artvin bölgesine, yöresel oyunlardan dolayı, tulumun Artvin yöresine gittiğini düşünen Reisoğlu, arada ki farkın Çamlıhemşin’deki yöresel oyunların daha yavaş, daha yerinde ve daha tavrılı, Artvin yöresinde ise daha hızlı ve daha sert oynandığını söylemektedir. *“Bizim Rize’de ‘Hevek’ diye oyunumuz var, Hevek köy olarak Artvin’in Yusufeli ilçesine bağlıdır ama müzik ve oyun olarak Rize’ye aittir.”* Rize

bölgesinde oynanan oyunları, Artvin bölgesi oyunlarına göre daha yumuşak, daha yayvan⁹¹ olarak tanımlayan Reisoğlu, bu özelliğin ise tulum çalgısının nav kısmında değişikliğe sebep olduğunu ve Artvin yöresinde kullanılan tulum navlarında kapalı delikler kullanılarak, yörede ki sert figürlerle oynanan oyun müziklerinin çalındığını düşünmektedir. Aynı zamanda Yunanistan'da bulunan Rum topluluklarında da tulum çalındığını ve tulum nav düdüklerinin kapalı delikli olduğunu söylemektedir. Reisoğlu, tulum çalgısının ve navının yapısal olarak bozulmadığı, özelliğini hiç değiştirmedığı bölgelerden biri olarak Hemşin yöresinin olduğunu söylemektedir. Artvin bölgesine tulumun oradan gittiğini ve geçmişte il sınırlarını belirlerken, Çamlıhemşin Artvin'e; Arhavi ise Rize'ye verildiğini, fakat sonradan Artvin'in sahil kısmındaki alanı az olduğu düşünüldüğü için, Arhavi'nin Artvin'e; Çamlıhemşin'inin Rize'ye verildiğini bildiğini söylemektedir. Çamlıhemşin bölgesinde kullanılan tulum çalgısı böylelikle Rize'ye kalmıştır. Rize de hem Pazarhemşin, hem Çamlıhemşin yörelerine bakıldığı zaman, tulumun Rize içinde ise Çamlıhemşin'de daha önce kullanıldığını söylemektedir. Gürcistan sınırları içinde Karadeniz'e kıyısı olan kesimlerde, Megreller⁹² denilen Müslüman olmayan aynı Türklerde ki gibi kültüre sahip, Lazca dil konuşan yerel bir halkın olduğunu söyleyen Reisoğlu, onlarında aynı Hemşin tulumunu kullandıklarını, çoğunlukla aynı oyunları oynadıklarını söylemektedir. Örneğin, "Sallama" denilen halk oyununun başında Rize'de olmadığını, Trabzon Sürmene, Araklı bölgelerinden Rize'ye kaydığını söylemektedir. Rize yöresinde müzikal kültür açısından, aslında halk oyunları ve karşılıklı sözlü atışmalar içeren yöre türkülerinin çoğunlukla olduğunu belirten Reisoğlu, bundan dolayı o ezgilere eşlik edebilmenin kemençe ve armonikle, tulumdan daha rahat çalınabildiğini ve bu çalgıların o yörelerde daha tercih sebebi olduğunu söylemektedir. Ama tulum oyunlarının da çok farklı olduğunu ve çok sayıda olduğunu, Rize merkezde ki oyunların ise sayı olarak daha az, figür olarak daha az olduğunu söylemektedir. Rize yöresinde tulumla çalınan oyunlarda, oyun sırasında "Fora" denilen kısım olduğunu, oyunda yorulunca "Fora"ya geç denildiği ve almalı, atışmalı, karşı beri denilen demli türkülerin olduğu söylemektedir.⁹³ Örneğin Rize merkezde, demli türkülerin olmadığını ama Hemşin ve tulum olan yerlerde demli türkülerin olduğunu söylemektedir. Reisoğlu, Rize yöresinde kullanılan çalgıları halk oyunları ile bağdaştırarak

⁹¹ Eni boyundan uzun ve derinliği az olan, derinliği az ve geniş.

⁹² Megreller ya da Mergeller, Margallar, Mengreller, Mingreller, Gürcistan'da Karadeniz'e kıyısı olan Megrelya'nın yerli halkı.

⁹³ Demli Türkü'de, türküyü okunanın, türkünün son dördlüğünü okuduktan sonra karşı-beri denilen karşılıklı atışma şekline benzer karşıdaki kişinin türküyü son dördlüğünden alıp (yani dem tutar gibi) tekrar baştan söylenmesi olayı vardır.

bir sıralama içinde anlatmak gerekirse, geçmişte def zamanında ve deften önce karşı beri atışmalarla oyunların oynandığını, sonrasında dilli kaval, bu çalgının ise yerini ağız mızıkasına bıraktığı, sonrasında el armonikasının kullanıldığını ve daha sonra kemençe çalgısının yaygınlaştığını belirtmektedir. Kemençenin ise Rize'ye ait yöresel bir çalgı olmadığını, daha sonra Trabzon yöresinden geldiğini ve Artvin Arhavi'ye kadar gittiğini söylemektedir. Halk Oyunları anlamında ise Artvin yöresinin batısında horon, kuzeyinde Gürcü oyunları, güneyinde, bar-halay oyunları olduğundan, Türkiye'nin en fazla oyununa sahip illerinden birisi olduğunu söylemektedir.



Şekil 195. Hüsnü Köksal Reisoğlu

9.7. Uğur Zuboğlu ile Yapılan Görüşme

9.7.1. Uğur zuboğlu kimdir?

Artvin-Şavşat, Maden Köyü (eski adıyla, Bazgiret olan) doğumlu olan Zuboğlu, Kocaeli Üniversitesi Jeofizik Mühendisliği bölümünden mezun olduktan sonra, Gürcistan'da Uluslararası İlişkiler okumuştur. Yöre kültüründen uzak kalmamak için Kocaeli'nde Artvin Halk Oyunları Ekibinde oynadıktan sonra çalıştırıcılığını da yapmıştır. Gürcistan'da, kendi köyünden sesine alışık olduğu Garmon ve Akordeon çalgılarıyla daha da fazla ilgilenmeye başlamıştır. Köyünde 11 yaşına kadar öğrendiği Geleneksel Halk Oyunlarını ve Kocaeli'nde Artvin yöresi Halk Oyunları oynadığı yıllardaki bilgilerini Kocaeli'nde İmerhev Müzik ve Halk Oyunları grubu kurarak, diğer işlerinin yanında devam ettirmiştir. Müzik hayatına hep devam eden ZUBOĞLU, Gürcü dilinde Çiponi (Çiboni) denilen Tulum çalmaya başlamıştır. Rusça ve Gürcüce bildiği için, Halk Oyunları ve Müzikal anlamda yöresinin tarihini farklı kaynaklardan araştıran ZUBOĞLU, detaylı bilgilere ulaşabilmiş ve ayrıca yörenin bazı müziklerine Gürcüce sözler yazmış ve derlemeler yapmış, yöre müziklerini popülerleştirmek için çalışmalar yapmıştır.

Uğur Zuboğlu ile 15.10.2019 tarihinde Kocaeli ilinin Gebze ilçesinde kendi işletmeciliğini yaptığı, Gürcü yemekleri lokantasında, video kayıdı alarak yapmış olduğum birebir görüşmede konuyla ilgili şunları anlatmıştır: Zuboğlu, köken olarak kendisinin Gürcü olduğunu söylemektedir. Şavşat ilçesinin geçmişte 44 yıl Rus Çarlığı'nın himayesinde olduğunu, ondan öncesinin ise çok uzun yıllar Gürcistan ülkesine ait olduğunu, hatta Ardahan ilinin de aynı şekilde Gürcistan Krallığı'nın ortasında olduğunu söylemektedir. Gürcü Krallığı'nın tarihte çok eskilere kadar uzandığını söyleyen Zuboğlu, Antik Gürcü Krallığı olan Antik İber Krallığı ve Kolheti Krallığı gibi Artvin'in kuruluş yeri olan Çoruh bölgesinde, çok eski dönemlerde Antik Gürcü Krallıklarının yaşadığını söylemektedir. Yani günümüzdeki Artvin ili sınırlarının tarih öncesi dönemlere kadar dahi, Antik Gürcü devletleri ve Gürcü Krallığı'na ait olduğunu ve Gürcülerin o bölgede her zaman var olduklarını belirtmektedir. Artvin ile birlikte, o coğrafyada çok geniş yer kaplayan bir Gürcü tarihinin var olduğunu belirten Zuboğlu, Erzurum-İspir, Oltu, Ardahan, Bayburt, buraların dahi zamanında Gürcistan krallığı'na ait olduklarını, bu bilgileri ise sonradan öğrendiklerini, geçmişte bilmediklerini, çünkü Türkiye'de yıllarca ayrıntılı anlatılmamış bir Gürcü tarihinin olmasından kaynaklandığını belirtmektedir. Günümüzdeki Lazların ise Gürcülerle geçmişte

aynı topluluktan olduğunu, aynı dili konuştuklarını zamanla farklı şiveler oluşmaya başladığından, sonradan farklı bir dile sahip topluluk oluşturdıklarını söylemektedir. Geçmişte Gürcülerden zamanla farklılaşarak kendi aralarında ayrı bir toplum oluşturan Laz'ların, günümüzde kendilerine Laz denilmesine kızdıklarını söyleyen Zuboğlu, o toplumun kendilerine geçmişte aslında Laz'da demediklerini, Laz isminin ise Yunan dilinden geldiğini söylemektedir. Müzik kültürü konusunda ise insanlık tarihinin ilk çalgılarından bir tanesinin üflemeli bir çalgı olan düdük olduğunu belirtmiştir. Yapılan arkeolojik kazılarda ise "Salamuri" denilen Gürcü kavalı bulunduğunu söylemektedir. Zuboğlu, bu Salamuri kavalın ilk şeklinin kemikten olduğunu, tarih içerisinde, malzemesinin de perde sayısının da arttığını belirtmektedir.



Şekil 196. Salamuri (Gürcü-Kafkas) kavalının eski çağlarda kullanılan kemik malzemeden yapılmış biçimi, *Uğur Zuboğlu Arşivinden*



Şekil 197. Salamuri kavalının, Senfoni Orkestralarında da kullanılmış, perde sayısının artmış olduğu gelişmiş biçimi, *Uğur Zuboğlu Arşivinden*

Salamuri kavalın Türkçe karşılığının, sipsi denilen çalgı olduğunu belirtmektedir. Daha sonra bu iki düdüğün bir araya getirilip aynı anda çalınarak çok seslilik getirilmek istenmesinden dolayı, borulara birer kamış takılarak günümüzdeki tulum navı şeklinin ortaya çıktığını düşünmektedir. Gürcülerin kullandığı asıl nav için, kamış borularının birinin 5 açık parmak delikli, diğer borunun 3 açık parmak delikli şeklinde olduğunu söyleyen Zuboğlu, Laz'ların kullandığı Tulum navının ise her iki düdüğünde 5'er açık parmak deliği olduğunu belirtmektedir. Bu navların ise, eski dönemlerde Nav ucuna takılan hayvan boynuzu şeklinde olduğunu belirtmektedir.



Şekil 198. Gürcülerin kullandığı tulum navı yapısı, *Uğur Zuboğlu Arşivinden*



Şekil 199. Hemşin ve Lâz'ların kullandığı tulum navı yapısı, *Uğur Zuboğlu Arşivinden*



Şekil 200. Gürcülerin kullandığı tulum nav yapısının, ucundaki hayvan boynuzu kalağı (Zili, Çanı) olmayan şeklinin, ön ve arkadan görünümü, *Uğur Zuboğlu Arşivinden*

5 ve 3 açık delikli olan nav yapısının, Artvin'in Şavşat ve Yusufeli ilçelerinde kullanıldığını belirtmektedir. ZUBOĞLU, Artvin yöresinde aynı zamanda bir borusu 5 açık delikli, diğer borusu 1 açık perdeli delikli olan, çalarken tek açık perde deliği olan borunun, sürekli dem sesi tuttuğu nav yapısının olduğundan da bahsetmektedir. Bu navların çalınırken, çok fazla hava üflenmesi gerektiğinden çağlar içerisinde hava torbası ihtiyacı doğmuş ve navın ağızına icranın çalmasını kolaylaştırmak için hayvan derisinden deri torba geçirilerek, Gürcü dilinde “Guda” denilen tulum biçiminin ortaya çıktığını söylemektedir. Gürcü dilinde, “Guda” denilen tulum, aynı zamanda “Gudastviri” de denildiğini belirten Zuboğlu, aynı zamanda yörede daha ufak boyutlarda olan “Çiponi” denilen tulum biçiminin olduğundan da bahsetmektedir. “Gudastviri” denilen tulumun navının ise 6 açık delikli olduğunu, Türkiye’de gördüğümüz tulum navlarından farklı olduğunu, bunun ise Gürcistan’ın bazı bölgelerinde kullanılmakta ve Türkiye’de kullanılmamakta olduğu söylemiştir.



Şekil 201. Gürcülerin kullandığı Çiponi (Çiboni) tulum, *Uğur Zuboğlu arşivinden*

Gürcü dilinde ise “nav” kelimesinin “kayık” anlamına geldiğini söylemektedir. Zuboğlu, dedesinin tulum çaldığını belirterek kendisinin çocukluk yıllarında (1970-1990 yılları arası), köyünde tulum görmediklerini belirterek, hatta Şavşat ilçesinin tamamında o yıllarda olmadığını, Şavşat’ın Maden Köyü’nde (eski adıyla Gamaşet) , çok eski bir tulum bulunduğunu ama çürümüş bir halde olduğundan bahsetmektedir. Tamir eden ustada bulunmadığını belirterek, tulumun o yıllarda günümüzdeki Gürcistan sınırları içerisinde korunduğunu söylemiştir.

Yörede çalınan Akordeon çalgısıyla ilgili olarak ise, Akordeon ’un icat edilmesinin 17.yy civarında olduğunu düşünmektedir. Yöreye geldikten sonra yöre insanın çalgıyı kabul etme aşamasını, tulumun çok sesli bir çalgı olup, sıcak ve soğuk havadan etkilenerek akordunun çabuk bozulabileceğinden, Akordeon veya Garmon’u (Gürcülerin, muzika dedikleri) yöre insanı görünce, bu çalgılarda bu sorunun olmadığını düşünmüşlerdir. Tulum sesine benzeyen sese sahip olduklarından, çalgıları sevinerek kabul ettiği şeklinde yorumlamaktadır. Akordeon çalgısının, yöreye geçmişte günümüzdeki Gürcistan’ın Rus çarlığı hâkimiyetinde olduğu zamanlarda Gürcü aristokratların, Rusya-Moskova’ya veya Petersburg’a eğitime gittiklerini ve ülkelerine dönerken bu çalgıları da getirmiş olabileceklerini düşünmektedir. Yöre insanın, Akordeon çalgısıyla, çalış tekniğinden dolayı, tulumla çalabildikleri müzikleri çift sesli olarak çalabildiklerini ve hatta daha fazla akor basılarak çalınabildiğinden, yöre insanı tarafından çabuk kabul gördüğünü belirtmektedir. Akordeon ve Garmon çalgılarının aslında aynı olduklarını, yapılış olarak ve ebat olarak farklılıklar olduğunu belirtmektedir. Garmon çalgısının daha ufak olduğundan, günümüzde Rusya’da Garmon üreten fabrikaların olduğundan ve Gürcistan’da ise el yapımı çok değerli Garmonların yapılmakta olduğunu, yörede ise bunlara aynı zamanda el mızıkası da denildiğinden bahsetmektedir. Rusya’da çoğunlukla Garmon denilen bu çalgı için Fransa’dan başlayıp, Sırbistan, Bulgaristan, Polonya, Rusya gibi ülkelerin hepsinin Akordeon ve Garmon çaldıklarını belirtmektedir. Garmon çalgısının, Gürcistan’a da geldiğini ve burada yapısal değişikliklere uğradığını, Gürcü ustaların çalgıyı kendi müziklerine uygun hale getirdiklerini ve ortaya Gürcü Garmon’u denilen bir yapı çıkarttıklarını söylemektedir. Örneğin, Azeri Garmon’nunun da daha farklı yapıda olduğundan bahsetmiştir.



Şekil 202. Gürcülere ait el yapımı bir Garmon yapısı, *Uğur Zuboğlu arşivinden*



Şekil 203. Uğur Zuboğlu ile gerçekleştirilen sözlü görüşme



Şekil 204. Uğur Zuboğlu ve Çiboni (Çiponi) tulum

9.8. Remzi Yeni İle Yapılan Görüşme

9.8.1. Remzi yeni kimdir?

Artvin ilinin Şavşat ilçesinin Kurudere (eski adıyla Morğel) köyünde doğan YENİ'nin müziğe olan ilgisi 7,8 yaşlarında başlamış, büyüklerinden gördüğü, buğday, yulaf saplarından ötküler (üflemeli çalgılar) yaparak ve kuşburnu dalından yörede “Tutula” (Gürcüce bir kelimedir) denilen düdüğü çalarak başlamıştır. 15,16 yaşlarında mey ve zurna çalmaya başlayarak yörenin ünlü çalgı yapım ustaları ve icracıları olan Cabbar Bozkurt VE Sofu Dede'den, mey ve zurna çalgılarını dinlemiş ve çalgılarını da bu ustalara yaptırarak, müzik hayatına devam etmiştir. 1983 yılında TRT Ankara Radyosunda kadrolu olarak Nefesli Sazlar Sanatçısı olarak göreve başlayan Yeni, mey ve zurnanın yanında dilli-dilsiz kaval ve sipsi çalgılarını da icra etmektedir. TRT Ankara Radyosu Türk Halk Müziği Yurttan Sesler Topluluğu olmak üzere, birçok solist sanatçıya eşlik etmiş, radyo ve TV kanallarında, yurt içi ve yurt dışında birden çok konserler ve etkinliklerde görev almıştır. Yeni'nin Artvin yöresine ait, 1998 yılında çıkarmış olduğu enstrümantal olarak zurna-davul çalgıları eşliğinde olan, “Artvin Yöresi Halk Oyunları” ve 2003 yılında çıkarmış olduğu enstrümantal ve sözlü olarak; zurna, davul, dilli kaval, dilsiz kaval, mey ve tulum navı çalgıları eşliğinde, “Ben Artvin'im Dostlar” adlı albüm çalışmaları bulunmaktadır.

Remzi YENİ ile 15.12.2019 tarihinde Ankara ilinin, Yenimahalle ilçesinde ki kendi evinde, video kayıdı alarak yapmış olduğum birebir görüşmede konuyla ilgili şunları anlatmıştır: zurna çalgısıyla, köyünde oturmuş olduğu mahallede yaşayan Sofu Dede aracılığıyla tanıştığını söylemiştir. Yeni, ustanın; zurna, mey ve cümbüş çalgılarını da icra etmekte olduğunu söylemektedir. Çocukluk döneminde Sofu Ustaya çaldığı zurnasını kimlere yaptırdığını sorduklarında, komşu köyünde (yeni adı Ciritdüzü, eski adı Vel) yaşayan, Cabbar Bozkurt ustaya yaptırdığını öğrenmişlerdir. Cabbar ustanın yaşadığı evinin alt katını, atölye gibi kullanıp çalgılar yaptığını, malzeme olarak ise çoğunlukla Erik ve Zerdali ağaçlarını seçtiğini söylemektedir. Cabbar ustanın, köyün aynı zamanda muhtarlığını da yapmış olduğunu söyleyen Yeni, o yıllarda TRT'ye göreve başladığını ve TRT'nin sınavına giderken, Cabbar ustanın Ceviz ağacından yağmış olduğu, mey çalgısını götürdüğünü söylemiştir. Cabbar Bozkurt'un TRT tarafından belgeselinin de çekildiğini belirten yeni, o yıllarda ustaya mey yaptırmaya gittiği bir zaman, usta erik ağacı bulamayınca, kendisine kızılçık ağacından yaptığını ve uzun yıllar TRT'de görev yaparken

kullandığından bahsetmiştir. Çocukluğunda, başka köyden kendi köyüne gelin getiren bir zurnacının elinde, İç Anadolu bölgesinde Kırşehir yöresi civarlarında görülen, zurna şeklini görünce şaşırdığını çünkü daha önce hiç o şekilde büyük bir zurna görmediğini ifade etmiştir. Aslında yörede olmayan bir zurna olduğunu, ama yörede kullanılan zurna gibi ağzının konik şeklinde olduğunu ve başka bölgelerden getirilmiş olabileceğini düşünmektedir. Günümüzde kullanılan zurnaların “Kalak” denilen ucunu, klarnetin ucu gibi geriye doğru kıvrımlı biçiminde betimleyen yeni, bu zurnaların da yine Türkiye içinde her bölgeye özgü şekillenebildiğini ifade etmiştir. Cabbar ustanın geçmişte kendisine yaptığı mey çalgısının ise günümüzde ki şeklinde olduğunu, ayrıca Sofu ustadan almış olduğu bir meyde ise, meyın kamışının takıldığı gövdenin üst kısmında boğum şeklinde olan yere ve gövdenin alt ucuna, ağacın üstüne gelecek şekilde süsleme amaçlı, manda-öküz boynuzundan işlemeli kemikler koyulduğunu anlatmaktadır. Bunun nedeni ise, sert iklim şartlarında ağacın sıcak ve soğuktan çatlamaması için olduğunu açıklamıştır. Çalgı kamışları için, Şavşat’ın yüksek kesimlerinde olan bir gölden topladıklarını söyleyen yeni, kamışların cinsinden dolayı kamış yanaklarının çok zayıf olduğunu, uzun süre çaldıktan sonra kamışların şiştiğini ve akort tutmadığını belirtmektedir. O dönemde ustaların yaptığı mey kamışlarının ise günümüzdeki mey kamışları şeklinde olmadığını, günümüzde Azerbaycan’da görülen balaban çalgısının ve Ermenistan’da görülen duduk çalgısının kamışı şeklinde olduğunu ve yöreye ise bu kamışın Kafkas coğrafyasından örnek alındığını düşünmektedir. Cabbar ustanın, Yeni içi yaptığı zurnanın ise üstünde, mey çalgısındaki gibi kemik süslemesinin olmadığını, zurnanın gövdesinin uca doğru, konik boru şeklinde uzandığını ve kamışın zurnaya takılan parçasının (yörede “Fasla” dedikleri) süslemeli olduğunu söylemektedir. Cabbar Usta aynı zamanda yapmış olduğu zurnaların bazılarında ya da kişiye özel olarak, zurnanın nezik (fasla) kısmını genellikle hayvan (manda, öküz) boynuzundan ve üzerine işlemeli süsler yapmaktaymış. Ayrıca zaman zaman yaptığı mey ve zurna çalgılarının, ağaç malzemeden yapılan gövdelerin üzerinde bulunan perde aralıklarına ve gövde kenarlarına, sedef malzemeden süsler işlemektedir. Zurna kamışını ise, genellikle kendisine yörede daha yakın mesafede olduğu için Sofu ustaya yaptırdığını ve sonrasında görerek öğrenip, kendisinin de yörede göl sazlıklarından kamış yaptığını anlatmıştır. Zurna kamışının takıldığı gövde borunun ise, yörede kaynaklı bir şekilde yapıldığını ve yapımını ise Şavşat’ta zurna çalmasını bilmeyen, demir işleriyle uğraşan bir ustanın yaptığını söylemektedir. Yeni, Cabbar ustayı tanımadan önce, yörede Arap kökenli bacağı kesik, Bayram usta diye birisinin olduğunu ve Şavşat’ta onunda zurna çaldığını duyduğunu söylemektedir.

Yeni, kendisinin müziğe; yörede söğüt dallarından, buğday saplarından, kuşburnu dikenlerinden ötkülerle (üflemler çalgılar) başladığını belirtmektedir. Ötkü çalgıları için, buğday ve yulaf saplarında, aynı günümüzdeki sipsi çalgısında olduğu gibi boğumların olduğunu ve başak verecek zamana geldiğinde, gövdelerin sertleştiğini ve boğumunun altından sipside ki tek kamış gibi, dil açarak üflemeğe başlanıldığını ve biraz daha sert gövdeli olanlara 2 delik, 3 delik gibi perde açtıklarından bahsetmektedir. Fazla perde açmaya çalıştıkları zaman ise gövdenin ezildiğini anlatmıştır. Yeni, kendisini en çok etkileyenlerden birisinin ise kuşburnu ağacından yapılan, bahar mevsiminde ağaçlara su düştüğü zaman sipsi gövdesi gibi filizler vermeye başladığı zaman, o filizlerin özü tamamlanıp sertleştiği zaman, onlardan daha iyi kamışlar yapılabildiğini görmek olduğunu söylemiştir. Sertleşen filiz gövdelerinin üstünde ki kabuğunu çıkartıp, iki eşit parçaya böldüklerini ve parçaların iç kısmındaki ince kanalların içlerini temizledikten sonra dil açtıklarını, sonra çıkarttıkları kabuğu üzerine geçirip perdelerini açtıktan sonra çalmaya başladıklarını anlatmıştır. Yörede “tutula” da denildiğini, kendilerinin “düdük” dediklerini belirtmiştir. Ayrıca maddiyatsızlıktan dolayı, zurna kamışı için ayrıca soğanın tohum verme aşamasına geldiğinde, kuruyup sertleştikten sonra buğday sapından yapıldığı gibi kamış yapılabildiğinden bahsetmiştir. Yörede geçmişte çam, ladin ağaçlarının kabuklarından bir çeşit otu, iki kabuğun arasına koyarak üfleyip ses çıkarttıklarını söylemektedir. Yörede eskiden kullanıldığından bahsedilen ucu konik zurnanın, günümüzde çok nadir kullanıldığını, kendisinin 3-5 yıl öncesinde Şavşat’ta yapılan yöresel festivalde, çevre köylerden gelen zurnacıların elinde bu geleneksel çalgıyı çok az sayıda da olsa gördüğünü belirtmektedir. Ama son yıllarda yörede, çoğunlukla İstanbul yapımı zurnaların olduğunu belirten Yeni, daha akortlu, daha temiz sesler çıkarttıkları için yöre insanının tercih ettiğini söylemektedir. Bu İstanbul yapımı zurnanın Artvin Şavşat yöresine ise ilk Ziyaeddin Aytekin tarafından tanıştırıldığını söylemiştir.

Tulum çalgısı ile ilgili olarak ise çocukluk zamanlarında (7-8 yaşlarında) yörede yapılan yılbaşı kutlamaları zamanında, ilk defa gördüğünü söylemektedir. Keçi derisinden yapılmış üstünde giysisi olmayan (kılıf) , orijinal tüylü şeklinde olduğunu ve torbanın baş tarafına bir ayna yerleştirilmiş olduğunu, tulum navının ise hayvan boynuzundan yapıldığını ve 5 açık delikli olduğunu söylemektedir. 5 sene öncesinde, Şavşat Sahara Yayla şenliklerinde Ardahan’dan gelen bir tulumcuyla karşılaştığını söylemektedir. Özellikle Şavşat’a yakın olduğu için Posof bölgesinde daha fazla çalınan tulumla, o yörede zurna gibi Halay havaları çaldıkları ve Karadeniz tavrı olmadığından bahsetmiştir. Yörede ayrıca

çocukluk yıllarında, rengârenk bir şekilde Garmon çalgısını gördüğünü, yörede ayrıca daha büyük olan Akordeonun da az da olsa kullanıldığını söylemektedir. Akordeon için daha çok Artvin Merkez ve Şavşat'ın Meydancık bölgesinde görüldüğünü söylemektedir. Meydancık'ta daha çok Gürcülerin yaşadığını ve onların bu çalgıları kullandıklarından bahsetmektedir. 1998 yılında yapmış olduğu Artvin Yöresi Halk Oyunları isimli Davul-Zurna albümüyle, Meydancık ilçesinin şenliklerine gittiğinde yöre insanın, albümde eğer Akordeon varsa satın alalım dediklerini, Davul-Zurna istemediklerini belirtmektedir. Şavşat'ın Gürcü olmayan halkının ise, davul-zurnayı istediklerini söylemiştir. YENİ, Artvin'in Şavşat, Ardanuç ilçelerinde davul-zurnanın hâkim olduğunu, Yusufeli ilçesinde davul-zurnanın yanında tulumunda olduğunu, Artvin-Merkez, Murgul, Borçka ve Şavşat'ta, Gürcülerin yaşadığı Meydancık bölgesinde, akordeonun ağırlıklı olduğunu, sahil kesimine gelince Hopa, Arhavi bölgelerinde ise kemençe, tulum çalgılarının ağırlıklı olarak kullanıldığını belirtmektedir. Tulum çalgısını ise özellikle Hemşin ve Lazların çaldığını ve onların Artvin'in sahil kesiminin batısında Rize'yle etkileşimlerinden dolayı, bu bölgelerde daha çok olduğunu belirtmektedir. Trabzon'da Karadeniz sahilinde olmasına rağmen, tulum kültürünün fazla olmadığını söylemektedir. Ayrıca Artvin, Arhavi'de, Arhavi Kemençesi diye ün yapmış yöreye özgü daha uzun, bas çalgı özelliğinde bir kemençe biçiminin olduğundan bahsetmektedir. Dedesinin babasının Ahıska bölgesinden Hopa, Kemalpaşa bölgesine geldiğini oradan Ardanuç bölgesine, oradan da Şavşat bölgesine geldiklerini belirterek davul-zurna kültürünün yöreye daha çok Ahıska bölgesinden geldiğini belirtmiştir.



Şekil 205. Remzi Yeni ve Artvin yöresinde kullanılan geleneksel zurna yapısı



Şekil 206. Remzi Yeni ve Artvin yöresinde kullanılan geleneksel zurna yapısı



Şekil 207. Remzi Yeni



Şekil 208. Remzi Yeni ile görüşme

9.9. Nurettin Demir ile Yapılan Görüşme

9.9.1. Nurettin demir kimdir?

Artvin Şavşat ilçesinin, Tepebaşı köyünde (eski adıyla Ziyos) doğmuştur. Eskiden Meydancık bucağına bağlı olan Tepebaşı köyü, şimdi Şavşat İlçesine bağlıdır. “Köyün tamamı Müslüman Gürcü’dür. Gürcü kültür ve gelenekleri yaşatılmaktadır.” (**"Çoruh Vadisi Projeleri" t.y.)** Çocukluk yaşlarında, babasından çalmasını öğrendiği Garmon çalgısını, köy düğünlerinde ve eğlencelerinde çalmıştır. TRT Ankara Radyosunda, mahalli sanatçı olarak görev yapmış ve Akordeon çalmıştır. 1975 yılında Devlet Halk Dansları topluluğunun kurulmasıyla birlikte, 1987 yılına kadar burada Akordeon çalmıştır. TRT Çocuk Halk Oyunları Topluluğunda, Akordeon çalmıştır. Yurt içi ve yurt dışında, birden çok festival ve etkinliklerde, halk oyunları ekiplerine, Akordeon ile eşlik etmiştir. Ankara Üniversitesi ve Hacettepe Üniversitesi, halk oyunları ekiplerine, Akordeon ile eşlik etmiştir. Müzisyenliğini sürdürdüğü bu yıllarda, çoğunlukla Akordeon çalmakla birlikte, aynı zamanda Tulum çalgısını da icra etmiştir.

Nurettin Demir ile 09.05.2020 tarihinde, yapmış olduğum telefon görüşmesinde, konuyla ilgili şunları anlatmıştır: Küçüklüğünde kendi evinde gördüğünü hatırladığı ve köylerinde yapan ustalarında olduğu söylediği *tulum navı* için bir borusunun 5 açık parmak delikli, diğer borusunun 1 açık parmak delikli olduğunu söylemektedir. 1 açık parmak delikli olan borunun, yalnızca dem sesi tuttuğunu belirtmektedir. Babasının da, yörede kullanılan eski Garmonlardan çaldığını belirtmektedir. Kendisinin çobanlık yaparken, kuşburnu ağacının dikenli dallarından çıkarttıkları kabuğundan, düdük (sipsi) çalgısı yaptıklarını hatırlatmaktadır ve çocukluk yıllarında bu şekilde müziğe başladığını belirtmektedir. Daha sonra babası ile birlikte Garmon çalmaya başladığını söyleyen Demir, daha sonra kendi köylerinde, çok güzel *tulum* çaldığı söylenen bir kadından, çalmasını ve yapmasını öğrendiğini söylemektedir. Tulum çalan kadının, babasının da önceden tulum çalgısının yapımını icra etmiş olduğunu belirtmektedir. Kendisinin o yıllarda, Şavşat ilçesinin diğer köylerine de gittiğini ve oralarda da 5 ve 1 açık parmak delikli çift boruya (analık) sahip tulum navının olduğunu vurgulamaktadır. Kendi köyünde 5 ve 3 açık delikli düdükleri olan tulum navını görmediğini, Artvin’in başka yerlerinde o yıllarda kullanıp kullanılmadığını bilmediğini, fakat genellikle 5 ve 1 açık delikli düdükleri olan tulum navının kullanıldığını belirtmektedir. Tulum navının Gürgen ve Kavak ağacından yapıldığını söyleyen demir,

borularının ucuna ise, öküz boynuzu çaktıklarını söylemektedir. Tulum çalgısının, Artvin yöresi coğrafyasına başka yerlerden gelip gelmediği hakkında bilgisinin olmadığını belirten Demir, kendisinin bildiği ile yörede hep var olduğunu ve Gürcülerin çok eski tarihlerden bu yana tulumu kullandıklarını belirtmektedir. 5 ve 3 açık delikli boruları olan tulum navının çoğunlukla Rize yöresinde kullanılmakta olduğunu ve daha sonraki yıllarda Artvin yöresine de, Rize’den getirtilip kullanıldığı söylemektedir. 5 ve 5 açık delikli düdüklü olan tulum navının da eski tarihlerde Artvin yöresinde kullanılmadığını, çoğunlukla Lazların ve Hemşinlilerin kullandığını ve yöreye de onlar tarafından getirildiğini belirtmektedir. Artvin yöresi içinde, Meydancık Bucağı ve Borçka ilçesinde çoğunlukla Garmon çalgısının kullanıldığını belirten Demir, çocukluk yıllarında köyünde düdük (sipsi), tulum ve Gürcü Garmonlarının kullanıldığını belirtmektedir. Kendi köyü ve çevresinde o yıllarda, davul-zurna çalgısının olmadığını vurgulamaktadır. Eski geleneksel garmonlardan, sadece natürel seslerin elde edilebildiğini, yarım aralık seslerin olmadığını söylemektedir. Akordeon çalgısının ise yöreye, 1950 yıllarından sonra gelmeye başladığını belirtmektedir. Garmonun Artvin yöresine, yörede yaşayan eski Gürcülerden kalma olduğundan bahsetmektedir.



Şekil 209. Nurettin Demir ve Karadeniz
Kemeçesi

Şekil 210. Nurettin Demir ve 5 ve 3 parmak delik
navlı tulum

9.10. Gökalp Altun ile Yapılan Görüşme

9.10.1. Gökalp altun kimdir?

Artvin Şavşat ilçesinin, Kurudere köyünde doğan Altun, Samsun Büyükşehir Belediye Konservatuarı, Halk Müziği Korosunda eğitim almıştır. Samsun 19 Mayıs Üniversitesi ve Rize Meslek Yüksekokulu Halk Oyunları Topluluğuna, Zurna çalgısı ile eşlik etmiştir. Uzun yıllar Şavşat Halk Eğitim Merkezinde, öğretmenlik ve usta öğreticilik yapmıştır. Daha sonra Şavşat Belediyesinde, memur olarak çalışmaya başlamıştır. Müzisyenliğini yöre içerisindeki; düğün, festivaller ve kültür-sanat faaliyetlerinde halen sürdürmektedir.

Gökalp Altun ile 12.02.2020 tarihinde Artvin ilinin, Şavşat ilçe merkezinde, kendisinin görev yaptığı Şavşat Belediyesi binasında yaptığım birebir görüşmede konuyla ilgili şunları anlatmıştır: Artvin'in asıl yöresel, geleneksel zurna çalgısının yapısının, kалаğının (Çan, Zil) dar ve huni şeklinde olduğunu söylemektedir. Zurna boyunun kısa olduğunu ve genellikle Si tonu karar sesine sahip olduğunu belirtmektedir. Aslında yöreye ait geleneksel zurna yapısının, Trakya bölgesinde kullanılan zurna yapısıyla aynı olduğunu; farkının boyu olduğunu, yöre zurnasının, cura zurnadan boy olarak biraz daha uzun olduğunu söylemektedir. Geleneksel zurna yapısında, akort problemi yaşadıklarını, biraz da bu yüzden, İstanbul yapımı kалаğı geniş zurnalara dönüş yapmak zorunda kaldıklarından bahsetmektedir. Geleneksel zurnada kullanılan çift yanaklı kamış için, Artvin yöresi kamış malzemenin, diğer yörelere göre daha yumuşak olduğunu ve çalmayla çabuk su aldığını ve şiştiğini ve elde edilen sesi bozduğunu belirtmektedir. Yalnız Artvin yöresi kamışları ile zurna çalındığı zaman, uzun süre yorulmadan çalınabileceğini, yörede eskiden düğünlerin 3 gün boyunca sürdüğünü ve yörenin yumuşak kamışlarıyla rahatlıkla çalınabildiğini de eklemektedir. Artvin yöresi zurna kamışlarının, kamışın bağlanacağı metal boruya bağlanma şeklinin, günümüzde kullanılan bağlanma şekli ile aynı olduğunu belirtmektedir. Yörede eskiden, şimdiki gibi metal borular olmadığını, yörenin çalgı yapım ustalarından olan Cabbar usta ve Sofu ustanın, kamışın bağlandığı boruyu tenekeden (reçel tenekesi, salça tenekesi) yaptıklarını, kendisinin de teneke malzemeden yaptığını anlatmaktadır. Boruyu birbirine tutturmak için lehim olmadığını, balmumu ile kenarlarını kapatıp, günümüzde üzerine kamışı bağlamak için kullanılan makineye takılan dikiş ipinin değil, mumlu ip kullandıklarını ve daha sağlam olduğunu belirtmektedir. Yörede, zurnanın günümüzde dili

ya da nezik (nazik) denilen kısmı için, “Fasla” tabirini kullandıklarından bahsetmektedir. Kamışın bağlanacağı metal boru için ise “Mil” tabirini kullandıklarını söylemektedir. Geleneksel zurna için, insanın kulağını yormayan bir sesi vardır diyen Altun, yörenin yumuşak kamış malzemesinden dolayı çalgı üzerinde istenilen süsleme (tril) seslerin elde edilebildiğini, fakat çalgının oktav seslere çıkmasına da yumuşak kamışın pek izin vermediğini, sesin tıkanıldığını belirtmektedir. Yöresel zurnanın fasla denilen kısmının ise, yöredeki çalgı yapım ustaları tarafından, günümüzdekilere kıyasla, üzerlerine süsleme çizgi işlemleri yapıldığından bahsetmektedir. Bu zurna için kullanılan malzeme olarak; gövde için erik ağacı, fasla (nezik) kısmı için, şimşir ağacı kullanıldığını söylemektedir. Yörede, bahsedilen geleneksel zurnayı en iyi şekilde yapan kişinin Cabbar usta olduğunu vurgulamaktadır. Geleneksel zurna yapısının, Artvin içerisinde daha çok; Şavşat, Ardanuç, Yusufeli’nin bir kısmı, Artvin Merkez, Borçka’nın bir kısmı, bölgelerinde kullanıldığını söylemektedir. Örnek olarak Şavşat İlçesinin, Meydancık bucağında, zurnanın çok kullanılmadığını, çoğunlukla bölgede Gürcülerin yaşadığını ve Akordeon çalgısını kullandıklarını belirtmektedir. Ardanuç ilçesinin tamamının ise, zurna çalgısını kullandıklarını söylemektedir. Günümüzde, yöreye ait geleneksel zurnanın, yöre içerisinde az da olsa kullanılmakta olduğunu, Ardanuç ilçesinde çalgıyı yapan bir tane usta olduğunu duyduğundan bahsetmektedir. Ama günümüzde neredeyse herkesin Artvin içinde, kalak yapısının geniş olduğu, çoğunlukla Erzurum, Erzincan yörelerinde kullanılan zurna yapısının tercih edildiğini ve kullanıldığını söylemektedir. Yörede eskiden kullanılan zurna yapısının, daha çok köken olarak Ahıska Türkleri tarafından kullanıldığını belirtmektedir. Eski zurna yapısının, ustalar tarafından, bilmediklerinden dolayı akortlu yapılmadığını söyleyen Altun, yöredeki zurna icracılarının Artvin dışına çıkmasıyla beraber, ellerindeki yöre zurnasıyla akort sıkıntısı yaşadıklarını belirtmektedir. Kendisinin de Samsun Belediye Konservatuvarında çaldığı zamanlarda, zurnanın alt perdesini ayarladığı zaman, üst perdelerinin tutmadığını; üstü ayarladığı zaman, alt perdelerinin tutmadığını söylemektedir. Bu nedenlerden dolayı; yöreye Remzi Yeni, Ziya Aytekin gibi yöre müzisyenlerinin, hatta yörenin eski zurna icracısı ve çalgı yapım ustası olan Sofu Dede’nin dahi, Artvin yöresi dışında tanıştıkları, günümüzde kullanılan zurna yapısını, yöreye getirdiklerinden bahsetmektedir. Bu değişimin biraz mecburiyetten olduğunu vurgulayan Altun, yöreye ait asıl geleneksel zurna yapısının, düzgün sesler veren ve orkestra içinde akordu tutan bir çalgı olması durumunda, kendisinin yöre zurnasını tercih edeceğini belirtmektedir.



Şekil 211 Artvin yöresinde kullanılan, eski geleneksel zurna yapısı, yörenin eski zurna icracısı ve yapım ustalarından Cabbar Bozkurtlar’a aittir, *Gökalp Altun arşivinden*



Şekil 212. Artvin yöresinde kullanılan, eski geleneksel zurna yapısı, yörenin eski zurna icracısı ve yapım ustalarından Cabbar Bozkurtlar’a aittir, *Gökalp Altun arşivinden*



Şekil 213. Artvin yöresinde kullanılan, eski geleneksel zurna yapısı, yörenin eski zurna icracısı ve yapım ustalarından Cabbar Bozkurtlar'a aittir, *Gökalp Altun arşivinden*



Şekil 214. Artvin yöresinde kullanılan, eski geleneksel zurna yapısına ait; kamış, boru ve avurtlak, yörenin eski zurna icracısı ve yapım ustalarından Cabbar Bozkurtlar'a aittir, *Gökalp Altun arşivinden*



Şekil 215. Gökalp Altun ile gerçekleştirilen görüşme

9.11. Gündüz Atabek ile Görüşme

9.11.1. Gündüz atabek kimdir?

Artvin-Şavşat doğumludur. Muhtarlık, Ziraat Odası başkanlığı ve yaklaşık 12 yıl boyunca Halk Oyunları eğitmenliği yapmıştır. Şu anda Ziraat Odası başkanlığına devam etmekte ve Şavşat merkezinde “Bey Konağı” isimli konaklama yerinin işletmeciliğini yapmaktadır. Bunun yanında eskiden bu güne, Artvin yöresi halk kültürü ile ilgilenmekte ve çalışmalarını sürdürmektedir.

12.02.2020 tarihinde, Artvin Şavşat ilçesinin merkezinde, kendisinin işletmeciliğini yaptığı, “bey konağı” isimli otelinde yapmış olduğum birebir görüşmede şunları anlatmıştır: Artvin yöresinde, zurna çalgısının köken olarak, Kıpçak (Kuman) Türkleri müziğine ait olduğunu belirtmiştir. Atabek; Kıpçak Türklerinin, Orta Asya’dan, Gürcistan’da bulunan Ahışa (Ahıska) bölgesine geldiklerini, oradan da Şavşat yöresine geldiklerini ve kendi kültürlerini beraberinde getirdiklerini söylemektedir. Kendisinin, küçük yaşlarından beri Şavşat yöresi düğünlerinde davul-zurna çalgısının çalındığını bildiğini belirten Atabek, yöre içinde bulunan Gürcü kesimin ise Akordeon (Garmon) çaldıklarını belirtmektedir. Günümüzde artık yöre düğünlerinde böyle bir ayrım çok olmadığını, zurna, tulum ya da akordeon çalgılarının karma olarak kullanıldığını söylemektedir. Fakat kendisinin eskiden halk oyunları eğitmenliği yaptığı zamanlarda, yöre içinde bulunan Ahıska Türkleri ya da Gürcü topluluğunun, halk oyunlarında kendi kültürlerine ait olarak gördükleri geleneksel çalgılarını kullandıklarını belirtmektedir. Artvin yöresinde eski dönemlerde, yöreye özgü orta ve cura zurna tipinin kullanıldığını ve çoğunlukla bu çalgıyı Cabbar Bozkurtlar ustanın yapmış olduğunu belirtmektedir. Yöre içinde, geçmişte zurna çalan icracıların ise çok olduğunu belirtmektedir: Sofu Dede, Cemal usta, Mansur usta, Osman usta, Remzi Yeni. Yöreye ait geleneksel zurna yapısının ise, günümüzde yöre içinde kullanılan zurnalardan farklı olarak, kalak denilen zurna gövdesinin uç kısmının geniş olmadığını, geriye doğru kıvrımlı değil de aşağıya bakan bir şekilde olduğunu betimlemektedir. Çalgı için kullanılan kamışın, yumuşak bir kamış malzemeden yapıldığını, Şavşat yöresi içinde Kireçli köyünde bulunan bir gölden ustaların kamış malzemelerini topladıklarını anlatmaktadır. Zurnanın gövde için kullanılan malzemesinin, özellikler Erik ağacından yapıldığını, bunun hem sağlamlılığı, hem kırmızıya çalan güzel bir rengi olduğundan, tercih edildiğini söylemektedir. Yöresel zurna yapısının, Artvin içinde özellikle; Şavşat, Ardanuç, Yusufeli gibi ilçelerinde daha sık kullanıldığını

belirtmektedir. Artvin yöresi içinde, özellikle bazı kesimlerin, Şavşat yöresi gibi, eski dönemlerde; Gürcü, Ermeni, Azeri gibi toplulukların hep birlikte iç içe yaşadıklarını ve bundan dolayı uzun yıllar süren ve devam eden, çok zengin bir kültür mozağının oluştuğunu vurgulamaktadır. Yöresel zurnanın, günümüzde Şavşat'ta yapan ustasının olmadığını, Yusufeli İlçesinde yapan bir tane ustasının olduğunu bildiği ve günümüzde yöre içinde geleneksel zurna tipinin az da olsa kullanıldığını, bunların ise Cabbar ustanın yapmış olduğu zurnalardan kalma olduğunu söylemektedir. Ayrıca bu zurna tipinin, geçmişte sınır komşusu olduğu Erzurum yöresinde kullanılmış olduğunu söylemektedir. Yörede günümüzde kullanılan zurna yapısının (kalak kısmının geniş olduğu), yöre insanının, Artvin dışından getirdiklerinden bahsetmektedir.

Tulum çalgısının ise, Artvin içinde; Şavşat, Ardanuç, Yusufeli'nde çalındığını söyleyen Atabek, Gürcistan'da çalındığını belirtmektedir. Şavşat'ta ise, Meydancık bucağında geçmişte oğlak derisinden yapan ve çalan ustasının olduğunu söyleyen Atabek, tulum navının kalak kısmının, hayvan boynuzundan yapıldığını belirtmektedir.



Şekil 216. Artvin yöresinde kullanılan, eski geleneksel zurna yapısı, yörenin eski zurna icracısı ve yapım ustalarından Cabbar Bozkurtlar'a aittir, *Gündüz Atabek arşivinden*

Şekil 217. Artvin yöresinde kullanılan, eski geleneksel zurna yapısı, yörenin eski zurna icracısı ve yapım ustalarından Cabbar Bozkurtlar'a aittir, *Gündüz Atabek arşivinden*



Şekil 218. Artvin yöresinde kullanılan, eski geleneksel zurna yapısı, yörenin eski zurna icracısı ve yapım ustalarından Cabbar Bozkurtlar'a aittir, *Gündüz Atabek arşivinden*



Şekil 219. Gündüz Atabek ile gerçekleştirilen görüşme

9.12. Suat İnce ile Yapılan Görüşme

9.12.1. Suat ince kimdir?

Suat İnce ile 10.05.2020 tarihinde, yapmış olduğum telefon görüşmesinde, konuyla ilgili şunları anlatmıştır: Artvin yöresinin hem iklim olarak, hem kültür olarak, geçiş bir bölge olduğunu vurgulayan İnce, yörenin Azeri, Gürcü, Ermeni, Rus gibi birçok kültürün izlerini taşıdığını belirtmektedir. Bununla ilişkili olarak da, yöre içinde eski dönemlerden bu güne, yaygın olarak kullanılan çalgının Garmon çalgısı olduğunu belirtmektedir. Zurna çalgısının ise, yöre içinde; Ardanuç, Yusufeli, Şavşat ilçelerinde daha çok görüldüğünü, fakat çok daha eskiye gidildiği zaman, zurnayı icra eden kişi sayısının çok az olduğunu, yörenin asıl çalgısının, zurna ve tulumdan da önce, Garmon çalgısı olduğunu vurgulamaktadır. Kendisinin babaannesinin de Garmon çaldığını söylemektedir. Yörede, kadınların ve erkeklerin birlikte halk oyunları oynadığını söyleyen İnce, Garmon çalana ise “Garmoncu” denildiğinden bahsetmektedir. Kendisinin 1976 yılında, Devlet Halk Dansları Topluluğunu, Sovyetler Birliğine götürdüğü zaman, bölgede halk dansları çalışmalarını yürüten İgor Moiseyev ile birkaç kez sohbet ettiğini söylemektedir.⁹⁴ Sovyetler Birliği döneminde, Rusya’da, Gürcistan’da oynanan halk oyunlarının hepsinin düzenlenmesi için, İgor Moiseyev’in görevlendirildiğini ve bunların Moiseyev tarafından, milli dans mantığı altında, koreografilerinin yaratıldığını söylemektedir. Hatta bu oyun müziklerinin, Sovyet coğrafyasında ilk önce sirklerde, hayvan gösterileri için kullanıldığını daha sonra bu müziklerin üzerine, halk oyunları figürlerinin yaratıldığını, Moiseyev’den dinlemiştir. Sonrasında, Sovyetler Birliği dağılınca, örneğin Azerbaycan’ın bu oluşturulan milli dans kültüründen uzak kaldığını, ama Gürcistan’ın devam ettirdiğini belirtmektedir. Yöresel zurna ve tulum çalgılarının perde ayarları, akortlamaları, tonlamaları hakkında, yöre içinde yapan ustalara ya da çalan icracılara sorduğunda, çok iyi fikir sahibi olmadıklarından, kara düzen yaptıklarından bahsetmektedir. Artvin yöresine ait, yöresel zurna dediğimiz çalgının, köken olarak Artvin yöresi ile bağlantısının olmadığını vurgulamaktadır. Örnek olarak; Yusufeli ilçesinde çalınan zurnanın, Erzurum yöresinden, Ardanuç ve Şavşat yöresinde çalınan zurnanın ise sınır komşu yörelerden kaynaklandığını belirtmektedir. Artvin yöresinin

⁹⁴ İgor Aleksandroviç Moiseyev, Rus Dansçı ve Koreograf. İgor Alexandrovich Moiseyev, 20. yüzyılın en büyük karakter Dans Koreografı, halk dansına benzer bir dans tarzı, ancak daha fazla profesyonellik ve tiyatro ile büyük beğeni topladı

asıl algısının Garmon olduğunu tekrar vurgulayan İnce, Garmon algısının el yapımı; Akordeon algısının ise fabrikasyon yapımı olduğunu söylemektedir. Yörede bazen küçük boy Akordeon çalgısına da Garmon denildiğini, fakat asıl Garmon algısının, Gürcülere ait ve el yapımı olduğunu söylemektedir.

Yörenin halk oyunları Usulleri hakkında ise, 6/8'lik oyunların yöreye Gürcü ve Ermeni ve Azeri kültüründen kaldığını, 5/8 ve 7/8'lik Oyunların, Urartu kültüründen kaldığını, 2/4, 4/4'lük halayların Ermeni kültüründen kaldığını, barların Orta Asya kültürüne uzandığını, horonların Pontus ve Yunan kültürüne uzandığını söylemektedir.



Şekil 220. Suat İnce

9.14. Gökhan Ülker ile Yapılan Görüşme

9.14.1. Gökhan ülker kimdir?

Artvin Merkez ilçesi doğumlu olan Ülker, Ege Üniversitesi, Türk Müziği Devlet Konservatuvarı, Türk Halk Dansları bölümünden mezun olmuştur. Yüksek Lisansını, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Türk Halk Bilimi bölümünde tamamlamıştır. Yurt içi ve yurt dışı birçok festival, yarışmalar ve organizasyonlar için, çok sayıda yöreye ait halk oyunları ekibini çalıştırmış ve hazırlamıştır. Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Halk Bilim Araştırma ve Uygulama Merkezinde, öğretim elemanı olarak çalışmaktadır.

30.06.2020 tarihinde, yapmış olduğum telefon görüşmesinde, konuyla ilgili şunları anlatmıştır: Artvin yöresinde kullanılan zurnanın, yapısal ve teknik anlamda, Güney Kafkasya coğrafyasında ki zurnaya benzemesinin sebebini, Artvin yöresinin o coğrafyada bir geçiş bölgesi olduğundan kaynaklandığını belirtmektedir. Artvin yöresinin, İskitlere kadar uzanan bir tarihinin olduğunu belirten Ülker, daha sonra Osmanlı ve Cumhuriyet dönemleri ile birlikte, yöre coğrafyasında; Ermeni, eski Rum, Azerbaycan ve özellikle Gürcü etkisinin kültürel izlerini görebilmenin mümkün olduğunu söylemektedir. Bu bağlamda, zurnanın yapısının da bu çeşitlilikten etkilendiğini söylemektedir. Tarihsel olarak bu zurnanın yapısal kökenlerine bakıldığında, özellikle Azerbaycan ve Ermenistan bölgelerinin etkisinin görüldüğünü belirtmektedir. Yöre içinde kullanılan zurnanın, özellikle Doğu Anadolu ve Güney Doğu Anadolu bölgelerinde görülen zurna modeli ile birleşmemekte olduğunu söylemektedir. Artvin yöresinin kapalı toplum geleneksel kültür yapısının, bazı kültürel unsurları koruyabilmesinde yardımcı olduğunu vurgulamaktadır.

Yörede gelenekler gereği, erkek çocuk kendini bilmeye başladı mı, horona dâhil edilmeye başladığını söyleyen Ülker, dedesinin ünlü bir oyuncu olduğunu, ekiplere ekip başı olarak özellikle davet edildiğini, diğer dedesinin ise çok iyi bir tulum icracısı olduğunu söylemektedir. Kendisinin çocukluk yıllarından beri hatırladığı (1980’li yıllarda), yöredeki tulumun, tamamen tulum çalan kişinin kulağındaki ses göre yapıldığını ve günümüzdeki karar seslerine yakın bir akort yapıldığını ve çok ilkel bir görüntüsünün olduğunu belirtmektedir. Artvin yöresi içinde tulumun zil kısmının (zurna borusu) eski dönemlerde ağaçtan yapıldığını fakat sonrasında Rize’den etkilenecek boynuzdan yapıldığını, gözlemlerinden çok iyi bildiğini düşündüğünü söylemektedir. Aynı zamanda, tulumun deri torbasının geçirildiği kılıfının da tahminince Rize bölgesinden etkilendiğini, daha öncesinde yöre içinde sadece çıplak deri torba olarak kullanıldığını belirtmektedir. Yöre içinde halen az da olsa kılıfsız olarak tulumun icracısını yapanların olduğundan bahsetmektedir. Tulumun Türkiye içinde, Artvin ve Rize yörelerinde görüldüğü, ülke dışında ise Bulgaristan ve Yunanistan’da görülmesinin, çalgıda Rum etkisinin olduğunu gösterdiğinden bahsetmektedir. Tulumun boyutlarının, Artvin içinde eskiden daha küçük olduğunu belirten Ülker, icracının tulumu koltuk altına sığdırdığını, günümüzde ise tulumların daha büyük boyda olduğunu belirtmektedir. Artvin Merkez ilçesi doğumlu olarak, çocukluk yıllarında ilçede daha çok, Çerkez mızıkası dedikleri garmon çalgılarını gördüğünü fakat tulumun da olduğunu belirtmektedir. Artvin yöresinde ise tulumun görülmesinin Rize yöresinden kaynaklandığını söylemektedir. Tulum için ise kesin olarak, çalgının evcilleşen hayvanlarla

ilgilenen toplumlar tarafından oluşturulduğunu söyleyebileceğimizden bahsetmektedir. Bu hayvanların, bölgenin insanları tarafından her şeyinin kullanıldığını, bir şeylere araç oluşturduğunu belirtmektedir. Yörenin türküleri, ağzı, gibi kültür unsurlarıyla birlikte, ses şiddetinin de yöre içinde çok önemli olduğunu belirten Ülker, yöre içinde bir yerden bir yere sesi duyurabilmek için, özel bir ses elde etme yolu ile “nağara” denilen seslenmeler olduğunu söylemektedir. Yöre çalgılarının da aynı zamanda bu karakteristik unsurları karşılaması gerektiğini belirtmektedir. Yörenin halk oyunları yapısına bakıldığında ise, oyunlarda coşkunun doruk noktasına geldiği yerlerin hepsinde, vurgulayıcı “nağaraların” olduğunu söylemektedir. Bu bağlamda ise, yörede çalınan çalgıların, yapısal özelliklerinde bir yerlerin kapatılması ya da açılması gibi değişikliklerin, zanaatkârlar tarafından özellikle yapıldığına inandığını belirtmektedir.



Şekil 221. Gökhan Ülker

BÖLÜM 10. ARTVIN YÖRESİNDE İCRA EDİLEN EZGİLERİN NOTAYA ALINMASI

Bu bölümde Türkiye'nin 'Artvin' yöresinde kullanılan, yöreye özgü yapısal şekli olan 'Zurna' ve 'Tulum' çalgıları ile icra edilmiş; yörede yaşamış, eski müzisyen ve aynı zamanda çalgı yapım ustalarından; geçmiş tarihlerde kayıt altına alınmış, fakat repertuvara geçmemiş olan ezgilerin kayıtları dinlemiş ve icracının birebir çalımını, 'Finale' nota yazım programı ile kâğıda aktarılmıştır. Notaya alınan ezgiler, aynı zamanda Tulum'la da icra edilen ezgilerdir.

10.1. Yöresel Zurna ve Tulum ile İcra Edilmiş Ezgiler

Artvin İlinin Şavşat İlçesinin, yeni adı Kurudere, eski adı Morğel (Gürcüce) köyünde yaşamış olan; Mey ve Zurna çalgılarını icra eden Sofu DEDE (Sofu Usta diye hitap edilen)'den, aynı köyde doğmuş olan öğrencisi; TRT Ankara Radyosu Nefesli Sazlar Sanatçısı Remzi YENİ tarafından, Artvin yöresinde oynanan Halk Oyunları ezgilerinin *Zurnayla* çalmış olduğu icraları, ses kayıt cihazı tarafından, 1980-1986 yılları arasında kayıt altına alınmıştır. Bu kayıtların, bilgisayara aktarıldıktan ve 'Cubase' müzik kayıt programı tarafından temposu ağırlaştırılarak dinlendikten sonra, icracının çalarken yapmış olduğu süslemelerle birlikte, birebir 10 adet Ezgi icrası, 'Finale' nota yazım programı ile tarafımdan kâğıda aktarılmış olup aşağıdaki gibidir:

KAYNAK KİŞİ
ZURNACI SOFU DEDE

YÖRE
ARTVIN-ŞAŞAT

DERLEYEN
REMZİ YENİ

♩=75

DERLEME TARİHİ
1981

NOTAYA ALAN
REMZİ YENİ-ONUR YENİ

NOTAYA ALMA TARİHİ
2020

AĞIR BAR

Zurna

5

9

13

17

21

25

29

©ONUR YENİ

33

37

41

45

49

53

57

61

65

69 $\text{♩} = 170$

73

77

81

85

89

93

97

101

105

109

113

117

121

125

The musical score is written on a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The notation includes various rhythmic values such as eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests. The score is divided into measures, with measure numbers 97, 101, 105, 109, 113, 117, 121, and 125 indicated at the beginning of their respective lines.

129

133

137

141

145

149

153

157

The musical score is written on a single staff in 2/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The notation includes various note values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests. The score is divided into measures, with measure numbers 129, 133, 137, 141, 145, 149, 153, and 157 indicated at the beginning of their respective lines.



©ONUR YENİ

Şekil 222. Ağır Bar

KAYNAK KİŞİ
ZURNACI SOFU DEDE

YÖRE
ARTVİN-ŞAĞŞAT

DERLEYEN
REMZİ YENİ

AHÇIK BARI

DERLEME TARİHİ
1986

NOTAYA ALAN
REMZİ YENİ-ONUR YENİ

NOTAYA ALMA TARİHİ
2020

$\text{♩} = 165$

Zurna

9

13

17

21

25

29

©ONUR YENİ

©ONUR YENİ

AHÇIK BARI

3



©ONUR YENİ

Şekil 223. Ahçık Bari

KAYNAK KİŞİ
ZURNACI SOFU DEDE

YÖRE
ARTVİN-ŞAŞAT

DERLEYEN
REMZİ YENİ

DELİ HORON

DERLEME TARİHİ
1986

NOTAYA ALAN
REMZİ YENİ-ONUR YENİ

NOTAYA ALMA TARİHİ
2020

♩=110

Zurna

5

9

13

17

21

25

29

©ONUR YENİ



©ONUR YENİ

Şekil 224. Deli Horon

KAYNAK KİŞİ
ZURNACI SOFU DEDE

DERLEME TARİHİ
1986

YÖRE
ARTVİN-ŞAĞŞAT

DÜZ HORON

NOTAYA ALAN
REMZİ YENİ-ONUR YENİ

DERLEYEN
REMZİ YENİ

NOTAYA ALMA TARİHİ
2020

♩=175

Zurna

5

10

14

19

23

27

31

©ONUR YENİ



©ONUR YENİ

Şekil 225. Düz Horon

KAYNAK KİŞİ
ZURNACI SOFU DEDE

YÖRE
ARTVİN-ŞAĞŞAT

DERLEYEN
REMZİ YENİ

DERLEME TARİHİ
1986

NOTAYA ALAN
REMZİ YENİ-ONUR YENİ

NOTAYA ALMA TARİHİ
2020

HEMŞİN HORONU

Zurna

♩ = 234

7

13

19

25

31

37

43

©ONUR YENİ



HEMŞİN HORONU

3



©ONUR YENİ

Şekil 226. Hemşin Horonu

KAYNAK KİŞİ
ZURNACI SOFU DEDE

YÖRE
ARTVİN-ŞAVŞAT

DERLEYEN
REMZİ YENİ

KARABAĞ (Karşı-beri Oyun Havası)

DERLEME TARİHİ
1986

NOTAYA ALAN
REMZİ YENİ-ONUR YENİ

NOTAYA ALMA TARİHİ
2020

♩=160

Zurna

6

12

17

22

27

32

37

©ONUR YENİ





©ONUR YENİ

Şekil 227. Karabağ

KAYNAK KİŞİ
ZURNACI SOFU DEDE

YÖRE
ARTVİN-ŞAŞAT

DERLEYEN
REMZİ YENİ

KIZ SAÇLARIN İKİ KAT (Yöre Türküsü)

DERLEME TARİHİ
1986

NOTAYA ALAN
REMZİ YENİ-ONUR YENİ

NOTAYA ALMA TARİHİ
2020

$\text{♩} = 105$

Zurna

KIZ SAÇ LA RIN İ Kİ KAT YAR YAR YAR A MAN BİR KA TI Nİ BEN DEN SAY.....

4

RAY Nİ NA Nİ Nİ NAM Şİ Nİ NAY NAM BİR KA TI Nİ BEN DEN SAY..... RAY Nİ Nİ Nİ Nİ NAM Şİ Nİ NAY NAM

7

KIZ SAÇ LA RIN İ LAN DIR YAR YAR YAR A MAN SAR BOY NU MA DO LAN DIR.....

10

RAY Nİ NA Nİ Nİ NAM Şİ Nİ NAY NAM SAR BOY NU MA DO LAN DIR..... RAY Nİ Nİ Nİ Nİ NAM Şİ Nİ NAY NAM

KIZ SAÇLARIN İK KAT
YAR YAR YAR AMAN
BİR KATINI BENDEN SAY
RAY NİNA NİNİ NAM ŞİNİ NAY NAM

KIZ SAÇLARIN İLANDIR
YAR YAR YAR AMAN
SAR BOYNUMA DOLANDIR
RAY NİNA NİNİ NAM ŞİNİ NAY NAM

©ONUR YENİ

Şekil 228. Kız Saçların İki Kat

KAYNAK KİŞİ
ZURNACI SOFU DEDE

YÖRE
ARTVİN-ŞAĞŞAT

DERLEYEN
REMZİ YENİ

MENDO BARI

DERLEME TARİHİ
1986

NOTAYA ALAN
REMZİ YENİ-ONUR YENİ

NOTAYA ALMA TARİHİ
2020

Zurna

♩=178

5

9

13

17

21

25

29

♩=210

♩=218

©ONUR YENİ

33

37

41

45

49

53

57

61

♩=225

The musical score is written on seven staves in 2/4 time, featuring a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and a repeat sign. A tempo marking of ♩=225 is placed above the fourth staff. Measure numbers 33, 37, 41, 45, 49, 53, 57, and 61 are indicated at the beginning of their respective staves.

3



282

KAYNAK KİŞİ
ZURNACI SOFU DEDE

YÖRE
ARTVİN-ŞAĞŞAT

DERLEYEN
REMZİ YENİ

UZUNDERE (Karşı-beri Oyun Havası)

DERLEME TARİHİ
1986

NOTAYA ALAN
REMZİ YENİ-ONUR YENİ

NOTAYA ALMA TARİHİ
2020

♩=155

Zurna

7

12

18

24

29

35

41

©ONUR YENİ

47

53

59

65

71

77

83

89

UZUNDERE

3



©ONUR YENİ

Şekil 230. Uzundere

KAYNAK KİŞİ
ZURNACI SOFU DEDE

YÖRE
ARTVİN-ŞAĞŞAT

DERLEYEN
REMZİ YENİ

YOL HAVASI

DERLEME TARİHİ
1986

NOTAYA ALAN
REMZİ YENİ-ONUR YENİ

NOTAYA ALMA TARİHİ
2020

♩=130

Zurna

5

9

13

17

21

25

29

©ONUR YENİ

33

37

41

45

49

53

57

61

The musical score is written on eight staves in 2/4 time, featuring a key signature of one flat (B-flat). The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and a sharp sign (F#) in the fifth measure of the fifth staff. The piece concludes with a double bar line at the end of the eighth staff.

YOL HAVASI

3

65

69

73

77

81

85

89

93

The musical score is written in 2/4 time and B-flat major. It consists of eight staves of music. The melody is primarily composed of eighth and sixteenth notes, with occasional quarter notes and rests. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score is numbered 65, 69, 73, 77, 81, 85, 89, and 93 at the beginning of each staff.

©ONUR YENİ

97

101

105

109

113

117

121

125

The musical score is written on a single staff in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 2/4. The score begins at measure 97 and continues through measure 125. The melody is composed of eighth and sixteenth notes, with some measures containing rests. The notation includes various musical symbols such as stems, beams, and accidentals (sharps and flats).

YOL HAVASI

5



©ONUR YENİ

Şekil 231. Yol Havası

BÖLÜM 10. BULGULAR VE YORUM

Artvin yöresi, Türkiye'nin Doğu Karadeniz Bölgesinin, Kuzeydoğu ucundaki sınır illerden birisi olması sebebiyle, sınır komşu ülkeler ve sınır iller ile çağlar boyunca süren, sosyokültürel iletişim ve etkileşim içinde olmuştur. Doğusunda *Ardahan*; Güneyinde *Erzurum*; Batısında *Rize*, Kuzeyinde *Gürcistan* ile komşudur. Kuzey-batısında, *Karadeniz* vardır. Artvin yöresinin kültürel yapısının oluşmasında; kuzeyinde bulunan, *Kafkasya Bölgesi*; doğusunda bulunan, *Orta Asya*; güneyinde bulunan, *Arap Yarım Adası ve Afrika Kıtası*; batısında bulunan, *Anadolu, Avrupa Kıtası ve Balkan Yarım Adası* coğrafyalarının kültürel etki alanında olması, yörede çok zengin bir kültür mozağının oluşumunu sağlamıştır.



Şekil 232. Türkiye'nin, Karadeniz Bölgesi sınırları ("Laf Sözlük" t.y.)



Şekil 233. Artvin yöresi, sınır komşu bölgeleri



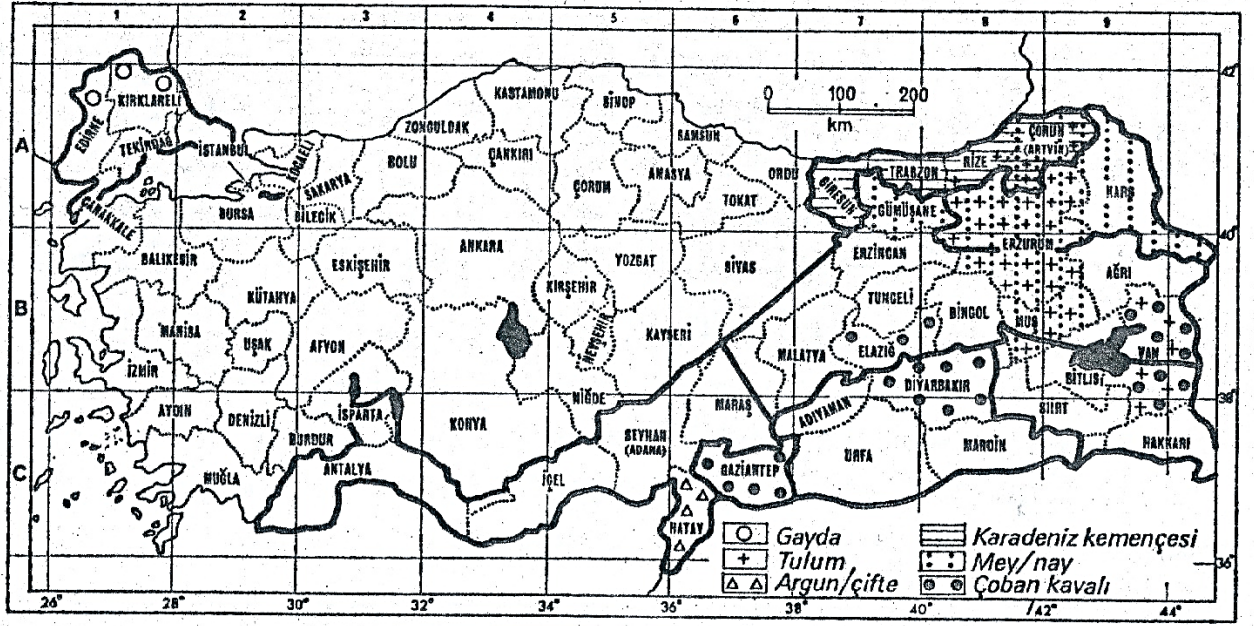
Şekil 234. Türkiye coğrafyasının üzerindeki, **Siyah** Renkte Konik Piramit Ucu, ‘Artvin’ yöresini işaret etmektedir

Bu çeşitlilik içerisinde, Artvin yöresinin *müzik kültürü* de aynı şekilde kültürel zenginliğe sahiptir. İnsanoğlu tarih sahnesinde bir yerden bir yere yer değiştirirken, beraberinde sahip olduğu kültürel unsurları da götürmesiyle birlikte; *müzikal kültür* içerisinde beraberinde götürdükleri *müzik aletleriyle* de gittikleri bölgede zenginlik oluşturmuştur. Türkiye’nin buna en iyi örneklerinden birisi olan Artvin İlinde ise, çok sayıda *müzik aleti* kullanılmaktadır. Bunlar, Artvin yöresi içinde, çağlar boyunca kullanıldığı bilinen; *zurna*, *tulum*, *mey*, *dilsiz kaval*, *düdük* (sipsi), *klarnet*, *çimon* (cimon/cibon), *bağlama*, *kemençe*, *akordeon*, *garmon*, *davul* çalgılarıdır. Araştırma konusu olan, ‘zurna’ ve ‘tulum’ çalgıları ise, yörenin zengin müzik kültürü içinde, çok önemli bir sosyokültürel ürünü olan *halk oyunlarının* vazgeçilmez çalgılarıdır. *Zurna* ve *Tulum* çalgıları, tüm dünya coğrafyasında, çağlar boyunca, farklı yapısal ve işlevsel özellikleriyle birlikte; farklı inançlara, farklı toplumlara, farklı bölgelere; insanoğlunun çağlar içerisindeki değişim ve gelişim süreci içinde, birer ‘*meydan çalgıları*’ olarak da, özel bir önem içinde eşlik etmiştir. Artvin yöresinin, ilçeleri arasındaki farklılaşma ise, kültürel boyutta yapılan; eğlence, festival ve

etkinliklerde kendini göstermektedir. İlçeler arasında görülen ekonomik ve kültürel farklılıklar, yörenin *halk oyunlarında* da kendisini göstermiştir. Borçka, Hopa ve Arhavi ilçelerinde, ‘*Tulum*’; Hopa ve Arhavi’de aynı zamanda ‘*Kemençe*’ çalınırken; Borçka, Artvin-Merkez, Ardanuç ve Şavşat’ta, ‘*Garmon*’; Ardanuç, Şavşat ve Yusufeli’nde, ‘*Davul-Zurna*’ çalınmaktadır. Yörenin iç kesimlerinde; Erzurum ve Kars İllerinin oyunları olan, ‘*bar oyunları*’ ve ‘*Kafkas oyunları*’ oynanırken; sahil kesiminde bu oyunlar neredeyse hiç oynanmamakta ve çoğunlukla *Karadeniz horonları* oynanmaktadır. Buda, *Artvin Yöresi Halk Oyunları* üzerinde; *Doğu Anadolu*, *Karadeniz* ve *Kafkas* kültürlerinin etkisi olduğunu göstermektedir.



Şekil 235. Artvin yöresi içinde ve sınır bölgelerinde olan, yöresel çalgıların dağılım haritası



Şekil 236. Tulum çalgısının Türkiye içinde, bölgelere göre dağılımı (Picken, 1975, s. 552)

Tablo 6. Artvin yöresi coğrafyasına ait geleneksel *cura boy zurna* ile yöre içinde günümüzde kullanılan doğu bölgesi tipi *cura boy zurna* örnek alınarak, yapısal ve işlevsel teknik özellikleri karşılaştırılmıştır.

<u>Artvin yöresel zurna yapısı</u>	<u>Günümüzde Artvin yöresi içinde kullanılan</u>
 ➤ Ana gövde, konik yapıda bir kalağa (zurna borusu) sahiptir. ➤ Kalak üzerinde standart olmayan bazen bir, bazen 2’şer ya da 3’erli akort (cin/şeytan) delikleri bulunur. ➤ Boyu ortalama 30-35cm.aralığındadır. ➤ Diyatonic dizide ses aralığına sahiptir. ➤ Genellikle “Do”, “Si”, “Si bemol” akortlarında olurlar.	 ➤ Ana gövde, zil (çan) yapısında bir kalağa (zurna borusu) sahiptir. ➤ Kalak üzerinde daha standart bir şekilde görülen, cura boy bir zurna için, 2’şerli akort (cin/şeytan) delikleri bulunur. ➤ Boyu ortalama 30-35 cm.aralığındadır. ➤ Diyatonic dizide ses aralığına sahiptir. ➤ Genellikle “Do”, “Si”, “Si bemol” akortlarında olurlar.

➤ Dizi üzerindeki temel sesler, parmakların sırayla kaldırılmasıyla elde edilir. ➤ Ana gövdenin baş tarafına yerleştirilen, <i>nezik/nazik/çatal/başlık/dil/fasla</i> denilen kısmının uzunluğu, ortalama 120mm.uzunluğunda olurlar. ➤ Zurnadan elde edilen ses, mat ve düşük şiddetlidir. ➤ Genellikle, ana gövde erik ağacından; dil kısmı şimşir (dişbudak) ağacından yapılır. ➤ Yöresinde genellikle, “bar” ve “horonlara” eşlik eder. ➤ Eşlik çalgısı, genellikle <i>küçük boy asma davuldur</i>. ➤ Genellikle kullanımı coğrafya olarak; <i>Azerbaycan, Ermenistan, Gürcistan</i> gibi, Güney Kafkasya bölgesinde görülür. ➤ Artvin yöresi içinde, genellikle “Ahıska Türkü” denilen grup tarafından, yörenin iç, doğu ve güney tarafındaki ilçelerde kullanılır.	➤ Dizi üzerindeki temel sesler, parmakların sırayla kaldırılmasıyla elde edilir. ➤ Ana gövdenin baş tarafına yerleştirilen, <i>nezik/nazik/çatal/başlık/dil/fasla</i> denilen kısmının uzunluğu, ortalama 80mm.uzunluğunda olurlar. ➤ Zurnadan elde edilen ses, parlak ve yüksek şiddetlidir. ➤ Genellikle, ana gövde erik ağacından; dil kısmı şimşir (dişbudak) ağacından yapılır. ➤ Yöresinde genellikle, “bar” ve “halaylara” eşlik eder. ➤ Eşlik çalgısı, genellikle <i>büyük boy asma davuldur</i>. ➤ Genellikle kullanımı coğrafya olarak; <i>Doğu (Erzurum-Kars) ve Güney Doğu</i> bölgelerinde görülür. ➤ Artvin yöresi içinde, genellikle “Ahıska Türkü” denilen grup tarafından, yörenin iç, doğu ve güney tarafındaki ilçelerde kullanılır.
--	--

Tablo 7. Artvin yöresi coğrafyasında kullanımının, geçmişte daha sık görüldüğü *tulum navı* ile günümüzde daha sık kullanılan *tulum navı* örnek alınarak, yapısal ve işlevsel teknik özellikleri karşılaştırılmıştır.

<u>Geçmiş tarihlerde kullanımının daha sık görüldüğü <i>tulum navı</i> yapısı</u>	<u>Günümüzde kullanımının daha sık görüldüğü <i>tulum navı</i> yapısı</u>
	
➤ Nav'ı oluşturan tekne şimşir ağacından, içine yerleştiren analık (çift sipsiden oluşur) ve dilik kamıştan yapılır. ➤ Nav ucuna yerleştirilen kalak (zurna borusu) kısmı, genellikle büyükbaş hayvan boynuzundan yapılır. ➤ Sipsilerin biri beş açık delikli, diğeri bir, iki ya da 3 açık deliklidir. ➤ Si, La ve Sol karar seslerinde akort edilen, pentatonik dizi ses aralığına sahiptir. ➤ Genellikle kullanımı coğrafya olarak, Güney ve Kuzey Kafkasya bölgesinde ve Slav ülkelerinde görülür.	➤ Nav'ı oluşturan tekne şimşir ağacından, içine yerleştiren analık (çift sipsiden oluşur) ve dilik kamıştan yapılır. ➤ Nav ucuna yerleştirilen kalak (zurna borusu) kısmı, genellikle şimşir ağacından yapılır. ➤ Sipsilerin biri beş açık delikli, diğeri balmumu yardımıyla kapatılmış üç ya da beş açık deliklidir. ➤ Si, La ve Sol karar seslerinde akort edilen, pentatonik dizi ses aralığına sahiptir. ➤ Genellikle kullanımı coğrafya olarak, Güney ve Kuzey Kafkasya bölgesinde ve Slav ülkelerinde görülür.

- Artvin yöresi içinde, genellikle kuzey ve kuzeybatı yönü sahil kesimi ilçelerinde görülür.
- Artvin yöresi içinde, genellikle hemşin ve laz gruplarının icraları eşliğinde “horon” havaları çalınır.
- Yöre içinde, tulumun deri torbası (koyun veya keçi derisi) eskiden, kılıfsız kullanılmaktaydı.



- Artvin yöresi içinde, genellikle kuzey ve kuzeybatı yönü sahil kesimi ilçelerinde görülür.
- Artvin yöresi içinde, genellikle hemşin ve laz gruplarının icraları eşliğinde “horon” havaları çalınır.
- Yöre içinde, tulumun deri torbası (çoğunlukla oğlak derisi kullanılmakla birlikte, kuzu veya koyun derisi) günümüzde deri torbaya geçirilen kadife malzemeden kılıf kullanılmaktadır.



BÖLÜM.11. SONUÇ VE ÖNERİLER

ARAŞTIRMANIN ANA PROBLEMİ

Artvin yöresinde kullanılan “Zurna” ve “Tulum” çalgılarının, yöre içinde zamanla gözlemlenen, yöre coğrafyasına ait geleneksel yapısal özellikleriyle, benzer çalgıların günümüzde kullanılan yapısal özellikleri arasında, nasıl bir farklılık vardır?

Cevaben (Zurna): Araştırmalarım sonucunda, Artvin yöresinde kullanılan geleneksel çalgılardan Zurna ve Tulum’un, yöreye ait yapısal ve işlevsel şekli ile ilgili bilgi veren herhangi bir kaynağın, olmadığını görmekteyim. Yörede günümüzde kullanılan zurna biçiminin, yakın tarihe kadar, geçmişte yörede kullanılan geleneksel zurnanın yapısal şekliyle aynı olmadığı gözlemlenmektedir. Bu farklılıklar, zurnanın ana gövdesi üzerindeki yapısal ve ölçüsel farklılıklardır. Bununla birlikte, birbirinden tamamen her yönüyle farklı iyi ayrı zurna çeşidi söz konusu değildir. Yapmış olduğum sözlü görüşmeler ve yöre hakkında kendi gözlemlerim ve deneyimlerim sonucunda, yöreye ait geleneksel zurna biçiminin yok denecek kadar az kullanıldığını ve günümüzde bu geleneksel yapıyı imal eden ustaların da, ancak yöre içerisinde bir kaç kişiyle sınırlı olduğunu öğrenmiş bulunmaktayım. Bu yöresel zurna yapısı, ana gövdenin, zurnanın kalak denilen ucuna doğru -bir borazan yapısındakine benzer bir biçimde- konik bir yapıda hafifçe genişleyerek uzamasıyla oluşmaktadır. Parmak deliklerinin olduğu gövde kısmı, zurnanın nezik/nazik/fasla/çatal gibi, yöreden yöreye farklı isimlerle kullanılan “dil” kısmının yerleştirildiği, zurna gövdesinin başı tarafından başlayarak; gövde ucuna (kalak) yakın, son bir ya da iki parmak deliği veya parmak deliklerinin hemen bittiği yere yakın bir hizadan genişleyerek devam eder. Bu genişleme, birden büyük bir çapta değil, hafif bir çapta genişlemedir. Bu yapı bir borazan yapısına benzer, aynı zamanda bir hayvan boynuzu yapısıdır. Üflemeli çalgıların, çağlar boyunca dünya coğrafyasında ki ilk örneklerini teşkil eden hayvan kemiklerinden yapılma düdüklerle birlikte, hayvan boynuzları da *av borusu* olarak kullanılmıştır. Artvin yöresinde ki bu zurna yapısı da tıpkı böyledir. Bu yapının neredeyse tamamen benzeri, Artvin yöresinin sınır komşu coğrafyalarından; *Gürcistan, Azerbaycan ve Ermenistan*’da da görülmektedir. Orta Asya Türk kültür çevrelerinde ise, bu *konik* yapıda olan *cura* ve *orta boy zurna* yapısının izleri, Özbek ve İran kültüründe görülmektedir. Buradan aynı zamanda şu sonuç çıkmaktadır: Artvin yöresel zurna yapısının, biçimsel olarak *Gürcistan, Azerbaycan, Ermenistan* gibi güney Kafkasya ülkelerinde ki zurna yapısıyla birebir aynı olması ve Artvin

yöresinin bu ülkelerle sınır komşu olması, coğrafya olarak aynı kültürel yapıyı paylaştıklarını göstermektedir. Bununla birlikte bu buluntular, bu yörelerin tarihsel süreçleri göz önüne alındığında, yani günümüz siyasi sınırları belirlenmeden önce, söz konusu bölgelerin aynı coğrafya içerisinde sosyokültürel iletişim ve etkileşim kurduklarını ve yöreye ait geleneksel zurnanın, Artvin coğrafyasına başka bir coğrafyadan taşınmıştır diyemeyeceğimizi göstermektedir.

Günümüzde ise Artvin yöresinde kullanılan zurnanın yapısal şekli, orta Asya ve Kafkasya kültürlerinde görülen zurna biçimlerinin ilkel örneklerini teşkil eden, Erzurum-Kars bölgesi zurnaları diyebileceğimiz zurna yapısıdır. Bu zurna yapısı, Artvin yöresi zurnalarına göre daha büyük boylarda ve daha farklı “kalak” yapısına sahiptir. Artvin yöresi zurnaları, çoğunlukla *cura boy* (30-35 cm) zurnalardır. Doğu Anadolu bölgesi zurnaları ise, çoğunlukla *orta boy* (35-40 cm) zurnalardır. Doğu bölgesi zurna kalak yapıları, zurna gövde borusunun kalak ucuna doğru çap genişliği artmadan, olduğu bir biçimde (çapta) gelerek, uca yakın bir hizada birden çapı artarak genişleyen yapılardır. Bu kalak yapısının çapı ile Artvin yöre zurnasının kalak çapı arasında, aynı boy bir zurna için birkaç cm’ lik bir farkın yanında ve şekil farklılıkları da vardır. Doğu zurnası kalak yapısı, geriye doğru kıvrılan bir yapı olmakla birlikte, klarnet kalağı yapısı gibi düşünülebilir fakat klarnet kalağı çapına göre oldukça büyüktür. Artvin yöre zurnasının kalak çapıyla ise klarnet kalağının çap ölçüleri çok yakındır. Doğu zurnasının *cura* ve *orta* boyları, Artvin zurnasıyla karşılaştırıldığında, kalak çapı ölçüsü haricinde; gövde iç çapı, parmak delik sayısı ve ölçüleri ve bu kısımların yapısal şekilleri arasında bir fark yoktur. Kalak yapıları ve ölçülerinin farklı olmasının yanında, zurna gövdesini oluşturan ağacın, yontulma ve işlenme kalınlığı arasında da bir fark yoktur. Bu farkı, Artvin yöresinde kullanılan zurnayla, bire bir aynı yapısal şekilde olan *Azerbaycan* ve *Ermenistan* zurnalarında görmekte olduğumuzu söyleyebiliriz. Azerbaycan ve Ermenistan kültür çevrelerinde kullanılan zurna yapılarının gövde oluşumu, kullanılan malzeme olarak ağacın kalınlık (en) çapının daha fazla olması şeklinde gerçekleşmektedir. Kullanılan malzeme aynıdır ve çoğunlukla “Erik” ağacıdır. Bu ağaca, Azerbaycan ve Ermenistan’da “Kayısı” da denilmektedir. Zurna yapımı sırasında kullanılan malzeme aynıdır; fakat Azeri, Ermeni zurnaların ana gövde ağaç kalınlıkları daha kalın yapılmakta, Artvin yöresinde ki zurna ise, çalgıyı yapan ustalar tarafından, doğu bölgesi zurnalarında olduğu gibi bir kalınlıkta ve Azeri, Ermeni zurnalarına kıyasla daha ince yapılmaktadır. Artvin yöresi zurna yapılarına, günümüzde Trakya bölgesinde kullanılan kaba zurna yapısının, *cura* (küçük) boyudur denilebilir. Kaba (büyük) boy zurnaların kalakları üzerinde,

genellikle 3'erli bulunan şeytan (cin) delikleri denilen “akort” delikleri vardır. Bu sayı cura (küçük) boy zurnalarda genellikle 2'şerlidir. Zil zurna boyunda ise, kalak üzerinde 1'er ya da 2'şer delik bulunur. Azeri, Ermeni ve Gürcü zurnalarında, genellikle kalak üzerinde 1 tane ve daha büyük bir çapta akort deliği açılır. Artvin yöresinde yapmış olduğum sözlü görüşmeler sonucunda, gördüğüm ve fotoğrafladığım eski çalgı yapım ustalarının yöreye ait zurnalarında, bazen bir tane kalak deliği, bazen de iki ya da boyutuna göre az görülen üçer tane kalak deliği görülmektedir. Bunun sebebi, yöredeki eski çalgı yapım ustalarının, zurna çalgısının yapım ölçüleri hakkında yok denecek kadar az bir bilgiye sahip olması ve kara düzen şeklinde yapmalarıdır. Usta kalak üzerindeki akort delikleri sayısını, gövde üzerinde ki perde deliklerinin bittiği yer ile kalak ucu arasında ki mesafenin azlığına ya da çokluğuna bağlı olarak, bir standartı olmadan açmaktaydı. Eğer bu mesafe kısa ise bazen bir, bazen ikişer delik açmakta, belki de hiç delmezdi. Mesafe uzun ise ikişer ya da üçer tane delik açabilirdi. Dediğim gibi, usta kafasındaki sese göre, ya da kara düzen belirlemiş olduğu boy ölçüsüne göre ortaya çıkardığı zurnanın, kendince akordunu belirlemede, perdelerin (melodi deliklerinin) kafasında ki karar sesine göre, tizlik ya da pestlik ayarını, yine standartı olmayan bir şekilde zurnanın kalağı üzerinde delikler açarak ya da açmayarak sağlardı. Gövde üzerinde ki parmak deliklerinin ve kalak üzerinde ki akort deliklerinin çapları ise, günümüzde doğu Anadolu zurna yapısıyla benzerdi fakat Azeri, Gürcü ve Ermeni zurnalarının delikleri gibi daha büyük çapta değillerdi. Azeri, Gürcü ve Ermeni Zurnaları üzerinde ki parmak delikleri ve ona bağlı olarak kalak üzerinde ki akort deliğinin büyük olmasının sebebi, o yörelerde ki icracıların sesleri, zurnanın ses sahasında ki kromatik sesleri elde edebilmek için, perde delikleri üzerine yerleştirilen parmak boğumlarını, perde deliği üzerinden yarım açılı bir şekilde, parmağı yukarı kaldırarak ya da parmağın tamamen deliği kapatmış pozisyonundan, yukarı ya da aşağı kaydırarak etmelerindendir. Türkiye zurnalarında ise, bu yöntem de kullanılmakla birlikte, çoğunlukla farklı parmak pozisyonlarıyla da kromatik sesler elde edilir ve bu, küçük çapta parmak delikleri gerektirir. Tez içerisinde bu parmak pozisyonları şekillerle örneklendirilmiştir. Bu farklılıkların haricinde, Artvin yöresel zurnası ile yöre içinde günümüzde kullanılan doğu bölgesi zurnası arasında başka bir farklılık, gövde ucuna yerleştirilen nezik/nazik ya da yörede fasla denilen, “dil” kısmındadır. Bu dilin çatal şeklindeki yapısının uzunluğu yöresel zurnada, günümüzde kullanılan doğu bölgesi zurnası diline göre uzundur. Bu uzunluk ise, Azeri, Gürcü, Ermeni zurnalarında da görülür. Bundan başka olarak; kamış, kamışın geçirildiği yörede “mil” denilen metal (pirinç) boru ve onun üzerine geçirilen yörede “sedef” denilen Avurtlak kısmının yapısal şekilleri, Artvin yöre zurnası ile doğu bölgesi zurnası arasında benzerdir.

Çalgı yapım ölçüleri yanında, akort bilgilerinin de tam olmayışı, zurnalarda sözlü görüşmelerde de ifade edildiği gibi, çalgının kendi içindeki perde akortlarının düzgün olmaması sonucunu ortaya çıkarmaktadır. Büyük akort farklılıkları yoktur. Fakat çalgıları orkestrasyon içerisinde kullandığını söyleyen sözlü görüşme yaptığım kişilerce, çalgının karar sesinin çoğunlukla tutmadığını, aynı şekilde diğer perde delikleri ayarlarında da düzensizlikler olduğu söylenmiştir. Yörede ustalar kafasında ki sese göre, çalgıları yapmaktaydı. Yine yapmış olduğum sözlü görüşmelerin sonucuna göre, bu durum şöyle açıklanabilir: Artvin yöresinde, geleneksel kültür bağlamında çok sayıda halk ve saz şairi yetişmiştir. Yörenin eski müzisyenlerinde ve çalgı yapım ustalarının kulağında, yöreye özgü okunan atma türküler gibi, yöresel halk müziğinin izlerinden kaynaklanan sesler vardır. Çoğunlukla yörenin çalgı yapım ustaları, zurnaları “Si” ve “Si bemol” tonlarında yapmaktaydı. Yani çoğunlukla *cura boy* zurnalardır. “Do”, “Do diyez”, “Re” olanları da (zil zurna) vardır. Aynı zamanda bu boydaki ve akorttaki zurnalar, yörenin çevre coğrafyalarından özellikle Azerbaycan ve Gürcistan taraflarında görülmektedir. Türkiye içinde ise, zil zurna kullanımı izleri, Karadeniz sahil coğrafyasının ritmik (tempolu), coşkulu ve kıvrak horonlarına eşlik eden müziklerinin icrasında, bu çalgının kemençe gibi kullanılmasıyla ilişkilendirilebilir. Bu anlamda, örneğin Trabzon ve Giresun yöresinde yöreye özgü zil zurna yapısı vardır ve Artvin yöresi zil zurnasıyla karşılaştırıldığında yapısal şekli ve ölçüleri bakımından da farklıdır. Bu bağlamda Artvin yöresi çalgı yapım ustalarının, zurnaların karar tonlarını belirlemede, ortak kültürel müzik yapısını taşıdıklarını gördüğümüz çevre coğrafyalardan da, çeşitli nedenlerle esinlenmiş olabilecekleri ihtimali de ortaya çıkmaktadır. Sonuç olarak zurna çalgısı, yörenin müzikal yapısı içinde, Türkiye’nin özel yörelerden birisi olmasını sağlayan “kültürel halk oyunları müziklerine” davul ile birlikte eşlik eden bir çalgı olması sebebiyle, çevre coğrafyaların kültürel halk oyunları yapılarında kullanılan zurnalar ile benzer özellikler taşımaktadır. Artvin yöresinin, kültürel halk oyunları ve müzikal yapısı bağlamında, sınır komşu olduğu coğrafyalardan, özellikle güney Kafkasya bölgesinin kültür özelliklerine yakın benzerliklerin izlerini taşıması, bölgelerin halk çalgıları anlamında da bu bölgeler ile bağlantı kurabileceğini düşünmemizi sağlamaktadır. Bu bağlantılar için, halk oyunları ve müzik kültürü açısından benzerlikler konusunda, günümüzde Kafkasya halk oyunları ve dans müzikleri ile Artvin yöresi arasında ki ilişkiyi köken olarak bir tutamayız. Çünkü coğrafyaların kendi içerisinde, tarihsel süreç boyunca oluşturdıkları, özgün ve geleneksel kültürel bir yapı vardır. Tarihte Rusya, Kafkasya coğrafyasında yaşayan Çerkez ulusunu, göç ve sürgüne tabi tutmuştur. Bu sürgün ve büyük göç sonucunda, çerkez toplulukları Balkan topraklarına ve Kafkasya’ya yakın

Osmanlı topraklarına yerleşmişlerdir. 1860'lı yıllardan başlayarak Atayurtlarından çok çeşitli nedenlerle, Osmanlı Devleti'ne tabi olan; Balkanlar, Anadolu coğrafyası ve Ortadoğu'da Suriye, Ürdün, İsrail ve Irak topraklarına göç eden Kuzey Kafkasyalılar, kadim kültürleri içerisinde en önemli yeri alan müzik ve danslarını tüm acılarına rağmen icra etmeye çalışmışlardır. Büyük sürgün ve göç öncesi, Çerkezlerin Kafkasya'daki geleneksel danslarının ve müziklerinin icra biçimleri ile ilgili eldeki bilgiler, 18. yüzyıl sonlarından 19. yüzyılın başlarına kadar olan dönemde bölgede araştırma yapan Rus ve diğer yabancı gezginlerin ve etnologların belgelerine dayanmaktadır. Bu belgelerde birtakım danslardan ve ezgilerden söz edilmesine, birçok halk ezgisi notaya alınmasına rağmen, bu dansların bugün Türkiye'de oynanan danslara ve ezgilere benzemediği, günümüzdeki etnomüzikologlar ve dans etnolojisi ile ilgili araştırma yapan bilim insanları tarafından belirtilmektedir. Bu nedenle Kafkasya'daki araştırmacılar için, Türkiye'deki danslar ve ezgiler "Diyaspora Dansları ve Müziği" olarak adlandırılmaktadır.

Yine bu çalışmadaki sonuçlarla beraber, güney Kafkasya bölgesinden, özellikle Artvin yöresinin kuzey sınırında olan Gürcistan bölgesinin en eski halk çalgılarından birinin, "Garmon" olduğu sonucuna varmaktayım. Garmon, aynı zamanda Azerbaycan coğrafyasının da, çok eski geleneksel çalgılarından biridir. Günümüzde Kafkasya coğrafyasının hemen hemen tüm bölgelerinde kullanılan "Garmon" adlı Akordeona benzeyen bu çalgının, bazı kaynaklarda müzikolog araştırmacılar tarafından, ilk kez 1783 yılında Çek asıllı, Rusya'nın St. Petersburg şehrinde yaşamış; fizikçi, doktor ve akustik uzmanı olan Frantichek Kirchnik tarafından yapılmış olduğunu ifade edilmektedir. Garmon, el yapımı bir çalgıdır, bundan dolayı çalgıya "El Mızıkası" da denilir. "

"Musika" teriminin halk arasında bozulması ile oluşan "Mızıka" terimi genellikle Anadolu'da kullanılan bağlama, davul, zurna gibi çalgıların dışında, batı kökenli çalgılar için de kullanılmıştır. Böylelikle Kafkasya göçmenleri dışındaki Anadolu'da yaşayan diğer halklar tarafından, "Çerkez"lerin kullandığı diyatonik Garmon'a "Çerkez Mızıkası" adı verilmiştir. Çerkez Mızıkası, Kafkas göçmenleri dışında, Gürcüler ve Lazlarda da kullanılmaktadır. Bursa, İnegöl, Sinop ve Artvin bölgelerinde yaşayan Gürcüler "Muzikay", Rize bölgesinde ise "Mozika" terimleri kullanılmaktadır. Günümüzde de Rize yöresinde ki müzisyenler, halk bilimciler ve akademisyenler tarafından, yöre içinde geleneksel çalgılarından olan Tulum ve Kemençenin haricinde, yörenin asıl çalgısının Mozika/El Armoniği de dedikleri "El Mızıkası (Garmon)" ve Ağız Armoniği dedikleri "Ağız Mızıkası" olduğunu

belirtmektedirler. Bu anlamda, bu çalgıların yörenin geleneksel müzik kültürü yapısına daha uygun olduğunu savundukları için, unutulmaya yüz tutmuş bu çalgıların yöreye tekrar kazandırılması ve tanıtılması için yöre içinde veya akademik ortamda çalışmalar yürütmekte olduğu bilinmektedir. Daha sonraki yıllarda, Alman Ch. Friedrich Buschmann, El Mızıkası'nın (Garmon) çalışma prensibi olan körük uygulamasını geliştirerek, bugünkü Akordeon çalgısının öncülü sayılan "Handäoline" çalgısını oluşturmuştur (1822). Viyanalı org ustası Cyrill Demian, gördüğü Handäoline çalgılarından birini mükemmelleştirerek müzik aletine dönüştürmeyi başarır. Demian, "Accordion" olarak adlandırdığı yeni çalgısı için, 1829 yılında patent başvuru yapar ve patent hızlıca incelenerek onaylanır." (Kerimov, 2008) (Koçkar & Koçkar, 2019) .

Günümüzde Artvin yöresi ilçelerinde, çoğunlukla gelişmiş biçimi olan Akordeon çalgısının kullanılmasıyla birlikte, az sayıda da olsa geleneksel el yapımı Garmonların kullanıldığı bilinmektedir. Bu örnekler, Artvin yöresinin Gürcistan ve Azerbaycan coğrafyalarına yakın ilçelerinde daha sıklıkla görülür.

Cevaben (Tulum): Artvin yöresinde kullanılan Tulum çalgısının yöre içindeki varlığının tarihi ise, yine komşu coğrafyalarından; Gürcistan, Azerbaycan, Ermenistan, Rusya, Karadeniz, doğuda İran gibi kültürlerle var olmuş sosyokültürel iletişim ve etkileşimlere dayanmaktadır. Yöre içerisinde çok eskiye gidildiğinde, tulum çalgısına da zurna çalgısı gibi, yörenin halk kültürü çalışmaları yapmak için, yöreye giden araştırmacı ve derlemeciler tarafından çok rastlanmamıştır, nadir görülmüştür. Yörenin halk müziği ve halk oyunlarının özellikle Kafkasya coğrafyası ile kültürel tarihi bir birliktelik sonucunda oluşan çeşitliliğinin içerisinde, "Garmon" çalgısı, yörenin köklü çalgılarından biri olmuştur. Bu anlamda garmonun yöre içerisinde, Tulum çalgısından da eski olduğu söylenebilir. Bununla birlikte zurna çalgısı, yöre içinde daha çok iç, doğu ve güney kesimlerinde; tulum çalgısı ise çoğunlukla kuzey ve sahil kesimlerinde görülmektedir. Tulum çalgısıyla, yöre içerisinde daha çok hemşin ve laz dans ekipleri icrada bulunmaktadır.

Tulum Nav'ı, yöre içerisinde birden fazla yapısal şekil gösterir. Günümüzde Türkiye içinde çoğunlukla, *nav'ı* oluşturan çift kamış düdüklerin (sipsi) her birinde 5'er açık perde deliği kullanılmaktadır. Artvin yöresinde de popüler olan nav yapısal şekli budur. Ancak yöre içinde daha eski tarihlerde, günümüzde de seyrek olarak kullanılan nav yapısı: ikili düdüklerin birisinde 5 açık parmak deliği, diğerinde öncelikli 3 açık parmak deliği ya da 1

ya da 2 açık parmak delikli olanlarıdır. Nav borularının bir tanesinde 5, diğerinde 1 tane açık parmak deliği olan yapısal şeklinde, 1 açık delik olan boru tarafında, başka açık bir delik yoktur. O borunun işlevi, çalgıya dem sesi (karar sesi) tutmaktır. Diğer 5 açık parmak deliği olan boru melodiye çalar. Nav borularından birinde 3 tane açık delik olan yapısal şeklinde, 3 tane açık delik olan boru üzerinde, üstten 2 tane balmumu ile kapatılmış delikler vardır. Diğer düdük tarafında ise 5 tane açık melodi deliği vardır. Deliğin balmumu ile kapatılması, dans müziğinin karakter yapısına yansıyan sertliğinden kaynaklanmaktadır. Oyuncu icracıdan, “*kapalı çal da oynayalım*” gibi istekleriyle birlikte, tulum çalan icracı, nav üzerinde ki düdüğün üstten iki deliğini balmumu ile kapatır ve ona göre parmak pozisyonlarında, vurgulu bir şekilde çalar. Bu bahsedilen tulum navıyla çalınan, “kaynaklı horon” gibi özel horon havaları vardır. Aynı zamanda yapmış olduğum sözlü görüşmeler sonucunda, Artvin içinde eski tarihlere gidildiğinde, günümüzde kullanılan balmumu ile delik kapatılan Nav haricinde; balmumu ile kapatılmaya gerek olmayan, bir düdüğünün yalnızca 3 açık ve diğer düdüğünün 5 açık delikli olan biçimlerinin kullanılmakta olduğunu bilmekteyiz. Bu bağlamda, Gürcistanda kullanılan “Çiboni” (Ciboni) denilen tulum navında da; bir düdüğü 5 delik, diğer düdüğü 3 açık ya da 2 açık delikli tulumlar bulunmaktadır. Bu Gürcü Tulum navlarında da, delikler balmumu ile sonradan kapatılacak şekilde açık delikli değildir. Yalnızca bir düdüğünde 5 açık delik, diğer düdüğün de 3 açık ya da 2 açık şeklinde olan nav çeşitleri vardır. Artvin yöresine eski tarihlerde, halk müziği derleme çalışmaları yapmak için gelen araştırmacılarca kaydedilen, Artvin yöresinde ki navların çiftli düdüklerinin; 5 açık ve 1 açık; 5 açık ve 2 açık; 5 açık ve 3 açık delikli nav çeşitlerinin görüldüğüdür. Günümüzde 5 açık ve 2 açık olan yapısı yöre içinde görülmemektedir. Fakat bu özellik, Çiboni olarak isimlendirilen Gürcü tulumunda görülmektedir. Artvin içinde 5 açık ve diğer düdükte balmumu yardımıyla 3 açık delik pozisyonu elde edilen (aslı, her iki düdüğü de 5 açık deliklidir) nav biçimi ise sık kullanılmamaktadır. İki düdüğünün de 5’er açık delikli olan nav yapısı, Artvin ve Rize ile birlikte çoğunlukla, Hemşin ve Laz bölgelerinde görülmektedir. Aynı zamanda 5 açık ve 3 açık şekli de, balmumu ile kapatılan pozisyonu ile Rize’de de görülmektedir. Bunların haricinde, Gürcistanda “Gudavstri” denilen büyük boyda, bir düdüğü 6 açık, diğer düdüğü 3 açık şeklinde olan tulum navı yapısı vardır. Bu tulum Türkiye içinde çok görülmez.

Buradan şu sonuç çıkmaktadır: Artvin yöresi içinde kullanılan tulum navlarının, ortak ve yakın kültürel izler taşıyan Gürcistan coğrafyasındaki tulum navı yapısı türlerinin bazılarıyla aynı olduğu görülmektedir. Balmumu ile nav deliklerinin kapatılma durumu ise

belli ki ihtiyaçtan doğmuştur, çünkü düdüklerin aslı, her ikisinin de 5 açık deliği olmasıdır. Eğer yöre içinde veya Türkiye içinde 5 açık ve yalnızca 3 açık delikli olarak nav yapan usta olsaydı, mevcut deliklerin balmumu ile kapatılmasına ihtiyaç olmayacağı da açıktır. Yöre insanından dinlemiş olduğum konuyla ilgili olarak bir başka sebep, icracıların tulumu çalarken nav üzerindeki parmak hâkimiyetlerinin kolaylığı açısından, nav üzerindeki delikleri kapatarak, delikler üzerinde parmaklarından hava kaçması ihtimalini ortadan kaldırmaktır. Popüler olan, Türkiye içinde başta Rize ve Artvin gibi yörelerde, 5'er açık delikli kullanılan nav'larıdır. Durum böyle olunca, benim de çalışmalarım sonucunda edindiğim bilgilere göre, Türkiye içinde Tulum yapan usta sayısının fazla olmadığı, var olanlarında popüler olan 5'er açık delikli olan navlı tulumlar yaptıklarıdır. Böyle olunca, yörelerde halen eski geleneksel kültürü yaşatmak isteyen oyuncu ve icracıların, aynı zamanda 5'er delikli olan navı, balmumu ile 5 ve 3 açık delikli şekle getirmesi pratik uygulamanın bir sonucu olarak da kabul görülebilir.

ARAŞTIRMANIN ALT PROBLEMLERİ:

- 1- Artvin yöresinde kullanılan “Zurna” ve “Tulum” çalgılarının, yöre içerisinde zamanla gözlemlenen geleneksel yapısal özellikleriyle, benzer çalgıların günümüzdeki yapısal özellikleri arasındaki değişiklikler, hangi nedenlere dayanmaktadır?

Cevaben (Zurna): Artvin yöresi geleneksel Zurna biçiminin geçmişi, yöre içerisinde oldukça eskiye dayanmaktadır. Artvin yöresi coğrafyası çok daha eski; uygarlıklar, krallıklar ve imparatorluklar dönemine gidildiğinde, yörenin *Antik Gürcü*, *Antik Ermeni*, *Antik Yunan*, *Antik Roma*, *Orta Asya* ve *Kafkasya* gibi kültür çevrelerinin bir geçiş noktası olduğu görülebilmektedir. Bu durum, sosyokültürel iletişim ve etkileşim içerisinde, yörede oldukça zengin bir *kültür mozaïği* oluşturmuştur. Bu etki günümüzde halen, yörenin içerisinde kültürel bir takım farklılıklarla, kültürel boyutta yapılan; eğlence, festival ve etkinliklerde kendini göstermektedir. Yakın tarihte ise, yörenin halk müziği, halk çalgıları, halk oyunları gibi kültürel özellikleri; sınır komşu olduğu Doğu Anadolu, Karadeniz, Kafkasya gibi bölgelerin kültürleriyle iç içe olmuştur. Yörenin kuzeyinde bulunan Gürcistan, doğusunda bulunan Azerbaycan ve Ermenistan, güneyinde bulunan Erzurum-Kars bölgesi, batısında bulunan Karadeniz bölgesi ile daima iletişim ve etkileşim içerisinde olmuştur. Yapmış olduğum sözlü görüşmeler ve çalışma boyunca elde edilen bilgiler doğrultusunda, Artvin

yöresinin en eski çalgılarından birinin “Garmon” olduğu düşünülmektedir. Bu, ilk biçimleri el yapımı olan çalgının çoğunlukla; *Azerbaycan, Ermenistan, Gürcistan, Rusya* gibi Kafkasya ülkelerinde kullanılıyor olması, Artvin yöresinin de, bu kültürel yapıdan doğrudan etkilendiğini göstermektedir. Yöre coğrafyasının tarih öncesi ve sonrası kökenleri ele alındığında bölgenin, *Antik Gürcü krallıkları* ve *Gürcistan* sınırları ile ilişki içerisinde olmasından kaynaklanan kültürel çeşitlilik doğrultusunda, yöre içinde kullanılan halk çalgıları, yapısal biçimleriyle bu bölgelerle doğrudan benzerlikler göstermektedir. Artvin yöresel zurna biçimi, Türkiye içinde Ardahan ve Kars yörelerinde de görülmektedir. Bu bölgelerin de Kafkasya coğrafyasına olan yakınlığı ile bu çalgının Artvin yöresi içinde nasıl var olmuş olabileceğinin bir nevi göstergesidir. Artvin yöresi coğrafyasının dağlık ve engebeli yer şekillerine sahip olması sebebiyle, yöre içinde insan toplulukları daha kümeleşmiş bir şekilde, kapalı bir kültür yapısı oluşturmuştur. Bu sebeple, yörenin halk oyunları, atma türküler gibi müzik ve halk kültürü, kültürel yapıyla birlikte şekillenmiştir. Örneğin yörenin halk oyunlarının figürleri ve ritmik yapıları; daha coşkulu, daha hırçın ve daha hızlı bir yapıya sahiptir. Bu sebeple, ufak bir boyda zurna ve davul, bu kültürel yapı içinde insanları dans etmeye teşvik edebilmiştir. Bununla birlikte, bu dar alandaki kültürel toplanma, yöresel zurnanın kalak yapısının, günümüzdeki doğu zurnalarına göre, daha dar ve boynuz-boru şeklinde olmasını sağlamıştır. Bu kalak çapı, diğer kalağı geniş zurnalara göre, sesi daha mat yapmış ve alçak sesle duyulmasını sağlamıştır. Artvin yöresi zurnasıyla, daha çok yörenin iç kesimlerinde bar’lar; sahil kesimlerinde horonlar çalınmaktadır. Bu yüzden sahil kesimlerde, daha çok zil zurna denilen boyu ortalama 25 cm. civarında olan cura zurnalar kullanılmaktadır. Çalgının geniş çapta olan kalak yapısıyla, daha yüksek şiddette ses elde edilir ve elde edilen ses daha parlaktır. Bu zurna yapısı şekli, yine coğrafyanın yeryüzü şekilleriyle ilişkilidir. Sesi daha uzak yerlere duyurma çabası, ses dalgalarının daha geniş çapta bir kalaktan çarparak, bir nevi anfi etkisiyle, daha yüksek şiddette ses elde edilmesine evrilmesiyle gerçekleşmiştir. Bu durum da yükseltisi oldukça fazla olan fakat aynı zamanda birden fazla plato ve ovalarla geniş düzlüklere sahip, Erzurum-Kars bölgesinde daha uzaklara ses duyurabilmek için, daha büyük ve kalağı daha geniş zurna ve kasnak boyu daha geniş ve büyük davul çalgıların ihtiyacı ortaya çıkmıştır. Düzlük alanın daha az olduğu Artvin yöresinde ise, çoğunlukla kullanılan ufak boyda zil ve cura zurnalar haricinde, bunlara eşlik eden davul boyu da küçüktür. Zira düzlük alanlar, Artvin ili yüz ölçümünün ancak %0,2’si kadardır.

Doğu zurnası kökenlerine bakacak olursak, ilk örneklerinin Özbek-Türk, Ermeni-Türk kültürü gibi çevrelerden kaynaklandığını görmekteyiz. Artvin yöresi coğrafyası ise daha çok Azeri-Türk kültür çevresiyle ilişkilidir. Doğu bölgesinde yine cura boylarında, kalak ve gövde yapısı olarak Erzurum-Kars bölgesi zurnalarına benzeyen, Antep zurnaları bulunmaktadır. Bu zurnalarla çoğunlukla Barak havaları çalınır ve perde sistemi olarak da farklılıklar görülmektedir. Perde sayıları aynıdır. Fakat karar seslerini başka perdelerden almalarından dolayı, parmak pozisyonlarında farklılıklar vardır. Artvin yöresi zurna biçiminin günümüzde kullanılmayışının sebebi ise, çalgının kendi içinde akort ve ölçü problemleriyle birlikte, eskiden yöreyi terk edip büyük şehirlere giden zurnacıların, beraberinde daha sağlam akortlu ve daha yüksek ses şiddetli zurnayı görüp, Artvin yöresine getirmiş olmalarından kaynaklanmaktadır. Bu durum bir ihtiyacı karşılarken, aynı zamanda yöresel kültür bağlamında bazı değişikliklere neden olmuştur.

Cevaben (Tulum): Tulum çalgısı, yöre içerisinde birkaç çeşit kullanılan nav yapısı farklılıklarıyla, yörenin kuzey bölgesinde bulunan, Gürcistan ve Kafkasya coğrafyalarında kullanılan tulum yapılarına oldukça benzerdir. Bu tulumlarda, tulum navı düdüklerinin delik sayıları haricinde, kısımları açısından başka bir farklılık görülmemektedir. Yöre içerisinde ise eski tarihlerde kullanılan nav yapısı ile günümüzde kullanılan nav yapıları arasındaki fark, navın kendi içindeki yapısal şekil farklılıklarından değil, nav türünün bölgelere göre kullanım farklılığından kaynaklanmaktadır. Eski tarihlerde yöre içerisinde daha çok kullanılan, 5 açık ve 1 açık ya da 5 açık ve 3 açık tulum navı, günümüzde yerini Hemşin ve Laz bölgelerinde popüler olan her iki sipsisinin de 5'er açık parmak deliği olan tulum navına bırakmıştır. Bu durumun sebebi, çalgının Hemşin ve Laz bölgelerinde, -özellikle Türkiye içinde Artvin'in Hopa ilçesi doğumlu olan ünlü müzisyen-, Kazım Koyuncu ile birlikte popülerleşmesi ve yöre müziklerinin televizyon dizilerinde kullanılmaya başlamasıyla, geniş kitlelere ulaşması olarak ifade edilebilir. Tulum icrası anlamında bu popülerlik, yine çoğunlukla Artvin yöresi ve Rize yöresi gibi, Hemşin ve Laz topluluklarının olduğu yerlerde gerçekleşmiştir.

2- Artvin yöresinde kullanılan “Zurna” ve “Tulum” çalgılarının yöre içinde zamanla gözlemlenen işlevleriyle, günümüzde kullanılan işlevsel özellikleri arasındaki değişiklikler hangi nedenlere dayanmaktadır?

Cevaben: Artvin geleneksel zurna yapısı, yörenin halk oyunlarının karakteristik yapılarına; hem daha hızlı, daha çevik ve coşkulu bir icra açısından ve hem de oyun müziklerinde

kullanılan 5/8, 6/8, 7/8 gibi ritmik usullerine eşlik etmesi bakımından daha uygun düşmektedir. Yörede halk oyunları yapısal türleri olan; bar, tek kişi karşılıklı oynanan karşıberi oyun ve horon havalarının dans müzik tempoları oldukça hızlı olduğundan dolayı yöresel zurna, doğu bölgesi halay zurnasına nazaran yörede daha çok kullanılmaktadır. Ayrıca yöre zurnası, bu kültürün karakteristik özelliklerini yansıtmaktadır. Günümüzde Artvin yöresi halk oyunları müziklerinin çoğu, yöre dışında da doğu bölgesi orta boy halk zurnası ile ülke içinde ve dışında; sahnelerde, yarışmalarda, festival ve albüm kayıtlarında temsil edilmektedir. Doğu bölgesi zurnası, bölgenin kendi karakteristik müzikal yapısı içerisinde; bar, halay, barak gibi havalara eşlik etmektedir. Popülerleşmeyle birlikte ve yöre içinde, bu konuda geleneksel değerleri devam ettirecek kişilerin bulmayışı gibi sebeplerle, Artvin müziklerinin davul-yöresel zurna eşliğindeki özgün tınısı kaybolmaktadır.

Tulum çalgısı, Artvin yöresine özgü Nav yapısal şekliyle icra edilmesi, daha sert ve daha hırçın figürleri ifade etmesiyle, yörenin kültür izlerini olduğu gibi yansıtmaktadır. Popülerleşme süreciyle unutulan veya seyrek kullanılan, 5 açık ve 1 açık (dem sesi tutan) delik düdüklü nav yapısı, Türkiye içerisinde Artvin yöresine özgüdür.

Öneriler: Artvin yöresinin, geleneksel çalgıları olan Zurna ve Tulum, yörenin kendine özgü kültür özelliklerini daha iyi taşıdığından ve yörenin müzikal yapısı ile bir uyum ve ahenk taşıdığından, günümüzde bu çalgılara gereken önem verilmesinin ve gereken mecralarda icra edilmesinin elzem olduğunu düşünmekteyiz. Yörenin ortak halk ve müzik kültürünü paylaştığı, Güney Kafkasya bölgesinden; Gürcistan, Azerbaycan ve Ermenistan’da görülen bu çalgıların yapım aşamalarında standart ölçüler taşımaları ve çalgıların gelenekselliğini ilgili mecralarda kullanarak yaşatmaları hususunda, Artvin yöresinde çok eksiklik yaşanmaktadır. Artvin yöresi, müzik kültürü ve halk çalgıları bağlamında, coğrafya açısından geçiş bölgesi olmakla birlikte, çok çeşitli zengin bir kültür yaşamakta fakat bu çeşitlilikte halk çalgıları anlamında gelenekselliği taşımaya çalıştığı söylenemez. Bu durum yöre içinde karma bir yapı oluşturmuş, yörede yaşayan yaşlı nüfusun fazla olmasıyla birlikte bu elzem olarak düşünülen husus, ilgili yetkin kişilerce ele alınmalı ve yöre insanın ve yeni neslin haberdar olması sağlanmalıdır. Yöre, karma kültürünü geleneksel değerleri ile birlikte taşımalıdır. Eskiden benim de hatırladığım, TRT tarafından yöre kültürü ile ilgili incelemeler ve araştırmalar, belgesel olarak sunulurdu. Günümüzde popüler kültür ile birlikte, geleneksel kültür unsurlarından uzaklaşmıştır. Kültürel miras olarak bu geleneksel unsurlara gereken önemin verilmesi, devinen zaman içinde yörenin ülke içinde ve dışında tanınması anlamında, özgün bir anlayış oluşturacaktır.

Artvin yöresinin zengin geleneksel halk oyunları kültürü, Türkiye içinde oldukça özel bir önem taşımaktadır. Türkiye'nin kültürel yapısını, yurt dışında da en iyi bir şekilde sergileyen Artvin yöresi halk oyunlarının geleneksel çalgılarından olan Zurna ve Tulum'un, yöreye özgü yapıları ve özellikleri ile icra edilmesi, Türkiye'nin kültür unsurlarının yurt dışı etkinlik ve festivallerde tanıtılabilmesi bakımından da önemlidir. Geleneksel çalgılara gereken önemin verilmesi, bu çalgıların akademik çalışmalarda yer alması ve söz konusu gereken mecralarda icrasıyla, yöreye özgü çalgıların yeni nesil tarafından da tanınması sağlanabilecektir. Dolayısıyla Artvin yöresi halk oyunları gösterilerinin ve müziklerinin sergilendiği her türlü platformda, yörenin kültürel geleneksel izlerini taşıyan bu çalgıların kullanılmasının ciddi bir önem arz ettiği düşünülmektedir.



KAYNAKÇA

- "66pixel.com" t.y. (tarih yok). <https://www.66pixel.com/dijital-fotografcilik-editor-yazilari/fotograf-gezi-macera/artvin-gezilecek-yerler-borcka-karagol/> adresinden alındı
- "Armenian Zurna" t.y. (tarih yok). <http://www.duduk.com/Arm-music-ins/Zurna/Info-Zurna/index.html> adresinden alındı
- "Azerbaycan geleneksel musiki atlası" t.y. (tarih yok). <http://atlas.musigi-dunya.az/az/zurna.html> adresinden alındı
- "Bülent Bekar Hizmetler" t.y. (tarih yok). <http://tulum.com.tr/urunler.htm> adresinden alındı
- "Çoruh Vadisi Projeleri" t.y. (tarih yok). Wikipedia: <http://www.dsi.gov.tr> adresinden alındı
- "Georgian folk music instruments" t.y. (tarih yok). <http://www.hangebi.ge/eng/gallery-2.html> adresinden alındı
- "İl Haritaları" t.y. (tarih yok). <http://ilharitasi.blogspot.com/2013/02/artvin-il-haritas.html> adresinden alındı
- "Kampbros" t.y. (tarih yok). <https://kampbros.com/kackar-daglari-milli-parki-ve-gezi-rehberi/> adresinden alındı
- "Kampyerleri.org" t.y. (tarih yok). <https://www.kampyerleri.org/savsat-karagol-kamp-ve-gezi-rehberi/> adresinden alındı
- "Laf Sözlük" t.y. (tarih yok). <https://www.lafsozluk.com/2009/01/artvin-ilinin-ilceleri-ve-nufus-saylari.html> adresinden alındı
- "Max Bumberg Flutes" t.y. (tarih yok). <https://www.maxbrumbergflutes.eu/en/floeten/aulos-auloi-tibia/> adresinden alındı
- "Resul Çelik" t.y. (tarih yok). <http://www.resulcelik.com.tr/coruh-nehri/> adresinden alındı
- "Shop like an egyptian" t.y. (tarih yok). <http://shoplae.com/mizmar/> adresinden alındı
- "T.C. Artvin Valiliği" t.y. (tarih yok). <http://www.artvin.gov.tr/> adresinden alındı
- "Türk Dil Kurumu Sözlükleri" t.y. (tarih yok). <https://sozluk.gov.tr/> adresinden alındı

"Wikiwand" t.y. (tarih yok). <http://wikiwand.com> adresinden alındı

Adebowale, O. (2005). *Music Education in Nigeria, 1842–2001: Policy and Content Evaluation Towards a New Dispensation*. Güney Afrika: Pretoria Üniversitesi Tez Çalışması.

Akdemir, N. (2019). Nahit Akdemir ile Yapılan Tez Görüşmesi. İstanbul, Sefaköy, Türkiye.

Al-Daw, A., Abd-Alla, M.-A., & İbrahim, A.-S. (1985). *Traditional Musical Instruments in Sudan*. Institute of African and Asian Studies. Khartoum: University of Khartoum, The Folklore Research Centre. Department of Culture, Ministry of Culture and Information.

Allen, J. (1982). *Die Musikinstrumente der Swahili-Küste. Musikgeschichte in Bildern*. Leipzig: Werner Bachmann (editor), VEB Verlag für Musik.

Altun, Ö. (2019). Özgür ALTUN ile Yapılan Tez Görüşmesi. İstanbul, Sarıyer, Türkiye.

Anadolu Halk Çalgıları-Nefesli Çalgılar. (2011). Ankara: Kültür ve Truzim Bakanlığı.

Ataman, S. Y. (1938). *Anadolu Halk Sazları*. İstanbul: Bürhaneddin Matbaası.

Baines, A. (1957). *Woodwind Instruments and Their History*. New York: Dover Publications.

Bebey, F. (1969). *Musique de L'Afrique*. Expressions / Horizons de France.

Berner, A. (1986). *Musik in Geschichte und Gegenwart Schalmel Vol.11*. Bärenreiter.

Boyd, A. (1977). The Zumari: A musical instrument in the Lamu Area. *University of Nairobi, Institute of African Studies*. No:72.

Bozkurt, E., Atasoy, H., & Sürücüoğlu, N. (2019). *Ortaöğretim Güzel Sanatlar Lisesi 11.sınıf ders kitabı (Mey, Zurna, Sipsi)*. MEB.

Çokal, M. (1963). *Tulum, Türk Folklor Araştırmaları*.

Devellioğlu, F. (1996). *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*. Ankara: Aydın Kitabevi.

Dick, A. (1984). The Earlier History of the Shawm in India. *The Galpin Society Journal Vol. 37*, s. 80-98.

Dormann, P. (1995). *The New Groves Dictionary of Music and Musicians Aulos*. London: Macmillan Publishers.

- Elsner, J. (1983). *Musikgeschichte in Bildern Nordafrika Vol. I, Musikethnologie, nol. 8, Werner Bachmann (ed.).* Leipzig: Deutscher Verlag für Musik.
- Elsner, J., & Collaear, P. (1983). *Musikgeschichte in Bildern Nordafrika.* Leipzig: Deutscher Verlag für Musik.
- Gazimihal, M. R. (1975). *Türk Nefesli Çalgıları (Türk Ötkü Çalgıları).* Ankara: Kültür Bakanlığı Milli Folklor Araştırma Dairesi Yayınları.
- Gündüz, A. (2001). *Çoruh Havzası ve Artvin.* Ardanuçlular Kültür ve Yardımlaşma Derneği.
- Güven, O. (2018). *Artvin'in Kültürel Tarihinde Türk İzleri.* Samsun: Kitap72.
- Güvenç, B. (1991). *İnsan ve Kültür.* İstanbul: 5.Basım, Remzi Kitabevi.
- Güvenç, B. (2011). *İnsan ve Kültür.* İstanbul: Boyut yayınları.
- Hacıbekiroğlu, E., Akalın, Z., & Sürmeli, A. (1994). *Halk Oyunlarıyla Artvin.* Ankara: Damla Matbaa.
- Herzka, H. (2003). *Schallmeien der Welt.* Basel: Schwabe & Co. AG. Verlag.
- Hornbostel, E., & Sachs, C. (1994). Systematik der Musikinstrumente. Ein Versuch. *Zeitschrift für Ethnologie No:46 Cilt: 4/5, s. 553-590.*
- Hyslop, G. (1959). More Kenya Musical Instruments. *Journal of the International Library of African Music, 24-28.*
- Jähnichen, G. (2004). *Handbuch der Musikinstrumente Musikinstrumente in außereuropäischen Kulturen.* Gustav Bosse Publisher.
- Kayserili, A., & Altaş, N. T. (2010). HORASAN İLÇESİ'NDEKİ KIR MESKENLERİNİN KÜLTÜREL COĞRAFYA BAKIŞ AÇISIYLA İNCELENMESİ. *Doğu Coğrafya Dergisi Sayı:23.*
- Kebede, A. (1982). *Roots of Black Music: The Vocal, Instrumental & Dance Heritage of Africa & Black America.* Michigan: Prentice-Hall.
- Kerimov, R. (2008). Akordiyon Ve Benzeri Armonikaların Tarihsel Gelişimi Üzerine.
- Kırzioğlu, F. (1998). *Osmanlıların Kafkas- Ellerini Fethi (1451-1590).* Ankara: TTK Yayınevi.
- Koçkar, M. T., & Koçkar, A. A. (2019). Orta Avrupa'dan Anadolu'ya Bir Çalgının Yeni Kimliği: Çerkes Mızıkası. *Folklor Akademi Dergisi. Cilt:2, Sayı:3.*

- Kubik, G. (1989). *Musikgeschichte in Bildern Westafrika. Vol. 1 Musikethnologie:11*. Deutsche Verlag für Musik.
- Kubika, V. (1983). *Musikgeschichte in Bildern, Band I, Musikethnologie*. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik.
- Kutluer, İ. (2003). İslam Ansiklopedisi. *Cilt:28*. Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Masel, A., & Simon, A. (1995). *Doppelrohrblattinstrumente, in: Musik in Geschichte und Gegenwart*.
- Meriç, C. (1986). *Kültürden İrfana*. İstanbul: İnsan Yayınları.
- Montagu, J. (2007). *Origins and Development of Musical Instruments*. USA: Scarecrow Press. Library of Congress.
- Ögel, B. (1991). *Türk Kültür Tarihine Giriş*. ANKARA: Başbakanlık Basımevi.
- Öztürk, Ö. (2016). *Antik Çağ'dan Günümüze Karadeniz'in Etnik ve Siyasi Tarihi*. Ankara: Nika Yayınevi.
- Parekh, B. (2002). *Çok Kültürlülüğü Yeniden Düşünmek*. Ankara: Phoenix Yayıncılık.
- Parsons, J. (1996). Mr. Sauer" and The Writers. *The Geographical Review Vol:86 No:1*, s. 377-384.
- Picken, L. (1975). *Folk musical instruments of Turkey*. Oxford University Press.
- Reisoğlu, H. K. (2019). Kocaeli, Merkez, Türkiye.
- Roller, D. (2010). *Eratosthenes' Geography*. Princeton University Press.
- Sachs, K. (1975). *Geist und Werden der Musikinstrumente*.
- Sapir, E. (1924). Culture,Genuine and Spurious. *American Journal of Sociology*, 402.
- Saygun, A. A. (1937). *Rize, Artvin ve Kars Havalisi; Türkü,Saz ve Oyunları Hakkında Bazı Malumat*. İstanbul: Numune Matbaa.
- Simon, A. (1983). *Islam und Musik in Afrika*. Berlin.
- Simon, A., & Masel, A. (1995). *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Bärenreiter.
- Sorokin, P. (1947). *Society,Culture and Personality*.
- Şahin, R., & Akalın, Z. (1997). *Artvin Yöresi Folkloru Halk Kültürü Araştırması*.

- Teffera, T. (2009). Shawms in non-european music cultures. T. Teffera içinde, *Aerophone im Instrumentarium der Völker Ostafrikas*. Trafo Publisher.
- Tokdemir, H. (1978). *Artvin Destanı*.
- Tokdemir, H. (1978). *Artvin Destanı*.
- Tokdemir, H. (1993). *Artvin Yöresi Folkloru*. Ankara.
- Tokdemir, H. (1993). *Artvin Yöresi Folkloru*. Ankara.
- Turan, M. (2019). Mahmut Turan ile Yapılan Tez Görüşmesi. İstanbul, Beyoğlu, Türkiye.
- Turhan, S., & Tan, N. (2001). *Artvin Halk Müziğine Giriş*. Ankara: Artvin Valiliği Kültür Yayınları.
- Turhan, S., & Tan, N. (2001). *Artvin Halk Müziğine Giriş*. Ankara: Artvin Valiliği Kültür Yayınları.
- Tümertekin, E. (1972). İktisadi Faaliyetler. *İstanbul Üniversitesi Coğrafya Enstitüsü Yayını No.67*, s. 4.
- Tümertekin, E. (1994). *Beşeri Coğrafya Giriş*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayını. Fakülte Yayın No.2464.
- Ural, U. (2019). Uğur Ural ile Yapılan Tez Görüşmesi. İstanbul, Üsküdar, Türkiye.
- White, L. (1949). *The Science of Culture: A Study of Man and Civilization*. New York: Grove Press, Inc.
- Winston, S. R. (1933). *Culture and Human Behavior*. Ronald Press Company.
- Yılmaz, O. (2017). Rize Çamlıhemşin Bölgesinde Görülen Tulum Çalgısının Yapısal Ve İcrasal Özellikleri (Yüksek Lisans Tezi).
- Zake, G. S. (1981). *Making Music in Kenya Primary history resource books*. Macmillan by Kenya.
- Zıllıoğlu, O., & Güvenç, B. (1986). *Davranış Bilimleri*. Ankara: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Zimolzak, C., & Stansfield, C. (1983). *The Human Landscape, Geography and Culture*. Merrill Pub Co.

EKLER

EK 1: Konu Başlığı ile İlgili Fotoğraflar



Şekil 237. Zurnacı Sofu Dede



Şekil 238. Ziya Aytekin



Şekil 239. Sofu Dede (Sofu usta)



Şekil 240. Yöresel Tulum



Şekil 241. Remzi Yeni-Zurna; Onur Yeni-Davul



Şekil 242. Remzi Yeni-Zurna; Ziya Aytekin-Zurna; Öner Yeni-Davul



Şekil 243. El Armonikası (Armoniği) / Çerkez Mızıkası (Mozika,Muzika)



Şekil 244. Garmon



Şekil 245. Gürcü "Pilili"