



IX. ULUSLARARASI HİSARLI AHMET SEMPOZYUMU

www.hisas.org.tr

MÜZİK TEORİLERİ TAM METİN KİTABI

10-12 Mayıs 2018
Kütahya Hilton Garden Inn

e-mail: cadar@aku.edu.tr

Yayın Editörü / Doç. Çağhan Adar

ANA SPONSOR



ÇATIK MADENCİLİK

Ekim 2018

IX. ULUSLARARASI HİSARLI AHMET SEMPOZYUMU
9th INTERNATIONAL HİSARLI AHMET SYMPOSIUM

Kütahya Güzel Sanatlar Derneği
&
Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı

10-11-12 Mayıs 2018

“MÜZİK TEORİLERİ”
“MUSIC THEORY”

Yayın Editörü
Doç. Çağhan ADAR

www.hisas.org.tr

Baskı: Matbaa-i Beka
Dumlupınar Mah. 2. Cad. 6 Afyonkarahisar
0272 214 24 04

Hilton Garden INN
Kütahya/ TÜRKİYE
2018

KATKILARI İÇİN TEŞEKKÜR EDERİZ

Katkıları İçin Teşekkür Ederiz

Kültür Ve Turizm Bakanı/Sayın Numan Kurtulmuş
Kütahya Valisi/ Sayın Ahmet Hamdi Nayir
Kütahya Belediye Başkanı/ Sayın Kamil Saraçoğlu
Afyon Kocatepe Üniversitesi Rektörü/ Sayın Mustafa Solak
Dumlupınar Üniversitesi Rektörü/ Sayın Remzi Gören
Kütahya Ticaret Ve Sanayi Odası Başkanı/ Sayın İsmet Özotraç
Kütahya İl Milli Eğitim Müdürü/Sayın Hasan Başyigit
Kütahya İl Kültür Ve Turizm Müdürü/ Sayın Zülkarni Yeldemez
Kütahya Belediye Kültür Ve Sosyal İşler Müdürü/Sayın Mehmet Zenci
Kütahya Ahmet Yakupoğlu GSL Müdürü/Sayın Mustafa Demir
AKÜ Devlet Konservatuvarı Yönetim Kurulu
AKÜ Devlet Konservatuvarı Mezunlar Derneği Yönetim Kurulu
Çatık Madencilik/ Sayın İsmet Çatık (Ana Sponsor)
Delen Ticaret/ Sayın Nihat Delen
Maltaş/ Sayın Süleyman Maltaş
Ceyhan Damper/ Sayın Hakan Ceyhan

Medya Sponsoru

Kütahya Ekspres Gazetesi

ANA SPONSOR

Çatık Madencilik/İsmet Çatık



SPONSORLARIMIZ

Delen Ticaret/Nihat Delen
Üniversite Kitapevi/İbrahim Nazlı
Ceyhan Damper/Hakan Ceyhan
Maltaş/Süleyman Maltaş

ISBN: 978-605-85788-7-6

İÇİNDEKİLER DİZİNİ

Sayfa

| | |
|--|-----------|
| İçindekiler Dizini | 3 |
| Düzenleme Kurulu Başkanı Sunuş | 5 |
| Hisarlı Ahmet Yorum | 6 |
| Sempozyum Amacı | 8 |
| Sempozyum Kurulları | 9 |
| TAM METİNLER | 11 |
| Abdullah Akat / Kurt Reinhard'ın Doğu Karadeniz Bölgesi Derlemelerine İlişkin Müzik Transkripsiyonları Ve Analizlerinin İncelenmesi | 12 |
| Alp Özsökmen / Görme Engelli Çocukların Müzik Algılarının Geliştirilmesi Ve Müzik Aracılığı İle Braille Alfabeti Öğretimi | 24 |
| Ayşe Nur Sır Dünder / Şükrullah'ın Edvâr-I Mûsikî'sinde Telli Ve Mızraplı Bir Saz: Ud Ve Ud'la İlgili Terimler | 31 |
| Ayten Kaplan / Cemil Demirsipahi'nin El Yazması Defterinde Yer Alan Bestelerinde Müzikal Unsurlar | 49 |
| Berk Kurdoğlu & Giray Koçaslan / 'S Wonderful Örneğinde Gershwin Ve Caz Bağlantısı | 69 |
| Deniz Aydar / Türk Müziği'nde Teori Kavramına Bakıştaki Temel Kaynaklar | 78 |
| Elif Nun İçelli / Popüler Müzik Kültüründe Şarkı Üretimi | 97 |
| Elif Özen&Salih Demirtaş&Ozan Baysal / Beste-i Kadim'lerden Dede Efendi'ye Mevlevi Ayinlerinde Söz Boyama | 106 |
| Ezginur Küçükdürüm / Teori Eksenli Disiplinlerarası Bir Çalışma Tuva Gırtlaktan Söyleme Stillerinin Analiz Sonuçları | 117 |
| Ferhat Çaylı / Bir Eşlik Figürünün Psikolojik Varyasyonları: Schnittke'nin Piyano Ve Yaylılar İçin Konçerto'sunda Alberti Bası Kullanımı | 132 |
| Filiz Yıldız / Amatör Keman Eğitimini Destekleyici Teori Ve Solfej Eğitimi Caka (Cihat Aşkın Ve Küçük Arkadaşları) Modeli / Afyon Caka Örneği | 144 |
| Gamze Köprülü / Kâni Karaca'ya Ait Eserlerin Usûl Yönünden İncelenmesi | 154 |
| Gamze Köprülü / Evliyâ Çelebi Seyahatnâme'sinde Bahsi Geçen Türk Mûsikîsi Usûlleri Üzerine Bir İnceleme | 161 |
| Gökhan Yalçın / 18. YY Osmanlı/Türk Musikisi Teorisine Işık Tutan Eserler: Hüseyini Külli Külliyyat-I Makâmat | 168 |
| Gökmen Özmenteş / Müzik Teorilerine Meta-Teorik Bir Bakış: Müzikte Entropi | 178 |
| Gözde Gürün Demireriden&Türev Berki / Bir Beethoven Coda'sının Anatomisi: Op. 2/3 | 191 |
| İsmet Karadeniz / Kerem'in Görünmez Perdeleri | 205 |
| Kaan Baştape&Gökhan Yalçın / Notaya Aktarılmış Türk Halk Müziği Eserlerinin Kaynak Kişiye Göre İncelenmesi | 223 |
| Mauricio Funcia De Bonis & Marcus Barroso de Siqueira / Harmonic Hybridism In J. S. Bach: Allemande Bwv 1004 | 238 |
| Mesut Erdem Çoloğlu / Schubert Piyano Sonatlarında Ana Tema Tasarımı | 246 |
| N. Feyza Yalçın&Gökhan Yalçın / Makam Seyirlerinin Yönlü Graflar İle Gösterimi | 261 |
| Nevin Şahin / Ses Sanatçılarının Saz Musikisiyle İlişkisi: Cumhuriyet Dönemi | 269 |
| Nevin Şahin / Söz Uçar Yazı Kalır-Mı? İki Örnek | 288 |
| Ozan Baysal / Zaman Makam Analiz Modeli | 298 |
| Ömer Bildik&Bensu Kitirci / Gelenekçi Bir Bakış Açısıyla "Gelenekten Geleceğe Makamsal Türk Müziği" Adlı Kitabın Analizi | 314 |
| Salih Demirtaş&Elif Özen&Ozan Baysal / Edvâr Geleneğinde Müzikötesinin Müzikle İlişkisi Ve Mevlevî Âyin Repertuarında Yansımaları | 322 |
| Sonat Coşkuner / Yeni Müzikte Bir Grafik Notasyon Sistemi: Erolgraf | 332 |
| Şehrinaz Gündüz&Eren Kaysar / Amatör Üfleme Çalgılar Eğitiminde Teori Dersinin Kullanımının Değerlendirilmesi | 341 |

| | |
|---|------------|
| Uğur Cihat Sakarya / Yirminci Yüzyıl Müziğinde İkelcilik Ve İgor Stravinski'nin Bahar Ayini Adlı Yapıtının İncelenmesi | 348 |
| Uğur Türkmen / Karşılaştırmalı Türk Müziğinde Çokseslilik Yaklaşımları | 369 |
| Umut Ergörün&Eylem Önder Başarır / Performans Analizi: Neden Ve Nasıl? | 397 |
| Yalçın Tura / Eski Yunan, Bizans Ve Türk Müzik Kuramları Arasındaki İlişkiler | 404 |
| Mehmet Yüksel / Şenkeryan Analiz: F.Chopin, Mazurka (Sol Minor) Op. 67/2 | 423 |
| Mehmet Yüksel / Şenkeryan Analiz: C. Stamitz, Viyola Konçertosu Nr. 1, Re Majör,1. Muvman, Gelişme Bölümü | 435 |
| | |

SEMPOZYUM ONUR KURULU

Ahmet Hamdi Nayir

Kamil Saraçoğlu

Prof. Dr. Mustafa Solak

Prof. Dr. Remzi Gören

Prof. Dr. Yalçın Tura

Prof. Mutlu Torun

Mustafa Kemal Altınsoy

Mustafa Hisarlı

Nihat Delen

İsmet Çatık

Kütahya Valisi

Kütahya Belediye Başkanı

Afyon Kocatepe Üniversitesi Rektörü

Dumlupınar Üniversitesi Rektörü

Besteci/Müzik Teorisyeni

Haliç Üniversitesi

Kütahya Güzel Sanatlar Derneği Başkanı

Yüksek Mimar-TRT Sanatçısı

İşadamı

İşadamı

SEMPOZYUM BİLİM KURULU BAŞKANI

Prof. Dr. Türev Berki

Hacettepe Üniversitesi-Türkiye

SEMPOZYUM BİLİM KURULU

Prof. Dr. Hanefi Özbek

Prof. Dr. H. Gürkan Tekman

Prof. Jim Samson

Prof. Maja Aćkar

Prof. Mauricio De Bonnis

Prof. Dr. M. Cihat Can

Prof. Dr. Uğur Türkmen

Doç. Dr. Cenk Güray

Dr. Aleksandra Pijarowska

Dr. Ayla Clark Varol

Dr. Tatiana Catanzaro

Yiğit Aydın

Marcus Siqueira

Simona Cavuoto

Medipol Üniversitesi/Türkiye

Uludağ Üniversitesi/Türkiye

Royal Holloway, University Of London/İngiltere

Zlatarević University Of Sarajevo /Bosna-Hersek

Paulista State University /Brezilya

Gazi Üniversitesi/Türkiye

Afyon Kocatepe Üniversitesi/Türkiye

Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi /Türkiye

Karol Lipiński Academy Of Music /Polonya

Landmark College/ABD

Brasilia Federal Üniversitesi -Brezilya

Bilkent Üniversitesi/Türkiye

Faculdade Cantareira – Brezilya

Conservatorio di Musica Giovan Battista Martini-İtalya

SEMPOZYUM YÜRÜTME KURULU

Prof. Dr. Cihan Işıkkhan

Doç. Dr. Abdullah Akat

Dokuz Eylül Üniversitesi-Türkiye

Karadeniz Teknik Üniversitesi Türkiye

SEMPOZYUM DÜZENLEME KURULU BAŞKANI

Prof. Dr. Uğur Türkmen

Afyon Kocatepe Üniversitesi- Türkiye

SEMPOZYUM DÜZENLEME KURULU

Doç. Dr. Gökmen Özmenteş

Doç. Çağhan Adar

Dr. Öğr. Üyesi Metin Baş

Dr. Öğr. Üyesi Kadir Güler

Dr. Öğr. Üyesi Suat Vergili

Öğr. Gör. Yunus Emre Uğur

Öğr. Gör. Fakı Can Yürük

Arş. Gör. Gonca Görsev

Akdeniz Üniversitesi-Türkiye

Afyon Kocatepe Üniversitesi Türkiye

Dumlupınar Üniversitesi-Türkiye

Dumlupınar Üniversitesi-Türkiye

Dokuz Eylül Üniversitesi-Türkiye

Afyon Kocatepe Üniversitesi Türkiye

Afyon Kocatepe Üniversitesi Türkiye

Ordu üniversitesi- Türkiye

Arş. Gör. Yılmaz Anıl Baskı
Arş. Gör. İsmet Karadeniz
Öğr. Elm. Filiz Yıldız
Öğr. Elm. Benu Kitirci
Rıfat Beltekin
Suat Dandinođlu
Ezginur Küçükdürüm
Betül Güven
Meryem Takan
Rümeysa Çalışkan

Hacettepe Üniversitesi-Türkiye
Hacettepe Üniversitesi-Türkiye
Afyon Kocatepe Üniversitesi Türkiye
Afyon Kocatepe Üniversitesi Türkiye
Afyon Kocatepe Üniversitesi Türkiye
Afyon Kocatepe Üniversitesi Türkiye
Afyon Kocatepe Üniversitesi Türkiye
Afyon Kocatepe Üniversitesi Türkiye
Afyon Kocatepe Üniversitesi Türkiye
Afyon Kocatepe Üniversitesi Türkiye

RAPORTÖRLER

Arş. Gör. Ferhat Çaylı
Arş. Gör. Giray Koçaslan

Hacettepe Üniversitesi-Türkiye
Hacettepe Üniversitesi-Türkiye

***9. ULUSLARARASI HİSARLI AHMET
SEMPOZYUMU***

TAM METİN BİLDİRİLER

**“KURT REINHARD’IN DOĞU KARADENİZ BÖLGESİ DERLEMELERİNE İLİŞKİN
MÜZİK TRANSKRİPSİYONLARI VE ANALİZLERİNİN İNCELENMESİ”**

Abdullah Akat

Trabzon Üniversitesi Devlet Konservatuarı Müzikoloji Bölümü

aakat@ktu.edu.tr

ÖZET

Berlin Fonograf Arşivi müdürü (1952-1968) ve Uluslararası Karşılaştırmalı Müzik Araştırmaları ve Dökümanları Enstitüsü Türkiye kısmı başkanı (1969-1977) olan Alman etnomüzikolog Prof. Dr. Kurt Reinhard (1914-1979) Türkiye'nin Doğu Karadeniz Bölgesi kıyılarında 1963 ve 1968 yıllarında olmak üzere iki kez saha çalışması gerçekleştirmiştir.

Reinhard, bu çalışmalara ilişkin ilk olarak 1966 yılında Berlin'de "Jahrbuch für musikalische Volks und Völkerkunde Band 2"de "Musik am Schwarzen Meer" (Karadeniz'de Müzik) başlıklı bir makale yayımlamıştır. Daha sonra toplanan sözlü eserlerin tamamına ilişkin metinleri Ursula Reinhard'ın da katkılarıyla 1968 yılında Berlin'de "Auf der Fiedel Mein: Volkslieder von der osttürkischen Schwarzmeerküste" (Kemençemin Üstüne: Türkiye'nin Doğu Karadeniz Sahilinden Halk Şarkıları) adlı kitapta yayımlamıştır. Reinhard, Doğu Karadeniz Bölgesi'nde elde ettiği alan deneyiminden sonra öğrencilerinden Christian Ahrens'i konu üzerine çalışmaya yönlendirmiş, Ahrens bu konuda 1965 yılında bir tez çalışması gerçekleştirmiştir. Bu teze ilişkin olarak 1970 yılında Münih'te yayınladığı "Instrumentale Musikstile an der Osttürkischen Schwarzmeerküste. Eine vergleichende Untersuchung der Spielpraxis von davul-zurna, kemençe und tulum" (Türkiye'nin Doğu Karadeniz Sahilinde Enstrümantal Müzik Tarzları. Davul-Zurna, Kemençe ve Tulum İcra Pratiklerinin Karşılaştırmalı Çalışması) adlı kitabı yayımlamıştır. Bu yayınların haricinde hem Kurt ve Ursula Reinhard'ın hem de Christian Ahrens'in Türk müziği ile ilgili diğer çalışmalarının içinde veya bağımsız olarak yine Karadeniz'den derledikleri müziklere ilişkin çeşitli yazıları bulunmaktadır.

Bu bildiriye, Reinhard ve öğrencisi Ahrens'in yukarıdaki belirtilen yayınlarında nasıl bir sınıflandırma yapıldığı, bu sınıflandırma sonucunda oluşturulan türlerin nasıl belirlendiği ve karşılaştırıldığı, transkripsiyon ve analizlerin ne şekilde yapıldığı ele alınmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Reinhard, Karadeniz Müziği, Derleme, Transkripsiyon, Analiz.

**“AN INVESTIGATION OF MUSIC TRANSCRIPTIONS AND ANALYZES
RELATED TO KURT REINHARD'S THE EASTERN BLACK SEA REGION
COMPILATIONS”**

ABSTRACT

Berlin phonograph Archive director (1952-1968) and the International Institute for Comparative Music Studies and Documents of the head of Turkey (1969-1977), the German ethnomusicologist Prof. Dr. Kurt Reinhard (1914-1979) carried out field works in the Turkey's eastern Black Sea coasts twice in 1963 and 1968.

Reinhard published an article entitled "Musik am Schwarzen Meer" (Music in the Black Sea) for the first time related with these records in 1966 in Berlin in the journal "Jahrbuch für musikalische Volks und Völkerkunde Band II". In 1968, with the contributions of Ursula Reinhard, the texts on all of the collected verbal works were published in Berlin in the book "Auf der Fiedel Mein: Volkslieder von der Ostertürkischen Schwarzmeerküste" (On My Fiddle: Folk Songs from the Eastern Black Sea Coast of Turkey). Under Reinhard's tutorship one of his students, Christian Ahrens, who has gained experience in the Eastern Black Sea Region, Ahrens wrote a thesis on the region in 1965. With regard to this thesis, which was published in Munich in 1970, "Instrumentale Musikstile an der Osttürkischen Schwarzmeerküste. Eine vergleichende Untersuchung der Spielpraxis von davul-zurna, kemençe und tulum" (Instrumental Music Styles in the Turkey's eastern Black Sea coast. Comparative Study of Performance Practices of Davul-Zurna, Kemençe and Tulum). Apart from these publications, there are various writings of Kurt and Ursula Reinhard and Christian Ahrens as well, related to the music he compiled from the Black Sea within or independent of their other studies on Turkish music.

In the paper, Reinhard and his student Ahrens' publications which mentioned above will be discussed with how the classification made, how the types created and compared with this classification, how transcription and analysis are made.

Key words: Reinhard, Black Sea Music, Compilation, Transcription, Analysis.

GİRİŞ

1952-1968 yılları arasında Berlin Fonograf Arşivi müdürü ve 1969-1977 yılları arasında da Uluslararası Karşılaştırmalı Müzik Araştırmaları ve Dökümanları Enstitüsü Türkiye kısmı başkanı olan Alman etnomüzikolog Prof. Dr. Kurt Reinhard (1914-1979) Türkiye'nin Doğu Karadeniz Bölgesi kıyılarında 1963 ve 1968 yıllarında olmak üzere iki kez saha çalışması gerçekleştirmiştir. Aslına bakılırsa Kurt Reinhard eşi Ursula Reinhard ile birlikte 1955 yılından itibaren aramızdan ayrıldığı 1979 yılına dek ülkemizde yaklaşık 15 saha çalışması gerçekleştirmiş, vefatının ardından eşi Ursula Reinhard bir süre daha ülkemizde yürüttükleri bu çalışmaları sürdürmüştür. Türkiye müzik folkloru açısından oldukça önemli olan bu çalışmalar günümüze dek ne yazık ki tam anlamıyla anlaşılammış ve müzik bilimcilerimiz Reinhard'ların bırakmış oldukları kaynaklardan yeterince yararlanamamışlardır. Karadeniz'de Samsun'dan Hopa'ya kadar kıyı şeridini taramış olan Reinhard'lar zaman zaman vadi içlerindeki yerleşim yerlerine de ulaşmıştır. Bu derleme gezilerinde 1963'te 744 ve 1968'de 216 olmak üzere toplam 960 ezgi kayıt altına alınmış olup orijinal materyaller Berlin Fonograf Arşivi'nde muhafaza edilmektedir. 2013-2014 yıllarında tarafımda gerçekleştirilen bir araştırma projesiyle bu çalışmalara ait yazılı-görsel ve işitsel tüm dokümanların kopyaları KTÜ Devlet Konservatuvarı Karadeniz Müzik Arşivi'ne de kazandırılmıştır.

Bu bildiri, Karadeniz müzikleri üzerine günümüze dek yabancı bilim insanları tarafından yapılmış en kapsamlı çalışmaları gerçekleştiren Kurt Reinhard'ın ve öğrencisi Christian Ahrens'in ortaya koyduğu transkripsiyon ve analizleri üzerinedir. Bildiride Reinhard ve Ahrens'in çalışmalarında genel olarak nasıl bir sınıflandırma yapıldığı, bu sınıflandırma sonucunda oluşturulan türlerin nasıl belirlendiği ve karşılaştırıldığı, transkripsiyon ve analizlerin ne şekilde yapıldığı ele alınmakta ve örnekler üzerinden değerlendirilmektedir.

Konunun anlaşılması açısından gerçekleştirilen derleme çalışmalarıyla ilgili bazı malumatların paylaşılması gerekli görülmektedir. İlk kez 1963'te Doğu Karadeniz Bölgesi'ne

gelen Kurt Reinhard¹, çalışmalarına Rize yöresinde başlamıştır. Yöreden sözlü geleneğe ilişkin kayıtların yanı sıra sadece enstrümantal ya da çalıp-söyleme şeklinde kayıtlar almıştır. Bu bölgede aldığı kayıtlar arasında tulum, kemençe, armonik ve bağlama çalgıları görülmektedir. Derleme notunda armonik çalgısına santur adının da verildiğini not etmesi günümüz araştırmacıları için oldukça önemli bir detaydır. Çünkü santur bu çalgı için çok eski tarihlerde kullanılan bir isimdir ve günümüzde unutulmuştur. Tarihi kaynaklarda armonika çalgısına Doğu Karadeniz’de santur da denildiğini daha evvel tespit etmiştim, ancak hangi yıllara kadar bu ismin taşındığının anlaşılması açısından bu bilgi önemli bir ipucu sunmaktadır. Trabzon yöresinde horon havalarından destana, Kur'an ve ezan okumalarından ağlama havalarına kadar çok çeşitli türlerde kayıtlar tespit etmiştir. Giresun’da kemençe, ud, zurna ve özellikle bağlama gibi çalgılardan kayıtlar alındığı görülmektedir. Ordu yöresinde davul, klarnet, bağlama ve kemençe, Samsun’da ise ağırlıklı olarak bağlama, kaval ve kemençe ezgileri kaydetmiştir.

Reinhard, bu çalışmalara ilişkin olarak 1966 yılında Berlin’de "Jahrbuch für musikalische Volks und Völkerkunde Band 2"de "Musik am Schwarzen Meer" (Karadeniz’de Müzik) başlıklı bir makale yayımlamıştır. Ayrıca ek olarak 45'lik bir plakta kayıt örnekleri de sunmuştur. Daha sonra bölgeden toplanan sözlü eserlerin tamamına ilişkin metinleri Ursula Reinhard’ın da katkılarıyla 1968 yılında Berlin’de "Auf der Fiedel Mein: Volkslieder von der osttürkischen Schwarzmeerküste" (Kemençemin Üstüne: Türkiye’nin Doğu Karadeniz Sahilinden Halk Şarkıları) adlı kitapta yayımlamıştır. Kitapta türküler konularına göre ayrılmış, bölgedeki enstrümanlar, müzik türleri ve müzik özellikleri üzerine kısa bilgiler paylaşılmış ve örnek notalara yer verilmiştir. 1985 yılında Ursula Reinhard’ın açıklamalarını yazdığı ve Artur Simon’un editörlüğünde Berlin’de yayımlanan "Musik aus der Turkei" adlı plaklarda "Side C - Musik der Schwarzmeerküste" bölümünde 1963 yılında Doğu Karadeniz Bölgesi’nden alınan 5 parça bulunmaktadır. Bu yayınların haricinde Kurt ve Ursula Reinhard’ın Türk müziği ile ilgili diğer çalışmalarının içinde veya bağımsız olarak yine Karadeniz’den derledikleri müziklere ilişkin çeşitli yazıları, müzik transkripsiyon ve analizleri bulunmaktadır.

1968’te ikinci kez bölgeye gelen Reinhard, bu kez araştırmaya Trabzon’dan başlamıştır. Akçaabat, Sürmene, Pazar, Murgul, Hopa, Kemalpaşa, Arhavi ve Rize’de çalışmalarını sürdürmüştür. Bu defa bölgenin doğusuna hatta Gürcistan sınırına kadar gittiği görülen Reinhard’ın Lazların yoğun olarak yaşadığı bölgelere ağırlık verdiği anlaşılmaktadır. Kayıtlar incelendiğinde birçok Lazca türkü, destan ve çeşitli dans türlerini içerdiği görülmektedir. Tulum, kemençe, akordiyon, kaval, zurna, mey, davul-zurna gibi enstrümanlardan alınan enstrümantal parçaların yanı sıra sözlü parçalarda mevcuttur. Çalışma toplam 15 gün sürmüştür. Tespitlerini yazmış olduğu derleme fişleri oldukça ilgi çekicidir. Bu çalışma ile ilgili bir yayın yapmamıştır, sadece 1985 yılında yayınlanan "Musik aus der Turkei" adlı plaklarda "Side C - Musik der Schwarzmeerküste" bölümünde 2 parçaya yer verilmiştir. Reinhard’ın bu saha çalışmasından öğrencisi olan Christian Ahrens ziyadesiyle faydalanmış ve 1970, 1974 ve 1987 yıllarında yapmış olduğu yayınlardaki bu materyalleri ve derleme notlarını kullanmıştır.

Reinhard’ın yöntemi büyük ölçüde karşılaştırmalı müzikolojinin temel yaklaşımlarından beslenmektedir. Reinhard, 1966 yılında yazdığı makalede bölgedeki müzik türlerini ve bölgede çalınan enstrümanları sınıflandırma yoluna gitmiş ve daha sonra bölgede yaşayan farklı topluluklar üzerinden karşılaştırma yaparak farklılık, benzerlik ve özdeşlik

¹ Bu derleme gezisinde Rize’nin Ortapazar, Pehlivanışa, Pazar, Çayeli, Derepazarı, Ardeşen, Rize Merkez ve Fındıklı; Trabzon’un Of, Araklı, Arsin, Maçka, Esiroğlu, Mataracı, Sürmene, Trabzon Merkez, Akçaabat, Salacık, Vakfikebir ve Beşikdüzü; Giresun’un Keşap, Yoliçi, Karadere, Konacık, Yağmurca, Giresun Merkez, Mesudiye ve Ülper; Ordu’nun Kökenli, Uzunisa, Ulubey, Ordu Merkez, Perşembe, Fatsa, Ünye ve Çaybaşı; Samsun’un Bafra, Engiz, Dikbiyık, Samsun Merkez, Çarşamba ve Kumköy alanlarında çalışmıştır.

gösteren müzik yapılarını ve özelliklerini çeşitli oranlar kullanarak açıklamaya çalışmıştır. Örnek oranlama yöntemi için Şekil 1'e bakınız.

| BESETZUNG | |
|---|-------------------------------|
| Lieder: | 40 % |
| Rein vokal: | 23 % |
| davon Sologesänge: | 95 % (v. Ges.-Material: 22 %) |
| „ Wechselgesänge: | 2,5 % (0,5 %) |
| „ Chöre (ab 2 Personen): | 2,5 % (0,5 %) |
| Mit Instrumental-Begleitung: 17 % | |
| davon Gesang und Rhythmusinstrument: | 5 % (1 %) |
| „ Gesang und Flöte (gleicher Ausführender abwechselnd): | 3 % (1 %) |
| „ Gesang und Klarinette (gleicher Ausführender abwechselnd): | 1 % (0 %) |
| „ Gesang und Dudelsack (gleicher Ausführender): | 4 % (1 %) |
| „ Gesang und Kemançe: | 55 % (9 %) |
| Gleicher Ausführender: | 39 % (6 %) |
| Zwei Ausführende: | 16 % (3 %) |
| „ Gesang und Saz: | 20 % (3 %) |
| Zwei Sänger u. ein saz- spieler, zusammen zwei Ausführende: | 2 % (0,4 %) |
| Gleicher Ausführender: | 15 % (2 %) |
| Zwei Ausführende: | 3 % (0,6 %) |
| „ Gesang und ud (gleicher Ausf.): | 4 % (1 %) |
| „ Gesang und Ensemble: | 8 % (1 %) |

Şekil 1. Sözlü eserlerin vokal solo ya da eşlik eden çalgılara göre oranlarının gösterilmesi. (Reinhard, 1966: 15)

Örneğin Lazlardan derlenen parçaların toplam materyalin %5'ini oluşturduğunu ve bunun içinden de %27'sinin ancak Lazca olduğunu belirtmektedir. (1966: 13) Ya da günümüze dek ulaşan “atma türkü” söyleme biçiminin sadece 21 eserde görüldüğünü ve bunun da sözlü eserlerin sadece %7'sini oluşturduğunu ifade etmektedir. (1966: 14) Başka bir karşılaştırmada kadın-erkek vokal icracıların oranını içermektedir. Kadınların söylediği parça sayısının sadece %10 olduğunu ve bunun dini engellerden kaynaklandığını söyler. (1966: 15) Reinhard'ın kaydettiği horon ezgilerinin toplam sayısı 146'dır ve bunun yüzde şu kadarı Trabzon'dan, şu kadarı Giresun'dan, Rize'den, Ordu'dan gibi oranlar üzerinden karşılaştırmalar yapmakta ve değerlendirmelerde bulunmaktadır. (1966: 17).

Reinhard bu makalesinde müzik ve horon ezgi türlerini tanımlayarak sınıflandırdıktan sonra, çalgılar hakkında bilgi verir. Çalgıları kullandıkları alanlar ve kullanım stillerine göre gruplandırarak hem birbirleriyle hem de kendi içlerinde karşılaştırma yoluna gider. Örneğin kemençenin iki farklı yöredeki boyutları ve akort düzeni açısından bunu yapar. (Reinhard, 1966: 25-28). Sonra bölgedeki ritmik yapıları (1966: 31), sözlü eserlerdeki kafiye düzenlerini (1966: 32) örnekler üzerinden anlatır. Devamında ise nota transkripsiyonlarına yer verir. Reinhard'ın transkripsiyonlarında en ilgi çekici hususlardan bir tanesi hem duyduğu melodiyi yazması hem de altında bir melodi iskeletine yer vermesidir. (Bkz. Şekil 2) Bu durumun yöredeki ezgilerin belli bir iskelet üzerinde farklı ritmik yapılar üzerinde doğaçlanmasından kaynaklandığını düşünüyorum. Örneğin hep 5/8'lik olarak bildiğimiz Trabzon Maçka yöresinin *Divane Aşık Gibi* türküsünün melodik iskeletinin aynı yörede veya Karadeniz farklı

yerleşimlerinde 9/16'lık hatta 7/8'lik yapılar içeresine yerleştirilerek söylendiği tarafımca defalarca tespit edilmiştir.

Lasisches Liebeslied (Reinhard 942)

1. Strophe ♩ = MM 140

8 Ke- kun- to- ri no- kan- çu- le ga- mi- çu
8 Ska- ni cil- vek bi- tum gu- ri o- mi- çu
8 Mskva bo- zo- pek ma- no gu- ri me- mi- çu
8 Ko- ga- mah- ti hay- de vig- za- la- te- re.

Melodieskelett [(+)]

8 [(+)] 1. + 3. 2.

Şekil 2. Melodi iskeletinin yazıldığı nota örneği (Reinhard, 1966: 33)

Reinhard'ın transkripsiyon ve analizlerinde dikkat çeken hususlardan bir diğeri tulumun karar sesini *do diyez* olarak almasıdır. Ülkemizde günümüze dek yapılan neredeyse tüm çalışmalarda karar sesi olarak *la* kullanılmıştır. Tulum üzerindeki 5 paralel delikten çıkan seslerden bir *hüseyni* beşlisi ve bir de yeden sesi olarak *sol* sesi gösterilmiştir. Bu durumda 2. derecenin biraz daha pest olduğu yani ilk ikili aralığın tam aralıktan biraz daha küçük olduğu farz edilir. Reinhard ise tüm aralıkları tampere sistemde eşit gösterdikten sonra tulumdaki beşlinin en üst sesinin daha da tizleştiğine dair bir "+" işaretine yer vermiştir. Reinhard'ın tulum beşlisi ve tulumdaki 5 çift delikten elde edilen aralıkları gösterdiği tablosu şu şekildedir:

Reinhard'ın transkripsiyonlarında ele alacağım bir diğer ve belki de en önemli husus onun icracıların ayak vuruşlarına olan ilgisidir. İki farklı yolla gösterdiği ayak vuruşlarının Reinhard'ın ritmik yapıları doğru tespit etmesinde kilit rolü oynadığını ve çok önemli sonuçlar verdiğini düşünmekteyim. Zira Karadeniz türkü ve saz havalarının nota transkripsiyonlarında geçmişten günümüze yapılan en talihsiz hatalardan biri genellikle aksak olan ritmik yapılarının doğru tespiti üzerine olmuştur. Bu durumu başta Yücel Paşmakçı ve Süleyman Şenel defalarca gündeme taşımıştır.² Buna rağmen derlemecilerin ya da notaya alanların bu hususta ciddi hatalarının bulunduğu ve TRT Türk Halk Müziği Repertuarında da çok sayıda bu tür örneklerin var olduğu bilinmektedir. Reinhard'ın uyguladığı her iki işaret sistemi de kabul edilebilir bir örnek olarak önümüzde dururken, nota içindeki kullanıma daha uygun olduğu gerekçesiyle ben tercihen ayak vuruşlarının "X" işareti ile karşılık geldiği notanın üzerine yazılmasını öneriyorum. Böylece ezginin seslendirilişinde vurguların da icracı tarafından yerli yerine oturtulmasında olumlu katkısı olacağına inanıyorum. Diğer uygulamada ezgi portesinin altında bir ritim çizgisi açılarak ayak vuruşları not edilmiştir. (Bkz. Şekil 4 ve 5)

Şekil 4. Ayak vuruşlarının ayrı bir çizgide gösterilmesi (Reinhard, 1966: 42)

Melodieskelett der Lieder 1 und 2



Lied 3

♩ = MM 51 ♩ = 460 X = Fußstampfen

Instr.-
Zwischenspiel

Du- man du - ma-n(e) [ha] doğ-
dan a-şa-ğı Ha-ke-le ce-ve-la-na Şu-ri
e-ma-la se-re Şu-ri e-ma-la se(re) De-mis-
mi-de miş-ku-tas De-mis-mi-de miş-ku-tas Mun-des
mu-ma-le-se-re Mun-des mu-ma-le-se(re)

Instr.-
Zwischenspiel

Şekil 5. Ayak vuruşlarının nota üzerinde gösterilmesi (Reinhard, 1966: 44)

1968'teki kitap çalışması bölge müziği hakkında çok genel bilgileri ve 1963 yılında derlediği sözlü eserlerin söz transkripsiyonlarını içerir. Reinhard, türkülerini konularına göre

² Yücel Paşmakçı konuyu sözlü olarak TRT'deki çalışmaları esnasında, verdiği seminer ve konferanslarda ve üniversitede yürüttüğü derslerde vurgulamışken, Süleyman Şenel 1994 yılında kaleme aldığı "Trabzon Bölgesi Halk Musikisine Giriş" adlı kitabında da belirtmiştir.

ayırdıktan sonra, edebi açıdan türleri ve yapılarını belirtmiş (destan, mani, koşma gibi) ve vezin-ölçü yapıları gibi konuları ele alarak kafiye düzenlerini açıklamıştır. Çalışmadaki transkripsiyonların tamamını Türkçe ve Almanca olarak yayınlamıştır. Son bölümde ise melodi ve ritim yapıları üzerine yazdığı kısa bir metinle birlikte az sayıda nota transkripsiyonuna yer vermiştir. Bu notalarda 1966 yılındaki çalışmasından farklı olarak kullandığı bir yöntem görülmektedir.

Aufnahme 975
FISCHERRUF
(Arsin, 24. 5. 63. Seyfettin Barut, Mann, 58)

etwa 80. Original $\frac{1}{1}$ Ton höher

3 mal

Hay- dın u- şak- lar hay- dın Hay- dın ha- zır- la- yın...
..ba- lık- lar.

Sprache

He- ya, he- ya, hey- ya- mo- la, hey- ya.. Hey...

3 mal

Sprache

Hay- dın ge- de- lim hay- dın, u- şak- lar hay- dın, hay... Hey kap- tan...
...art- tı,

Şekil 6. Nota transkripsiyonu örneği (Reinhard, 1968: 371)

Bu bildiride son olarak Alman etnomüzikolog Christian Ahrens'in 1970 yılında Münih'te Almanca olarak yayınladığı "Türkiye'nin Doğu Karadeniz Kıyısından Enstrümental Müzik Stilleri: Davul-zurna, kemençe ve tulum çalma pratiklerinin karşılaştırmalı bir çalışması" adlı kitabı ele alınacaktır. Ahrens'in çalışması hocası olan Prof. Dr. Kurt Reinhard'ın Doğu Karadeniz Bölgesi'nde 1963 ve 1968 yıllarında yaptığı saha çalışmalarından elde ettiği kayıtların analizlerinden ibarettir. Ama dahası Stephen Blum'e göre, "Ahrens'in çalışması Kurt Reinhard'ın alan çalışmasına ilişkin derlemelerin analizini içermekle birlikte onun önemli bir parçası hatta tamamlayıcısıdır. Bu sebeple Ahrens'in transkripsiyon ve analizleri incelenmeden Kurt Reinhard'ın çalışmaları tam anlamıyla anlaşılabilir." (1975: 141). Reinhard'ın 1966 yılında yayınladığı "Karadeniz'de Müzik" başlıklı makalesinde 1963 yılındaki çalışmasına ilişkin analizlere kısmen yer verilmişken, Ahrens bu kayıtları özellikle çalgılar üzerinden ele alarak ve 1968 yılındaki kayıtları da ekleyerek Karadeniz müziği için oldukça önemli çıktılar içeren yine karşılaştırmalı bir çalışmayı ortaya koymuştur.

Christian Ahrens'in çalışmasında analiz edilen materyal bilgisi, materyal değerlendirmesi, malzemenin amacı ve seçimi ve metodoloji hakkında bilgiler paylaşılmıştır. Çalışma sahadaki enstrümanların yani kemençe, tulum, davul-zurnanın tanıtılması, çalındığı alanların ve çalım stillerin gösterilmesiyle başlar. Sonrasında sırasıyla davul-zurna, kemençe ve tulum kayıtlarına yönelik analizlerle devam eder. Ve son olarak müzikal, sosyal ve etnik

açılardan karşılaştırmalı olarak analizler ele alınır. Ek olarak ise çok sayıda oranlamalara ilişkin tablolar, ritim diyagramları ve frekans ölçümlerine yer verilir.

Ahrens çalışmasının hemen her bölümünde Kurt Reinhard'ın saha çalışmalarına atıf yapar. Örneğin Reinhard üzerinden Türkiye'nin güneyi ile kuzeyi arasındaki müzikal farklılıkları vurgulamaktadır. Reinhard'ın Türkiye'deki 3. Derleme gezisinde 1963 yılında Karadeniz'den 744 adet ezgi derlediğini ve bunların %60'ının enstrümantal eserler olduğunu, 1968 yılındaki 7. Türkiye gezisinde ise Karadeniz'de daha kısa süre kaldığı için 216 adet ezgi derlediğini ancak enstrümantal eserlerin oranının %86.1'e ulaştığını söylemektedir. (Bkz. Şekil 7) Buna rağmen Reinhard'ın 1955 ve 1956 yıllarında ülkemizin güney bölgelerinde derlediği 899 adet ezginin yalnızca %28.3'ünün enstrümantal eserlerden oluştuğunu söyleyerek çalgı kullanımının Kuzeydoğu Anadolu'da yani Doğu Karadeniz kıyılarımızda ne denli önemli olduğunu nicel verilerle ortaya koymaktadır. (Ahrens, 1970: 9).

| | <u>Türkei III</u> | <u>Türkei VII¹⁾</u> |
|------------------------------------|--------------------------|--------------------------------|
| Aufnahmen insgesamt | 744 | 216 |
| davon vokal | 40 % | 13,9 % |
| instrumental | 60 % (446 Stücke) | 86,1 % (186 Stücke) |
| davon | | |
| kemençe solo | 38 % (23 %) | 44,9 % (38,7 %) |
| tulum solo | 22 % (13 %) | 29 % (25 %) |
| zurna²⁾ solo | 5 % (2 %) 19 % | |
| davul-klarinet³⁾ | 1 % (1 %) (11 %) | |
| davul-zurna | 13 % (8 %) | 12,2 % (10,5 %) |

Şekil 7. Reinhard'ın 1963 ve 1968 yılında yaptığı derlemelere ilişkin materyallerin karşılaştırılması (Ahrens, 1970: 13)

Ahrens'e göre Avrupalı olmayan müziğin kullanışlı sonuçlarına ulaşmanın tek yolu, sesin görsel bilgiye dönüştürülmesidir. Bu, geleneksel yöntemle, esas olarak Otto Abraham ve Erich Moritz von Hornbostel tarafından, onu Avrupa notasyonuna çevirerek ya da bilgiyi bir frekans (perde) ve zaman (ritim) koordinat sisteminde temsil edecek sonuçlar bulmayı gerektirmektedir. (1970: 20-21). Bu sebeple çok sayıda transkripsiyon yaptığını görürüz. Transkripsiyonlarında 1/4 (çeyrek) ses için diyez ya da bemol yerine + ya da - işaretlerinin kullanılmasını uygun görür. (1970: 48). Reinhard'ın sunduğu etnografik arka planın aksine Ahrens tam anlamıyla genel bir Karadeniz müzik stiline varlığını enstrümanların repertuarlarını ve çalım özelliklerini karşılaştırmak yoluyla ortaya koymaya çalışır. Özellikle davul-zurna ikilisinin melodik kabiliyeti ve Anadolu'nun diğer kısımlarından ayrı olan repertuarının kemençe ve tulum çalgılarının etkisi altında kaldığını belirtir. (1970: 15).

Ahrens'in çalışmasında çalgılar ve onlara ilişkin analiz ve görüşler ön plandadır. Örneğin günümüze dek bölgemizdeki çalgıların hangi karar seslerinde çalındığını ve hangi akort düzenlerinde kullanıldığını birçok kaynakta görmüşüzdür. Ancak Ahrens bunları ölçmüş ve nicel verilerle ortaya koymuştur.

| | | | | |
|------------------|---------------------|---------------------|-----|-----------------------------|
| d ¹ | - g ¹ | - c ^{II} | = 8 | |
| e ¹ | - a ¹ | - d ^{II} | = 7 | |
| dis ¹ | - gis ¹ | - cis ^{II} | = 4 | |
| cis ¹ | - fis ¹ | - h ¹ | = 4 | |
| f ¹ | - b ¹ | - es ^{II} | = 3 | (30 Zyklen von 24 Spielern) |
| fis ¹ | - h ¹ | - e ^{II} | = 2 | |
| gis ¹ | - cis ^{II} | - fis ^{II} | = 1 | |
| c ¹ | - f ¹ | - b ¹ | = 1 | |

Şekil 8. Akort düzeni ölçülen kemençelere ilişkin sayısal veriler (Ahrens, 1970: 24)

Şekil 8’de Ahrens, 24 farklı kemençecinin kullandığı 30 kemençenin karar sesleri ve akort düzenlerini incelemiş ve bölgede en çok kullanılan kemençe sesinin 8 kemençe ile re-sol-do akorduna sahip olduğunu, bunu 7 kemençe mi-la-re ve 4’er kemençe ile re#-sol#-do# ve do#-fa#-si ses ve düzenlerinin takip ettiğini belirlemiştir. Diğer ses grubundaki kemençelerin toplamı ise sadece 7’dir ve bunların da 3’ü si sesli tiz kemençelerdir. Bu şu anlama gelir ki 1960’lı yıllarda bölgemizde çalınan kemençelerin yaklaşık %90’ı fa#-si aralığındaki kemençelerdir yani tiz sesli kemençelerdir. Günümüzde ise kalın sesli kemençelerin de müziğimizde sıklıkla kullanılmaya başlandığını görüyoruz. Hatta kalın sesli kemençelere özenme ya da özendirme gibi bir durumla karşı karşıya olduğumuzu söyleyebilirim ki bu açıkça bölge müzik geleneğimize karşı yeni bir tutumdur.

Ahrens, davul-zurna, kemençe ve tulum kayıtlarından oluşan materyalleri analiz ederken her bir çalgıyı Dans-ezgi türü, Parlando³-ezgi türü ve Çalma Formu türü olarak 3 grupta incelemiştir. Yalnızca kemençe için dördüncü bir tür olarak bu üçlünün iç içe geçmesiyle oluşan karışık türe de yer vermiştir. Dans-ezgi türü simetrik, iki parçalı bölüm formundadır ve müzikal özellikleri, Türkiye’nin güneyindeki dans ezgilerindeki, dar aralıklar, küçük melodik yaymalar ve iç derecelerle ifade edilmeyen iniş hatlarıyla benzer özellikler taşır. Parlando-ezgi türü genellikle daha büyük bir süreye sahip olan ikinci bölümden oluşur ve asimetrik iki bölümlü bir yapı teşkil eder. Büyük ölçüde uzun hava gibi daha geniş bir yelpazeyi yansıtır. Uzun geçişlerin adından iç derecelerde kalır ve tanımlı perdelerin üzerinde belirli bir akışkanlıkla süzülür. (Bkz. Şekil 9 ve 10). Çalma formu türü, birbirinin yerine geçebilen ve bir performanstan diğerine sürekli olarak yeniden düzenlenmiş küçük melodik figürlerin ve gelişmelerin kombinasyonları ile şekillenir: sonuç olarak, bu tip, eski ikisinin (azalan) melodik çevresinden yoksundur. Son derece hızlı temposunun ve değişkenliklerinin dışında genel karakteri Dans-ezgi türüne benzer.

³ Parlando: Vokal müzikte konuşur gibi söylemek; çalgı müziğinde tane tane, belirgin çalmak.

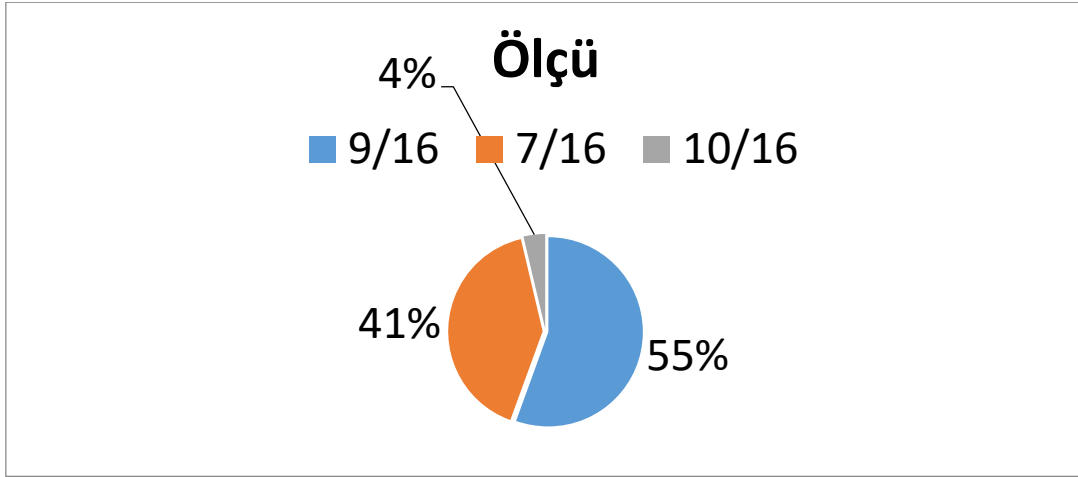


Şekil 9. Parlando ezgi türüne örnek bir nota transkripsiyonu (Ahrens,1970: 68)

| | | | | |
|----------------------------|--------------------|--------------------|-----------|------------|
| 1. Strophe ¹⁾ : | <u>A</u> x 1,5/100 | <u>B</u> b 7 /100 | b 7 /100 | b 6,5/100 |
| | a 4 /100 | c 7 /100 | e 5 /100 | f 4 /100 |
| | y 2,5/100 | d 6 /100 | d 6,5/100 | z 17,5/100 |
| | a' 4 /100 | | | |
| | a 3,5/100 | | | |
| 2. Strophe: | <u>A</u> x 1,5/100 | <u>B</u> b 7 /100 | b 7 /100 | b 6,5/100 |
| | a 4,5/100 | c 7,5/100 | e 5 /100 | e 4,5/100 |
| | y 2 /100 | d 6 /100 | d 6 /100 | z 11,5/100 |
| | a' 3,5/100 | | | |
| | a 4 /100 | | | |
| 3. Strophe: | <u>A</u> x 1,5/100 | <u>B</u> b 6,5/100 | b 5,5/100 | b 7 /100 |
| | a) 7 /100 | c 5 /100 | f 6,5/100 | e) 17 /100 |
| | y) /100 | d 5 /100 | d 5,5/100 | z) /100 |
| | a' 4 /100 | | | |
| | a 4 /100 | | | |

Şekil 10. Yukarıda nota transkripsiyonu bulunan parlando ezgi türündeki eserin form yapısının çıkarıldığı analiz göstergeleri (Ahrens, 1970: 61)

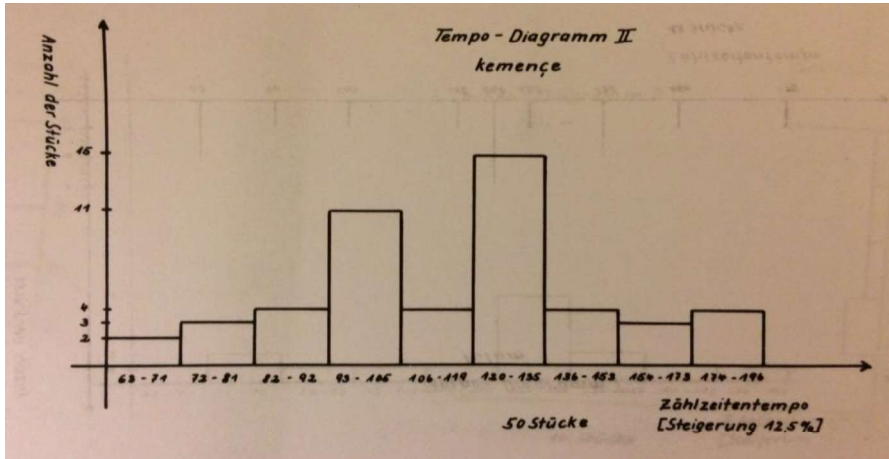
Ahrens'in çalışmasının önemli unsurlarından biri de ritim analizleridir. Ahrens ritmik yapıları her enstrüman için ölçerek transkripsiyonunu yapmıştır. Davulun vuruşlarını yani darplarını formüle etmiş ve metronomlar üzerinden diyagramlar hazırlayarak Karadeniz bölgesinin farklı yerleşimleri arasında bu verileri karşılaştırmıştır. (Bkz. Şekil 11).



Şekil 12. Bölgedeki ritmik yapıların incelenen eserler çerçevesinde oransal dağılımı

(Ahrens, 1970: 145)

Ahrens'in 96 derleme kaydını ritmik yapısına göre inceleyerek oranladığı veriler oldukça ilgi çekicidir. Bu kayıtlardan %63.2'si yani 54 tanesi aksak yapıdadır. Şekil 12'de oranları verilen bu eserlerden 30'u 9/16'lık, 22'si 7/16'lık ve sadece 2'si 10/16'lıktır. Bu veriler 1960'lı yıllardaki ritmik yapıyla günümüz arasındaki değişim sürecinin ne kadar hızlı yaşandığının açık bir göstergesidir. Bildiride Reinhard'ın transkripsiyonlarında kullandığı ayak vuruşlarıyla ilgili kısımda bahsettiğim ve örneklediğim üzere, o yıllardan bugüne özellikle ritmik yapıların hatalı transkripsiyonlar sebebiyle repertuara yanlış geçmesi ve sürekli olarak bu yanlışın gerek TRT bünyesinde gerek etki alanlarında ve derneklerde yaygın biçimde devam ettirilmesi bugünkü tablonun oluşmasındaki en büyük etkenlerden biri olmuştur. Halk arasında radyo ve piyasa icralarının etkisiyle 9/16'lık yapıların neredeyse tamamı 5/8 ya da 10/16'lık yapılara dönüşmüşken, 7/16'lık yapıların önemli bir bölümü de 8/8 hatta 2/4'lük yapılar halini almıştır.



Şekil 13. Tempo diyagramı (Ahrens, 1970: 193)

Ahrens'in çalışmasının önemli bir boyutu da akustik ve estetik üzerinedir. Bu çalışmayla Doğu Karadeniz Bölgesi müzik enstrümanları hakkında ilk kez farklı çalma stilleri incelenerek ses renklerine ve nüanslarına yönelik olarak bazı tanımlamalar yapılmış oldu. Örneğin hangi eser, hangi sesteki bir enstrümanla, hangi ritim yapısı içerisinde ve hangi

tempoda çalınmalıdır (örnek diyagram için bkz. Şekil 13) sorularına cevap aranmış ve yöredeki enstrüman çalma sanatının estetik kaygıları daima nicel veriler ortaya koyularak tartışılmıştır.

Sonuç yerine şunu belirtmek de fayda vardır ki gerek Reinhard'ın gerekse Ahrens'in çalışmaları Doğu Karadeniz Bölgesi müziklerinin geçmişine ışık tutan çok önemli kaynaklardır. Derleme kayıtlarının yılı ve kayıt alınan kişilerin yaş vb. sosyal durum içerikleri incelendiğinde elde edilen malzemenin ve ortaya koyulan transkripsiyon ve analizlerin yaklaşık olarak bize 100 yıllık bir geçmişi sunduğu anlaşılmaktadır. Her ne kadar ülkemizdeki müzikbilimciler tarafından bu çalışmalardan yeterince istifade edilememiş olsa da bundan sonra ki süreçte bölge müziği üzerine çalışan ilgililer, bu ve buna benzer müzikal geçmişin derinliğini barındıran kaynakları tanıyacak, anlayacak, değerlendirecek ve tartışacaktır. Bu bildiri Reinhard ve Ahrens'in transkripsiyon ve analiz yöntemlerini çeşitli açılardan ele alarak bir sonuca gitmenin ötesinde, ortaya konulan verilerle özellikle değişim bağlamında incelenmesi ve ileriye taşınması gereken bir sürecin başlangıcı niteliğindedir.

KAYNAKLAR

- Ahrens, C. *Instrumentale Musikstile an der Osttürkischen Schwarzmeerküste. Eine vergleichende Untersuchung der Spielpraxis von davul-zurna, kemençe und tulum (Türkiye'nin Doğu Karadeniz Sahilinde Enstrümantal Müzik Tarzları. Davul-Zurna, Kemençe ve Tulum İcra Pratiklerinin Karşılaştırmalı Çalışması)* Münih: Kommissionsverlag Klaus Renner, 1970.
- Blum, S. *Book review of Ahrens C. 1970*, Ethnomusicology, Vol. 19, No.1, (January) pp. 141-143, 1975.
- Reinhard K, Reinhard U. *Auf der Fiedel Mein: Volkslieder von der osttürkischen Schwarzmeerküste (Kemençemin Üstüne: Türkiye'nin Doğu Karadeniz Sahilinden Halk Şarkıları)* Berlin: Museum Für Völkerkunde, 1968.
- Reinhard K. *Jahrbuch für musikalische Volks und Völkerkunde Band II, Musik am Schwarzen Meer (Karadeniz'de Müzik)*, Berlin: Walter de Gruyter, 1966. (s. 9-58)