

DOĞU KARADENİZ BÖLGESİ MÜZİKLERİNİN POPÜLERLEŞME SÜRECİ VE ETKİLENİMLERİ

AKAT, Abdullah*
TÜRKİYE/TURÇIA

ÖZET

Doğu Karadeniz Bölgesi müzikleri, iletişim araçlarının olmadığı dönemlerde, yayla Şenlikleri, düğünler, kına geceleri gibi ritüellerde müzik icra eden kişilerin yer değiştirmesi ile birbirini etkilemiştir. Radyonun yaygınlaşması ve bölgede yapılan derleme çalışmalarının ardından, kemençe ve tulum gibi solo çalgıların topluluk içinde kullanılmaları, bazen kemençe ve tulum gibi karakteristik çalgıların kullanılmadan doğrudan bağlama ile bölge müziğinin icra edilmesi Doğu Karadeniz Bölgesi müziklerinin popülerleşme sürecindeki ilk etkilenimleri olmuşlardır. Bu süreç, 1950’li yıllarda “Karadeniz Türküsü” olgusunu oluşturmuştur. Bundan sonra müzik piyasasının ürettiği “Karadeniz Müziği” kavramı ve bölge müziğinin önce arabesk, sonra pop, pop-arabesk, rap, hip-hop gibi alt kültür ürünlerinden etkilenimleri, Doğu Karadeniz Bölgesi müziklerini birbiri içine katmış, bölge müziklerinin zamanla zenginliğini kaybetmesine olanak sağlamıştır. Günümüzde gelinen noktada ise, bölgede müzik üretiminin azaldığı, piyasanın bölge halkına sunduğu ithal Karadeniz Müziği’nin yaygınlaştığı ve yayla Őenliklerinde dahi bu müziklerin tüketildiği görölmektedir.

Anahtar Kelimeler: Doğu Karadeniz Bölgesi müzikleri, Karadeniz Türküsü, Karadeniz Müziği, popülerleşme.

ABSTRACT

During the periods of communication media is lacking, the music of East Black Sea Region has been influenced by the exchanging the role of the music performers one another in the rituals such as plateau festivals, weddings, henna affairs. After the fact that radio has become widespread, and the compilation works being done in the region, solo instruments such as “kemençe”, “tulum” are played in the community region. Moreover, besides being played the instruments like “kemençe” and “tulum” which are characteristic instruments, only with the instrument of “bağlama” the music of the region was being performed. Thus, these things have become the first exercise of influence in the period of the music of East Black Sea Region becoming more popular. This process has constituted the phenomenon of “Black Sea Folksong” in the 1950s. After “Black Sea Music” concept is produced by the music market, the interaction with the region music and among the some subculture productions

* İTÜ, Sosyal Bilimler Enstitüsü Araştırma Görevlisi.

such as arabesque, then pop, pop-arabesque, rap, hip-hop is seen, eventually the musics of East Black Sea Region has been mixed by one another. This cause lacks the richness of the region music in process. Recently, it is obvious that the music production decreases in the region, the imported Black Sea Music being presented to the region society by the music market has become more common, and even in the plateau festivals this kind of music has been consumed.

Key Words: The Music of East Black Sea Region, Black Sea Folksong, Black Sea Music, popularity.

GİRİŞ

Doğu Karadeniz Bölgesi gerek coğrafi yapısı ve gerek tarihî olayları itibariyle onlarca topluluğa ev sahipliği yapmıştır. Orta Asya'dan gelen göç yolları üzerinde bulunan, İpekyolu güzergahının önemli ayaklarından biri olan, özellikle Trabzon limanı gibi çok işlek limanlara sahip olan ve transit karayoluyla İran'dan Asya'ya açılan, zengin maden yataklarına sahip Doğu Karadeniz Bölgesi, tarih boyunca ilgi çeken bir bölge olmuştur. Bunun doğal sonucu olarak yerli halkların bölgede görülmesiyle başlayan ve bugüne dek uzanan süreçte bölgede yaşayan topluluklar birbirleriyle karışarak karmaşık bir yapıya dönüşmüştür. Bölge kültürü ve bölge müzikleri de buna göre şekillenerek günümüze ulaşmıştır. Bu sebeple, Doğu Karadeniz Bölgesi'nde yaşamaya devam eden veya daha önce yaşamış olan toplulukların her birinin bölge müziği üzerinde az veya çok etkisi olduğu düşünülmektedir.

Doğu Karadeniz Bölgesi'nde birarada yaşayan toplulukların oluşturduğu ortak bir kültür olmasına rağmen, bölgenin tümüne hakim olan ortak bir müzikal yapının bulunmadığını düşünmekteyim. Farklı toplulukların yerleşim yerlerindeki nüfus ağırlıklarına göre bölgedeki yore müziklerinin de değişip farklılaştığını görmekteyim. Buna göre bölge müziklerinin kullanıldığı yerleşimin özelliklerine göre değerlendirilmesi gerektiğine inanmaktayım. Ancak bu değerlendirmeyi yaparken toplulukların birbirleriyle olan münasebetleri, birbirlerini eritmeleri ve birbirlerine karışmaları gibi olguları iyice analiz edip düşünmek gerektiğini de belirtmek isterim. Doğu Karadeniz Bölgesi'nde müzikal yapıyı asla tek bir topluluk üzerinden yapmamak gerekir. Burası Laz yerleşimidir ve bu Laz Müziği'dir veya burası Rum yerleşimidir bu Rum Müziği'dir gibi kesin ifadeleri kullanmaktan bölgenin karışmaya çok elverişli yapısı araştırmacıyı alı koyar. Bu kaynaşma içerisindeki zengin müzikal çeşitlilik Doğu Karadeniz Bölgesi'ne aittir ve bu müziklere de ben Doğu Karadeniz Bölgesi müzikleri demektedirim. Popülerleşme sürecinde, Doğu Karadeniz Bölgesi müziklerinin zamanla yeni kimlikler kazandığını, bu sayede farklılaştığını, zenginliğini kaybettiğini, tek düzeleştirildiğini ve topluma yabancılaştırıldığını düşünmekteyim ve bu durum karşısında konunun incelenmesi ve bu konuda yeni araştırmaların yapılması gerekliliğini hissettim.

Doğu Karadeniz Bölgesi Müzikleri

Doğu Karadeniz Bölgesi müziklerini anlamak için bölgede varlık göstermiş olan toplulukları iyi analiz edip, bu toplulukların nüfus ağırlıklarını, yer değiştirme hareketlerini, her birinin varlık sürdürdüğü dönemdeki sosyal olayları ve müzik üzerindeki etkilerini bir arada düşünmek gerekmektedir. Bu aynı zamanda bölgedeki müziklere, çalgılara, oyunlara ve benzeri konulara kimliksel bir yaklaşım da olacaktır.

Doğu Karadeniz Bölgesi'nde en yaygın olarak kullanılan çalgı kemençedir. Bölge üzerine yapmış olduğum çalışmaların ardından, kemençeyi bölgeye ilk getirenlerin Kıpçaklar olduğunu düşünmekteyim. XI. yüzyıldan itibaren Gürcüler ile Kıpçaklar arasında başlayan ilişkiler Kıpçaklar'ın önce Gürcü ordusunda, daha sonra da Gürcü Devleti'nin yönetici makamlarında gelmiş oldukları noktaların ardından iyice güçlenmiştir. Trabzon Devleti'nin kurulmasında etkili olan Gürcü kraliçesi Tamara'nın ordusunun büyük bir bölümünü de Kıpçaklar oluşturmaktadır.(Tellioglu, 2004;118-136). Trabzon'da 1204 yılında Komnen Devleti kurulunca özellikle sınır boylarına bu Kıpçaklar'ın yerleştirildikleri bilinmektedir. Bu dönemin ardından ilk olarak 1277 yılında Sinop'ta görülen ve bu tarihten sonra sürekli olarak doğuya doğru hareket eden Çepniler ile Kıpçaklar'ın sürekli yan yana yaşamış olduklarını düşünmekteyim. Çünkü Çepniler ile sınır boylarında bulunan Kıpçaklar, Osmanlı bölgeye gelene dek savaş halindedirler. Çepniler Osmanlı gelmeden yaklaşık 100 yıl kadar önce Harşit çayı boyunca uzanan dağlık kesimde ve sahilde Tirebolu-Görece-Eynesil hattında yerleşik olarak yaşamaya başlamışlardır. Bu dönemde Komnenler ile mücadelelerine devam etmişler, arka taraftan Maçka'ya kadar, sahilten de Trabzon şehir merkezine kadar saldırılar düzenleyecek güce sahip olmuşlardır. Bu döneme kadar Çepniler'in savaştığı topluluk olan Kıpçaklar ise büyük ölçüde Tonya bölgesine çekilmiştir. Doğu Karadeniz Bölgesi'nin büyük bir kesiminde gördüğümüz kemençe, Kıpçakların sınır boyu olarak yerleştirildiği bölgelerde daha çok önümüze çıkmaktadır ve özellikle kemençe ve horonun köylü kimliği ve yüksek kesimde oynanması da bence bu sebeptendir. Sınır boylarında yaşayan ve daha çok yüksekte dağlık arazide bulunan Kıpçaklar ile bu bölgelerde kemençe ve horonun çok rağbet görmesi tesadüf olarak değerlendirilmemelidir. Çepniler'e de tıpkı diğer topluluklar gibi kemençenin Kıpçaklar'dan geçtiği ve bu toplulukta yayıldığı düşünülmektedir. "Değişmenin faktörleri çok çeşitlidir. Kültürel uyarılmanın tek boyutlu bir açıklaması yoktur. Genel olarak yayılma ve yöneşme süreçleri üzerinde durabiliriz. Ancak bu iki sürecin kültürlerin tarihsel gelişmesinde birbiriyle çakıştığını da unutmamalıyız. Yayılma, davranış örüntülerinin bir kültürden diğerine iletilmesinden başka bir şey değildir. Bir davranış örüntüsünün bir kültürden diğerine yayılması için farklı toplumların üyeleri arasında temas ve iletişim olmalıdır. Kültürün en hızlı değişme ve gelişme gösterdiği yörelerin, insanların birbirleriyle karşılaşma olasılığının en yüksek yöreler olması tarihsel

bir rastlantı olamaz.” (Fichter, 2002; 145). Osmanlı’nın Trabzon seferinde ordulara rehberlik eden Çepniler, Osmanlı’nın Trabzon’u fethiyle bir takım imtiyazlara sahip olmuş ve Osmanlı tarafından ödüllendirilmişlerdir. (Sümer, 1992; 56-121). Buna göre vergi vermeyen Çepni halkı ve bölgeden vergi toplayan Çepni beyleri oluşmuş, böylece Çepniler bölgede oldukça güçlenirken, fethin ardından Kıpçaklar tarihe karışmış, Osmanlı tarafından İslam dinine geçenler Türk, Ortodoks Hıristiyanlığı’ndan dönmeyenlere Rum kimliği yüklenmiştir. Bölge müziği açısından en önemli olaylardan biri Kıpçakların tarih sahnesinden çekilmesi ve Çepniler’in kemençeye kendi kimliklerini ve kültürel özelliklerini yükleyerek bölgedeki hâkimiyetiyle eş oranda bu çalgıyı yaygınlaştırmasıdır. Trabzon’un doğusunda ve güneydoğusunda büyük bir güç haline gelen Çepnilerin yaşadıkları alana bu dönemde Çepni Dağları denilmektedir. Bu güç sayesinde Çepniler, Trabzon’a kadar olan bölgedeki kemençe kültürünü etkilemişlerdir.

Çepniler’in bu çalgıyı alması, geliştirmesi ve ona kendi kimliğini yüklemesi bir çeşit özümsemedir ve bu da şüphesiz ki bir süreç gerektirir. 1277’den beri komşu olan Kıpçak-Çepni topluluklarının da bu özümseme sürecini geçirdiklerini kabul etmekteyim. “Özümseme, iki veya daha çok kişi veya grubun bir diğerrinin davranış örüntüsünü kabul edip uygulamasıyla gerçekleştirilen bir sosyal süreçtir. Genellikle bir kişinin veya bir azınlık kategorisinin bir gruba veya bir topluma özümlendiği söylenir. Ancak özümseme de tek yanlı bir süreç olarak yorumlanmamalıdır. Özümseme, iki kısımdan biri diğerrini daha çok etkilese bile, yine de iki kısmın karşılıklı davrandığı bir etkileşim sürecidir. Herhangi bir toplumda ulaşılan özümsemenin derecesi, onun sosyal ve kültürel bütünleşmesinin bir listesini verir de, özümseme her şeyden önce bir sonuç değil, fakat bir süreçtir...Özümseme en iyi, etnik özgeçmişe sahip gruplarda gözlenebilir.” (Fichter, 2002; 117). Bu dönemde Alevi oldukları bilinen Çepnilerin, kemençeyi aşık sazı hüviyetinde kullanmış olabileceklerini düşünmekteyim, günümüzde de adlarından anlaşıldığı üzere Kadırğa (Kadir+Kaya), Garabdal (Kara+Abdal) ve Hıdırnebi (Hıdır+Nebi) gibi yaylalarda şenlikler düzenlenmekte ve kemençe bu şenliklerde kullanılmaktadır. Bu dönemdeki şenliklerin bir nevi bayram havasında geçtiğini de Tirebolulu Alp Arslan bizlere iletmektedir. (Alp Arslan, 1331; 2632-2637). Günümüzde de hala Çepniler’in yaylaya giriş ve horon düzüne inişlerinde bu bayram havası sezilenebilmektedir, Kadırğa’da daha izole yaşayan Ağasar Çepniler’inin horonlarındaki ifadeler bir bakışla bu yaylaya gelen diğerr çevre yörelerin halklarından ayrılabilir. (Fichter, 2002; 117).

Bu dönemde yine çok güçlü olan diğerr topluluk Lazlar’dır. Trabzon’un batısı ve doğusu böylece birbirinden ayrılmış olup, batısında ve güney batısında bulunan dağlara Laz Dağları denilmiştir. Trabzon’un doğusu ve batısında bulunan iki büyük güç arasında oluşan mücadeleler bölge kültürünü iki kutuplu olarak şekillendirirken, bu güçlerin ulaşamadığı veya etkisinin az olduğu

bölgelerde değişim de az olmuştur. Özellikle tarih sahnesinden silinen Kıpçakların, Rum kimliği altında yaşamaya başlayan Hristiyan olanları, Rum kimliği içinde erirken onların kültürlerinden çok büyük oranda etkilenmiş ve bunun doğal sonucu olarak müziklerinde de bu etkiyi göstermişlerdir.

1700'lü yıllara gelindiğinde bölgedeki kemençe kimliklerini ana hatlarıyla şu şekilde ayırabiliriz: Çepnilerin Kıpçaklar'dan alarak kendi kimliğini yüklediği bir kemençe; Lazların Kıpçaklar'dan alarak kendi kimliğini yüklediği kemençe; Kıpçakların Hristiyan olanlarının Rum kimliği içinde eriyerek oluşturduğu kemençe ve son olarak bunların çevrelerini etkilemeleriyle çevre toplulukların kendilerine göre yorumladığı kemençe.

Bu durumda Batı'dan-Doğu'ya doğru gidildiğinde Giresun'dan Eynesil'e kadar sahil kesimi, yüksekte Harşit çayı boyunca ve Ağasar Bölgesi'nde Çepni kimliği en yoğun olarak görülecektir. Tonya bölgesi'nde Rum nüfusunun fazlalığı ve buradaki halkın Çepniler ile iletişiminin güçlü olması bu bölgeyi özel kılacaktır. Çepni ve Rum nüfuslarının olduğu Ağasar ve Tonya'nın sahil kesiminde bulunan Beşikdüzü ve Vakfıkebir'de bu özel durumdan oldukça etkilenecektir. Buradan Trabzon'a kadar olan bölgede kemençenin tavrı yine bu iki topluluğun nüfus olarak yoğun yaşadığı bölgelere ve iletişimlerinin açıklık kapalılığına göre değerlendirilebilmektedir. Yine bu bölgede Kadırğa Yaylasına çıkan bu topluluklarda görülen davul-zurna, bölgede bu toplulukların haricinde neredeyse hiç görülmecektir.

Trabzon'un doğusuna geçildiğinde ise durumun farklı olduğu görülmektedir. Sürmene'ne ve Of'un yüksek kesimlerinde ve Çaykara'da çalınan kaval ve buradaki Rum nüfusunun yoğunluğu, Lazlarda kemençenin genellikle destanlarda kullanılması, akordun pes olması ve horonlarda tulumun kullanılması gibi durumlar söz konusudur. Bu durumlar üzerinden gidersek ilginç sonuçlarla karşılaşırız. Rize'de, İyidere'de ve hatta Of'ta bundan 100 yıl öncesine kadar tulum çalgısının çokça kullanılmış olduğunu Hemşinli tulum sanatçısı Remzi Bekar belirtmektedir. (Bekar, 2006). Mahmut Ragıp Gazimihal'de İstanbul Konservatuvarı Folklor Heyeti'nin dördüncü tetkik seyahati münasebetiyle yazmış olduğu **Şarkî Anadolu Türküleri ve Oyunları** adlı kitabında “Şarkî Karadeniz sahillerinde tulum kullanılır: Asıl Trabzon ile Rize'de değil, köylerinde vardır. Of'ta çoktur.” (Gazimihal, 1929; 7-6) demektedir. Lazların da horonlarını tulum eşliğinde oynamaları ve Çepnilerin bu bölgelere yerleşene kadarki zamanda buradaki güç olmaları nedeniyle tulumun bu dönemde bu bölgelerde çalınmakta olduğunu düşünüyorum. Ayrıca Adnan Saygun'a göre; “Tulum zurna evvelce Rize şehrinde dahi pek çok çalınmış. Bu aleti bihassa Rumlar ve Türkler çalarlar, Ermeniler ise bununla alakâdar olmazlarmış. Rumların Rize'den ayrılışı tulumun ihmaline yol açmış. Şimdi ve hatta evvelce tulum zurna en fazla Hemşin'de çalınır ve bununla Hemşinli kız ve erkekler beraberce horonlar oynarlarmış.” (Saygun, 1937; 21). Ayrıca Lazların kullandıkları kemençe gibi pes akortlu kemençelerin Of,

Çaykara ve Sürmene Bölgesi'nde kullanıldığı, ancak asıl olarak bu bölge horonlarının kaval eşliğinde oynandığı günümüzde dahi görülebilmektedir. Yani anlatmak istediğim Lazların bu bölgeye kendi kemençe kültürlerini bu dönemde yaşattığı, bu çevrede Laz kimliğinin yüklendiği kemençelerin çalındığı ve horonların da Lazların daha etkin olduğu yerlerde tulum ile yapıldığıdır. Yükseklerde bu dönemde tulumun olup olmadığını bilemiyorum; ancak günümüzde görülmemektedir. Nefesli bir çalgı olan kavalın bu bölgede daha köklü bir geçmişinin olabileceği ve buna bağlı olarak tulumun itibar görmemiş olabileceği kanısındayım. Rize bölgesine geçtiğimizde İkizdere'nin arka tarafında İspir bölgesinde, Cimil bölgesinde ve Kaçkarların eteklerinde tulumun çalındığı bilinmektedir. Bu durum bahsedilen bölgelerdeki Hemşinli kimliğine dayandırılabilir. Lazların bu dönem boyunca etkili olduğu sahil hattında ise tulumun varlığını kabul etmek gerekmektedir.¹

Günümüzdeki bölge müziğini şekillendiren hadise Çepni-Laz çete savaşlarının sonucunda büyük sülaleler halinde Çepnilerin sırasıyla Yomra, Arsin, Araklı, Sürmene, Of, İyidere, Kalkandere, İkizdere, Rize ve Çayeli'ne dek yerleşmeleri ve bu bölgedeki Laz nüfusunun Pazar'a kadar çekilmesini sağlamalarıdır. Bölgede yaşayan Lazların ve diğer toplulukların yoğunluğunu büyük ölçüde bu göç dalgası ile kıran Çepniler belli bir süreç içerisinde kendi kimliklerini kaybedecekler; ancak gittikleri bölgenin kültürünü de değiştireceklerdir. “Hareket ve çoğulluk, her şeyi aynı ve görünüşte şeffaf olan “tarih” ya da “bilgi” söylemine indirgemeye çalışan her türlü mantığın kabusudur. Tıpkı dilin kendisi gibi bu kısmi formlar, bu tamamlanmamış karşılaşmalar da “tarihin bütüncülüğü”nü yabancılaştıran yeni karşılaşmaların, yeni açılımların prova edilmemiş eşiklerini sağlar.” (Chambers, 2005; 43). “Kişilerin bir yerden diğerine göç etmesi göçmenlerin kendileri üzerinde ve taşındıkları grup ve yapı üzerinde çeşitli etkenlerde bulunur. Tarihsel olarak göçün en önemli sonucu kültür yayılmasıdır. Göç, kültürel ve coğrafi olarak izole kişiler arasında temasa ve iletişime yol açar. Davranış örüntüleri değiş tokuş edilir, yeni fikirler oluşturulur, kültür zenginleştirilir ve yaygınlaştırılır. Bu kişilerin birbiriyle karışımının her zaman barışçıl bir süreç olduğu veya hızlı sosyal ilerlemelere yol açtığı anlamına gelmez.” (Fichter, 2002; 162). Çepnilerin bölgeye yerleşmek için yapmış oldukları hareket de barışçıl değildir ve büyük bir nüfus ile yapılan bu hareket bölgedeki gücün ve kontrolün Çepnilerin eline geçmesini sağlamıştır. Burada yaşayan topluluklarla bu gücün birleşimi melezleşmeyi de beraberinde getirmiştir. Bu melezleşme bölge müziklerinde de görülebilmektedir.

¹ Bu noktada şunu da vurgulamak isterim ki; ayrı bir tartışma konusu olan Hemşinliler ve Lazlar arasındaki tulumu sahiplenme tartışmaları bu konunun dışındadır. Burada tulumu Lazlara veya Hemşinlilere mal etmek niyetinde değilim, belirttiğim bu dönemde tulumun bu alanlara nasıl taşındığıdır. Hemşinlilerin iddialarında olduğu gibi Lazların tulumu Hemşinlilerden alarak buna bir kimlik yüklemiş olmaları da elbette ki muhtemel bir seçenektir.

Çepni bölgesindeki akort düzeni, tavır, ritmik ve melodik yapı bölgede, Laz, Hemşin ve diğer toplulukların birleşimiyle birlikte Çepni kimliğine daha yakın ancak melez bir duruş sergileyecektir. Buna göre Çepnilerin yerleştiği bölgede bu melez kültür hâkim olacakken, Lazların çekildiği Pazar ve doğusunda Laz kültürü, bu kültürün güneyindeki Kaçkar Dağı'nın eteklerinde Hemşin kültürü ve daha doğusunda ve güney doğusunda Gürcü ve diğer Kafkas topluluklarının kültürleri ile Ermeni kültürlerinin etkileşimleri görülebilmektedir. Buradaki topluluklar da tulum çalgısının kimliği üzerinde söz sahibidirler. Lazlar'ın günümüzde kullandığı tulum Pazar'dan Arhavi'ye kadar Hemşin'in etkisindeyken, Fındıklı ve Hopa'da Artvin bölgesi'nde çalman tulumun etkileri de görülebilmektedir. Hemşin'de 5 çift delikten oluşan tulum navı oğlak derisine bağlandıktan sonra şişirilen deri sağ kolun altına alınmaktadır. Artvin Bölgesi'nde ise navın üzerindeki iki sipsinin bir tarafı 5 delikli diğer tarafı tek delikli olabilmekle birlikte şişirilen deri sol kolun altına konulmaktadır. Ayrıca bu bölgede görülen akordiyon, koltuk davulu gibi çalgılar da Gürcü ve diğer Kafkas topluluklarının bölgedeki varlığı ve iletişiminden kaynaklanmaktadır.

Buna göre, bölgede yöreden yöreye çeşitliliğin çok fazla olduğunu söylemek gerekir. Gerek çalgılarda, gerek çalgıların kullanılış biçimlerinde, gerek oyunlarda, türlerde, ritmik yapılarda bu çeşitliliği görmek ve bu zenginliği yaşatmak gerekir. Dolayısıyla “Doğu Karadeniz Bölgesi Müzikleri” dediğim bölgenin müzikal çeşitliliğini yansıtan bu müziklerin, popülerleşme sürecini ve etkilenimlerini iyi değerlendirerek günümüzde geldiği noktayı çözümlemek gerekmektedir.

Popülerleşme Sürecinden Önce Doğu Karadeniz Bölgesi Müziklerinin Durumu ve “Karadeniz Türküsü” Kavramının Oluşması

Karadeniz Müziği ibaresi altında günümüze uzanan Doğu Karadeniz Bölgesi'nin yerel müzikleri iletişim araçlarının olmadığı dönemlerde yörelerde bulunan çalgıcıların çevre yerleşimlere giderek yaylalarda, düğünlerde, eğlencelerde veya özel toplantılarda sanatını icra etmesi ve geri dönmesiyle oluşmuştur.

Bu durum Türkiye Radyo Televizyon Kurumu'nun kurulmasının ardından başladığı radyo programları ve halk arasında radyonun yaygınlaşması süreciyle değişim göstermiştir. Bu imkânla dönemin usta kemençecileri ve tulumcuları da yaşadıkları yörelerden Ankara'ya getirilerek solo icraları yayınlanmıştır. Kemençeci Picoğlu Osman; tulumcu Gariboğlu bu şekilde solo icralarda bulunan sanatçılardandır. Ankara Devlet Konservatuarı'nın 1937 ve 1943 yıllarında bölgede yapmış olduğu derleme çalışmalarının ardından Radyo'da Doğu Karadeniz Bölgesi müziklerinden oluşan bir repertuar oluşturulmuş ve yöre ağzının taklit edilmesiyle koro tarafından icra edilmiştir. İstanbul'da ise İstanbul Radyo'sunun kurulduğu dönemlerden itibaren Rizeli kemençe sanatçısı Hasan Sözeri tarafından “Karadeniz'den Sesler” topluluğu kurulmuştur. “Hasan

Sözeri, topluluk elemanlarına, bilhassa kendi repertuarından Karadeniz Bölgesi türkülerini, kemençe eşliğinde ve notaya bağlı olmaksızın, kulak dolgunluğu yolu ile öğretiyor ve yayın zamanları da hem türkülerin anonsunu yapıyor, hem kemençe çalarak topluluğa eşlik ediyor ve hem de yönetiyordu. Yayınlarda, toplu okuma yanında, solo okumalar da yapılıyor ve solo okuyacak sanatçılara, yine Hasan Sözeri kemençesi ile eşlik ediyordu. Topluluk içinde, kemençe yerine saz/bağlama da kullanılıyordu.” (Şenel, 2000; 15). Karadeniz kemençesini ilk olarak bir topluluk bünyesinde buluşturan Hasan Sözeri, 1950 yılında Cemile Cevher’in akitli olarak Radyo’ya girmesi ile öyle sanıyoruz ki özlemine duyduğu Karadenizli bir üsluba kavuşmuştur. Cemile Cevher, İstanbul Radyosu’nda “Karadeniz’den Sesler Topluluğu”nda çalışmaya başlamıştır ve 1952 yılına kadar bu çalışmayı sürdürmüştür. Hasan Sözeri’nin Ankara Radyosu’na geçmesi ile topluluk dağılıncaya, Maçkalı kemençeci Hasan Tunç ile birlikte uzun yıllar sürecek bir çalışmaya başlamışlardır. Bu yıllarda Radyo’daki diğer toplulukların şeflerinden birlikte çalışmak için teklifler alan Cemile Cevher, bunları da geri çevirmeyerek “sırası ile Necati Başara’nın yönettiği “Şen Türküler Kümesi”; Sadi Yaver Ataman’ın yönettiği “Memleket Havaları Ses ve Tel (Saz) Birliği” ve Nedim V. Otyam’ın yönettiği “Yurdun Her Köşesinden Deyişler ve Söyleyişler” topluluklarının çalışmalarına da katılarak radyo emisyonlarında görev aldı... Bu süre içinde de, yöresinin türkülerini, o güne kadar kulağının alışkın olduğu kemençe yerine saz grubu eşliğinde söylemek zorunda kalmıştı.”(Şenel, 2000; 16-17). 1955 yılında Radyo’da yetişmiş sanatçı olarak kadro olarak “Yurttan Sesler Topluluğu”na katılan Cemile Cevher, bundan sonra halk arasında iyice tanınmış ve Karadeniz Türkülerini bazen kemençenin de içinde bulunduğu topluluklar ile bazen de kemençenin veya herhangi bir yöresel çalgının olmadığı topluluklar ile söyleyerek sevdirmiştir. Eski eşi Ali Ekber Çiçek’e göre: “Cemile Cevher, Karadeniz türkülerinin Zeki Müreni’dir.” (Şenel, 2000; 31). Cemile Cevher’den önce başlayan ancak onunla halk arasında kabul gören Karadeniz türkülerini topluluk halinde veya saz grubuyla icra etme hadisesi “Karadeniz türküsü” olgusunu insanların hafızalarına iyice yerleştirmiştir. Bu dönemde ilk kez Karadeniz’i bütün olarak ele alan türkülerin icra edilmesi ve bu yolda Cemile Cevher’in ardından gelen Ziyet Sönmez, Süreyya Davulcuoğlu, Ümit Tokcan, Kamil Sönmez ve İbrahim Can gibi sanatçıların da Radyo icra geleneğini devam ettirmiş olması “Karadeniz Müziği” kavramının da oluşmasına öncülük etmiştir. Tulum çalgısı da bu süreç içerisinde Remzi Bekar tarafından bu saz topluluklarına sokulmuştur. Tulumun akort problemi ve saha problemi çözülmüş, aynı anda iki tonda çalınabilen (la ve sol kararlı) 6 çift delikten oluşan tulum navı üretilmiştir. Özellikle Hemşin yöresi müzikleri bu yolla Radyo icrasına dâhil edilmiştir.

Radyo vasıtasıyla halk arasında genel bir tanınırlık yakalayan Karadeniz türkülerini, “Karadeniz Müziği”ne giden yolun öncülüğünü yaparken o dönemin imkânlarını kullanmıştır. Bu dönemde nota bilen yetişmiş kemençe veya tulum

sanatçısı bulanamadığından ve Radyo icrasının da bu nitelikleri taşımasından dolayı iyi niyetle solo çalgılar olan kemençe ve tulumu ya topluluk içerisinde kullanmışlardır ya da hiç kullanmamışlardır. Ancak bu durum, gelişen sosyal olaylar ile Karadenizli kimliğinin ortaya çıkması ve pazar oluşturması, piyasa sektörünün metalaşması gibi hadiseler sonucunda piyasanın farklı arayışlara girmesi ile “Karadeniz Müziği” kavramına giden yolun zeminini hazırlamıştır.

“Karadeniz Müziği”nin Ortaya Çıkışı ve İlk Dönemleri

Doğu Karadeniz Bölgesi’nde şehir ve köy nüfusunun sosyal olaylar ve göçler dolayısıyla yer değiştirmeye başladığı 1950’li yıllardan itibaren 70’lere gelindiğinde göç tüm yoğunluğuyla devam etmektedir. Bu dönemlerde Karadenizliler dayanışma faaliyetleri içerisinde girmeye çalışırken Trabzonspor’un ortaya çıkmasıyla birlikte Türkiye’de gerçek anlamda Karadenizlileri biraraya getiren sosyal bir olay gerçekleşmiş olmaktadır. Bu dönem, İstanbul’a başkaldıran, güçlüye karşı güçsüzlerin bir şey yapabileceğini gösteren, statükoyu deviren, ihtilalci ruh hâline sahip bir futbol takımının bu müzikle birlikte coştığı ve sesini ülkeye duyurduğu dönemdir. Karadenizliler takımlarının İstanbul’un egemenliğini devirmesini kutlamakta, kendilerini İstanbul’dan ve özellikle Anadolu’dan diğer göçenlerden bir ilki gerçekleştirmiş olarak üstün görmekte dirler. Türkiye artık kemençeyi ve horonu Trabzonspor’un sayesinde bilmektedir ve önlenemeyen yükselişi ile Doğu Karadeniz’de ve gurbette yaşayan tüm Karadenizliler bu yıllarda bir çatı altında toplanmakta, kemençe ve horonla yatıp kalkmaktadır. Bu olgu Karadenizli kimliğini ve Karadeniz müziğini zirveye taşımıştır. Bu dönemde Türk Sineması’na Karadenizli tipler dahil olurken, gazinolara kemençe ve horon girmiş ve Karadenizliler piyasa için büyük bir pazar haline dönüşmüştür. Erkan Ocaklı’nın ve daha sonra Mustafa Topaloğlu’nun bu dönemdeki satış rakamları popüler müzik piyasasının çok üstünde çıkmıştır.

Kemençe ile bağlamayı birleştiren Erkan Ocaklı’nın müzik piyasasındaki ilk zamanları 1971 yılında başlamaktadır. Bu tarihten itibaren 40 civarında plak, kaset, albüm çalışması yapan Ocaklı, 350 civarında beste yapmış ve 6 da filmde oynamıştır. “Maçka yolları taşlı, geluyi sarı saçlı”, “Ula ula Niyazi”, “Misir’i kuruttun mi” gibi eserler bestelerinin bazılarıdır. Kendi denemesi için; “Yumuşak geçişle kemençeyi geniş halk kitlelerine sevdirdim. Kemençeyi önce bağlamayla, daha sonra org gibi diğer enstrümanlarla buluşturdum” (Akay, 2005) açıklamasını yapmaktadır. “Erkan Ocaklı, Trabzonspor 1. Lig’e çıktığında Trabzonspor plağı yaptı. Trabzonspor adına yazılan ve bestelenen bu plak, bir anlamda ilklerden. Çünkü, Erkan Ocaklı’nın Trabzonspor plağı, ulusal anlamda seslendirilen ilk Trabzonspor türkülerini içeriyordu. İşte o plaktan:

“Yeşil sahaları yıktık uşaklar yıktık.

Yaşasın Trabzonspor, 1. Lig’e çıktık” (Akay, 2005).

Trabzonspor'un ülke genelinde çok başarılı olduğu bu dönemlerde özellikle 85'lere kadar Karadeniz Müziği kavramı belli bir dönem yaşamıştır ve Karadenizlilik unsuru bu döneme damgasını vurmuştur. 12 Eylülün yankıları ve müzik piyasasına etkileri, Trabzonspor'da hızlı bir çöküş sürecinin yaşanması gibi nedenler Karadenizlileri elde tutabilmek için popüler müzik piyasasını yeni arayışlar içerisine itmiştir. Erkan Ocaklı bu dönemde yaptıklarını şu şekilde açıklamaktadır: “85'ten sonra disko tarzı müziklere devam ettik. Çünkü, gençlik bu tür müzikleri seviyordu. Hayatın akışını iyi takip ediyordum, sokaktaki insanların ne istediğini biliyordum. Lahana disko, mısır disko formatları denedik.” (Akay, 2005). Özellikle yörede çok bilinen kol havasına “Trabzon Kolbastısı” adıyla yaptığı düzenleme halen Trabzon şehir merkezinin en çok sevilen oyun havası olma özelliğini taşımakta ve dinlenmektedir. Bu dönemlerden sonra piyasaya giren Mustafa Topaloğlu da bu tür denemeler yaparken, “Oy oy Eminem” kasetiyle Türkiye’de rekor kırmıştır.

Karadeniz Müziği'nin kirlenmeye başladığı ve arabeskin etkilerini de içinde taşıdığı bu yıllardan sonra yapılan çalışmaların belli bir kalite tutturmasıyla birlikte bu müziğe ilgi azalmış, popüler müzik piyasası Karadeniz Müziği'ne yatırım yapmayı durdurmuş ve bu dönem şarkıcıları da popülerliğini yitirmeye başlamıştır.

Karadeniz Müziği'nin Yeniden Gündeme Gelmesi

90'lı yılların başında gitarıyla birlikte kendine özgü bir çalışma sunan Volkan Konak, Karadenizlilerin beklediği kalitede ve günün diğer popüler müzikleriyle rekabet edebilecek düzeyde Karadeniz Müziği'ne bir ivme kazandırmıştır. Müzik hayatına 1987 yılında Maçka yöresinde yaptığı derleme çalışmalarını topladığı “Suların Horon Yeri” adlı albümüyle başlayan Volkan Konak; Sunay Akın, Yaşar Miraç, Ömer Kayaoğlu ve Nazım Hikmet gibi şairlerin eserlerini besteleyerek ve bestelediği müziklerin içerisine yöresel motifleri de katarak kendine özgü bir tarz yaratmaya çalışmıştır. Volkan Konak'ın ürettiği müzik içerisinde yer alan çalgıların tümü Karadeniz Müziği'ne yeni girmemiştir; ancak Volkan Konak'ın Karadeniz Müziği'ne bakış açısı ve alışlagelmişin dışında yapmış olduğu düzenlemeleri Karadeniz Müziği'ne ayrı bir renk getirmiştir. Karadeniz Müziğinin genç nesil arasında ilgi görmesini sağlayan bu tarz, bölgede şehir merkezlerinde ve kendini daha entellektüel olarak yorumlayanlar arasında rağbet görürken o günlerde köy yerlerinde ilgi görmemiştir.

5 Aralık 1992 tarihinde Strazbourg'da imzalanan, Avrupa Bölgesel ya da Azınlık Dilleri Sözleşmesi'nin ardından Lazca'yı yaşatmak ve gelecek nesillere aktarmak amacıyla Lazca sözlerin kullanıldığı ilk rock müzik grubu olan “Zuğaşi Berepe” kurulmuştur. Zuğaşi Berepe 1995'te “Vamişkunan” ve 1998'de “Bruxel Live” albümlerini çıkarmıştır. Özgün tarzda yapılan çalışmaların bir diğeri de uzun yıllar yurt dışında sürdürdüğü çalışmaların

ardından Türkiye’de müzik piyasasına giren Fuat Saka’dan gelmiştir. Fuat Saka halk arasında Karadeniz–caz olarak nitelenen bir müzik üretmiştir. Farklı düzenlemeler yapan ve yurt dışından müzisyenlerle çalışan Fuat Saka Türkçe–Rumca ve Lazca sözlü türkülere çalışmalarında yer vermiştir. Zuğaşi Berepe’den 1998 yılında çıkardıkları albümün ardından ayrılan Kazım Koyuncu, 2001 yılında bu tarzı kendi yorumunu daha fazla katarak “Viya” albümüyle devam ettirmiş 2004 yılında da “Hayde” adlı albümü çıkarmıştır. Kazım Koyuncu’nun müziği Laz Kültür Hareketi’nin en önemli ayağı sayılırken, 2005 yılının Haziran ayının 25. günü kanser hastalığına yenik düşerek aramızdan ayrılmasıyla bu hareket de sekteye uğramıştır. Birol Topaloğlu tarafından sürdürülen çalışmalarla bu hareket ayakta tutulmaya çalışılmaktadır. Kazım Koyuncu’yu yaşatmak adına da ölümünün ardından “Dünyada Bir Yerdeyim” adlı önceki çalışmalarından ve kayıtlarından oluşan bir albüm çıkartılmıştır. Oluşturulmaya çalışılan Laz kimliğinin ne kadar gerçekçi olduğu hakkında tartışmalar günümüzde de sürüp giderken Laz Müziği adı altında etnik bir müzik türü de bu dönem müzik piyasası tarafından ortaya çıkarılmıştır.

Bölgede bu gibi özgün çalışmalardan çok daha büyük bir kitleye ulaşan, popüler müzik piyasasının yeniden gündemine oturan ve özellikle köy yerlerinde daha çok tüketilen çalışmalarda vardır. Bunların ilk temsilcisi olarak İsmail Türüt görülmektedir. 1998 yılına kadar yöresel alanda yapmış olduğu çalışmaları İbrahim Tatlıses’in firması olan İdobay ile ülke geneline taşıyınca büyük bir dinlenme oranı yakalamıştır. İsmail Türüt 20 yıllık bir serüvenin ardından yerel çizgilerden ülke geneline yayılmıştır. Tarz olarak ona yakın olan ve kendince bir çizgi yakalamaya çalışan diğer bir isim de Hülya Polat’tır. Bir de Karadeniz müziğinin Erkan Ocaklı’dan sonra unutulmuş olan ve Davut Güloğlu ile yeniden başlayan tekno alt yapılı halk arasında “Karadeniz-pop” denilen tarzda içine kemençe katılmış pop-arabesk tarzı müzik, Karadeniz Müzik piyasasını etkilemiştir. Davut Güloğlu’nun 2001 yılında çıkarmış olduğu “Nurcanum” ve 2003’te çıkardığı “Katula Katula” albümleri, bu yılların en çok satanlar listesinde üst sıralarda yer almıştır. Davut Güloğlu’nun popüler müzik piyasasında yakalamış olduğu bu başarı, diğer yapımcıların da iştahını kabartmış ve ticarî kaygılarla birçok isim, “Karadeniz-rap” gibi tarzlarda albümler yapmıştır. Özellikle son dönemde Karadeniz halkına hitap etmeye çalışan televizyon ve radyo kanallarının ortaya çıkmasıyla Cinan Müzik’in başını çektiği birçok firma ve sundukları yerel isimler de piyasadan önemli bir pay almaya başlamıştır. Bunların doğal sonucu olarak da, Karadeniz Müziği sürekli değişimlere maruz kalmış ve Doğu Karadeniz Bölgesi müziklerinden çok ayrı bir noktaya taşınmıştır.

SONUÇ

Doğu Karadeniz Bölgesi Müzikleri kendi içerisinde belirlenen mevcut farklılıklarına göre bu alanlar içerisinde değerlendirilmelidir. Yörede uzaklık olarak kısa mesafelerde bulunan yerleşimler dahi müzikal anlamda farklılık

gösterebilmektedir. Bu sebeple Karadeniz Türküsü veya Karadeniz Müziği gibi sonradan üretilmiş kavramlar “Karadeniz” coğrafyasını belirten özel ismi dışında bu kültürün tümünü yansıtamamaktadır. Doğu Karadeniz Bölgesi müziklerinin TRT ile başlayan çok çalgılı icrası veya topluluk eşliğinde icrası, farklı amaçlar ile üretim yapan popüler müzik piyasasının da en önemli malzemesi olmuştur. Bölgenin tümünde kullanılmayan veya bölgede hiç bir yerde kullanılmayan bir çok çalgı bu müziğin içine sokulmaya çalışılmıştır. Karadeniz Müziği kavramı da adeta popüler müzik piyasasında üretim yapanların deney malzemesi olarak kullanılmıştır. İlk olarak elektro bağlamanın yöreye kabul ettirilmesinin ardından bu müzikte her türlü deneme yapılmıştır. Adeta üreticiler Karadeniz Müziği ile farklı müzik türlerini birleştirme yarışına girmişlerdir. Bu yönde yaptıkları çalışmalar sonucunda da günümüzde Karadeniz Müziği taşıdığı etkilenimlerle Karadenizlinin müziğini yansıtamamaktadır. Doğu Karadeniz Bölgesi müziklerini kendine malzeme eden veya besteleme yoluyla üretim yapan piyasanın günümüzde geldiği nokta Doğu Karadeniz Bölgesi müzikleri ile ilişkisi sadece kemençe ve tulum çalgıları ve ritmik yapısı itibariyle kurulabilen bir Karadeniz Müziği olarak görülmektedir. Geline bu noktadaki en önemli sorun da bu iki tür arasında (yani Doğu Karadeniz Bölgesi müzikleri ile Karadeniz Müziği) kuşak çatışmasının oluşmasıdır. Son kuşak, kendi müziğinin aslını dinleyemeden medya yoluyla etkilemlili halini dinlemektedir. Diğer müzik türlerinin içinde kemençe ve tulum sesini duyunca bunu kendi müziği olarak görüp sahip çıkmaktadır. Popüler müziğin medya ile kurmuş olduğu ilişki Karadeniz halkının müzik alanındaki özgürlüğünü kısıtlarken toplumun müziğe yabancılaşmasını da beraberinde getirmektedir. Oysa ki, “Toplum sosyal gereksinmelerini karşılamak için etkileşen ve ortak bir kültürü paylaşan çok sayıda insanın oluşturduğu bir birlikteliktir.” (Fichter, 2002; 79). Toplumlarda bir kültür etkileşimi söz konusudur. Bu etkileşimi sağlayan ise toplumun özsel ve yapısal işlevleridir. Toplum içinde etkileşimi sağlayan en önemli özelliklerden biri de müziktir ve toplumların özsel ve yapısal işlevleriyle aynı düzlemde veya olması gerekmektedir. Müzik, toplumun sorunlarını, sevinçlerini, hüznlerini, acılarını vb. tüm konularını en iyi şekilde işlemek zorundadır. Eğer müzik içinde bulunduğu bir toplumun özsel ve yapısal işlevlerine hitap edemiyorsa, o toplum bazı güçlerin etkisi altına girmiş demektir. Popüler müzik, üretilmesinden itibaren tüketiciye ulaşana dek yapısal, kültürel, ideolojik vb. birtakım etkilere uğramaktadır; ancak müziğin direkt insanlığa ve sanata hizmet etme gereği açıktır. Günümüzde Doğu Karadeniz Bölgesi müziklerinin bu işlevini sağlıklı bir şekilde yerine getiremediği, halkın elinden alınarak dolaylı bir şekilde kullanılmaya başlandığı görülmektedir. Yani “öz” müziğin yerini standartlaşmış, cazip müzikler almıştır. Bu standartlaşma Karadeniz insanının özgürlüğünü kısıtlarken, onu topluma ve toplumun özsel ve yapısal işlevlerine de yabancılaştırmıştır. Yabancılaşmayı sağlayan unsurlar anomi, aşırı uyum ve yalnızlaşma olarak belirtilmektedir.

(Günay, 2006; 200). Bu üç unsurun oluşmasında da medya etkisi görülebilmektedir; özellikle aşırı uyum konusunda toplumu yönlendirmesi ve tek düzeleştirilmesi bakımından medyanın etkileri daha açıktır. “Medya’nın bitmek tükenmek bilmeyen, bireyi adeta baskı altına almaya ve yönlendirmeye çalışan etkileri vardır... İnsanın kendi toplumsal etkileşimlerini kurma, sürdürme ve eleştirme gücünü zayıflatan, empoze edilenleri düşünmeden yerine getiren değerleri körelmiş varlığa dönüştüren medya etkileri yabancılaşmayı hazırlayıcıdır.” (Günay, 2006; 201-202). Bu konuda Yabancılaşma kuşağının da derin bir inancı vardır: “Tercih edilen tüketim tipi, kitle iletişim araçlarının beğenileri ve arzuları manipüle etmesinin etkisiyle toplumsal bakımdan genelleşmişti. Bu anlayışa göre, herkes, “aynı” şeyden (bu “aynı”nın nesnelere, ürünlere, sanat biçimlerine, pratiklere vebenzerlerine mi işaret ettiğine bakmaksızın) hoşlanmaya, memnun olmaya ve ihtiyaç hissetmeye yönlendiriliyordu.” (Heller-Feher, 1993; 203-204). Dünyanın birçok yerinde olduğu gibi Doğu Karadeniz Bölgesi’ndeki en küçük yerleşim yerlerine kadar ulaşabilen medya popüler müzik piyasasıyla birleşerek bu yabancılaşmayı beraberinde getirmektedir. Doğu Karadeniz Bölgesi’nin en önemli simgelerinden biri olan Kadırğa Yaylası’nda dahi davul-zurna ve kemençe artık yerel özelliklerinin ve kullanımının dışında profesyonel sahnelere taşınmakta, halkın en önemli şenlik alanları, protokol alanlarına dönüştürülmekte ve organizasyonlarda yerel sanatçıların yerine medyanın destek verdiği ve müzik piyasasının halka dayattığı isimlere yer verilmektedir. Yüzlerce yıllık geçmiş olan yayla şenlikleri, adeta bölgede son dönemde rant haline getirilmiş birkaç yıllık şehir festivallerine benzetilmekte ve ticari kaygıları olan kişi ve kurumlara teslim edilmektedir. Çözüm olarak, bölge müziklerinin son kalesi olarak görülen yüksekte bulunan köyler ve yaylalardan başlamak suretiyle Doğu Karadeniz Bölgesi müziklerinin gerçek sahibi olan Karadeniz insanına teslim edilmesi, üretimin halk tarafından yapılması ve müzik üzerine ihtisas yapmış olan müzisyenlerin bestelerinde bu halk motiflerini dikkatli kullanması ve piyasanın yapmış olduğu işlerde ranttan ziyade kaliteyi düşünmesi bölge müziklerinin yeniden yeşerip zenginleşmesini sağlayacaktır.

KAYNAKÇA

Akay, Aytekin, (2005), Erkan Ocaklı Otuz beşinci Sanat Yılında, http://www.karalahana.com/muzik/erkan_ocakli.htm.

Alp Arslan, Tirebolulu, (1331), **Türk Bayramlarından Otçu Göçü**, Türk Yurdu, sayı 96, s. 2632-2637.

Bekar, Remzi, (2006), Kişisel Görüşme.

Chambers, Iain, (2005), **Göç, Kültür, Kimlik**, Ayrıntı Yayıncılık, İstanbul.

Fichter, Joseph, (2002), **Sosyoloji Nedir**, Anı Yayıncılık, Ankara.

Gazimihal, Mahmut Ragıp, (1929), **Şarki Anadolu Türküleri ve Oyunları**, İstanbul Konservatuvarı Neşriyatı, Evkaf Matbaası, İstanbul.

Günay, Edip, (2006). **Müzik Sosyolojisi**, Bağlam Yayıncılık, İstanbul.

Heller-Feher, (1993), **Postmodern Politik Durum**, Öteki Yayınevi, Ankara.

Saygun, Adnan, A., (1937), Rize, **Artvin ve Kars Havalisi Türkü, Saz ve Oyunları Hakkında Bazı Malumat**, Nümune Matbaası, İstanbul.

Şenel, Süleyman, (2000), **Cemile Cevher Hayatı – Sanat Hayatı**, Anadolu Sanat Yayınları, İstanbul.

Sümer, Faruk, (1992), **Tirebolu Tarihi**, Tirebolu Kültür ve Yardımlaşma Derneği, İstanbul.

Tellioğlu, İbrahim, (2004), **Doğu Karadeniz’de Türkler**, Serander Yayınları, Trabzon.