

Karadeniz Kemençesinin Yunanistan'daki İcra Geleneği

Onur ŞENTÜRK*

ÖZ

Yaylı çalgılar ailesine mensup olan Karadeniz kemençesi, şekil ve çalım özellikleri itibariyle Türkiye sınırları içerisindeki Kuzey Doğu Anadolu (Doğu Karadeniz) bölgesine özgü bir çalgıdır ve bu bölgedeki müzik geleneğinin en önemli temsilcisidir. Karadeniz kemençesi diğer yaylı enstrümanlardan ayrılan özgün bir çalım tarzına ve repertuara sahiptir. Bugün, Karadeniz kemençesi sadece Türkiye'nin Karadeniz bölgesinde değil, 20. yüzyılın başlarında nüfus mübadelesi nedeniyle Yunanistan'a göç eden Karadenizli Rumlar tarafından da icra edilmektedir. Bu bağlamda Karadeniz kemençesi hem Türkiye'de hem de Yunanistan'da Karadenizli halkların en önemli ve sembolik çalgısı olarak karşımıza çıkmaktadır. Her ne kadar aynı ortak kültürel coğrafyadan geliyor olsalar ve birçok benzerliği hala barındırıyor olsalar da, aradan geçen neredeyse yüz yıllık bir zaman zarfından sonra, iki toplum arasında, gerek müzik, gerek dans, gerek diğer kültürel olgular açısından bir takım farklılıklar kaçınılmaz olarak ortaya çıkmıştır. Bu farklılıkların, özellikle mübadele ile birlikte farklı bir sosyo-kültürel ve politik çevreye yerleşmiş olan Karadenizli Rumların kemençe icra geleneklerine önemli ölçüde yansıdığı gözlemlenmektedir. Özellikle son 10-15 yıllık bir süreç içinde önemli bir popülerlik kazanan Karadeniz müziği, ana akım medya ve sosyal medya üzerinden daha geniş kitlelere ulaşmaktadır. Bu durum Karadeniz müziği icracılarında da bir artışa neden olmuş ve Karadeniz kemençesi icrası gençler arasında önemli düzeyde yaygınlaşmıştır. Buna ek olarak, kitle iletişim araçlarının ve internetin gelişmesiyle birlikte, Yunanistan'a göç eden Karadenizli Rumlar ve Türkiye'deki kemençe icracıları arasındaki iletişim ve etkileşim artmış, doğal olarak aynı kültürel geçmişten gelen bu insanların

189

* Doktora Öğrencisi, İstanbul Teknik Üniversitesi Müzik İleri Araştırmaları Merkezi - İstanbul/Türkiye
E-posta: onur.lazuri@gmail.com, ORCID: 0000-0001-8729-554X, DOI: 10.32704/erdem.749159
Makale Gönderim Tarihi: 02.12.2019 * Makale Kabul Tarihi: 15.04.2020 * (S. ve Edebiyat Mk.)

etkileşimi kemençe icralarına da yansımış, özellikle Türkiye'deki kemençe icracıları arasında, Yunanistan'daki Karadeniz göçmeni Rumlar arasındaki geleneksel icraya ilgi artmıştır. Yukarıda belirtilen etkenlere dayalı olarak Türkiye'deki kemençe icracıları arasında tanımlanan bir "Rum tavrı" söz konusu olmuştur. Bu makale, 2016-2018 yılları arasında Yunanistan'da gerçekleştirilen alan araştırmasının sağladığı veriler ışığında ve "Rum tavrı nedir?" sorusu bağlamında Yunanistan'daki geleneksel kemençe icra pratiğinin gelişim ve değişim sürecini, çalım tekniği ve repertuar açısından ele alıp analiz etmeyi amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Müzik, Karadeniz, gelenek, göç, icra, yaylı çalgı, kemençe

Traditional Playing Practice of Black Sea Fiddle in Greece

ABSTRACT

The kemenche (Black Sea fiddle or Pontic lyra) is a bottle-shaped stringed instrument originated from the Black Sea region of Turkey. It is one of the most important figures of Black Sea music tradition as it has an original playing style and repertoire that differentiates this instrument from other bowed instruments. Today, kemenche is being performed not only in the Black Sea region of Turkey but also in Greece, where the Pontic Greeks have immigrated from the Black Sea region of Turkey at the beginning of the 20th century. In addition to that, kemenche remains as the most significant and symbolic musical instrument for both communities of Greek (Pontus people) and Turkish (Black Sea people). When the playing styles of these two groups are considered, it is possible to observe both similarities as well as differences. While similarities stem from similar origins shared by the two communities, the reasons for differences can be traced back to the changes of the cultural environment by one community, i.e. Pontic Greeks, through immigration and population exchanges. In the last ten-fifteen years, Black Sea traditional music gained great popularity and it had the opportunity to reach a wider audience. This popularity increased the number of people who wanted to engage in Black Sea music. Due to this fact, today there are many kemenche performers among the young generations compared to the past. Consequently, with the increase in the usage of Internet and cable system networks of mass communication, the cultural bonds between the Black Sea communities of Turkish and Greek heritage had the opportunity to interact with each other. Specifically, this cultural interaction valuably increased between the young generation kemenche players of both communities. For instance, among the Turkish kemenche players, the different kemenche playing style that is played in Greece has recently become popular and the Turkish kemenche players defined this new style as Greek style - "Rum tavrı". In this paper, I aim to analyze the traditional performance of kemenche based on the data gathered from the field research I conducted in Greece between the years of 2016-2018, and it also discusses the playing techniques, repertoire, and evolution process of kemenche performing practice through the question "What is the Greek style- Rum tavrı?"

Keywords: Music, Black Sea, tradition, immigration, performance, fiddle, kemenche

Giriş

Yaylı çalgılar ailesine mensup olan *Karadeniz kemençesi*, şekil ve çalım tarzı itibarıyla Türkiye sınırları içerisindeki Kuzey Doğu Anadolu (Doğu Karadeniz) bölgesine özgü bir çalgıdır ve bu bölgedeki müzik geleneğinin en önemli temsilcisidir. Literatürde “şişe biçimli” yaylı çalgı (Anoyanakis 1991: 275) olarak tanımlanan Karadeniz kemençesi, kendine özgün bir çalım tarzına ve repertuara sahip olması nedeniyle, Karadeniz müzik geleneğinin en önemli figürlerinden biridir. Bu özgün yapı, geleneksel icrada iki telin birlikte çalınarak paralel dörtlülerin ve dem seslerinin yoğunlukla duyulduğu bir polifonik yapı ve aksak zamanların yoğunlukta olduğu ritim döngüleriyle kendini göstermektedir.

Günümüzde kemençe, Karadeniz’de Ordu’dan başlayıp Hopa’ya kadar uzanan sahil şeridi ile içerde Bayburt, Gümüşhane ve Kelkit Vadisi’ni içine alan bir bölgede geleneksel olarak icra edilmektedir. Bunun dışında, çeşitli sosyal, kültürel ve tarihsel nedenlerle Anadolu’nun çeşitli bölgelerine ve büyük şehirlerine göç etmiş Karadenizlilerce çalınan bu çalgı, günümüzde, 19. yüzyılın ortalarında ve 20. yüzyılın başlarında tarihsel ve siyasal nedenlerle Karadeniz’den göçmüş Rumlar ve Hemşinlilerce, başta Yunanistan olmak üzere Ukrayna, Rusya, Gürcistan ve dünyanın çeşitli bölgelerindeki diasporalarda geleneksel olarak icra edilmektedir. Bu çalışmanın ana hattını ise 1923 nüfus mübadelesi ile Yunanistan’a yerleşmiş Karadenizli Rumların geleneksel kemençe icrası oluşturacaktır. Bu bağlamda Yunanistan’daki kemençe icra geleneği ele alındığında, aradan geçen nerdeyse yüz yıllık zaman zarfından sonra, doğal kültürel ortamlarından ayrılmış çok daha farklı bir sosyo-kültürel çevreye yerleşen Karadenizli Rumların müzik geleneğinde pek çok özelliğin korunduğu gibi kaçınılmaz olarak bir çok farklılığın da ortaya çıktığını gözlemlemek mümkündür. Bu farklılıklar özellikle kemençe icra geleneğinde kendini göstermektedir.

Özellikle son 10-15 yıllık bir süreç içinde önemli bir popülerlik kazanan Karadeniz müziği, ana akım medya ve sosyal medya üzerinden daha geniş kitlelere ulaşmaktadır. Bu durum Karadeniz müziği icracılarında da bir artışa neden olmuş ve Karadeniz kemençesi icrası gençler arasında önemli düzeyde yaygınlaşmıştır. Buna ek olarak, kitle iletişim araçlarının ve internetin gelişmesiyle birlikte, 1922-23 mübadelesiyle göç eden Karadenizli Rumlar ve Türkiye’deki kemençe icracıları arasındaki iletişim ve etkileşim artmış, doğal olarak aynı kültürel geçmişten gelen bu insanların etkileşimi kemençe icralarına da yansımış, özellikle Türkiye’deki kemençe icracıları arasında, Yunanis-

tan'daki Karadeniz göçmeni Rumlar arasındaki geleneksel icraya ilgi artmıştır. Yukarıda belirtilen etkenlere dayalı olarak Türkiye'deki kemeçe icracıları arasında tanımlanan bir "Rum tavrı" söz konusu olmuştur. İşte bu çalışmanın ana eksenini şekillendiren soru da "Rum tavrı nedir?" sorusudur.

Bu makale dört ana bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde kemeçe terimi ve bu terimin Yunanistan'da ve Türkiye'de kullanıldığı bağlamlar ele alınmakta, aynı zamanda Yunanistan'da yaşayan Karadenizli Rumların müzik geleneği ile ilgili yakın zamanda yapılmış akademik çalışmaların yer aldığı kısa bir literatür incelemesi yer almaktadır. İkinci bölümde, birinci kuşak kemeçeciler geldikleri bölgeler ve temsil ettikleri gelenekler açısından ele alınmaktadır. Üçüncü bölümde, günümüzdeki kemeçe icra geleneğine çok önemli etkisi olan Gogos Petridis ile birlikte Gogos Petridis'in temsil ettiği geleneğin karşıtı olarak nitelendirilebilecek diğer bir geleneği temsil eden Antonis Papadopoulos ve kemeçe icra geleneğinin değişmesinde etkisi olmuş kimi olgular ele alınmaktadır. Dördüncü bölümde ise elde edilen verilerin yorumlanması ile ulaşılan bazı sonuçlara yer verilmektedir.

'Kemeçe' Terimi ve Literatür İncelemesi

Melih Duygulu'nun kaleme aldığı *Türk Halk Müziği Sözlüğü*'nde kemeçe terimi "yapısal karakterleri ve çalım teknikleri birbirinden farklı olmakla birlikte, bir kısım yaylı çalgıya verilen genel isim" (Duygulu 2014: 280) olarak tanımlanmaktadır. Bu makalede söz konusu edilen kemeçe yapısal olarak ve çalım tarzı açısından diğer kemeçelerden ayrıştığı için Karadeniz kemeçesi olarak nitelenmektedir. Yunanistan'da da benzer bir durum söz konusudur. Çağdaş Yunancada genel anlamda geleneksel yaylı çalgılara "lir" ya da "lira" (λύρα) adı verilmekle birlikte, kullanıldığı müzik geleneğine, çalım tarzına ya da yapısal farklılıklarına göre Girit lirası (Κρητική λύρα), İstanbul lirası (Πολίτικη λύρα), Trakya lirası (Θρακιώτικη λύρα) gibi, genelde çalgının kullanıldığı bölgeye atıfta bulunan bazı sıfatlar almaktadır. Bu makalenin konusu olan Karadeniz kemeçesi de Yunancada Karadeniz bölgesini belirten Pontus kelimesini önüne alarak Pontus lirası (Ποντιακή λύρα) olarak nitelenmektedir. Bugün Yunanistan'da Karadeniz kemeçesi için yaygın olarak Pontus lirası yani Ποντιακή λύρα kelimesi kullanılsa da, önemle belirtmek gerekir ki, Karadeniz'den gelen Rumların konuştuğu ve Yunan dilinin antik Yunancaya en yakın diyalekti olduğu öne sürülen Karadeniz Rumcasında¹ –

¹ Karadeniz Rumcası ya da Romeika ile ilgili ayrıntılı bilgi için bakınız: Tursun, Vahit (2019). *Romeika-Türkçe Sözlük*, Heyamola Yayınları.

diğer adıyla Romeika ya da Ποντιακά - bu çalgıya geleneksel olarak “kementze” ya da “kemence” denildiği bilinmektedir. Diğer bir deyişle Karadenizli Rumların kültürel hafızasında bu çalgı “kemence” ya da “kementze” olarak yer bulmaktadır.

Yakın dönemlerde Yunanistan’da yaşayan Karadenizli Rumların müzik gelenekleri ile ilgili kayda değer iki önemli akademik çalışma göze çarpmaktadır. Bunlardan ilki Mattaios Tsahouridis’in “Günümüz Yunanistan’ında Karadeniz Kemeçesi” (Pontic Lyra in Contemporary Greece) isimli doktora tezidir (Tsahouridis 2007). Yunanistan’daki Karadenizli Rumların ve Karadeniz kemeçesinin tarihsel arka planına dair bölümlerin de yer aldığı bu tezde, temel olarak yoğunlaşılan nokta çalım teknikleri ve bu çalım teknikleri bağlamında geleneksel kemeçe icrasının geçirdiği değişimlerdir. Bu anlamda yazar tezinde, Gogos Petridis ve onun kemeçe icrasına yaptığı katkılara geniş bir şekilde yer vermiştir. Buna ek olarak Tsahouridis kemeçe icrasına yeni çalım tekniklerinin adapte edilmesi ve bu çalgı ile farklı geleneksel müziklerin icra edilmesi konularına da kendi pratikleri ve tecrübeleri bağlamında değinmektedir. Bir diğer önemli çalışma ise Ioannis Tsekouras’ın “Pontus Masa Baş Şarkılarında Nostalji, Duygusalılık, ve Etno-bölgeselcilik” (Nostalgia, Emotionality, and Ethno-regionalism in Pontic Parakathi Singing) adlı doktora çalışmasıdır (Tsekouras 2016). Bu çalışma temel olarak Pontus toplumunun önemli bir müzik formu olan masa başında şarkı söyleme (parakathi) geleneğini etnomüzikolojik bir perspektifle ve etno-bölgeselcilik diskuru üzerinden ele almaktadır. Doğal olarak, bu müzik geleneğinin ve genel olarak Yunanistan’da yaşayan Karadenizli Rumların kimliksel anlamda en temel çalgısı olan kemeçeden bu çalışmada kapsamlı bir biçimde bahsedilmektedir.

Yunanistan’daki Birinci Kuşak Kemeçeciler

2016-2018 yılları arasında Yunanistan’da gerçekleştirdiğim alan araştırması için sahaya çıktığımda karşıma yoğun olarak çıkan ilk ve mühim veri Gogos Petridis² isimli efsanevi bir kemeçeci ve onun günümüzdeki kemeçeciler üzerinde hala süren etkisi idi. Araştırma sırasında görüştüğüm kemeçe icracılarının tamamına yakını Gogos Petridis ve onun etkisi ile oluşmuş kemeçe icra geleneğinden övgü ile bahsediyorlardı. Bu noktada kemeçe icra pratiğinin değişimini daha iyi kavrayabilmek açısından akla gelen ilk ve en önemli soru bu köklü geleneği Yunanistan’a taşıyan birinci kuşak keme-

² Yunanistan’daki Karadenizli Rumlar arasında “kemeçenin Partik’i” olarak anılan Gogos Petridis’in Selanik’in Kalamaria semtine dikilmiş bir heykeli de bulunmaktadır.

çecilerin kimler olduğu sorusuydu. Yaptığım görüşmeler ve arşiv taramaları sonucunda, bu kültürel hafızayı Yunanistan'a taşıyan ve kuşaklar boyunca aktarılmasına vesile olan çok önemli isimlere ulaştım. Bu isimlerden bir kaçı aşağıda sıralanmıştır.

Stavris Petridis (1891-1949): Aynı zamanda efsanevi kemeçeci Gogos Petridis'in de babası olan Stavris Petridis Trabzon'un Maçka ilçesine bağlı Olasa³ köyünde doğdu (Efstathiadis 1992:261). Döneminde Trabzon'un en ünlü kemeçecilerinden biri olduğu söylenmektedir. Bu ünü mübadeleden sonra yerleşmiş olduğu Selanik'te de sürmüştür. 1936'da Colombia Records isimli müzik firması tarafından kaydedilip yayınlanan ve Stavris Petridis tarafından icra edilmiş ezgiler günümüzde de geleneksel repertuarın önde gelen eserleri arasındadır. Bu eserlerden bazıları şunlardır: O prosopos trianda filon (O πρόσωπο ζ' τρανδάφυλον)⁴, To Tsambasin (To Τσάμπασιν)⁵, Aman ibrishim (Αμάν ιπρισίμ)⁶, Enan astren exeven (Εναν άστρεν εξέβεν)⁷. Çalıp söylediği bu geleneksel eserlerde Türkçe sözler de mevcuttur.

Nikos Papavramidis (1907-1995): Argiropoli'de⁸ doğmuş ve Trabzon'da büyümüştür. Mübadeleden sonra Atina'nın Pire semtine yerleşmiştir. Yunanistan'da bilinen en önemli birinci kuşak kemeçecilerdendir. Dönemin müzik endüstrisinin merkezi olan Atina'ya yerleşmiş olması bir çok ses kaydı yapmasına ve bunların yayınlanmasına olanak sağlamıştır. Bu eserlerden bazıları şunlardır: Trabzon'dur yolumuz⁹, Ma tin panagia leo (Μα την Παναΐα λέω)¹⁰, Deva mana(Δέβα μάνα)¹¹.

Hristos Bairaktaris (1905-1981): Trabzon'a bağlı Kromni¹² bölgesinde doğmuştur. Mübadeleden sonra Atina'ya yerleşmiştir (Efstathiadis 1992:266). O da Nikos Papavramidis gibi Atina'da olmanın avantajlarından yararlanmış ve bir çok ses kaydı yapma imkanı bulmuştur. Ayrıca 1945-1973 yılları arasında

³ Bugünkü Bahçekaya köyünün eski ismidir (Öztürk 2005:909).

⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=WqQy1o6fN5>

⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=fTZDVKMZOrk>

⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=ZSwaquuyQk>

⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=z0hCKkjsxAs>

⁸ Bugünkü Gümüşhane şehrinin yaklaşık dört kilometre uzağında bulunan eski bir yerleşkedir(Öztürk, 2005:99).

⁹ https://www.youtube.com/watch?v=FRP6uP_9-c4&ct=108s

¹⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=0HysYPxNyyg>

¹¹ <https://www.youtube.com/watch?v=UyEUeiNXdeg>

¹² Toplam on beş köyden oluşan ve Trabzon ile Gümüşhane şehirleri arasındaki dağlarda konumlanmış eski bir yerleşkedir. Mübadeleden sonra tamamen boşalmıştır(Öztürk 2005:719).

ulusal radyo programlarında icracı olarak yer almıştır. Bu geleneğin en önemli aktarıcılarında biridir.

Apostolos Athanasios (1905-1969): Trabzon'un Maçka ilçesine bağlı, günümüzdeki ismi Çamlıdüz olan, Porpaza isimli küçük bir köyde doğmuştur (Efstathiadis 1992:261). Yedi yaşında iken babası ile birlikte İstanbul'a göçmüş, mübadeleden sonra da Yunanistan'ın Ptolemaida şehrine bağlı Komnina köyüne yerleşmiş ve bütün ömrünü burada geçirmiştir. Maçka müzik geleneğinin en önemli temsilcilerindendir.

Stathis Veniamidis (1920-1995): Trabzon'un Maçka ilçesinde doğmuştur (Efstathiadis 1992:281). Mübadeleden sonra ailesi ile birlikte Yunanistan'ın Grevena şehrine bağlı Anavrita köyüne yerleşmiştir. Bu köy tamamen Maçka'nın Galyan¹³ vadisi ve Agursa¹⁴ köyünden gelen göçmenlerden oluşan bir yerleşkeydi ve bu vesileyle Maçka bölgesinin müzik geleneğini ilk elden kısa zamanda özümsemi. On beş yaşına geldiğinde bulunduğu bölgenin önemli kemençecilerinden bir haline gelmişti. Kendine özgü çalma ve söyleme üslubu ile öne çıkan Stathis Veniamidis, Stathis Eustathiadis tarafından hazırlanan radyo programlarına bir çok kez icracı olarak katılmış, yöresel repertuarın ve kemençe çalma geleneğinin en önemli aktarıcılarında biri olmuştur.

Giorgos Posinakidis (1892-1963): Trabzon'un Maçka ilçesine bağlı Hamsiköy'de doğdu ve büyüdü. Mübadelen sonra Yunanistan'ın Kozani şehrine bağlı Aya Dimitriou köyüne yerleşti. Hem Trabzon'da hem yeni yerleştiği Yunanistan'nın Kozani şehrinde yörenin en önemli kemençe icracısı ve sözlü edebiyatın seçkin bir aktarıcısı olarak tanındı.

Ioannis Tzordanidis (1900-1983): Trabzon'un Santa¹⁵ bölgesinde doğdu (Efstathiadis 1992:264). Henüz iki yaşında iken ailesi ile birlikte Batum'a göçtü ve burada Askova (Achkva)¹⁶ isimli küçük bir köye yerleşti. Daha sonra ağabeyi ile birlikte 1921 yılında Selanik'e göçtü. Akabinde 1925 yılında

¹³ Trabzon'un Maçka ilçesinde yer alan ve içinde on dokuz köyü barındıran bir vadedir (Öztürk 2005:402).

¹⁴ Trabzon'un Maçka ilçesine bağlı Bakımlı köyünün eski adıdır (Öztürk 2005:29).

¹⁵ Yedi mahalleden oluşan ve bugünkü Gümüşhane şehrinin kuzeyindeki dağların yamacına konumlanmış olan eski ve önemli bir yerleşim yeridir. Mübadele sonrası tamamen boşalmıştır. Bugün aynı yerde eski yerleşkeden geri kalan harabeler bulunmaktadır. Bugün bölge civarında Dumanlı isimde bir köy bulunmaktadır (Öztürk 2005:1009).

¹⁶ Gürcistan'ın Batum şehrine yirmi kilometre mesafede, Trabzon'un Santa bölgesinden göçen Rumlar tarafından kurulmuş bir köydür.

evlenerek Yunanistan'ın Kilgis şehrine bağlı Nea Santa (Yeni Santa) köyüne yerleşti. Adından da anlaşılacağı gibi bu köy Trabzon'un Santa bölgesinden göçenler tarafından kurulmuş bir köydü. Santa bölgesine özgü ezgilerin ve kemençe icra üslubunun önemli temsilcilerindendi.

Pantelis Sevastidis (1922-1989): Bir rivayete göre mübadele sırasında mübadil Trabzonluları Selanik'e taşıyan vapurda doğdu¹⁷. Ailesi Santalı idi ve Yunanistan'ın Kilgis şehrine bağlı Nea Santa köyüne yerleştiler. Geleneksel müzik ve kemençeye dair geniş dağarcığı ustası Ionnis Tzordanidis'den edindi. Kısa sürede kendi üslubunu da geliştirerek kemençe icra geleneğinin önemli temsilcilerinden olmuştur.

Savvelis Giakoustidis (1880-1934): Bugünkü Gümüşhane şehrinin kuzeyindeki eski bir yerleşke olan İmera'da¹⁸ doğdu ve büyüdü. Mübadeleden sonra Selanik'in Panorama semtine yerleşti (Efstathiadis 1992:261). Özellikle dans ezgilerindeki icra tarzı, horonu kurması ve horona saatlerce eşlik etmesine olanak sunan tükenmez enerjisiyle hafızalara kazınmış bir kemençecidir.

Hristos Aivazidis (1916-1972): Trabzon'a bağlı Argalı¹⁹ isimli köyde dünyaya geldi. Mübadeleden sonra Selanik'in yakınlarındaki Kolchiko isimli köye yerleşti (Efstathiadis 1992:280). Doğduğu bölgenin geleneksel müzik dağarcığının ve kemençe icra üslubunun seçkin bir aktarıcısı olması nedeniyle ef-sanevi olarak nitelendirilen kemençecilerden biridir.

Yukarda adı geçen ve bu köklü müzik kültürünün yeni kuşaklara aktarılmasına vesile olan isimeler göz önüne alındığında iki önemli olgu karşımıza çıkıyor. Bunlardan ilki, bu geleneğin aktarımını sağlayan ve bugün Yunanistan'da yaşayan Karadenizli Rum toplumunun hafızasında yer etmiş kemençecilerin genel olarak geldikleri yer, harita üzerinde Trabzon'un merkeze alınıp yarı çapı 50-60 kilometre olan bir daire çizildiğinde ortaya çıkan bir alan olarak belirlenebilir.²⁰ Bu bağlamda günümüzde Yunanistan'daki geleneksel kemençe repertuarının ana eksenini bu bölgeden gelen kemençecilerin oluşturduğunu söyleyebiliriz. Diğer bir olgu ise, yaygın ve ortak olarak çalınan

¹⁷ Bu tür bilgiler sözlü olarak aktarıldığından dolayı farklı kaynaklarda birbiriyle çelişen verilere ulaşılması mümkündür. Bu anlamda ilk kuşak kemençecilerin özellikle doğum tarihlerinin kesin olarak bilmenin mümkün olmadığını belirtmek gerekir.

¹⁸ Yeni ismi Olucak olan ve bugünkü Gümüşhane il sınırları içinde bulunan eski bir yerleşkedir (Öztürk 2005:553).

¹⁹ Bugün Trabzon merkeze bağlı Uğurlu köyünün eski adıdır (Öztürk 2005:96).

²⁰ Bu tespit söz konusu araştırma sonucunda elde edilen verilere dayanarak yapılmıştır.

ezgilerin yanı sıra, bu kemençecilerin geldikleri bölgelerin müzik geleneklerini o bölgelere özgü farklılıklarıyla taşımış olmaları ve o bölgeye has repertuarın aktarımını yapmış olmalarıdır. Bunun öne çıkan en güzel örneği Hristos Aivazidis'tir. Onun doğduğu yerden taşıdığı ve yetkin bir şekilde icra ettiği repertuar hala "Aivaz ezgileri" ya da "Argali ezgileri" olarak anılmaktadır (Tsekouras 2016: 206).

Gogos Petridis ve Kemençe icrasında "Yeni Tarz"

Döneminin en önemli kemençe icracıları arasında yer alan Stavris Petridis'in oğlu olarak 1917 yılında Trabzon'da dünyaya gelen Gogos Petridis, nüfus mübadelesi ile birlikte küçük yaşlarda Selanik'e yerleşmiş ve burada büyümüştür. Bugün Yunanistan'daki Karadenizli Rumlar tarafından gelmiş geçmiş en iyi kemençe icracısı olarak kabul görmektedir. Doğduğu dönem itibarıyla birinci kuşak kemençeciler arasında kategorize edilebilecek olmasına karşın, ortaya çıkardığı kemençe çalım üslubu ile emsallerinden ayrılmış, her kuşak kemençeciye etkilemiş, geleneksel kemençe icra pratiğinde çok mühim bir kırılma yaratmıştır. Bu kendine özgü kemençe çalım üslubunun etkisiyle ortaya çıkan kemençe icra pratiği, "yeni tarz" ya da "Gogos tarzı" diye nitelenerek toplumda karşılık bulmuştur.

Alan araştırması sırasında, kemençe icrası üzerinde Gogos etkisini daha iyi kavrayabilmek adına kendileri de birer kemençe icracısı olan görüşmecilerime ısrarla sorduğum sorular şunlardı: "Gogos tarzının birinci kuşak kemençecilerin tarzından farkı nedir?" ve "Gogos size göre kemençe icra geleneğinde neyi değiştirdi?" Görüşmecilerimin bu sorulara verdiği cevapların sağladığı veriler ışığında, Gogos Petridis'in yarattığı değişimlerin üç temel olgu çerçevesinde şekillendiği sonucuna ulaştım.

Birinci temel olgu, Gogos'un, kendisi de kemençe ustası olan babası Stavris Petridis aracılığıyla bu müzik geleneğini, özellikle de kemençe icra tekniklerini çok etkin bir şekilde öğrendiği ve bu alanda çok derin bir kavrayışa sahip olduğudur. Bununla birlikte, kendi müzikal yeteneği, estetik kavrayışı ve içinde bulunduğu kültürel çevredeki diğer müzik gelenekleriyle olan etkileşimlerin de etkisiyle bu kendine özgü icra tarzını geliştirmeye vakıf olduğunu söylememiz mümkündür. Diğer müzik gelenekleriyle olan etkileşimlere örnek olarak Gogos Petridis'in aynı zamanda bir buzuki icracısı olmasını ve özel olarak o dönem oldukça popüler olan Rebetiko müzik türüne olan ilgisini gösterebiliriz (Tsahouridis 2007: 94-95).

İkinci temel olgu ise doğaçlama konusundaki yaratıcı yeteneğidir. Bu yeteneğinin en fazla belirginleştiği alanlardan biri de “kladia” (tekil hali “kladi”) denen ezgi bölümleridir. Bu terim kelime anlamı olarak “dal” manasına gelmektedir. Kemençe icra geleneğinde ise “yapılandırıcı”, “dolduran” ya da “süsleyen” küçük melodik yapılar anlamında kullanılmaktadır (Tsekouras 2016: 216). Kladia doğaçlama icraya dayalı ezgi bölümleridir. Bu bölüm icra edildiği yere göre giriş, geçiş ya da sadece bir çeşitleme bölümü olarak işlev görebilir. Kladia var olan ritmik yapı üzerine inşa edilebileceği gibi, ritmik yapı dışında da icra edilebilir. Başka bir deyişle kladia küçük karakteristik melodik yapıların doğaçlama icrasına dayalı, icracının kendi çalma yetisi ve hayal gücüne göre şekillendirebildiği otonom ezgi bölümleri olarak tanımlanabilir. Bu bağlamda ana melodi ağaç olarak düşünüldüğünde, “dal” tabirindeki mecaz çok daha iyi anlaşılacaktır.

Panagiotis Aslanidis²¹ ile yaptığım görüşmede, ona eski ve yeni tarzlar arasındaki fark nedir diye sorduğumda, bana aynı melodi üzerinden iki farklı icra tarzını çalarak örneklemeye çalıştı. Bu melodi ‘Legnesa’²²(Λεγνέσα) ismiyle bilinen bir epitrapezia²³ şarkısının giriş bölümüydü (bkz. Figür 1 ve Figür 2).

²¹ 1947 de Selanik’te doğmuştur. Ailesi Trabzon’un Kromni bölgesindedir. Yunanistan’ın bilinen en iyi kemençecilerindendir. Gogos Petridis’i tanıma şansı olmuştur. Hala Selanik’te yaşamaktadır ve müzik hayatı aktif olarak devam etmektedir.

²² Bu eser Panagiotis Aslanidis ile yaptığım kişisel görüşme sırasında kaydedilmiş ve bu makalede geçen müzik transkripsiyonları (figür1 ve figür 2) bu kayıtlar üzerinden yapılmıştır. Eserin Gogos Petridis tarafından icra edilen başka bir yorumu şu bağlantıda mevcuttur: https://www.youtube.com/watch?v=X6sz_QRNgO8

²³ Bu terim Türkçeye “masa başı ezgileri” olarak çevrilebilir. Farklı bir müzikal formu ifade eder.

Legnesa(Eski tarz)

Kemençe: Pangiotis Aslanidis
Notaya alan: Onur Şentürk

♩ = 80

The musical score is written in 8/8 time with a tempo of 80 beats per minute. It consists of eight staves of music. The top staff shows the melody in a treble clef, starting with a quarter rest followed by eighth notes. The lower staves show a bass line with a mix of eighth and quarter notes, including triplets and slurs. The key signature has one sharp (F#). The score is numbered 1 through 12 at the beginning of each staff.

Figür 1

Legnesa(Yeni Tarz)

Kemeçe:Panagiotis Aslanidis
Notaya alan:Onur Şentürk

♩ = 100

4

6

7

8

Figür 2

Masa başı ezgileri (epitrapezia) çoğunlukla parakath²⁴ ismi verilen ve Karadenizli Rumların müzik kültüründe çok önemli bir yere sahip olan müzikal etkinliklerde icra edilmektedir. Parakath diğer müzikal etkinliklerden içerik, atmosfer ve repertuar açısından bir hayli farklılaşmaktadır. Müzisyenler ve katılımcılar bu müzikal kültürün özünü müzik ve ritim üzerinden kurulan ruhsal ve şiirsel bir diyalog olarak algulamaktadırlar (Tsekouras 2016: 222).

²⁴ Kelime olarak “otur” anlamına gelmektedir. Amacı masa başında yemek, içmek ve şarkı söylemek olan sosyal bir etkinliktir. Bu etkinliğin Karadenizli Rumlar arasında kullanılan diğer bir adı da “muhabbet” dir.

Masa başı şarkılarının ritmik organizasyonu diğer müzikal formlara nazaran oldukça farklıdır. Bu ezgilerde belirgin, köşeli bir ritmik döngü bulunmasa da katılımcıların eşlik edebildiği, akışkan ve esnek bir ritmik hissiyatın sürekli var olduğu gözlemlenebilir. Bu çok ezoterik bir olgudur. Dolayısıyla bu ritmik yapı ezgilerin transkripsiyon süreçlerini bir hayli zorlaştırmaktadırlar. Kendi fikrimce bu yapı, sabit bir zamansal döngüyü takip etmeyen ve asimetrik iki ritmik birimin ardı ardına sıralanmasıyla oluşan, icranın ruhuna ve hissiyatına göre dalgalanan bir ritmik yapı olarak tanımlanabilir. Ancak ben bu makalede kullandığım transkripsiyonlar için bu asimetrik ritmik yapının bir projeksiyonu olarak 5/8(3+2)lik bir ritmik ifadeyi kullanmayı uygun buldum. Bu ritmik ifadeyi seçmemde hali hazırda notaya alınmış masa başı ezgilerinin transkripsiyonlarında bu ritmik ifadenin kullanılıyor olması etkili oldu.

Transkripsiyonlarda görüldüğü gibi Karadeniz kemeçesinin geleneksel icrasının en önemli ve karakteristik unsurları yoğun olarak kullanılan triller ve mordentlerdir. Deşifre ettiğim bu ezgilerde tril ve mordentleri notalama işaretlerinde kullanılan semboller yerine gerçek nota değerleriyle ifade etmeye çalıştım. Transkripsiyonlarda tril ve mordentleri ifade etmek için kullandığım motiflerin bazıları aşağıda belirtilmiştir.

Tril



Figür 3

Mordent



Figür 4

Mordent



Figür 5

Triller her türlü kemeçe çalım tarzı açısından çok karakteristik bir süsleme çeşididir. Bu kendine özgü karakteristiği olan triller birkaç değişik yolla icra edilebilir. Bu triller Karadeniz kemeçesinin ses renginin diğer yaylı enstrümanlardan farklılaşmasında da önemli bir rol oynar.

Eski tarzı temsil eden birinci transkripsiyonda Aslanidis ezgiyi karakteristik süsleme çeşitlerini kullanarak icra ediyor. Bu icrada trillerin ve mordentlerin icra üslubuna hâkim olduğu gözlemlenebiliyor. Diğer yanda, yeni (Gogos) tarzı temsil eden ikinci transkripsiyonda ezginin melodik gelişimi bir hayli değişiyor. Tril ve mordentler icra üslubunda hala baskın olmakla birlikte kladiaların varlığı ezgiyi hissiyat olarak farklı bir mecraya taşıyor. Aslında ilk örnekte kladiaların varlığı söz konusu bile değilken, buna karşın ikinci örnekte, süsleme işlevi gören bu çarpıcı melodik kombinasyonların ezgiyi belli bir

seviyeye kadar yapısal olarak da değiştirdiği görülebiliyor. Bu yapısal değişiklikler, uzayan melodik ifadeler -dolayısıyla ölçü sayısı- ve değişen ritmik yapılar olarak transkripsiyonda kendini gösteriyor. Örneğin altıncı ve onuncu ölçülerdeki bu ritmik yapı değişiklikleri 6/8 ve 23/32 şeklinde ifade edilmiştir. Özellikle onuncu ölçüdeki 23/32lik ritmik yapı ilk bakışta çok karmaşık gibi görünse de aslında ezginin ana ritmik yapısı olan 5/8lik ölçü değerinden zamansal olarak sadece üç tane 32lik nota değeri kadar uzundur.

$$\frac{23}{32} = \frac{5}{8} + \frac{1}{16} + \frac{1}{32}$$

İkinci transkripsiyon örneğinde görüldüğü gibi Gogos Petridis'in kemençe çalım tarzındaki etkisi kladiaların melodik varyasyonları ve ritmik yapıdaki dalgalanmalar üzerinden rahatlıkla okunabilir. Daha uzun melodik cümleler ve bu cümlelerin varyasyonlarıyla kladia denen bu otonom ezgi bölümünün yapısını müzikal ifade gücü, estetik anlayışı, ve hayal gücü yardımıyla başka bir seviyeye taşımış olduğu söylenebilir.

Gogos Petridis'in kemençe çalım tarzına olan etkisi ile ilgili sahada karşımıza çıkan üçüncü olgu ise görüştüğüm kaynak kişilerin çoğunun dile getirdiği “temiz çalma” ifadesi idi. Yani Gogos Petridis kemençeyi “temiz” çalıyordu. Bu ifade ile vurgulanmak istenen, Gogos Petridis'in enstrüman üzerindeki teknik hakimiyetiydi. Başka bir ifadeyle, Gogos Petridis'in güçlü ritmik ifadesi, icra ettiği trillerin daha sık ve yoğun olması, kullandığı yay tekniği gibi öğeler, “temiz çalma” ifadesinin içini dolduran teknik unsurlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Dahası bu yeni unsurlar, günümüzdeki kemençe icracılarının büyük bir çoğunluğu tarafından eski gelenekle uyumsuz veya alakasız olarak görülmemekte, tam aksine geleneksel kemençe icrasının gelişimi, ilerlemesi olarak değerlendirilmektedir. Bu bağlamda Gogos Petridis figürü hemen hemen bütün kemençeciler için efsanevi bir idol haline gelmiştir.

Diğer yandan, Gogos Petridis'in önünü açtığı bu değişimlere olumlu manalar atfetmeyen, aksine bunları geleneksel kemençe icrasının “ölümü” olarak nitelendiren bir başka yaklaşım da mevcuttur. Bu yaklaşımın en önemli figürü olan Anonis Papadopoulos ile yaptığım görüşme alan araştırması sırasında yaptığım en ilginç görüşmelerden biriydi.

1953 yılında doğan Antonis Papadopoulos kendi ifadesiyle “eski tarz” kemençe icra üslubunun belki de günümüzdeki, kamusal alanda tanınırlığı olan

tek temsilcisidir. Yaygın olan kanının aksine Papadopoulos, Gogos Petridis'in etkisi ile ortaya çıkan ve bugün ana akım çalım tarzı haline gelmiş bu yeni tarzı çok ağır bir şekilde eleştirmekte ve hatta bunun "gerçek" geleneksel Pontus müziğini yok ettiğini belirtmektedir. Kemençe kariyerinin başında Gogos tarzının etkisinde olan Papadopoulos'un, "eski" icra geleneğinin farkına varması ve ona yönelmesi, 1970li yıllarda kemençeci olarak çağrıldığı bir düğünde yaşlı köy ahalisinden işittiği bir azar sonucunda gerçekleşiyor.²⁵ Papadopoulos'un eski ve yeni tarz arasındaki farklılıkları tarif ederken üzerinde durduğu noktalardan biri kemençe tutuş şekliydi. Örneğin, yeni tarzda sol elin²⁶ parmaklarının bütün eklemelerinden kırılması suretiyle, nerdeyse 90 derecelik bir açı ile klavyeye basmaktadır. Parmakların bu pozisyonu gitar veya keman icracılarının kullandığı yaygın parmak pozisyonudur. Eski tarzda parmakların pozisyonu daha farklıdır. Eski tarz tutuş şeklinde parmaklar sadece ilk eklem yerlerinden kırılmak suretiyle 45 derecelik bir açı ile klavyeye basmaktadırlar. Buna ek olarak eskiden kemençeyi ayakta icra etmek daha yaygın bir gelenektir. Hatta ayakta icra ederken, kemençenin baş kısmındaki küçük bir delikten geçirilen ve kemençeyi tutan elin kol kısmına bağlanan bir ip yardımıyla kemençe desteklenir, bu sayede klavye üzerindeki parmakların daha rahat hareket etmesine olanak sağlanırdı (bkz. Figüre 8). Günümüzde ise ayakta çalma geleneği yok denecek kadar azalmıştır. Bunun yerine kemençenin yaygın olarak, Gogos Petridis'in de etkisiyle, daha çok oturarak, ve kemençe yere göre neredeyse 45 derecelik bir açı yapacak şekilde sola doğru yatırılarak çalınmaktadır (bkz. Figür 6 ve Figür 7). Aslında kemençe tutuş şeklinin gelenekte çok net bir tanımı olmadığını söylemek mümkündür. Eski fotoğraflar incelendiğinde standart bir tutuş şeklini net bir çerçeveye oturtmak mümkün değildir. Diğer bir deyişle, bugün Gogos Petridis'le özdeşleşmiş olan tutuş şekline eski kuşak kemençecilerde de rastlamak mümkündür. Burada yapılabilecek en doğru tespit bu tutuş şeklinin Gogos Petridis ile birlikte standartlaşmaya başladığıdır.

²⁵ Antonis Papadopoulos'un aktardığına göre kendisinden "ters" isimli bir dans ezgisini çalması isteniyor. Fakat Antonis "ters" olduğunu düşündüğü ezginin ahalî tarafından istenilen ezgi olmadığı anlaşılınca yaşlı bir dede gelip "bu çaldığın bizim müziğimiz değil" deyip eleştiriyor. Antonis buradaki eleştirinin aynı zaman da çalım tarzına da yönelik bir eleştiri olduğunu belirtiyor (Papadopoulos, kişisel görüşme: 2017)

²⁶ Ezgiyi teller üzerinde icra eden el.



Figür 6 (Eski tarz tutuş)



Figure 7 (Gogos Petridis)



Figür 8 (Omuza bağlanan ip yardımıyla tutulan kemençe)

Antonis Papdopoulos'un dile getirmiş oldu diğer bir olgu ise kemençe tınısında meydana gelen değişikliktir. Israrla ifade ettiği husus, Gogos ve onun takipçilerinin daha bas frekanslı, yani kalın sesli kemençeleri tercih ettikleri, bunun giderek yaygınlaştığı ve en sonunda standart haline geldiği hususudur. Buna karşın eski tarzda ince sesli kemençelerin (zil kemençe²⁷) daha yaygın olarak kullanıldığını dile getirmiştir.

Bu noktada kemençe tınısında zaman içerisinde meydana gelen değişiklik mevzusunu sadece Gogos Petridis etkisi olarak görmemek gerektiğini belirt-

²⁷ Karadeniz kemençesi frekans aralıklarına göre kabaca üç sınıfa ayrılmaktadır. Bunlar yöresel olarak zil kemençe (ince seli), zil-kaba kemençe (orta sesli) ve kaba kemençe(kalın sesli) tabirleriyle adlandırılmaktadırlar. Piyanoyu referans aldığımızda zil kemençenin ilk telinin akort edildiği ses aralığı C5-E5, zil-kaba kemençenin ilk telinin akort edildiği ses aralığı 4A-4B, kaba kemençenin ilk telinin akort edildiği ses aralığı E4-G4 olarak ifade edilebilir.

mek gerekir. Buna ek olarak bahsedilmesi gereken iki önemli husus vardır. Bunlardan ilki 1922-23 mübadelesi ile sosyo-kültürel ortamın değişmesi ve daha sonraki süreçte bunun kemençe icra pratiğine mekânsal anlamda yansımalarıdır. Daha önceleri dış mekân icraları daha yaygınken değişen sosyo-kültürel koşullar nedeniyle iç mekân icraları daha yaygınlaşmış, dolayısıyla iç mekân icralarında tercih edilen kalın sesli kemençe kullanımı daha fazla yaygınlaşmıştır (Haris Kyriakidis, kişisel görüşme: 2016). Buna paralel olarak dile getirilebilecek ikinci bir husus da gelişen müzik teknolojilerinin çalım geleneğine olan etkisidir. İnce sesli kemençelerin dış mekân icrasına uygun olmasının nedeni ürettiği yüksek frekanslı seslerin yüksek enerjili olması ve daha geniş alanlarda duyulabilmesidir. Müzik teknolojilerinin gelişmesi ve mikrofon kullanımının artması, daha çok iç mekân performanslarında kullanılan kalın sesli kemençelerin dış mekânlarda da etkin olarak kullanılmasına vesile olmuş, dolayısıyla tarihsel süreç içerisinde ince sesli kemençelerin kullanımı azalmıştır. Bu duruma bağlı olarak kemençe boyutlarında da değişiklikler olmuş, zaman içerisinde kemençe yapımında -kemençenin ürettiği frekansların boyutlarıyla alakalı olması nedeniyle- daha büyük boyutlar tercih edilmiştir. Birinci kuşak kemençecilerin çaldıkları kemençelerin boyutlarının daha küçük olduğu gerek fotoğraf arşivlerinden gerekse bugüne kadar ulaşmış olan eski yapım kemençeler üzerinden rahatça gözlemlenebilir (Haris Kyriakidis, kişisel görüşme: 2016). Ayrıca şu hususu da vurgulamak gerekir ki, Gogos'un kemençe icra üslubu ile ilgili yapılan "temiz" tanımı, kullandığı kalın frekanslı kemençenin ses tınısının ince sesli kemençeye nispeten daha "yumuşak" olması ile ilgili olması kuvvetle muhtemeldir.

Yukarda sıraladığım etkenlerin yanı sıra, Gogos Petridis'in kemençe icrasında yarattığı kırılmanın, dönemin sosyo-kültürel ortamından bağımsız olmadığını hatırlamak ve Gogos Petridis'in diğer müzik kültürleriyle kurduğu ilişkiyle yakından ilintili olduğunu da özellikle vurgulamak gerekir. Mattaios Tschouridis'in "Günümüz Yunanistan'ında Karadeniz Kemençesi" (Pontic Lyra in Contemporary Greece) isimli doktora tezinde bu mevzuya ilişkin tespitleri dikkate değerdir. Tsahouridis şöyle demektedir:

"...Gogos dönemin Rebetiko müziğindeki buzukiden ve ayrıca diğer geleneksel Yunan müziklerinden etkilenmiştir...kemençe icrasına Tampere ses sitemini getirdi ve ayrıca geleneksel Yunan çalgılarından, ağırlıklı olarak da buzukiden çalım teknikleri adapte etti. Bu yolla serçe parmak kullanımının eskiye nazaran daha önemli hale geldiği bir sol el ve farklı yay kullanımına da-

yanan bir sağ el tekniği yarattı. Kemençecilerin günümüzde de takip ettiği standartlaşmış bir icra üslubu geliştirdi. Kemençenin geleneksel icrasının gerçekleştiği birinci pozisyona ek olarak yeni sol el pozisyonları geliştirdi...bir buzuki icracısı olarak buzuki icrasında kullanılan sağ el tekniğinden bir hayli etkilendi. Bu durumdan kaynaklı olarak, kemençe repertuarına, buzuki repertuarında kullanılan giriş ve final pasajlarını adapte etti...” (Tsahouridis 2007: 93-95).

Açıkça görüldüğü gibi, Gogos Petridis’in etkisiyle ortaya çıkan bu yeni kemençe icra üslubu, dönemin popüler müzik türlerinden ve diğer geleneksel müziklerden bir hayli etkilenmiş olmakla birlikte, bu yeni icra üslubunda batılılaşma ve modernleşmenin de etkileri görülmektedir. Bunun en açık örneği Tsahouridis’in de belirttiği gibi tampere ses sisteminin kemençe icrasında kullanılmaya başlanmasıdır.

SONUÇ

Giriş bölümünde de belirtildiği gibi, 2000'li yıllarla birlikte gelişen kitle iletişim araçları ve internet teknolojileri sayesinde ortak kültürel ve coğrafi geçmişe sahip iki toplum (Yunanistan'daki ve Türkiye'deki Karadenizliler) arasındaki etkileşim yoğunlaşmış, bu etkileşim müzik düzleminde, geleneksel kemençe icrası özelinde somutlaşmıştır. Bu makalede, Türkiye'deki kemençe icracıları arasında tanımlanmaya başlayan ve spesifik bir icra üslubuna işaret eden "Rum tavrının" ne olduğunu anlama çabasıyla yapılan bir araştırmanın sağladığı veriler genel hatlarıyla sunulmaya çalışılmıştır.

Daha farklı boyutları olan ve farklı bilimsel disiplinler açısından da incelenmesi elzem olan bu soru, bu makalede ağırlıklı olarak Gogos Petridis ve onun kemençe icra geleneğinde yarattığı kırılma esas alınarak irdelenmiştir. Gogos Petridis'in kemençe icra üslubunda yarattığı değişim dört ana madde altında özetlenebilir. Bunlar:

1. Bulunduğu kültürel çevredeki diğer geleneksel müzikler ve enstrüman çalım geleneklerinden etkilenmiş, bazı icra tekniklerini kemençeye uyarlamıştır.
2. Bu etkileşimler sonucunda edindiği müzikal yetileri, doğaçlama yeteneği ve geleneksel Karadeniz müziğine dair derin bilgisiyle birleştirerek yeni icra üslubu geliştirmiştir.
3. Geleneksel repertuara, başka müzik geleneklerinden adapte ettiği, giriş veya final işlevi gören melodik pasajlarla, geleneksel repertuarın icrasında standartlaşmaya neden olmuştur.
4. Gogos Petridis'in icra üslubu, gelişen müzik teknolojilerinin ve değişen sosyo-kültürel şartların da etkisiyle kemençenin tınısının da zaman içinde değişmesine ve belli ölçülerde standartlaşmasına sebep olmuştur.

Sonuç olarak geleneksel kemençe icrası bağlamında "Rum tavrı nedir?" sorusuna, yukarıda sıraladığımız etkenler neticesinde Gogos Petridis tarafından yaratılan kemençe icra üslubunun, Gogos Petridis'in ardılları tarafından büyük ölçüde benimsenmesi ve başka değişkenlerin de etkisiyle zaman içerisinde standartlaşıp ana akım kemençe icra üslubu haline gelmesi; söz konusu çalım tarzının iletişim çağının sağladığı olanaklar vesilesiyle bu müziğin Türkiye'deki dinleyicisi veya icracısı tarafından yeniden anlamlandırılmasıdır cevabını vermemiz mümkündür.

KAYNAKLAR

Annoyanakis, F., (1991). *Greek Popular Musical Instruments*, Melisa Publishing House, Greece.

Duygulu, Melih, (2014). *Türk Halk Müziği Sözlüğü*, Pan Yayıncılık, İstanbul

Efstathiadis, Stathis I. (1992). *Τα Τραγούδια του Ποντιακού Λαού. Πολιτισμο Κεφάλαιο της Λαογραφίας μας. Θεσσαλονίκη: Αφοί Κυριακίδη. [The Songs of the Pontic People. A Valuable Chapter of our Folkloric Studies. Thessaloniki: Kyriakidis bros.]*

Öztürk, Özhan., (2005). *Karadeniz Ansiklopedik Sözlük Cilt I-II*, Heyamola Yayınları, İstanbul

Tsahourides, Matthaios, (2007). *Pontic Lyra in Contemporary Greece*, Unpublished Ph.D Dissertation, Goldsmith University of London

Tsekouras, Ioannis. (2016). *Nostalgia, Emotionality, and Ethno-regionalism in Pontic Parakathi Singing*, Unpublished Ph.D Dissertation, University of Illinois, Urbana:USA

Kişisel Görüşmeler

Haris Kyriakidis (16.12.2016) Görüşme kaydı. Paliokomi, Serres: Yunanistan

Nikos Zournatzidis (17.03.2017) Görüşme kaydı. Kallithea, Atina: Yunanistan

Panagiotis Aslanidis (10.04.2017). Görüşme kaydı. Ambelokipo, Selanik: Yunanistan

Antonis Papadopoulos (25.12.2017) Görüşme kaydı. Stavroupoli, Selanik: Yunanistan

İnternet kaynakları

<http://www.pontos-news.gr/article/191457/giorgos-posinakidis-o-posinaks-apo-hapsikioi-tis-ano-matsoykas> (son erişim tarihi 30. 04.2020)

<http://www.kotsari.com/laografia/asmata/49-tsourtants-santa-tsourtanikas-ts-ortanidis-antartiko-santa-trapezounta-kilkis> (son erişim tarihi 30. 04. 2020)

http://globalsanta.blogspot.com/2012/09/blog-post_4591.html (son erişim tarihi 30. 04. 2020)

http://santa-pontos.blogspot.com/2008/05/blog-post_20.html (son erişim tarihi 30. 04. 2020)

<https://www.youtube.com/user/PontianYouthUnion/videos> (son erişim tarihi 30. 04. 2020)

<http://www.pontos-news.gr/article/11427/o-akoyrastos-lyraris-savvelis-giakoustidis> (son erişim tarihi 30. 04. 2020)

<http://www.kotsari.com/laografia/340-savvelis-giakoustidis-liraris> (son erişim tarihi 30. 04. 2020)

<https://www.youtube.com/watch?v=P4xkNKCKyPY&t=475s> (son erişim tarihi 30. 04. 2020)

https://www.youtube.com/watch?time_continue=1&v=iMt863-fS10&feature=emb_title (son erişim tarihi 30. 04. 2020)

https://www.youtube.com/watch?time_continue=2&v=PTwJVzohS0Q&feature=emb_title (son erişim tarihi 30. 04. 2020)

<https://www.youtube.com/watch?v=WqQv1o6fINs> (son erişim tarihi 30. 04. 2020)

<https://www.youtube.com/watch?v=rTZDVKMZOrk> (son erişim tarihi 30. 04. 2020)

<https://www.youtube.com/watch?v=ZSwtaquuyQk> (son erişim tarihi 30. 04. 2020)

<https://www.youtube.com/watch?v=z0hCKkjsxAs> (son erişim tarihi 30. 04. 2020)

https://www.youtube.com/watch?v=FRP6uP_9-e4&t=108s (son erişim tarihi 30.04.2020)

<https://www.youtube.com/watch?v=0HysYPxNyyg> (son erişim tarihi 30.04.2020)

<https://www.youtube.com/watch?v=UyEUeiNXdeg> (son erişim tarihi 30.04.2020)

https://www.youtube.com/watch?v=X6sz_QRNgO8 (son erişim tarihi 30.04.2020)

Resim Kaynağı

Figür 6, Kişisel arşiv, Onur Şentürk

Figür 7, https://www.youtube.com/watch?v=IS_FDnTFIGg (son erişim tarihi 30. 04. 2020)

Figür 8, https://www.youtube.com/watch?v=iI-eMsRw_g&fbclid=IwAR12TSwCS4VQmsCdHa-7-xg48sngXLE_bI9AYqmRsnDGLiO1BPI81k1sbfc&app=desktop (son erişim tarihi 30. 04. 2020)