

**T.C.
EGE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
Klasik Arkeoloji Anabilim Dalı**

**“APOLLON ve MÜZİK”
DOKTORA TEZİ**

Serkan ÇELİK

DANIŞMAN
Prof. Dr. Nuran ŞAHİN

İZMİR-2008

İÇİNDEKİLER.....	1
Kısaltmalar.....	4
ÖNSÖZ.....	5
GİRİŞ.....	6

I. BÖLÜM: TANRI APOLLON'UN KİMLİKLERİ	10
I.1-Müzik Tanrısı Kimliği	10
I.2-Kâhin Tanrı Kimliği	12
I.3- Ölümsüz Genç Erkek ve Güzellik Tanrısı Kimliği	13
I.4-Yasa Koyucu Kimliği	14
I.5- Işık Tanrısı Kimliği	14
I.6- Kapıların Koruyucusu Kimliği	14
I.7- Sağlık ve Arınma Tanrısı Kimliği	15

II. BÖLÜM: MÜZİKOLOJİ AÇISINDAN HELLEN MÜZİĞİ VE LYRA'NIN YERİ	17
---	-----------

II. 1. MÜZİKOLOJİ AÇISINDAN HELLEN MÜZİĞİ	17
II. 1. A. Ritm	22
II. 1. A 1. Hellen Müziğinde Ritm.....	22
II. 1. A. 1. a. Paian Ritmi.....	23
II. 1. A. 1.b. Daktylos Ritmi.....	23
II. 1. A. 1.c. İambos Ritmi.....	23
II. 1 B. Melodi.....	23
II. 1. B. 1. Hellen Müziğinde Melodi.....	24
II. 1. C. Mod.....	24
II. 2. HELLEN TOPLUMUNDA MÜZİK VE LYRA'NIN YERİ.....	28
II. 2. A. Eğitimde Müzik.....	29
II. 2. B. Dinsel Müzik.....	39

II.2.B. 1. Tanrısal Müzik	39
II. 2. B. 1. a. Paian.....	41
II. 2. B. 1. b. Dithyrambos.....	41
II. 2. B. 2. Agones ve Panagyris'lerde Müzik ve Müzik Yarışmaları	42
II. 2. C. Yarışma Zaferi Kutlama Şenlikleri ve Müziği	44
II. 2. D. Düğün Müziği:.....	44
II. 2. E. Symposion Müziği.....	46
II. 2. F. Ölü Kültünde Müzik.....	48
III. BÖLÜM: PALEOORGANOLOJİ / MÜZİKOARKEOLOJİ	51
III. 1. NEFESLİ ÇALGILAR.....	52
III. 1. A. Aulos (Flüt).....	52
III. 1. B. Syrinks (Panflüt).....	54
III. 1. C. Salpinks (Trompet).....	55
III. 1. D. Keras (Kor).....	58
III. 1. E. Kanorus.....	59
III. 1. F. Hydraulis	60
III. 2. TELLİ ÇALGILAR	61
III. 2. A. Phorminks	61
III. 2. B. Lyra.....	63
III. 2. C. Barbiton.....	65
III. 2. D. Kithara.....	67
III. 2. E. Wiegenkithara.....	70
III. 2. F. Harp.....	70
III. 2. G. Pandura (Luth).....	71
III. 3. VURMALI VE ÇARPMALI ÇALGILAR	72
III. 3. A. Krotalos.....	74
III. 3. B. Kroupezai, Kroupala.....	76
III. 3. C. Kimbalos, Krembala (Çalpara).....	76

III. 3. D. Timpanon (Davul).....	77
III. 3. E. Ksilafon.....	78
III. 3. F. Sistrum.....	79
IV. BÖLÜM: TELLİ ÇALGILARIN TARİHÇESİ.....	80
IV. 1. HELLEN ÖNCESİ TELLİ ÇALGILARI.....	80
IV. 1. A. Mezopotamya Telli çalgıları.....	80
IV. 1. B. Mısır Telli Çalgıları.....	87
IV. 1. C. Hitit Telli Çalgıları.....	91
IV. 2. HELLEN TELLİ ÇALGILARI.....	93
V. BÖLÜM: LYRA’NIN TEKNİK AÇIDAN İNCELENMESİ.....	98
V. 1. Lyra’nın Formu.....	98
V. 2. Mezar Buluntuları Işığında, Yeniden Yapılan Hermes Lyra’sı ve Çalımı.....	101
V. 2. A. Ses Kutusunun Yapımı.....	101
V. 2. B. Kolların Yapımı ve Kullanılan Malzeme.....	102
V. 2. C. Teller ve Bağlanması.....	105
V. 2. D. Ses Kutusuna Derinin Gerilmesi.....	108
V. 2. E. Lyra’nın Akort edilmesi.....	108
V. 2. F. Lyra’nın Plektrum’la Çalımı.....	112
V. 3. A. Notasyon ve Ses Sistemi.....	114
V. 3. B. Antik Dönem Notasyon’una Göre Yapılan Lyra’yla Örnek Ezginin Çalımı.....	120
VI. BÖLÜM: LYRA VE APOLLON İLİŞKİSİNİN KLAROS’TAKİ İKONOĞRAFİK YANSIMALARI.....	122
SONUÇ.....	128
KAYNAKÇA.....	131
LEVHALAR.....	143
ÖZGEÇMİŞ.....	152
ÖZETLER.....	153

KISALTMALAR

AJPh. *American Journal of Philologie*

IG *Inscriptiones Graecae*

frg. *Fragman*

RA *Real-Encyclopadie der classischen Altertumswissenschaft.*

SNG *Sylloge Nummorum Graecorum Deutschland.*

ÖNSÖZ

“*Apollon ve Müzik*” adlı bu çalışmayı yapmamı öneren, çalışmamın bütün aşamalarında her türlü kolaylığı ve desteği gösteren, değerli görüşleri ile beni yönlendirerek çalışmamın şekillenmesinde önemli rol oynayan ve arkeoloji bilimine farklı bir açıdan bakmamı sağlayan, yaşamımda çok büyük yeri ve değer olan sayın Prof. Dr. Nuran ŞAHİN’E çok teşekkür ederim.

Çalışmam esnasında yardımlarını ve desteklerini esirgemeyen, değerli önerileriyle beni yönlendiren Doç. Dr. Cumhuri TANRIVER ve Doç. Dr. Gürcan POLAT’ a teşekkürlerimi sunarım.

Yabancı dildeki kaynakların çevirilerinin yapılmasında yardımlarını benden esirgemeyen arkadaşım Yrd. Doç. Dr. Aykan CANDEMİR’e teşekkürlerimi sunarım.

Çalgının oluşmasında her türlü yardımı benden esirgemeyen güzel insan Yrd. Doç. Dr. Ergün METE, değerli dostum Sibel AKSU ve çalgının yapımında mesai arkadaşım Öğr. Gör. Ejder PAMUKÇU’ ya, çalgıyı çalarak bana eşlik eden kısıtlı vaktini bana ayıran mesai arkadaşım Öğr. Gör. Beril Çakmakoglu’na şükranlarımı sunarım.

Bu zor ve uzun soluklu yolda beni hiçbir zaman yalnız bırakmayan sevgili eşim Dr.Gülay OYUR ÇELİK’ e biricik kızım Aleyna ÇELİK’e sonsuz sevgiler.....

GİRİŞ

Müzik sanat dallarının olasılıkla en eskisidir. İlkçağ düşünürleri, müziğin temelini içinde yaşadığımız evrenin doğal ritmik düzenine ve uyumuna bağlamışlardır. Ay, güneş, gezegenler, gece-gündüz, mevsimler, her biri belli bir ritim içinde devinen, belli bir uyum sergileyen nesneler ve olaylardır. Ayrıca insan bedeninin yapısı, işleyişi de müzikteki gibi ritim ve uyum öğelerini taşır. Bu nedenle, İlk ve Ortaçağ estetik biliminde uyum kavramıyla ilgili pek çok kitap, sanatın hangi konusunda olursa olsun müzik başlığını almıştır. Platon ve Aristoteles gibi Antik Yunan felsefecileri, müzik ile matematiğin ilişkisini vurgularken tarih boyu birçok filozof, müziğin, maddeden arınan ve doğrudan insan ruhu ile birleşen en yüce sanat olduğunu savunmuştur. Bugün karmaşık bir sanat dalı olarak uzun yılların eğitimini ve emeğini gerektiren müzik sanatı, diğer sanat dalları arasında en ilkel ve en temel güdülerden kaynaklanmış olanıdır. İlk insanın doğa seslerini yansıtması, kendi sesini rüzgârın, denizin, kuşun sesine benzetmesi, ezginin doğması yolundaki ilk adımlar olmuştur. Önce doğayı yansıtmak için sesini yükselten insanoğlu, sonra yalnızlığını unutmak, doğa güçlerine tapınmak için mırıldanmaya başlamış, korkusunu yenmek için çığlıklar atmış, daha sonra da ruhsal değişimine göre kimi neşeli kimi hüzünlü ezgiler yaratmıştır.

Yerleşik toplumsal düzene geçildiğinde müzik, büyüleyici, hastaları iyileştirici ve toplum içinde uyarıcı işlevler kazanır. Savaş öncesinde kabileyi coşturup yüreklendiren öge, kuşaktan kuşağa destanlarla, baladlarla bilgi taşıyan araç haline dönüşür. Savaş çığlıkları giderek askeri marşlara dönüşmüş, tapınma sırasındaki ezgisel mırıltılar, dinsel ilahileri doğurmuştur. İlk ezgiler ya tanrıları kutlama törenlerine ilişkindir, ya da tanrılara yakın, güçlü kahramanlara övgüdür. Müzik sanatı, tarihin akışı içinde giderek düşünce ve imge gücünü uyarmış, her çağda, her kültürde kendine özgü bir üslup, o toplumun gereksiniminden doğan bir anlatım yolu bulmuştur. Örneğin: Kara Afrika' da vurma çalgı geleneğinin kaynağı, uzak boyların dağlar ötesinden birbirleriyle haberleşme yöntemlerine dayanır.

İnsanoğlu kendi sesini kullanabilmeyi, nesneleri birbirine vurup ses yaratabilmeyi ve bir hayvan kemiğine üfleyip sesini gürleştirmeyi başardığında müzik de tarihini yazmaya başlamıştır. İlk çalgı insanın kendi sesidir. Sonra el çırparak, ayağını yere

vurarak ezgisini süslemiştir. Çalgıların tarih sırasına bakılırsa, insanın ilk buluşu, kendi sesini büyütmek için yaptığı bir alet olmalıdır: Kamıştan bir flüt gibi. Aynı zamanda davul, kastanyet gibi vurmaları da el çırpmanın, ayak vurmanın yarattığı ritim gücünü pekiştirmek için doğmuştur.

Hellen toplumunda müzik sanattı aynı zamanda bilimdi. Dinlenme ve eğlence için kullanılabilecek olmasına rağmen günlük ve dini hayatlarında merkezi çok önemli bir rol üstleniyordu. Müzik Hellen yaşamındaki bütün faaliyetlerde kullanılmaktaydı: Okul, dini ayin, tiyatral performanslarında, dinlenme v.s.. Bu nedenden dolayı müzikle ilgili çeşitli bilgiler farklı edebi ve felsefik eserlerde görülebiliyordu. Örneğin; Homerosun İliada ve Odysseia, Platon, Aristoteles, Plutarkhos ve diğerlerinin eserlerinde müzik aletlerinin yapımından kullanımına, çalınmasından nerelerde çalındığına kadar bilgiler bulunmaktadır.

Antik müzik üzerine modern araştırmacıların çalışmaları 19. yüzyılın sonlarında başlar. F. A. Gevaert'in, *Histoire et théorie de la musique de l'Antiquité* (1881), adlı yapıtı antik müziğin teorisi ve tarihi üzerine ilk çalışmadır. Benzer bir çalışma, M. Emmanuel'in, *Histoire de la Langue Musicale* (1911) adlı kitabında görülür. Bu yapıta da müziğin tarihçesi verilmiştir. Antik müzik aletleri ve çalınma sorunları üzerine ilk detaylı çalışma, ünlü kompozitör ve Yakın doğu müziği uzmanı Camille Saint-Saëns tarafından gerçekleştirilmiştir. Saint-Saëns, *Encyclopédie de la musique* (1913-1931) adlı yapıtında antik müzik aletlerini organolojik açıdan ele almıştır. Camille Saint-Saëns'in ardından, Th. Reinach, *La musique grecque* (1926), C. Sachs, *Real Lexicon der Musikinstrumente* (1939), M. Wegner, *Musikleben der Griechen* (1949) ve *Musikgeschichte in Bildern*, II/4, (1963), F.Behn, *Musikleben im Altertum und frühen Mittelalter* (1954), D. Paquette, *L'Instrument de musique d'après la céramique de la Grèce antique* (1969) gibi müzikoarkeologlar antik müzik aletlerine yönelik çalışmalar yapmışlardır. Konu ile ilişkili yayınların tümü Hellen müziğini ve müzik aletlerini incelerken Attika eserleri özellikle de seramikleri üzerindeki betimlerden yararlanmışlardır. Bu betimler, hem arkeologlar hemde müzikologlar açısından büyük bir şanstır. Bu resimler, müzik aletlerinin görünüşü, nasıl çalındığını (belli bir dereceye kadar), hangi sosyal topluluk içinde ne amaçla çalındığını göstermektedir. Ayrıca resimlerde, kordofonlar (telli çalgılar), aerofonlar (nefesli çalgılar), membrafonlar

(vurmalı çalgılar) akort edilirken, çalınırken ender olarak da duvara asılı olarak gösterilmişlerdir.

Anadolu Müziği (Hitit, Lydia ve Phrygia) üzerine detaylı bir çalışma ve türkçe yayın sayısı çok azdır. Bu bağlamda, B. Dinçol'un, *Eski Önasya ve Mısır'da Müzik*, (1999) adlı kitabı ile C. Celasin'in, *Hristiyanlık Öncesi Anadolu Medeniyetlerinde Müzik Aletleri* (2002) (yayınlanmamış Yüksek Lisans tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü) adlı tezi sayılabilir. Bu tezde, müzelerde bulunan arkeolojik malzemeden yola çıkılarak, müzik aletlerinin tipolojisi, kullanım alanları ve diğer kültürlerdeki benzerleri ile karşılaştırmaları yapılmıştır. Ancak her iki araştırmada, çalgı yapımına yönelik değildir. Antik kaynaklarda müziğe ilişkin çok yararlı bilgiler olmasına karşın, müziğin nasıl çalındığı veya çalgıların nasıl ses çıkardığı konusunda yeterli bilgi verilmemektedir. Bu koşullarda Antik müziğe dair bilgi elde etmenin ve çıkarımlarda bulunmanın en temel kaynağı günümüz çalgıları ve çalgılara ilişkin veriler olmak zorundadır. Günümüz çalgıları, müzikal sesin niteliğini belirlemeleri, müzikal sesin nasıl düzenlendiğine ipuçları taşımaları ve müziğin farklı sosyal bağlamlarda kullanımına ilişkin fikir vermeleri bakımından, Antik müziği incelerken yararlı olabilmektedirler. Toplumlarda müzik, kültürün pek çok farklı görünümüyle anlaşılabilmesi ve çözümlenebilmesi için anahtar niteliğinde ve üretimi örgütleyen, dinsel ritüeli, tarihsel bilgiyi, ahlaki öğretileri taşıyan bir araçtır. Müzik aynı zamanda toplumsal bilinçaltına ve değerlere ilişkin unsurları içinde barındıran bir ifade biçimidir. Müziğin sunduğu bu olanaktan yararlanmak için, günümüzde gelişmiş teknolojik araçlar vardır. Ancak Antik Dönem söz konusu olduğunda, nota yazısı, ses kaydı gibi verilerin yokluğu bu tür bir araştırmayı sınırlandırmakta ve güçleştirmektedir. Buna rağmen, kazılarda ele geçmiş ve Türkiye müzelerinde korunmakta olan, tüm ya da parçalar halindeki müzik aletleri iyi incelenir ve doğru yorumlanırsa çalgının orijinaline en yakın şeklini ortaya çıkarmak mümkündür.

Bu çalışmada da, Klaros kazısında bulunmuş olan çok sayıdaki Lyralı Apollon Klarios pişmiş toprak figürinlerinin ışığında, Tanrı Apollon'un elindeki ses kutusu kaplumbağa kabuğundan olan lyra'nın tekrar yapımı amaçlanmıştır. Bu yapımda antik kaynaklardaki bilgilere sadık kalınarak, orijinaline en yakın şekilde yapılması amaçlanmıştır. Ancak bu çalışma süresince, özellikle lyranın yapım aşamasında, uygun

kaplumbağanın bulunmasından, tellerin yurt dışından getirilmesine değin birçok güçlükle karşılaştığımızı özellikle belirtmek isteriz.

Tezin birinci bölümünde, Lyralı Apollon Klarios'u anlamaya yardımcı olacağı düşüncesi ile tanrının kimlikleri irdelenmiş ve bu kimliklerin Klaros'a yansımalarını saptamak amaçlanmıştır. İkinci bölümde Hellen toplumunda müziğin özellikle de lyranın yeri ele alınmıştır. Yunanca “*Mousike*” sözcüğünden gelen müzik, esin perileri Mousa'lardan adını alır. Bugün salt müzik aletleri ve dansla yapılan bir sesli uygulama kapsamındaki müzik, Antik Dönem'de Mousalardan ötürü tüm güzel sanatları kapsıyordu (destan şiiri, lirik şiir, korolu şiir, tarih, dans, pantomim, flüt, tragedya, komedia, gökbilim). Lyranın, Hellen toplumdaki yeri irdelenirken tüm alanlardaki uygulamaları ve özellikle de eğitimdeki yeri araştırılmıştır.   nc  bölümde telli çalgıların tarihçesi ele alınmıştır. Modern araştırıcılar, Antik Dönem telli algılarının tümü için Lyra demektedirler. Ancak Antik Dönem'de b yleyi bir familya belirleme söz konusu değildir. Dördüncü bölümde, lyranın teknik incelenmesi yapılmıştır. Bu incelemenin ardından, arkeolojik buluntular özellikle de Klaros buluntuları incelenerek, Antik Dönem lyra'sına sadık kalınarak bir lyra yapımı amaçlanmıştır. Son ve beşinci bölümde ise lyra ve Apollon ilişkisinin Klaros'taki ikonografik yansımaları irdelenmiştir.

I. BÖLÜM

I. TANRI APOLLON'UN KİMLİKLERİ

Zeus'la, Leto'nun oğlu, Artemis'in ikiz kardeşi olan tanrı Apollon birçok kimlik altında tapım görüyordu. Bu kimlikleri yöre ve kente göre farklılık gösterir. En çok tapım gören yedi kimliği şunlardır:

I.1-Müzik Tanrısı Kimliği

I.2-Kâhin Tanrı Kimliği

I.3- Ölümsüz Genç Erkek ve Güzellik Tanrısı Kimliği

I.4-Yasa Koyucu Kimliği

I.5- Işık Tanrısı Kimliği

I.6- Kapıların Koruyucusu Kimliği

I.7- Sağlık ve Arınma Tanrısı Kimliği

I.1-MÜZİK TANRISI KİMLİĞİ:

Apollon, oniki Olympos tanrısından biri olmasına karşın, kökeni tartışmalıdır¹. Apollon'un kökeninin Anadolu olduğu tezi, yirminci yüzyılın başlarından itibaren ortaya atılmıştır. 1903 yılında U. von Wilamowitz-Moellendorff, Apollon'un, Lykialı olduğunu ileri sürmüştür². Apollon'un annesi Leto'nun adının Lykce "*Lada*" dan geldiğini ve anlamının kadın olduğunu belirtir. Apollon'un epithetonlarından *Apollon Lykeios*'un, tanrının Lykialı olduğunu kanıtladığını ileri sürer. Ayrıca Apollon ve Artemis'in silah olarak ok ve yay kullanmalarının barbar kökenlerini gösterdiğini ve diğer Olympos tanrıları gibi ayağında sandalet yerine, Artemis'le beraber Batı Anadolu kökenli bot giydiğini vurgular. İleri sürdüğü tezin son savunması olarak da, Apollon'un, İliada'da Troialıların yanında yer alışını ve Akhilleus'a karşı düşmanlığını kanıt olarak gösterir. Sonuç olarak da, Apollon'un költünün olasılıkla eski bir költe dayandığını ve Homeros'un da, bu költ bilgilerini yapıtında kullandığını ileri sürer³. 1911 yılında M. P.

¹ Graves, 1984, 24.

² Wilamowitz-Moellendorff, 1921, *GV*, 55.

³ Wilamowitz-Moellendorff, 1921, *GV*, 55. Apollon'un kökeninin Anadolu olduğu konusunda bkz. Burkert, 1985, 144.

Nilsson da bu görüşü savunur. Köken tartışmasında Hitit kaynaklarında geçen Apulunas adlı tanrının, Apollon olabileceği ileri sürülmüştür⁴. Apollon'un Girit (Minos) kökenli olduğu da ileri sürülür⁵. Bu savla ilişkili olarak, Pausanias, Ionların, Miletos'ta koloni kurduklarında, eski bir Apollon kehanetinin varlığından söz eder⁶. Strabon da, Miletos'un, Girit'in Miletos kentinden gelen Oikistes Sedon tarafından kurulduğunu söyler⁷.

Kökeni tartışmalı da olsa Apollon'un müzik tanrısı kimliği tartışmasızdır. Ancak bu kimliği kazanması Çoban Apollon ve Bebek Hermes mythoslarıyla ilişkilidir. Çoban Apollon mythosuna göre: Zeus, Apollon'un oğlu sağlık tanrısı Asklepios'u ölümleri dirilttiği için öldürür. Buna çok üzülen Apollon da, öc almak için Kyklopları öldürür. Zeus, bu olay üzerine Apollon'u bir yıl süre ile kral Admettos'un yanında sığır çobanı olarak çalışmak üzere cezalandırır⁸. Bu dönemdeki kimliği çoban Apollon olarak *Apollon Nomios*'tur.

Bu sürülerin çalınış öyküsü de, bebek Hermes mythosu ile ilişkilidir. Mythosa göre, yeni doğan Hermes kundağından çıkıp, Apollon'un sürülerini çalar. Apollon, sürülerini Hermes'in çaldığını öğrenir ve Zeus'a şikâyet eder. Ancak Zeus henüz yeni doğmuş bir bebeğin bunu yapamayacağını ileri sürerse de, Apollon'un ısrarı karşısında, Hermes gerçeği anlatır ve sürüden sadece iki ineği öldürüp, oniki Olympos tanrısına sunmak üzere oniki parçaya ayırdığını söyler. Apollon'un, onikinci tanrı kim sorusuna da, Hermes'in yanıtı "*ben, hizmetkârınız*" olur⁹. Bu yanıtın ardından ortamı yumuşatmak amacıyla, kaplumbağa kabuğu, öldürdüğü hayvan boynuzları ve bağırsaklardan yaptığı lyrayı çalmaya başlar ve Apollon hymnosları okur. Bu telli saza hayran olan Apollon, lyrayı kendisine vermesi ve çalmayı öğretmesi koşulu ile Hermes'i af eder. Sürüleri de Hermes'e verir¹⁰. Bu mythosla, Apollon çoban Apollon kimliğinden, müzik tanrısı Apollon kimliğine geçer ve müziğin, dansın, şiirin tanrısı tüm güzel sanatların ve

⁴ Erhat, 1972, 48. Tanrının isminin etimolojisi için. Bk. 48–49.

⁵ Burkert, 1985, 145.

⁶ Pausanias, VII, 2,6.

⁷ Strabon, XIV, I. 6 (C635).

⁸ Grimal, 1997, 82.

⁹ Graves, 1984, 24.

¹⁰ Graves, 1984, 24.

bunlarla ilişkili esin tanrıçaları, dokuz Mousa'nın da tanrısı olur¹¹. Mousalarla ilişkili müzik tanrısı kimliğinde “*Apollon Mousagetes*” olarak özellikle de adına düzenlenen *Apollon Pythia Bayramları*'nda Mousaların konserlerinin yöneticisidir. (Maestro)¹².

Apollon lyra'nın bulucusu olmamasına karşın, kitharanın yaratıcısı olarak kabul edilir. Homerik hymnoslarda doğar doğmaz kitharasını ister.¹³

Müzik tanrısı kimliğindeki Apollon, tüm müzisyenlerin koruyucu tanrısıdır. Müzik tanrısı olarak ritm ve tüm kâinatın harmonisinin tanrısı ve efendisidir¹⁴. Apollon'un Admettos'un sürülerini ve tüm hayvanları lyra çalarak sakinleştirdiği ve hayvanların müziğin ritmine uyarak dans ettiğine inanılıyordu.¹⁵

Didaskaleion'ların (Okulların) duvarlarının dekorasyonu üzerine fazla bilgi olmamasına karşın, *Mousa*'ların (Apollon'un yanında yer alan müziğin tanrıçaları) betimleri biliniyor¹⁶. *Apodeikseis* de (sınavlar), dersler gibi farklı yerlerde yapılıyordu. Edebiyat, müzik vb. gibi derslerin sınavları, *bouleuterion*'da yapılıyordu¹⁷. Müziğe yönelik sorular, *mousike* (müzik), *Psalmos* (*plektra*'lı çalma), *Kitharismos* (*plektra*'sız, parmaklarla çalma)¹⁸, *Rythmographia* (müzikal ritim kompozisyonu), *Melographia* ve *Polymatia* içeren sorulardan oluşuyordu¹⁹.

I. 2. KÂHİN TANRI KİMLİĞİ:

Tanrının bu kimliği en önemli ve baskın iki kimliğinden biridir. Apollon bu kimliği, Python yılanını öldürme mythosu ile kazanır. Themis Tapınağı'nın koruyucusu olan Python yöredeki tüm canlılara zarar veriyordu. Ayrıca Leto çocuklarına hamile iken, kıskanç Hera, Leto'yu izleme görevini bu Python'a vermişti. Python'u öldüren, Apollon, Delphoi'da kehanet merkezini kurup, Python'un anısına Pythia Bayramlarını

¹¹ Hesiodos, *Thegonia*, 75-80. Pindaros, frag. 32.

¹² Herodotos, *Odyseia*, VIII, 488; *Theogonia*, 94-98.

¹³ Kallimakhos, *Hymne à Apollon*, 131.

¹⁴ Platon, *République*, III, 392 vd.

¹⁵ Euripides, *Alkestis*, 40.

¹⁶ Kallimakhos, *Epigrammata*, 48.

¹⁷ *DA* s. v. “*Educatio*”, 475.

¹⁸ *Psalmos* ve *Kitharismos* olarak çalma özellikle Teos kentinin sınavlarında birbirlerinden kesinlikle ayrılmışlardı.

¹⁹ *CIG*, 3088.

ve yarışmalarını kurar²⁰. Delphoi’da, Apollon Delphinios olarak da geçer. Kâhin tanrı kimliğinde, Apollon kehanetlerini vahiy yoluyla kâhin ya da kahinelerine gönderiyordu. Delphoi’daki kahinelerin tümü Pythia olarak adlandırılıyordu. Antik dünyanın üç büyük kehanet merkezi olarak Delphoi, Didyma ve Klaros geçer. Didyma’da kehanet Brankhos²¹ ailesinin görevi idi ve bunlara Brankhides (kadın ve erkek rahip ve kâhinler) deniyordu. Klaros kehanet merkezinin kurucusu ise kâhine Manto olmasına karşın, oğlu Mopsos’la başlayan dönemden itibaren sadece kâhinler görev yapmış olup, bunlara thespiodos adı veriliyordu²². Tanrının kehanet elemanları olarak: kaynak suyu, gazlar, defne, uçayak, omphalos, astragalos (aşık kemiği) gibi farklı objeler kullanılıyordu²³. Babil inancına göre, tanrı Şamaş’ın tapınağı dünyanın merkezinde idi. Delphoi’daki Apollon Tapınağındaki kutsal omphalos taşı da dünyanın merkezi kabul ediliyordu²⁴. Ayrıca Tanrı Şamaş, kehaneti ve rüya yorumu ile tanınan bir tanrıdır²⁵. Bu kimliği ile de Apollon’un Şamaş’la ilişkisi açıktır. Kehanet elemanlarının dışında sphinx’in de, kehanette önemli yeri vardı. Apollon’un kahinelerinden Cassandra ve Pythia’nın sembolü idi ve mythik kehanetin ön habercisi kabul ediliyordu²⁶.

I.3-ÖLÜMSÜZ GENÇ ERKEK VE GÜZELLİK TANRISI KİMLİĞİ:

Tanrı bu kimlik altında ölümsüz gençliğin ve erkek güzelliğinin (genç ve güzel) tanrısıdır²⁷. Tanrıların en güzelidir²⁸. Bu kimliğinde Klasik Dönem eserlerinde genç, güzel, mavi gözlü, sakalsız ve omuzlarına inen uzun siyah, bukleli saçlarıyla biraz efemini bir tip olarak betimlenir²⁹. Ancak Arkaik Dönem’de tanrı Kouros olarak betimlenmiştir³⁰. Kouros’ların koruyucu tanrısıdır (genç erkek, bakir erkek)³¹. Daima genç, dinç ve kuvvetlidir. Ergenliğe eren her genç erkek, saçından bir bukle kesip, tanrıya sunuyordu.

²⁰ Burkert, 1985, 147.

²¹ Grimal, 1997, 124.

²² Şahin, 1998, 22.

²³ Şahin, 1998, 25- 26.

²⁴ Simon, 1980, 133.

²⁵ Simon, 1980, 132.

²⁶ Simon, 1980, 129, Fig. 123.

²⁷ Kallimakhos, *Hymne à Apollon*, 449.

²⁸ Herodotos, *Theogonia*, 918-920

²⁹ Kallimakhos, 449-451. Rhodoslu Apollonios, 2, 708.

³⁰ Apollon’un kouros betimleri için bkz. *LIMC*, 582-584.

³¹ *LIMC*, s. v. “Apollon”, 185. 3.

I. 4.YASA KOYUCU TANRI KİMLİĞİ:

Kentlerin kurucusu ve iyi yasalarının garantörü idi³². Bu özelliğini de yine tanrı Şamaş'tan almıştır. Hammurabi stelinde tanrı Şamaş, yasa yapıcı olarak tahtta oturur ve önünde de ayakta Hammurabi durur³³. Hellen polisleri de yasalarını Apollon'dan alıyorlardı. Kent ve koloni kuruluşlarında tanrıya kehanet başvurusunda bulunma dinsel bir yaptırımdı. Bu görevi yerine getirmeyen kentlerin Apollon tarafından cezalandırılacağına inanılıyordu. Uyumlu yasaların yaratıcı ve koruyucusu olan tanrı sayesinde vatandaşların uyumlu olabildiklerine ve barış içinde yaşadıklarına inanılıyordu. Toplum ve polis'in gelişmesi bu uyuma (armoni) bağlıydı ve bunu sağlayan da aynı müzikteki harmoniyi sağlayan Apollon'du³⁴.

I. 5. IŞIK TANRISI KİMLİĞİ:

Tanrının bu kimliğinin kökeni Yakındoğu Babil inancına dayanmaktadır. Babil Tanrısı Şamaş'tan etkilenmiştir. Şamaş ışık ve güneş tanrısıdır. Bu nedenle de, tanrının ışık tanrısı kimliği, güneş Tanrısı Helios'la karıştırılır. Ancak Hellenler, Apollon'u güneş tanrısı olarak kabul etmezler. Ruhsal yönden güneş Apollon'a aittir. Bu kimliğinde *Apollon Phoibos* olarak geçer. Phoibos, “temiz- kutsal” anlamındadır³⁵. Tanrı aynı zamanda *Phoibos* olarak da hem yaşamın hem de ışığın tanrısı işlevindedir. Okları ışık hüzmelerini sembolize eder. Işık tanrısı kimliğinde bazen, atların çektiği altın arabasını göğe doğru sürerken betimlenmiştir.

I. 6. KAPILARIN KORUYUCU TANRISI KİMLİĞİ:

Hitit metinlerinde kapı tanrısı Apulunas adı geçer. Tanrının bu kapıların koruyucusu kimliği olasılıkla Babil kültüründen alınmıştır³⁶. Babil'de kapı tanrısı aynı zamanda güneş tanrısı olan Şamaş'tır ve Apollon bu kimliğini de Şamaş'tan almıştır³⁷. Şamaş aynı zamanda Epiphanisi ile tanınır³⁸. Tanrı Apollon da zaman zaman epiphani yapar.

³² Kallimakhos,40–55.

³³ Simon, 1980, 133, Fig. 127.

³⁴ Graves, 1984, 32.

³⁵ Simon, 1980, 132.

³⁶ Simon, 1980, 133.

³⁷ Simon, 1980, 133, Fig. 127.

³⁸ Simon, 1980, 134, Fig. 128.

Didyma’da yılda birkez tanrının epiphani yaptığına inanılıyordu (kapı aralığından insanlara görünme). Didyma tapınağındaki Khresmographion’un (Bilicilik odası), pronaos’a bakan kapısı, Apollon’un epiphani kapısı idi³⁹. İliada’da, Apollon, Poseidon’la beraber Troia surlarını inşa edenler olarak geçer⁴⁰.

I. 7. SAĞLIK VE ARINMA TANRISI KİMLİĞİ:

Tanrı bu kimliğinde Paian Tanrı (Kurtarıcı) olarak geçer⁴¹. Strabon, Miletos ve Delos’ta *Apollon Ulios* adı altında sağlık tanrısı kimliğinde tapım görüyordu. “*Ulein*” fiili de, “sağlıklı olma” anlamında idi. Strabon, “*Ule*” sözcüğü ve “*sana sağlık ve bol neşe*” olarak geçen selamın da, buradan geldiğini zira Apollon’un sağlık tanrısı olduğunu söyler⁴². Sağlık tanrısı olarak yanında bir ağaç gövdesine sarılmış yılanla beraber betimlenir. Hekimlerin, tanrının yardımı ile ölümü geciktirdiklerine inanılıyordu. Işık tanrısı olarak, ışınları arındırıcı ve doğayı ısıtıcı işlevine sahipti bu sayede doğa ve tüm canlılar yaşamlarını sürdürebiliyorlardı. Isı sayesinde de hastalıkları tedavi ediyorlardı.

Alexikakos olarak kötülükleri yok edici işlevine sahipti⁴³. Ok ve yayını kullanıp python’u öldürerek, Delphoi ve yöresini kötülüklerden arındırmıştır. Oklarının aynı zamanda hastalıkları da uzaklaştırdığına inanıldığı için, özellikle vebadan ve koleradan korunmak için kentlerin giriş kapılarına okçu Apollon heykelleri dikiliyordu. Bu iki epidemik hastalık Antik Dönemin en ölümcül hastalıklarıydı⁴⁴. Vebanın, Apollon’un insanları cezalandırmak için gönderdiği hastalık olduğuna inanılıyor ve *Smintheus* Kültü (farelerle ilintili) ile ilişkili bir hastalık olarak kabul ediliyordu⁴⁵.

Kötülük ve hastalıkların nedenlerini bildiğine inanıldığı için, günah, kirlilik ve hastalıklara karşı tanrıya kehanet başvurusu yapılıyordu. Apollon aynı zamanda Sağlık tanrısı Asklepios’un babası idi⁴⁶. Sağlık merkezlerine (kutsal alanlara) Asklepios’tan ötürü Asklepeion adı verilir. Baba ve oğulun hekimliklerini uygulayışları farklı idi.

³⁹ Simon, 1980, 135, Fig. 129.

⁴⁰ Homeros, *İliada*, VII, 452 vd.

⁴¹ Macrobios, *Saturnales*, XVII, 1,7.

⁴² Strabon, XIV, 1,6 (C 635).

⁴³ Macrobios, *Saturnales*, XVII, 1,7.

⁴⁴ Şahin, 2007, 15–16.

⁴⁵ Apollon Smintheus kültü için. bkz. Özgünel, 2001, 9–12.

⁴⁶ Grimal, 1997, 102.

Asklepios, babası Apollon'a göre daha iyileştirici bir sağlık tanrısı idi. Apollon ise daha çok hastalıkları önleyici ya da uzaklaştırıcı işlevinde bir tanrı idi. Apollon aynı zamanda ölüm tanrısı idi. Cezalandırmak istediği zaman oklarıyla ölümcül hastalık gönderiyordu.

II. BÖLÜM

II- MÜZİKOLOJİ AÇISINDAN HELLEN MÜZİĞİ VE LYRA’NIN YERİ

II. 1. MÜZİKOLOJİ AÇISINDAN HELLEN MÜZİĞİ:

Müzik, bir duygu, bir düşünce, bir fikir veya doğal bir olayı ifade etmek amacıyla, ölçülü ve uyumlu seslerin belli bir sanat anlayışı içinde, ritimli ya da ritimsiz olarak estetik bir biçimde bir araya getirilmesi sanatıdır⁴⁷. Müziğin asıl amacı etkileme olmalıdır. Müziğin bu anlatımcı rolü, ya kendine özgü araçlarla ya da diğer sanatların yardımıyla duygu ve izlenimleri açığa vurmak, ortaya çıkarmak ve etkilemektir.

Hellen müziksel düşüncesinin gelişimini, etkileyen filozofların başında Samos’lu Pythagoras gelir. Pythagoras, ilk kez İ. Ö. VI. yüzyılda telin uzunluğu ile telin titreşiminden doğan ses arasında bir oran olduğunu anlayan kişidir. İçi boş bir ses verme kutusunun üstündeki iki çıkıntı arasına gerilmiş tek bir tel, tutulup çekilince bir nota çıkarır. Teli iki eşit parçaya ayırarak, aynı notanın bir oktav yükseğini verir. Aralığı üçte iki oranına getirmekle bir tam beşli, dörtte üç oranına getirmekle bir tam dörtlü daha yükseğe çıkartılır⁴⁸. Müziksel uyumu matematik formülleriyle dile getiren bu felsefeci, farklı büyüklükte çanlarla bir skala düzeni yaratmış, bir çekiçe vurduğu çanların tınlarında bir oktav aralığının 2:1 orana, beşli aralığın 3:2 orana, dörtlünün 4:3 orana ve tam notaların da 9:8’ e eşdeğer olduğunu kanıtlamıştır. İşte bu sekizli ve dörtlü aralıklardan oluşan ses dizisi, sonraları Pythagoras gamı adıyla anılmıştır⁴⁹. Pythagoras'a göre sayılar evrenin değişmeyen ahenkleridir. Evren, bir karşıtlıklar uyumudur ve bu uyumu (Harmonia) sağlayan da sayılardır⁵⁰. Müziği oluşturan birincil öğeler, ritm, melodi ve Harmoni’dir (modern sanatı temsil eder). Yardımcı tını, yabancı öğe ise söz ve jesttir⁵¹. Hellen dünyasında bilinen anlamda armoni yoktu. Armoni mod

⁴⁷ Özkan, 1986, 13.

⁴⁸ Levi, 1987, 154.

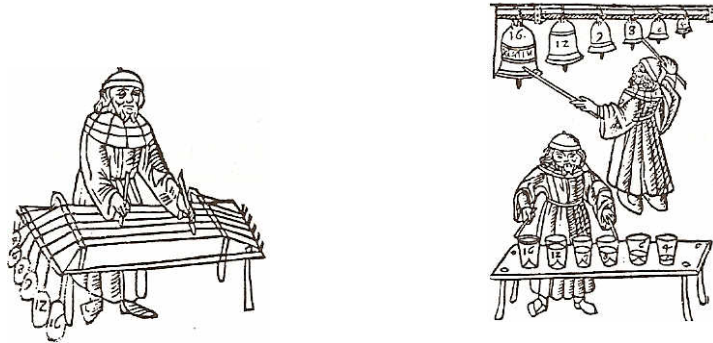
⁴⁹ Oterbach, 1988, 12.

⁵⁰ Tuğcu, 1985, 49.

⁵¹ Çelebioğlu, 1986, 11.

sözcüğü yerine kullanılırdı. Ses müziği, çalgı müziğinden önemli idi, ezgi ve ritmin ya da seslerin ve değerlerin belirli bir sırada düzenlenişi, şiir kurallarına bağlıydı.⁵²

Antik Hellen müziğinin prensiplerini ilk belirleyen kişi olan Pythagoras, insan sesinin ancak 15 ses; iki sekizli bir alanda dolaşabileceğini göz önüne alarak, gerek söz, gerek saz müziğinde kullanılacak bütün sesleri içeren bir cetvel oluşturmuş ve buna mükemmel dizi adını vermiştir⁵³. Bu Pythagoras ve yandaşlarının müziğe ve matematiğe verdikleri önemin ürünüdür. Pythagoras'ın yedi telli lyra olarak belirttiği çalgısı, daha sonraki yüzyıllarda yapılan temsili resimlerde gördüğümüz *pien-çung*, eski Hellenlerin kullanmadıkları, ama, eski Asur- Babil ve Mısır'da görülen bir tür primitif santur ve içine değişik oranlarda su konulmuş aynı boy bardaklardan oluşan bir diğer primitif çalgı olarak gösterilmesi yanında, çanların, tellerin ve bardakların altışar adet olması dikkatimizi çekmektedir.(Şekil-1)



Şekil-1

Pythagoras'ın Aralıkları Saptaması

Yedi sesin yedi gezegenle ilgili olduğunu düşünen Pythagoras'ın bu düşüncesinin temelinde, yedi katlı gökyüzünün her bir katında egemen olan yıldızların⁵⁴ hareket ettiklerine, hareket ederlerken de ses ve ezgi çıkardıklarına inanmasından kaynaklanmaktadır. *Monokord* (tektel)⁵⁵ adını verdiği iki ucu sabit noktalar arasına gerilmiş bir telden oluşan ilkel bir kurguyla aralıklar arasındaki ilişkiyi saptayan

⁵² Özden, 1991, 29.

⁵³ Henderson, 1957, 346.

⁵⁴ Birinci kat kamer (ay), ikinci kat merkür (utarid), üçüncü kat venüs (Zühre/çobanyıldızı), dördüncü kat helios (şems), beşinci kat mars (merih), altıncı kat jüpiter (müşteri) ve yedinci kat satürn (zühal) dir.

⁵⁵ Yanlış olarak teltek denilmiştir.

Pythagoras⁵⁶, önce; oktav, beşli ve dörtlü aralıkların değerlerini telin uzunluğu ile doğru orantılı olarak hesapladı. Bu çalışma sonucu, oktavın 2/1, beşlinin 3/2 ve dörtlünün de 4/3 oranlarında tınladığını saptadı. Dolayısıyla, sayıların, müzikte büyük önemi olduğunu ortaya koydu. Bu anlayış içinde beşlilerin oluşturduğu çemberi ve bu çemberin içinde yer alan seslerin oluşturduğu diziyi bularak, bu dizinin kendi adıyla, yani, “*Pythagoras Dizisi*” olarak anılmasına neden oldu. Hellen müziğinde kullanılan dizge, Sümer-Mısır müziklerinin uzantısında oluştuğu için, heptatonik bir dizgeydi.

Pythagoras'ın ardından, bir düşünür olması nedeniyle, müzik-insan ilişkisi hakkında görüşlerini bildirmiş olan Sokrates'in (M.Ö.468–400) düşünceleri de, bu çağ içinde, ileriye yapmış olduğu etki nedeniyle üzerinde önemle durmamızı gerektirmektedir. Bir şarkının; söz, ton(mod) ve ritim olmak üzere üç ögesi olduğunu belirten Sokrates 'e göre, “*hüzünlü sözlere uyan modlar karışık lydia, uzun lydia ve benzerleri*”⁵⁷ olup, bu modlar, insanların sarhoş, gevşek, tembel olmalarına neden olduğu için, atılmalıdır. Ayrıca, İonia ve Lydia modları da aynı ethos'a sahiptirler. İnsanların ağızlarına yakışacak modlar, yalnızca Dor ve Phrygia modlarıdır⁵⁸. Dolayısıyla, yalnızca bu iki mod insanlık için yeterlidir.

İ.Ö. II. yüzyılda yaşamış olan Ptolemaios da, Pythagoras gibi sayılardan, Aristoteleskenos gibi kulaktan yola çıkmayarak, deneyim ve akıldan hareketle teorisini oluşturmuştur. Pythagoras'ın insan sesine göre düzenlenmiş mükemmel dizisini kabul etmiştir⁵⁹. Pythagoras'ı izleyenler bu oranları tek telden oluşan bir çalgı (*monokhord*) üstünde denemişler, böylece tüm bir müzik sisteminin doğru tonlanması (*entonasyon*) sağlanmıştır. Pythagoras'çılar bu oranları ses dünyasında olduğu kadar evrende de yönetici bir güç olarak görürler. Platon ruhun da aynı müziksel oranlardan oluştuğunu savunur. Pythagoras' a ve Platon' a göre müzik, sanatın bir dalı olduğu kadar matematik dünyasının da bir dalıdır. Ortaçağ Avrupa'sında Pythagoras geleneğinde geometrik matematik ve doğru tonlama olayının atbaşı gitmesi, müziğin gelişmesine en önemli etkenlerden biri olmuştur. Platon, müziğin daha da derin etkilerinden söz eder.⁶⁰

⁵⁶ Seeger,1966,315.

⁵⁷ Platon, *Devlet*, III, 398 c.

⁵⁸ Platon, *Devlet*, III, 399 a.

⁵⁹ Sachs,1965, 22.

⁶⁰ West, 1992, 43.

Platon'a göre, devletin yargıçlardan, askerlerden ve halktan oluşan katmanları arasındaki uyumun bozulmaması için, “devletin kapıları her tür yeniliklere kapalı kalmalıdır. Yenilikler; gençlerden türerler Bu yüzden yaşlılar gençleri sürekli bir baskı altında tutmalıdırlar. Kötü müzik, kötü şiir yasaktır. Bir müziğin, bir şiirin kötü olup-olmadığına yargıçlar karar verir. Onların izni olmadan hiçbir müzik çalınamaz, hiçbir şiir okunamaz”⁶¹. Dolayısıyla toplumsal uyum, ancak böyle sağlanabilir. Uyumlu insan ise, davranışlarıyla söyledikleri birbirleriyle çelişmeyen insandır. Böyle bir insan, “dünyanın en güzel uyumunu lyra ya da herhangi bir eğlence aracıyla değil, yaşamını sözleriyle uyuşturarak yaratan usta bir müzikçi gibi. Bu uyum ise Ionia, Phrygia ya da Lydia tarzlarıyla değil, tek Hellen tarzı olan Dor tarzı ile yaratılabilmektedir”⁶².

Platon'un öğrencisi Aristoteles(M.Ö.384–322) ise, ilk kez tür bilincini ortaya koyan kişi olarak dikkat çekmektedir. Ona göre, tragedia, dithyrambos korosundan, komedia ise *phallos* şarkılarından doğmuştu⁶³. Yine Aristoteles'e göre koro 'nun tragedya içindeki payını azaltarak, solo-koro diyalogunu yoğunlaştıran kişi ise, Aiskhylos adlı bir sanatçıdır⁶⁴. Aristoteles de, modlar'ın ethosları⁶⁵ hakkında düşünceler ileri sürmüştür⁶⁶.Örneğin, müziğin eğitimdeki yerine ve şiirsel astronomi gücüne değinir. Aristoteles'e göre müzik doğrudan ruhsal tutkuları dile getirmektedir. Huzursuzluğu, mutluluğu, yürekliliği sergiler. Kötü müzik dinlemeye alışanın kişiliği de kötü yolda gelişecektir. Bedenin disiplini için beden eğitimi gerektiği gibi, beynin disiplini için de müzik gereklidir.

Sümer-Mısır müziğinde kullanılan çalgılar, etkileşimin doğal bir sonucu olarak, eski Hellen Müziğinde de önemli bir yere sahip oldu. Bu çalgılardan ilki lyra ve onun biraz gelişmiş Kithara olup, diğeri ise, yine ilk Sümerler'de görülen çifte aulos'ın aynı olan *Aulos* adlı üfleme çalgıydı. Ünlü ozan Homeros'un, İliada ve Odysseia adlı destanlarının yanında, özellikle İ. Ö. VIII. ve VII. yüzyıllarda şiirlere eşlik amacıyla kullanılıyordu. Aulos⁶⁷, Şarap Tanrısı Dionysos'un, Lyra⁶⁸ve Kithara da Müzik Tanrısı Apollon'un

⁶¹ Hançerlioğlu,1983,99.

⁶² Platon, 2001, 18,19. ; Barker, (çev: Tunçay), 89–90.

⁶³ Aristoteles, *Politika*, (çev: Tunalı),1999, 19.

⁶⁴ Thomson,1991,286. Çelgin, 1990, 74–78.

⁶⁵ Müziğin kişiliği etkileme olayına *ethos* denir.

⁶⁶ Say, 1984, 51.

⁶⁷ Lloyd, 1968, 368.

simgeleri olarak kabul edilmişti.⁶⁹. Sokrates'in (MÖ 468–400) belirttiğine göre, Flavta adlı bir telli çalgı daha vardır ki, sesi en gür olan çalgıydı⁷⁰. Aulos ise, Hellen müzik yaşamında kullanılmış en önemli çalgı olup, M.S. 7. yüzyıla kadar varlığını sürdürdü. Sümerlerden bu yana görülen bir tür diaulos (çifte flüt) olan aulos, Hellen toplumsal yaşamının her kesitinde kullanılmış olup, kent yaşamı süren tüm Hellen kentlerinde yaygınlaşmış, hatta “*Atina 'nın öğretim programlarına bile girmişti*”⁷¹. M.Ö. 6.yüzyıl'da Dionysos için yapılan törenlerde ilk oluşumunu başlatmış olan eski Hellen tiyatrosu içinde, aulos, hatta aulosla birlikte koro da kullanılmıştır. Dans'ın da yer aldığı bu törenlerde, dithyrambos adı verilen bir müzik türü ortaya çıkmıştır⁷². Dithyrambos, koro-dans-müzik öğelerini içinde bulunduran bir tür olarak oluşmuş, daha sonra, Alexandros (Büyük İskender) zamanında bir mini opera şekline dönüşmüştür. M.Ö. 6. yüzyılın ortalarında, ilk Hellen tragediasının yaratıcısı olarak kabul edilen Thespis tarafından, bu törenlerde seslendirme yapan koro'nun içinden bir solist ayrılarak, ilk kez koro-solo seslendirmesi oluşturuldu⁷³. Böylece, aulos önce tragedia, M.Ö. 5.yüzyıl'dan itibaren de, bu yüzyılda oluşan komedia içinde yer aldı. Bu yüzyılda Yunanistan'da profesyonel seslendiricilik dönemi de başladı. Bu çalgıların dışında, Hellen müziğinde daha başka üfleme ve vurma çalgılarda kullanılmıştır. Yaylı ve klavyeli telli çalgıların Hellenler tarafından kullanılmış olduğuna dair hiçbir kanıt yoktur⁷⁴.

Hellen müziğine ait bilgilerden, özellikle çalgılar ve modlar, daha sonra güçlenen Roma ve Bizans devletleri aracılığıyla batıya geçmiş ve özellikle modlar, batı sanat müziğinin temel müzik gereci haline gelmiştir⁷⁵.

⁶⁸ Orbis, 1988, 68.

⁶⁹ Mimaroglu, 1970, 20.

⁷⁰ Platon, *Devlet*, III, 399 d.

⁷¹ Ataman, 1947, 46.

⁷² Thomson, 1990, (çev. Doğan), 196–205.

⁷³ Fuat, 2000, 36.

⁷⁴ Ataman, 1947, 45.

⁷⁵ Bu modlar, özellikle Bizans Müziği'nin' aracılığıyla Hristiyan müziğine ulaşmış ve ortaçağlarda Hellen dizileri üzerine yapılan kuramsal çalışmalarla kilise dizileri ortaya çıkmış, sonra da, bugün dahi kullanılmakta olan majör ve minör diziler kesinleşmiştir. Bkz: Mimaroglu, 1970, 18; Barker, 96, 219; Oluşum Döneminde İkinci Evre. Dolayısıyla, Sokrates'in iki diziyi yeterli gören isteği, yüzyıllar sonra gerçekleşmiştir. Eski Hellen Müziği için bkz: A. R. Çağatay, “Eski Hellen Musikisi” *Musiki Mecmuası*, sayı 363, 16.; H. S. Arel, “Musiki Tarihi Notlarından” *Musiki Mecmuası*, sayı 69 (1953), 256.

II. 1. A. RİTM:

Ritm en geniş anlamıyla perde ve temposu belli aralıklarla düzenlenmiş sesler dizisi olarak tanımlanabilir⁷⁶. Ritm, madde ve yaşam kavramından ayrı düşünülemez. Yıldızların hareketinde, mevsim ve gün dönmelerinde, yaşamsal işlerde ve canlıların günlük davranışlarında daima ritm vardır. Bu doğal ritmdir, canlıların çevreye uyumunu kolaylaştıran, çevreye karşı gösterdiği tepkidir. Fizyolojik temelli olan bu tepki, insan ve hayvanların ortak niteliğidir⁷⁷. İnsan yaşamının bütününde önemli sonuçlar doğurmaz, önemli olan insanın doğal ritmi düzenlemesidir. Başlangıçta üçü bir arada olan dans, şiir ve müzikte ortak öge alan ritmin gelişimi incelendiğinde nasıl düzenlendiği görülür. Müzikte ritmi, sesten daha eski ve evrensel sayanlar vardır. Ritm süre kavramından türediği için müziği oluşturan temel öğelerin en önemlisi sayılabilir⁷⁸. Bir ritmi meydana getirmek için seslerin süresini denetim altına almak gerekir. Bu da çalışma sürecinde gerçekleştirilir, iş türküleri bu şekilde oluşurlar⁷⁹.

II. 1. A 1. Hellen Müziğinde Ritm:

Hellen müziğinin, büyük bir kısmı şarkı olarak söylenmek amacıyla bestelendiğinden, ritmi, sözlerinden ortaya çıkarılabilir. Antik Yunan' da, hem müzik hem de şiir de nicel bir ritm anlayışı vardır. Bir mısra ölçüsünün ya da kalıbın, bu kalıp iki, üç ya da beş birimlik olsun, arsis (kalkış) ve thesis (iniş) olmak üzere iki vuruşu vardır⁸⁰. Yunan mitolojisinde, ritmi oluşturan öğeler, belirli sembollerle temsil edilirler. Bunlar, doğada düzenliliği simgeleyen *Hora*'lar, bölümlenmenin simgesi *Moira*'lardır. *Metron* ölçü anlamındadır ve Homeros sonrası gelişimdir. Antik Yunan müziğinde, *Daktylos*, *İambos* ve *Paian* ritimleri bilinmektedir. Aristotelesksenos, Aristoteles'in öğrencisi idi. İ.Ö.IV. yüzyılda ritm ve ezgi kurallarını saptamıştır. "*Armoni öğeleri*" ve "*Ritm öğeleri*" adlı iki kitabı en eski müzik kuramı kitaplarıdır. Hellen müziğinde, insan sesi önemli olduğu için kuramcının istediği düzenle, şarkının istediği sesi dilediğince

⁷⁶ Thomson, 1991, 193.

⁷⁷ Thomson, 1991, 193.

⁷⁸ Çelebioğlu, 1986, 11.

⁷⁹ Thomson, 1991, 189.

⁸⁰ Sachs, 1953, 27.

çıkarma arasında bir ikilik vardır. Aristotelesksenos son yargıyı kulağa bırakmıştır⁸¹.

II. 1. A. 1.a. Paian Ritmi:

Bir uzun üç kısa heceden meydana gelir {- uuu), (uuu -). Beş zamanlı ölçünün başlangıcıdır.

II. 1. A. 1.b. Daktylos Ritmi:

Daktylos, Yunanca parmak anlamındadır. Parmaktaki bir uzun *iki* kısa boğuma bu ad verilir. Daktylos ritminin, mitolojide Kybele kültü ile ilişkili varlıklar olarak bilinen Daktyloslarla ilişkisi vardır. Kybele kültü tapımlarında temel olan, dans ve müziğin doğup gelişmesine neden olan Daktylos ritmi, en eski ritmdir⁸², bir uzun iki kısa heceden meydana gelmiştir (-uu). Müzikte iki zamanlı ölçünün kaynağı olan Daktylos' da, kısa hecelerin yerlerinin değiştirilmesi ile Anapaistos (uu-), Mesotonik (u-u) gibi türler meydana gelir ve vurguların farklılaşması ile açıklanır. Spondeios'da Daktylos ile aynı değerdedir. İki kısa hecenin birleşmesinden oluşan uzun hece, kısa hecelerin vurgularından farklı bir durum yaratır (- -).

II. 1. A. 1.c. İambos Ritmi:

Hellen taşlamalarının ve Dithyrambosların dili olan iambos, bir kısa, bir uzun heceden meydana gelmiştir (u -). Yunan mitolojisinde, *Pan*'la, *nymph*e *Ekho*'nun kızı sayılan *İambe*, bu ölçüye adını vermiştir. Üç zamanlı modern ölçünün kaynağıdır. İambos'un ikinci türü *Trakhaïos*'tur (- u), üçüncü türü ise *Tribarkhos*'tur (uuu) .

II. 1 B. MELODİ:

Müziği oluşturan esas öğelerden melodi, sesle birlikte ortaya çıkmıştır. Süre kavramını da içerir. Süreleri ve yükseklikleri farklı seslerin ard arda dizilmesi ile oluşmuştur. Melodi, ritme bağımlıdır, birlikte monofoniyi meydana getirir ve antik sanatı temsil ederler⁸³. Bir melodi, bir şeyi temsil eder, tanımlar, ya da anlatır. Tanımlanan şey, iyi ya da kötü, güzel ya da çirkin oluşuna göre müziğe de yansır.

⁸¹ Sachs, 1965, 22.

⁸² Erhat, 1972, 100. Sachs, 1953, 143–146.

⁸³ Çelebioğlu, 1986, 11.

Müziğin toplumun ahlak değerlerinin oluşmasındaki payı bu yolla gerçekleşir. Müzik taklide dayalı bir sanattır buna ethos denir. Taklitlerin olumlu ya da olumsuz anlamda ahlaki duygular uyandırdığı bilinmektedir⁸⁴. Taklitçiliğin denenişi, taklit edilen duyguları da ortaya çıkarır. Duyguları anlatmada her müzik aletinin bir işlevi vardır.

II. 1. B. 1. Hellen Müziğinde Melodi:

Başlangıçta Hellenler de, tüm eski halklarda olduğu gibi beş tonlu sistemi kullanmışlardır. İ.Ö. VII. yüzyılda Terpandros döneminde beş tonlu sistem kullanılırken, İ. Ö. VI. yüzyılda Pythagoras zamanında yedi ölçekli gam kullanılmaya başlanmıştır. Bunun ilk malzemesi dörtlüdür. Dörtlü-tetrakhordon: sözcük anlamı dört teldir. Antik Yunan müziğinde lyra asıl müzik aleti olduğu ve eski lyranın dört adet teli olduğu için bu adla anılmaktadır. Bunun yanında, melodik olarak dörtlü, insan sesinin en kolay söyleyebildiği aralık sayılmıştır. İki veya daha çok dörtlünün birleşmesinden dizi, sistima oluşur. Yunanca da anlamı cümle topluluktur. Yedi sestten oluşur ve inicidir⁸⁵. Yunanca da 18 nota vardır; bunlar Aristoteleskenos'un şemasında isimlendirilmişlerdir⁸⁶. Olympia melodileri heyecan uyandırırken, diğer ritm ve melodiler, öfke, cesaret, gurur, yüreklilik, yumuşaklık, ölçülülük, düşünce gibi duyguları ortaya koyar. Böyle ezgiler dinlenildiğinde, ruhsal durum değişikliğe uğrar. Benzer şeylere sevinmeye ya da üzülmeye ilişkin edinilmiş alışkanlıktan gerçek karşısında da aynı tutumu almaya giden yol uzun değildir⁸⁷.

II. 1. C. MOD:

Yoğun bir müzik yaşamları olan Hellenler, heptatonik dizge içinde yer alan ve *mod*⁸⁸ adıyla andığımız ses dizileri kullanmışlardır. Kullandıkları bu modlar arasında *dor*, *phryg*, *lydia modu* gibi modlar yer alıyordu. Kuşkusuz ki, modların, dolayısıyla modların içerdiği seslerin dizilişinde, lyra, temel alınmıştır. En eski Hellen lyra'sı dört telli olduğundan, bu dört telin çıkardığı seslerin pestten tize doğru dizilişine, *tetrakord*,

⁸⁴ Platon, *Lois*, 668.

⁸⁵ Arel, 1969, 88–89. Emmanuel, 1911,c.1,77. Emmanuel, 1913, c.1, 412.

⁸⁶ Vitruvius, 100–101.

⁸⁷ Lukacs, 1988, 82.

⁸⁸ *Mod*: Gam içinde yer alan tam ve yarım aralıkların ardı ardına seslendirilmesiyle oluşan etki ve bu etkiyi oluşturan dizi.

yani, *dörttel* adı verilmiştir. Dolayısıyla, zaman içinde tel sayıları arttıkça ve seslendirilen ezgilere göre akort değiştikçe, hem tetrakord cinsleri değişmiş, hem de yeni diziler elde edilmişti. Sonunda, sekizli dizilerin tetrakordlardan oluştuğu ve dizilerin seslendirilmesi sonucu oluşan etkilerin temel nedeninin tetrakordlar içinde yer alan ikili aralıkların yer değiştirmesi olduğu saptanmıştı.

Antik Yunan müziğinde sistemin temeli olan mod yedi sesli inici gamdır ve üç ana mod vardır. *Doristi*, *Phrygisti*, *Lydisti*. Bunlardan doğan ve finali ile belirlenen modlar ise *Mixolydisti*, *Lydisti*, *Phrygisti*, *Doristi*, *Hypolydisti*, *İonisti* (*Hypophrygisti*), *Hypodoristi* olarak adlandırılırlar⁸⁹. Adların büyük bir kısmı Anadolu kökenlidir. Modların her birinin insan ruhunun üzerinde de etkisi olduğuna inanan Hellenler modları bu farklılıklara göre sınıflamışlardı. *Doristi* modu, savaşta ve barışta, yiğit bir yurttaşa yaraşan, sert ve mağrur bir moddu. *Lydisti* modu, acı ve yakınışı ortaya koyan, insanları üzen tür moddu. *Phrygisti* modu, şiddetli ve coşkulu bir moddu. Bu Dionysos ile Kybele ilişkisindendir. Filozoflar modlarla ilgili farklı görüşlere sahiptiler. Platon, *Lydisti* modunu reddeder ve *Doristi*'yi Grek karakterli tek mod olarak kabul ederdi⁹⁰. Platon'daki 6 mod ikişer ikişer üç kategori oluşturuyordu:

- 1) Acıklı Makamlar: *Mixolydisti* ve *Syntonydisti*,
- 2) Coşkulu Makamlar: *İonisti* (*Hypophrygisti*) ve *Hypolydisti*,
- 3) Ahlaki, Etik Makamlar: *Doristi* ve *Phrygisti* ⁹¹.

Aristoteles, *Doristi* ve *Phrygisti* modlarını kabul ederdi⁹². *Xolyditiyi* insan ruhunu sıkı ve üzüntü veren bir mod, *Doristi*yi erkekçe ve *Phrygisti*yi coşturucu modlar olarak tanımlamıştır⁹³. Plutarkhos, “*De Musica*” adlı eserinde, *Mixolydisti* heyecan verici bir mod olarak kabul eder ve tragedia’ya uygun düştüğünü söyler. Aristotelesksenos, *Mixolydisti* Sappho' nun bulduğunu söyler, tragedia yazarlarının bu modu Sappho'dan öğrendiklerini ve *Doristi* ile birlikte kullandıklarını ileri sürer.

⁸⁹ Platon, *Republique* IV. 408–409.

⁹⁰ Platon, *Laches*, 188.

⁹¹ Platon, *Republique* IV. 409.

⁹² Emmanuel, 1911, c.1, 96.

⁹³ Aristoteles, 1990, 241.

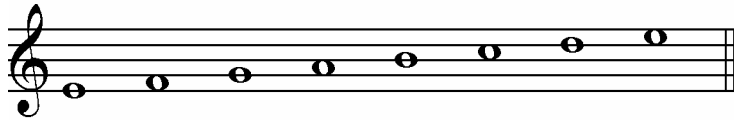
Aristoksenos'a⁹⁴ göre, Doristi mükemmel ve asildir. Heyecan ve asaletin karışımından da tragedia doğmuştur⁹⁵.

Dor modu aşağıdaki Tetrakordlardan oluşmaktaydı:



Re-mi-fa-sol la-si-do-re (1-1/2-1-1-1/2-1) Tetrakord(1+1/2+1)

Dorik modu'nun dışında, bir etki oluşturan *phryg* modu ise, aşağıdaki tetrakordlardan oluşmaktaydı.



Mi-fa-sol-la si-do-re-mi (1/2-1-1-1/2-1-1) Tetrakord (1/2+1+1)

Yukarıdaki tetrakord birleşimlerinde de görüldüğü gibi her tetrakord, iki adet büyük ikili, bir adet de küçük ikilinin birleşiminden oluşmaktadır. Etki değişiminin temel nedeni ise, tetrakord içindeki küçük ikilinin yer değiştirmesinden başka bir şey değildir.

Söz konusu bu modların seslendirilmesi sonucu insan üzerinde oluşan etkiye *ethos* denilmiştir. Bir başka deyişle, her mod'un bir ethos'u vardır. Örneğin, *hipodor* “azimli, gururlu azametli, şen ve sade”, *dor* “mükemmel, savaşta ve barışta yiğit bir yurttaşa yaraşan, neşeye yabancı, zaafıtan uzak, sert ve mağrur” bir etki, yani, ethos oluşturur. *phryg* modu ise, “içkiye, heyecan ve ihtirasa uygun” bir ethos içerirdi⁹⁶. Hellen müziğinde de, bundan önce gördüğümüz diğer ülkelerin müziklerinde olduğu gibi, her sesin kendine özgü bir adı vardı. Tetrakordların değişimindeki bu mantıktan

⁹⁴ Aristoteles, 1990, 238.

⁹⁵ Platon, *Republique* IV, 409. Reinach, 1926, 153.

⁹⁶ Ataman, 1947, 41.

hareket edilerek, M.Ö. 7.yüzyıl'a kadar çoğu birbirine benzeyen birçok mod oluşturuldu. Ancak daha sonra bu modların sayısı yediye düşürüldü. Çünkü 7, kutsal bir sayı idi. Bu modlar, daha sonra Bizans'ta kullanılmış ve Bizans aracılığıyla Hristiyan dünyası içinde temel bir müziksel işlev üstlenmiş olan kilise müziği içinde yer almıştır⁹⁷. Özellikle, ilk kez Sümerler'de dikkatimizi çeken ve kendinden sonra gelen kavimlerce de kutsal sayılmış rakamlardan 7 rakamı, Hellenler tarafından da kutsal sayılmıştır. Örneğin, Hellenlerin 7 bilgeleri vardır. Bu bilgiler; matematik biliminin kurucusu Thales, Kleobulos, Solon, Khilon, Pittakos, Bias ve Periandros'tur⁹⁸. Müzikte de 7 sayısının varlığını bulabiliyoruz. Evrenin '*bir sayı uyumu*' olduğunu söyleyen ve özellikle aralık-dizi ilişkilerini fiziksel olarak ilk ortaya atan ve bu nedenle, çağımızda müzik biliminin babası kabul edilen, aynı zamanda filozof Pythagoras'ın (M.Ö.580–504/500) bulgularının temelinde de kutsal 7 sayısının yattığını görmekteyiz. Samos'lu Pythagoras, yedi telli lyra'dan yola çıkarak, her telden yedi ayrı ses oluştuğunu, "*bu 7 sestende, yedi gizli ses birleşimi elde edilerek, bu yedi ses birleşimi, ışığın yedi rengini, yedi gezegen yıldızı, varlığın yedi biçimini*" temsil ettiğini öne sürmektedir⁹⁹. Babil ve Mısır'ı gezdiği bilinen Pythagoras'ın¹⁰⁰, 7 sayısını bu denli önemsemesi, kendi yaşadığı topraklarda da aynı sayının kutsal kabul edilmesi nedeniyle, garip değildir.

Çalgı-tetrakord-dizi ilişkisini bulan, bu dizilerin ethoslarını saptayan ve kendi çağında ilk müzik türlerini oluşturan eski Hellenler, doğal olarak, kullandıkları yazıdan esinlenerek, sözel ve çalgısal müzikleri için çok az da olsa farklılıklar içeren bir nota yazısı kullanmışlardır¹⁰¹. Hellen müziğinde modlar, *Diatonik*, *Kromatik*, *Enarmonik* olarak üç şekle ayrılır. *Diatonik* en eski ve doğal olanıdır. İ.Ö.V.yüzyılda profesyonel müzisyenler *Diatonik* şekli yerine *Enarmonik* şekli kullanmaya başladılar. Profesyonel müzisyenler *Diatonik* şekli, kültürsüz halka özgü olarak nitelendirmişlerdir. *Kromatik* şekil ise *Diatonik* melodiye renk vermek için kullanılırdı¹⁰². Bu üç şekle göre tiyatrolarda ses kapları yerleştirilmiştir. Hellen müziğinde nota yazısının *Enarmonik* şekle göre yazıldığı bilinmektedir. Yunan

⁹⁷ Ataman,1947,38. Mimaroglu,1970,18.

⁹⁸ Hançerlioğlu,1983, 98.

⁹⁹ Hançerlioğlu,1983,77.

¹⁰⁰ Seeger,1966,315.

¹⁰¹ Ataman,1947,42.

¹⁰² Reinach, 1926, 16–19.

müziğinin asıl modu olan *Doristiye* ve diğer modlar da ona göre düzenlenir. Notasyonda sesler, harflerle ve işaretlerle gösterilmiştir. İki çeşit olan nota yazısı, ses ve çalgı için farklı idi ve harfler eski Sami alfabesinden alınmıştı. Hellen nota yazısının her ikisi de birer "*Tablatura*" parmak gösteren yazıydı. Ses yüksekliklerini gösteren yazı değildi. İnsan sesi için kullanılan bir yazıda tablaturanın kullanılması akla aykırı gibi görülmektedir. Şarkıcı kendine sazla eşlik ettiği için kullandığı yazı, ses yazısı değil, çalgı yazısı idi¹⁰³.

II. 2. HELLEN TOPLUMUNDA MÜZİK VE LYRA’NIN YERİ:

Hellen toplumunda müziğin çok önemli bir yeri vardı. Dinsel müzikten, askeri müziğe; ağıtlardan, eğlence müziğine giden geniş bir yelpazede ve farklı kullanım alanlarına sahipti. Farklı kullanım alanları, farklı müzik ve eşlikçi çalgı gerektiriyordu.

Müzik Eski Yunanda düğünlerde, cenazelerde, şöenlerde, ziyafetlerde ve din amaçlı yapılan festival gösterilerinde, halk eğlencelerinde günlük yaşamın ayrılmaz parçasıydı. Barış zamanında toplumun iyi duygularını yansıtan temel bir öğeydi. Cenaze törenlerinde müzik önemli bir rol oynar ağıtlarla cenaze lahitlere yerleştirilirdi.¹⁰⁴

Müzik aşığı olduğunu iddia edebilecek bir halk varsa onlarda Hellenlerdir. Ancak araştırmalar hiçbir çalgının kökeninin Yunanistan olmadığını ortaya koymuştur. Hellen müziği nerdeyse tamamen ithal edilmiştir. Phryg ve Lydia tonaliteleri Anadolu’ya özgüdür. Strabon bir pasajında "*Asya kitharasına vurmakta*"¹⁰⁵ sözleri ile Anadolu’ya özgü bir kitharayı vurgulamak istemiştir. İ. Ö. VII. yüzyılda yaşamış olan Giritli Thaletas ise aulosları, Phryg veya Bere kentos’lu olarak adlandırır ve bazı çalgılarda Eski Yunanca olmayan isimleri özellikle vurgular: örneğin *nablas*, *sambyke*, *barbitos*, *magadis* gibi¹⁰⁶. Hellenistik Dönem’de *Pipes* gelişme veya çalmayı kolaylaştıracak herhangi bir tertibat olmaksızın kaba bir halde kaldı virtüözün kitharasının bile telleri özensizce yapılmıştı ek teller yasaklanmıştı ve dışarıdan daha iyi çalgıların ithali ciddi

¹⁰³ Henderson, 1957, 358.

¹⁰⁴ Taranç, 2007,54-55.

¹⁰⁵ Sachs, 1940,128.

¹⁰⁶ Sachs, 1940,128.

bir şekilde eleştirilmektedir.¹⁰⁷ Bütün bu gerçekler şunu belirtmektedir ki Yunanistan'daki enstrümantal müzik kendine yeterli bir sanat haline gelmemiştir. Platon, sadece enstrümantal müzik çalınmasını ayıplamaktadır. “Sözsüz ritim ve ezginin anlamını keşfetmek, yapılabilecek işlerin en zoru olmasına rağmen, bizim şairlerimiz kithara ve aulosu ses eşliği olmaksızın çalarak melodi ve ritmi sözlerden ayırmaktadır. “hatta çoğu şair kithara ve aulos’un böyle yaygın çalınışı hız ve virtüözlük, hayvan çığırışlarının canlandırılması için dans veya şarkının kontrolüne hizmet etmemesi olabilecek en kötü tattır”¹⁰⁸ Platon bu söylemi ile ozanları uyumsuz çaldıkları için eleştirir.¹⁰⁹ Platon en muhafazakâr görüşü temsil etmiş olabilir, ancak genel yunan görüşünü açıkça belirtmektedir; Yunanistan'daki müzik şiirle o derece yakın bağlantılıdır ki yaratıcı etkisi söylenen sözlerden kaynaklanır bu durum enstrümantal müziğin şarkıya göre ikinci plana atılmasıdır.

II.2. A. EĞİTİMDE MÜZİK:

Mousike sözcüğünün, müziğin ve aynı zamanda tüm entellektüel ve artistik aktivitelerin ilham perileri olan Mousa'lardan geldiği ileri sürülür. Mousa'ya ait, Mousa 'ya yaraşır bir sanat anlamındadır. “Dokuz eş yürekli kızdır bunlar, Ezgiler söylemektir tüm işleri¹¹⁰. Dokuz tanrısal kızı ulu Zeus'un, Klio, Euterpe, Thalia, Melpomene, Terpsikhore, Erato, Polhymnia, Urania ve hepsinin başı sayılan Kalliope¹¹¹. İşte budur Mousa 'ların insanlara verdiği Mousa'lardan ve okçu Apollon'dan gelir yeryüzündeki ozanlar ve çalgıcılar. Nasıl Zeus'tan gelirse krallar”¹¹². Bu nedenle, Hellenlerde müzik kültürün ve eğitimin en önemli simgesidir. Kültürlü kişiye “*Mousikos Aner*” deniyordu.

Müzik eğitiminin önemine değinen Sokrates'e göre, eğitim müziğe dayalı olmalıdır. Çünkü müzik eğitimi eğitimlerin en iyisi olup, gereği gibi yapıldı mı, insanı yüceltir; özünü güzelleştirir¹¹³. Sokrates'in öğrencisi olan Platon (MÖ 427- 347) ise, bulunduğu çağı ve geleceği etkileyebilmiş bir diğer düşünürdür. Platon doktrinde eğitilmesi

¹⁰⁷ Sachs, 1940,128-129.

¹⁰⁸ Taylor, 1934, 107.

¹⁰⁹ Taylor, 1934, 107.

¹¹⁰ *Theogonia*, 60–63.

¹¹¹ *Theogonia*, 75–79.

¹¹² *Theogonia*, 94–96

¹¹³ Platon, *Devlet*, III, 401 d.

gereken çocuklar doğuştan üstün olanlardı. Bunlar “*Koruyucular*” sınıfına (toplumsal sınıflarda en önemli yeri olan sınıf) ait çocuklardı. Platon, bu ayrıcalıklı çocuklar arasında cinsiyet ayrımcılığı yapılmaksızın, tümünün aynı eğitim (beden eğitimi, müzik, ata binme ve silah kullanma gibi) sürecinden geçirilmelerini önererek kadın, erkek eşitliğini ortaya koyar¹¹⁴. Platon, devlet-halk ilişkileri içinde müziğin çok önemli bir yeri olduğunu savunur. Platon’a göre, yargıçlardan, askerlerden ve halktan oluşan devlet katmanları içinde, özellikle, yargıçlarla askerlerin müzik ve sporla eğitilmeleri gerekir. Ancak böyle bir eğitim sonucu gereği gibi yönetim yeteneklerinin oluşabileceğini savunur¹¹⁵.

Hellen toplumunda küçük yaştan itibaren başlatılan müzik eğitimi *Paidagogos*’lar tarafından yürütülüyordu. Görsel olarak birçok örnekte kucağında lyra ile oturan, muhtemelen şarkı söyleyen lyra hocası ve karşısında yine oturarak aulos çalan öğrencisi görülmektedir. Müzik eğitimi kulak yolu ile yapıldığı için nota sehпасı yoktur¹¹⁶. Eğitim yolu ile lyra hocası öğrencilerinin kendilerini denetlemelerini ve iyi davranış göstermelerini sağlardı. Eğitmen, lyra çalmasını öğrenenlere, sakıncasız ozanların (döneme göre değişkenlik gösterir. Bu gün olduğu gibi...) şarkılarını, ritm ve ezgilerini öğretirdi. Bu eğitim çocuklara daha büyük bir etkinlik söz söylemeleri ve iyi davranmaları için uyum kazandırır¹¹⁷. Eskilere göre müzik öğretimi üç konuyu içeriyordu. 1- Mod (Armoni) bilgisi, 2- Ritmik (Usul bilgisi), 3- Metrik (Ölçü). Gevaert’a göre, armoni müzikal eleman, metrik de şiirsel elemandı. Ritm ise, onları birleştiriyordu. Bu farklı elemanların bir bütün halinde birleşmesinden de, mükemmel ezgi (kompozisyon), yani insan sesi için müzik doğuyordu¹¹⁸. Öğrenciler sabah sportif dersler için palestralara, öğleden sonra ise edebiyat ve *mousike*¹¹⁹ müzik dersleri için *didaskaleion*’a (okul) gidiyorlardı. *Didaskaleion*’ların duvarlarının dekorasyonu üzerine fazla bilgi olmamasına karşın, *Mousa*’ların, betimlerinin ya da Dionysos

¹¹⁴ Platon, *Devlet*, V, 452a-d.; Platon, Atina’da terk edilmesine karşın, Sparta Pederastik eğitimin savunucusu olmuştur. Bu nedenle de, eğitimde cinsiyet ayrımcılığına karşıdır. Pederastik eğitim için bkz: Marrou, 1946, Marrou, 1948, 216–230, 46–47.

¹¹⁵ Hançerlioğlu, 1983, 97.

¹¹⁶ Lenkins, 1989, 18.

¹¹⁷ Levi, 1987, 154.

¹¹⁸ Platon, *Republique* IV. 409. Gevaert, 1881, c.1, 129.

¹¹⁹ Müzik eğitimi için bkz. Guhl-Koner, 1994, *Greeks*, 199-212.

maskları ve Dionysiak sahnelerinin duvarlarda yer aldığı biliniyor¹²⁰. Lirik kadın ozan Sappho'nun kendi adına kızlara eğitim veren bir *didaskelion*'u olduğu (Okul) biliniyor. Sappho yaşadığı dönemden bugüne değin, kültür ve edebiyatta bir simge hatta kendisi “*Onuncu Mousa*”¹²¹ olarak kabul edilmiştir. Sappho'nun eğitim sistemi, genç kızların birer hanımefendi olarak yetiştirilmelerine yönelikti¹²². Sappho'nun müzik aleti olarak özellikle *barbiton*'u¹²³ ve *lyra*'yı kullandığı bilinir¹²⁴ ve *plektra*'nın (pena) bulucusu olarak gösterilir¹²⁵. Sappho'nun eğitimi, müzik ve koro ağırlıklı idi. Kızlar lyra ve barbiton çalıyorlardı.(Şekil-2)



Şekil-2

Sappho ve öğrencileri

Platon müzik eğitiminin yasa ile belirlenmesi gerektiğini savunur. İçki müziği oldukları gerekçesi ile Ionia ve Lydia makamlarının, müzik eğitiminden kaldırılmasını, buna karşın ölçülülük kazandıran Phrygia ve Dor makamlarının alınmasını önerir¹²⁶. Aristoteles ise, müziğin eğitimdeki yerini çok tartışır ve ritm ile müzikte gerçeğe yakın benzerlik bulur. Sonuçta, müziğin zihinsel gücü yaratmada etken olduğuna ve eğitimde yer alması gerektiğini vurgular. Her makamın insan üzerindeki etkisini irdeleyerek, *Myksolydia* makamının hüznü, Phrygia makamının coşku verdiğini bu iki makam

¹²⁰ Kallimakhos, *Epigrammata*, 48.

¹²¹ Onuncu Mousa için bkz. Bernard, 1994, 144 vd.

¹²² Sappho, Fr. 1. 19.

¹²³ Barbiton, Terpandros tarafından bulunduğu söylenen telli sazlar grubundan, Lyra benzeri bir müzik aletidir.

¹²⁴ Sappho, Fragment, 154 (Athenaios. 182 Fr.)

¹²⁵ Attikalı Çömlekçi Philosthenes'in olduğu düşünülen bir kalpis üzerinde, Sappho bir elinde yedi telli lyra diğeri ise plektron tutmaktadır. Ozanın ismi yanlış olarak “*Phsatho*” olarak yazılmıştır.

¹²⁶ Platon, *Devlet*, III, 398 e-399 a.

arasındaki dengeyi Dor makamının sağladığını belirtir¹²⁷. Lydia makamının çocukluk çağı (pades) eğitimi için uygun olabileceğini belirtir. Ancak eğitimde üflemeli çalgılara karşıdır. Sakıncalı telli çalgılar arasında ise, yedi telli lyra'yı ve kitharayı da sayar. Aristoteles'e göre, profesyonel ölçülerde enstrüman çalmak ve müzik öğrenmek eğitim değildir¹²⁸. Ancak okullarda kullanılan lyra, Terpandros'un buluşu olarak gösterilen ve Aristoteles'in karşı çıktığı yedi telli lyra idi¹²⁹. Lyra çalma yeteneği Arkaik Dönem'in Aristokratları arasında yaygındı. İliada'da, Akhilleus ve Alexandros (Paris) lyra çalarlar. Aynı durum Pindaros'un efendileri için de geçerliydi. Themistokles lyra çalmadığı için ve şarkı söylemediği için hor görülmekteydi¹³⁰. Kimon'un yeterli derecede şarkı söylemesine karşın, yeterli müzik eğitiminden yoksun olduğu söylenir. İ. Ö. 420'li yıllarda "lyra çalmasını bilmiyor" cümlesi "iyi eğitim almamış demektir". Sokrates ilerleyen yaşlarında lyra dersleri alıyordu. İ. Ö. V.yüzyılda bazı Atinalılar amatör anlamda lyra yanında kithara ve aulos çalmayı öğrendiler. Ancak bu müzik aletleri halka sunulan gösterilerde profesyoneller tarafından çalınmakta idi¹³¹. Kentlilerin, müziği yeterince çalışmasının veya sadece dinlemesinin gerekip, gerekmediği sorgulandı. Aristoteles'in ileri sürdüğü gibi müzik, yemek gibi tüketici tarafından yargılanabilir miydi? Aristoteles, pratiğin isteğe bağlı olduğunu ve savaş öncesi artan Atinalı olma, ruhsal gururuna kendini kaptırarak, profesyonel müzik aletlerini öğrenen kentliler olmaksızın, pratiğin bozulması ya da yozlaşmasının gereksiz olduğunu ileri sürer. Kentli müzisyen ve profesyonel müzisyen arasında bir ayırım başladı. Platon'un istemeyerek üç yıla indirdiği müzik eğitimi, bir yıla indirildi. Aristoteles ve Platon birçok sorunda birbirlerine zıt konumlarda bulundukları halde, müziğin toplumun eğitimi bakımından önemi konusunda aynı fikirde idiler¹³². Bu düşünürlerin etik pedagojilerinde birey olan insanın, iyi bir vatandaş olabilmesi için, eğitiminde müziğin araç olması, içsel yaşamın yaygınlaşmasının toplumsal açıdan çok önemli olmasındandı.

İ. Ö. IV. yüzyılda klasik eğitimin bazı yönlerini korumaya çalışan Platon, profesyonel anlamda müzik çalışan öğrencilere, sesler ve lyranın karmaşalarının üç

¹²⁷ Aristoteles, *Politika*, VIII, 5.

¹²⁸ Aristoteles, *Politika*, VIII, 5.

¹²⁹ Lyra ve kithara için bkz. Şahin, 1999, 199-211.

¹³⁰ West, 1992, 26.

¹³¹ Henderson, 1957, 81.

¹³² Lukacs, 1988, 121.

yıllık bir eğitimle verilmemesi gerektiğini vurgular¹³³. Platon'a göre şarkı olarak söylenen şiirdir. Çalgısal bölüm, yorumlayanın zevkinde özgür bir eşlik olarak düşünülür ve Platon'a göre bunu başarmak yeni başlayan bir öğrenci için zordur. Aristoksenos ise, müzik eğitiminde duygu ve deneye önem verilmesini ister. Bu görüşü, Pythagoras'a tepki olarak ileri sürmüştür. Aristoksenos ve Pythagoras'ın öğrencilerini birbirinden ayırmak için kulaktan armonistler ve hesapçı armonistler deyimleri kullanılmıştır.

Hellen eğitim sisteminde koral eğitime çok önem veriliyordu. Örneğin, Sappho'nun koral eğitiminin amacı, genç kızları bir hanımefendi gibi hazırlamaya yönelikti. Gerçekte bu tür eğitimin, tüm Hellen dünyası için geçerli olduğu bilinmektedir. Platon da, *akhoreutos* (koro olmayan) olmayan yerde, *apaideutos* (cehalet) olduğunu söyleyerek koro eğitimindeki önemini vurgulamıştır. İlk koro olarak Mousalar gösteriliyor sayıları ise 7 ya da 9 olarak değişiyordu. Hellen müzik dünyasında ise koro üyeleri yetişkin erkek, çocuk veya kadın olabiliyordu. Farklı cinsiyetlerden olan kişilerin beraber dans ettiğine dair erken dönem örnekleri olmasına karşın, kadın ve erkeklerin beraber şarkı söylediğine dair örnek yoktur.¹³⁴ Yetişkin erkek ve erkek çocuklar genellikle ayrı söylüyorlardı. Ancak yetişkin erkek ve erkek çocukların bir oktav farkla beraber söyledikleri duyulmaktadır. Pek çok kültürde farklı seslerin 5.4.3. hatta 2. aralıklar da paralel söyledikleri yaygın bir uygulamadır ve oktav paralelliği sadece Yunan kaynaklarında olan bir şeydir ve diğerlerinin varlığı inkar edilmektedir.¹³⁵ Teos'daki bir yazıtı göre, şan dersleri alan kız öğrencilerden koristlerin *paidonomos*'un yönetiminde resmi ve dini bayramlardaki törenlerde hymnoslar söyledikleri biliniyor¹³⁶. Koro, *chorodidaskalos* (koro hocası) yönetiminde çalışıyordu. İ. Ö. II. yüzyılda, Menderes *Magnesia'sında* kız öğrencilerin şan dersleri ile beraber dans dersleri de aldıkları bilinmektedir¹³⁷. Hellenistik Dönem'de tek bir müzik eğitmeni olan ya da hiç olmayan okulların kurulduğu görülür. Ancak, kentte koro halinde şarkı öğrenimi çocuklara hala uygulanıyordu. Bu uygulamanın sonucu olarak, yetişkin

¹³³ Platon, *Lois*, 812 d.

¹³⁴ Webster, 1970, 5f. 8–46.

¹³⁵ Sachs, 1962, 81–177.

¹³⁶ Dittenberger, 1982, 234.

¹³⁷ Dittenberger, 1982, 695.

kentlinin müzikalitesi öyle körlenmişti ki, profesyoneller, İ. Ö. IV. yüzyıl korolarına katılmaya başladılar. Gerçek müzik eleştirisi yok olmuştı. Klasik Atina Komedyası, müziği, politika veya savaşı konuşabilen bir toplum için yapılmıştı, ancak Aristophanes'in savaş sonrası oyunlarında koronun küçüldüğü görülür¹³⁸. Koro üyelerinin sayısında çok farklılıklar görülmektedir. Örneğin: bir dönem Nemeia Bayramlarında 7 kişilik bir erkek korusu varken, bu sayı daha sonra değişmiştir. Alkman, ilk Partheneia'sını (genç kız şarkısı) 10 kişilik bir kızlar korosuyla söylemişti¹³⁹. İ.Ö. 3. yüzyılda, Hellenia'nın evliliğinin kutlandığı bir Sparta bayramında 12 kişilik bir koronun varlığı biliniyor¹⁴⁰. Aiskhylos'un¹⁴¹ zamanında tragedia için koro sayısı 12 kişiydi ancak daha sonra bu sayı 15 kişiye çıkartılmıştır. Koro üye sayısı komedia için 24, dithyrambos için 50 kişiydi. Bir anlatıya göre, 35 kişilik erkek çocuk korusu Rhegium'daki bir festivale katılmak için Messina'dan yola çıkardı. Herodotos, "*Khios adalılar tarafından İ.Ö.500 civarında 100 kişilik bir erkek korosunun Delphoi'ya gönderildiğini*" belirtir¹⁴². Bu Klasik Dönem'de duyduğumuz en büyük sayıdır. Ancak İ.Ö. 300 civarında Makedonali önde gelen bir kişinin evliliğinde 100 kişilik bir koro olduğu biliniyor¹⁴³. Alexandria'daki (İskenderiye), Ptolemaios tarafından oluşturulan büyük yürüyüş, antik dünyadaki en büyük şov olarak tasarlanmıştı ve 600 kişilik erkek korosuna 30 kithara çalgıcısı eşlik etmekteydi. (Tanrılar ve Kralların heykellerinin olduğu bir pompe (kortej) ve ardından 2000 süslenmiş boğa). Dikkat edilmesi gereken husus, Hellenistik Dönem'de büyük koroların "*de rigueur*" yani moda olmasıydı. İ.Ö. 257/256(?) yılında Delphoi Apollon Soterios'a adanmış bir yazıtta 5 kişiden fazla olmayan profesyonel şarkıcı ve 7 kişilik erkek ve erkek çocuklardan oluşan komik koroların olduğu belirtilmektedir¹⁴⁴. Bir yüzyıl sonra, Delphoi'da 4 kişilik bir koronun oluşturduğu komedi sahneye konulmuştur¹⁴⁵. Erkek korolarında söylenen şarkılar tek sesli ezgilerden oluşuyordu. Çalgı insan sesine eşlik ettiğinde, koro ile aynı sesi ya da bir oktav üstünü seslendirirdi.

¹³⁸ Henderson, 1957, 340.

¹³⁹ Alkman'ın köken olarak Lydialı olduğu söylenir. Yunanistan'daki ilk lyraik şiirin kurucusu olarak geçen Alkman. İ. Ö. VII. yüzyılda yaşamış ve "*partheneia*"larla ünlenmiştir. Bkz. Çelgin, 52.

¹⁴⁰ Alkman, 1962, 1.99.

¹⁴¹ İ. Ö. 525–456 yılları arasında yaşamış olan Aiskhylos, Atinalı Aristokrat bir ailedendi.

¹⁴² Herodotos, 6.27.2.

¹⁴³ West, 1992, 41.

¹⁴⁴ Sifakis, 1967, 71–74, 85.

¹⁴⁵ Sifakis, 1967, 71–74, 85.

Hellen müzik dünyasında çalgıların birleşmediği, tek tek yalın bir düzende seslendirme yapıldığı dikkati çeker. Aulos, lyra ve kithara, en eski eşlikçi Hellen çalgılarıdır. Hellen kültürünün mimari yapıtları, heykelleri ve edebiyat örnekleri günümüze dek korunduğu halde, müziğinin sesine ilişkin neredeyse hiçbir örnek kalmamıştır. Rönesans'tan, bu güne değin yapılan çalışmalarla papyrus yazılarını¹⁴⁶, alçı tabletleri ve mağara duvarlarındaki resimsel kalıntıları inceleyen müzikologlar nota benzeri işaretlerden ürettikleri sesi, Hellen müziğine uyarlamışlardır. Bugün elimizdeki kompakt disklerin üstünde, günümüzün akustik donanımlı stüdyolarında bu müziğin benzeri kaydedilmiştir¹⁴⁷. Hellen müziğinin çok önemli bölümü, etnik müziğin tümü solo veya koro şarkıdan oluşmaktaydı. Çalgılar bazen tek başlarına çalınmaktaydılar ancak çoğunlukla insan sesine eşlik etmekteydiler. Genellikle bu tür eşlikte bu çalgının rolü ikinci derecede idi. İçinde çok ses bulunduran koro, oluşturulan sese, denk bir çalgı grubu tarafından eşlik edilmemekteydi, sıklıkla koronun üye sayısı 50 bile olsa, bir aulet eşlik ederdi. Bu Atina usulünde yazılmış *dithyrambos* (*kaside tarzında duygulu ve düzensiz bir üslupla yazılmış şiir*) için uygulandığı şekliyle uygulanmaktaydı¹⁴⁸. Aristoteles okulunun bir yazarına göre, bir şarkıcı aulos veya bir lyra'ya eşlik eder bir şekilde söylediği zaman daha hoş olmaktadır. Bunun sebebi çıkan çalgı sesine ek bir ses değil, o sese uyum sağlayacak bir ses idi. Çok sayıda çalgı kullanmak iyi değildi. Çünkü söylenilen şarkıyı anlaşılmaz hale sokuyordu. Başka bir yazarda, aulos'un, lyra'ya göre şarkı için daha uygun olduğunu söyler. Zira aulos sesle daha iyi harmanlanıp şarkıcının hatalarını kapatıyordu, buna karşın lyra hatalı gösteriyordu. Şarkı söyleyen kişi, şarkı söylemenin yanında sesiyle melodik olarak başka şeyler yapabiliyordu. Örneğin, mırıldanmak ya da farklı şekillerde notadan başka bir notaya geçebilmek gibi. Ancak Hellenler bu tür varyasyonları müzik amacıyla kullanmamışlardır. Şarkıları açık seçik ve sıklıkla yüksek derecede gelişmiş şiir metinleri idi ve bunlarda çok az tekrar vardı. Bu nedenle sözcükler açıkça duyulmaktaydı ve çalgının sesi arasında kaybolmuyorlardı.

¹⁴⁶ İ. Ö. III.- II. yüzyıla tarihlenen Viyana papyrus'leri (29825, G 13763 ve G1494 nolu), İ. S. II. yüzyıla tarihlenen 2958 nolu Michigan papyrus'u , İ. S. I.- II. yüzyıla tarihlenen 2434 nolu oxyrhynchus papyrus'u , İ. Ö. III. yüzyıla tarihlenen Kahire müzesindeki 59533 nolu Zenon papyrus'u sayılabilir.

¹⁴⁷ İlyasoğlu, 2001, 5.

¹⁴⁸ West, 1992, 39.

Müzik teorisiyle ilgilendiği bilinen ilk şair Hermione’li Lasos’tur¹⁴⁹. Yunancadaki en sık kullanılan ses olan *S* (sigma) sesini kullanmayacak şekilde bir tertip yapmıştır ve bunu yapmasının sebebi olarak ta *S* sesinin aulosa uygunsuz ve kaba olmasıydı. Lasos’a göre, bunun anlamı, aulosun eşliğinde ayırt edilemeyecek bir ses olmasıydı¹⁵⁰. Şarkı söylemenin yanında, çalgı eşliğinde ezberden şiir söyleme tekniği de vardı. Buna “*Parakataloge*” (paralel söyleme) denirdi. Bu tekniğin bulunuşu Arkhilokhos’a atfedilmektedir. Çünkü kendisi iambik şiirin ve veznin (birincisi kısa, ikincisi uzun iki heceli vezin türü) yaratıcısı olarak kabul ediliyordu¹⁵¹. Bu teknik, dramada da kullanılmaktadır. Hangi pasajlarda kullanıldığı kesin olarak bilinmemesine karşın, olasılıkla üç durumda kullanılıyordu: (a) birçok koral giriş ve bitiş örneğindeki şekliyle lirik tarzında olmayan 2 kısa 1 uzun vuruşlu ölçüde; (b) lirik bir metinde ortaya çıkan Attika diyalektiğindeki (örneğin tipik tragedia şarkısının dorik seslendirme olmaksızın) *iambik*¹⁵² üç ölçülü veya *daktilik* altı ayaklı dizede; (c) bazı sahnelerde uzun kısa ölçülü dizeler veya *iambik* birer hecesi vurgulu olan dört hece grubundan meydana gelen mısradaki kullanılmıştır¹⁵³. Basit diyalogların olduğu sahnelerle kıyaslandığında müziğin eşlik ettiği dizelerin daha derli toplu şekilde tanzim edildiği izleniyor. Kullanılacak sözcük “*khanted*” olmalıdır. Çalanlar drama olduğunda aulos çalan aynı ölçü tarzını uygulamış olmalıdır. Ama hangi tür melodik dize uygulandığını söylemek güçtür.¹⁵⁴

Hellen müziğinin ses örnekleri Ortaçağ’a taşınamamış olsa da, Hellen müzik düşüncesi ve kuramı, Batı kültüründe yüzyıllar boyu derin izler bırakmıştır. İ.Ö. VII. yüzyıldan İ. Ö. II. yüzyıla dek Yunanistan’da Aristokrasi iktidardadır. Bu dönemde Yunan tiyatrosunun ve lirik şiirin (lyra eşliğinde okunan şiir), gelişmesi, şenliklerin ve dansın önem kazanması, müzik biçimleri ve çalgılarının da gelişmesine yol açmıştır.

Hellen müziğinde aynı sanatçının çalıp söylediği *monodi*’lere, eşliksiz koro şarkılarına ve danslara eşlik eden çalgısal müzik biçimlerine rastlanır. Bu biçimler sonradan Rönesans bestecilerine örnek olacaktır. Bugün Batı müziğinin dayanağı olan

¹⁴⁹ Pindaros’un hocası olan, Lasos, İ. Ö. VI. yüzyılda Atina’da yaşamıştır. Hymnos ve dithyramboslar yazmıştır. Bkz. Çelgin, 1990, 55.

¹⁵⁰ Demeter için yazmış olduğu hymnos da sigma kullanmadığı söylenir. Bkz. Çelgin, 1990, 55.

¹⁵¹ İ. Ö. VII. yüzyılın ilk yarısında yaşamış olan Arkhilokhos, Paros’ludur. Bkz. Çelgin, 46-47.

¹⁵² İambik; Birincisi kısa ikincisi uzun iki heceli vezin türü.

¹⁵³ Gomme and Sandbach, 1973, 37.

¹⁵⁴ West, 1992, 40.

yedi-nota dizisi (*heptatonik skala*)'nin geçmişi İ.Ö. 3000 yıllarına kadar uzanır. Bu ses dizileri, (*mod*) adlarını ülkenin çeşitli yörelerinden alırlar: Phrygia, Doris, Lydia gibi. Ses dizilerinin uyumu kithara ve lyra gibi telli çalgıların belli uyum düzenlerinden kaynaklanır. Eski Yunan' da, her bir modun insan ruhu üstünde özel bir etkisi olduğuna inanılır. Örneğin, Dor dizisi, savaşta ve barışta mükemmel insanlara yaraşan bir mod olarak nitelenmiştir.

Hellen şarkıcı ne çeşit ses çıkarmaktaydı? Sachs'a göre “Modern Batı dünyası haricinde hiçbir yerde bizim doğal dediğimiz ses duyulmaz. Batılı kulağına göre bütün doğulu ve ilkel şarkılar doğal olmayan, tuhaf, alışık olunmayan özelliklere sahip seslerdir”¹⁵⁵. Kanımızca bu tür bir ifade eski yazarların Avrupa merkezli bakış açılarından kaynaklanan gereğinden fazla bir tepki olarak bir değerlendirilmedir. Dünyadaki şarkı söyleme tarzlarıyla ilgili olarak son derece detaylı analizi Amerikalı müzikolog Lomax¹⁵⁶ yapmıştır. Kendisinin ortaya çıkardığı bilgilere göre “sesler geniş coğrafi ve tarihsel bölgeleri, binlerce yıllık derinlikte ve genişlikte alanları belirtir”¹⁵⁷. İddiasına göre, bu sesler, sosyal örgütlenme, özellikle erkek egemenliği ve kadının baskı altında olup olmamasıyla dikkat çekici bir korelasyon(ilişki) göstermektedir. Değişkenler sesle ilgili olarak genişlik, tempo, vurgu, burundan söyleme, ses genliği, perde seviyesi gibi unsurları içerir. Bu unsurlar şarkıcının sesinin türü, entenasyon, ritmin kesinliği, telaffuzun tamlığı yani doğruluğu ve farklı sesler mevcutsa bu seslerin harmanlama derecesini içerir. Eski Yunanca'da şarkı söylemeyle ilgili olarak en çok kullanılan övgü, ilgili sesin ismine “ligys” veya “ligyros” denir. Bu aynı zamanda Lyra'ya, Aulos'a, syrinx'e (Pan flüt), ağustos böceği çınlamasına, rüzgâra, ağlayan insanlara, nabza göre şerbet veren hatiplere, köpeklerin kuyrukları gibi esnek hışırdayan ısıklık gibi ses çıkaran unsurlara da uygulanabiliyordu. Bir araştırmacı, “ligyra” sesini tıpkı ağustos böceği, çekirge ve bülbül sesi gibi rafine ve konsantre olarak tanımlamakta ve genelde bu seslere başka hiçbir yabancı sesin eşlik etmediğini ileri sürmektedir¹⁵⁸. Burada sesin yüksek ve alçak olması, dinlenmiş veya sesler arasında bağlantı olması

¹⁵⁵ Sachs, 1940, 85.

¹⁵⁶ Lomax, 1968, Sachs, 1940, 85–91. Wiora, 1975, 44.

¹⁵⁷ Ps. Aristotel, De audibilibus 804 ^a21.

¹⁵⁸ West, 1992, 42.

değil, daha ziyade yüksek ton, incelik ve hassaslık söz konusu idi.¹⁵⁹ Hellen bir şarkıcı bir çekirge gibi ses çıkarmaya çalışmamaktadır. Ancak şölenlerde görev alanlar bülbül gibi “ligyra” söyleyemediği zaman özür dilemekte ve neden olarak da, bir gece önce böyle bir toplantıya katılmış olduğunu göstermekteydi. Ligys’in ifade ettiği kalite, sesin berraklığı, saflığı, kabalıktan ve boğukluktan uzak olmasıydı¹⁶⁰. Aristophanes’in çavuş kuşu Hoopoe’si bülbülün matemini temiz sesini ve akıcı melodisini övgü yapmaktadır¹⁶¹. Kaliteli bir ses aynı zamanda “tatlı”, “bal gibi”, veya “zambak beyazı” sıfatlarıyla nitelendiriliyordu. Yine bu ifadeler en çok takdir görenin pürüzsüz saf bir ton olduğunu belirtilmektedir. Şarkıcılar kahvaltıdan önce pratik yaparlardı, çünkü ses yiyeceklerle bozulmaya uğrardı. Sarhoşluk’ta sesin bozulmasına yol açardı. Neron, kitharados okumayı öğrenirken, bir sanatçının sesini geliştirmek veya korumak için yaptığı hiçbir şeyi atlamamaktaydı: “Göğsüne bir kurşun levha koyardı, kendisini lavman ve kusturucu ilaçlarla temizlerdi, zorluk çıkarıcı meyvelerden yiyeceklerden kaçınırdı. Sesi önemsiz ve boğuk olmasına rağmen halkın önünde şarkı söylemeye niyet etti”¹⁶². Eğitimli bir şarkıcının tarzı ise bu anlatılanların tam tersi olarak anlatılmaktadır. Şarkının notaları birinden, diğerine kayma veya bindirme yerine temiz bir şekilde çıkarılmaktadır. Aristoksenos’a¹⁶³ göre bu “şarkıyı konuşmadan ayıran özelliktir”¹⁶⁴. Konuşmada ses belli bir perdede durdurulamaz. Ancak bu, duygu ile yapılır. Şarkı söylerken sürekli yukarı ve aşağıya kaymaktan kaçınılır, mümkün olduğu kadar durağan tonu(aralığı) takip edilir. Her bir notayı tek statik ve değişmez yaptıkça melodi daha doğru olur. Ses yükselirken veya alçalırken aralıklardan belli belirsiz şekilde geçmelidir ve notaların aralıklarını doğru bir şekilde icra etmelidir. Klasik dil ve edebiyat bozulmaya başladığında, bilginlerin çalışmaları tarafından korunmuştur. Müzik için hiçbir çalışma yapılmadı ve klasik müzik unutulmaya başlandı. Platon, Aristoteles, Aristoksenos bize bir şeyler anlatan son kişilerdir. Kendilerinden sonra gelen yazarlar üzerindeki etkileri, felsefe ve armoni gibi iki konunun içine taşıdıkları otoriteden daha

¹⁵⁹ West, 1992, 42.

¹⁶⁰ West, 1992, 42.

¹⁶¹ Kaimio, 1977, 202.

¹⁶² West, 1992, 43.

¹⁶³ Aristoteles’in öğrencisi olup, Peripatetik okuluna (Lykeion) bağlı olarak çalışmalarını sürdürmüştür.

Bkz. Çelgin, 1990, 176.

¹⁶⁴ West, 1992, 43.

azdır. Aristoksenos, müzisyenlerin klasik biçimde çalmaya yeltendiklerinde yanlış notaya basarak, "*Ethos*" karakterini bozduklarından söz eder¹⁶⁵. Aristoksenos'a göre insan kulağı, aynı anda üç şeyi duymalı idi: 1- Ses, 2- Süre, 3- Harf veya hece. Bunlar müziğin en küçük birimleri idi. Seslerin ard arda gelişinden ezgi, sürelerin ard arda gelişinden ritm ve harflerin ard arda gelişinden de şiir meydana geliyordu. Eğitimde verilmesi gereken bunlardı¹⁶⁶.

Müzik eğitimi sınavlarına gelince: *Apodeikseis* (sınavlar) de, dersler gibi farklı yerlerde yapılıyordu. Sınavlarda *mousike*, *Psalmos* (*plektra*'lı (pena) çalma), *Kitharismos* (*plektra*'sız, parmaklarla çalma)¹⁶⁷, *Rythmographia* (müzikal ritm kompozisyonu), *Melographia* teorik ve pratik sorulardan oluşuyordu.

II.2. B. DİNSEL MÜZİK:

II.2.B. 1. TANRISAL MÜZİK:

Müzik Hellen dünyasında hayatın her bölümünde çok önemli bir yere sahipti. Tanrılara tapınmada ve insanların tanrıya şükranlarını sundukları kurban törenlerinde, daima ön planda müzik vardı. Kurban sunusu ya da kurban ziyafeti için etin hazırlanışı, genelde aulos çalan bir müzisyenin eşliğinde gerçekleşirdi. Sunağın etrafında söylenen geleneksel ilahiler, dualar vardı ve bunların ardından, müziğin daha önemli rol oynamasına neşeli bir vesile olan ziyafet başlardı. Herodotos, Perslerin adaklarında aulos'un eksikliğine dikkate çeker¹⁶⁸.

Tanrılar adına yapılan agones'lerde (Kutsal Bayram) müzik ve dans vaz geçilmez elemanlar olarak karşımıza çıkar. Homerik Dönem'den itibaren tanrılara yazılmış olan hymnos'lar (ilahiler) çalgılar eşliğinde söyleniyordu. Müzik, önceleri tümüyle dinsel içeriklidir. Hellen Dünyası'nda müzik, dans, şiir, dinsel törenler birbirinden ayrılmaz bir bütündür. Homeros, İliada ve Odysseia' da müziği, tanrısallık, insan kişiliğini etkileyen bir güç olarak gösterir. Hellenler, müziği ve şiiri iyi düzenlenmiş bir şehir hayatının bir özelliği olarak düşündüklerinden dolayı müziği ve şiiri her şeyin üzerinde

¹⁶⁵ Henderson, 1957, 339.

¹⁶⁶ Platon, *Republique* IV. 409. Gevaert, c.1, 64.

¹⁶⁷ *Psalmos* ve *Kitharismos* olarak çalma özellikle Teos kentinin sınavlarında birbirlerinden kesinlikle ayrılmışlardı.

¹⁶⁸ J.Quasten, 1930), 6–9, 42. ; Herodotos, 1.132.1; Vazo resimlerinde kanıt olarak; Wegner, 1949, 97.191.

halkın, tanrıya ibadetiyle ilgili olarak benimsenmiştir. Büyük ya da küçük bayramlar, şarkı söyleme, koro ya da danslar, kurban sunularına ait törensel ilahiler gibi müzikal olaylar içerirdi. Bu törenlerde yer alanlar, şehir merkezine; sunağa, ya da tapınağa gösterişli bir alayla gelirlerdi. Bu tören alayı kimi zaman sadece şarkı söyleyen, kimi zamanda hem şarkı söyleyip hem dans eden bir koro ve aulos çalan müzisyenlerin eşliğiyle olurdu. Bu tür törenler antik kaynaklarda çeşitli bayramlar olarak gösteriliyor. Lirik şiirin günümüze ulaşan en eski örneği *Delos'a* kurban verecek olan Melos için düzenlenmiş bir ayindir¹⁶⁹. İ. Ö. 8. ve 7. yüzyıla ait birkaç vazo resminde ayinler bir lyra veya bir aulos'un ya da her ikisinin eşlik ettiği dinsel dansları gösterir¹⁷⁰.

Atina Kenti'nin baş tanrıçası Athena adına kutlanan *Panathenaia*¹⁷¹ Bayramlarında müzisyenler ve dansçıların eşlik ettiği pompe, Atina'nın surlarından başlayarak, şehrin ortasındaki agoradan geçip, Akropolis yamaçlarına ilerlerdi. Bu yürüyüş, şarkı söyleyen bir topluluğun yürüyüşü şeklindeydi.¹⁷² Tören alanındaki müzisyenler, geleneksel olarak vazo resimlerinde 2 aulos ve 2 kithara çalanlar olarak görülürlerdi. Vazolarda daha fazlasına yer olmadığı için böyle az görünüyorlardı. Bunlar olasılıkla daha çok sayıdaki müzisyeni temsil ediyorlardı ancak kesin konuşmak zordur¹⁷³. İ.Ö.3 yüzyıldan öncesine tarihlenen ve grup halinde müzisyenleri gösteren sınırlı sayıda kaynak vardır. Nisan başlarında veya Mart sonlarında yapılan başka önemli bir Atina bayramında ki, burada müzik daha önemli bir yer işgal ederdi. Bu zaman yılın kış fırtınalarından sonra denize açılanabilinir hale geldiği ve genelde işlerin yoğunlaştığı bir bölümüydü. Bu zamandaki bayram eğlenceleri günlerce sürerdi ve içinde birçok müzikal aktiviteler içerirdi¹⁷⁴. Atina'nın en önemli iki bayramı olan *Panathenaia* ve büyük *Dionysia Bayramları*'ndaki törenler, İ.Ö. 6 yüzyılın ikinci yarısında yeniden geliştirilmiş ve düzenlenmiştir. Bunların geliştirilmiş bölümleri çok fazla müzik içeriyordu¹⁷⁵. Tüm bayramlar *ekekheiria* "Kutsal Barış" dönemi olarak kabul ediliyor. O süreç de savaş

¹⁶⁹ Alkman, 1962, 1.99.

¹⁷⁰ Maas-Snyder, 1989, 11, 19–23 figs. 5b, 7a, 10–13; 48 fig. 13a.

¹⁷¹ Atina'nın milli bayramı panathenaia ve oyunları. Tanrıça Athena onuruna düzenlenirdi.

¹⁷² Landels, 1999, 3.

¹⁷³ Landels, 1999, 3.

¹⁷⁴ Landels, 1999, 3.

¹⁷⁵ Landels, 1999, 1.

dahi kesiliyordu¹⁷⁶. Müzik, şarkı ve dans, barış zamanındaki her uygar toplumun en tipik gösterileriydi. Savaşın iğrençliği, savaşı lyrasız, danssız ve gözyaşı merkezi diye anlatılırdı. "Lyrasızlık" gibi kelimeler, benzer olarak, ölümün zevksizliğine ve diğer sırlara götürmek amacıyla da kullanılıyorlardı.¹⁷⁷

Bayramlarda okunan iki önemli hymnos tipi vardı bunlardan biri *Paian* diğeri ise *Dithyrambos* 'du.

II.2.B. 1. a. Paian:

*Paian*¹⁷⁸ Apollon onuruna söylenen bir ilahi tipi idi ve genellikle felaketlerden kurtulma ümidiyle veya kurtuluştan sonra tanrıya şükranlarını sunmak için söylenen ciddi ve ağır ezgilerdi. Bu ilahi, tanrının tapınağına doğru yürürken söylenirse, bundan sonrası ve öncesinde "*prosodion*" denilen başka bir ilahi tipi söylenirdi. Buna yürüyüş ilahisi deniliyordu ki, bu ilahi tipinde tanrı övülür ve tanrıya dua edilirdi. *Paian* denilen şarkı tipleri bazen farklı biçimde yazılabiliyordu, ancak genellikle telli bir çalgıyla çalınırdı¹⁷⁹. *Paian* genellikle tüm erkeklerin katılımıyla söylenen ilahilerdi. Çoğunlukla koro tarafından söylenmesine rağmen, kimi zaman bir solist tarafından da söylenirdi. Sadece sesler tarafından söylenebileceği gibi, duruma göre lyra ve aulosla da sunuluyordu. Dans ayini şeklinde olabileceği gibi, bir noktada dans edilerek ya da sabit durularak da söylenebiliyordu. *Paian*, Apollon'a hitaben olmasına karşın, kimi durumlarda diğer tanrılara ya da kahramanlara hitaben de söyleniyordu. Örneğin: Atina'da Panatheneia, Delphoi'da Theoxenia, Sparta'da Hyakinthia ve Gymnopaidei Bayramlarında söylendiği gibi.

Paian'ın yemek sonrası, symposion öncesi ya da bir düğün töreninde söylenen uğurlu hymnos olarak sosyal yaşamda sağlam değişmez bir yeri vardı. Askerler ve denizciler tarafından da savaşa giderken, savaş sırasında ya da savaştan başarıyla dönerken yaşanan coşku dolu dakikalarda söylenirdi.

¹⁷⁶ Şahin, 2001, 115.

¹⁷⁷ Maas-Snyder, 1989, 80-229 n.6.

¹⁷⁸ Bir hymnos türüdür. Apollon şerefine söylenen ilahi. Daha sonra tüm tanrılar onuruna söylenmeye başlandı.

¹⁷⁹ Kurke, 2005, 81-130.

II.2.B. 1. b. Dithyrambos:

Dithyrambos 'lara gelince, Dionysos'a adanmış bayramlar dışında, birçok farklı agones ve pangyris'lerde de söylenirdi. Atina vatandaşları 10 phratri'den birine ait olmak zorundaydı ve her kabilede, birinde 50 adam diğerinde de aynı sayıda erkek çocukların bulunduğu 2 tane koro yapmak zorundaydılar. Her koro bir ilahi söylerdi ve aralarında ödülleri için ateşli yarışmalar olurdu¹⁸⁰. Besteler özellikle bu yarışmalar için yapılırdı ve demoslar birbirleriyle en iyi besteci müzisyen ve koro şeflerini (sağlamak için) elde etmek için birbirleriyle yarıştırdı. Korolar bir daire şeklinde duruyorlar ancak tiyatro oyunlarındaki koroların yaptığı gibi gösterinin bir parçası olarak dans etmiyorlardı. Sadece şarkı söylerlerdi. Müzik açısından, *Büyük Dionysia Bayramlarının* önemli bir bölümünü müzik oluşturuyordu. Bu bayramlar tragedia, komedia ve satyros oyunlarından oluşuyordu. Tiyatro sanatlarının kökeni Dionysos Bayramlarından gelir.

Bazı müzik biçimleri de mitolojik kişilerle özleşmiştir. Örneğin: *Apollon* ve *Dionysos* törenlerine göre müzik biçimleri, çalgılar ve müzik çağları oluşur. Apollon'un müziği, dingin ve huzurlu etkiler doğurur. Şiirsel biçimler ve müzikteki Klasik Dönem, *Apollon* törenlerinden esinlenmiştir¹⁸¹. Apollon çalgısı lyra ve kithara'dır. Kithara, sakinlik ve sadeliği temsil eder. Bunlar ezginin doğasında görünür, dışa vuran ahlak unsurları değildir. Değişik biçimler, ahlaksal özelliklerin dışa vurum araçlarıdır.

Şarabın tanrısı Dionysos'un müziği, coşkun, duygunun dışa vurumunun müziğidir. Bu bağlamda dansın, yaşamdan zevk almanın simgesi olan *Dionysos*'un çalgısı ise diaulostur. Ancak kurban sunulurken veya başka önemli bir dini tören yapılırken genellikle müzisyenlerin aulosla müzik yapması geleneksel bir şeydi. Dionysos törenleri ve müziği, Romantik Dönem'in esin kaynağı olmuştur¹⁸².

II.2.B.2. AGONES VE PANAGYRIS'LERDE MÜZİK VE MÜZİK YARIŞMALARI:

Müzik tanrısı *Apollon Pythios* ya da *Pythokhthonos* (Python'un Galibi) onuruna *Delphoi*'da kutlanan *Pythia Bayramları*'nda¹⁸³ coşku ve hırsla yarışan müzisyenler için

¹⁸⁰ Landels, 1999, 3.

¹⁸¹ İlyasoğlu, 2001, 6.

¹⁸² İlyasoğlu, 2001, 6.

¹⁸³ Pindaros. *Pythia*. 10.37 ff.;fr.129.6 f.; Meritt, 1963, 419-420

yarışmalar yapılırdı. Klaros’da Apollon Klarios adına düzenlenen Klaria Bayramlarındaki müzik yarışmaları en eski yarışma gruplarından biri idi. Tiyatral yarışmalar daha sonra girmiştir¹⁸⁴. Kolophon kenti Mimnermos’tan başlayarak (İ. Ö. VII. yüzyılın ikinci yarısı), Hermesianax, Phoinix, Nikandros I, Nikandros II, Kleandros’a değin sayısız ozan ve müzisyen yetiştirmiştir. Ancak en ünlü ozan ve müzisyenlerden biri olarak Polymnastos gösterilir. Pindaros, onu şu sözlerle tanımlar: “*Sen, sesi en iyi olarak herkesçe bilinen Kolophon’lu Polymnastos*”¹⁸⁵. Klaria yarışma galiplerine defne tacı sunulduğu ve tacı takma törenini agonetheteslerin yaptığı biliniyor¹⁸⁶.

Agon ve oyunlarda çalgıcıların özel yeteneklerini gösterebileceği bazı farklı bölümler vardı. Bunların en itibarlısı, ozan, besteci, şarkıcı ve kendi eşlikçisi olduğu bir sanat dalı olan kithara ile şarkı söylemekti. Platon, yarışmalardan önce yapılan hazırlıklar sırasında koristlere rejim ve oruç önerirdi. Antiphon’un nutuklarından bir tanesi “*evinde ses eğitimi alıp da koroda şarkı söylemek isteyen ve sesini geliştirmek için bir iksir içtikten sonra ölen birisinin ölümü için suçlanan bir adam için yazılmıştır*”. Bu talihsiz olayın devamı bilinmiyor, ama iksir içen şarkıcılar bunu akıcı bir ton elde etmek ve boğuk sesi önlemek amacıyla yapmaktaydılar. Bir kithara şarkıcısıyla ilgili komik bir fragmanda, bir tür yılan balığının yapışkan deri parçalarıyla gargara yaparak nefesini ve sesini güçlendirmeyi denediği ileri sürülmektedir.

Apollon’a adanmış olan bayramlar dışında, Olympia, Isthmia ya da Nemeia Bayramları, *Panathenaia*¹⁸⁷ ve benzeri agon kutlamaları sırasında da düzenlenen yarışmaların bir bölümü müzik yarışmaları idi. Anadolu’da Antiokheia ‘da kutlanan Olympia Bayramları kapsamında yarışmalar üç bölümden oluşuyor; son ve üçüncü bölüme *Tragika Mele Yarışmaları* adı veriliyordu. Bu bölümde şiir ve müzik yarışmaları yapılıyordu¹⁸⁸. İ. Ö. III. yüzyıldan önce Nemeia yarışmalarında, müzik yarışmalarının yer aldığı biliniyor¹⁸⁹. Bu yarışmalarda, katı dini törenlerin dışında, kutlanan tanrı adına, solistler, koristler ve dansçıların katıldığı her çeşit müzikal

¹⁸⁴ Şahin, 1998, 52.

¹⁸⁵ Şahin, 1998, 53.

¹⁸⁶ Robert-Robert, 1989, 52.

¹⁸⁷ Atina’nın milli bayramı panathenaia ve oyunları. Tanrıça Athena onuruna düzenlenirdi.

¹⁸⁸ Şahin, 2001, 133.

¹⁸⁹ Şahin, 2001, 115.

yarışmalar yapıldı. Gerçekte, bu agon günleri süresince müzik sesi kentte hemen hemen kesintisiz olarak işitiliyordu.

II. 2. C. YARIŞMA ZAFERİ KUTLAMA ŞENLİKLERİ VE MÜZİĞİ:

Agones ve panagyrislerdeki yarışmaların ardından yapılan zafer kutlamalarıydı¹⁹⁰. Bu kutlamalar süresince çalınmak ve söylenmek üzere, yarışma galipleri için ya kentlerin ya da yarışma galibi zenginlerin kendileri ya da yakınları için yüksek kaliteli sanatsal eserler icra ettirdikleri şarkı ve şiirler yaptırdıkları, Pindaros'un, Bakkhylides'in¹⁹¹ zafer şarkıları ve Simonides'in bazı fragmanlarından bilinmektedir. Zafer kazanan kişinin arkadaşları, zaferin kazanıldığı gün onuruna şarkılar söylerlerdi ve ardından akşamda yemek yiyip içki içebiliyorlardı. Burada genç erkeklerden oluşan yerel koro gösteri yapıyordu. Bu gösteriler evde, evlerin önünde veya zafer kazanan kişinin yerel bir sunakta kurban töreni sırasında gerçekleştirilecek bir şölen oturumundan daha uzun süreli olarak yapılabilirdi. Zafer kazanan kişinin yakın çevresi haricindekilerin de ilgisini çekiyordu. Zira onun kazandığı zafer tüm yaşanan kente zafer getirmiş oluyordu. Düğün şarkılarında olduğu gibi, bu şarkılara da lyralar ve aulosların eşlik ettiğini biliniyor¹⁹². Aiskhylos, Iphigeneia'yı babasının verdiği akşam yemeği davetinde misafirlere saf sesle zafer ve sevinç şarkısı söylerken hayal eder.¹⁹³

II. 2. D. DÜĞÜN MÜZİĞİ:

Üç gün süren düğün töreni, *Proaulia* (Düğün Arifesi), *Gamos* (Düğün) ve *Epaulia* (Düğün Ertesi) farklı adlar ve törenlerle kutlanıyordu. *Proaulia* düğünden bir gün önceye verilen ad olup, bu gün, düğün hazırlıkları ve bazı törenlere ayrılmıştı. *Proaulia*, baba evinden ayrılacak gelin adayı için, bir tür veda günü idi. *Proaulia* gününün en önemli seremonisi, *Loutrophoria* adı verilen törendi Gelin hamamına

¹⁹⁰ Pindaros, *Pythia*, 33.17–19.

¹⁹¹ İ. Ö. 505–450 yılları arasında yaşamış olan Bakkhylides, Simonides'in yeğeni ve aynı zamanda öğrencisi idi. Zafer şarkıları ile tanınıyordu.

¹⁹² Pindaros, *Nemeia*, 6. 37. Bakkhylides'in kısa ezgilerinden 2 ve 7 böyle kutlamalar için bestelenmişti.

¹⁹³ Aesch. *Ag.*245; *Ar.*Av.213. Kaimio, 1977, 202.

(*Loutrophoria* kutlaması) bir alay halinde gidiliyordu. Önde ritmik adımlarla ilerleyen eli meşaleli bir kadın, arkasında *auletris*¹⁹⁴ (flütist) bir çocuk, onun arkasında başında mersin dalından çelenk taşıyan *Paides Amphithaleis*, onun arkasında gelin adayı ve nihayet kadınlar yer alıyorlardı.

Gamos, düğün günüdür. Düğün kız evinde yapılıyordu. Düğünün ardından, gelinin damat eşliğinde babasının evinden yeni evine nakli ya da baba evinden ayrılma töreni *Methodos Agones* başlıyordu¹⁹⁵. Bu Hellen düğünlerinin başlıca olaylarından biri idi. Gelin alayına *Hymenaios* ya da *Pompe* deniyordu. *Hymenaios* [Aiol diyalektiğinde *Hymneaos* olarak geçer] sözcüğüne ilk kez Homeros'ta rastlanır ve *Hymenaios*'u, baba evinden koca evine giden genç kıza, neşeli şarkılarla eşlik eden grup olarak tanımlar¹⁹⁶. Hesiodos ise, bu gruba elinde meşale taşıyan kadınları da ekler. Bu alaya çiftin arkadaşları ve müzisyenler (*lyrist* ve *aulet*'ler) hymnos'lar okuyarak eşlik ediyorlardı. *Hymenaios*'u, koca evinden gelen benzer bir *Hymenaios* sokağın başında dans ederek şarkılar söyleyerek ve şakalar yaparak karşılıyordu. Ancak betimlerde iki *Hymenaios*'un karşılaşmalarını gösteren sahneler rastlanmaz. Sokaklarda içki içiyorlardı, esans ve parfüm kokuları havada uçuşuyordu; nedimeler naralar atıyorlardı ve bu sırada erkeklerde evlenen çiftin evliliklerini kutlamak için neşeli şarkılar söylüyorlardı.¹⁹⁷ Yeni evliler ilk gece eve gittiklerinde şarkılar kapalı kapılar ardında devam ediyordu. Longos, bir kır düğününde ilahi söyleyen kişiyi “*kaba ve kulak tırmalayıcı bir ses ile düğün şarkısı yerine sanki toprağı çatallara parçalar gibi söylediğini belirterek tamamlamaktadır*”.

Homeros, Akhileus'un kalkanında bu tip bir tören alayını şöyle dile getirir:

“Onlar şehir boyunca geline meşalelerle eşlik ediyorlar ve hymenaeal çınlar; genç dansçılar etrafta döner, aralarında aulos'lar ve lyra'lar çalınır, kadınlar kapılarının önünde tüm bu görüntüye hayran kalarak durur”¹⁹⁸.

Bu parçanın bir benzeri İ. Ö.6.yüzyıla tarihlenen bir ezgide, lyra eşliğinde dans eden kadınlar vardır, bunun yanı sıra bir flütistin önderlik ettiği bir genç erkek

¹⁹⁴ *Auletris* bkz. *IG XI*, 2, 158, A, 51; 161, A, 85; 162, A, 47.

¹⁹⁵ *Hesychios*, s. v. “Agonese”.

¹⁹⁶ Homeros, *İliada*, XVIII, 493.

¹⁹⁷ Sappho, fr.44.Cf.; Pindaros, *Pythia*. 3. 88.; Euripides, *Troades*, 308-41.; vazo resmi için bkz.: Wegner, 1949, 95-191.

¹⁹⁸ West, 1992, 21.

bulunuyordu. Bu sahneye ait en açık anlatım Sappho tarafından Hektor ve Andromakhe'nın düğününü anlatan ezgide verilir. Hektor, gelini (Andromakhe) Troia 'ya getirirken herkes arabalara biner ve ona eşlik eder.¹⁹⁹ O sırada lyralar, melodili auloslar ve kyballonların²⁰⁰ (zil) sesleri ile bütünleşmişlerdir. Kutsal şarkıdaki genç kız sesleri, göğe doğru yükselir. Bu fragmanlardan bir "*epithalamia*"nın gece süresince devam ettiğini söyler²⁰¹. Sappho gelinler için *epithalamion* (ezgiler) yazmıştır²⁰². Pindaros da, Sappho'nun eserlerinden arda kalanlar arasında bazı fragmanların, geline bekâr kız arkadaşları tarafından şarkı söylendiğini dikkat çeker.

II. 2. E. SYMPOSION MÜZİĞİ²⁰³:

Müzik genelde kutlama fikriyle uyumlu idi. İyi bir olayla karşılaşınca ya da özel bir başarı elde edince veya akla şarap gelince, Hellenler müziğe ve dansa yöneliyorlardı²⁰⁴.

Ünlü epik aoidos'lar (kahramanlık öykü ve zaferlerini dile getirenler) olarak geçen Phemios ve Demodokos adlı ozanlar Ithaka ve Skheria'daki kralların saraylarında sanatlarını icra etmekteydiler ve bu şairler konuklar yemek yiyip içerlerken lyralarını çalıp, insanların başından geçen olayları anlatırlardı²⁰⁵. Odysseus, iyi yiyecek ve şarapla donatılmış ve bir şairin dinlendiği bir şölende oturmaktan daha güzel bir şey olmadığını düşünmekteydi. Bu şarkıcılar aynı zamanda dans için gerekli olan müziği de yapmaktaydılar ve Demodokos eserinin bir bölümünde bölümle birlikte eş zamanlı ya da hemen ardından erkek çocuklarının oluşturduğu bir grubun dansını sunmaktadır. Troialılar ve müttefikleri gece kamp ateşlerinin etrafında oturup aulos'la ve syrinx'le kendilerini eğlendirmekteydiler. Şarabın etkisiyle son derece makul ve mantıklı bir adam bile şarkı söyleyip, dans edip, gülerek patavatsızca konuşabilmekteydi. Tanrıların bile Olympos Dağı'nda kendilerini kontrol etmek zorunda kalmadıkları zamanlarda

¹⁹⁹ West, 1992, 21.

²⁰⁰ Paquette, 1984, 206, P 14.

²⁰¹ Sappho, frg. 30, 44, 104–117; Pindaros, *Pythia*, 3.17–19. Daha sonraki dönemlerdeki evlilikle ilgili kompozisyonlar için Bkz: Theokritos, Theoc.18 (kızların akşam şarkı söyleyip gün ağarınca kadar döndüklerini söylemektedir). ; P.Maas, 1894–1980, IX.130–4; E.Contiades-Tsitsoni, *Hymenaios und Epithalamion*, 1990.

²⁰² Sappho, IX. frg. 108.

²⁰³ Symposion için bkz: Platon, *Şölen*.

²⁰⁴ Aiskhylos, *Agamemnon*, 23, 31. Sophokles, *Trakhiniai*, 205–20, Euripides, *Erechtheus* fr.65.5–10.

²⁰⁵ *Odyseia*, 1.150, 5, 325 – 422; 8. 43, 10, 471–541, 17. 261–271, 358–360, 22. 330–356;cf. Stesikhoros, *Supplementum Lyricis Graecis*, 148,3–4. Lyra “ yemeğin eşlikçisi olarak adlandırılmaktaydı” bkz: *Odyseia*, 8.99, 17.271.

müzikle eğlendikleri hayal edilmektedir. Apollon lyra çalıyordu, Mousalar şarkı söylüyorlardı ve bazen diğer tanrı ve tanrıçalar dans ediyorlardı²⁰⁶. İ.Ö. VII–V. yüzyıllardaki ağıt ve lirik şiirlerin çoğu symposionlarda söylemek üzere bestelenmekteydi. Aristokratik çevrede gerçekleşen bu tür faaliyetlerde evin erkekleri arkadaşlarıyla hoş vakit geçirmekteydiler. Bu kişiler kendi ilgilendikleri konularda şarkı söylerlerdi. Örneğin: bir tanrıya küçük bir hymnos, politik bir yorum veya vaaz, şarabın getirdiği şarabın yansımaları veya aşk acıları, ahlaki tavsiyeler ve espriler gibi. Gecenin sonunda neşeli misafirler caddeler boyunca içkili bir şekilde gezip şarkı söyleyip dans edip tanıdıklarına ziyaretlerde bulunuyorlardı. Mersiye tarzındaki ölçü (sözler) bir aulet (kadın ya da erkek) tarafından çalınıp, söyleniyordu. Daha titizlikle işlenmiş olanlarsa, bir lyra veya daha az sıklıkla bir aulos eşliğinde şarkıcının kendisi tarafından söylenmekteydi. Yaratıcı bir ozan yeni şarkılar üretmeye devam ederken, diğerleri ise eskileri tekrar etmekteydiler. İ. Ö. VII. yüzyılda yaşamış olan Theognis’in²⁰⁷, arkadaşı Kynos için yazdığı ezgilerinden birinde şöyle der:

*“Sen her yemekte her şölende olacaksın,
Ve pek çok insan senin adını dudaklarında taşıyacak,
Ve tatlı çocuklar alto flütler eşliğinde
Tatlı ve berrak sesleriyle seni söyleyecekler şarkılarında.”*

Böylece Theognis, Kynos’a yazdığı kendi şiirlerinin çok ilerde gelecekte dahi symposionlarda geniş bir şekilde dilden dile dolaşacağını umuyordu. 5.yüzyılda Atina’daki symposionlarda şarkı söyleyen kişiler, klasik ozanlardan şiirler veya alıntılarının yanı sıra başka amaçlar için yazılan eserlerden de parçalar bölümler sunmaktaydılar. Bu klasik ozanların bazıları Alkman, Alkaios, Stesikhos, Anakreon, Simonides, Phrynikhos, Pindaros idi.²⁰⁸ Herkesin lyra çalamadığı gerçeği, hakkında oldukça detaylı bilgi Atina symposionlarında izlenen seremonilerden bilinmektedir. Buna göre, yemek ardından tanrılar adına, şarap libasyonu yapıldı ve üçüncü libasyon Zeus adına yapıldı. Bu anda herkes şükran veya zafer şarkısı söylemekteydiler. Bu seremoninin ardından içki içme (içki şöleni) başladı. Bu şölen sırasında bir defne veya

²⁰⁶ *İliada*, 1. 603–4. *Theogonia*, 36–52; *Hymne Homérique à Apollon*, 186–206.

²⁰⁷ Ünlü Megaralı Ozan. Şiirlerinde epik elemanlar ve İonik lehçe kullanmıştır. Nadiren de Dorik lehçe kullandığı bilinir. Çelgin, 45.

²⁰⁸ Pl.6;Ar.Nub,1354 ff.,235.Reitzenstein,1893,24-33.Giessen,1974,11-17.Rösler, 1980,37.Murray, 1990.

mersin ağacı dalı dolaştırılır ve bu dalı alan her misafirin şarkı söylemesi veya bir şey anlatması ya da bir önceki kişinin söylediği şarkıyı devam ettirmesi gerekirdi. Bu sırada kiralanan bir aulet gerekli eşlikçiliği yapmaktaydı. Bunlardan sonra becerikli olanlar lyra ile şarkı söylerlerdi.²⁰⁹ Ancak yüzyılın sonunda moda değişir ve genç erkekler geleneksel repertuardan ziyade itibarı olmayan modern oyunlardan bölümler sunarak daha yaşlı olan büyüklerini mahcup etmekteydiler. Bazı ev sahipleri dans eden kızlar, akrobatlar ve müzisyenler kiralayarak misafirlerini eğlendirmeye çalışırken, diğerleri bu tür şovlara tenezzül etmeyip kendi entelektüel konuşmalarından hoşnutlardı. Erkekler neşe içinde eğlenmeye devam ederken, kadınlar gynaikon’da kalmaktaydılar. Ancak kadınların da orada şarkı söyledikleri biliniyor. Platonun anlatısına göre “*symposionda Agathon’un misafirleri, bu eğlencelerini kadınların da beğenisine sunmaya karar vermişlerdi.*”²¹⁰ Vazo resimlerinde sıklıkla gynaikon’da müzik yapıldığını gösteren betimlemeler görülür. Sappho ve arkadaşlarının özel eğlence niteliğinde çiçeklerden yapılan taçlar takıp, parfüm sürüp ve yumuşak klinelerde erkeklerin eğlenceleri gibi şöenler, kutlamalar yaptıkları biliniyor. Kadınlar da çalışmanın monotonluğundan kurtulmak için bu şöenlerde şarkı söylemekteydiler. Kalipso ve Kirke’nin, Odysseia destanında dokuma tezgâhları başında ve diğer yerlerde şarkı söylediklerine dair anlatımlar bulunmaktadır. Kadınlar mısır öğütürlerken veya dibeğe bir şeyler dökerlerken de şarkı söylüyorlardı, anneler ve bakıcılar bebeklere ninni söylüyorlardı. Ayrıca yün işi ile uğraşanlarında kendine has şarkıları vardı²¹¹.

II. 2. F. ÖLÜ KÜLTÜNDE MÜZİK:

Ölü kültü ve ritüellerinde müziğin yeri çok önemli idi. Hellen cenaze törenlerindeki müzik ağıtlardı. Ancak ağıtlar ya da kederli bir önsezi, kötümserliğin yansıtılması veya korkunç efsanelerin anlatımı için de kullanılmış olabiliyordu. Bu tür ağıtları söyleyen Simonides ve Pindaros edebi geçerlilik kazananlar arasındadır. Sappho, bir ölüm nedeniyle acı duyan kız kardeşini şöyle söyleyerek azarlayabiliyordu:

*“Nymphelerin hizmetçilerinin evinde ağıt yakmak
Bize yakışmayacağından doğru değildir”*²¹².

²⁰⁹ Wehrli, 1944,69–71

²¹⁰ West, 1992, 27.

²¹¹ West, 1992,14.

²¹² Sappho, fr. 150

Ölü kültü ritüelinin ilk aşaması *prothesis*'di (Soma'nın Sergilenmesi). Bu ritüele isteyen tüm erkekler katılabiliyorlardı. Ancak kadınlar için bazı sınırlamalar vardı. Örneğin, 60 yaşın üzerindeki tüm kadınların katılma izni olmasına karşın, bu yaşın altındaki kadınlarda, ölünün dördüncü dereceye kadar yakın akraba olma şartı aranıyordu²¹³. *Prothesis* süresince ölünün akrabaları özellikle kadınlar ağıt yakarlardı. Aristokrat aileler genellikle ağıt söyletmek için, dışarıdan getirilen, eğitilmiş kişileri tercih ediyorlardı. Örneğin: Threnodistes getirilmesi gibi²¹⁴. Önceden hazırlanmış ağıtlar mezarda da söylenebiliyor veya eğer gömüldüğü zaman yapılmazsa ardından gelen ve ölüye yapılan sunuların olduğu anma töreninde ya da ailenin başka bir üyesi mezarın yanına getirildiğinde bu ağıtlar (söylenebilmekteydi) yakılmaktaydı. Platon *Karia* tarzında müzik yapan, ölüye eşlik eden yabancı şarkıcıların tutulup kiralandığını belirtmektedir. Bu kişi ya da kişiler *Ekphora* (cenaze alayı) sırasında da ölüye eşlik ediyorlardı. Aristokrat ailelerin ölülerini gösterişli bir tarzda nekropolis'e götürmeleri bir saygınlık göstergesiydi. Bu nedenle de, çok sayıda ücretli ağlayıcılar ve ağıt yakanlar kiralanıyordu. *Ekphora* sırasında şarkı söylendiğine dair (ağıtla eş tutulmamalıdır) çok az bilgi vardır. Ancak İ. Ö. geç VII. yüzyıldan bir siyah figürlü bir vazo ve bir tabak üzerinde, korteje bir aletin eşlik ettiği görülür. Aulet ya da aulet'ler (birden fazla olabiliyordu) kortejin en arkasında yer alıyorlardı. Etrüsk Mezar resimlerinde ise, bu sahneler sıklıkla görülür. Müziğin yanı sıra dans da vardır²¹⁵. Bu dans *tripudium* ritminde yapılıyordu²¹⁶. Cenaze törenlerinin müzik aleti aulos ya da diaulos'tu. Solon²¹⁷ Atina cenaze törenlerindeki gösteriş ve ölçsüzlüğün frenlenmesi için yasalar çıkarmıştır. Bu bağlamda aulet sayısı da 10 olarak sınırlandırılmıştır²¹⁸. Delphoi'da, cenaze törenlerinin yürüyüşlerinin sessiz yapılması konusunda bir şart konulmuştu. Bu bağlamda mezardaki ağlayıp sızlamalar sınırlandırılmış ve Atina'da hazırlanan ağıtlar yasaklanmıştı. Diğer bir deyişle, akrabaların acılarını belirtmek için o

²¹³ Şahin, 1996, 152.

²¹⁴ West, 1992, 23.

²¹⁵ Pallottino, 1953, 43 "Aslan Mezarı", 47, 53. "Bakkhant'lar Mezarı".

²¹⁶ Pallottino, 1953, 45.

²¹⁷ Plutarkhos, Bioi Pralleloi "Solon", X, 2-XI. 1.

²¹⁸ Şahin, 1996, 152.

anda ortaya çıkan ifadeler yapılması ve bunun bir sanat icrasına dönüştürülmemesi arzu edilmiştir²¹⁹.

Fahişe Pythionike'nin Ekphorası'nda, aşığı Halos büyük profesyonel bir koro ve müzik grubu tutmuştu. Başka bir siyah figür vazosunda mezara yaklaşan grubu bekleyen dua eden bir kadını ve auleti göstermektedir.

Ölünün gömülmesinin ardından aile gece müzikli ziyafet veriyordu. Yemek sessizlik içinde yeniyordu. Ölü için de servis açılıyordu. Yemeğin sonunda ruhun müzik eşliğinde uğurlanma töreni yapılıyordu. Ayrıca çok farklı adlar altında ölümlere adanmış olan bayramlar vardı ve kutlamalarda müziğin yeri çok önemli idi²²⁰.

Korinthoslu Aristokrat Bakhis'in, karısı Megara, elli genç erkek ve kızdan oluşan bir koro tarafından her yıl anılmaktaydı²²¹. Sophokles, Klytaemestra'nın, Agamemnon anısına aylık olarak kurbanlar ve koro performanslarının yapılmasını emrettiğini belirtmektedir. Kıbrıslı Prens Nikokles ölen babasının cenaze töreninde atletik yarışmalar, at ve deniz yarışlarının yanında koro ve müzik yarışmaları düzenlemiştir.

Kral Admetos'un, karısının yasını tuttuğu 12 ay süresince lyra ve aulos çalınmasını yasakladığı bilinir²²².

²¹⁹ Sokolowski, 1969, nos. 77C15 (Delphoi), 97 A11 (Ioulis) Plutarkhos, *Solon*, 21,5.

²²⁰ Şahin, 1996, 158–160.

²²¹ Leutsch-Schneidewin, *Corpus Paroemiographorum Graecorum*, i.117.

²²² Euripides, *Alkestis*, 430; cf. *Apollodoros*, 1.9.28

III. BÖLÜM

PALEOORGANOLOJİ / MÜZİKOARKEOLOJİ

Paleoorganoloji ya da daha doğru deyişle müzikoarkeoloji, müzik aletlerinin kökeni ve gelişmesi ile ilgilidir ve bu konuda öncü çalışmalar Saint-Saën²²³, Gevaert²²⁴, Reinach²²⁵, Emmanuel²²⁶, Sachs²²⁷ ve Galpin tarafından yapılmıştır²²⁸. Müzikoarkeoloji’de malzeme, müzelerde bulunan eserler ve yayınlardır. Günümüzde müzik tarihi, Prehistorik Dönem müziği basit ve ilkel bulunduğu için, yanlış bir tutumla Ortaçağ’dan itibaren başlatılmaktadır.

Paleoorganolojide, Prehistorik dönemlerden itibaren tüm dönemlerin müzik aletleri araştırma konusudur²²⁹. Hellenlerde söz, müzikten önemli idi. Bunun nedeni sanatlarında kesinlik ve belirlilik istedikleri içindi. Bunu da sözler sağlayabilirdi. Çalgısal müzik çok önemli olmadığı için telli ve nefesli müzik aletleri ilkel durumda bırakılmışlardı. Ancak Perikles Dönemi’nden sonra müzik aletleri gelişmiş ve çalgısal müzik destek görmüştür²³⁰. Antik kaynaklarda pek çok müzik aleti adı geçmektedir. Antik Yunan’da müzik yaşantısında anlamlı rol oynayan ve araştırma yoluyla malzeme üzerinde saptanmış olanlar sınırlı sayıdadırlar. Selanik *"Bizans Çalgıları Müzesi"* ve Atina *"Geleneksel Yunan Çalgıları Müzesi"*nde yapılan araştırmalarda Yunan çalgısı olarak tanıtılan birçok çalgının Anadolu’ya Orta Asya’dan göç etmiş ve Şaman geleneğinin günümüze yansımaları sağlayan, çalgılardan oluştuğu gözlemlenmiştir. Bu çalgıların çoğunun adları Türkçe kökenlidir; *Toumbeleki*(dümbelek), *Defi*,(def), *Daouli*(Davul), *Zournas*(Zuma), *Baglamas* (Bağlama), *Sazi*(Saz), *Tambuoruas*(Tambur), *Outi* (Ud), *Kanonaki*(Kanun) gibi.²³¹

Dünya halklarının kullanmış olduğu müzik aletlerinin bilimsel ilkelere göre sınıflandırılması müzikologları uzun süre uğraştırmıştır. En etkin olan sistem E.M. von

²²³ Saint-Saëns, 1931.

²²⁴ Gevaert, 1875.

²²⁵ Reinach, 1926.

²²⁶ Emmanuel, 1911.; Emmanuel, 1913.; Emmanuel, 1931.

²²⁷ Sachs, 1965,21.

²²⁸ Megaw, 1968, 124.

²²⁹ Homo-Lechner, 1989, 142, 72–73.

²³⁰ Sach,1965, 21.

²³¹ Taranç,2007, 17.

Hornbostel ve C. Sachs tarafından geliştirilmiştir. Bu sistem başlıca dört kategoriden (ve çok sayıda alt bölümlerden) oluşmuştur.²³²

1-*Aerophones*: Hava+ses

2-*Khordophones*: Kiriş(tel)+ses²³³

3-*Idiophones*: Tınlayan, yankılı malzemeden yapılan çalgılar. Basit bir sallamayla ya da sürtmeyeyle ses çıkaracak şekilde yapılıyor.

4-*Membranophones*: Zar(zarımsı)+ses

III. 1. NEFESLİ ÇALGILAR (AEROFON):

III. 1. A. Aulos (Flüt):

Kökeni Yakın doğu, Mezopotamya olduğu ileri sürülür. Mezopotamya metinlerinde geçen “sassannu”, “embubu”, “malilu”, “sulpu” sözcüklerinin bu çalgının adı olabileceği ileri sürülmüştür²³⁴. Bu nefesli çalgının Ege Dünyasındaki en erken örneğin Kyklad’larda Keros’ta bir mezarda ele geçmiş olan İ. Ö. 2880-2300 arasına tarihlenen bir heykelcikte görülür. Buradaki aulos, “*diaulos*”çiftli flüttür²³⁵. Ayrıca İ. Ö. 14 yüzyıla tarihlenen Hagia Triada (Girit) lahdinin²³⁶ uzun yüzlerinden birinde, aulet, Phryg aulos’u çalmaktadır²³⁷.

Hellen pantheonunda, aulos’un bulucusu olarak Athena geçer. Gorgon kızlarından, Medusa’nın öldürülmesinde Perseus’a yardımcı olan tanrıça, daha sonra vicdan azabına yenik düşer. Birgün, bir sazlıktan geçerken bir kamış koparıp, üflemeye başlar. Ölüm ve acı ezgileri çalmaya başlar. Ancak çalarken sudaki aksini görür. Şişkin yanakları ile kendisini çok çirkin bulur ve fırlatıp, atar. Ancak bunu bulacak kişinin kullanması durumunda, korkunç şekilde cezalandırılacağını söyler²³⁸. Athena’nın aulos’unu Marsyas bulur ve Apollon’la girdiği yarışmayı

²³² Athenaios, 636 c, Nicomandros, 1209c. Telli ve üflemeli çalgılar sıklıkla iki kutupluluk görülür (Aristox.fr.95,Aristocles ap.Ath. 174c,) perküsyon çalgıları ya hesaba katılmaz ya da telli ‘vurmalı’ çalgılar olarak belirtiliyor. Bazı geç kaynaklar üflemeli ve vurmalı çalgılar yanında insan sesini de üçüncü kategori olarak belirtirler (*Augustine, In Psalm.150.8, De doct.Christ.20-2*). Anonymus(Yazarı bilinmeyen) Bellermannı.”*Drei anonyme griechische Traktate über die Musik*” 17 üflemeli, vurmalı ve çıplak (psila) olarak sınıflandırır, son kategori hem ses hem de müzik kutusu gibi aletleri içermektedir.

²³³ West, 1992, 48.

²³⁴ Celasin, 2002, 25, Şekil. 3.29,

²³⁵ Paquette, 1984, 23, fig.1.

²³⁶ Paquette, 1984, 23, Fig.2.

²³⁷ Phryg aulos’u çalınması en zor olan aulos’tur. Aulos’lardan biri pipo gibi kıvrıktır.

²³⁸ Grimal, 1997, 473.

kazanınca, Apollon tarafından derisi yüzölerek öldürölür²³⁹. Dinsel müziğin vaz geçilmez müzik aletidir.

Şimşir, tahta, fildişi, kemik, metalden, bazen de kombine yapılmış bir müzik aletidir²⁴⁰. Silindirik veya ucu hafif konik biçimlidir. Tekli ya da çiftli tipi vardır. Çiftli flüt (diaulos) iki borudan oluşmaktadır. Flüt uzunluğu sese göre değişmekteydi: a) Soprano (20-30cm), b) Alto (40-50 cm), c) tenor (50 cm), d) bariton (80 cm), e) Bas (1m ve üstü). Diaulos da da çoğunlukla borular eşit uzunlukta idi²⁴¹. Uzunlukları aynı olan diaulos'a Romalılar "*Tibiae sarrane*" (Sarranien Flütleri) diyorlardı²⁴²

Delik sayıları, 5-24 e değin değişiyordu. En sık kullanılan 5 ve 6 lı idi. Ancak 10 ya da 15 delikli olanları da vardı²⁴³. Delik üzerindeki halkalar çevrilerek açılabilirdi. Bu halkalar ses sığasını genişletmiş ve moddan moda geçme yeteneğini arttırmıştır. Anadolu'ya özgü bir müzik aleti olan aulos, Athena tarafından bulunmuştu. Bulucusu Athena ile birlikte betimlenmediği gibi, diğer önemli tanrısal şahıslarla da birlikte betimlenmemiştir. Georgides, Pindaros'un 12. Delphoi ilahisinde'sinde bulunan ve aulos çalmaya ilişkin bu anlayışın doğru bir çözümlemesini yapar. Georgides göre, aulos müziği coşkunun, anlatımının kendisi değil, sanat düzeyindeki yansıtılması idi. Tanrıça Athena, Medusa 'nın kız kardeşi Euryale' nin yakınmalarından o denli derinden etkilenir ki, bunları ne olursa olsun saptamak ister. Bu etkiye sürekli nesnel bir biçim kazandırma gereksinimini duyar. Kendini bir yakınma olarak dışı vuran acının, bu insanı ezici yürek parçalayıcı etkisi, aulos etkisi aracılığı ile daha doğru bir deyişle aulos ezgisi niteliği ile betimlenir. Yakınma, sanata, yetiye, aulos çalmaya ve müziğe dönüştürölür. Athena, bu ezgiyi yakınmanın motiflerinden örerak yaratır²⁴⁴. Bu üflemeli çalgıyı Sirenler, Menadlar, Mousalar ve Marsyas kullanmışlardır²⁴⁵.

Yunanlılar, ölçölü olma prensibi nedeniyle heyecanlarını, coşkularını dizginlemek zorunda kalmışlardı. Bu nedenle soyluluğa özgü olmayan coşku ve heyecanı gösteren aulos, daha çok Phrygler, Lydler, Thraklar tarafından kullanılmıştı.

²³⁹ Grimal, 1997, 473.

²⁴⁰ Neubecker, 1977, 77.

²⁴¹ Paquette, 1984, 25.

²⁴² Fetis, 1872, 293.

²⁴³ Paquette, 1984, 25.

²⁴⁴ Lukacs, 1988, 81.

²⁴⁵ Neubecker, 1977, 78.

Herodotos'da kadın ve erkek flütü diye iki sıfat kullanılması çeşitli yorumlara yol açmıştır. Sadece, iki ayrı flüt yerine bir flütün iki oktavının bulunmasının kalın seslerin erkek, ince seslerin kadın flütü olarak adlandırılmasına neden olduğunu düşünmüştür²⁴⁶. Aristoteles'e göre, aulosun ağza yakın kısmına yumurta biçimli ek parçalar takılmıştı. Bunları çalarken tekrar ayrı bir ağızlık takılıyordu. Bunları çalarken sabit tutmak için yanaklık - phorbeion takılırdı²⁴⁷. (Şekil-3)



Şekil-3

III. 1. B. Syrinks (Panflüt):

Mitolojiye göre, Arkadia bölgesinde yaşayan bir ağaç perisi olan Syrinks, tanrı Pan tarafından kovalanırken saz biçimine dönüşür ve rüzgâr eserken de tatlı tatlı öter. . Pan bu sazları balmumu ile birleştirerek syrinxi yapar²⁴⁸. Gerçekten de çoban çalgısı olarak bilinen syrinks bir dizi borudan oluşmaktadır. Bu borular birbirine bir ya da iki birleştirici ile bağlanır²⁴⁹. Her boru bir ton üretir. Ton yüksekliklerinin farkı ya boruların uzunluk farkından ya da aynı uzunlukta balmumu doldurularak sağlanırdı. Syrinks'de genellikle yedi sıra boru bulunur, beş ve dokuz borulu kadar olabilir. Basit bir alet olmasına karşın çok güzel bir sesi vardır. Euripides tarafından mutluluk veren ses olarak

²⁴⁶ Herodotos, 555.

²⁴⁷ Neubecker, 1977, 78.

²⁴⁸ Paquette, 65.

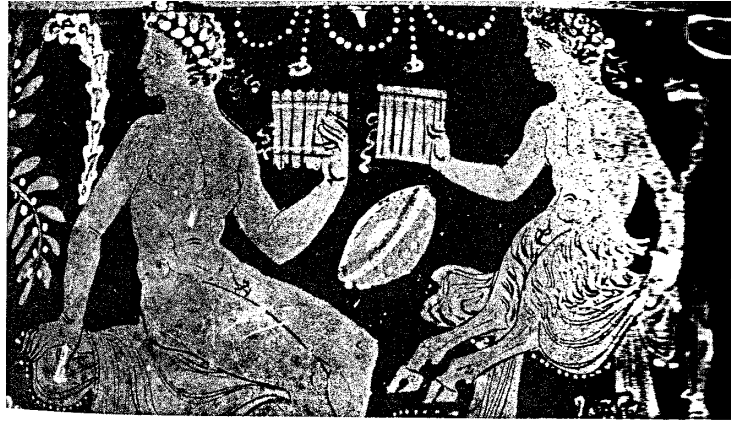
²⁴⁹ Neubecker, 1977, 82.

yorumlanmıştır. Plastik sanatlarda Hermes'in, Marsyas ve Pan'in elinde betimlenmiştir. Syrinks, İ.Ö.2700–2500 dönemine tarihlenen Keros'ta bulunan bir figüründe görülmektedir²⁵⁰. Homeros'un İliada'sında geçer²⁵¹ Çalgı aynı zamanda Hermes ve Pan'a yazılan Homerik ilahilerde görülmektedir. Klasik Dönem süresince, çalgı Pan'la birlikte görülmektedir ve aynı zamanda Silenos ve satyros'larda da görülmektedir.

Son olarak bu çalgının önemini yitirerek sayısız Greko-Roman heykelciklerindeki küçük kanatlı Erotes'in tek aksesuarı olarak ve küpelerde süsleme olarak görülmektedir.

Keros, flüt çalıcısı tarafından çalınan dikdörtgen şeklindeki syrinks Arkaik Dönem ve Klasik Dönemde de görülmektedir. (Şekil-4)

Özel flütlerdeki delikler 4 ve 9 veya 10 arasında değişmekle birlikte ortalama 6 olmaktadır. Bu çalgı kendi doğal gelişimini takip etmiştir. Lyra ve aulosun gelişimiyle çok az ilişkilidir. Kırsal hayatın nerdeyse tek ve başlıca çalgısı olan flüt şehir hayatında herhangi bir önem taşımamaktadır.²⁵²



Şekil-4

III. 1. C. Salpinks (Trompet):

Uzun bir boru ve ucunda çan biçiminde bir kısımdan oluşur. Yalnızca iki ya da üç nota çıkarabilen bu metal boruların, yat, kalk, hücum, geri çekil gibi iyi bir işaret ritmi

²⁵⁰ Paquette, 1984, 63, Fig. 9.

²⁵¹ İliada, X, 13; XVIII, 526.

²⁵² Anderson, 1994, 184.

repertuarı vardı²⁵³. Bunun yanında bahis yarışlarında da kullanılırdı. Sesi kabaydı ve gücü simgeleri²⁵⁴. Arkaik Çağa tarihlenen bronz boru çalan bir erkek heykelciği ilginç başlıklı, sol elinde salpinks bulunmakta ve asker duruşunda betimlenmiştir. Yanak askılıkları "Phorbeion"u görülmektedir²⁵⁵.

Yunanlılar ve Romalılar diğer eski ve modern kültürler, ordularını savaş için hazırlama, düşmanlarını korkutma ve etkileme ile birlikte birlikleri koordine etmek için müzik ve müzik aletlerinin değerini anlamışlardı. Özellikle idiofonlar ve membrafonlar Parthialılar tarafından korkutucu gürültü yaratmak için kullanılmışlardır ve modern zamanlarda bile Türk Yeniçeri bandolarında olduğu gibi vurmali ve üflemeli (boru) çalgılar bir tarafı motive etmek, diğer tarafı da dehşete düşürmek için kullanılmaktadır. Salpinks ve boru savaşın karmaşalı aşamalarında bile duyulabilecek özel sesler çıkarabilmekteydi ve bu ses hem diğerlerinden farklı idi hem de çıkardığı sesin özelliği bir tarafa işaret vermesi olduğu kadar diğer tarafça anlaşılmamasıydı. Aristides Quintilianus, salpinks'in bu kullanılışı üzerine De Musica adlı kitabının ikinci bölümünde şunları belirtmektedir: *Roma düşman tarafından da anlaşılabilirdiği ve bu nedenle zarar vericiği olacağı düşüncesiyle sözlü mesajları vermek yerine her bir emir için ayrı bir ton ile müzik kullanmayı tercih etmişlerdir...*

Aristides Quintilianus her ne kadar Romalılardan söz etse de salpinks Yunanlılar tarafından da kullanılmaktaydı. Aiskhylos, Sophokles ve Euripides farklı rollerde de olsa, farklı yerlerde bu çalgıdan söz etmişlerdir ve De Musica'daki ikinci konuşmacı olan Plutarkhos'lu Soterikhos salpinks'in askeri amaçlarla kullanımından söz etmekte ve Spartalıların, auloslarla çalınan "*Kastorya melosu*" ile savaşa gittiklerini, Giritlilerin de lyra'yı tercih ettiklerini belirtmiştir.

Athenaios²⁵⁶, Deipnosophistae'sinde, salpinks ve boruyu Etrüsklerin bulduğunu belirtir ama yapısı hakkında bilgi vermez. Ancak Pollux²⁵⁷, Onomastikon adlı eserinde salpinx'e dikkat çekici yer ayırmaktadır. Çalgıyı Etrüsklere atfeden Athenaeus'a katılmakla birlikte şekil olarak düz veya kavisli olarak tarif etmektedir. Çalgı bronz

²⁵³ Levi, 1987, 155.

²⁵⁴ Cowper, 1909, 197, fig.4.

²⁵⁵ Neubecker, 1977, 83.

²⁵⁶ Athenaios, IV, 184a.

²⁵⁷ Pollux, IV, 75

veya demirden yapılmaktadır ve kemikten bir ağızlığı bulunmaktadır. Sesi gürleyen, kükreyen, yüksek, berrak, sağlam, güçlü, derin, heybetli, vahşi, korkutucu, savaşkan ve düşmanca, güçlü, sert, ağır, kaba ve belalı olarak nitelendirilmektedir. Pollux, salpinxin askeri rol olarak çıkardığı işaretlere (sesler) dikkat çekmektedir; ayrıca bu işaretlerin savaş sırasında cesaretlendirme, ilerleme ve gerileme için olduğu kadar bando ve diğer amaçlar için kullanıldığını belirtmektedir. Pollux kemikten yapılan ağızlık için glotta sözcüğünü kullanmaktadır ki, bu sözcük aulosun ağızlığı için de kullanılmaktadır. Salpinks çalan kişinin dudaklarından ziyade kamışın sayesinde sesin çıkarıldığını belirttiği için Pollux'un, bu sözcüğü genelde ağızlık için kullandığı anlaşılmaktadır.²⁵⁸

Salpinksler vazo resimlerinde oldukça fazla görülmektedir ve günümüze kadar ulaşan çok sayıda bozulmamış çalgı bulunmaktadır. Boston'daki Güzel sanatlar müzesinde 157 cm uzunluğunda ve bronz halkayla bağlanmış 13 parça fildişinden oluşan bir çalgı bulunmaktadır. Kampana da bronzdandır ve huni şeklindedir. Kamışın diğer ucundaki bölüm ağız ya da ağızlık işlevini görüyor ya da ağızlık takılan bir bölüm olmalıdır. Her ne olursa olsun bu salpinx savaşta kullanılanlardan ziyade törenlerde kullanılanlardan biri olmalıdır. Eğer anlatıldığı gibi ayrılabilir bir ağızlığı varsa arka kısmında bulunan deliğin şekli ve büyüklüğü çalgının çıkardığı ses açısından çok önemli olmalıydı. Çalan kişinin dudakları, ses ve arkadaki delik Helmholtz rezonatörü yaratmaktadır ki, içine sokulduğu tüpü uzatmaktadır. Böylece mevcut salpinks'in genel ses uyumu belirlenebilse de ağız kısmı belli bir derecede değiştirilmiştir.²⁵⁹ Daha sonraki düz borazan gibi kendi kamışının ortaya çıkardığı temel tonu ve bir dizi armonik sesi çalabilmekte ve bu da ağızlık ve çalan kişinin kabiliyetine bağlı olmaktadır. Salpinks esas olarak işaret ve bandolar için kullanılsa da alt seviyedeki harmonik sesler çalgının çıkardığı daha önemli sesler olarak belirtilebilir. Salpinks çalanlar aulos çalanlar gibi phorbeia kullanırlardı. Epiktetos'un (İ.Ö. yaklaşık 520–490) betimlemesinde iki kulplu kap üzerinde bir satyros phorbeia'lı ve salpinksle görülmektedir.²⁶⁰ (Şekil-5)

²⁵⁸ Mathiesen, 1999, 230.

²⁵⁹ Mathiesen, 1999, 231.

²⁶⁰ Mathiesen, 1999, 233.



Şekil-5

Farklı işaretler için Yunan ve Romalılar tarafından farklı borular kullanılmaktaydı. Ancak kaynaklar ve resimlerden edinilen bilgilerden daha fazlası elde edilememektedir. Aristoteles'in *De Audibilibus*²⁶¹ adlı eserinde düz boruların daha iyi ses çıkardığından bahsetse de fırınlamanın metali daha kuru ve sert hale getirdiği için daha iyi ses elde edilebileceğinden söz etmektedir.

III. 1. E. Keras (Kor) :

Keras'ın kökeni öküz boynuzudur. Bu tür bir hayvan boynuzu Scherleer ressamında kırmızı figürlü bir vazosu üzerinde görülmektedir. Burada, boru çalan bir adam ve ona karşılık veren başka bir kişi görülmektedir²⁶². (Şekil-6)



Şekil-6

Keras daha sonra bronzdan yapılmaya başlanmıştır. Borular kimi zaman uzun bronz kamışların ucuna çan oluşturacak şekilde eklenmektedir. Mezopotamya

²⁶¹ Aristoteles, *De Audibilibus*.

²⁶² Mathiesen, 1999, 233.

metinlerinde “ab” ya da “abw”²⁶³ olarak geçen bu çalgıya, Fenikeliler “Keren” ya da “Shofar” diyorlardı. Keltler de ise, “Karnix” olarak geçer²⁶⁴. Mısır eserleri üzerinde, üflenen kısmın bir halkayla bağlı olduğu görülür²⁶⁵. Hitit metinlerinde “St-sawatar” (boynuz, borazan) olarak geçer. Bir geç Hitit kabartmasında müzisyen iki eli ile tutarak çalar²⁶⁶. Alp, boru çalan müzisyenlerin adının “Lu.Switräs” olduğunu ileri sürer²⁶⁷. Hititlerde, kraliyet ile ilişkili resmi olayların başlama ve bitimini belirleyen bir işaret çalgısı idi. Ayrıca Hitit bayramlarında törenlerin etaplarını belirtmek için kullanılıyordu²⁶⁸. Roma’daki adı da *cornu* idi. Bunlar, Pompeii’den kalan çok sayıda çizim ve fragmanda görülmektedir. Keras’ın iki kullanım alanı vardı: içme kabı ve müzik aleti olarak. Müzik aleti olarak, askeri, pastoral ve Dionysiak törenlerinde kullanılıyordu²⁶⁹. Bu çalgının icraatı ile ilişkili olarak 1. ve 5. derecelerden oluşan melodik motifler farklı isimlerle adlandırılıyorlardı.²⁷⁰

II. 3.A. 5. Kanorus:

Çobanların ve denizcilerin günlük yaşamda kullandıkları, deniz kabuğundan doğal bir müzik aletidir. Hydraulik müzik aleti olarak söz edilir. Plastik sanatlarda Tritonla birlikte betimlenmiştir²⁷¹. Bergama Zeus Sunağında Tritonların sol ellerinde Kanorus görülmektedir²⁷². Anadolu’da özellikle kıyı kentlerinde, su ile ilgili yapılarda Triton ve kanorusun birlikte betimlendiği plastik ve seramik eserlere oldukça sık rastlanmaktadır.(Şekil-7)



Şekil-7

²⁶³ Wellesz, 1999, 269.

²⁶⁴ Paquette, 1984, 72.

²⁶⁵ Sachs, 1940, 44.

²⁶⁶ Vieyra, 1955, Şek. 52.

²⁶⁷ Alp, 1999, 9.

²⁶⁸ Sachs, 1940, 44.

²⁶⁹ Paquette, 1984, 72.

²⁷⁰ Sachs, 1940, 110.

²⁷¹ Herter, 1939, 303.

²⁷² Schmidt, 1961, T, 4.5.6.7.

III. 1. F. Hydraulis:

İ.Ö. 250'de bulunan bu müzik aleti, İskenderiye'de babası ile birlikte berberlik yapan Ktesibios'un eseridir. Ktesibios, havanın küçük bir delikli borunun içinde sıkışınca nasıl berrak ve müzikal bir ses çıkardığını gözlemlemişti. Bu ilkeyi araştırdı ve suyun yardımıyla havayı basınçlı hale getirerek, daha yüksek sesler elde etmeyi başardı. Çeşitli boyda borular kullanarak bunlardan değişik perdelerde sesler elde etti²⁷³. Havayı sıkıştırmakta su gücünden faydalandığı için su orgu diye adlandırılan alette pistonlu bir pompa ile bir hazneye doldurulan hava su basıncı ile ses borularına üfleniyor, bu borulara kumanda eden klavyenin tuşlarına basılınca da sübap açılarak havayı dışarı atıyordu. Borulu orgların atası olan bu müzik aleti, Romalılar ve Bizanslılar tarafından geniş ölçüde kullanılmışlardır (Şekil-8). İstanbul'da, Teodosius Obeliski kaidesinde Bizans orglarının bilinen tek betimi vardır. İmparator sarayın ileri gelenleri tarafından çevrelenmiş önünde iki org, syrinx, auloslardan oluşan bir orkestra vardır. İki org birbirinin aynısıdır. Sağdakinde boruların ağızları daha iyi görülmektedir. Körüklerin üzerinde iki genç oturmaktadır²⁷⁴.



Şekil-8 Hydraulis, 1st century BC, Archaeological Museum of Dion, Greece

²⁷³ Levi, 1987, 155.

²⁷⁴ Perrot, 1989, 60.

III. 2. TELLİ ÇALGILAR (*Khordophones* “ Kirişli”) :

Telli çalgılar içinde yer alan Phorminks, Lyra, Barbiton ve Kithara benzerlikleri olmasına karşın, form, ses uyumu ve köken yönünden farklı müzik aletleridir²⁷⁵. En eski telli çalgılarla ilgili olarak, Ur Kral Mezarlarında bulunan müzik aletleri yeterli bilgi vermektedir. Bu müzik aletleri yanında, ikonografik malzemedan de müzisyenin hangi pozisyonda çaldığı, kadın veya erkek olduğu ile ilgili bilgiler için faydalanılmaktadır²⁷⁶. Ses kutusu kaplumbağa kabuğundan yapılmış iki enstrümandan birine lyra²⁷⁷ diğerine ise barbiton (barbitos)²⁷⁸ deniyordu.

Buna karşın, ses kutusu ağaçtan yapılmış olan diğer iki enstrüman Phorminks²⁷⁹ ve Kithara²⁸⁰ olarak adlandırılıyordu. Bu farkın bir sonucu vardı, ilk gruptakiler amatör müzisyenler tarafından, ikinci gruptakilerden kithara, profesyonel müzisyenler tarafından kullanılıyordu.

III. 2. A. Phorminks:

Bir Miken mezarında (M.Ö. 1550–1100) sağ ve sol kolun parçalarının kaplamalarına, üst eşiğin parçasına rastlanmıştır. Bu parçalardan tahmin yürütülerek en erken phorminks 60–75 cm. yüksekliğinde olduğu anlaşılmaktadır²⁸¹. Ancak, phorminks Hellen dünyasında, X. yüzyılda görülmeye başlar ve Geometrik Dönem vazoları üzerinde ise sıklıkla betimlenir²⁸². Phorminks, Homeros’un İliada’sında, Akhilleus’un çaldığı güzel bezemeli ve gümüş köprülü lüks çalgı olarak geçer²⁸³. Homeros, phorminks’i ince ve tiz sesli olarak tanımlar²⁸⁴. Phorminks’in ses kutusu ağaçtan olup, hilal ya da ay formunda ve yüzeyi düzdür²⁸⁵. Birbirine paralel kollara sahiptir. Phorminks’in üst kollarının tabanı alt kollarla birleşmektedir ve bu çember veya yarı çember sıklıkla belirtilmektedir. Üst kolların içi boş olsaydı ve büyüklükleri de izin verseydi ses kutusu olarak işlev görürlerdi ve aynı zamanda bu çemberler ses delikleri

²⁷⁵ Şahin, 1999, 201.

²⁷⁶ Spycket, 1983, 39.

²⁷⁷ DA, s. v. “Lyra”, 1438–1440, Fig. 4699–4704; Paquette, 1984, 145-146.;

²⁷⁸ Paquette, 173–175, Fig. B 9-B 23.

²⁷⁹ Phorminks’in gelişimi için Bkz: M. Wegner, Musik und Tanz, 1968, U1-U17, Fig. 1-3.; Paquette, 131-133.

²⁸⁰ Paquette, 91–92, Fig. 1–15.

²⁸¹ Maas and Snyder, 1989, 8.

²⁸² Paquette, 1984, 87-88, Fig. Ph1-7

²⁸³ İliada, IX, 185-190.

²⁸⁴ Odysseia, VIII, 67.

²⁸⁵ Şahin, 1999, 203.

olarak işleyebilirdi. Tellerin bağlandığı köprü ise düz veya hafif iç bükey olup, 3,4,5 ve 8 telli tipleri vardı. Ancak ençok kullanılan tipi 4 telli olanıdır²⁸⁶. Teller hayvan bağırsağındandır. İki taraflı tesbit edilmiş teller, bir tarafta kolları birleştiren çubuğun etrafında dönerek akord edilirdi²⁸⁷. Tellerin gerilme işlemi, Odysseus'un yay germesine benzetilmiştir²⁸⁸. Erkek seslerine iyi giden phorminks, erken dönem kutsal dans ve kült törenlerinin vazgeçilmez telli çalgısıydı²⁸⁹. İ. Ö. VII. yüzyılda kutsal müzik aleti olma özelliğini yitiren phorminks, uzun süre kithara olarak kabul edilmiş olmasına karşın, bu gün farklı bir telli çalgı olduğu anlaşılmıştır ve beşik kitharanın öncüsü olarak kabul edilir²⁹⁰.



Phorminks (Beyaz Lekythos)

Şekil-9

Phorminks'in pek çok çiziminde ses kutusu üzerinde bir çift çemberin veya gözün olduğu görülmektedir. Bunlar genellikle köprüye yakın konumlandığı için ek ses delikleri olarak nitelendirilebilirler. Ses kutusunun üstü ve özellikle altı birkaç parçadan oluşabilirdi ki bu parçalara birleştirme sırasında şekil verilebilinirdi. Beyaz lekythos üzerindeki phorminks'in arkasında görülen birbirinden farklı renkler farklı bölümleri belirtebileceği gibi kaplamaları da belirtiyor olabilir. (Şekil-9) Şurası kesinlikle

²⁸⁶ Şahin, 1999, 203.

²⁸⁷ Neubecker, 1977, 70.

²⁸⁸ Neubecker, 1977, 70.; *Odysseia*, XXI., 406-407.

²⁸⁹ Şahin, 1999, 203

²⁹⁰ Paquette, 1984, 133.

mümkündür ki ses kutusunun üst ve altı modern gitarlarda olduğu gibi düz ve yanlara yapıştırılmaktaydı ve bu çalgının çevresine uyması için şekil verilmişti. Ses kutusunun arkası çıkıntılı olabilirdi. Ancak kaplumbağa kutularında yapılan ses kutularından daha fazla değildi. Phorminks çalan Mousanın kolunun pozisyonu kendisinin çok derin bir ses kutusunu tutmadığını göstermektedir. Phorminks'sin eşiği lyra ve kitharanın aksine kolların üstünde konumlandırılmıştı veya bazı durumlarda kolların en ucunda bulunmaktaydı. Diğer taraftan köprü ve khordotonları diğerlerinden farklıydı. Diğer taraftan kollopslar bazı resimlerde görülmekteydi. Lyra ve barbitonun gibi yuvarlak tabanlı çalgıların erken betimleri 7 telli iken, bu çalgının erken dönem resimleri 4 ve 6 telliydi. V. yüzyıldan veya biraz sonrasında kalan resimler çalgıyı 7 telli olarak göstermekle birlikte çok az resimde 5, 6, 8 veya 10 telli olarak göstermektedir.²⁹¹

Phorminks, diğer telli çalgılar gibi tutulmakta ve çalınmaktaydı ancak akort edilmesi hala bir soru olarak durmaktadır. Tel gerilimleri, tüm lyra familyasına benzer olarak kabul edilse de, Phorminks'in şekli kaplumbağa lyrasından daha altta, ancak barbitos veya kithara'dan daha yukarıda olduğu tahmin ediliyor. Phorminks'in Apollon ve Mousalarla, Dionysos ve çevresindekiler, Homerosun kahramanlarıyla ilişkilendirilmesi çalgıya özel sembolik bir statü vermektedir. Ölümünün vazo resimlerinde ise Phorminks müzisyenin elinde durmaktan ziyade duvarda asılı görülmektedir.

III. 2. B. Lyra:

III. bin kültürlerinde ortaya çıkan Ur Lyraları²⁹², Sümerler de 11 telli kudretli, kuvvetli bir çalgı olarak geçer²⁹³. Benzer lyralar, II. bin yılın ilk yarısında Hitit Eski Krallığının sanat eserleri arasında gösterilir. Daha hafif ve portatif olanı Samiler tarafından geliştirilmiş olup, Babil ve Mısırda yayılmıştır. Bu doğuya özgü lyralar daha fazla ya da az dik açılı ses kutusuna sahiptirler ve çoğu simetriktir.(bir ayak diğerinden uzun, meyilli bir crossbar ve eşit uzunlukta olmayan teller). Diğer yandan Minos ve Myken sanatında lyralar simetrik ve yuvarlak tabanlı olarak betimlenir. Pylos sarayındaki freskoda sadece 5 tele sahip olmasına karşın, Tiryns'de bulunmuş olan bir

²⁹¹ Maas and Snyder, 1989, 139 -145.

²⁹² Wooley, 1934, 69, 77, 258-259.

²⁹³ Barnett, 1969, Lev. XIIa-b, XIII

vazo üzerinde 3 tellidir.

Hellen mythoslarında ise lyra'nın bulucusu olarak Hermes geçer²⁹⁴. Mythos'a göre: Hermes, bir günlükken beşiğinden dışarıya çıkar ve bir kaplumbağa görür. Bu telli sazın yapımı için, öldürdüğü kaplumbağanın içini boşaltır ve boynuzdan iki kolu (*Pekhes*), kabuğun alt yüzünde açtığı iki deliğe sokar. İki kol arasına da bir köprü (*Zygon*) koyarak, bunun üzerine, tel (*Kordai*) işlevi gören 7 adet koyun bağırsağını gerer ve böylece "*Hermes Lyra*"sını yapar²⁹⁵. Ancak antik geleneğe göre yedi telli lyranın bulucusu olarak Terpandros kabul edilir²⁹⁶. (Şekil-10)



7 Telli Lyra (Klaros 2008)

Şekil-10

Lyranın ses kutusu erken örneklerinde kaplumbağa kabuğundan daha sonra ise fildişi ve ağaçtan yapılmış olup, daire formu, bombeli ve daima kaplumbağa kabuğu bezelidir²⁹⁷. Birçok kazıda kaplumbağa kabuğundan yapılmış lyralar bulunmuştur²⁹⁸. 2004-2007 ve özellikle de 2008 yılı Klaros kazılarında Apollon Klarios'a adanmış

²⁹⁴ Simon, 1980, 295-298.; Hymne à Hemès, I, 24-61; Pausanias, V, 4, 8.

²⁹⁵ Şahin, 1999, 200.

²⁹⁶ Yedi telli lyra için Bkz. Şahin, 1999, 200, dn. 7.

²⁹⁷ Paquette, 1984, 145.

²⁹⁸ Şahin, 1999, 202, dn. 20.

dikdörtgen Arkaik sunakta da, parçalar halinde kaplumbağa kabukları ele geçmiştir. Şahin, bunların bir ya da farklı lyralara ait ses kutuları olduklarını düşünmektedir.

III. 2. C. Barbiton (Barbitos):

Terpandros tarafından bulunduğu söylenen telli sazlar grubundan olan barbiton Lyra ile benzerlik gösterir, zira lyradan esinlenerek yapılmıştır²⁹⁹. Barbitonun lyradan farkı, kollarının daha uzun olmasındandır. Daha uzun teller nedeniyle ses de farklılaşmış, derinleşmiştir. Sappho'nun müzik aleti olarak özellikle *barbiton*'u (barbitos) kullandığı bilinir³⁰⁰. Barbiton Dionysos Şenliklerinde şenlik alayında kullanılmıştır³⁰¹. Daha çok vazo resimlerinde görülmektedir³⁰². Klaros 2008 kazılarında İ. Ö. VI. yüzyıl sonu V. Yüzyıl başına tarihlenen pişmiş toprak figürinler ele geçmiştir (Şekil-11). Genel yapı ve tasarım açısından barbitos lyrayla neredeyse aynıdır. Bununla birlikte kolları dikkat çekici derecede daha uzundur, ses kutusundan sağa ve sola daha keskin açılarla çıkar. Barbitos'un üst kolları üst eşiğin hemen altından keskin içe doğru bir kavisle belirtilir. Bu görünüşteki sağa ve sola olan kolların yanıl kavisleri vazo ressamı tarafından öne doğru keskin kavisi göstermek için belirlenmiştir. Çalgının yan görünüşünün resmedildiği nadir resimlerin birinde öne doğru kavis açıkça belirtilmişti. Üst eşiğin olduğu yerde veya üzerinde eşiği olduğu yerde tutabilmek için büyük parçalar işlev görmekteydi. Birkaç resimde bu parçalar bir yuva veya çentik izini göstermektedir ve buradan anlaşılacağı üzere barbitosun üst eşiğinde aynı lyra gibi yerleştirilmişti. Barbitos'un resimleri arasında yaklaşık yarısının 7 telli olduğu görülmektedir. Göreceli olarak daha az sayıdaki resimlerde 5 veya 6 tel çok az olarak da 8 tel bulunmaktadır.³⁰³ Bu teller lyra'ya benzerdir ve aynı tarzda akort edilmektedir. Barbitos'un genel sesi daha pes yani kalın olması beklenmektedir. Aslında *Etymologicon Magnum* adlı eser çalgının daha pes bir ses verdiğini belirtir ve adının da *barumitos* 'dan türediğini açıklamaktadır, burada *baru* alçak *mitos*'ta tel anlamındadır³⁰⁴. Elbette

²⁹⁹ Neubecker, 1977, 71.

³⁰⁰ Sappho, Fragment, 154 (Athenaios. 182 Fr.)

³⁰¹ Taşlıkılıoğlu, 1966, 59.

³⁰² Beazley, 1956, 294, no:21

³⁰³ Maas and Snyder, 1989, 124.

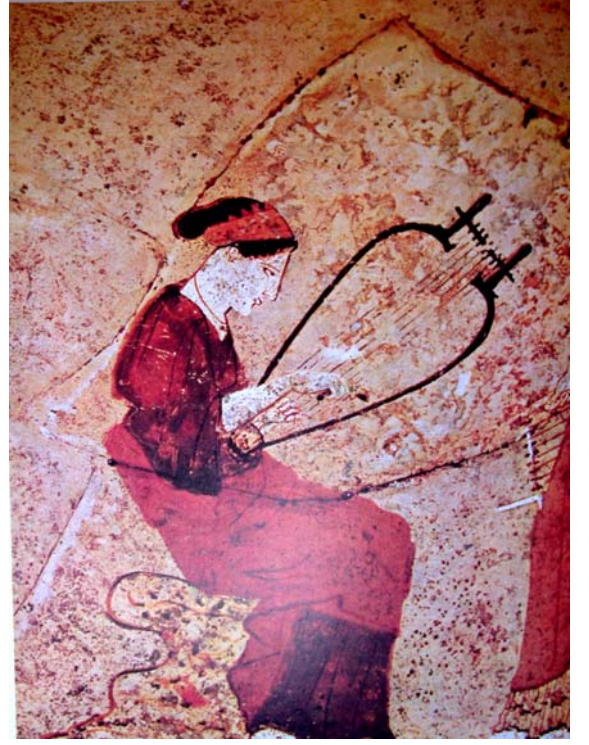
³⁰⁴ Snyder, 1972, 331–332.

şurası muhtemeldir ki çalgı lyra'dan oktav alttan akort edilmekteydi fakat ama yinede gerekli görülen durumda hangi sestten çalınmak isteniyorsa akort ona uydurulurdu.³⁰⁵



Şekil-11

Barbiton (Klaros 2008)



Şekil-12

Barbiton Çalan Kadın Müzisyen

Çalgının tutuşu ve çalınması lyra ile aynı görülmektedir. Sesi lyra gibi berrak olarak belirtilmekteydi. Bazen ses cıvılda gibi çıkmaktadır, bunun nedeni büyük ihtimalle her telin mızrap tarafından tınlatılması veya sol el tarafından çekilmesi ile ses ortaya çıkmaktadır.(Şekil-12)

Homeros, Homerik ilahileri ya da Hesiodos'da bu çalgı geçmez. Ancak Alkaios fragmanında bir şölende barbitos'un neşeli çalınmasından söz eder. Lyra'dan farklı olarak barbitos'un ölümlüler tarafından yapıldığı belirtilmektedir. Pindaros sazın mucidi olarak Terpanderos'u göstermektedir ancak daha geç dönem yazarları, Anakreon'u gösterirler. Alkman, M.Ö. V. yüzyıldaki kırmızı figürlü vazo bir üzerinde Sappho ile birlikte barbitos tutarken betimlenmiştir. Böylece lyra gibi barbitos anakara

³⁰⁵ Snyder, 1972, 335–336.

Yunanistan'ına Lesbos'dan (Midilli) gelmiştir. Diğer telli sazlarla kıyaslandığında barbitos kırmızı figür resimlerinde olduğu kadar sık bir şekilde siyah figürlü vazo resimlerinde görülmemektedir. Bu da M.Ö. V. yüzyıla kadar barbitosun ana karada çok yaygın olmadığını göstermektedir. Her ne kadar barbitos'un icadı geleneksel olarak ölümlülerle ilişkilendirilse de çalgı güçlü bir şekilde Dionysos'la ilişkilidir. Vazo ressamı çalgıyı şöenlerde komos'da, erotik sahnelerde, dans ve içki âlemlerinde gözükmektedir. Dionysos hiç şüphesiz ki bu sahnelerin tümünde görünmemektedir. Ancak varlığı satirler ve Dionysos rahipleri tarafından ortaya konmaktadır, bunlar dans ederler ve aulos ile barbitos çalarlardı. Dahası sahneler sıklıkla şarap kapları üzerine resmedilirdi. (örneğin; krater, amphora, stamnos, kylix, skyphos ve oinokhoe). Bazı durumlarda, eros görünürdü ve ya elinde barbitos tutardı ya da herhangi birinin elinde barbitos olan veya çalan bir erkek ve kadının olduğu sahnelerde görünürdü. Barbitos ve dans arasındaki ilişki *Euripides'in Kyklops*'lar adlı eserinde (37–40) daha vurgulu şekilde belirtmiştir, Silenos barbitos çalarak, sikinis dansına eşlik eder. Sikinis Dionysos şerefine yapılan satyrik bir danstır.

Barbitos genellikle ilham perileri veya mitolojik sahnelerde gösterilmektedir ancak *Politika* adlı eserinde Aristoteles, barbitos'un (aulos, trigonon, sambuke ve diğer çalgılar gibi) eğitim için uygun olmadığını çünkü çalgının amacının zevk vermek olduğunu belirtmektedir. Çalgını ilişkilendirildiği sosyal durumlar, özellikle komos ve şöen çalgısı rolünü tanımlayıp sınırlarını çizmektedir. Lyraların aksine, barbitos vazo resimlerinde M.Ö. V. yüzyılın sonlarına doğru giderek azalan sayıda görülür. Her ne kadar Aristoteles barbitos'tan IV. yüzyılda söz etse de çalgı komos ve şöenlerin değişmesi, azalması nedeniyle yok olmaya yüz tutmuştur.

III. 2. D. Klasik Kithara (Konser Kitharası):

Hellen mythoslarında Apollon'un buluşu olarak geçen kitharanın da kökeni Mezopotamya'dır ve Uruk Dönemine değin gider. Konser kitharasının büyük boyutlu olanını Terpandros'un öğrencisi, Lesbos'lu Kepion'un bulduğu ileri sürülür³⁰⁶. Konser kitharasının şematik örneklerine Geometrik Dönem Kıbrıs vazoları üzerinde rastlanır³⁰⁷. Fenike dilinde (Hebreu), *kinnor* adıyla geçen bu çalgının Yunanca'ya

³⁰⁶ Şahin, 1999, 203.

³⁰⁷ Karageorgis, 1974, 11/5 nolu mezar.

Kithara olarak geçtiği ileri sürülür³⁰⁸

Kithara form olarak lyra ve barbitondan daha çok phorminx'e yakındır. Ses kutusu ve kollar tümüyle ağaçtandır (phorminx gibi). İ.Ö. VI. yüzyılda ortaya çıkmış olan bu konser kitharası, phorminx, lyra ve barbiton'a göre daha karmaşık ve antik devrin en gelişmiş müzik aletidir. Karmaşık yapısından ötürü eğitimde kullanılmıyordu. Erkek seslerine daha uyumlu olduğu için Klasik Devir yapıtlarında bu çalgıyı çalar durumda betimlenmiş kadın sayısı çok azdır³⁰⁹. Kitharanın kolları tahta ses kutusundan düz bir biçimde çıkarlar³¹⁰. Dikdörtgen ses kutulu olanı azdır. Ses kutusu geniş, sırtı hafif dış bükey, iç hacminin devamı biçiminde olan kollar, yaklaşık kol uzunluğunun yarısında birbirlerine yaklaşırlar. Boyunduruğun altında eski genişliğine kavuşur. Bunun nedeni, orada bir parçanın dik olarak yükselmesini sağlamak içindir. Kolların iç tarafındaki plastik oluşumların işlevi açıklanamamıştır. Kithara yedi tele sahiptir. Daha fazla tele sahip olan kitharalar da bulunmaktadır. Kitharadaki iç bükey oluşumla ilgili olarak, tellerin yönlerinin bozulmaması için ya da kolların birleşmesinin ve ayrılmasının verdiği akustik gereklilikten doğduğu, bununla tellerin dalgalanmasının her iki yandan üst üste binmelerinin engellendiği şeklinde yorumlar vardır³¹¹. Üç türlü akord yapıldı; rulolarla, burgularla ve düğme gibi çıkıntılarla. Kithara en güçlü ses veren telli müzik aleti olarak tanrıs alanda Apollon'un müzik aletidir. (Şekil-13)



Şekil-13

Konser Kitharası (Klaros 1992)

³⁰⁸ Avigad, 1978, 149, Fig. 1, 4-6, 9-10.

³⁰⁹ Şahin, 1999, 204.

³¹⁰ Saint-Saëns, 1931, c.1, 540.

³¹¹ Neubecker, 1977, 73.

Solo çalınmak üzere kithara için yazılmış şarkılara Nome Kitharistis adı verilir. Şarkılı toplantılarda eşlik sazı olarak kullanılmakta, erkekler tarafından çalınmaktadır. Çalınımı, parmakla, plektronla veya ikisi bir arada olmak üzere üç türdeydi. Romalılar daha çok kithara kullandılar ve kitharaları, altın, fildişi ve kıymetli taşlarla süslediler. Normal boyda kitharaların omuza asılı olarak çok büyük boyda olan kitharaların bir kaide üzerinde çalındığı bilinmektedir.

Ölümlülerin elinde kithara daha ziyade kırmızı figürlü vazolarda görülmektedir ve genellikle ayrıntılı kostümlü yani profesyonel insanların elinde usta kithara çalanlar olarak görülmektedir. Bu sahnelerde belirtilen müzik yarışmalarında çalan kişi bir platformda resmedilmektedir; bu resimlerden bir kısmında ressam dinleyenleri veya çalan kişiye kithara uzatan kanatlı zafer tanrıçası Nike'yi göstermektedir.

Kithara özellikle kurban törenleri, ilahiler, zafer törenleri gibi kutsal ve özel günler için çalınan müziklerde bulunurdu. Örneğin günümüze ulaşan Parthenon kabartmalarından, parthenon şenliklerine katılanlar arasında iki kithara çalgıcısı gösterilmiştir. Akropolis'ten çıkarılan 2 siyah figürlü vazoda da kithara ve aulos çalgıcılarını içinde bulundukları geçit törenlerinde gösterilmektedir.³¹² Kutsal veya törensel kutlamalarla ilgili olaylar haricinde kithara tiyatrodan ve özellikle büyük ulusal festivallerin bir parçası olan yarışmalarda önemli bir yer tutmaktaydı.

Agonlardaki müzik yarışmaları kitharanın gelişimini teşvik etmiştir. Kithara özellikle Apollon'a adanmış olan bayramlardaki müzik yarışmalarının, telli çalgısı idi. Kithara çalgıcıları ile ilgili belki de en ünlü resim Berlin ressamının kırmızı figürlü amphorası'nda bulunmaktadır³¹³. Vazonun bir tarafında sakallı elinde bir asa olan ve olasılıkla eğitmen ya da jüri üyesi olan biri betimlenmiştir. Diğer tarafında şarkı söylerken başını geriye atmış durumda görülen genç bir kitharist tasvir edilmiştir. Sağ elinde plektron olduğu halde telleri dışa doğru vurmuş halde gösterilmiştir. Sol elin uzanan parmakları bildik pozisyonda tellerin üzerinde açık bir şekilde durmaktadır. Kithara çalgıcılarının resimlerinin çoğunun aksine, bu resim yüksek oranda enerji ve hareketi belirtmektedir. Müzisyenin vücudunun hareketi kitharanın altında uzanan kumaşın durumu ile belirtilmiştir.(Şekil-14)

³¹² Mathiesen, 1999, 258.

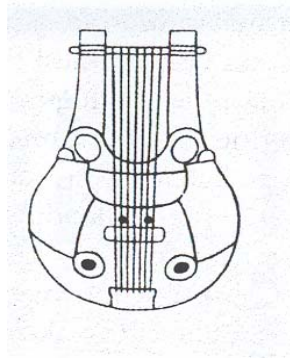
³¹³ Mathiesen, 1999, 260.



Şekil-14

III. 2. E. Wiegenkithara (Beşik Kithara):

Wiegenkithara'nın (Beşik kithara) Eski Yunanca ismi bilinmiyor. Bu isim, formu beşiğe benzediği için (wiegen beşik sallamak filinden) Wegner tarafından verilmiştir³¹⁴. İ. Ö. V. yüzyılda kullanılmış özel bir formdur. Yedi tellidir, üççeyrek daire formunda ses kutusu vardır. Bu kutudan çıkan dik kolları vardır. Ses kutusunda ses delikleri oldukları sanılan bir çeşit gözler vardır (Şekil-15). Bu müzik aleti özellikle dışı oluşumla bağlantılı görülmektedir. Mousaların elinde ve ev içi sahnelerinde görülür³¹⁵.



Şekil-15

III. 2.F. Harp:

Çerçevesi olan telli sazdır. Yatay bir ana parça, dik açığa yakın bir parça ve ikisini birleştiren diğer bir parçadan oluşur. Üçgen forma sahiptir. Dik ayağın uzunluğu harp'in büyüklüğüne göre 20 ile 100 cm. arasında değişiyordu. Bugünkü modern harplar, Hellen harplarının iki katı yüksekliğinde 2m.dir ve 46 tel içerir. Orta boy Hellen harpında yaklaşık 10 ile 20 arasında değişen sayıda tel

³¹⁴ Wegner, 1949, Pl. 1c.

³¹⁵ Neubecker, 1977, 74.

bulunuyordu ve boyları farklıydı ³¹⁶. İ.Ö. V. yüzyılın sonlarına doğru telli müzik aletlerinde tel sayısının artması Timotheos ve Melanippides'e atfedilir. Oturarak ve iki elle plektron kullanmadan çalınırdı. Vazo resimlerinde görülmektedir. Çok farklı çizimler, harpın çok form çeşidine sahip olmasındandır³¹⁷. Wegner, Hellen Harplerini dört grup altında toplamıştır. Birinci gruba, dik üçgen formlu, ikinci gruba üzengi formlu, üçüncü gruba iğ formlu, son ve dördüncü gruba gemi formlu adını vermiştir³¹⁸. Dik üçgen formlu olan seramikler üzerinde az görülen tiptir. Ses olarak olasılıkla yüksek oktavlı sese sahipti. Üzengi formlu olan, iki ya da üç bölümden oluşur ve genellikle konsolun dış köşesi kuş başlı ya da inci bezemeye sahipti. En çok görülen tip olup sambyke ile de ilişkili gösterilir³¹⁹. Üçüncü iğ şeklindeki forma gelince, konsol, ses kutusundan iğ formunda çıkar³²⁰. Son gemi formlu olanın kökeni Mısır'dır ve küçük boyutludur. Bu tip pandoura ile harp arasında geçiş formuna sahiptir. Tel sayısı genellikle 9 ile 15 arasında değişir ancak 7 ile 20 arasında olanları da vardır.

Telli müzik aletlerinde bütün biçimler oturularak veya ayakta çalınabiliyordu. Genellikle sol elle tutularak, sağ elde plektronla çalınıyordu. Plektron genellikle fildişinden yapılırdı.

III. 2. G. Pandura (Luth):

Kökeni Mepotamya olduğu ileri sürülen bu telli çalgının, uzun bir, ses kutusu ağaçtan bombeli üst bölümü ise yatay forma sahiptir. Üç tellidir. Hellen dünyasında az kullanılmış bir sazdır.

Bu çalgı daha sonraları Araplarda “*rebab*” adını almıştır. Avrupa'ya İ. S. XII. Yüzyılda “*Rebec*” adı altında girmiştir³²¹.(Şekil-16)

³¹⁶ Paquette, 1984, 189.

³¹⁷ Neubecker, 1977, 75.

³¹⁸ Wegner, 1949, 47-50.

³¹⁹ Aristoteles, *Politika*, VIII, 6,7.

³²⁰ Paquette, 1984, 195, H1-H2.

³²¹ Paquette, 1984, 192-193.



Şekil-16

III. 3 .VURMALI VE ÇARPMALI ÇALGILAR (*Idiophones*):

Hellenler birbirlerinden pek belirli olmayan ses perdelerine sahip olmayan idiofonlar kadar ses perdeleri birbirinden daha kesin şekilde ayrılan ve bunu da gerilmiş bir derinin rezonansı sayesinde sağlayan çalgılar için seslerinden yararlandıkları malzemeler de kullanmışlardır. Tüm vurmali çalgılar, üzerlerine vurulduklarında ortaya koydukları çeşitli artikülasyon ve geniş dinamik aralıklara sahip çalgılardı. Bu çalgılar müziğin metrik ve ritmik biçimlerini açıkça ifade edilmesi ve en azından bazı durumlarda zamanı ifade edecek şekilde performansın koordinasyonunda kullanılmış olabilirlerdi. Vurmali çalgı çok kolay farklı biçimlerde ses verebilirdi. Örneğin; müzik parçalarındaki, ritmik ve metrik biçimlerin arasındaki farkı ortaya koyabilirdi veya ölçünün vurgusuz kısmı, farklı ritmik adımlar arasındaki dinamik ayrımın belirlenmesi için kullanılırdı.

Hellen vurmali çalgıları krotala, kroupezia veya kroupala, kumbala veya krembala, seistron ve rhombos'tan oluşmaktaydı. Rhoptron bir açıdan ideofondu ama diğer vurmali çalgılar gibi membrofondu. İdiofonlar çok farklı amaçlar için kullanılabilirken, membrofonlar özellikle Dionysos ve Kybele ile ilişkilendirilmekteydi.³²²

Vurmali çalgılar eski Yunan müziğinde göreceli olarak daha küçük yere sahiptir. Vurmali çalgılarda iki kategori arasındaki ayrımı yapmak gerekmektedir. Bir tarafta kesin belirlenen ritim çıkaran çalgılar bulunmaktadır; bunlar Klapperlardır ve sade

³²² Mathiesen, 1999, 162.

yankılanmayan ses üretmektedirler. Diğer taraftakiler daha heyecanlı ses çıkaran tympanon, krotala ve çandır. İlk kategoridekiler aulos ve lyrayı destekleyen ve sınırlı role sahip olanlardır, ikinci gruptakiler ise törenler vb ile ilgili çalgılardır.

Antik dönem insanları çalınan müzik ve söylenen şarkılara vücut hareketi aracılığıyla karşılık verme ve bunun yanında ayaklarını yere vurarak, ellerini çırparak veya vücudun çeşitli yerlerine vurarak ritmi kuvvetlendirmeyi teşvik etmekteydi. Cansız malzemeden yapılan “Clapper”lar eski kültürlerde yaygın olarak görülmektedir ve vuruş zamanının vuruş süresinin hesaplanmasında kullanılacak araçlar olarak işlev görmektedir. Bunların en ilkeli birbirine vurulan çubuklardan oluşmaktaydı. Birbirlerine bağlı (menteşe ile) olup tek elle çalınan türleri üçüncü bin yılda Sümerlere kadar uzanmaktaydı ve gerek Sümerlerde gerekse daha sonra Mısır’da dans eden kızlar tarafından kullanılmaktaydı.

El çırpma ve bir lyra veya aulos çalgıcısı tarafından eşlik edilmiş halde dans sahneleri geç sekizinci ve erken yedinci yüzyıl vazo resimlerinde görülmekte ve Odysseia’da bir bölümde verilmektedir. Dansçılar hoş sesler çıkarmak için ayaklarını enerjik şekilde vururlardı ve bir süre sonra Arkaik vazolarda kalçalarını, göbeklerini veya vücutlarının diğer bölgelerini birbirlerine vuran canlı, neşeli dansçılar görülür.

“Klapper”ler ve kastanyetler (krotala veya krembala) olarak belirtilen iki kısa parça ahşaptan ve birbirine vurularak çalınan çalgılar geç Geometrik vazolarda görülmektedir. Bu örneklerde çalgılar erkeklerin elindedir ancak daha sonraki dönemlerde çalgılar kadınların mülkiyetine geçmiştir ve Klasik Dönem vazo resimlerinde her elinde birer çift ve lir veya aulos eşliğinde dans eder şekilde görünmektedirler. Sanata konu olan kastanyetler modern dönemdekilerden daha büyüktüler ve hızlı tempoda çalınmaya uygun değillerdi. Uzunlukları yaklaşık 12-15 cm idi ve baş kısmı menteşelerinden daha genişti ve kimi zaman da baş kısmı arkadan bakıldığında dik açı oluşturuyordu. İki elde tutulan çalgı çiftleri farklı ses çıkarmaktaydı. Lyra olmaksızın bir şarkıya kaba şekilde eşlik eder halde deniz kabukları ve pişmiş topraktan yapılan parçalar da görülmektedir.

Aulos çalan kişiler krupeza adında özel ayakkabılar giyerlerdi ve bu ayakkabıların tabanlarında koro çalarken vuruş zamanını duyabilmesi için “klapper”ler ekli halde idi.

III. 3. A. Krotalos:

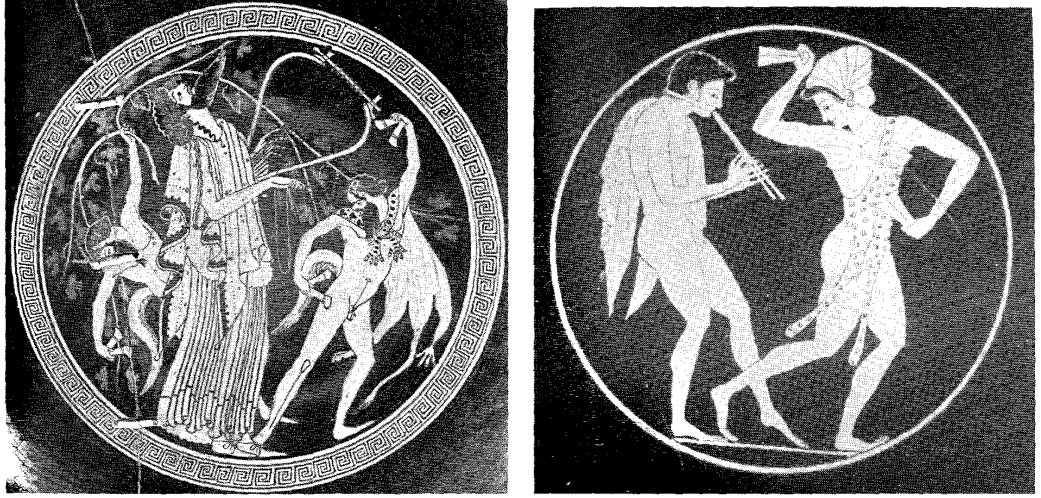
Krotalos, içi boş (oyuk) sert malzemeden deriyle (menteşe) tutturulmuş elde tutulan ve çalınan bir çalgıdır. Modern araştırmacılar kastanyetlermiş gibi belirtseler de ancak her ne kadar bunlar benzer şekilde çalınsa da çok sayıda vazo resminde görülen ölçüsü ve şekli itibariyle daha alttan ve daha tınlayan kastanyetten ziyade slapstick'e (şakşak) benzemektedir. Kaynaklardaki tanımlarda krotalanın çıkardığı sesi el çırpma sesine benzetmektedirler. Herodotos³²³ erkek ve kadınların Bubastis'deki bayrama giderken elleriyle krotalalarla şarkı söyleyip ses çıkardıklarını anlatmaktadır, *Suda* krotalon'u elde çalındığı zaman el çırpma sesini verecek şekilde yapılmış bir çalgı olarak belirtmektedir.³²⁴ Sappho, Hektor ve Andromakhe'nin evlilik törenlerindeki yürüyüşlerini etraflarında aulos, lyra ve krotala oluşan mutlu bir grup olacak şekilde hayal etmiştir. Bu çalgılar tiyatro, profesyonel yarışmalar ve dini olaylar haricindeki popüler, şenlik vb ile ilgili olaylarda yer almaktaydı. Krotala büyük ihtimalle gizem, heyecan ve hareketli kutlamalarla birlikte görülmekteydi. Aristoteles³²⁵ *De mirabilibus auscultationibus* adlı eserinde Lipara adasındaki bir perili mağarada geceleri kahkaha seslerinin duyulduğu ve bu sesler kumbala, krotala ve tympanon gibi çalgıların eşlik ettiğini söylemektedir ve homerik ilahide *matrem deorum* ilham perisinin Kybele adına düzenlenen etkinlikte krotala, tympanonlar ve aulosların bulunduğunu belirtmektedir. Kaynaklara ek olarak vazo resimlerinde sıklıkla dans eden kadınlar, satyros'lar ve bazen de genç erkekler tarafından çalınmaktaydı. Bir el yukarda bir el aşağıda olacak şekilde krotala çiftleri elde tutulmaktaydı. Gerektiği durumlarda her ikisi de havada tutulmaktaydı.³²⁶ (Şekil-17)

³²³ Herodotos, II, 60.

³²⁴ Mathiesen, 1999, 163.

³²⁵ Aristoteles, *De mirabilibus auscultationibus*, 839a1–2.

³²⁶ Mathiesen, 1999, 165.



Şekil-17

Ressamlar krotalanın ölçülerin resmedilmesi konusunda oldukça istikrarlıdırlar. Çalgı çalanın ön kolunun yaklaşık $\frac{2}{3}$ 'ü oranındadır. Eğer bir ön kolun 18–25 cm. olduğu düşünülürse krotalanın uzunluğunun 11,5 ve 15 cm. arasında olduğu hesaplanabilir. Her krotalanın tabanında bir çeşit topuz (tokmak) olduğu ve bir çift olarak düşünüldüğünde bir tane el ayası ve orta parmak, diğeri el ayası ve başparmak arasında karşılıklı tutulduğu görülmektedir. Bu parmak kavraması çalgının üzerinde dikkat çekici bir kontrolün sağlanmasını ve parmakların topuzun etrafında olmasından dolayı çalgı yukarıya doğru kolayca çalınıp, aşağıya doğru da tutulabilmekteydi. Krotalanın her iki tarafına da uzanan parmaklar iki yarımın uygun şekilde tutulmasını sağlıyordu. Çalgının tabanının etrafında tüm elin sarılması yoluyla çalgının tutulması mümkündü. Bu tutuşta avuç içindeki aletin birbirine yaklaştırılarak başparmakla desteklenerek tutulmasıyla çalınıyordu.³²⁷

Klapperler (krotala müzik terminolojisinde çoğul kullanılır.)

1. Boyut: Kastanyetlerden daha büyüktür.
2. Çalınması ve kullanılması: Kastanyetler gibi dansla ilişkilidir ancak kastanyetlerden farklı tutulmaktadırlar. Tutulması perküsyoncunun slapstick (vurma tekniği) gibi çalınmaktadır.

Homerik ilahilerden birinde toplu ayinin bir parçası olarak çalınmaktaydı. Çalgının ayinlerde üstlendiği işlev devam etmiştir ve özellikle Dionysos'a tapınma törenlerine de

³²⁷ Mathiesen, 1999, 164.

uzanmıştır. Ayrıca çok yüksek laik özellikler gösteren toplantılarda da ve içkili partilerde istisnai olarak kadınlardan ziyade genç erkekler tarafından çalınmaktaydı. Klaperler *kordax* gibi ağır danslara da eşlik etmekteydiler.³²⁸

III. 3. B. Kroupezai, Kroupala:

Kropezia ayağa takılan krotaladır ve topuk yerde kalmak üzere ayağın ön kısmı yere vurulmasıyla çalınmaktaydı. Krotalaya kıyasla çalgının iç kısımlarına yerleştirilen metal parçalardan dolayı ses daha metalikti. Geniş ölçekli müzik ve şiirin olduğu aktiviteler veya oyunlarda çalanlar grupları için ana çalgılar bulundurmamak zorundaydılar. Her ne kadar çalanlar birbirlerini görüp duyabilseler ve söylenen veya dansların ritimlerini sayabilseler de uniform tempoya ihtiyaçları vardı. Çalanlara ve özellikle dansçıların ritimlerini kaybetmeleri ihtimaline karşı böyle bir tempoya ihtiyaç duyuyorlardı. Bazı durumlarda bu ritmin veya ölçünün bir bölümünü oluşturan Kroupezcinin çalınması ile sağlanmaktaydı. Bazı yazarlar kroupezia'yı "*kroupala veya kroupeta*" olarak adlandırmaktadırlar. Ancak tümü elle vurma ayakla ritm tutma kombinasyonu konusunda hemfikirdi.

M.Ö. 2.yüzyıldan kalan mermer heykelde kropezai açık şekilde görülmektedir. Çalan kişi belki de bir satirdi çalgıyı sağ ayağıyla çalmaktaydı ve çalgı ayakkabısının üst kısmına bir bağla bağlanmıştır. Çalgının iki parçası muhtemelen deri kayışla arkadan tutturulmuştu, her bir parça üç bölümden oluşmaktaydı. Metal pençe gibi olan ve ses çıkan bir bölüm arkasında ince bir daha sonra kalın bir tabandan oluşmaktaydı. Aslında çalgı tersten birbirine bağlanmış iki eski sandal izlenimi vermektedir.³²⁹

III. 3. C. Kimbalos, Krembala (Çalpara):

İki yuvarlak maden ya da tahtadan, konik biçimli tutulmak için kulpu bulunan bir müzik aletidir. Pan tarafından sesi çok sevilirdi. Dionysos ve Kybele kültü ile ilişkilidir. Anadolu'da ilk Tunç Çağından itibaren kimbalos bilinmektedir.³³⁰

-Boyut: Adak veya cenaze törenlerinde kullanılan örneklerinin çapı 7,62 cm. ile 15,24 cm. arasındadır.

³²⁸ Anderson, 1994, 185.

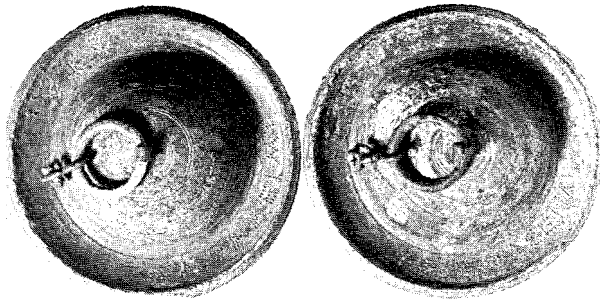
³²⁹ Mathiesen, 1999, 169.

³³⁰ Neubecker, 1977, 84.

- Malzeme: Bugün olduğu gibi bronzdan yapılmıştır.

-Çalınması ve kullanılması: Sadece kadınlar tarafından çalınır ve davul gibi çalınmaktadır, ama daha ziyade ibadetle ilgili durumlarda kullanılır. Kybele'ye tapınmada sembolik bir hal almıştır (kadeh).³³¹

Krotala ve Kroupezai tahta veya metalik tını ile göreceli olarak daha alt perdeden alkışlama sesine sahip çalgılardır. Buna kaşın kimbalos daha tiz metalik bir çalgıdır. Asya kültürlerinde hala yaygın olan parmak zillerine benzemektedir. Çarpmalı çalgıların çoğunda olduğu gibi zilleri tasvirleri sınırlıdır. Athenaios, bazı insanların deniz kabuklarını veya kap kaçaklarının parçalarını dansçılar için ritim çalgısı olarak kullandıklarını söyler. British Müzesindeki bulunan kimbalos'da her bir parçanın ortasında bir kubbecik olduğu ve her iki parçayı birbirlerine tutturabilmek içinde küçük bir halka bulunmaktaydı (Şekil-18). Kimbalalar her elin üzerinde kayışla tutturulmakta ve parmak hareketi yerine el hareketiyle çalınmaktaydı. Kimbala, krembala, krotala ve kroupezia belirsiz kesin olmayan yüksek ince sesiyle her tonda kullanılabilirdi. Ayrıca bütün çalgılar çok geniş dinamik aralık ve çok keskin berrak bir noktadan sesin hızlı bir şekilde kaybolmasına kadar uzanan bir yelpazede çalınabilmekteydi. Bu dört çalgı Hellenlere ritmik düzenleri seslendirebilecekleri, vurgulayabilecekleri ve renklendirebilecekleri ideal çarpmalı, vurmali çalgıları sunmaktaydı³³².



Şekil-18

III. 3. D. Timpanon (Davul):

Hellenlerin bildiği davul (timpanon, şiirde timpanon) literatüre ve yorumculara göre timbalos (orquestra davulu) değildi. Bu çalgı dar çerçeveli davul veya fazla büyük

³³¹ Anderson, 1994, 185.

³³² Mathiesen, 1999, 171.

olmayan bir tamburdu. Büyük yuvarlak biçimli her iki tarafına hayvan derisi gerilmiş bir kasnaktan ibarettir. 30-50 cm çapındaki derinin üzeri resimlerle bezeliydi. İki tarafı deri gerili olmasına karşın, sadece bir taraftan çalınmaktaydı. Davul sol elde yukarı doğru tutulmakta ve sağ elin parmakları uçları darbeleriyle veya sağ elin parmaklarının boğum yerleriyle çalınmaktaydı. Kadınlar tarafından çalınan bir müzik aletidir. Herhangi bir davul tokmağı kullanılmamaktadır. Bazı dördüncü yüzyıl resimlerinde çerçeveye bir de tutamak ekli olarak görülür. Çalınması ve kullanılması: Aulos gibi bu çalgıda egzotik olarak nitelendirilmektedir ve Phrygia'dan ithal edilmiştir³³³.

Timpanon Kybele kültü ilişkili ve Batı Anadolu'da Dionysiak törenlerinin coşturucu çalgısıdır³³⁴. Simposionlarda da kullanıldığı görülür. (Şekil-19)



Şekil-19

III. 3. F. Ksilafon:

Küçük bir merdiven forma sahip olan bu çalgı, kadınların ellerinde betimlendiği için arkeologlar tarafından, uzun süre dokuma ile ilişkili bir alet olarak yorumlandı³³⁵. Daha sonra trapez formu modern ksylophonlarla karşılaştırarak, çarpmalı çalgı olduğu anlaşılmıştır. En eski ksilafon örneklerine Eski Mısır'da rastlandığı için, bu çalgının kökeni Mısır kabul edilmektedir³³⁶. Roma'da bu çalgıya, *psalterion* ya da *lignum* deniyordu³³⁷. İki dikey çubuğa yerleştirilmiş yatay çubuklardan oluşur. Yatay çubukların sayısı 10 ile 16 arasında değişiyordu. Bu yatay barların üzerinde beyaz

³³³ Anderson, 1994, 185.

³³⁴ Neubecker, 1977, 84.

³³⁵ Paquette, 1984, 206, P15-P17.

³³⁶ Wegner, 1949, 66.

³³⁷ Paquette, 1984, 206.

noktalar vardır. Bunların fonksiyonu tartışmalıdır. İ. Ö. IV. yüzyılın ortalarına tarihlenen ve Lykurgos ressamına ait olan lekythos üzerinde, müzisyen kadın sol eli ile çalar durumda gösterilmiştir³³⁸.(Şekil-20)



Şekil-20

III. 3. G. Sistrum (Seistron):

Sistrum da Mısır kökenli bir çalgıdır. İ. Ö. 1500'e tarihlenen ünlü “*Hasatçılar*” adıyla tanınan bir mios vazosu üzerinde görülür³³⁹. Çalgı, yatay bar üzerindeki küçük topların sallanması ile kullanılıyordu. En basit örneklerinde tahta iki kola küçük metal çubuklar bağlanarak kullanılıyordu. Sağ elle tutularak ve sallanarak çalınıyordu. (Şekil-21)



Şekil-21

³³⁸ Paquette, 1984, 215, P16.

³³⁹ Paquette, 1984, 207, Fig. 17.

IV. BÖLÜM

TELLİ ÇALGILARIN TARİHÇESİ

IV. 1. HELLEN ÖNCESİ TELLİ ÇALGILARI

IV. 1. A. Mezopotamya Telli çalgıları

IV. 1. B. Mısır Telli Çalgıları

IV. 1. C. Hitit Telli Çalgıları

IV. 2. HELLEN TELLİ ÇALGILARI

IV. 1. HELLEN ÖNCESİ TELLİ ÇALGILARI

IV. 1. A. Mezopotamya Telli Çalgıları:

Eski Önasya müzik anlayışı ana hatları ile Sümerler tarafından kurulmuştur. Yaklaşık İ. Ö. 3200 yıllarında yazıyı bularak dünya tarihini başlatan bu toplum, müzik tarihinde de önemli yere sahiptir. Sümer müziği gelişimini sami ırk olan Babillerle sağlar. Asurlular ise, var olan birikimleri bir araya getirmişlerdir³⁴⁰. Müzik Mezopotamya'da hem tanrısal gücün, hem de uygarlığın ölçüsü olarak kabul ediliyordu. Mezopotamya yazılı belgelerinden, müziğin birçok alanda kullanıldığı anlaşılmaktadır. Yeni Yıl Bayramları ve diğer kültürel bayramlar, kutsal evlilik törenleri, ziyafet sahneleri ve spor öncelikli alanlardı. Telli çalgıların uzun bir tarihi vardır zira dinsel kutlamalarda telli çalgılar grubundan lyra ve kithara yer alıyordu³⁴¹.

İngiliz Arkeolog Leonard Wolley'nin Fırat Nehri dolayındaki Ur şehrinde yaptığı kazılarda, Sümer kültür ve uygarlığına ait birçok tablet bulunmuştur³⁴². Bulunan bu tabletlerden bir kısmı da Sümer Müziği'ne aittir. Bu tabletlerin çözümlenmesi sonucu, Sümerler'in kullandıkları çivi yazısına benzer bir nota yazısı da kullandıkları anlaşılmıştır. Bir başka deyişle, bu kazılar sonucu, Sümerler'in, müziği notalamayı gerçekleştiren ilk kavim oldukları ortaya çıkmıştır. Baş tanrı Enki/Ea'nın adı dördüncü müzik teline ve notasına verilmişti³⁴³.

³⁴⁰ Dinçol, 1999, 1.

³⁴¹ Dinçol, 1999, 3.

³⁴² Akdoğu, 1998, s.5, 3.

³⁴³ Akdoğu, 1998, s.5, 3.

    —Me(g) Me(g) Pa(d') Pa(d')
     —A(C) A(C) A(C) A(C) A(C)
    —Ku(e) Ku(e) Dib(F#) Dib(F#)
   —Maš(g) Maš(g) Maš(g)
    —Maš(g) Zal(A) Maš(g) Zal(A)
     —Si(b) Zal(A) Si(b) Zal(A) Si(b) A(C)
    —U(G) Bar(D) Bar(D) Bar(D)
    —Lal(f#) Lal(f#) Igi(d) Bar(D)

Sümerler'de Nota Yazısı³⁴⁴

Tabletlerin bulunmasından bir süre sonra, bu tabletlerdeki nota yazısının çeviri yazımını yapan Fr. W. Galphin, *The Music of Sümerians* kitabında bir Sümer ilahisinin notasını yazmıştır.³⁴⁵

³⁴⁴ Galphin, 1937, 47.

³⁴⁵ Galphin, 1937,98.

With harp accompaniment of the second millennium B.C.

(1) ud an-ka-ta tab-gi-na til-a-ta-cha (2) Dingir ama Dingir Inanna-ge e-ne ba-ti-tig-e-ne

Voice (from harp part)

When hear'n and earth, the constant pair, were fram'd, Divine Inanna, Mother Goddess, formed;

Harp (original)

(1) (2)

Notation me me pa pa a a a a a

Voice (from harp part)

Harp (original)

Notation

(1) ud an-ki-ta tab-gi-na til-a-ta-eh-a (2) Dingir ama Dingir Inanna-ge e-ne ba-ni-tig-e-e-ne

When heav'n and earth, the constant pair, were fram'd, Divine Inanna, Mother Goddess, formed;

me me pa pa a a a a

(3) ud ki-ga-ga-e-de ki-du-du-a-ta (4) ud gi-ba-bar an-ki-a ru-n-gi-na-ei-a-ba

When in the place ordain'd the earth was laid and heav'n therewith in harmony design'd;

ku ku dib dib mal mal mal

(5) e pa-ri lu-si-sa ga-ga-e-de (6) id idigna id buranun gu-ne-ne gar-el-a-ba

When, straight as line, stream and canal flow'd on and Tigris and Euphrates fill'd their banks;

mal zal mal zal si zal si zal si

(7) An Dingir En-il Dingir Utu Dingir En-ki (8) Dingir ga-gal-e-ne

then An and Enil, Utu and Enki, Gods at - might - ty,

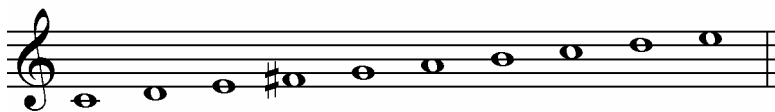
u bar bar bar lai lai lgi bar

(9) Dingir A-nun-na Dingir ga-gal-e-ne bar-mah ni-te mun-ki-dur-mu-a (10) ni-te-an-i lu-mi-nib-gi-gi

With the great gods, the Anunnaki, set in their high abode majestic and one to other thus address'd their words:

bar lgi lgi lgi lgi lgi lgi a lgi a lgi lgi

Yukarıdaki ilahinin tümü incelendiğinde, ezginin heptatonik ve tonal oluşunun yanında, ölçüsüz oluşu da dikkati çekmektedir. Sürelerin hepsi eşittir. Dolayısıyla, sözleri oluşturan heceler, seslerin ne kadar uzatılacağını, yani, süreyi, dolayısıyla, bir bakıma ritmi de belirlemektedir. İlahide, aşağıdaki dizinin sesleri kullanılmıştır:



82

Sümerler, çok zengin bir çalgı çeşidine sahiptirler. Bu çalgı çeşitlerinden biri olan telli çalgılar, müziklerinde heptatonik dizge kullandıklarının bir diğer kanıtı olarak karşımıza çıkmaktadır. Çünkü lyrası üzerinde yer alan tellerin sayısı, ilahide kullanılan seslerin sayısı dolayındadır.³⁴⁷

Eski Önasya' da ortaya çıkan ikinci telli çalgı türünü lyra oluşturur. Bu enstrümanın, Mezopotamya veya Suriye kökenli olduğu konusunda farklı görüşler bulunmaktadır³⁴⁸. Ancak bugün kabul edilen, III. binyılın başlarından itibaren Sümerlerde 11 tele kadar artmış telleriyle büyük bir çalgı olarak ortaya çıktığıdır. En eski lyra tasvirleri, Eski Sümer şehirlerinden Şurupak (bugünkü Fara) kazılarında ele geçen mühür baskılar üzerinde görülür³⁴⁹. Harp'ın üçgen görünümüne karşın, lyra dikdörtgen bir biçime sahiptir. Bir ses kutusuna bağlı iki yan kol ve düz, bazen de eğik durumdaki bir üst koldan oluşur. Teller genelde ses kutusunun tabanına bağlanır ve bir köprü üzerinden geçerek üst kola ulaşırlar. Akort tahtaları anahtarları tellerin üst kola bağlandığı yerlere dizilmiştir. Yan kollar simetrik veya asimetrik olabilirler. Lyra, diğer telli çalgılar gibi genel olarak ağaçtan yapılıyordu. Ancak altın veya gümüş gibi kıymetli madenlerden olanları da bulunmaktaydı. Telleri, çağın diğer telli enstrümanlarında olduğu gibi, kırıktan yapılıyordu³⁵⁰. Lyra iki elle, mızrapsız veya bir elde mızrap tutularak çalınabiliyordu.

Sümer lyralarının karakteristik özelliği, enstrümanın bereket ve tanrısal gücü vurgulayan boğa sembolü ile bağlantılı olmasıdır. Bu nedenle ses kutusu boğa biçimlidir. Yerde duran, ayaklı büyük tiplerin yanı sıra, taşınabilen küçük türleri de bulunmaktadır. I. Ur Sülalesine ait kral mezarlarında, altın ve gümüşten orijinal lyralar ele geçmiştir³⁵¹. Bunlar, son derece özenle süslenmişlerdir. Bazılarının göğüs kısmına tasvirler yapılmıştır. Başlangıçta 4 telli ve tam bir boğa vücudunu yansıtan ses kutulu lyraların yerini, daha sonra stilize görünümlü, tel sayısı 11 'e kadar çıkanlar almıştır. Bunlar, mızrapsız olarak iki elle birden çalınmaktaydı. Sümer lyrası Akkad Çağı'nda da varlığını sürdürmüştür. Ama, bunun yanı sıra hiçbir süslemesi olmayan dört köşe, düz

³⁴⁷ Buchner, 1985, 31.

³⁴⁸ Dinçol, 2003, 20.

³⁴⁹ Dinçol, 2003, 21.

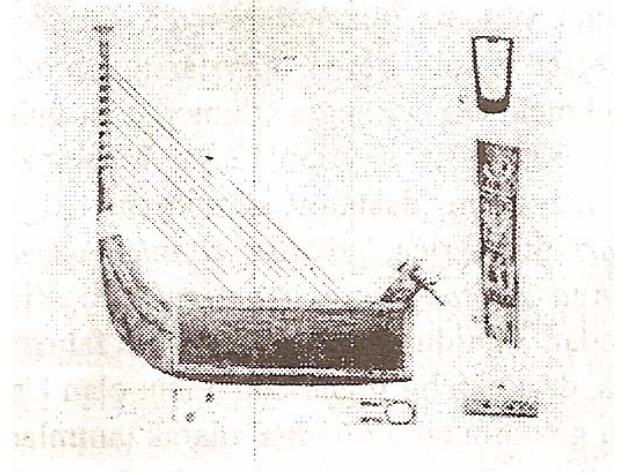
³⁵⁰ Dinçol, 2003, 20.

³⁵¹ Dinçol, 2003, 21.

ses kutulu yeni bir lyra tipi de ortaya çıkmıştır³⁵². Eski Babil, Önasya ve Mısır'da müzik çağında, çalgı repertuarında başlayan değişiklik lyraya da yansımış ve boğa biçimi lyralar ortadan kalkmıştır. Sümer'lerin dikey olarak çaldıkları büyük, ihtişamlı lyralar yerlerini tamamen dört köşe ses kutulu, küçük ve kolay taşınabilir lyralara bırakmıştır³⁵³. Bunlar, az veya çok eğik, bazen yatay durumda tutularak, bir mızrap yardımıyla çalınıyorlardı. Bir el mızrabı tutarken diğerinin parmakları teller üzerinde duruyordu. Bu lyra tipi, farklı versiyonlarla Yakın Doğu'nun birçok bölgesinde görülmektedir.



Sümer Lyrası³⁵⁴



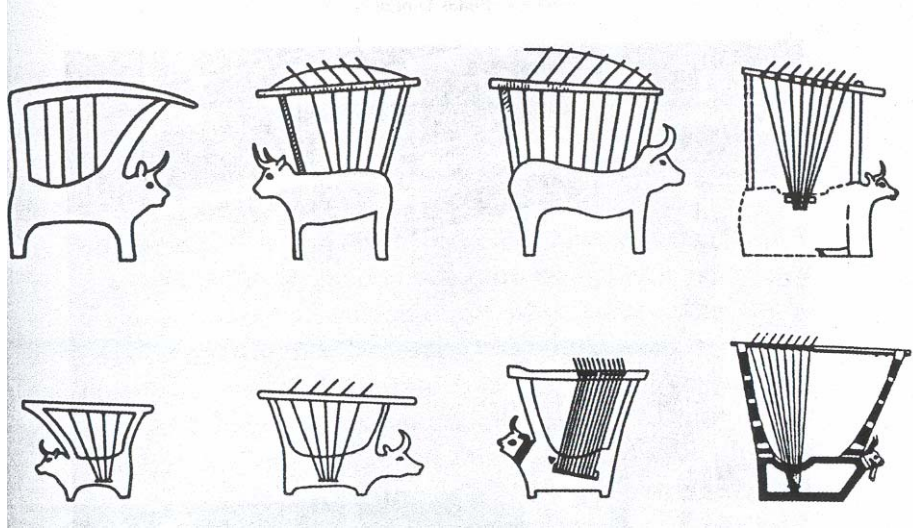
Sümer Lyrası³⁵⁵

³⁵² Dinçol, 2003, 21.

³⁵³ Dinçol, 2003, 2.baskı,23.

³⁵⁴ Diğer Sümer çalgıları için bkz; Galphin, 1937, Ataman, 1947, Seeger, 1966, Buchner, 1985.

³⁵⁵ Buchner, 1985, 32.



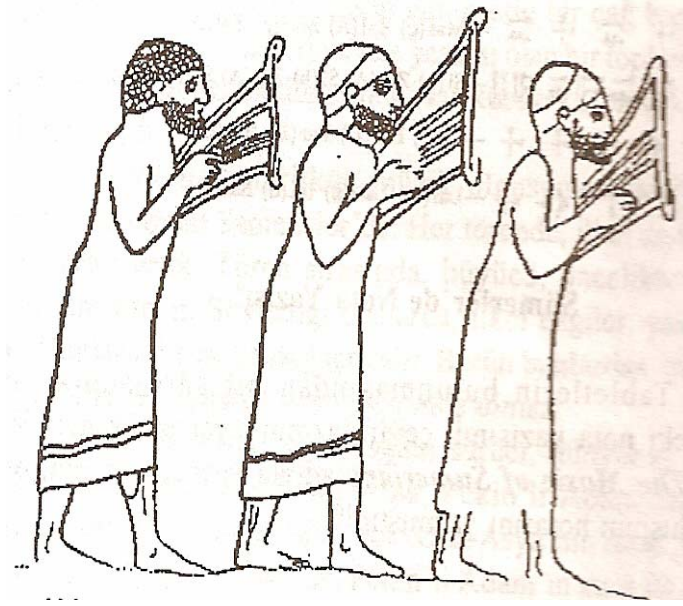
Cemdet Nasr devrinden, I.Ur Devri sonuna değin Sümer Lyraları.

Yeni Asur devrinde, harpın yanı sıra lyranın da sıklıkla kullanıldığı, kabartmalar üzerindeki çeşiti lyra tasvirlerinden anlaşılmaktadır. Bunlar, simetrik veya asimetrik tipte olup, genellikle 5–7 tellidirler. Eğik veya yatay durumda, mızraplı veya mızrapsız olarak çalınanlar bulunmaktadır³⁵⁶.



Babil Harp'ı

³⁵⁶ Dinçol, 2003, 2.baskı,23.



Asur Lyraları

Sümer uygarlığının etkisi, tüm Mezopotamya devletleri üzerinden binlerce yıl sürdü. Öyle ki, Sümer uygarlığının rüzgârı, *'Sümer ülkesinden uzaklaşan ve tüm Mezopotamya topraklarına yayılan bir rönesans görünümündeydi'*³⁵⁷. Dolayısıyla, kendinden sonra gelen kavim ve uluslarda, ya da devletlerde Sümer Müziği etkisinden rahatlıkla söz edilebiliyor. Çünkü *'batıda, müzik sanatının evrimini kiliseye borçlu olduğu söylenir. Kilisede ne türlü bir müzik söylenirdi? Dinsel törenlere müzik nereden gelmişti? Bilinen, kilisenin eski Hellen 'e, O'nun da Suriye ve Mısır 'a uzandığıydı'*³⁵⁸. Oysa bugün, Suriye ve Mısır müziğinin Sümer müziğinden etkilendiğini biliyoruz.

Ceram, *"Yunanistan'ın, tıpkı Athena Palas gibi, Olympos'lu Zeus 'un başından doğduğu sanılıyordu. Ama, sonradan bu kültür çiçeklerinin hayat kuvvetlerini nasıl Lidyalılar' dan, Hititlerden, Fenikelilerden, Girit'ten, Babil'den ve Mısır'dan almış olduklarını gördük. Kökler; daha da gerilere gider. Bütün bu milletlerin arkasında Sümerler vardır"*³⁵⁹ sözleri ile Sümerlerin, diğer halklar ve kültürler üzerine etkisini vurgular.

³⁵⁷ Bordas/Laffont, 177.

³⁵⁸ Mimaroglu, 1970, 23.

³⁵⁹ Ceram, 1999, 294.

IV. 1. B. Mısır Telli Çalgıları

Mısırlılar müziği çok seviyorlardı. Mısırlılara göre, müzik genç kalmayı sağlıyordu. Okullardaki eğitim kapsamında müziğin önemli yeri vardı³⁶⁰. Müzik uzun süre tanrısal bir olgu kabul edildiğinden dinsel olarak kalmıştır. Mısır'da müziğin günlük yaşamda kullanılması Hellen ve barbarlar sayesinde olmuştur. Yeni Krallık Dönemi'nde dini müziğin yanı sıra günlük yaşamda da özellikle ziyafetlerde eğlence müziğinin önemli yeri olduğu bilinmektedir³⁶¹. Mısırlılar bugüne değin gelmiş olan oryantal dansın yaratıcısıdır.

Eski Mısır medeniyetine ait bugün için elimizde olan kabartma ve duvar resimlerinden yoğun bir müzik yaşamları olduğu anlaşılıyor. Özellikle, eski Mısır'a özgü hiyeroglif yazısıyla yazılmış olan belgelerde müziğe ait hiçbir bilgiye rastlanmamasına karşın, söz konusu duvar resimleri ve kabartmalarda rastlanan betimler, Mısırlıların müzikleri hakkında yüzeysel de olsa bilgi sahibi olmamızı sağlamaktadır. Kuşkusuz ki, bu tür resimlerin önemlileri, telli çalgılara aittir. Bu çalgıların resimleri, aynı Sümer ve ondan sonra gelen kent-devletlerde olduğu gibi, içerdikleri tel adedi nedeniyle, Mısırlıların da heptatonik dizge içinde müzik yaptıklarını göstermektedir. Mısır dilinde şarkı söylemek "*Hsjtmdrt*" elle müzik yapma anlamına geliyordu³⁶². Bu el hareketlerini yapanlar aynı zamanda çalgı çalanları da idare ediyorlardı³⁶³.

Mısır Müziğinde çalınan çalgılar, üflemeli, telli ve vurmali olarak üç gruba ayrılmıştı.

Kökeni Sumer olan lyra Mısır'a, Suriye aracılığıyla 18. Sülale zamanında girmiştir. Suriye'de Ugarit (Ras Şamra) metinlerinde *Kinnor* adı "*tanrılaştırılmış lyra* " olarak geçmektedir. Mısır lyralarının çeşitli formlarda, düz veya kavisli kollu, simetrik veya asimetrik olanları vardır. Telleri 4, 5 veya 10 sayıda olabiliyordu³⁶⁴. Geç devirde, kollar kavislerini kaybetmiş ve lyralar hemen hemen dikdörtgen biçimini almıştır. Küçük ve

³⁶⁰ Romant, 1980, 85.

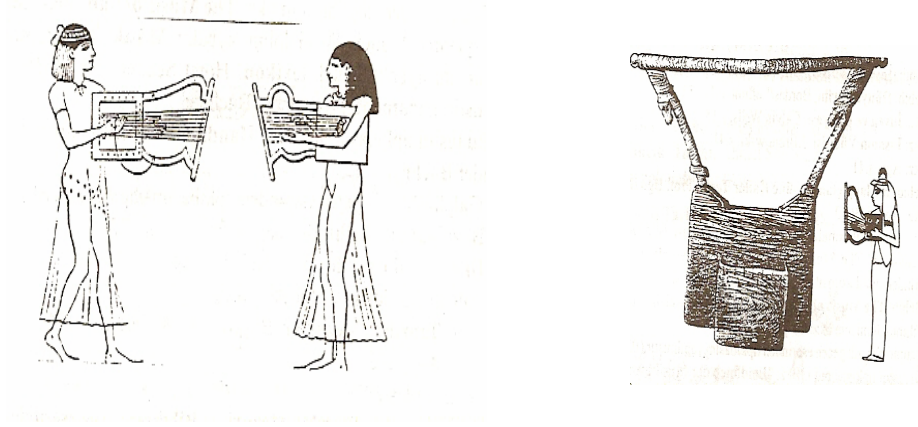
³⁶¹ Romant, 1980, 85.

³⁶² İnan, 1987, 331.

³⁶³ İnan, 1987, 331, Res. 138.

³⁶⁴ Romant, 1980, 86.

orta boy olanların yanı sıra insan boyunda, ayaklı tipleri de bulunmaktadır. Önceleri yatay, 19. Sülaleden itibaren dikey tutuldukları gözlemlenir. Bu devirde, kıvrık yan kolları hayvan başlarıyla süslü tipler ortaya çıkmıştır. Lyra kadın veya erkek müzisyenler tarafından çalınabiliyordu. Sümerlerde görülen boğa başlı lyra, boğaya verilen kutsal önemden ileri geliyordu. Eski Mısır'da boğanın kutsallığı devam etmekte, ancak insan ruhunu temsil eden bir özellik kazanmaktadır.



Mısır Lyraları



Lyra, diaulos ve büyük harp eşliğinde dans (20. Sülale)

Mezopotamya'dan ithal edilmiş olan Harpın başı ise Mısır'da değişime uğrar ve bir diğer kutsal baş olan firavun başına dönüşür. Zira Mısır inancında firavun da tanrıdır ve dolayısıyla, müzik de tanrısalıdır. Kadın müzisyenler kadar Mısırlı erkek müzisyenlerin

de çaldığı bir telli çalgıdır. Mısır eğlence yaşamının vazgeçilmez müzik aletlerinde biridir. Mısır müzik yaşamında çok sevilen harp bir gelişim gösterir ve boyutları büyür ve çok tellidir. Yeni krallık Dönemi'nde hem küçük hem de büyük boyutlu harp kullanımı çok yaygındır³⁶⁵



Mısır Harpları

³⁶⁵ Roman, 1980, 85-89.

Eski Mısırlılarda, yine Sümerlerde bulunan uzun saplı, kucağa alınarak çalınan telli çalgılar da kullanılmıştır. Teb Dönemi'ne ait olan bu çalgı, Galphin'in, Sümerlerde *pandoura* olarak tanımladığı çalgının çok benzeridir. Galphin'e göre pandura, üç ya da daha fazla telli bir çalgıdır. Eski Mısırlılarda da bu çalgı kullanılmıştır.³⁶⁶



Mısır Pandurası

Eski Mısırlılarda, doğal olarak çalgı toplulukları da vardı. Üfleme, vurma ve telli çalgılardan oluşmuş çalgı topluluğuna ilişkin resimlerden, kadınların oluşturduğu topluluk, özellikle dikkatimizi çekmektedir.

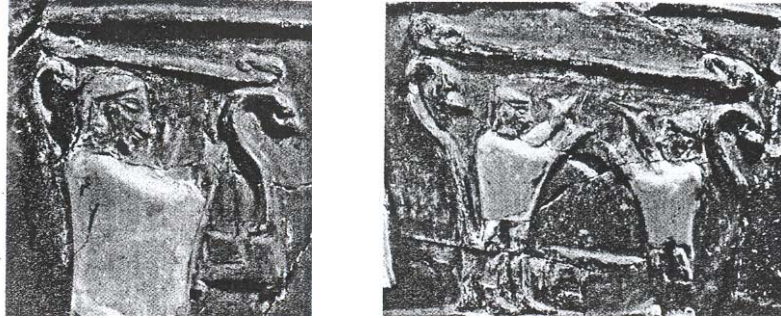
Çalgı çeşitliliğine karşın, Ataman'a göre, eski Mısırlılarda müzik yazısı olmadığı, neredeyse kesindir. Oysa bugün için, Mısırlıların el-kol işaretlerinden oluşmuş bir nota yazısı kullandığı hakkında görüşler bulunmaktadır. Bu anlatım şeklinin yöntemi ve içeriği hakkında bir bilgi yoktur. Ancak Sümer, Mısır etkileşiminin önemli göstergesi olan çalgılar arasındaki benzerlik, Sümer nota yazısının benzeri bir nota yazısının Mısırlılarda neden olmadığı sorusunu gündeme getirmektedir. Bugün için bu soru müzikoarkeologlar açısından yanısızdır.

³⁶⁶ Say, 1984,22.

IV. 1. C. Hitit Telli Çalgıları

Lyra'nın Anadolu'ya girişi ilk kez Asur Ticaret Kolonileri çağında olmuştur. Anadolu'daki en eski lyra tasvirleri Acemhöyük, Gözlükule ve Kültepe silindir mühürlerindedir. Acemhöyük'deki lyranın boğa başlı olması ilginçtir³⁶⁷. Çünkü boğa başlılar Mezopotamya'ya özgüdür. Acemhöyük kazılarında ele geçen bir silindir mühür baskısı üzerinde bir kadın tarafından çalınan, orta boyda, simetrik, 5 telli bir lyra betimi görülür.

Hititler Döneminde lyranın en çok kullanılan müzik aleti olduğu, yazılı ve arkeolojik belgelerden anlaşılmaktadır. Bunlar, en güzel karşılıklarını Eski Hitit Devri'ne ait İnandık Kült vazosunda bulurlar. Bir kutsal evlilik sahnesinin temsil edildiği vazonun alt frizinde insan boyunu aşan çok büyük bir lyra, ayakta duran iki erkek tarafından mızrapsız olarak çalınmaktadır³⁶⁸. Asimetrik, kavisli yan kolları olan enstrüman en az 11 tellidir. Kol uçları hayvan başlarıyla süslenmiştir.



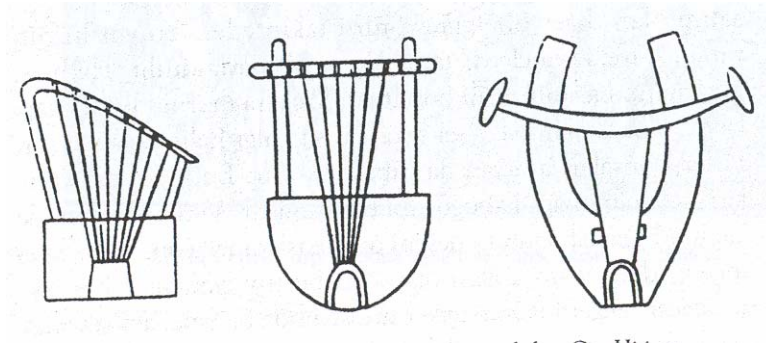
Diğer frizlerde, bu lyranın taşınabilir orta boy tipleri yine erkekler tarafından iki elle çalınmaktadır. Yaklaşık 6 telli olmalıdırlar. Hitit kralı III. Tuthaliya'nın adının yazılı olduğu, Boston Fine Arts Museum'da bulunan yumruk biçimli gümüş rython'un frizindeki içki sunma sahnesinde, törene eşlik eden müzisyenlerden ikisi orta boy, süslemesiz, asimetrik lyralar taşırlar. Biri 7 diğeri 8 tellidir. Müzisyenlerin yalnızca sol elleri çalgıyı çalarken gösterilmiştir.

Geç Hitit devri kabartmaları üzerinde hiç görülmemesine karşın, lyranın oldukça sık betimlenmesi bu çalgının Hitit devleti zamanındaki kadar popüler olduğunu ortaya

³⁶⁷ Tunçer, 2005, 27.

³⁶⁸ Dinçol, 2003, 24.

koymaktadır. Dinsel ziyafet sahnelerine eşlik eden müzisyenler topluluğu içinde, Zincirli ve Karatepe kabartmalarında betimlenen müzisyenler farklı biçimlerde lyralar çalmaktadır³⁶⁹. Bazı Karatepe eserlerindeki lyralarda kayış görülmektedir. Bu, Assurlu müzisyenin taşıma kayışıyla lyrayı boynuna astığı eser ile karşılaştırılabilir³⁷⁰. Maraş stelindeki lyranın üzerinde diğerlerinden farklı olarak bir kuş durmaktadır. Bunun benzerini İzmir Bayraklı'da bulunmuş bir keramik parçasında görebiliyoruz³⁷¹.



Karatepe orthostatlarında betimlenen Geç Hitit Dönemi Lyraları

Zincirli orthostatlarındaki lyralardan biri asimetric kollu ve 12 telli, diğeri ise simetric kollu ve 6 tellidir³⁷². Küçük boyutlu olan bu lyralardan birincisi mızrapsız, ikincisi mızrapla çalınmaktadır. Karatepe orthostatlarında altı yuvarlak ses kutulu, simetric yuvarlak kolları olan bir lyra betimlenmiştir³⁷³. Diğeri bir Karatepe orthostatlarından birinde iki lyra çalgıcısı görülür. Arkadakinin çaldığı, asimetric kollu 8 tellidir. Öndeki müzisyenin elindeki lyra ise, dikkat çekicidir. Düz simetric kollu, 6 telli bu enstrüman, diğeri Anadolu lyralarından farklı olarak, altı yuvarlak şekilde biten bir ses kutusuna sahiptir³⁷⁴. Bu lyra Hellenlerde *phorminks* olarak bilinen enstrümanla

³⁶⁹ Bossert-Alkım-Çambel, 1950, 18.; Orthmann, 1971, 16-22.; Darga, 1992, 341, 344, Res. 331-332.; Darga, 2001, 47.

³⁷⁰ Behn, 1954, 27.

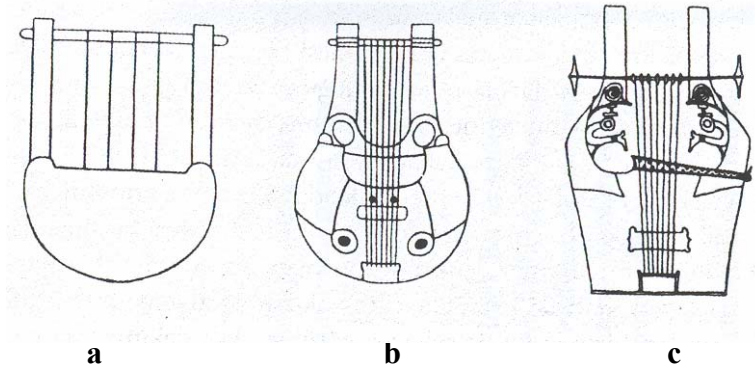
³⁷¹ Aign, 1963, 77. Tunçer, 2005, 30.

³⁷² Akurgal, 1995, Res. 109b.

³⁷³ Dinçol, 2003, 26.

³⁷⁴ Darga, 1992, 341, 344, Res. 331-332.; Darga, 2001, 47.

büyük bir benzerlik göstermektedir. *Phorminks'in* öncülünün Karatepe kabartmalarındaki lyra tipi olduğu ve Anadolu'dan Yunanistan'a geçtiği, ya da tam tersi, Yunanistan'ın buluşu olan bu çalgı tipinin VIII. yüzyılda Anadolu'ya ithal edildiği konusunda farklı görüşler öne sürülmüşse de, bugün artık bu çalgının, Yunanistan'a Anadolu'dan gittiği kabul edilmektedir³⁷⁵.



a)Phorminks

b)Beşik Kutulu Kithara

c)Dörtköşe Kutulu Kithara

IV. 2. HELLEN TELLİ ÇALGILARI

Hellen Müziği tarihi üç dönemi içerir.

I. Dönem: M.Ö. VIII. yüzyıl başına dek süren, tanrılara ve mitolojik olaylara özgü efsanevi tarih öncesi dönem.

II. Dönem: 1. Katharsis M.Ö. VIII. yüzyıl VII. yüzyıl başı: Solo sanatının doruğa ulaşmasıyla belirlenir. Ekrem Akurgal'a göre M.Ö. VIII. yüzyılda Phorminks'lerde tel sayısı genellikle 4, ancak sazlar Yakındoğu'da genellikle çok telli olup bazı tasvirlerde tel sayısı 23'ü bulmaktadır. M.Ö. VIII. ve VII. yüzyıllarda Hellen'de gezgin şarkıcıların tanrıları ve yiğitlikleri anlatan destanları söyledikleri bilinir. Bu dönemde pan fülütü (Sirinks) eşliğinde kır müziği ve oyunlarının gözde olması önemlidir. Günümüzde "Lirik" deyiminin yerleşmesini sağlayan etken, M.Ö. VII. yüzyılda profesyonel şarkıcıların halk içinden çıkmış konuları lir eşliğinde söylemeleridir.

III. Dönem: 2. Katastatis M.Ö. VII. yüzyılortası M.S. IV. yüzyıl: Korallirizm ve toplu sanat dönemidir. Bu dönemde Pythagoras, Platon, Aristoteles gibi felsefecilerin uygulamalı kuram ile müziksel notalamaya ilişkin kesin bilgiler bırakan Aristokse-

³⁷⁵ Dinçol, 2003, 2.baskı,25.

nes'ten Alypios'a dek kuramcılarının dönemi ve müziğin sayılarla ilgili olduğu, ahlaki değerlerin ve eğiticiiliğin önem taşıdığı çağ. M.Ö. VI. ve V. yüzyıllarda Lirik sanat yerini Eskilos, Sofokles, Oyrripides ve Aristofanes gibi yazar müzikçilerin verdiği klasik oyunlara bıraktı. Koro önem kazandı koroya aulos veya lir eşlik etmekteydi.³⁷⁶

Antik dünyanın telli çalgıları parmakla tellerinin çekip bırakılmasıyla, bir mızrapla vurularak veya ikisinin birleşimi ile çalınmaktaydı. Her durumda amaç akortlu tellerin titreşimi ve bu titreşimlerin seslerinin yankı (tınlama) sağlayan bir ses kutusu aracılığıyla makul oranda çıkması amaçlanmaktadır.³⁷⁷

Modern araştırmacılar özellikle de müzikologlar Hellen müziğindeki telli çalgılara **Lir** adını vermişlerdir. Bu çalgının familyası anlamında kullanılmış olmasına karşın birçok karışıklığa neden olmaktadır. Bu nedenle de phormiks, kithara, lyra, barbiton kelimeleri çoğu kez birbirinin yerine kullanılır.

Antik yazarlarda da telli çalgı ayırımı kesin değildir. Örneğin, Homeros sadece phormiks ve kithara'yı kullanır. Lyrayı, Akhilleus çalar. Hermes hymnos'larında üç çalgının yanında chelys (kaplumbağa) sözcüğü de geçer ve çanak lyralar için de kullanır. Pindaros, çalgısı için hem phormix hem lyra kelimelerini kullanır ki bu olasılıkla bir kutu lyradır. Diğer ozanların da bu kelimeleri değiştirerek kullandığı görülür. Barbiton farklıdır. Klasik Dönem'de kullanılırken uzun kollu çanak lyraya özgü bir kelime olarak kullanılır³⁷⁸.

Lir adı altında familya olarak değerlendirilirken de form açısından yanlışlıkla iki grup altında asimetrik ve simetrik³⁷⁹ olarak değerlendirilmiştir. Bunların benzerlerini Mısır eserlerinde de görebiliyoruz³⁸⁰. Oysa Hellen lir familyası içindeki çalgıların tanımlayıcı özellikleri gövdeden kenarlara doğru çıkan kollar bir bağlama çubuğu ile bağlanmaktaydı. Teller bağlama çubuğundan uzanarak boşluğun üzerinden geçerek ön gövdedeki bir eşiğe geçmekte oradan da sap dibinde bağlanmaktaydı ve teller eşit uzunluktaydı. Bu familya içindeki değerlendirme kapsamında yine form açısından aşağıdaki şekilde gruplamalara gidilmiştir:

³⁷⁶ Taranç, 2007, 54.

³⁷⁷ Sachs, 1940, 67.

³⁷⁸ Barbiton için bkz: Pollux, IV, 59

³⁷⁹ Tunçer, 2005, 28.

³⁸⁰ Friedrich 1954, 40

A. Kutu lyra'lar

1. Yuvarlak tabanlı(gövdeli) (phormix, beşik kithara)
2. Dört köşe tabanlı(gövdeli),standart çeşit (ahenk kithara)
3. Dört köşe ya da yuvarlak tabanlı(gövdeli),boru kollu (Trakyalı kithara)
4. Dikdörtgen, dik açılı (İtaliot kithara)

B. Çanak lyra'lar

1. Standart çeşit (Hellen lyra'sı)
2. Uzun kollu (barbiton "Barbitos")

Tüm bu grupta ve form karmaşası telli çalgılarda yapılan ailya ayırmından kaynaklanmaktadır. Yine bu bağlamda, Tunçer, "*Eskiçağ Kilikia Çalgıları*" adlı araştırmasında birbirinden farklı biçimlerde on dokuz adet lyra saptamıştır. Böylelikle Kilikia musikisinde en sevilen enstrümanın lyra olduğunu ileri sürmüştür. Bu on dokuz lyradan beş tanesinde teller kuyruğa kadar uzanmaktadır. İki tanesinin kemeri eğimli, yani trapez veya asimetrik biçimdedir. Bu da karmaşayı ortaya koymaktadır.

İ.Ö.IV. yüzyıl ozan ve yazarları lyra, barbiton ve kithara kelimelerini farklı enstrümanlar olarak ayırır. Phormixden bahsedilmez ki, uzun zaman kesin bir şiirsel kelime olarak kullanılmıştır.³⁸¹ Ailya dışında gerçek lyraya gelince, lyra Minos ve Miken sanatında simetrik ve yuvarlak tabanlı olarak betimlenirler. Pylos sarayındaki bir freskoda 5 telli, Tiryns'de bulunmuş olan bir vazo üzerinde 3 telli örnek görülmesine karşın, sıklıkla görülenler 8 ya da 7 telli olanlardır. Bazı örneklerde, lyranın bir koluna bağlı ve çalanın sol bileğine düğümlü bir askı vasıtasıyla desteklenen, ses kutusunun merkezine bir iple bağlı olan plektron kullanıldığı görülür. Eski dönem lyralarında tüm bu özellikler tekrarlanır ve geleneklerin devamını sağlar.³⁸² Lyralar, Minos ve Miken uygarlığına tanıklık eden tek telli çalgıdır ve bu klasik Hellen egemenliğinin ipuçlarını verir³⁸³.

Hellen lyrasının ses kutusu kaplumbağa kabuğundandır. Gövdeden çıkan iki ağaç ya da hayvan boynuzu kol, bir kemerle birleşir. Kiriş teller, üzeri deri veya bezle kaplı bu kemere sardırılıp yukarıdan aşağıya gerdirilerek, bir köprü üzerinden geçirilip

³⁸¹ West, 1992, 51.

³⁸² Wegner, 1949, 26; Blegen, 1956, 60.

³⁸³ West, 1992, 50.

gergide tutturulur³⁸⁴. Akort kulakları (kollops) da kemeredir³⁸⁵. Ayakta ve oturarak çalınabilen lyralar, taşınabilir boyda ve küçüktürler. Bazılarında da taşıma kayışı bulunur. Lyraların tutuluş pozisyonları farklılık gösterir. Dik, diagonal ya da yatık tutularak çalınır. Her iki elin parmak uçlarıyla teller çekilerek veya sağ elde plektron kullanılarak ya da bir elin parmak ucu ve plektron aynı anda kullanılarak çalınır³⁸⁶.

Lyrayı pentatonik bir çalgı olarak kabul edersek, mevcut olmayan yarım seslerin, sol el parmağıyla tele basıp elde edilebildiğini düşünebiliriz. Ayrıca Adana, Tarsus, Urfa, Suriye mozaikleri ile Zincirli, Karatepe kabartmalarının üzerindeki müzisyenlerin sol ellerinin teller üzerindeki pozisyonları da değerlendirildiğinde, bugün çalanların da kullandıkları *"Etouffe Tekniği"*³⁸⁷ akla gelmektedir. Sol elin tellere bastırılmasıyla sesin uzaması kesilip yeni bir melodi veya akora başlama imkânı doğmakta, ayrıca bu yolla staccato'da³⁸⁸ elde edilebilmektedir. Bundan başka, sol el avuç kenarıyla tellere hafifçe bastırılıp kısık ve bir oktav tiz sesler (Alm.flageoletton) çıkarmak mümkün olabilir. Ancak Sachs, *"Bugün Nubia ve Yukarı Nil'de olduğu gibi, sol el, bir parmak dışında bütün telleri kapsamakta, sağ el ise sert bir mızrapla bütün tellere dokunmakta, böylece kapatılmamış telin çıkardığı ses duyulmaktadır"* şeklinde değişik bir saptama da bulunmuştur³⁸⁹. Oysa simetrik tiptekilerin telleri aynı boydadır, ancak bu tellerin de çapları değişik olabilir. Akort kulakları sadece Tarsus lyralarında gösterilmiştir. Ancak bunun, diğerlerinde olmadığı anlamına gelmemelidir. Zira bazı lyralarda burgular görülmeyen arka yüzde olabilir. Örneğin, Antalya Müzesi'ndeki Apollon heykelinin elindeki kitharanın akort kulakları kemerin arkasındadır ve cepheden bakıldığında görülmez. Belki de sanatçı bu kulakları belirtme ihtiyacı duymamıştır (Şekil-22). Mezopotamya'daki orijinal lyralar üzerinde burguları görebilmekteyiz. Bazı Yunan vazo resimlerinde ise müzisyen lyranın akordunu yaparken resmedilmiştir.³⁹⁰

³⁸⁴ Tunçer, 2005, 26.

³⁸⁵ Tunçer, 2005, 44.

³⁸⁶ Tunçer, 2005, 27.

³⁸⁷ Etouffe tekniği: Sesin dağılmasını önlemek için teli elle kapama yöntemidir.

³⁸⁸ Staccato: Seslerin birbiri ardına kısa ve tane tane çalmasıdır.

³⁸⁹ Sachs, 1965, 28. Tunçer, 2005, 28.

³⁹⁰ Wegner, 1984, 93. Tunçer, 2005, 110.



Şekil-22

Eski çağda lyranın çok sevilen bir saz olduğunu görüyoruz. Ancak vurmali sazlar, üflemeli saz olan aulos ve uzun saplı saz (Pandoura) zaman içinde gelişim ve değişim göstererek günümüzde de varlıklarını sürdürmelerine karşın, lyra hemen hemen yok olmuştur. Yok oluş nedenini açıklamak zordur. Ancak yerini, olanakları daha geniş bir saz olana bıraktı diyebiliriz ama bu yanıt da yeterli olmamaktadır.

Kithara diğerlerinden daha sağlam ses kutusuna sahipti. Bunlar daha karışık bir elsanatıyla yapılıyordu ve daha pahalıydı. Profesyonel bir müzisyen tarafından kullanılan çalgılardı. Kitharsis ve aulosis kelimeleri birbirlerinden bağımsız iki enstrümantal müzik türünü belirtir kithara veya aulos üzerindeki eşlik eden bir şarkıyı belirten kitharodi ve aulodi kelimelerinden daha sık görülür. Resimler üzerinde, mızrapla çalarak birkaç nota eşlik etmesinden ziyade, iki elin birden kullanıldığı solo çalan müzisyenler son derece seyrek olarak yer alırlar.

Harpta teller kemerli ya da açılı bir boyuna bağlıdır ve diyaframa meyilli bir açıyla kavuşurlar. Diyaframa dikey uzanırlar, lyradaki gibi paralel değil, göze çarpacak kadar farklı uzunluktadırlar.

Pandoura da ise tellerin ses kutusu üzerindeki konumu lyra ile benzer. Ancak gövdeden kenarlara doğru çıkan kollar ve bir bağlama çubuğuna kıyasla tellerin uzandığı tek bir sap bulunmaktaydı ve teller üzerine basılarak titreşim uzunluğunu kısaltma ve farklı notalar elde edilmekteydi. Pandourada da, tellerin diyaframa bağlantısı lyra'daki gibidir, ama iki ayak ve bağlantı yerine tellerin, üzerinde uzandığı ve bastırıldığı (sıkıştırıldığı) bir sap (titreşim uzunluğunu kısaltmak ve farklı notalar elde etmek amacıyla) vardır.³⁹¹

³⁹¹ West, 1992, 49.

V. BÖLÜM

LYRA’NIN TEKNİK AÇIDAN İNCELENMESİ

V. 1. Lyra’nın Formu

V. 2. Mezar Buluntuları Işığında, Yeniden Yapılan Hermes Lyra’sı ve Çalımı

V. 2. A. Ses Kutusunun Yapımı

V. 2. B. Kolların Yapımı ve Kullanılan Malzeme

V. 2. C. Teller ve Bağlanması

V. 2. D. Ses Kutusuna Derinin Gerilmesi

V. 2. E. Lyra’nın Akort edilmesi

V. 2. F. Lyra’nın Plektrum’la Çalımı

V. 3. A. Notasyon ve Ses Sistemi

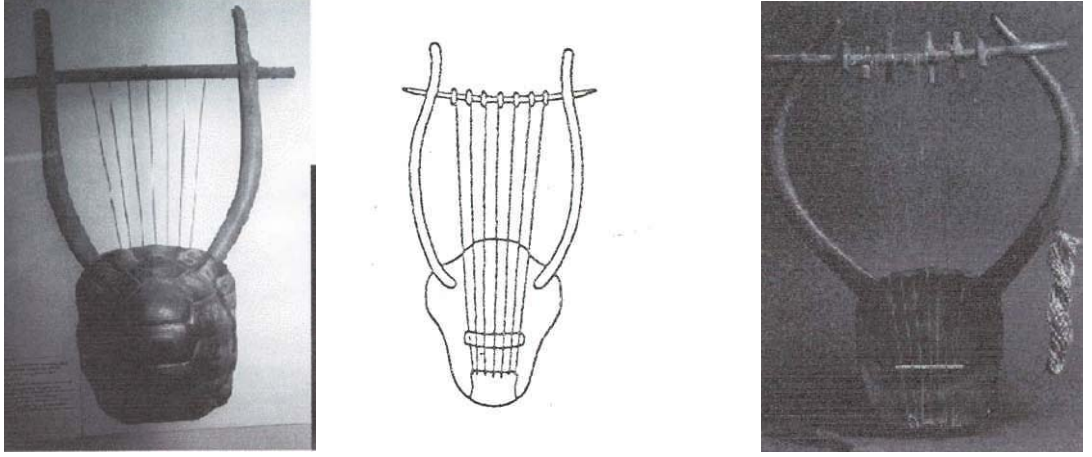
V. 3. B. Antik Dönem Notasyon’una Göre Yapılan Lyra’yla Örnek Ezginin Çalımı

V. 1. Lyra’nın Formu

Kaplumbağa kabuğundan yapılmış lyra’nın en eski form tanımlanması İ.Ö. VII. Homerik Hymnoslardan, Hermes’e ithaf edilmiş olarak geçer. Bu öyküye göre “*Hermes bir dağ kaplumbağasını gri demirden yapılan bir aletle içini boşaltarak ses kutusunu yapmıştır. Hermes, ölçmek ve sabitlemek için kamış saplarını kesmiş, kabuğun içinden geçirip arkasındaki uçlara bağlamış, üzerine öküz derisi germiştir. Buna ek olarak Hermes kabuğa iki tane boynuz yerleştirip iki boynuz arasına bir köprü sabitleştirerek, koyun bağırsağından 7 tane tel gerip plektrum denen mızrapla çalmıştır*”.³⁹² Mercurium da da, Hermes’in lyra’yı yapması detaylı şekilde anlatılmıştır. Ses kutusu (*ekheion* olarak adlandırılan) kaplumbağa kabuğunun arka kısmından yapılmış ve üzerine öküz derisi gerilmiştir ve kamış saplarıyla tutturulmuştur. İki kol (*pekhis*) kabuktan çıkan bir eşik (*zygon*) tarafından bağlanmıştır. Koyun bağırsağından da yedi adet ahenkli tel,

³⁹² *Homeric Hymn to Hermes*, I, V. 31–53.

eşikten çalgının altına tutturulmuştur.(Şekil-23). Çalgıyı yaptıktan sonra Hermes bunu bir plektrumla çalmıştır.³⁹³



Şekil-23

Lyra'nın ses kutusu vazo ressamı tarafından her iki tarafında çıkıntı (şişkinlik) olacak şekilde tasvir edilmiştir. Bu kaplumbağa kabuğunun doğal şekli değildir, bunun çalgının doğasından mı yoksa ressamın kabuğun yukarı doğru olan eğimini göstermek için mi yaptığı kesin değildir.³⁹⁴ Her durumda da kaplumbağa kabuğunun baş kısmı ses kutusunun tabanını oluşturmakta ve kollar büyük olasılıkla hayvanın başının bulunduğu yerdeki doğal çıkıntıya bağlanarak, hayvanın arka ayaklarının bulunduğu yerden çıkarak bağlanmıştı.

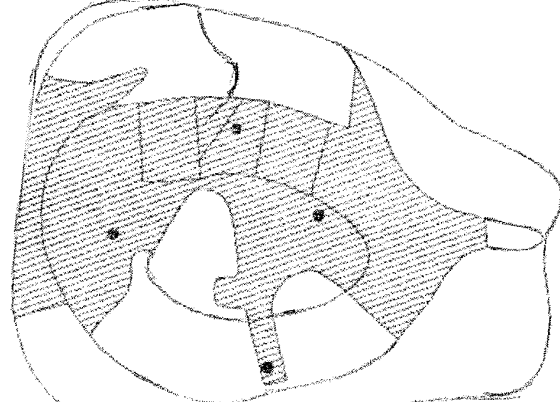
Pausanias'a³⁹⁵ göre, Parthenios Dağı, lyra yapımı için en iyi kaplumbağaların bulunduğu yerd ve buradaki kaplumbağalar *testudo marginata* türündendi. Kaplumbağa kabuğunun uzunluğu 22–30 cm arası ve derinliği de 10–13 cm'di. Antik lyraların çoğu, bugün kaybolmuş olsalar da, kaplumbağa kabuğundan yapılan ses kutularının (teknele) bazı parçaları varlığını sürdürmektedir. Örneğin, Klaros Kazılarında bu parçalar ele geçmiştir. Ancak ne yazık ki kaplumbağa kabuğu doğada kaybolabilen malzeme olduğu için neredeyse tüm antik lyra ses kutuları kaybolmuştur. Sadece üç tanesinin parçaları kalmıştır ve bunlar British Museum, Argos ve Reggio

³⁹³ Bu hymnos metni ve daha geniş tartışma için, Thomas, 1999, 35–36.

³⁹⁴ Maas ve Snyder, 1989, 95.

³⁹⁵ Pausanias, VIII, 54,7.

müzelerinde korunmaktadırlar. British Museum'daki parça, Atina yakınlarındaki bir mezardan ele geçmiş olup, ahşap kolları ve lyranın üst köprüsü ile birlikte bulunmuştur. Argos'ta ise iki tane kabuk bulunmuştur ve sadece bir tanesi lyra'nın tekrar yapımında kullanılmıştır. Parçalar halindeki kabuğun bir araya getirilmesiyle, lyra'nın ses kutusunun orijinal bombesinin çok az bir bölümü elde edilmiştir.(Şekil-24)



Şekil-24

Bu ortada kalan parçaların maksimum uzunluğu 17–20 cm. olmasından kaynaklanan nedenlerden dolayı lyra'nın ses kutusu daha geniş olan *Testudo marginata* tarafından oluştuğu varsayılabılır. İ.Ö. erken V. yüzyıldan kalan Reggio kaplumbağa kabuğu orijinal haline en yakın tamamlanmış olanıdır. Kaplumbağa kabuğu çok uzundur ve yukarıya doğru 30 cm.dir, ses kutusunun çevresi de neredeyse hemen hemen el sürülmemiş haldedir. (Şekil-25)



Şekil-25

British Museum'daki kaplumbağa lyrasından kalan parçaların çalgının genel tasarımına uymasından hareketle bazı spesifik ölçülere temel oluşturabilmektedir. Ses kutusundan üst eşiğin altına kadar olan uzunluk 28,5 cm., eşiğin çapı 1,7 cm. ve kollarda eşiğin üzerinde 9 cm. daha uzamaktaydı. Bu nedenle kolların toplam uzunluğu 39,2 cm. idi. Kolların arasındaki köprünün uzunluğu 27,9 cm., kollar 2,1 cm. çapında ve üst eşik kolları da her iki tarafından 4,2 cm. uzamaktadır. Bu ölçüler vazo ressamlarının belirttiği ölçülere uymaktadır.

V. 2. Mezar Buluntuları Işığında, Yeniden Yapılan Hermes Lyra'sı ve Çalımı

Hellen Roberts, “*Reconstructing the Greek Tortoise-Shell Lyre*” başlıklı makalesinde lyra'nın ses kutusunun yapım işleminden şöyle bahsetmiştir.” *Yunan kaplumbağasının daha geniş hali olan Testudo marginata İngiltere’de bulunmadığı için güney Rusya’dan bir kaplumbağa getirilmek zorunda kalınmıştır. Her ne kadar bu cins farklı olmasına rağmen, aynı kabuk yapısına sahipti ve aşağı yukarı aynı uzunlukta idi. Tekrar yapımında kullanılan kaplumbağa kabuğunun uzunluğu 23cm.di. Reading Üniversitesinin Zooloji Bölümü, kaplumbağa kabuğunun içinin boşaltılmasını kabul etmiş. Birkaç saat kaynatıldıktan sonra içi kendiliğinden boşalmıştı.*”³⁹⁶

V.2. A. Ses Kutusunun Yapımı:

Roberts'ın bu ölçüleri referans alınarak, İzmir'in Kaynaklar ilçesinden 23 cm. boyunda 11 cm. derinliğinde kara kaplumbağası (Testudo Graeca)³⁹⁷ (Lev.I, Res.1,2) bulunup, ilk etapta eterle bayıltılıp sonra kesilip, kaynatılarak içi boşaltılmıştır. Böylelikle çalgının en önemli bölümü olan ses kutusu hazırlanmıştır(Lev.I, Res.3). İçi

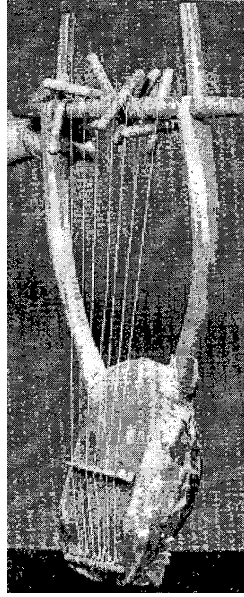
³⁹⁶ H. Roberts,1981, “*Reconstructing the Greek Tortoise-Shell Lyre*”, World Archaeology 12, 1981: 303–12; A. Belis, “*Construction de la lyre*”, 1985, 213, n.25, başka fragmanlarında belirtmektedir.

³⁹⁷ Türün dahil olduğu Classis (Sınıf): Reptilia (Sürünenler),Türün dahil olduğu Ordo (takım): Testudinata. Türün dahil olduğu familya (aile): Testudinidae, Tür Adı: *Testudo graeca*, Türkçe Bilimsel Ad: Tosbağa. Türün kabuk uzunluğu 23 cm, nadiren 30 cm kadar olabilmektedir. Plastron (Alt kabuk) dişi bireylerde düz, erkeklerde ise içe doğru çöktür. Üst kabuk sarımsı veya gri, sırt kabuğu plaklarının kenarı kenarları siyah, ayrıca plaklar üzerinde de siyah lekeler bulunur. Karın taraf sarı kahverengi ve siyah lekeli. Arka bacağın alt tarafında ve kuyruğa yakın kısımda sert bir çıkıntı bulunur. Kuyruk üstündeki plak tektir. Kuru, taşlı ve kumlu arazide yaşar. Bağ, bahçe arasında da görülür. Besinlerini alçak bitkilerin yaprak, meyve ve çiçekleri oluşturur. Çiftleşme esnasında erkek ses çıkararak kabuğu ile dişiye vurur. Tür Güney Avrupa, Kuzey Afrika ve Güneybatı Asya’da dağılışı gösterir. Türkiye’de Doğu Karadeniz dışında tüm bölgelerde yaşar. 2000 m yüksekliklere kadar yaşayabilir

boşaltıldıktan sonra kurumaya bırakılmıştır. Sonra sistire (üst yüzey işlemlerinde kullanılan perdahlama aleti) yapılarak kabuğun içi düzeltilip zımpara atılmıştır.(Lev.II,Res.4-6)

V. 2. B. Kolların Yapımı ve Kullanılan Malzeme:

Reading Üniversitesinde yapılan lyra'nın kolları British Müzesindeki Elgin lyrasına benzer şekilde çınar veya daha sert ağaçlardan yapılmıştı (Şekil-26). Orijinali hayvan boynuzundan yapılan fakat günümüzde 39,2 cm. boynuz zor bulunduğundan bugün ağaçtan yapıldığı ve gerekli kıvrımın verilebilmesi için eğildiği görülmektedir. Kollar; eşiğin bağlanabilmesi amacıyla ses kutusuyla aynı düzlemde olmayacak şekilde hafifçe öne doğru eğilmiş biçimde yukarıya doğru kavisli bir form almaktadır. Bunun nedeni tellerin ses kutusu üzerinde değil hafifçe boşluk verecek şekilde uzanmasını sağlamaktır. Eğer düz olsaydı ses çıkarması sorun olurdu. Eldeki ölçüler doğrultusunda kolların teknik çizimi yapılmıştır.



Şekil-26

Kollar kabuğa nasıl tutturulmuştur? Çağdaşları olan çizimler bu konuda bir şey belirtmezler. Ses kutusunun içyapısıyla ilgili olası iki tane referans mevcuttur. Boş kaplumbağa kutusu incelendiğinde sürüngenin başının dışarı çıktığı bölümün altında hemen bir düz çıkıntı görülebilir. Lyra'da bu kabuk ters döndürüldüğü için bu kolların altında doğal bir çıkıntı oluşturabilir. Diğer taraftan kollar olasılıkla kabuğun altından

içeriye doğru devam ediyordu ve birleşerek ortak bir tabanda oturuyordu. Bu aynı zamanda tüm yapının sabitleştirilmesi ve güçlendirilmesine dayanıyordu. Böylece kollar kaplumbağanın arka bacaklarının yerine doğru uzanarak uygun bir şekilde desteklenebilirdi. Kolların yapımında Hellenler tarafından bilinen teknikler kullanılmıştır. Hellenlerin kullandığı ağacı yumuşatma tekniklerinden hiçbiri bilinmese de Elgin lyrasının günümüze ulaşması eski yöntemlerin etkinliğine kanıttır. Hellen lyra yapımcılarının çalışmalarında tezgâh kullandıklarını biliyoruz. Zira Aristophanes, *torneutolyraspidopegos* sözcüğünü “*lyra tornacısı ve zırh yapıcısı*” anlamında kullanmaktadır. Şurası da bir gerçektir ki, bu aletlerin yapıldığı tezgâhlardan hiçbiri günümüze ulaşmamıştır. Ancak doğal olarak tahmin edilebileceği üzere, bu tezgâhlar sadece silindir şeklindeki kereste parçalarını şekillendirmek için kullanılabilirdi. Yine de Elgin tipindeki lyra kolları ki, bunlar heykellerde ve kabartmalarda gösterildiği gibi düz bir yüzeye sahiptir. Sadece kolun tabanı silindir şeklindedir. Bu nedenle tezgâh lyranın eğimli yerlerinde kullanılmıştır.

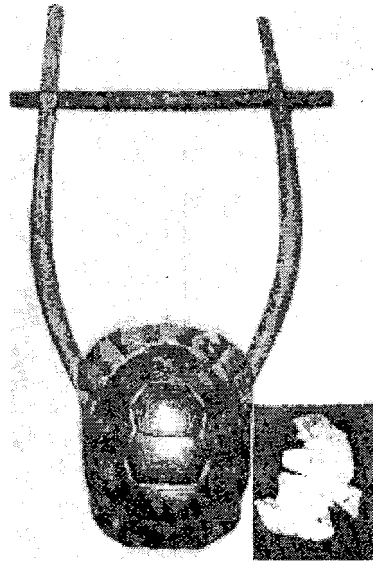
Theophrastos’un belirttiği üzere işlenmesi zor olan ağaçların çoğunun eğilmesi bükülmesi kolaydır. Çünkü Hellenler ağaç işlemesini biliyorlardı. Bu nedenle lyraların kollarını ya buharla ısıtarak ya da iki parça ağacı birleştirerek yapmış olmaları olasıydı. Aynı boyda kaplumbağa kabuğu kullanmadığı sürece Hellen lyra yapımcısı her çalgı için kalıbında ufak tefek değişiklikler yapmak zorunda kalacaktı. Zira her kaplumbağa kabuğunun boyutlarının farklı olması nedeniyle lyra’nın kollarının alt bölümünün de farklı olması kaçınılmazdı. Kolların alt kısımları birleştirilerek yukarıda belirtilen nedenlerle kaplumbağa kabuğunun içinde bir çıkıntılı yüzeyin üzerine yerleştirilmesi olabilirdi. Bu özellikle kabuğun uzayan kısmındaki ağzın altına sıkıca yerleştirilmesi özellikle önemliydi.³⁹⁸ Reading Üniversitesi örneğinde daha kısa süreceği düşünüldüğünden dolayı iki parça ağaç kol kullanılmıştı. Bu aşamada 2,54 cm.kalınlığında kollar kullanılmıştır. Çünkü böylece üst köprü için delik açmak mümkün olmuştur. Üsteki 9 cm. bölüm yani üst eşiğin üzerine uzanan bölüm, 1 cm. kalınlık, 2,5 cm. derinlik ve 0,8 cm. genişliğinde hemen altındaki kola sokulmuştur. Oyuk yapıldıktan sonra kolların aşağısına doğru olan kısım bir keski veya ege ile

³⁹⁸ Roberts, , 1981: 303–12.

inceltiştir (her iki alet Hellenler tarafından bilinmekteydi).³⁹⁹ Diğer kol elbette buna uymak zorundaydı.

Her kola dikey bir taban vermek mantıklı görünüyordu. Çünkü ikisi yapıştırıldığı zaman, tüm yapı için sabit bir temel oluşturacaktı. Yapıştırıcı elbette Hellen marangozluğunda biliniyordu. Ancak yine de kolların dikey tabanlarına birleştirici bir kanca ya da ağaç çivi eklenmesi muhtemeldir. Bu aynı zamanda kuyruk kısmı için uygun bir dayanak noktası oluşturabilirdi.⁴⁰⁰ Erken dönemde kollar ve diğer ağaç parçaları muhtemelen ardıç veya sedir ağacının yağının balmumu ile karıştırılmasıyla oluşturulan bir karışımla cilalanmaktaydı. Bu cilada kolları dış etkenlerden korumaktaydı.

Hellenler muhtemelen üst eşiği, tezgâh üzerinde döndürmüşler ve her iki uca doğru hafifçe inceltme yapmışlardı. Ancak bununla birlikte; ağaç kol kare şeklinde iken üst eşiği yuvaya oturtmak daha kolay olabilirdi. Bu nedenle döndürülmeden önce üst eşiğin önüne ve arkasına delikler eklenmiş olabilirdi. (Şekil-27)



Şekil-27

Bu bilgiler doğrultusunda yaptığımız çalışmada, çalgı yapım ustalarına danışılarak orta sertlikte olan kayın ağacı kollar için kullanılmıştır.(Lev. IV,Res.17-20). Bu ölçüler doğrultusunda teknik çizimden sonra şablonları çıkartılmış, şablonları kullanarak

³⁹⁹ Roberts, 1981: 303–12.

⁴⁰⁰ Mathiesen, 1999, 241.

çalgının kolları kesilmiştir (Lev.IV.Res.15,16). Kayın ağacının kullanılmasının amacı daha mukavemetli ağaç olmasından ileri gelmektedir. Kollara sistire ve eğelerle yuvarlak bir şekil verilmiştir (Lev.V,Res.21-26). Simetrik bu iki kol birbirine tutkallanmış ve ses kutusu olan kabuğa monte edilmiştir (Lev.VI,Res.27,28). Kollar monte edilirken iki kol birbirine sabitlendikten sonra kabuğa monte edilmiştir (Lev.VII.Res.33,34). Kolların arasına 31 cm. uzunluğunda aynı malzemeden üst köprü yapılmıştır (Lev.IV.Res.31,32). Monte edildikten sonra inceltme işleminden geçirilmiş hayvan derisini ıslatarak kaplumbağa kabuğunun üstüne gerip kurutulmaya bırakılmıştır (Lev.VII.Res.35-37). Kolların dış etkenlerden korunmasını sağlamak için ağaca taşılama işlemi yapılmıştır. Bu taşılama işlemini yaparken boynuz görüntüsü vermek için demir oksit kullanılmış ve daha sonra pelesenk⁴⁰¹ yağı ile ağaç kuvvetlendirilmiştir (Lev. VII: Res.38).

V. 2. C. Teller ve Bağlanması:

Sonraki aşama ise, çalgıya bağlanacak tellerin ne tür ve ne şekilde bağlanacağıydı. Homeros'un ilahilerinde de belirtildiği üzere teller koyun bağırsağından yapılmaktaydı.⁴⁰² Diğer taraftan telli çalgıların parçaları olarak kiris, keten ipliği, tel (iplik), sicimden söz etse de bu parçaların bilek bandı, diğer dekorasyon ve bağlantı için kullanıldıkları sanılmaktadır.⁴⁰³ Bağırsaktan yapılan, telin özelliği, koyun bağırsağından ve orijinal olarak silindirik bir yapıda olmasıdır.⁴⁰⁴

En erken zamanlarında lyra 3 veya 4 tele sahip olma olasılığına karşın Terpandros zamanından itibaren 7 veya daha fazla tele sahipti. *Mercurium'da* Hermes'in lyrasının, koyun bağırsağından 7 ahenkli telden oluştuğu belirtilmektedir. Birçok antik yazarda da aynı sayı verilmektedir. *Manuale harmonices'de*⁴⁰⁵ Nikomakhos, bu yedi teli dünyevi devrimlerle birleştirmekte ve bunları *hypate*, *parhypate*, *hypernese* veya *likhanos*, *mese*, *paramese*, *paraneate*, *neate* diye adlandırmıştır. Kitabın 5. bölümünde Nikomakhos 7 telin iki birleşik dördü oluşturdugunu ki, bunların her birinin de bir

⁴⁰¹ Sert, dayanıklı, müzik aleti yapımında kullanılan bir ağaç türünden elde edilen yağ.

⁴⁰² Homeros, *Odyseia*, 21, 408.

⁴⁰³ Mathiesen, 1999, 241.

⁴⁰⁴ Anderson, 1994, 173.

⁴⁰⁵ Rapids, 1994, Çev: Flora R. Levin. 208.

dörtlük aralık ihtiva ettiğini belirtmiştir. “*En düşük tel ile en yüksek tel arasındaki aralık yedinci idi*” diye açıklar. Pythagoras, 1 oktav elde edebilmek için 8. teli eklemiştir. Kendisi bu yeni teli eklememiştir ancak üste tahmin edebileceği gibi 2 telin arasına koymuştur. Böylece eski *paramese* adı verilen tele *trite* denilmiştir. Bu isim orijinal seste yoktur. Bu ses komşu notalarla aynı aralık ilişkilerini korumuştur. Üstte bir tam ve altta bir yarım ton vardı. Bu yeni tele artık *paramese* denilmekteydi ve mese adlı telden 1 tam nota, *trite* adlı telden de yarım nota ayrılmaktaydı. Lyralar geliştikçe ilave teller görülmeye başlanmıştır. Nikomakhos’un *Excepra* 4 adlı eserinde Pireus’lu Prophrastos’un 9. telinden, Kolophon’lu Histiaios’un 10. telinden ve Miletoslu Timotheus’un 11. telinden bahsetmektedir.⁴⁰⁶

Takılan bağırsak tellerinin kalınlığı hakkında hiçbir bilgi yoktur. Ama tetrakort ses sistemi, takılacak tellerin kalınlığı hakkında bize ipucu vermektedir. Bu bilgiler doğrultusunda Fransa’dan doğal bağırsak teli getirtilerek Harp çalgısının 3. oktav tellerinden re, mi, fa telleri takılmıştır (Lev. VIII. Res.39,40). Son iki tele ise iki kat sarılmış bağırsaktan yapılan kat küt takılmıştır (daha kalın ses elde etmek için).

Bildiğimiz bütün Hellen lyralarının telleri çalgının en altında bulunan alt tel eşiğine bağlanmıştır. Bağlama sırasında teller alt köprüden (*bu eşişge magas veya magadion deniliyor*) geçirilmiştir. Bu alt köprünün görevi telleri rezonans kutusundan ayrı tutmakla birlikte titreşimleri de rezonans kutusuna yansıtmasıdır. Teller, çalgının uzak noktasında da üst eşik dediğimiz üst köprüye bağlanmıştır. Buradaki görevi ise tellerin gerilimini sağlamaktır⁴⁰⁷.

Ses kutusu ve kollar yerleştirildikten sonra çalgı çalınabilirdi. Ses kutusunun altında metal veya başka sert malzemeden bir çubuk bulunmaktaydı ve teller buraya bağlanmaktaydı. *Manuale Harmonices* adlı eserinin 6. Bölümünde Nikomakhos bu tür bir bağlantı elemanını *khordonotos* ismiyle adlandırmaktaydı. Teller yukarıda eşişge doğru uzandıkça hafifçe yelpaze gibi açılmaktaydı. Tınlama derinin üzerindeki bir köprü ile ses kutusuna bağlanmaktaydı; vazo ressamı normalde köprüyü ses kutusunun merkezinin altında resmetmekteydi. (Şekil-28)

⁴⁰⁶ Mathiesen, 1999, 246.

⁴⁰⁷ West, 1992, 61.



Şekil-28

Üst eşik (köprü) kolların ön yüzünde yapılan çentikler yoluyla kolların üst kısmına bağlanmaktaydı. Çıkıntının içine doğru olan yarım dairesel kesik, kanalın kesiğinin çapını, eşğin uçlarına bağlamaktaydı ki, bu da eşğin düşmemesi ve herhangi bir tarafa kaymamasını sağlıyordu⁴⁰⁸. Üst eşği geçip yukarıya doğru uzanan kollar içe doğru kavisle eşğin altındaki dışa doğru kavisi dengelemeyi amaçlıyordu. Bazı durumlarda ise üst eşğin her iki ucunda açılan delikler aracılığıyla kolları eşğe bağlamak suretiyle kolların üstte kalan kısa bölümlerinin ölçüsünü eşleştirmekti. Bunun sonucunda üst eşik (köprü) kolların üzerine yerleşerek bu deliklerden geçerek düz çıkıntıya bağlanıyordu. Bu bağlama eşğin öne doğru veya yana hareketini önlediği gibi çentik içinde dönmesini de engelliyordu⁴⁰⁹. Kabuğun alt kısmından bir bölüm kaldırılmış olmalıydı, bunun nedeni sadece kolların yerleştirilmesi değil, öküz derisinin rezonansına da imkân vermek içindi. Yine de bu bölüm deriyle kaplı olduğu için vazo resimlerinde tam olarak şekli belli olmamaktadır. Ancak mythos'da Hermes'in kamışları keserek kabuğun içine yerleştirmesi ve kabuğun arkasından çıkarması belirtilmektedir. Bu tanım bir çeşit ızgara şeklini anlatmaktadır. Argos ve Reggio'daki ses kutuları kamışların uç kısımlarının uzatıldığı delikleri göstermektedir. Kaplumbağa kabuğundan yapılan lyra'ların resimleri daha açık renkte boyanmış, ses kutusunu çevreleyen kenar üzerinde delikleri göstermekte ve derinin kenarını belirtmektedir. Bu delikler kamışların ucunu veya deriyi tutan başka türlü kenetleyiciler olduğunu belirtmektedir.

⁴⁰⁸ Mathiesen, 1999, 240.

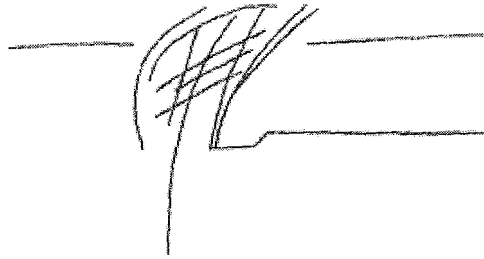
⁴⁰⁹ Belis, 1985, 215.

V. 2. D. Ses Kutusuna Derinin Gerilmesi:

Ses kutusu üzerinde tınlayıcı zarı oluşturan deri büyük ihtimalle nemlendirilerek dışa çıkan kamışlara bağlanmaktadır. Kuruduğunda davul derisi gibi gerilmekteydi. Derinin altına uzanan kamışların oluşturduğu ızgara derinin gerilmesine karşı kabuğun şeklini ve belki de tellerin gerginliğini korumasını sağlıyordu. İnceltme işleminden geçirilmiş hayvan derisini ıslatarak kaplumbağa kabuğunun üstüne gerip kurutulmaya bırakılmıştır.

V. 2. E. Lyra'nın Akort edilmesi:

Akort etme mekanizması ilkindir.⁴¹⁰ *Phorminks, kollops*'undan bahsettiği için akort etme mekanizmasının Homeros Dönemi'nde var olduğunu bilmekteyiz.⁴¹¹ Baş Piskopos Eustathios'un kendisi, yakın dönem kaynaklarından ve Odysseus'un *phorminks*'inde kullanılan *kollops* türlerinden söz eder ve daha eski dönemlerdeki sözlük bilimcilerinin açıklamalarına değinir. *Kollops* için koyun ve öküz boyunlarından alınan sert kaba deri kullanılmaktaydı. Yapıştırıcının (*kolla*) elde edildiği bu deri *kollops* olarak adlandırılıyordu ve Eustathios'un yetkilileri hayvan yağının da bir kısmının deride kaldığını belirtmektedirler. Her tel için yapışkanlı bir şerit deri boyunduruğun etrafına sarılıyordu ve birkaç döndürmeden sonra oluşan rulo telin çapraz olarak kendi etrafında döndüğü bir hal almaktaydı. Bu deri rulosu teldeki gerilimi değiştirecek şekilde bir parçaya dönüştürülmekteydi. (Şekil-29)



Şekil-29

Her ne durumda olursa olsun teller köprünün etrafına dolanmıştır. Daha erken dönem lyralarında, basit olarak her tel için öküz derisi şeridi kullanılmaktaydı. Şerit öncelikle üst köprüsünün üzerine dolanmaktaydı ve telde yeterli gerilimi elde edilinceye

⁴¹⁰ Anderson, 1994, 174.

⁴¹¹ Homeros, *Odysseia*, 21, 406–9.

kadar deriyi tutması, telde üst köprü üzerindeki yeri de tutması amacıyla yapılmaktaydı. Telin perdesi bu şeridin herhangi bir yöne döndürmek suretiyle gevşetilmesi veya gerilmesiyle ayarlamaktaydı. Kırmızı figürlü vazo ressamları bu işlemi bir öğretmenin bir öğrenciye lyra çalmasını öğretirken resmederek belirtmektedirler. Örneğin hydria üzerinde gösterilmektedir. Tellerin bu şekilde bağlanması ve akort edilmesi özellikle derinin kuruması ve gevşemesi durumunda zor ve tutarsız olmaktadır.⁴¹²Göreceli olarak daha erken dönemlerde *kollops* denen akort etmeye yarayan ağaçtan yapılmış bir akort anahtarı eklenmişti. (Şekil-30)



Kollops (Klaros 2008)



Şekil-30

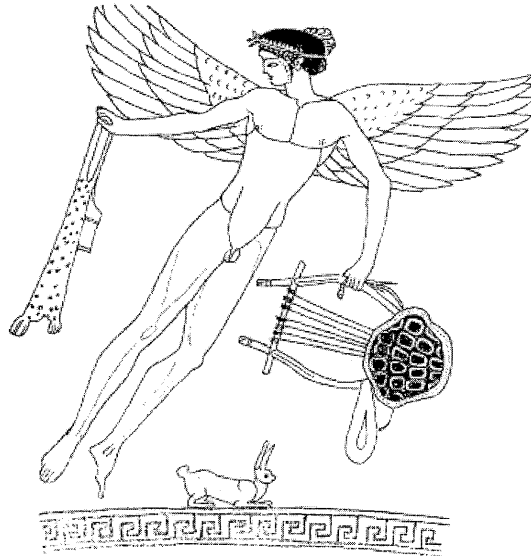
Kollops'un görevi üst köprü çevresinde bastırılması suretiyle telin sıkılaştırılmasını kolaylaştırmaktaydı. Aslında bu tür akort anahtarı en azından M.Ö. III. bin yıl civarında Sümer ve Babilde lyraya benzer çalgılarda zaten kullanılmaktaydı ve bu ilke (bu akort sistemi) hiç şüphesiz ki Hellen çalgı yapımcıları tarafından alınmıştır. *Kollops* telleri gergin tutacak pozisyonda bastırılmaktaydı. Ancak hayvanın yağı kuruyup da, derinin üst eşik ve tele yapışmadığı durumlarda derinin değişmesi gerekebiliyordu. Aynı akort mekanizması günümüzde Doğu Afrika da ve Habeşistan'da bulunan primitif bir lyra türü olan *kissar*'da da kullanılmaktadır.⁴¹³ Kuvvetle muhtemeldir ki; Hellenlerin kullandıkları akort aleti sadece uygun olmamakla kalmayıp aynı zamanda temiz de değildi. Bu durumda aletin her tel gerilmesinde yeni öküz veya koyun derisine ihtiyaç duyulmaktaydı. *Odysseus* kendisi de yeni *kollops*'la tel germiştir.⁴¹⁴ Bu hayvan derisinden olan parça, kaçınılmaz olarak oldukça hacimli ve üst eşğin yüzeyini kaplar

⁴¹² Anderson, 1994, 174.

⁴¹³ Suchs, 1940, 129.

⁴¹⁴ Homeros, *Odysseia*, 21, 406

şekilde olacaktır. Bu tanıma uyan kalın üst eşik birçok siyah figür vazolarında bulunmaktadır. Hiç şüphe yok ki bu ham akort aleti İ.Ö. VI. yüzyılda Aristoteles'in kafasındaki gibi uzunca akort anahtarlarında 7 tanesi ile ortaya çıkmıştır. Vazo resimlerinde akort anahtarları her zaman aynı pozisyondaydı ve döndürebilseler bile, üst eşiğe paralel pozisyondaydılar.⁴¹⁵ (Şekil-31)



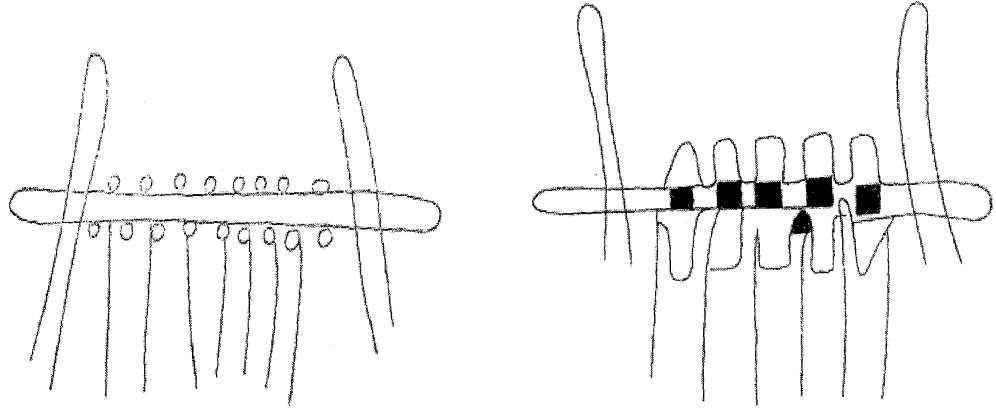
Şekil-31

Vazoyu bezeyen sanatçı gördüğü şeyin gerçek resmini yapmamaktaydı. Tüm teller aynı perdede akort edilemediğinden dolayı akort anahtarları üst eşikte farklı açılarda bulunuyor olmalıydı. Böyle bir tarafsızlık Hellen sanatçının tekniğinde mümkün olmayan değişikliklere neden olacaktı, dahası anahtarların simetrik konumlandırılması sadece uygunluk açısından değil yunanlıların gözüne daha çekici geldiği içindir.⁴¹⁶

Eğer akort anahtarları üst eşiğin etrafında döndürülseydi anahtarın sadece üst ve altı boyunduruğun üzerinden uzanıyor gözükecekti. Bu vazo resimlerinde bulunan üst eşiğin kenarlarındaki nokta ve yuvarlakların açıklamasıdır. Bunlar dikdörtgen şeklinde olan anahtarların arka kısımlarıdır. (Şekil-32)

⁴¹⁵ Suchs, 1940, 130.

⁴¹⁶ Roberts, 1981: 303–12.



Şekil-32

Bu akort mekanizmaları Hellenler tarafından mı icat edilmiştir? Muhtemelen hayır. Ur'da bulunan 7 Sümer lyrasından 2 tanesi İ.Ö.III bin yıla tarihlenen 11 telli lyralardır. Her ne kadar ahşap kökenli bir gümüş lyra parçalansa da tel geriliminin değiştirildiği ve aletin ya da çalgının akort edildiği manivela veya gümüş kamalar günümüze ulaşmıştır. Manivela metodu Etiyopya'daki *Kerar* ve *Baganna* çalgılarında halen kullanılmaktadır, şüphesiz yağlı hayvan derisine kıyasla çok daha kolaydır. Herhangi bir Hellen lyra akort anahtarı bulununcaya dek Hellenlerin, bu teli tam olarak nasıl bağladıklarını bilemeyeceğiz. Bu konuda 2 tane ihtimal vardır: Sümer lyralarındaki gümüş kamalar üzerindeki küçük delikler aracılığıyla; ya da doğrudan kamanın etrafına basitçe bağlamak yoluyla teller düğümlenmekteydi. 2. metod yeniden canlandırılmasında daha uygun olduğu için kullanılmaktaydı. Tel boyunduruğun ve çubuğun etrafına sarılmakta böylece bu çubuk teli germekte veya gevşetmektedir.⁴¹⁷

Bizde çalgının tekrar yapımında bu iki metodu denedik. Fakat çok sağlıklı bir akort sistemi elde edemedik. Akort etme konusunda sonuca varamadık. Bu sistem yerine günümüzdeki akort anahtarlı bir sistem uyguladık. Üst telleri tutan köprüye delikler açarak içine kollarda kullanılan aynı malzemeden akort kulaklıkları yaparak monte ettik ve bir akort anahtarıyla akordumuzu en sağlıklı biçimde yaptık.

Erken dönemdeki lyranın akort edilmesi tek tip değildi; varyasyonları makamsal kendine aitti. Erken dönemdeki 7 telli lyra bu sırayı izlemekteydi. Vazo resimleri akortun nasıl yapıldığına ilişkin hiçbir ipucu bize vermemektedir. Resmeder şekilde akort yaparken sunmaktadır.

⁴¹⁷ Roberts, 1981: 303–12.

V.2. F. Lyra'nın Plektrum'la Çalımı:

Çalmaya yarayan plektrum her şeyden önemlidir. İlk kez VII. yüzyıla tarihlenen Melos amphorasında görülür. *Plektrum*; uzun, şekli inceden kalına giden kaşık aletine benzer. Büyükbaş hayvanın kaval kemiğinden, sert ağaçtan veya fildişinden yapılmış, başparmak parmak ucundan ileri 2,54 cm. kadar ucu genişletilmiş bir alettir.⁴¹⁸ Lyra'ya vuruş vücuda doğru yapılır, yüksekten alçağa doğru bir ilerlemeyle yapılır⁴¹⁹. Vazo resimleri plektrumla ilgili çok miktarda bilgi sunmaktadır. Genellikle çalgıya uzun bir kordonla bağlanmaktaydı ve genellikle sağ elin başparmağı ile işaret parmağı arasında tutularak çalınmaktaydı. Bu çalma işlemi kol ve bileğin çalan kişiden dışarıya doğru hareketiyle sağlanırdı, hiçbir zaman içeriye doğru çalınmazdı.

Plektrumun gövdesi çalan kişinin elinin avuç içinin kıvrımlarına uyacak şekilde yerleşmekteydi ve böylece kısmen de olsa esnek bir gövdeye sahip olması sağlanıyordu. Kullanılmadığı zaman plektrum teller ve ses kutusu arasına, tam köprünün üzerine, kollardan birinin altı ile, ses kutusunun arasına yerleştirilmekteydi veya şeridiyle lirin kollarından birine birkaç defa sarılarak muhafaza edilirdi. Teller çalındıktan sonra veya belki de çalınırken çalan kişi sol elin parmaklarıyla tellere baskı uygulardı ki resimlerde de bu parmaklar tellerin hemen arkasında olacak şekilde resmedilmekteydi⁴²⁰. Sol elin tam işlevi hakkında yeterli bilgi yoktur. Ancak şurası mantıklı görülmektedir ki, parmaklar bazı tellerin titreşimlerini azaltarak ses çıkarmasını önlemek veya bazı tellerinde perdesini ayarlamak için kullanılırdı. Yine şurası muhtemeldir ki parmaklar armoni ortaya çıkarabilmek için bir veya daha fazla tele dokunabilirdi. Ancak sol elin hareketi çalgıyı destekleyen bilek bandı ile sınırlandırılmıştı. Parmaklar ve el rahat hareket edemeyeceğinden dolayı çalgının dengesinin bozulmasının önüne geçiliyordu⁴²¹.

Çalgıdaki bağır sak tellerinden ses alabilmek için ağır ve organik malzemeden yani kemikten ses alabilmek daha kolaydır. Bizim çalgımızda, plektrum sığırın kaval kemiğine zımparayla şekil verilerek elde edilmiştir (Lev.VIII. Res.41,42).

⁴¹⁸ Bkz. Plato, *Leges* 7 (795a) ve Euripides *Ion* 881-885.

⁴¹⁹ Anderson, 1994, 175.

⁴²⁰ Sachs, 1940, 132-133.

⁴²¹ Maas-Snyder, 1989, 63-64.

Lyra'nın çalım tekniği; lyra karşıdan bakıldığında çalınırken çalgının sağ alt koluna bağlı bir bant (şerit) ile tutularak çalınmaktaydı. Bu kuşak çalan kişinin sol bileğinin üzerinden geçmekteydi ve aynı zamanda çalan kişinin kalçasına dayalı olarak veya bazen dirsek ve vücudun arasına konumlandırılmış olarak çalınmaktaydı⁴²². Ancak şurası da bir gerçektir ki, lyra genellikle çalınır pozisyondan ziyade taşınır durumda resmedilmekteydi. Vazo resimlerindeki kullanılışı ise muhtemelen resim sanatına uygun şekilde betimlenmekteydi. Birkaç resimde ise lyra'nın koluna bağlanan bir kuşak veya püskülle dekore edilmişti (süslenmişti). Plektrum genellikle çalgıya uzun bir kordonla bağlanmaktaydı ve genellikle sağ elin başparmağı ile işaret parmağı arasında tutularak çalınmaktaydı. Bu çalma işlemi kol ve bileğin çalan kişiden dışarıya doğru hareketiyle sağlanırdı hiçbir zaman içeriye doğru çalınmazdı.⁴²³(Şekil-33)



Şekil-33

Lyralar otururken, ayakta, yürürken (bir kurban töreninde giderken) veya dans sırasında (özellikle grup içinde) çalınabilinirdi. Profesyonel kithara çalan kişi ayakta çalarak performans yapıyordu. Çalan kişi çalgıyı sol tarafında tutarak, sol elle telleri kafesin iç tarafından çekerken diğer taraftan sağ elle vurarak veya çekerek çalıyordu. Özellikle arkaik dönemden sonra vazo boyayanlar beklediğimiz kadar gerçekçi ve detaylı bir şekilde sol elin konumu hakkında çok çeşitli betimlemeler vermektedir.

⁴²² Mathiesen, 1999, 247.

⁴²³ Mathiesen, 1999, 247.

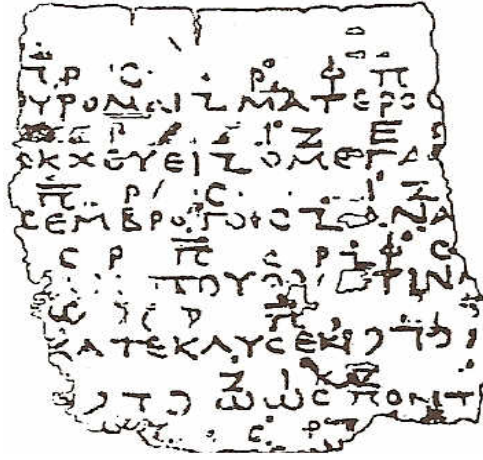
Ancak çalgının arkasındaki parmakların hangilerinin hangi tellere dokunduğunu (veya daha az olarak tellerin önünde gözüken parmakları) açıkça göstermemektedir. Bize sinematografik çizimler veremiyorlar. Pek çok çizimde parmaklar tamamen düzdür ve açıktır. Bazen; birkaçı veya tümü öne doğru kıvrılmıştır, tırnaklar tellere gelecek şekilde bükülmüştür. Bazen de, başparmak avuç içine doğru kıvrık eğilmiş veya açık olarak çizilmiştir. Baz durumlarda da, çalan kişinin bir teli parmağıyla veya başparmağıyla çektiğı açıkça görölmektedir;⁴²⁴.

V. 3. A. Notasyon ve Ses Sistemi:

Hellen ölçü sistemlerinin birkaç cümlede özetlemek kolaydır. Ancak daha daha ileri gitmek çok zordur bu nedenle denilebilir ki V. yüzyıla kadar *harmonia* yani ezgiler tek başınaydı tek sesliydi, herhangi bir şekilde başka bir sistemle değıştirilemezdi. O yüzyılda başka bir noktada (muhtemelen daha geç dönemde) her çeşitten kalabalıklaşma görüldü. Bir dizi tetrakortlar çıktı ki, bu tetrakortlar eski Dor *Harmonia'sına* dayanmaktaydı ve dizinin alt bölümüne eklenmiş 2 nota ile birlikte dörtlüydü. Eklenen notalar çeşitliydi. Ortaya çıkan varyantın niteliğı, türü belirliyordu; *diatonik* mi (yarım ses, tam ses, tam ses; örneğın EFGA) veya *kromatik* mi (yarım ses, yarım ses, tam ses+yarım ses; EFF#A) veya *enharmonik* mi (E,E+eyrek ses, E+yarım ses,2 tam ses) ve bunun ötesinde bu türün alt tipi , V. yüzyıldaki yeni düzenleme çerçevesinde bir ezgi veya dizi diğlerinden temelden yapısal olarak ayrılmaktaydı. Bu sadece ana düzende farklı bir yerden başlamaktaydı. Bu ezgiler arasındaki kaymalar geçişler mümkün hale geldi ve bu prosedür *metabole* olarak adlandırıldı. Yani “*modülasyon*” anlamını almıştır.⁴²⁵

⁴²⁴ West, 1992, 64–65.

⁴²⁵ Anderson,1994, 198.



Hellen Notasyonu⁴²⁶

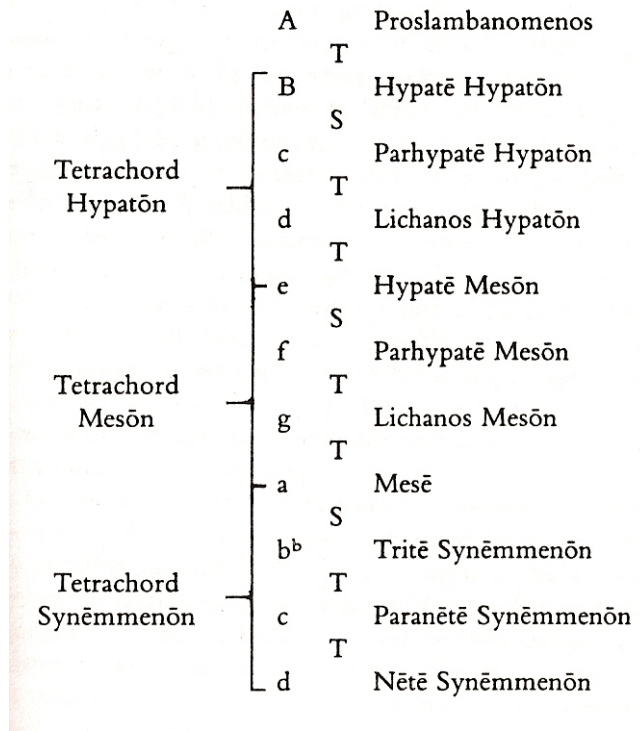
Homerik phorminks 4 telli idi ve 1 oktavı çıkartabilirdi, muhtemelen e-e' böyleydi bu da 2 tane tetrakorda bölünüyordu böylece bir çift dörtlü oluşturuluyordu; örneğin e-a, b-e'. Yine dört tel bir çerçeveden ziyade gerçek bir sıra takip edilecek şekilde gösterilmiş olabilirdi. Örneğin; a b c' e'. West bu olasılığı savunmuştur. Bu perdeler için ki, ortadaki Do'nun etrafında toplamıştır.⁴²⁷ Her ne kadar bunlar bariton bir ses için yüksek görünse de daha sonraki tetrakordların böyle bir öncülüğü olması olası bir şekilde Homeros'un müziğinin bilinmezliğine bir cevap niteliği taşıyabilirdi.⁴²⁸ Bir oktavdan bir nota kısa olması nedeniyle yeni uzatılmış dizi 2 tetrakord içerecekti. Ancak, bu alt çiftin üst notası üsteki çiftin alt notası olması durumunda oluyordu. Bu tür tetrakordlar birbirlerine bağlantılı olarak adlandırılmaktaydı. İki tetrakordun birleşmesi bir "sistem" oluşturmaktaydı. Bağlantılı sistemin oluşturulması tone: tam ses (T) ve *semitone*: yarım ses (S) oluşturmaktaydı ve kısacası S T T S T T; bu aralıkların konulduğu notalara örnek E F G A B^b C D (diatonik) dizi. Birleşik ton olarak adlandırılan bu düzen her iki dörtlüde de ortaktı. Ayırık sistem S T T T S T T, E F G A B C D E, A ve B arasındaki tüm ton aralığı ayrıklığın tonunu oluşturmaktaydı (*tonos diazeuktikos*). Üç tetrakord bir "eklenen" nota ile birleşik olarak ele alınabilir. (*proslambanomenos, phthonggos*) bunun yeri alttaydı ve en mükemmel alt sistemi oluşturmaktaydı. Aşağıdaki çizelgede müzik teorisyenleri tarafından dikkate alınmış ve

⁴²⁶ Seeger, 1966, 222; Goodman, 1971, 645.

⁴²⁷ Anderson, 1994, 199.

⁴²⁸ Landels, 1999, 209.

karşılaşılmış nota isimleri bulunmaktadır (geleneksel telaffuzları bulunmaktadır).⁴²⁹(Şekil-34)

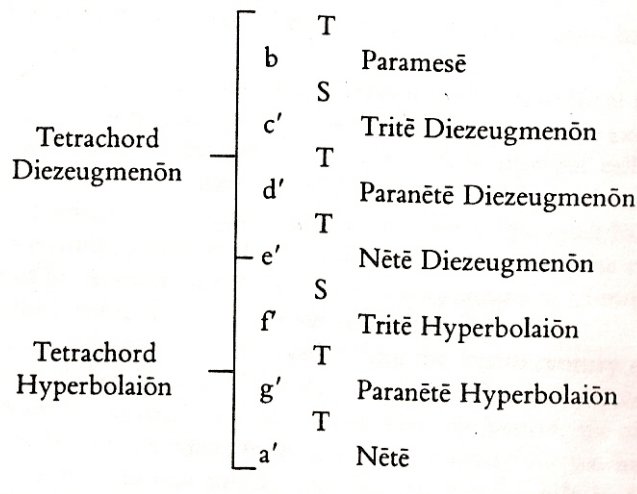


Şekil-34

Mese, “orta” ve *trite*, “üçüncü” olduğunu daha önce belirtmiştik. *Hypate* ve *par(h)upate* en alt ve en altın yanındakidir. *Likhanos* işaret parmağıdır; *paranete* ve *nete* de en yüksekten sonraki ve en yüksektir. *Hupatos* normalde en yüksek ve *neatos* en düşüktür. Burada bir karışıklık görülebilir ancak Lyra’nın *proslambanomenos* haricindeki eğik haldeki pozisyonunu hatırlamalıyız, bunların tümü lyra notalarıdır, belirtilmeyen ifade edilemeyen tellerin değiştirilmesi için kullanılan niteleyicidir. Tetrakortların üçüncü teli “birleşik” ya da *sunemmena* adı verilen notalar vardır. Sistem yukarıda verilen 2 tetrakordu ve aynı zamanda aşağıdaki ikiliye de içerir. Bu ikili *mese*’nin (a) ve (a-b) arasındaki ayırım notasını içerir.⁴³⁰(Şekil-35)

⁴²⁹ Anderson, 1994, 200.

⁴³⁰ Anderson, 1994, 201.



Şekil-35

Bu tetrakordların ilkinin notaları *diezeugmena* veya “ayrık” adını alırsa, bunlardan ikincisi *huperbolaia* “eklenmiş” anlamındadır. Dikkat edilmesi gereken sistemin çift tetrakorda sahip olduğu ve a-b arasındaki notayla ayrılmış olmasıdır. Bunlar daha önce olduğu gibi daha kullanışsız sistemin en yüksek tetrakordunun yerini almaktadır ve daha sonraki ses olan *synemmenon* bunlara eklenirdi (*diezeugmenon alternatif olarak*). Sonuç; değişmez, sabit olarak adlandırılır, daha doğrusu değişmeyen sistem olarak adlandırılır. Bu b ve b^b içerdiğinden dolayı modülasyon yapı dâhilindedir, teorisyenler *metabole*’nin gerçekten yer almadığını varsaymışlardır.

Her ölçü kendi perde sistemine sahipti ve Hellen ölçü sistemleri bizim mutlak perde anlayışımıza en yakın duruma gelmiştir. Aristoksenos 12 tonu sıralamıştır. Daha sonra teorisyenler üst üste iki tane daha eklemişlerdir. Bu sadece belirtilen 7 taneyi verecektir ve her birinin başlangıcı şöyle olacaktır: *Hypodorian* –F, *Hypophrygian*-G, *Hypolydian*-A, *Dorian*-B^b, *Phrygian*-c, *Lydian*-d, *Mixolydian*-e^b.⁴³¹

⁴³¹ Anderson, 1994, 202.

Antik Dönemde Kullanılan Diziler (Sesler-Modlar)⁴³²

Tetrakordlar

Lydia Mod: C,D,E,F,G,A,B,C

Phryg Mod: D,E,F,G,A,B,C,D

Dorik Mod: E,F,G,A,B,C,D,E

Hpolydia Mod: F,G,A,B,C,D,E,F

Hpophrygia Mod: G,A,B,C,D,E,F,G

Ipodorik Mod: A,B,C,D,E,F,G,A

Mixolydia Mod: B,C,D,E,F,G,A,B

Tonoî adı verilen sistem ilk defa İ.Ö. 375–360 arasında doğan Aristoksenos’un *Harmonices* adlı eserinde görülür, daha önceki dönem bilinmemektedir. Hellen döneminde de aynı bilgi eksikliği devam etmektedir. Graeco-Roman Dönemi’nin teorisyenleri çok daha kapsamlı olan sistemlerin ipuçlarını bize bırakmışlardır. Bunlar Alypius tarafından kaydedilen ve Hellen antikitesinin melodilerini anlamamızı sağlayan sembollere benzemektedir. İ.Ö. IV. yüzyılda yaşayan Alypius’un sunduğu tablolar 2 ayrı sistemi kapsamaktaydı. Alypius bunları enstrümantal ve vokal olarak adlandırmaktaydı. Hala genel kullanımda onun yaptığı ayırım geniş ölçüde doğrudur fakat fazla basittir.⁴³³(Şekil-36)

Alypius’un sistemleri 3 oktav ve 1 tam notayı içermektedir, çalgının önce geldiği varsayılmaktadır. 1867’de West’in⁴³⁴ belirttiği üzere bunlar Arkaik Greek yazıtlarından kaynağını almıştır ve burası da muhtemelen Argostur. Bunun sembolleri Yunanca harfler ve Arkaik Dönemi’n işaretlerinden oluşur. Üç açıda bulunur: normal, dik açı ve tersine döndürme şeklindedir. Değiştirilmiş formlar temel bir notanın önce bir çeyrek arkasından 2 çeyrekle yükseltilmesi yoluyla olur. Biz ayırımın *kromatik* ($1/2, 1/2, 2$ Tam) ve *enharmonik* ($1/4, 1/4, 2 \frac{1}{2}$) tetrakortlar içindeki aralık dizilerini ifade etmek için kullanılan ayırım olduğunu varsayabiliriz; ancak yine de Alypius Lidya türü haricindeki

⁴³² Landels, 1999, 209.

⁴³³ Anderson, 1994, 204.

⁴³⁴ West, 1992, 36-41.

tonos içeren 2 türü birbirinden ayırmaz. Bu durum onun yaptığı düzenlemenin sahip olduğu tek sorundur.⁴³⁵

g''	70	U'	L'		54	$\perp$	λ		33	Π	$\cap$		12	$\mathcal{H}$	$\mathcal{H}$
				a'	53	λ	$\nearrow$		32	P	$\cup$		11	$\mathcal{W}$	$\mathcal{H}$
					52	$\oplus$	γ	a	31	C	C	A	10	$\mathcal{Y}$	H
g'	49	U	L		51	$\ast$	γ		30	T	$\mathcal{Y}$		9	$\sqcup$	3
				50	$\mathfrak{h}$	$\nearrow$		29	Y	$\sqcup$		8	$\mathfrak{b}$	ω	
				48	$\mathcal{U}$	L	g	28	Φ	F	G	7	3	$\mathcal{E}$	
f''	67	Γ'	N'		48	Λ	$\backslash$		27	X	γ		6	$\mathfrak{H}$	T
				47	B	$/$		26	Ψ	$\mathcal{L}$		5	$\mathfrak{K}$	$\mathfrak{Y}$	
				46	Γ	N	f	25	Ω	$\mathcal{Y}$	F	4	$\mathfrak{A}$	$\mathcal{A}$	
e''	64	Z'	$\mathcal{C}'$		45	Δ	$\sqcup$		24	∇	$\mathfrak{I}$		3	$\ast$	$\ast$
				44	E	$\sqcup$		23	R	L		2	$\mathfrak{B}$	$\mathfrak{E}$	
				43	Z	$\mathcal{C}$	e	22	$\mathfrak{I}$	Γ	E	1	$\mathfrak{B}$	$\mathcal{C}$	
d''	61	I'	$\mathfrak{C}'$		42	H	$\mathfrak{C}$		21	∇	$\mathfrak{H}$				
				41	Θ	$\mathfrak{V}$		20	F	$\perp$					
				40	I	$\mathfrak{C}$	d	19	$\mathfrak{I}$	$\mathfrak{H}$					
c''	58	M'	$\mathfrak{I}'$		39	K	$\mathfrak{A}$		18	$\mathfrak{H}$	$\mathfrak{B}$				
				38	Λ	$\mathfrak{C}$		17	$\mathfrak{H}$	$\mathfrak{B}$					
				37	M	$\mathfrak{I}$	c	16	$\backslash$	E					
b''	55	O'	K'		36	N	$\mathfrak{X}$		15	$\mathfrak{L}$	$\mathfrak{H}$				
				35	$\mathfrak{Z}$	$\mathfrak{L}$		14	$\mathfrak{V}$	$\mathfrak{H}$					
				34	O	K	B	13	$\mathcal{W}$	$\mathfrak{h}$					
		Vocal	Instr.			Vocal	Instr.			Vocal	Instr.			Vocal	Instr.

Şekil-36

⁴³⁵ Anderson, 1994, 205.

V. 3. B. Antik Dönem Notasyon’una Göre Yapılan Lyra’yla Örnek Ezginin Çalımı:

Yaptığımız bu çalgıyla bu akort sistemleri doğrultusunda örnek bir şarkı çalınmıştır. Bu ilahi Girit’li antik lirik şairi Mesomedes tarafından yazılmıştır. Çalınırken kullanılan sesler G-A-B^b-C-D-E-F (sol-la-si^b-do-re-mi-fa) ’dır.

*Güneşe İlahi*⁴³⁶

“Kar beyazı gözkapaklı şafağın babası, sanki gül pembesi arabanla uçan küheylanın ardından gidensin, saçının altın rengiyle coşansın. Sınırsız gökkubede ışıklarını yayıp parıltılar oluştursun. Tüm dünyanın etrafında herkesin gördüğü ışınlarıyla dolaşansın, senin ölümsüz ateşinle beyaz akan nehirler tatlı günleri vücuda getirir ortaya çıkarır, senin için uysal yumuşak başlı yıldızlar korusu Olympos’ta tanrılarına danslar yaparlar. Apollo’nun lirin miziğinin neşesinde sonsuz şarkılarını söyler ve gümüş renkli ayı getirip ayların ve mevsimlerin peşi sıra gelmesini sağlarlar”...

Khi - o - no - bleph - a - roo pat - er Ā - oos, // rhod - o -
essan hos an - tu - ga pō - lōn // ptā -
nois hup' ik - ness - i di - ō - keis, // chrȳ -
seai - sin a - gall - om - en - os kom - ais // per - i
nō - ton a - peir - it - on oo - ran - oo // ak -
tī - na pol - y - stroph - on am - plek - ōn // ai -

⁴³⁶ Landels, 1999, 57, 58, 256.

glas pol - y - der - ke - a pā--- gan // per - i

gai - an hap - ā - san hel - iss - ōn, // po - ta -

moi de se - then pyr - os am - brot - oo // tik -

too - sin e - payr - a - ton hā - mer - an.

soi men khor - os eu - di - os ast - er - ōn // kat' Ol -

ym - pon an - ak - ta khor - eu - ei // an - e -

ton melos ai - en a - ei - dōn // Phoi -

bay - i - di ter - pom - en - os lyr - ā // glau -

ka de par - oi - the Se - lā - nā // khron - on

hōr - i - on - hā - gem - on - eu - ei // leu -

kōn hyp - o sur - ma - si mos----- kōn; // ga - nu -

tai de te soi no - os eu - men - ays _ // pol - y -

VI. BÖLÜM

LYRA VE APOLLON İLİŞKİSİNİN KLAROS'TAKİ İKONOĞRAFİK YANSIMALARI

Fransız kazıları döneminde (1988–1997), Apollon sektöründe yürütülen kazılar sırasında 1988 -1991 yılları arasında yaklaşık yetmiş adet⁴³⁷, Türk kazıları döneminde ise 2003 – 2008 yılları arasında 200 adet tüm ve parçalar halinde sol elinde lyra tutan terra kotta figürinler bulundu⁴³⁸ (Lev. IX, Res. 43-45).

İ. Ö. VI. yüzyılın ikinci yarısından, İ. Ö. IV. yüzyılın ikinci çeyreğine giden iki yüzyıllık geniş bir yelpaze içinde üretilmiş olan bu figürinlerin ortak özellikleri, khiton üzerine himation giymiş ayakta ve sol ellerinde lyra, sağ ellerinde ise plektron tutan erkek figürinleri oluşlarıdır. Tüm heykelcikler Apollon'a adanmış dikdörtgen planlı Geç Arkaik sunak üstü ya da çevresinden ele geçmiştir, bu nedenle de bu heykelcikler Şahin tarafından Tanrı Apollon olarak yorumlanmış ve kabul edilmiştir⁴³⁹.

Tanrı Apollon'un Hellenistik Döneme tarihlenen ve oturur durumdaki anıtsal kült heykelinin⁴⁴⁰ elinde tuttuğu müzik aletinin kithara ya da lyra mı olduğu yürütülen kazılarda saptanamamıştır. Ancak, Commodos Dönemi sikkeleri üzerinde (İ.S. 180–193) annesi Leto, ikizkardeşi Artemis'le beraber betimlenmiş olan tanrı, elinde kithara tutar⁴⁴¹. Bu sikkeler ışığında, Apollon Klarios'un Hellenistik Dönem'den itibaren oturan Apollon Kitharoidos olduğu söylenebilir. Apollon sektöründe, lyra'lı figürinlerle beraber yine çok sayıda, Erken Klasik'ten (ciddi stil), İ. Ö. IV. yüzyılın ikinci çeyreğine değin giden Apollon kitharoidos figürinleri de bulunmuştur⁴⁴².

Lyrist Apollon Klarios ve Kitharoidos figürinlerinin yanında beş adet, barbiton'lu Apollon figürinleri de ele geçmiştir. Üç telli sazı tutar durumda betimlenmiş olan Apollon Klarios pişmiş toprak heykelcikleri, Klaros'da Apollon'un kâhin tanrı kimliğinin yanında müzik tanrısı kimliğinin de çok önemli olduğunu ortaya

⁴³⁷ Şahin, 1992, 53-54, Lev. V, S1, 30, 38, 52,55, Lev. VII, S136-37, 39-40, 56bis.; Genière, 1992, 200, Fig. 7.; Genière, 1993, 391, Fig. 9.; Şahin, 1999, 199.

⁴³⁸ Şahin, 2005. (5. yıl) 28/1 KST, 600, Res. 13

⁴³⁹ Şahin, 1992, 53-54, Lev. V, S1, 30, 38, 52,55, Lev. VII, S136-37, 39-40, 56bis.; Şahin, 1999, 199.

⁴⁴⁰ Bu kült heykelinin tarihlemesi için bkz. J. Marcadé, 1996, 448-449, Fig. 1-8.

⁴⁴¹ Milne, 1941, 36, Lev. 12, no:193.

⁴⁴² Bu figürinler "2001-2007 yılları arasında Klaros'ta Bulunmuş olan Pişmiş toprak figürinler" adı altında Elçin Doğan tarafından doktora tezi olarak çalışılmaktadır.

koymaktadır. Ancak, tezimizin konusunun lyra oluşu nedeniyle bu bölümde Lyrist Apollon Klarios incelenecektir.

Apollon müzik tanrısı kimliğini, Hermes'in yedi telli lyrasını alarak ve çalmayı öğrenerek kazandığı mythoslardan biliniyor⁴⁴³. Ancak antik geleneğe göre, yedi telli lyra'nın bulucusu olarak Lesbos'lu Terpanndros geçer⁴⁴⁴. İ. Ö. 672–644 yılları arasında yaşadığı bilinen Terpanndros'tan önce, lyranın tellerinin sayısı 3 ya da 4 idi. Nitekim Deubner de, incelemeleri sonucunda Geometrik Dönem'in sonuna kadar vazolar üzerinde betimlenmiş olan lyraların 3 ya da 4 telli olduklarını saptamıştır⁴⁴⁵. Dört telli lyranın dört mevsimi ve aynı zamanda soğuk, gris (kapalı hava), sıcak ve aydınlığı (açık hava) simgelediği kabul edilir. Buna karşın yedi telli lyranın, Apollon sağlık tanrısı özelliğini ve yedinin doğum günü (ayın 7.) ve tanrının günü olan Pazar gününü (haftanın yedinci günü) simgelediği ileri sürülür.

Klaros'ta bulunmuş olan figürinlerin sol ellerinde tuttıkları lyraların tel sayıları ise dört ile yedi arasında değişmektedir.

Picard, Apollon'un Klaros'daki müzik tanrısı kimliğinin Girit kökenli olması gerektiğini ileri sürer⁴⁴⁶. Şahin, Picard'ın bu görüşüne karşın, bu kimliğin oluşmasında, Klaros'un da, içinde yer aldığı Kolophon Ülkesi'ndeki Anatanrıça Kybele kültürünün⁴⁴⁷ ve bununla ilişkili Phryg ve Lydia müziklerinin de aynı oranda etkili olabileceğini ileri sürmüştür⁴⁴⁸. Ayrıca Şahin, lyranın pastoral bir telli saz olmasından ve Apollon'un lyra çalarak dişi geyikleri dahi sakinleştirme olgularından yola çıkarak, Klaros'daki lyrist Apollon Klarios figürinlerinin aynı zamanda Apollon'un çoban (Nomios) kimliğini de simgeleyebileceğini ileri sürmüştür⁴⁴⁹. Apollon'u ve Kybele'yi birlikte onurlandıran yazıtların⁴⁵⁰ varlığı ve yine Apollon ile Kybele onuruna yapılan bir kurban törenini

⁴⁴³ Lyra yapımı için bkz. Lucianus, *Dialogue*, 223-224.; Philostratos, *Imagines*, 1-10.

⁴⁴⁴ Wegner, 1949, 48.; yedi telli lyra tartışması için bkz. Şahin, 1999, 200-201, dn. 8.

⁴⁴⁵ Şahin, 1999, 200–201, dn.9.

⁴⁴⁶ Picard, 1922, 458.

⁴⁴⁷ Genière, 1992, 16, Fig. 2.; 1994-1996 yılları arasında Artemis I sektöründe, tahtta oturan Kybele figürinleri ele geçti.

⁴⁴⁸ Şahin, 1999, 209.

⁴⁴⁹ Şahin, 1999, 209.

⁴⁵⁰ Naumann, 1983, 216.

gösteren bir kabartma Şahin'in bu görüşünü destekler mahiyettedir⁴⁵¹. Ancak çoban kimliğinde de, müzik tanrı kimliğinden yararlandığı ve lyrayı kullandığı görülmektedir.

Klaros kutsal alanı üç büyük kehanet merkezinden (Delphoi, Didyma, Klaros) biridir. İlginç olan bu üç kehanet merkezindeki kült heykelleri, kâhin tanrı kimliğini gösteren kehanet elemanlarından biriyle betimlenmemişlerdir. Sadece Delphoi'daki Apollon Pythios "*Python'u Yenen*" (Pythoktonos) kült heykeli⁴⁵² (yay tutan)⁴⁵³. Apollon'un kült merkezini kurma mythosu ile ilişkilidir. Buna karşın, Anadolu'daki iki kehanet merkezinden, Didyma'daki bronz Apollon Philesios kült heykeli⁴⁵⁴ (tanrının yanında geyikle betimlenmiş), Klaros'taki Apollon Kitharoidos kült heykellerinin (kithara tutan ve oturan) bir mythos ya da kehanetle ilintisini gösteren olgu yoktur. Bu durum, kült heykellerinin seçiminde kutsal alanların işlevlerinden çok, başka kriterlerin olasılıkla da, daha önceden varolan yerel kültürlerin etkili oldukları konusunu gündeme getirmektedir. Didyma ve Klaros kutsal alanlarının bulundukları yerlerin yerel halkı Kar'lardır. Kar'lar hakkındaki bilgiler antik yazarların anlattıklarına dayanmaktadır. Kazılarda, II. bin yıl ve erken I. bin yıl Kar yerleşimleri ve maddi kültür varlıkları hakkında bulgu yoktur. Ancak bugün Didyma'nın kurucusu olarak kabul edilen Brankhos'un isminin Karca kökenli olduğu saptanmıştır⁴⁵⁵. Arkaik Kolophon'un yerel tanrıçası Meter Antheia'nın (Antaia) ismi de, yerel olasılıkla da Karca bir isimdir. Lydia bölgesinde geç bir kült olmasına karşın, Apollon Karios kültü vardır. Bu bulgular ışığında Ion kolonizasyonu öncesi, Batı Anadolu'nun yerel halklarından biri olarak gösterilen Karların tanrısı Hitit metinlerinde geçen Apulunas olabilir mi? Tanrı Apulunas'ın kült heykeli, Apollon Klarios ya da Apollon Philesios'un kült heykeline dönüşmüş olabilir mi ya da Apulunas'ın iki farklı kült heykeli mi vardı? Aynı tanrı ya da tanrıçanın, aynı kutsal alanında iki farklı kült heykeli olduğu bilinmektedir. Bunun en güzel örneği, Strabon'un⁴⁵⁶, hem bir Kar, hem de Leleg yerleşimi olduğunu söylediği, Ephesos Kentinin baş tanrıçası Artemis Ephesia'nın iki farklı kült heykelidir.

⁴⁵¹ Vermaseren, 1987, 81–82, dn. 252, Lev. L-LI.

⁴⁵² Roux, 1976.

⁴⁵³ Apollon Pythios'un, python yılanını oklarıyla öldürme mythosu Homerik Hymnoslarda anlatılır. Bkz. *Hymne à Apollon*, 356–359

⁴⁵⁴ Pausanias, bu kült heykelini, Sikyon'lu Kanakhos'un yaptığını söyler. Bkz. Pausanias, II, 10.4.; bu heykel için bkz. Greaves, 2003, 150.

⁴⁵⁵ Greaves, 2003, 145–146.

⁴⁵⁶ Strabon, XIV, I, 21 (C 640).

Kentte kutlanan bayramlarının en ünlüsü *Artemis Ephesia* (Ephesos’lu Artemis) adına kutlanan bayramlar olup,⁴⁵⁷ *Pompe* bu bayramların en önemli bölümüydü. Ephesos’lu Ksenophon’un anlatısına göre, *pompe*, tanrıçanın yabani hayvan postu giydirilmiş ok ve yay taşıyan, avcı kimliğindeki *Artemis Kallistes* kült heykelinin tapınaktan alınması ile başlıyordu⁴⁵⁸. Buna karşın, Artemis Ephesia’nın bilinen ve Selçuk Arkeoloji Müze’sinde sergilenen, ana tanrıça kimliğini simgeleyen *Artemis Ephesia* kült heykeli bu bayramlarda kullanılmıyordu. Bu iki farklı kült heykeli, yerel halkın ve Ionların kült heykelleri’miydi ve Artemis Ephesia kült heykeli, Kar ya da Leleg kökenli bir tanrıçanın kült heykelleri’miydi, bilinmiyor. Bu soru Apollon Klarios ve Apollon Philesios için de geçerli olabilir mi? Apulunas’ın iki farklı kült heykeli vardı ve bunlar daha sonra Apollon Klarios ve Apollon Philesios kült heykellerine dönüşmüş olabilirler mi? Ayrıca Pompe süresince Artemis Ephesia bayramlarında genç kızlar Lydia müziği eşliğinde dansları yapıyorlardı. Danslar genellikle aulos ve kithara eşliğinde yapılıyordu. Lydia danslarının Kolophon ve Ephesos’tan Yunanistan’a yayıldığı sanılmaktadır. Kolophon’un Lydia müzik ve danslarının yayılmasında böylesi bir rolünün olması, Apollon’un kült heykelinin müzik tanrısı kimliğinde oluşunu da açıklamaktadır⁴⁵⁹. Klaros kehanet merkezi antik metinlerde sıklıkla geçmesine karşın, bu kulte yönelik ritüel ve bayramlar hakkındaki bilgiler çok yetersizdir⁴⁶⁰. Ancak Apollon Klarios adına, Küçük Klaria (yıllık bayram) ve Büyük Klaria (beş yılda bir kutlanan bayram) olmak üzere iki bayram kutlandığı biliniyor⁴⁶¹. Klaria bayramlarının ve kutsal yarışmaların başlama tarihi kesin olarak bilinmemesine karşın, en azından Lysimakhos Dönemi’ne değin gittiği biliniyor⁴⁶².

Bayramın yöneticisi Agonothetes’ti zira Klaris bayramları agon’du. Hellenistik Dönem’de kutlanmış olan iki Klaria Bayramında, Agonothetes olarak Polemaios ve Menippos adlı kişilerin görev yaptıkları kutsal alandaki onur anıtlarından bilinmektedir⁴⁶³. Bu bayramlarda kutsal Klaria yarışmaları yapılıyordu. Bu yarışmalar

⁴⁵⁷ Ephesos’lu Artemis için bkz. Dster, 1990, 1699. vd.

⁴⁵⁸ Şahin, *Kadın*, 149.

⁴⁵⁹ Şahin, *Kadın* (basımda) 150.

⁴⁶⁰ Şahin, 1999, 209-210.

⁴⁶¹ Şahin, 1998, 50.

⁴⁶² Şahin, 1999, 210.

⁴⁶³ Robert, 1989, 1vd.

sportif ve entellektüel olmak üzere iki gruba ayrılmıştı. Birinci grupta sportif yarışmalar olarak gymnîk (koşu, güreş vd.), hippîk (at ve araba yarışları) ve pyrrhîk yarışmalar (hoplit. Bu yarışma Ephesia bayramlarında da vardı); ikinci grupta ise müzik, şiir ve tiyatro yarışmaları yapılıyordu⁴⁶⁴. Müzik yarışmalarında kullanılan telli saz, tanrının yaptığı kabul edilen ve profesyonel müzik yarışmalarının enstrümanı olan kitharadır. Kithara, lyraya göre daha karmaşık, çalınması daha zor ve erkek seslerine daha uyumlu bir müzik aletidir. Kadın seslerine çok uyumlu olmayan ve Apollonien bir telli saz olan kithara, Klasik dönemde genç kızlar tarafından çok az çalınmasına karşın⁴⁶⁵, Hellenistik Dönem'den itibaren sıklıkla kullanılmaya başlanır⁴⁶⁶ ve Apulia vazoları üzerinde kitharist genç kızların ellerinde görülür⁴⁶⁷. Apollon'un, kitharanın bulucusu olarak gösterilmesi, müzik tanrısı olarak, Hermes'in lyrasından daha karmaşık bir alet yapıp, müziğini icra edebileceğinin göstergesi, bir tür Hermes'ten müzik aleti yapım ve icraatında daha üstün olduğunun kanıtıdır⁴⁶⁸. Bu durumda lyrist Apollon figürlerinin elinde tuttuğu lyranın, Klaria yarışmalarında kullanılmadığı kesinlik kazanmıştır⁴⁶⁹. Şahin, Lyrist Apollon Klarios'un, Klaria yarışmalarının başlamasından önce nomios kimliğinde (Delphoi ve yörenin ana tanrıçası Kybele etkili), dinsel törenlerde ve libasyonlarda yer aldığını ileri sürmektedir⁴⁷⁰. Şahin, lyralı Apollon ikonografisinin, Klaros'da, Klaria kutsal yarışmalarının düzenli olarak kutlanmaya başlanması ile terk edilerek, yeni bir ikonografiye "*Apollon Kitharoidos'a*" geçildiğini belirtir⁴⁷¹. Bu görüşe biz de katılıyoruz. Zira kithara, Hellen müzik dünyasına profesyonel müzik aleti olarak İ. Ö. VI. yüzyılda girmiştir. Lyra ise okullardaki müzik eğitiminin telli sazıdır ve lirik şiirler eşlik ediyordu. Lirik şiirin kökenleri şarkılarla ilişkilidir. İ. Ö. VIII. yüzyılda hymnos (tanrı ve kahramanlar için söylenen şarkılar), threnos (Ölü için yakılan ağıtlar), hymenaios (düğün törenlerinde söylene şarkılar) ve paian (tanrı Apollon için söylenen şarkılar) şarkılarda ve epik destanlarda görülen lirik unsur İ. Ö. VII. yüzyıldan

⁴⁶⁴ Şahin, 1998, 51

⁴⁶⁵ Klasik döneme örnek olarak Leningrad Müzesinde bulunan bir Lekane parçası üzerinde bir gençkız tarafından çalınmaktadır. bkz. Paquette, 1984, 101, fig. 15.

⁴⁶⁶ Paquette, 1984, 101, C 22, C 23.

⁴⁶⁷ Paquette, 1984, C 41.

⁴⁶⁸ Şahin, 1999, 210.

⁴⁶⁹ Şahin, 1999, 211.

⁴⁷⁰ Şahin, 1999, 211.

⁴⁷¹ Şahin, 1999, 211.

itibaren edebi bir tür olan şiiri yaratmıştır⁴⁷². Lirik şiir: elegeiak şiir, iambik şiir, solo lyriği ve koro lyriği olmak üzere dörde ayrılıyordu. Lirik şiirlerin yanı sıra, epigramlar, elageiak ve Iambik şiirler de yazdığı bilinen ünlü ozan ve eğitimci Sappho ikonografik betimlerinde simgeleri olan, lyra (şiirin özellikle de lirik şiirin müzik aleti) ya da elinde tuttuğu papirus rulosu (Arkaik dönemde yazmış olduğu şiirleri simgeleyen) ile gösterilir. Bir eğitim kenti olan ve okulları ile tanınan Kolophon'da Mimnermos'la başlayan ünlü lirik ozanlar yetişmiştir⁴⁷³. Bunlar arasında Kolophon'lu kadın ozan Goryla ya da Gongyla sayılabilir. Meslekdaşları gibi lirik bir şairdi ve ünlü ozan *Sappho*'nun rakibeleri arasında gösteriliyordu. Tüm bu ozanların ortak noktası lirik şairler oluşları ve müzik aleti olarak lyra ya da Sappho'nun buluşu olarak gösterilen barbiton'u çalmalarıydı⁴⁷⁴. Lyrizm, İ. Ö. VI. yüzyılda sona erer. Bu dönem İonia Okulunun kuruluşu (Miletos) ve Yunan felsefesinin ve filozoflarının doğuş dönemidir⁴⁷⁵. Kolophon da, bu akımdan etkilenmiştir. Şahin, bu değişime bağlı olarak, lyrist Apollon Klarios ikonografisinin terk edilerek, Apollon Kitharoidos ikonografisine geçilmiş olabileceğini de ileri sürmektedir⁴⁷⁶. Klaros'da bulunmuş olan Lyrist apollon figürinlerinde Apollon lyrayı farklı şekillerde tutmasına karşın, çalma pozisyonunda görülmez.

Klaros'da 2004–2008 yıllarında Apollon Klarios'a adanmış dikdörtgen sunakta gerçek kaplumbağa kabuğu parçaları ele geçti. Bunlar olasılıkla gerçek bir lyra ya da lyraların ses kutularıydı. Ayrıca yine kazılarda işlenmiş kemikten yapılmış olan farklı boyutlarda kollops'lar bulundu (Şekil-37).Tüm bu arkeolojik malzeme de, Apollon Klarios'un lyra ile olan ilişkisini ve ikonografisini bir kez daha ortaya koyması açısından çok önemlidir.



Şekil-37

⁴⁷² Çelgin, 1990, 41.

⁴⁷³ Mimnermos, lirik şiirin en eski biçimlerinden olan elegeia'nın kurucusudur. Bkz. Çelgin, 1990, 42-43.

⁴⁷⁴ Şahin, *Kadın*, 150

⁴⁷⁵ Çelgin, 1990, 41.

⁴⁷⁶ Şahin, *Kadın*, 150

SONUÇ

Antik Dönem’de gerek günlük yaşam gerekse inanç sistemleri gereğince insanlar özel günler için çok sayıda enstrüman kullanmışlardır. Bu çalgıları iki kategoride incelemek mümkündür. Kültüre ve bölgeye özel, diğeri ise kültürlerin paylaştığı çalgılardır. Çok tanrılı dinlerde tanrı, tanrıların ve yarı tanrıların sembolleri olması gelenektir. Olympos’un 12 büyük tanrısından olan Apollona da şekli, sesi evrimleşerek günümüze kadar uzanan lyra ve kithara atfedilmiştir. Hellen toplumunda müzik yapmak bir ibadetti. Tanrıyla iletişim kurma yoluydu ve şenliklerde insanlar tanrılara müzikle teşekkürlerini sunuyorlardı. Şenliklerde yapılan müzik, dini amaçlıydı, kutsaldı ve ancak tanrılar için yapılabilirdi. Bu müzikten zamanla din dışı birçok yeni form doğmuştur. İşte bu toplumsal işlevlerde çalınan çalgıların en yaygınlarında birisi de lyradır.

Bu çalışmada da ses kutusu kaplumbağa kabuğundan yapılan Lyra telli çalgısının yapımı ve sunumu amaç edinilmiştir.

Bu araştırma örnek alınarak şu soru sorulabilir: Telli çalgılar yani lyralar belirli formları farklı kültürler tarafından kendi içsel dinamiklerinin etkisiyle birbirlerinden bağımsız olarak mı üretilmiştir, yoksa belirli bir yerde icat edilen lyra kültürel etkileşim yoluyla diğer kültürlerle mi aktarılmıştır? Araştırmanın sonucunda aslında her iki yaklaşımında belirli bir doğruluk payı içerdiği ortaya çıkmaktadır. Mezopotamya’da ortaya çıkan lyra, önce Yakın Doğu kültürlerinden Mısır, Hitit, Minos ve Myken’de kullanımının ardından, I. bin yılda lyra, Yunanistan, Ege adaları ve Batı Anadolu’da çok sevilerek kullanılmıştır. Eldeki verilerle belirli formların kökenleri ve yayılma yönleri tam olarak kestirilemiyor olsa da bazı formların birbirlerinden bağımsız olarak farklı bölgelerde üretilmiş, bazı formların ise kültürler arasında aktararak yayılmış olabileceğini düşünmek için yeterli neden bulunmaktadır. Bu araştırma sonucunda, *Hermes Lyra*’sı ya da *Hellen lyra*’sının form açısından bağımsız olarak Hellen toplumunda çalınan bölgesel bir çalgı olduğu saptanmıştır. Bulunuşu bir mythosa bağlanan bu telli çalgı toplumdaki gereken yerini zamanla almıştır.

Lyra çalgısının tekrar yapımında kaynak olarak, lyranın, heykel, kabartma, pişmiş toprak ve seramikler üzerindeki arkeolojik betimlerden yaralandık. Bazı betimlerin yeterince ayrıntılı olmamaları, bazılarında ise ayrıntıların ne kadar gerçekçi

olduklarının tam olarak kestirilememesi nedeniyle sorunlar yaşadık. Betimlerin çoğunlukla sadece bir çalgıyı gerçekte olduğu şekilde resmetmek kaygısı ile yapılmadıkları açıktır. Tüm bu olumsuzluklara karşın arkeolojik veriler sayesinde antik dönem kültürlerin çalgılarına dair çıkarımda bulunmak mümkündür.

Hellen toplumunda üst sınıf yöneticilerin eğlence ve şölenlerinde profesyonel müzisyenler kitharayla eşlik ediyorlardı, günlük eğlencelerde ise halk tarafından icra edilen çalgıda çoğunlukla lyra olduğu bilinmektedir. Toplumda her bireyin işlevinin farklılaştığı ve karmaşık bir iş bölümü temelindeki organik dayanışmaya dayalı toplumsal yapılara geçiş gibi telli çalgılarda giderek farklılaşan formlarının ayrı işlevleri üstlenmesi ile karmaşık bir kültürel ve müzikal ağın önemli bir parçası haline gelmiştir. Profesyonellerin çalgısı, yarışma ve festivallerin ayrılmaz parçası olan kitharanın kullanım alanları hem yapımını hem de icra biçimini (icra edildiği durumların resmiyeti nedeniyle hemen her zaman ayakta çalınmaktadır) belirlerken, eğitimde ve günlük hayatın çok çeşitli alanlarında kullanılabilen ses kutusu kaplumbağadan yapılan lyra daha basit ve herkes için ulaşılabilir bir çalgı konumundadır. Lyra elimizdeki yazılı kaynaklardan yola çıkarak sıklıkla ilahilere, şarkılara ve odlara eşlik için kullanılan bir çalgı olduğu, ayrıca salt çalgı müziği için kullanıldığı söylenebilmektedir. Lyra solo çalgı olarak icra edilebildiği gibi, çeşitli çalgı topluluklarının bir parçası olarak ta kullanılabilmekteydi. Bu çalgı topluluklarında hem nefesli hem de vurmali çalgılarla birlikte icraya katılıyordu. Çalışmada da kısaca bu çalgılardan da bahsedilmiştir.

Lyra'nın tekrar yapımında en çok zorlandığımız konulardan birisi çalım tekniği, diğeri akort problemiydi. Çalgının çalınırken betimlenen resimlerinde çözemediğimiz sol elin göreviydi. Çeşitli tartışmalara konu olan bu görüşe karşı, sol elin pozisyonunun verimli bir şekilde tellerin tonunu değiştirmek için kullanılmaya uygun olmadığı, ancak sol elle teller üzerinde nispeten hafif bir baskı yaratarak doğuşkan seslerin üretilmiş olacağını düşündük ve uyguladık. Akort sistemine geldiğimizde çalgının akort edilmesi antik kaynaklardan yola çıkarak ilkel bir yöntem olan yağlı deri kullanarak yaptığımız uygulamada hiçbir yararlı sonuç alamadık. Çalgının tekrar yapımında orijinal haline sonuna kadar bağlı kalarak yapımını sonlandırdık fakat akort sağlıklı olabilmesi ve çalınır hali alması için akort kulaklıklarına günümüz çalgılarında kullanılan teknikleri uyguladık.

Sonuç olarak çalgı çalınır durumda geldi. Yapım aşamasından, çalınır duruma gelinceye değin, yapılan araştırma ve denemelerle Antik Dönem müziğini çalar konuma ulaşılmıştır. Hermes Lyra yapma denemesini ilk gerçekleştiren kişi Fransız müzikolog A. Belis'tir. Ancak Belis, ses kutusunu ağaçtan yapmıştır. Yani Belis'in çalışmasında orijinaline sadık kalarak bir yapım söz konusu değildir. Bizim yaptığımız Lyra Hermes Lyrası'dır ve ilk kez tarafımızdan gerçekleştirilmiştir. Yapım sırasında karşılaşılan ve halen soru olarak kalan bazı noktaların, yeni kazılarla ortaya çıkacak bulgularla değışebileceğine inanıyoruz.

Bu tez tam bir interdisipliner çalışmanın, müzikoarkeoloji ürünü bir araştırmadır. Bu interdisipliner çalışma ile Antik Dönem müzik kültürünün ortaya çıkarılmasında arkeoloji ile mzikbiliminin işbirliğinin ne derece önemli olduğu, teorik bilgi ve araştırmanın, pratik uygulamalı bir araştırmaya nasıl dönüştürülebileceği de kanıtlanmıştır.

Sonuç olarak Hermes Lyrası'nın yapımının, gerçekleştirilmesi ile tez amacına ulaşmıştır.

KAYNAKÇA

- Akdoğu 1998** O. Akdoğu, İzmir'den Anadolu'ya, 1998,s.5.
- Akurgal 1983** E. Akurgal, *Eski İzmir*, 1983.
- Akurgal 1995** E. Akurgal, *Hatti ve Hitit Uygarlıkları*, 1995.
- Alp 1999** S. Alp, *Hititlerde Şarkı, Müzik ve Dans. Hitit Çağında Anadolu'da Üzüm, Şarap*, 1999.
- Anderson 1994** Warren. D.Anderson, *Music and Musicians in Ancient Greece*, 1994.
- Arel 1969** H.S Arel, *Türk Musikisi Kimindir*, 1969.
- Ataman 1947** A. Ataman, *Musiki Tarihi*, 1947.
- Avigad 1978** N. Avigad, "The king's Daughter und the Lyre" *IEJ* 28 (1978), 140-149, Fig. 1, 4-6, 9-10.
- Barker 1982** A.Barker, *Classical Quarterly n.s.*32,1982.
- Barnett, 1969,** R. D. Barnett, "New Facts about Musical Instruments from Ur" *Iraq* 31 (1969), 1-25, Lev. XIIab,-XIII.
- Beazley 1956** J.D. Beazley, *Attic black Figure Vase Painters*, 1956.
- Behn 1954** F.Behn, *Musikleben im Altertum und frühen Mittelalter*,1954.
- Belis 1985** A. Belis, "Construction de la lyre", 1985.
- Bernard 1994** A. Bernard, *Sapho de Lesbos, dixième muse*, 1994.

- Bossert-Alkım-Çambel 1950** H. Th. Bossert, B. Alkım, H. Çambel, *Karatepe Kazıları (birinci Dönem Rapor)*, 1950.
- Bronowski 1975** J.Bronowski,(çev: Filiz Ofluoglu), *İnsanın Yücelişi*, 1975.
- Bordas/Laffont 1968** Bordas/Laffont, *Dünya Tarihi*, 1968.
- Buchner 1985** A.Buchner, *Handbuch der Musikinstrumente*, 1985.
- Burkert 1985** W. Burkert, *Greek Religion*, 1985.
- Celasin 2002** C. Celasin, *Hristiyanlık Öncesi Anadolu Medeniyetlerinde Müzik Aletleri*, 2002, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü)
- Ceram 1999** C.W.Ceram,(çev: Hayrullah Örs) *Tanrılar, Mezarlar, Bilginler*, 1999.
- Çelgin 1990** G. Çelgin, *Eski Yunan Edebiyatı*, 1990.
- Contiades-Tsitsoni 1990** E.Contiades-Tsitsoni, *Hymenaios und Epithalamion*,1990.
- Cowper 1909** H.S. Cowper, *A Grotesque Bronze from Mylasa*, 1909.
- Çelebioğlu 1986** E.Çelebioğlu, *Tarihsel Açından Evrensel Müziğe Giriş*, 1986.

- Çelgin 1990** G.Çelgin, *Eski Yunan Edebiyatı*, 1990.
- DA** Ch. V. Daremberg--, E. Saglio, *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, 1877-1919.
- Darga 1992** M. Darga, *Hitit Sanatı*, 1992.
- Darga 2001** M. Darga, « İstanbul Üniversitesi'nde Hititolojinin İlk Yılları», *Boğazköy'den Karatepe'ye Hitit Bilim ve Hitit Dünyasının Keşfi*, 2001, 44-64.
- Dettore 1963** U.Dettore, *Başlangıçtan Bugüne Kadar Tarih*, 1963.
- Dittenberger 1982** K.F.W.Dittenberger, *Sylloge inscriptionum graecarum*, tekrar basım, 1982.
- Dinçol 1999** B.Dinçol, *Eski Önasya ve Mısır'da Müzik*, 1999.
- Dsert 1990** R. E. Dster, "Ephesus as a Religious Center under the Principate I. Paganism before Constantine" *ANRW* 18. 3 (1990), 1699. vd.
- Emmanuel 1911** M.Emmanuel, *Histoire de la Langue Musicale*, 1911.
- Emmanuel 1913** M.Emmanuel, "La Musique Grecque", *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, 1913.
- Emmanuel 1931** M.Emmanuel, "Grèce" *Encyclopédie de la Musique Histoire de la musique*, t. 1. 1931.
- Erhat 1972** A. Erhat, *Mitoloji Sözlüğü*, 1972.

Fuat 1984	M.Fuat, <i>Tiyatro Tarihi</i> , 1984.
Fetis 1872	F. J. Fetis, <i>Histoire general de la musique</i> , 1872.
Flacelière 1970	R. Flacelière, “Education”, <i>A Dictionary of Ancient Grek Civilisation</i> , 1970.
Gevaert 1875	F.A. Gevaert, <i>Histoire théorie de la musique del’antiquité</i> , Vol. 1, 1875, Vol. II, 1881.
Genière 1992	J. de La Genière, “Le sanctuaire d’Apollon à Claros, découvertes récentes” <i>Académie des Inscriptions & Belles-Lettres</i> , 1992, 197–210, Fig. 1–9.
Genière 1993	J. de La Genière, “Claros 1992. Bilan provisoire des fouille dans le sanctuaire d’Apollon” <i>REA</i> 95, 1993, 383–397, Fig. 9.
Galpin 1937	F. W. Galpin, <i>The Music of Sumerians, Babylonians, Assyrians</i> , 1937.
Gomme and Sandbach 1973	A.W.Gomme and F.H.Sandbach, <i>A Commentary on Menander</i> , 1973.
Goodman 1971	A.A. Goodman, <i>Musik von A-Z</i> , 1971.
Graves 1984	R. Graves, <i>Les Mythes Grecs</i> , 1984.
Greaves, 2003	A. M. Greaves, <i>Miletos. Bir Tarih</i> , 2003.
Grimal 1997	P. Grimal, <i>Mitoloji Sözlüğü. Yunan ve Roma</i> ,(çev: S. Tamgüç) 1997.
Guhl- Koner 1994	E. Guhl, W. Koner, <i>The Greeks. Their Life and Customs</i> ,1994
Hançerlioğlu 1983	O. Hançerlioğlu, <i>Düşünce Tarihi</i> , 1983.
Henderson 1957	I.Henderson, “Ancient Greek Music”, 1957.

- Herter 1939** H.Herter, “*Triton*”, *RE*, VII A1, 1939.
- Homo-Lechner 1989** C.Homo-Lechner, ““*L’Archeologie Musicale*”, 142, Kasım 1989.
- Huxley 1970** G.Huxley, *Journal of Hellenic Studies*, 1970.
- İlyasoğlu 2001** E. İlyasoğlu, *Zaman İçinde Müzik*, 2001.
- İnan, 1987** A. İnan, *Eski Mısır Tarihi ve Medeniyeti*, 1987.
- Kaimio 1977** M.Kaimio, *Characterization of Sound in Early Greek Literature*, 1977.
- Karageorgis, 1974** V. Karageorgis, *La Céramique Chypriote du style figuré*, 1974.
- Kurke 2005** L. Kurke, “Choral Lyric as “Ritualization”: Poetic Sacrifice and Poetic *Ego* in Pindar's Sixth Paian “*Classical Antiquity*, vol. 24/1 2005.
- Landels 1999** John G. Landels, *Music in Ancient Greece and Rome*, 1999.
- Lloyd 1968** N.Lloyd, *Groß es Lexikon der Musik*, 1968.
- Lenkins 1989** J. Lenkins, *Antik Devirde Çocuk Eğitimi*, (çev: H.Malay), 1989.
- Levi 1987** P. Levi, *Eski Yunan*, (çev: N. Erdilek), 1987.
- LIMC** *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classica*, 1997.
- Lomax 1968** A.Lomax, *Folk Song Style and Culture*, 1968.

- Lukacs 1988** G. Lukacs, “*Esteti III.*”, (çev: A. Cemal), 1988.
- Maas-Snyder 1989** M.Maas-J.M.Snyder, *Stringed Instruments of Ancient Greece*, 1989.
- Marcadé 1996** J. Marcadé, “Rapport préliminaire le groupe culturel du temple d’Apollon à Claros” *REA* 96, 1996, 447–463, Fig. 1–29.
- Marrou 1946** H.I.Marrou, “Les classes d’âge de la jeunesse spartiate” *REA* 48, 1946.
- Marrou 1948** H.İ.Marrou, *Histoire de l’éducation dans l’Antiquité*, 1948.
- Mathiesen 1999** T.J.Mathiesen, *Apollo’s Lyre*, 1999.
- Megaw 1968** J.V.S. Megaw, *The Earliest Musical Instruments in Europe*, V.21, 1968.
- Meritt 1963** B. D. Meritt, “*Apollo Pythios ou Patroios*” *AJP* 84 1963.
- Milne 1941** J. G. Milne, *Kolophon and its Coinage. A Study*, 1941.
- Mimaroglu 1970** İ.K. Mimaroglu, *Musiki Tarihi*, 1970.
- Naumann 1983** Fr. Naumann, *Die Ikonographie der Kybele in der phrygischen und Der griechischen Kunst*, 1983.
- Neubecker 1977** A.J.Neubecker, *Altgriechische Musik*, 1977.
- Orbis 1988** Orbis, *Musikinstrumente der Welt*, 1988.

- Orthmann, 1971,** W. Orthmann, *Unterssuchungen zur späthethitischen Kunst*, 1971,
- Otterbach 1988** F. Otterbach, *Schöne Musikinstrumente*, 1988.
- Özgünel 2001** C.Özgünel, *Smintheion. Troas 'da Kutsal Bir Alan*, 2001.
- Özkan 1986** İ. H.Özkan, *Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri*, 1986.
- Pallottino 1953** M. Pallottino, *Les Grands siècles de la peinture. La Peinture Étrusque*, 1953.
- Paquette 1984** D. Paquette, *L'Instrument de musique dans la céramique de la Grèce Antique*, 1984.
- Pausanias** Pausanias, *Guide to Greece (Periegesis tes Hellados)*, (çev. P. Levi), 1969.
- Perrot 1989** J. Perrot, “ *L'Orgue dans L'antiquité*”, 142.1989.
- Picard 1922** Ch. Picard, *Ephèse et Claros. Recherches sur les sanctuaires et les cultes de l'Ionie du Nord*, I-III, 1922.
- Quasten 1973** J.Quasten, *Musik und Gesang in den Kulturen der heidnischen Antike und christlicher Frühzeit* Liturgiewissenschaftliche Quellen und Forschungen vol.25, 1973.
- Rapids 1994** G.Rapids, *The Manual of Harmonics*, çev: F.R.Levin.1994.

- Reinach 1926** T. Reinach, *La Musique Grecque*, 1926.
- Robert-Robert 1989** L. Robert, J. Robert, Claros I. Décrets Hellénistiques, 1989.
- Roberts 1981** H. Roberts, *Reconstructing thr Greek Tortoise-Shell Lyre*, W.A.12, 1981.
- Roman, 1980** B. Roman, *La vie en Egypte aux temps antiques*, 1980.
- Roux 1976** G. Roux, *Delphes, son oracle et ses dieux*, 1976
- Sachs 1940** C. Sachs, *The Wellsprings of Music*, 1940.
- Sachs 1953** C. Sachs, *Rythm and Tempo*, 1953.
- Sachs 1962** C. Sachs, *The Wellsprings of Music*, 1962,
- Sachs 1965** C. Sachs, *Kısa Dünya Musiki Tarihi*, (çev: İ.Usmanbaş), 1965.
- Saint-Saëns 1931** C.Saint-Saëns, “*Lyres et Cithares*”, *Encyclopédie de la musique*, 1931.
- Say 1984** A. Say, *Müzik Tarihi*, 1984.
- Seeger 1966** H. Seeger, *Musiklexikon*, 1966.
- Schmidt 1961** E.M.Schmidt, *Die Grosse Atlas zu Pergamon*, 1961.
- Sifakis 1967** G.M. Sifakis, *Studies in the History of Hellenistic Drama*, 1967.
- Simon 1980** E. Simon, *Die Götter der Griechen*, 1980.

- Snyder 1972** J.M.Snyder, The Barbitos in the Classical Period. *Classical Journal* 67, 1972.
- Sokolowski 1969** F.Sokolowski, *Lois sacrées des cités grecques*, 1969.
- Spycket 1983** A.Spycket, *Louez-le sur la Harpe et la Lyre*, 1983.
- Şahin 1992** N. Şahin, “Les Terres cuites du sondage 1a” *Cahiers de Claros* I., 51-57, Lev. I-VII.
- Şahin 1996** N.Şahin, “Beyaz Lekythos’lar Işığında Klasik Devir’de Atina’da Ölüm İkonografisi ve Ölü Kültü” *Arkeoloji Dergisi* IV (1996), 143–167, Lev. XXXI-XXXIV.
- Şahin 1998** N.Şahin, Klaros. Apollon Klaros Bilicilik Merkezi, 1998.
- Şahin 1999** N.Şahin, “Yeni Buluntular ışığında Lyra’yı Apollon Klaros İkonografisi” *Anatolian & Tharican Studies in Honour of Zafer Taşlıkılıçlı Armağanı. Anadolu ve Trakya Çalışmaları* I, 1999.
- Şahin 2001** N.Şahin, *Zeus’un Anadolu Kültleri*, 2001.
- Şahin 2006** N. Şahin, “Klaros 2005. (5. yıl)” 28/1 *KST*, 589–608, Res. 1- 15.
- Şahin Kadın** N. Şahin, Antik Dönem’de Anadolu’da Kadın (Basımda).

- Şahin 2007** N.Şahin, “Antik Dönemde Sağlık” *Ulusal Sağlık ve Obozite Halk Kongresi 2* (12–15 Şubat 2006), 2007.
- Tarañç 2007** B. Tarañç, *İki Kıyının Müziğı*, 2007.
- Tarañç 2007** B.Tarañç, *Yaşayan Akdeniz Müziklerinin Kökenlerinin Araştırılması*, Proje, 2007.
- Taşlıkloğlu 1966** Z.Taşlıkloğlu, *Arkaik Yunan Şiiri*, 1966,
- Thomson 1991** G.Thomson, *Tarihöncesi Ege II*, 1991.
- Thomson 1990** G.Thomson, *Aiskhylos ve Atina*, (Çev. M. H. Doğan),1990.
- Tuğcu 1985** T.Tuğcu, *Felsefe Tarihi*, c.1, 1985.
- Tunçer 2005** Berna Tunçer, *Eskiçağ Kilikia Çalgıları*, 2005.
- Tülek 1998** F.Tülek, *Efsuncu Orpheus*, 1998.
- Vermaseren 1987** M. J. Vermaseren, *Corpus Cultus Cybelae Attidistique*, I, 1987.
- Vieyra, 1955,** M. Vieyra, *Hittite Art 2300-750 B.C.*, 1955.
- Webster 1970** T.B.L Webster, *The Greek Chorus*,1970.
- Wegner 1949** M. Wegner, *Das Musikeleben der Griechen*, 1949.
- Wehrli 1944** F.Wehrli, *Die Schule des Aristoteles*, 1944.
- Wellesz, 1999,** E. Wellesz, *Ancient and Oriental Music*, 1999.
- Wells 1972** C.Wells, *İnsan ve Dünyası*, 1972.
- West 1992** M.L. West, *Ancient Greek Music*, 1992.

- Wilamowitz-Moellendorff 1921** U. von Wilamowitz-Moellendorff, , *Griechische Verskunst*, 1921,
- Wiora 1975** W.Wiora, *Ergebnisse und Aufgaben Vergleichender Musikforschung*,1975.
- Wooley 1934,** C. L. Wooley, *Ur Excavations II. Royal Cemetery*, II, 1934.

ANTİK YAZARLAR

- Aiskhylos** . Aiskhylos, *Agamemnon*.
- Alkman.** Alkman, *Poetae Melici Graeci*.
- Apollodoros**
- Aristoteles** Aristoteles, *Politika*, 1990, (çev: M.Tuncay,).
- Aristoteles** Aristoteles,*De mirabilibus auscultationibus*.
- Euripides** Euripides, *Alkestis*.
- Euripides** Euripides, *Troades*.
- Euripides** Euripides, *Erekhtheus*.
- Herodotos** *Herodot Tarihi*, (Çev: P. Kuturman,1973).
- Hesychios.** Hesychios, s. v. “*Agones*”.
- Hesiodos** Hesiodos, *Theogonia*.
- Hymne à Apollon** *Hymne à Apollon*.
- Homeros** Homeros, *İliada*.
- Homeros** Homeros, *Odysseia*.

Kallimakhos	Kallimakhos, <i>Epigrammata</i> .
Kallimakhos	Kallimakhos, <i>Hymne à Apollon</i>
Lucianus <i>Dialogue</i>	Lucianus, <i>Dialogue des dieux</i> , 223–224.
Macrobios	Macrobios, <i>Les Saturnales</i> .
Pindaros	Pindaros, frag. 32.
Pindaros	Pindaros, <i>Nemeia</i> .
Pindaros	Pindaros. <i>Pythia</i> .
Platon	Platon, <i>La République</i> , IV.
Platon	Platon, <i>Devlet</i> .
Platon	Platon, <i>Şölen</i> .
Platon	Platon, <i>Oeuvres Completes, I Laches</i> .
Platon	Platon, <i>Oeuvres Completes, IV Les Lois</i> .
Plutarkhos	Plutarkhos, Bioi Paralleloi “ <i>Solon</i> ”.
Sappho	Sappho, fr. 150
Sophokles	Sophokles, <i>Trakhiniai</i> .
Strabon	Strabon, <i>Antik Anadolu Coğrafyası -XIV</i> , Çev:Prof.Dr.Adnan Pekman, 2000.
Stesikhoros	Stesikhoros, <i>Supplementum Lyricis Graecis</i> .
Vitruvius	Vitruvius, <i>Mimarlık Üzerine On Kitap</i> , 1990, (çev: S.Güven,)

LEVHALAR



Res. 1



Res. 2



Res.3



Res.4



Res. 5



Res. 6



Res. 7



Res. 8

III



Res. 9



Res. 10



Res. 11



Res. 12



Res. 13



Res. 14

IV



Res. 15



Res. 16



Res. 17



Res. 18



Res. 19



Res. 20

V



Res. 21



Res. 22



Res. 23



Res. 24

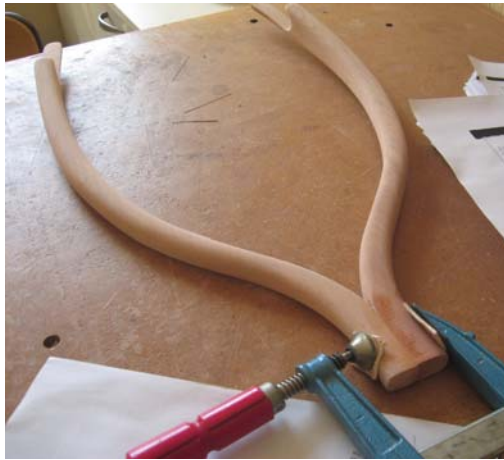


Res. 25



Res. 26

VI



Res. 27



Res. 28



Res. 29



Res. 30



Res. 31



Res. 32

VII



Res. 33



Res. 34



Res. 35

Res. 36



Res. 37

Res. 38

VIII



Res. 39



Res. 40



Res. 41



Res. 42



Res. 43 (Klaros 2008)



Res. 44 (Klaros 2008)



Res. 45 (Klaros 2008)

ÖZGEÇMİŞ

Elazığ'da doğdu. İlk, orta, lise eğitimini İzmir'de tamamladı. Profesyonel Müzik eğitimine Güzelyalı Halk Eğitim Merkezinde başladı. 1989 yılında Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı sınavlarını kazandı. 1994 yılında başarılı bir şekilde mezun oldu ve aynı yıl Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nün Türk Halk Müziği dalında açmış olduğu Yüksek Lisans sınavını birincilikle kazandı. 1999 yılında "TRT Repertuarında Bulunan Muğla Türkülerinin Ayak-Makam, Usul ve Tür yönünden İncelenmesi" adlı tezini vererek mezun oldu. Halen 1996 yılından beri Ege Üniversitesi Güzel Sanatlar Bölümünde kadrolu çalışmaya devam etmektedir. E.Ü.D.T.M. Konservatuvarında Türk Halk Müziği Solfej Kuramı, Türk Halk Müziği Bilgileri, Toplu Uygulama, Çalgı Eğitimi ve Türk Halk Müziği Repertuar derslerine girmektedir. Çeşitli ülkelerde yapılan müzik festivallerinde birincilik ve ikincilik ödülleri almıştır. 1994-2002 yılları arasında Ege Üniversitesi Türk Halk Müziği Korosunun Şefliğini yürütmüştür. 2002 yılında iki tane "Vurmalı Sazlar" eğitim metodu (VCD olarak) çıkarmıştır. (Yurt içi ve Yurt dışında dağıtım yapılmıştır). 2003'ten beri Başbakanlık Gençlik ve Spor Genel Müdürlüğü'nün Türk Halk Müziği Seçici Kurul Üyesidir. 1994-2005 yıllarında İzmir TRT'sinde istisna akıdli ritm saz sanatçısı olarak görev yapmıştır.

Antik çağ müziği ve bu döneme ait çalgılara olan merakı nedeniyle Arkeolojide doktora yapma kararı almış 2003 yılında E.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Klasik Arkoloji Anabilim Dalında doktora başlanmıştır. 2005 yılında "Archaeology and Art Magazine" Arkeoloji ve Sanat Dergisi'nde, "Tralleisli Seikilos'un Ağıtı" başlıklı ilk makalesini yazmıştır.

2005 yılında, 17. yüzyıl geleneksel Türk musikisini icra etmek amacı ile kurulan müzik grubu "*Cevher-i Musiki*" topluluğun'da, Mahzar, Kudüm ve Bendir icra etmektedir. Bu grupla birçok yurt içi ve yurt dışı konserlere katılmıştır. 2007 yılında da bir Fransız müzik grubu "*La Turchescha*" ile ortak "**17.yy Osmanlı ve Avrupa Saray Müzikleri Araştırma ve Uygulama Projesi**" kapsamında CD çıkartılmış, Avrupa 'da dağıtım yapılmıştır.

ÖZET

Yerleşik toplumsal düzene geçildiğinde müzik, büyüleyici, hastaları iyileştirici ve toplum içinde uyarıcı işlevler kazanır. Savaş öncesinde kabileyi coşturup yüreklendiren öge, kuşaktan kuşağa destanlarla, baladlarla bilgi taşıyan araç haline dönüşür. Savaş çılgınlıkları giderek askeri marşlara dönüşmüş, tapınma sırasındaki ezgisel mırıltılar, dinsel ilahileri doğurmuştur. İlk ezgiler ya tanrıları kutlama törenlerine ilişkindir, ya da tanrılara yakın, güçlü kahramanlara övgüdür. Müzik sanatı, tarihin akışı içinde giderek düşünce ve imge gücünü uyarılmış, her çağda, her kültürde kendine özgü bir üslup, o toplumun gereksiniminden doğan bir anlatım yolu bulmuştur.

“Apollon ve Müzik” adlı bu tezde Apollon Tanrısı’nın Kimliklerinden Müzik Kimliğini ön plana çıkartarak antik müzik ve çalgıları irdelenmiştir. Bu çalışmanın sonunda da Klaros kazısında bulunmuş olan çok sayıdaki Lyralı Apollon Klarios pişmiş toprak figürinlerinin ışığında, Tanrı Apollon’un elindeki kaplumbağa kabuğundan lyra’nın tekrar yapımı amaçlanmıştır ve yapılp icra edilmiştir.

Antik müzik üzerine modern araştırmalar 19. yüzyılın sonlarında başlamıştır. Konu ile ilişkili yayınların tümü antik müziği ve müzik aletlerini incelerken Attika eserleri özellikle de seramikleri üzerindeki betimlerden yararlanmışlardır. Bu betimler, hem arkeologlar hem de müzikologlar açısından büyük bir şanstır. Bu resimler, müzik aletlerinin görünüşü, nasıl çalındığını (belli bir dereceye kadar), hangi sosyal topluluk içinde ne amaçla çalındığını göstermektedir.

Lyra çalgısının tekrar yapımında kaynak olarak, lyranın, heykel, kabartma, pişmiş toprak ve seramikler üzerindeki arkeolojik betimlerden yararlanıldı. Bazı betimlerin yeterince ayrıntılı olmamaları, bazılarında ise ayrıntıların ne kadar gerçekçi olduklarının tam olarak kestirilememesi nedeniyle sorunlar yaşadık. Betimlerin çoğunlukla sadece bir çalgıyı gerçekte olduğu şekilde resmetmek kaygısı ile yapılmadıkları açıktır. Tüm bu olumsuzluklara karşın arkeolojik veriler sayesinde antik dönem kültürlerin çalgılarına dair çıkarımda bulunmak mümkündür.

Bu çalışmayı Telli Çalgıların Tarihçesi, Hellen Toplumunda Müziğin ve Lyra’nın Yeri, Çalgıların Sınıflandırılması, Lyra’nın Teknik incelenmesi son olarak ta Lyra ve Apollon İlişkisinin Klaros’taki İkonografik Yansımaları adlı bölümler oluşturmaktadır. Sonuç olarak, çalgı çalınır durumda döneminin müziğini çalar halde bize bir nebze de olsa geniş ufuklar açmasına sebep olmuştur. Yeni kazılarla ortaya çıkacak bulguların yanı sıra, antik dönemde birlikte icra edildiği çalgıların yapılarına ve müzikal niteliklerine ilişkin bilgilerinde artmasıyla, lyra bu çalgı toplulukları içinde veya solo icrasında nasıl bir müzikal işlev üstlenmiş olabileceğinin daha iyi anlaşılması beklenebilir.

ABSTRACT

As the society settles into a social order music becomes enchanting and a healing power of the patients and functions as a stimulating force within the society. Music that elates and encourages the tribe before a battle, turns into an agent, bears knowledge through legends and ballads from one generation to another. Battle cries turn into military hymns, melodic mumbling of worship brings about religious psalms. Early melodies are either related to ceremonies of celebrating gods or praising the powerful heroes that are close to gods. Throughout the history, the art of music has stimulated the thought and image power and in every age and culture it has created its own tone (style) and found a way of expression derived from the needs of the society.

In this thesis named “Apollon and Music”, with an emphasison the musical aspect of Apollon antique music and musical instruments were pointed out. At the end of this study with the help of many Apollon Klarious figures found in Klarious excavation it was aimed to produce Apollon’s lyra which was made up of a turtle’s shell.

Recent investigations about antique music started in the late 19th century. In all of the researches about antique musical and musical instruments Attica figure especially the ceramics were used.

These figures show how musical instruments looked like, how they were played and the purpose of playing them in different socities.

Despite all of these difficulties with the help of archeological data it is possible to obtain information about antique musical instruments.

This study consists of “the history of stringed instruments, the importance of music and lyra in Hellenistic society, the classification of instruments, the technical investigation of lyra and the Iconographic reflections of the relationship of lyra and Apollon in Klarious.