

**ORTA TUNÇ ÇAĞI'NDAN ROMA DÖNEMİ'NE
ANADOLU MÜZİK KÜLTÜRÜ'NÜN ANALİZİ**

DOKTORA TEZİ

Cenk CELASİN

(414022010)

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih : 30 Kasım 2006

Tezin Savunulduğu Tarih : 11 Ocak 2007

Tez Danışmanı : Prof. Ş.Şehvar Beşiroğlu
Diğer Jüri Üyeleri Prof. Dr. Edip Günay (İ.T.Ü.)
Prof. Dr. Gülper Refiğ (M.S.Ü.)
Doç. Songül Karahasanoğlu Ata (İ.T.Ü.)
Yard.Doç. Dr. Esin Ulu (M.S.Ü.)

OCAK 2007

ÖNSÖZ

Günümüzde Müzikoloji diğer bilim dalları ile çok yönlü ilişki içerisinde. Bu bakış açısıyla gerçekleştirdiğimiz “Orta Tunç Çağı’ndan Roma Dönemi’ne, Anadolu Müzik Kültürü’nün Analizi” başlıklı tez çalışmada, Anadolu’da içerisinde müzikal unsurlara yer verilmiş olan sosyal etkinlikler ve sosyal kurumlar, müzik grupları, müzisyenler, çalgılar, birbirleriyle ilişkileri de göz önüne alınarak araştırılmıştır.

Arkeoloji, bu tez çalışmada gerek görsel gerekse yazılı olarak en önemli verileri sağlayan bilim dalı olarak karşımıza çıkmaktadır. Mitolojik anlatıların yanı sıra çivi yazılı tablet metin çevirileri başlıca yazılı kaynakları oluşturmuştur. Tez kapsamında ele alınan arkeolojik verileri, resimli ve rölyefli keramik kaplar, metal sunu kapları, duvar rölyefleri, duvar resimleri, çeşitli malzeme üzerine yapılmış olan resimler, heykeller, mühürler, süs eşyaları, sikkeler, aksesuarlar olarak sıralamak mümkündür.

Tez çalışmamızın önemli bir bölümünü oluşturan literatür taraması ve Anadolu müzelerinde yapılan gözlemler sonucu elde edilen veriler, tezin kapsamı doğrultusunda değerlendirilmiştir. Bu değerlendirmeler Hitit, Antik Yunan, Frig ve Urartu Medeniyetleri esas alınarak yapılmış, bu Medeniyetler’e ait arkeolojik verilerin tümü yerine konu hakkında bilgi verebilecek olanlar seçilerek değerlendirmeye alınmıştır. Ayrıca kült törenleri, adak etkinlikleri, ritüeller, festivaller, bayramlar, eğlence amaçlı etkinlikler ile müzikal unsurlar arasındaki bağlantılar dikkatle incelenmiştir. Bu medeniyetlerin gerek birbirleriyle gerekse çevre medeniyetlerle olan ilişkileri dolaysız olarak müzik kültürünü etkilemiş olduğundan bu konu üzerinde de önemle durulmuştur. Arkeolojik veriler üzerindeki sahneler müzik kültürü bağlamında gerek kendi içerisinde gerekse diğer sahnelerle karşılaştırmalı olarak yazılı kaynaklar da göz önüne alınarak çözümlenmiştir.

Bu konuda özellikle Türkiye’de yapılmış olan çalışmaların yetersizliği ve müzikolojik bakış açısıyla çalışmaların yapılmamış olması bu tez çalışmasının gerçekleştirilmesindeki en önemli nedendir. Daha sonra yapılacak olan akademik çalışmalara gerek yöntem gerekse içerik açısından bir alt yapı oluşturmak ise öncelikli amaçlarımızdan olmuştur. Yayınlarda arkeolojik veriler üzerindeki müzikle ilgili sahnelerin çözümlenmesi konusunda belirsizlik ve yanlışlıkların olduğu görülmektedir. Başlıca hata ve yanlışlıklar ortak bir çalgı terminolojisi kullanılmaması ve sahnelerin gerçeğin bire bir kopyasıymış gibi yorumlanmasından kaynaklanmaktadır. Daha sonra yapılacak olan çalışmalarda gerek sahnelerin yorumlanması gerekse çalgı terminolojisi konusunda yapılması muhtemel hataların en aza indirilmesi amacıyla bazı öneriler getirilmiştir.

Bu tez çalışmada, yoğun akademik çalışmaları arasında desteğini esirgemeyen tez danışmanım sayın Prof. Ş. Şehvar Beşiroğlu’na, sayın Prof. Dr. Edip Günay’a ve sayın Doç. Songül Karahasanoğlu Ata’ya teşekkürü bir borç bilirim.

OCAK 2007

Cenk Celasin

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	ii
TABLO LİSTESİ	iv
ŞEKİL LİSTESİ	vi
ÖZET	ix
SUMMARY	xiv
1.GİRİŞ	1
1.1. Çalışmanın amacı	1
1.2. Veriler	6
1.3. Çalgı sınıflandırılması ile ilgili terminolojik problem	7
2. HITİT MEDENİYETİ'NDE MÜZİK KÜLTÜRÜ VE ANALİZİ	13
2.1. Hitit törenleri ve müzik kültürü	16
2.2. Hitit Müziği'nde icra ve analizi	33
3. ANTİK YUNAN MEDENİYETİ'NDE MÜZİK KÜLTÜRÜ VE ANALİZİ	61
3.1. Antik Yunan törenleri ve müzik kültürü	63
3.2. Antik Yunan Müziği'nde icra ve analizi	94
4. FRİG MEDENİYETİ'NDE MÜZİK KÜLTÜRÜ VE ANALİZİ	153
5. URARTU MEDENİYETİ'NDE MÜZİK KÜLTÜRÜ VE ANALİZİ	158
6. SONUÇ VE ÖNERİLER	165
KAYNAKLAR	181
EKLER	187
ÖZGEÇMİŞ	198

TABLO LİSTESİ

	<u>Sayfa No.</u>
Tablo 2.1	Hitit arkeolojik verileri üzerinde tasvir edilmiş olan saplı lut icracıları..... 34
Tablo 2.2	Üzerinde saplı lut icracısı tasvirleri bulunan vazo parçası çizimleri..... 35
Tablo 2.3a	Hitit arkeolojik verileri üzerinde tasvir edilmiş olan lir icracıları 35
Tablo 2.3b	Hitit arkeolojik verileri üzerinde tasvir edilmiş olan lir icracıları 36
Tablo 2.4	Hitit arkeolojik verileri üzerinde tasvir edilmiş olan çift borulu icracıları..... 36
Tablo 2.5	Hitit arkeolojik verileri üzerinde tasvir edilmiş olan simbal icracıları..... 40
Tablo 2.6	Hitit arkeolojik verileri üzerinde tasvir edilmiş olan “küçük deri gerili” icracılarından detaylar..... 48
Tablo 2.7	Benzer bir dansa işaret eden Antik Yunan ve Hitit tasvirleri..... 49
Tablo 2.8	Benzer şekilde phorbeia kullanımına işaret eden Antik Yunan ve Hitit tasvirleri..... 50
Tablo 3.1	Dionysos törenlerinin tasvir edilmiş olduğu Antik Yunan keramik resimleri..... 90
Tablo 3.2	Antik Yunan keramik resimlerinde tasvir edilmiş olan aulos icracıları..... 95
Tablo 3.3	Antik Yunan arkeolojik verileri üzerinde tasvir edilmiş olan aulos icracıları..... 96
Tablo 3.4	Askerler ile aulos icracılarını birarada gösteren Antik Yunan keramik resimleri..... 97
Tablo 3.5	Aulos icracılarının eğlence amaçlı etkinliklere eşlik ederken tasvir edilmiş olduğu bazı keramik resimleri..... 98
Tablo 3.6	Aulos icracılarının phorbeia olmadan tasvir edilmiş olduğu Antik Yunan keramik resimleri..... 99
Tablo 3.7	Aulos icracılarının phorbeia ile tasvir edilmiş olduğu Antik Yunan keramik resimleri..... 100
Tablo 3.8	Aulos icracılarının değişik etkinliklere eşlik ettiğine işaret eden Antik Yunan keramik resimleri..... 101
Tablo 3.9	Aulos icracısı tasvirleri..... 102
Tablo 3.10	Salpinks icracılarının tasvir edilmiş olduğu keramik resimleri.... 104
Tablo 3.11	Salpinks icracılarının phorbeia takmış şekilde tasvir edilmiş olduğu keramik resimleri..... 105
Tablo 3.12	Sikkeler üzerindeki lir tasvirleri..... 107
Tablo 3.13a	Sikkeler üzerindeki kithara tasvirleri..... 108
Tablo 3.13b	Sikkeler üzerindeki kithara tasvirleri..... 108
Tablo 3.14	Sikkeler üzerindeki kithara tasvirleri..... 109

Tablo 3.15	Sikkeler üzerindeki lir ve kithara icracısı tasvirleri.....	110
Tablo 3.16	Süs eşyaları üzerindeki lir icracısı tasvirleri.....	111
Tablo 3.17a	Lir ve barbitos icracılarının tasvir edilmiş olduğu keramik resimleri.....	112
Tablo 3.17b	Lir ve kithara icracılarının tasvir edilmiş olduğu keramik resimleri.....	113
Tablo 3.18	Lir, barbitos ve kithara icracılarının tasvir edilmiş olduğu keramik resimleri.....	114
Tablo 3.19a	Lir, kithara ve barbitos çalgılarının mızrap kullanılarak icrası ile ilgili tasvirlerin detayları.....	115
Tablo 3.19b	Lir ve barbitos çalgılarının mızrap kullanılarak icrası ile ilgili tasvirlerin detayları.....	116
Tablo 3.20	Antik Yunan arkeolojik verileri üzerindeki arp icracısı tasvirleri.	119
Tablo 3.21	Keramik resimlerde ellerinde krotalar ile görülen dansçı tasvirleri.....	120
Tablo 3.22	Keramik resimlerindeki tympanon icracıları.....	121
Tablo 3.23	Bir sikke üzerindeki figür ve benzer bir dansın gerçekleştirildiği anlaşılan bir Hitit Kargamış rölyefi'nden detay.....	127
Tablo 3.24	Toplu dans sahnelerinin tasvir edilmiş olduğu bazı sikkeler.....	130
Tablo 3.25	Müzik eşliğindeki dans sahnesi tasvirleri.....	133
Tablo 3.26	Arkeolojik veriler üzerinde akord yaparken tasvir edilmiş olan lir ve kithara icracıları.....	140
Tablo 3.27	Kordofon ve Aeroфон çalgıların Antik Yunan müzik grupları içerisindeki birlikteliğine işaret eden bazı keramik resimleri	142
Tablo 5.1	Antik Yunan ve Urartu “küçük deri gerili”lerindeki benzerliklere işaret eden tasvirler.....	164

ŞEKİL LİSTESİ

	<u>Sayfa No.</u>
Şekil 1.1	:M.Ö.16. y.y.daki Hititleri (Anadolu'nun ortasındaki bölge) ve komşularını gösteren harita..... 4
Şekil 1.2	:M.Ö. 15. Ve 14. Yüzyıllarda Hitit Devleti (Anadolu'nun ortasındaki yeşil bölge) ve komşularını gösteren harita..... 4
Şekil 1.3	:M.Ö. 13. Yüzyılda Hitit Devleti ve komşularını gösteren harita..... 5
Şekil 1.4	:M.Ö. 12. Ve 7. Yüzyıllar arasında Frig (Anadolu'nun Batı'sındaki açık gri bölge) ve Urartu (Anadolu'nun Doğu'sundaki koyu yeşil bölge) Medeniyetlerinin Anadolu'daki konumlarına işaret eden harita..... 5
Şekil 1.5	:Yunan ana kıtasından, Anadolu'nun Batı kıyılarına giden kavimlere işaret eden harita..... 5
Şekil 2.1	:M.Ö.2100-2200 arasına tarihlendirilen Hatti ürünü iki güneş kursu..... 17
Şekil 2.2	:Hatti Kültürü'ne atfedilen, M.Ö. 2300-2000 arasında tarihlendirilmiş olan iki “sallamalı idyofon”..... 19
Şekil 2.3	:Ankara Anadolu Medeniyetleri Müzesi'nde bulunan, müzik eşliğindeki bir kurban sahnesinin tasvir edilmiş olduğu Alacahöyük rölyefi..... 27
Şekil 2.4	:Ankara Anadolu Medeniyetleri Müzesi'nde bulunan, Eski Hitit Krallık Çağı'na tarihlendirilen İnandık keramik vazosu... 39
Şekil 2.5	:İnandık keramik vazosundan detay, simbal ve saplı lut icracıları..... 40
Şekil 2.6	:Alışar kabartmalı vazo parçasının çizimi..... 41
Şekil 2.7	:İnandık keramik vazosundan detay, büyük boyutlardaki liri icra eden iki kült görevlisi tasviri..... 42
Şekil 2.8.	:Yumruk biçimli sunu kabından detay, simbal ve lir icracıları tasviri..... 43
Şekil 2.9	:Geyik biçimli sunu kabı..... 45
Şekil 2.10	:Karahöyük'te bulunmuş olan silindir mührün baskısından detay..... 45
Şekil 2.11	:Bir Hitit müzik grubunun tasvir edilmiş olduğu Zincirli rölyefi..... 47
Şekil 2.12	:Bir Hitit müzik grubunun tasvir edilmiş olduğu Karatepe rölyefi..... 48
Şekil 2.13	:Müzik ve dans etkinliklerinin tasvir edilmiş olduğu Karatepe rölyefi..... 49
Şekil 2.14	:Bir Karatepe rölyefinden detay, “küçük deri gerili” icracısı..... 50

Şekil 2.15	:Ankara Anadolu Medeniyetleri Müzesi’nde bulunan, bir müzik grubunun tasvir edilmiş olduğu Kargamış rölyefi.....	51
Şekil 2.16	:Ankara Anadolu Medeniyetleri Müzesi’nde bulunan, “büyük deri gerili” ve doğal trompet icracılarının tasvir edilmiş olduğu Kargamış rölyefi.....	52
Şekil 2.17	:Bir Alacahöyük rölyefi’ndeki saplı lut icracısı tasviri.....	52
Şekil 2.18	:Kurban sahnesinin tasvir edilmiş olduğu Alacahöyük rölyefinden detay.....	53
Şekil 2.19	:Ankara Anadolu Medeniyetleri Müzesi’nde bulunan, müzik eşliğindeki bir yemek ve içki sahnesinin tasvir edilmiş olduğu Kargamış rölyefi.....	53
Şekil 2.20	:Yemek ve içki sahnesinin tasvir edildiği Kargamış rölyefinden detay, saplı lut icracısı.....	54
Şekil 3.1	:Antik Yunan keramik resmi, müzik eğitimi sahnesi tasviri.....	63
Şekil 3.2	:Bir süs eşyası üzerindeki kithara çalan doğa üstü bir yaratık tasviri.....	65
Şekil 3.3	:Antik Yunan keramik resminden detay, mitolojik konulu bir sahne tasviri.....	66
Şekil 3.4	:Antik Yunan keramik resminden detay, mitolojik konulu bir sahne tasviri.....	66
Şekil 3.5	:Antik Yunan keramik resmi, mitolojik konulu bir sahnedeki kithara çalan Apollon tasviri	68
Şekil 3.6	:Antik Yunan keramik resmi, sağ tarafta elinde syrinks ile Pan tasviri.....	75
Şekil 3.7	:Antik Yunan keramik resmi, mitolojik konulu müzik sahnesi	75
Şekil 3.8	:Antik Yunan keramik resmi, mitolojik konulu müzik sahnesi, aulos çalan Marsyas tasviri.....	76
Şekil 3.9	:Antik Yunan keramik resmi, Thamyras’ın cezalandırılma sahnesinin tasviri.....	79
Şekil 3.10	:Antik Yunan keramik resmi, Orpheus (Orfe)’nin ölümü sahnesinin tasviri.....	81
Şekil 3.11	:Antik Yunan keramik resmi, Orpheus (Orfe)’nin ölümü sahnesinin tasviri.....	81
Şekil 3.12	:Antik Yunan keramik resmi, Herakles’in, kendi müzik hocası Linos’a saldırma sahnesinin tasviri.....	81
Şekil 3.13	:Antik Yunan keramik resmi, aulos icracısı ve sporcu tasvirleri	85
Şekil 3.14	:Bir Antik Yunan süs eşyası üzerinde lir çalan satir tasviri.....	90
Şekil 3.15	:Antik Yunan keramik resmi, aulos icracısı ve askerlerin tasvir edilmiş olduğu sahne.....	97
Şekil 3.16	:Bir salpinks icracısının tasvir edilmiş olduğu Antik Yunan keramik resmi ve detay.....	103
Şekil 3.17	:Bir keramik resminde tasvir edilmiş olan salpinks icracısı.....	103
Şekil 3.18	:Antik Yunan keramik resmi, bir salpinks icracısı tasviri.....	105
Şekil 3.19	:Antik Yunan keramik resmi, bir “doğal trompet “ icracısı tasviri.....	106
Şekil 3.20	:Bronz heykel, “phorminks icracısı” tasviri.....	116
Şekil 3.21	:Antik Yunan keramik resmi, lir çalan Orfe tasviri.....	117
Şekil 3.22	:Antik Yunan keramik resmi, bir lir icracısı tasviri.....	117
Şekil 3.23	:Antik Yunan keramik resmi, kithara icracısı tasviri	118

Şekil 3.24	:Antik Yunan keramik resmi, bir kithara icacısının akord yaparken tasviri.....	118
Şekil 3.25	:Antik Yunan pandura icracısı heykeli.....	120
Şekil 3.26	:Antik Yunan keramik resmi, bir cenaze töreni tasviri.....	122
Şekil 3.27	:Bir Antik Yunan duvar resminden detay.....	122
Şekil 3.28	:Antik Yunan keramik resmi, dans grubu tasviri.....	125
Şekil 3.29	:Antik Yunan keramik resmi, dans grubu tasviri.....	126
Şekil 3.30	:Bir sikke üzerindeki dans sahnesi tasviri	126
Şekil 3.31	:Antik Yunan keramik resmi, bir tapınma etkinliğinin tasviri..	127
Şekil 3.32	:Antik Yunan keramik resmi, müzik ve dans sahnesi tasviri.....	129
Şekil 3.33	:Antik Yunan keramik resminden detay, dansçı tasviri.....	129
Şekil 3.34	:Antik Yunan keramik resmi, müzikli bir dans etkinliği tasviri..	130
Şekil 3.35	:Bir süs eşyası üzerinde tasvir edilmiş olan toplu dans sahnesi..	131
Şekil 3.36	:Antik Yunan keramik resmi, dansçı tasvirleri.....	131
Şekil 3.37	:Antik Yunan keramik resmi, müzik ve dans sahnesi tasviri.....	132
Şekil 3.38	:Antik Yunan keramik resmi, müzik ve dans sahnesi tasviri.....	132
Şekil 3.39	:Antik Yunan keramik resmi, dansçı tasviri.....	133
Şekil 3.40	:Antik Yunan keramik resmi, müzik ve dans sahnesi tasviri.....	134
Şekil 3.41	:Antik Yunan keramik resmi, “Musalar” tasviri.....	134
Şekil 3.42	:Bir süs eşyası üzerindeki lir çalan satir tasviri.....	135
Şekil 3.43	:Antik Yunan keramik resminden detay, bir çeşit dansa eşlik eden aulos icracısı tasviri.....	135
Şekil 3.44	:Terrakota grup heykeli, “aulos icracısı eşliğinde ekmek yapan kadınlar” tasviri.....	136
Şekil 3.45	:Antik Yunan ahşap plaka üzerinde resim, adak töreni tasviri..	137
Şekil 3.46	:Antik Yunan keramik resmi, kithara çalan satirler ve aulos icracısı tasviri.....	138
Şekil 3.47	:Antik Yunan keramik resmi, arp,aulos ve lir icracıları tasviri	139
Şekil 3.48	:Antik Yunan keramik resmi, müzik ve dans sahnesi tasviri.....	139
Şekil 3.49	:Antik Yunan keramik resminden detay , aulos’un bir borusunun uç kısmındaki ağızlık kısmını düzeltirken tasvir edilmiş olan aulos icracısı.....	141
Şekil 3.50	:İki aulos icracısının aynı anda çalarken tasvir edilmiş olduğu bir keramik resmi.....	143
Şekil 4.1	:Boğazköy Kibele heykeli’nden detay.....	155
Şekil 4.2	:Boğazköy Kibele Heykelinden detay, çift borulu icracısı.....	155
Şekil 4.3	:Boğazköy Kibele Heykelinden detay, lir (kithara) icracısı.....	156
Şekil 5.1	:İstanbul Sadberk Hanım Müzesi’nde bulunan ve Urartu’lara atfedilen bronz kemer parçası’ndan detay, bir müzik grubu.....	163
Şekil 5.2	:Urartu bronz kemer parçası üzerindeki sahneden detay, çift borulu ve lir icracısı.....	164

ORTA TUNÇ ÇAĞI'NDAN ROMA DÖNEMİ'NE, ANADOLU MÜZİK KÜLTÜRÜ'NÜN ANALİZİ

ÖZET

“Orta Tunç Çağı’ndan Roma Dönemi’ne, Anadolu Müzik Kültürü’nün Analizi” konulu bu tez çalışmasında Orta Tunç Çağı’ndan Roma Dönemi’ne kadar olan süreçte Anadolu müzik kültürünün analizi, görsel ve yazılı veriler üzerinde çalışılarak yapılmıştır.

Bu dönemde Anadolu’da kültürel açıdan aynı özelliklere işaret eden bir çok Medeniyet ve topluluğun varlık gösterdiği bilinmektedir. Bu çalışmada ise Hitit, Antik Yunan, Frig ve Urartu Medeniyetleri’ne ait arkeolojik veriler temel kaynaklarımızı oluşturmuştur. Resimli ve rölyefli keramik kaplar, metal sunu kapları, duvar resimleri, duvar rölyefleri, çeşitli malzeme üzerine yapılmış resimler, heykeller, sikkeler, süs eşyaları ve aksesuarlar görsel nitelikteki arkeolojik verilere işaret eder. Çalışma sırasında Türkiye’deki müzelere gidilip arkeolojik veriler, sergilenen eserler ve resmi izin alınabildiği ölçüde yerinde değerlendirilmiştir. Tezin içeriğindeki arkeolojik verilere ve bunlar üzerindeki sahnelerle ait resimler ise basılı kitaplardan elde edilmiştir. Bu çalışmada, söz konusu arkeolojik verilerin tümü yerine daha karakteristik özelliklere işaret edenler değerlendirmeye alınmış, arkeolojik veriler üzerindeki sahneler diğer sahnelerle karşılaştırılarak incelenmiş, ortak ve ayrılan yönler dikkatle ele alınmıştır. Bu karşılaştırmalı analizler yapılırken aynı zamanda özellikle Hitit çivi yazılı metinleri, Antik Yunan edebiyatı ve mitolojisi ile ilgili anlatılardan da faydalanılmıştır.

Farklı kaynaklarda müzikal sahne ve çalgılarla ilgili çok farklı şekillerde yanlışlık ve yorumlama hatalarının olduğu gözlemlenmiştir. Bu konuyu vurgulamak amacıyla yorum hataları ve bu konudaki öneriler de tezin içerisine dahil edilmiştir. Bu yayınlarda çalgıların sistematik bir şekilde ifade edilmesi için bir sınıflandırma sisteminin kullanılmamış olduğu görülmektedir. Aynı çalgıların değişik yazarlar tarafından farklı isimlerle ifade edilmesi bu konudaki başlıca problemlerden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Tez çalışmasında bu şekildeki bir anlam kargaşasının

önüne geçebilmek için Hornbostel-Sachs Çalgı Sınıflandırma sistemi tercih edilmiştir. Antik Yunan çalgıları için lir, kithara, phorminks, barbitos, arp, aulos, salpinks, syrinks, krotala, tympanon, olmak üzere genel kabul görmüş olan terminolojiyi, Hitit ve diğer Medeniyetlerle ilgili olarak ise Hornbostel-Sachs Çalgı Sınıflandırma Sistemindeki yerlerini de belirterek lir, saplı lut, arp, çift borulu, doğal trompet, küçük deri gerili, büyük deri gerili, simbal, sallamalı idyofon terimlerinin kullanılmıştır. Çalgıların isimlendirilmesi konusunda belirsizliklerin olması durumunda ise temel sınıflandırma basamakları olan idyofon, membranafon, aerofon ve kordofon kelimeleri kullanılmıştır.

Arkeolojik veriler üzerindeki müzikal unsurlar içeren sahneler kadar müzikal unsurlar içermeyen sahneler de karşılaştırmalı bir çalışma için analiz edilmiştir. Bu şekildeki çalışma özellikle benzer etkinliklere işaret eden sahnelerin çözümlenmesinde müzikal unsurların yorumlanma alanını genişletmiştir.

Hitit müzik kültürünün şekillenmesinde yerli halk olan Hattilerin ve diğer Anadolu Medeniyetleri'nin yanı sıra Mezopotamya kültürleri de önemli rol oynamıştır. Hitit Medeniyeti'ne ait rölyefli keramik kaplar, rölyefli keramik kap parçaları, metal sunu kapları, duvar rölyefleri, mühürler, Hitit müzik kültürü ile ilgili önemli sahneleri içeren başlıca arkeolojik veriler olarak karşımıza çıkmaktadır. Çivi yazılı tabletler ise törenlerin yanı sıra bu törenlere katılan müzisyenler ve çalgılarla ilgili önemli bilgileri içermektedir. Görsel arkeolojik veriler üzerindeki sahneler gerek kendi içerisinde gerekse diğer arkeolojik veriler üzerindeki sahnelerle karşılaştırmalı olarak çözümlenmiştir. Eski Hitit krallık çağına tarihlendirilen İnandık kült vazosu üzerindeki müzikle ilgili sahneler Hitit müzik kültürü hakkındaki en eski kaynaklardan biridir. İnandık vazosu üzerinde müzik eşliğindeki eğlence amaçlı etkinliklerin yanı sıra bazı ritüel uygulamaların da tasvir edilmiş olduğu görülmektedir. Bu vazo ile yakın dönemlere tarihlendirilen rölyefli keramik kap parçaları üzerinde kısmi de olsa müzisyen tasvirleri görülür. Öte yandan Alacahöyük, Karatepe, Kargamış ve Zincirli rölyefleri ise müzik grupları, çalgılar, müzik eşliğindeki dans etkinlikleri ve bireysel icra konusunda önemli tasvirlerle işaret eder. Bu tasvirler ve çivi yazılı metinler, kült törenlerinde, adak etkinliklerinde, festivallerde, ritüellerde, müzisyenlerin grup halinde ve bireysel icra şeklinde yer aldığına işaret etmektedir. Birden çok müzik grubunun görev aldığı etkinliklerin yanı sıra sadece bir müzisyenin icra ettiği etkinliklerin varlığı da söz konusudur. Çivi yazılı metinlerden yola çıkarak özellikle tapınaklarda ya da dinsel amaçlı törenlerde

görev yapan müzisyenlerin işlerini oldukça dikkatli bir şekilde gerçekleştirmiş oldukları anlaşılmıştır. Hitit Medeniyeti'nde gerek müzik gruplarında gerekse bireysel icralarda çift borulu, saplı lut, lir ve simbal çalgılarının yanı sıra küçük deri gerili ve büyük deri gerili çalgılarının kullanıldığı da görülmektedir. Arkeolojik veriler vokal icra ile ilgili görevlilerin yanı sıra çalgı icracılarının da vokal icra yaptıklarına işaret etmektedir. Ayrıca kordofon icracılarının mızrap, çift borulu icracılarının ise phorbeia kullanımı konusunda seçici davrandıkları anlaşılmaktadır.

Antik Yunan Medeniyeti'ne atfedilen arkeolojik veriler de müzik kültürü hakkında önemli kaynaklara işaret eder. Görsel nitelikteki arkeolojik verileri, resimli keramik kaplar, kabartmalar, heykeller, sikkeler, süs eşyaları, duvar resimleri, çeşitli malzeme üzerine yapılmış olan resimler olarak sıralamak mümkündür. Antik Yunan Mitolojisi'nin yanı sıra sözlü gelenekle aktarılarak yazıya geçirilmiş olan anlatılar ise diğer kaynaklara işaret eder. Görsel nitelikteki arkeolojik veriler üzerinde Antik Yunan Mitolojisi ile ilgili sahnelerin yanı sıra kültlerle ilgili tapınma ve adak törenlerinin, festival etkinliklerinin, yarışmaların, gündelik işlerin tasvir edilmiş olduğu görülmektedir. Bu sahneler müziğin bu etkinlikler içerisindeki yerine işaret etmesi açısından oldukça büyük bir önem taşımaktadır. Özellikle mitolojik ve efsanevi karakterlerin Antik Yunan Medeniyeti'nde müzikal unsurlarla ilişkilendirilmiş olduğu görülür. Lir, kithara, barbitos, phorminks gibi çalgıların yanı sıra aulos ve syrinks çalgılarının da tanrısal ve efsanevi karakterlerle dolaysız olarak ilişkilendirilmiş olan çalgılardır. Öte yandan tapınma ve adak törenlerinde müziğin önemli bir yeri olduğu, belirli periyotlarda gerçekleştirilmiş olan festivallerin ise içerisinde tören etkinliklerinin yanı sıra müzik yarışmalarına da yer verildiği bilinmektedir. Antik Yunan Medeniyeti'nde müzik gruplarının yanı sıra bireysel icraların olduğu da anlaşılmaktadır. Müzik gruplarında lir, kithara, barbitos'un yanı sıra arpların ve çoğunlukla dansçıların ellerinde tasvir edilmiş olan idyofon ve membranafonların kullanılmış olduğu, dansçıların aynı zamanda el çırpma gibi bedensel hareketlerle de müzikal icraya katılmış oldukları tespit edilmiştir. Farklı kombinasyonlardaki çalgı gruplarının oluşturulmuş olduğu, müzisyenlerin plektron ve phorbeia kullanımı konusunda seçici davrandıkları görülür. Antik Yunan Müzik kültüründe farklı şekil ve kişi sayılarında oluşturulmuş olan koroların da büyük bir önem taşıdığı, çalgısal ve vokal icra şeklinde gerçekleştiği anlaşılan bireysel müzik icrasında özellikle destan ve şiirleri seslendiren kişilerin genellikle Lir kullanmış olduğu anlaşılmaktadır. Homeros ve Hesiodos'un eserleri bu şekildeki icralar yoluyla

sözlü gelenekler şeklinde aktarılmış olmaları açısından büyük bir önem taşımaktadır. Ege Kıyıları ve adalarında yaşamış olan şairlerin ise eserlerini bu şekildeki bir çalgı eşliğinde seslendirmiş oldukları anlaşılmaktadır.

Frig Medeniyeti'nin başta Antik Yunan olmak üzere diğer Anadolu Medeniyetleri'yle önemli iletişimleri olduğu, Ana tanrıça Kibele kültü'nün yanı sıra diğer bazı tanrısal karakterler adına da tapınma törenlerinin yapıldığı bilinmektedir. Boğazköy kazılarında bulunmuş olan Kibele heykelinin sağ ve solundaki müzisyenlerin çalgıları, Antik Yunan ve Frig Medeniyeti müzik kültürleri arasındaki bağlantılara işaret etmektedir. Bu müzisyenlerin Antik Yunan müzik kültüründeki kithara ve aulos benzeri çalgılarla tasvir edilmiş olduğu görülür.

Özellikle Mezopotamya Medeniyetleri ile olan bağlantıları açısından büyük bir önem taşıyan Urartu Medeniyeti'nde ise arkeolojik verilerin de işaret ettiği üzere tapınaklarda ve diğer kutsal alanlarda gerçekleştirilmiş olan ve çok sayıda müzisyenin görev aldığı dinsel içerikli törenlere büyük bir önem verilmiştir.

Özellikle madenler açısından zengin olan Urartu Medeniyeti'nde bu sebeple metal çalgıların yaygın olarak kullanılmış olduğu öne sürülebilmektedir. Urartu arkeolojik verileri arasındaki bronz bir kemer parçası üzerinde yer alan bir sahne, lir ve çift boruluların yanı sıra küçük deri gerililerin de Urartularca kullanılmış olduğuna işaret etmektedir. Öte yandan Mezopotamya bölgesinin kültürel etkisinden dolayı, Urartularda arpların da kullanılmış olduğu anlaşılmaktadır.

Anadolu'nun bu tez çalışmasını ilgilendiren döneminde bir çok Medeniyet varlık göstermiştir. Gerek birbirleriyle gerekse başta Mezopotamya medeniyetleri olmak üzere diğer medeniyetlerle olan kültürel ilişkileri açısından büyük bir önem taşıyan Hitit, Antik Yunan, Frig ve Urartu Medeniyetleri'ne atfedilen görsel ve yazılı arkeoloji veriler tezimizin temel kaynaklarına işaret eder. Bu Medeniyetlerdeki müzik kültürü ise gerek çalgılar gerek icra biçimleri açısından bir çok yönden ortak özelliklere işaret etse de bir kavram olarak müziğin taşıdığı anlamlar açısından önemli farklılıkların olduğu anlaşılmıştır. Bu dönemde müziğin ağırlıklı olarak kült törenlerinde, adak uygulamalarında, değişik amaçlı ritüellerde, festivallerde yer aldığı görülür. Özellikle dinsel uygulamaların ve mitolojik anlatıların müzikal unsurlarla önemli şekilde ilişkilendirilmiş olduğu görülür. Bireysel ve grup olmak üzere iki ayrı icra biçiminin de etkinlikler içerisinde tercih edilmiş olduğu anlaşılmaktadır. Bu etkinlikler içerisinde çalgısal ve vokal icra gruplarının yanı sıra

her iki icra biçimine de yer veren gruplar olduğu da görülmüştür. Bireysel icracıların çalgılarını daha çok bir metnin seslendirilmesinde kullandıkları görülür.

Görsel ve yazılı arkeolojik veriler karşılaştırmalı olarak ele alınarak müzikal unsurların çözümlenmesinde bir çok olasılık üzerinde düşünölmüş, çalgı terminolojisi konusunda belirsizliklerden kaçınmak için Hornbostel-Sachs çalgı sınıflandırma sistemi referans olarak alınmıştır.

FROM THE MIDDLE BRONZE AGE TO THE ROMAN PERIOD, ANALYSIS OF MUSIC CULTURE OF ANATOLIA

SUMMARY

In this thesis study named “ From The Middle Bronze Age To The Roman Period, Analysis of Music Culture of Anatolia”, in the period between the middle bronze age and the Roman period, music culture of Anatolia, was analysed by working on the written and visual sources.

It can be seen that in this period many civilizations and social groups that had showed common cultural specialities had lived in Anatolia. In this study, the archaeological remains of the civilizations of Hittite, Ancient Greece, Phrygia and Urartia have been our main sources. Pictured and relieved cups, metallic libation vessels, wall pictures, wall reliefs, pictures made on different kinds of materials, statues, coins, beauty goods and accessories indicate the visual sources. During the thesis study, by going the museums in Turkey archaeological sources were examined where they were kept in, in the limits of exhibited ones and the limits of formal permissions. The archaeological sources and the scenes on them, that we used in this thesis study, were provided from the published books. In this study, we didn't include all the archaeological sources but the ones that showed more characteristic specialities and the scenes illustrated on these archaeological sources were examined by comparing each other and the common and different specialities of these scenes were examined carefully. During these comparative analysis, we benefited also from especially the Hittite cunei form tablets and Ancient Greece literature and mythological narrations.

In the different sources, there have been observed many kinds of failures and interpretation mistakes related to the musical scenes and the musical instruments. In order to emphasize this subject, interpretation problems and the suggestions about this subject were included in the thesis. In these publishings, it's seen that any kind of musical instrument classification system wasn't used to explain the musical instruments in a systematic way. It is seen that same instruments were named with

different words by different writers, and this was our one of the main problems. In this thesis study in order to avoid of this kind of meaning confusion, Hornbostel-Sachs instrument classification system was preferred.

For the musical instruments of Ancient Greece, most accepted terminology including , lyre (lir), kithara (kithara), phorminx (phorminks), barbitos(barbitos), harp(arp), aulos(aulos), salpinx(salpinks), syrinx (syrinks) , krotala (krotala), tympanon (tympanon) ; and the terms that we have used for the musical instruments of Hittite and the other civilizations are lyre (Lir), necked lut (saplı lut) , harp (arp), double pipe (çift borulu) , natural trumpet (doğal trompet), small membranophone (küçük deri gerili), and large membranophone (büyük deri gerili) , cymbal, (simbal) and shaken idiophone (sallamalı idyofon)., by indicating their placement in the Hornbostel-Sachs instrument classification system¹. The terms that indicated the main classification classes of Hornbostel-Sachs instrument classification system, Idiophone, Membranophone, Aerophone and Chordophone were used for some instruments when there had been indeterminacies about naming them.

The scenes, are not including musical elements were analysed importantly as much as the scenes that are including musical elements, for a comparative study. This kind of study, especially, enlarged the interpretation area of the musical elements in the solving the scenes that included similar activities.

It was understood that, in evolution of the music culture of Hittites, whether the cultures of native Anatolian people Hatties and the other civilizations of Anatolia and Mesopotamia had played very important roles. Relieved cups and relieved cup pieces, metallic libation vessels, wall reliefs and seals that were attributed to the civilization of Hittite, are the main archaeological sources including important scenes about Hittite music culture. On the other hand cuneiform tablets gave important informations about ceremonies, musicians and musical instruments. The scenes on the visual archaeological sources were analyzed whether in it self or with comparing them with each other or with other archaeological sources. The musical scenes illustrated on İnandık cult vase, that belongs to Hittite old kingdom period, are one of the oldest sources about Hittite music culture. It is seen that some scenes of entertainment activities and rituals were illustrated on İnandık vase. Some partial musician illustrations can be seen on relieved ceramic pieces that belong nearly the

¹ Turkish usage of these terms in the thesis are indicated in paranthesis.

same period with this vase. On the other hand the wall reliefs of Alacahöyük, Karatepe, Kargamış and Zincirli indicate important illustrations about music groups, musical instruments, music accompanied dance activities and individual performances. These illustrations and the writings on the cuneiform tablets indicate that musicians performed in the cult ceremonies, sacrifice activities, festivals, rituals whether as individual performer or playing in the music groups. And there can be seen that many music groups and also one individual musician performed in the activities. The writings on the Cuneiform tablets indicate that especially the official musicians in the temples or the musicians had played in the religious ceremonies had done their job very carefully. It is understood that in the civilization of Hittite whether in the music groups or individual performances, the instruments of double pipe (çift borulu), necked lute (saplı lut), lyre (lir), cymbal (simbal), small membranophones and large membranophones, (küçük deri gerili ve büyük deri gerili) had been used. Archaeological sources indicate that besides vocal performers, the instrument performers had performed the vocal parts also. On the other hand it was understood that chordophone instrument performers had been selective on plectrum usage and double pipe (çift borulu) performers on phorbeia usage.

The archaeological sources attributed to the civilization of Ancient Greece indicate important sources about music culture. Visual sources are grouped as pictured ceramic cups, reliefs, statues, coins, beauty goods, wall pictures, pictures made on different kinds of materials. Besides the mythology of Ancient Greece, also the narrations transferred with oral traditions and written in the following centuries, indicate other sources.

On the visual sources it was illustrated besides the scenes about mythology of Ancient Greece also worship and sacrifice ceremonies related to cults, festival activities, races, daily works were illustrated. These scenes, are very important because they indicate the place of music in these activities. It can be seen that in Ancient Greece especially mythological and legendary characters had been related with the musical elements. Besides the musical instruments like lyre, kithara, barbitos, phorminx also aulos and syrinx are the instruments that were related with divine and legendary characters in a direct way. On the other hand it's known that in worship and sacrificial ceremonies music had played very important roles and in festivals that had taken place in different periods of time, included ceremonial whether ceremonial activities or music races. It was understood that in the

civilization of Ancient Greece, there had been whether music groups or individual performances. In the music groups, whether lyre, kithara, barbitos and also harps and mostly seen in the hands of dancers some idiophone and membraphones were played and it was seen that the dancers had attended to the music performances by some body movements as shaking hands. It was understood that instrument groups had been constructed in different combinations and the musicians had been selective in plectrum and phorbeia usage. It was understood that in the civilization of Ancient Greece the choirs including different number of people and constructed in different forms had been given much importance and the individual musical performances in vocal and instrumental way especially had occurred as narrating legendary stories or poems with the accompaniment of lyres. The poems of Homeros and Hesiodos are very important because, they had transferred like this way as oral traditions. And it was understood that the poets had lived in the Aegean coasts and islands had narrated their poems in this way.

It is known that civilization of Phrygia had important communications with especially civilization of Ancient Greece and other civilizations of Anatolia and besides cult of the mother goddess, for the some other divine characters there had been worshipping ceremonies also. The instruments of the musicians that can be seen on the two side of statue of Cybele, that found in the Boğazköy excavations, indicates important relationships between the music cultures of the civilizations of Phrygia and Ancient Greece. These two musicians were illustrated with the instruments similar to the kithara and the aulos of Ancient Greece music culture.

In the civilization of Urartia, the civilization that had been very important from the point of view of its relationships with the civilizations of Mesopotamia, as archaeological sources indicated, it had given very much importance to the religious ceremonies that had taken part in temples and other sacred places with the contribution of many musicians. It can be said that, because of the richness of the civilization of Urartia, metallic instruments had been used wide spread. The musical scene on a piece of bronze belt, one of the archaeological sources of the civilization of Urartia, indicates that lyre (lir), double pipe (çift borulu) and small membraphone (küçük deri gerili) instruments had used by Urartians. and because of the cultural interactions to the Mesopotamia region it is understood that the harps had also been used by Urartians.

Many civilizations had lived in Anatolia in the period that this thesis study concerned with. The archaeological sources attributed to civilizations of Hittite, Ancient Greece, Phrygia and Urartia which are important from the point of view of the cultural relationships whether with each other or with other civilizations as civilizations of Mesopotamia, were the main sources in this thesis study. Although the musical culture of all these civilizations indicated many common specialities about whether instruments or performing forms, it was understood that there were some differences from the point of view of the meanings that were carried by music as a concept. In this period it can be seen that music mostly took place in cult ceremonies, sacrificial ceremonies, rituals had concerned with different purposes and festivals. Especially it can be seen that the religious ceremonies and mythological narrations were related with musical elements importantly. It is understood that two kinds of music performing form had been preferred in the activities as individual and group. Although there had been instrumental and vocal music groups and also groups including two kinds of these performing forms. It was mostly seen that the individual performers had used their instruments to accompany their narrating activities.

Visual and written sources were studied on in a comparative way and it was importantly thought on many probabilities and in order to avoid from indefiniteness about the instrument terminology, Hornbostel-Sachs instrument classification system was taken into consideration as a reference.

1. GİRİŞ

1.1. Çalışmanın amacı

Kültür en genel anlamda toplumların gerek içerisinde yaşadıkları bir olgu olarak gerekse ürettikleri her türlü alışkanlık, inanç biçimleri, kullanılan diller, somut malzeme ve bu malzemeyi üretmek için kullanılan yolları kapsayan büyük bir anlam birliğidir. Sosyal hayatın en küçük birimi olan insanın zamanla oluşturmuş olduğu sosyal kurumlar, insanın ve insan topluluklarının sosyal yapı içerisindeki yerinin belirlenmesinde önemli bir rol oynamaktadır. Yapı içerisindeki bu yerin belirlenmesinde maddi olan ve olmayan kültürel unsurların önemli bir rolü vardır. Bu çerçevede ele alacak olursak içerisinde çalgılar gibi birçok maddi kültür ürününü barındıran ve toplumlararası özelliği ile de ortak bir dil olma özelliği taşıyan müzik, bireyler arasındaki etkileşimi sağlamaktadır. Bir olgunun kültür kelimesi ile nitelenmesi, o olgunun sosyal hayatın diğer bileşenleriyle ne şekilde bağlantılı olduğu sorusuna cevap aramayı gerektirir. Bir müzik kültüründen bahsedildiğinde, ise bu olgunun barınma, geçinme, avlanma, inanç gibi birçok sosyal bileşen ile ilişkilendirileceği açıktır. Çalgılar, müzikal türler, müzikal icra gibi müzikal unsurlar, sosyal yaşam içerisindeki yerleri, açısından büyük bir önem taşımaktadır. Müziğin toplumun kültürel yapısı içerisinde işlevsel ve sembolik olarak iki şekilde ele alınmış olduğu görülür. Eğlence amaçlı etkinliklerde, günlük işlerin yapılmasında, törenlerin düzenli bir şekilde gerçekleştirilmesinde müzik işlevsel özellikleri ile yer almaktadır. Dinsel törenlerde yer alış biçimleri, mitolojik ve tanrısal karakterlerle ilişkilendirilmesi, müziğin ve müzikal unsurların sembolik özellikler kazanmasına sebep olmuştur. Müziğin teorik özelliklerinden çok, sosyal etkinliklerle olan bağlantısı nedeniyle bir kültür ürünü olarak, gündelik hayatın yanı sıra dinsel hayatın hangi boyutlarında ne şekilde yer aldığı, “Orta Tunç Çağı’ndan Roma Dönemi’ne, Anadolu Müzik Kültürü’nün Analizi” konulu bu tez çalışmasında cevabını bulmaya çalıştığımız en önemli sorulardır. Müzik, Anadolu Medeniyetleri’nde sosyal yapıya ait kültür bileşenlerinden birisi olup, dil gibi diğer bileşenlerin yanı sıra farklı anlatıların gelecek nesillere aktarılmasındaki önemli bir unsur olarak karşımıza çıkar.

Bir kültüre ait dillerin en önemli ifade alanlarından olan ve sözlü anlatım yoluyla nesilden nesile aktarılmış olan edebi metinlerin müzik kültürü ile çok yönlü bir ilişki içerisinde olduğu görülür. Müzik kültürünün şekillenmesinde, müzisyenlerin, müzik gruplarının, çalgıların, müzik eserlerinin ve tüm bunların günlük hayat ve inanç biçimleriyle olan bağlantılarının yanı sıra yabancı kültür unsurlarının da etkili olduğu anlaşılmaktadır.

Anadolu Medeniyetleri'nde, günlük yaşam, inanç biçimleri açısından büyük benzerliklerin yanı sıra birbirinden farklı uygulamaların olduğu da görülmektedir. Anadolu medeniyetlerini kültürel açıdan etkilediği bilinen Mezopotamya medeniyetleri, yazının ilk kullanılmaya başlandığı yer olması açısından büyük bir önem taşımaktadır. Sümerler çivi yazısını kil tabletler üzerine uygulamış, sosyal hayatın farklı yönlerine ait bilgileri bu şekilde gelecek nesillere aktarmışlardır. Bu yazı şeklinin Anadolu'daki ilk yerli uygulanma biçimlerinden olan Hitit tabletlerinde özellikle müzisyenler, çalgılar, şarkı türleri, festivaller, dinsel törenler ve tapınaklardaki hayat ile ilgili olarak da önemli verilerin olduğu görülmektedir. Öte yandan Antik Yunan ve diğer Anadolu Medeniyetleri'ne ait taş yazıtlar da önemli bilgilere işaret etmektedir. Mezopotamya Medeniyetleri'nin yanı sıra Eski Mısır Medeniyeti'ne ait arkeolojik veriler de Anadolu Medeniyetleri ile ilişkilere işaret etmesi açısından önemlidir. Medeniyetler arası ilişkiler bu medeniyetlere ait arkeolojik verilerin karşılaştırmalı olarak değerlendirilmesi ve anlamlandırılmasında önemli bir rol oynar. Anadolu Medeniyetleri'nin müzik kültürlerinin şekillenmesinin de diğer medeniyetlerden bağımsız olmayacağı açıktır. Anadolu'daki değişik müzik kültürleri arasındaki farklılık ve benzerlikleri karşılaştırmalı olarak değerlendirmek en temel amaçlarımızdan biridir.

Tez çalışmamıza, Anadolu'nun genel yapısı hakkında bilgi verebilecek medeniyetleri dahil etmiş olduğumuzu belirtmemiz yerinde olacaktır. Kültürel açıdan birbirlerinden etkilenmiş olmaları, inanç biçimleri ve dinsel uygulamalarındaki benzerlikler, Lidya, Likya, Karya gibi diğer bazı Anadolu medeniyetleri hakkındaki müzikle ilgili arkeolojik verilerin yetersizliği ve özellikle Antik Yunan Medeniyeti'nin diğer Anadolu medeniyetlerine ait kültürel özellikleri korumuş ve kendisine uydurarak sürdürmüş olması bu yaklaşımımızın en önemli nedenlerinden biridir. Anadolu Medeniyetleri arasında Antik Yunan, Hitit, Frig ve Urartu Medeniyetleri'ne ait arkeolojik veriler esas kaynaklarımızı teşkil eder. Bu Medeniyetlere ait haritalar Şekil 1.1, 1.2, 1.3, 1.4 ve 1.5'te verilmiştir.

İçerisinde bu arkeolojik veriler ile ilgili fotoğraf ve çizimler bulunan kitapların ve makalelerin yanı sıra Anadolu'nun tezimizi ilgilendiren dönemindeki sosyal yaşam hakkında bilgi veren yayınlar da öncelikli kaynaklarımız arasında yer alır.

“Hristiyanlık Öncesi Anadolu Medeniyetleri’nde Müzik Aletleri” başlıklı Yüksek Lisans Tezi²’nin çalışmaları sırasında toplanan veriler ve Türkiye’de yapılan müze gözlemleri baştan ele alınmış, bazı müzelere tekrar gidilerek arkeolojik veriler üzerinde izin alınabildiği ölçüde bire bir değerlendirme çalışmaları yapılmıştır.

Aşağıda vermiş olduğumuz problem cümlelerinin cevaplandırılması bu tez çalışmamızın genel amaçlarına işaret etmektedir.

1. Hangi arkeolojik veriler müzik kültürü ile ilgili bilgiler içermektedir?
2. Müzikal unsurlar ile ilgili görsel veriler içermeyen sahneler müzikal unsurlarla ne şekilde ilişkilendirilebilir?
3. Arkeolojik veriler üzerindeki tasvirler, tören gibi sosyal etkinlikleri ve bunlar içerisindeki müzikal unsurları hangi derecede yansıtmaktadır? Bu sahnelerin değerlendirilmesi ne şekilde olmalıdır?
4. Müzik uygulamaları, hangi sosyal etkinliklerin içerisinde, ne şekilde yer almaktadır?
5. Grup ve bireysel müzik icracısının özellikleri nelerdir?
6. Ağırlıklı olarak hangi çalgılar kullanılmıştır?
7. Vokal ve çalgısal icranın özellikleri nelerdir? Bu icra biçimleri arasındaki bağlantılar ne şekilde gerçekleşmiştir?
8. Sözlü geleneklerle vokal ve çalgısal icra biçimleri arasında nasıl bir ilişki vardır?
9. Müzikal unsurların sembolik anlamları hangi şekillerde ortaya çıkmaktadır?
10. Anadolu ve çevre Medeniyetler arasındaki müzik kültürü iletişimi ne şekilde, ne gibi yollarla gerçekleşmiştir?

² Bkz. (Celasin, 2002).



Şekil 1.1. M.Ö. 16. y.y.daki Hititleri (Anadolu'nun ortasındaki bölge) ve komşularını gösteren harita³



Şekil 1.2. M.Ö. 15. Ve 14. Yüzyıllarda Hitit Devleti (Anadolu'nun ortasındaki yeşil bölge) ve komşularını gösteren harita⁴

³ Prof. Dr.Frank Starke'den yararlanılarak Atlas kartografya servisi tarafından hazırlandığı belirtilmiştir. (Karul, 2004)

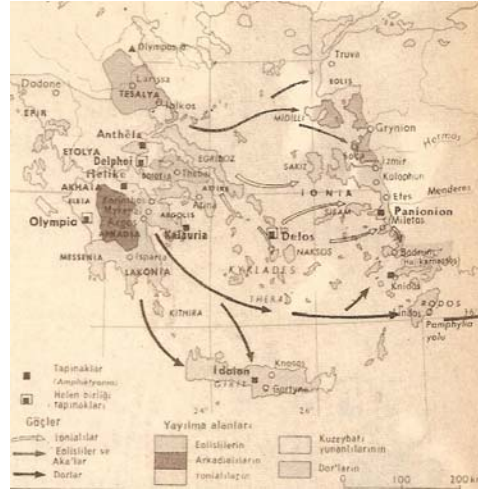
⁴ Prof. Dr.Frank Starke'den yararlanılarak Atlas kartografya servisi tarafından hazırlandığı belirtilmiştir. (Karul, 2004)



Şekil 1.3. M.Ö. 13. Yüzyılda Hitit Devleti ve komşularını gösteren harita⁵



Şekil 1.4. M.Ö. 12. Ve 7. Yüzyıllar arasında Frig(Anadolu'nun Batı'sındaki açık gri bölge) ve Urartu (Anadolu'nun Doğu'sundaki koyu yeşil bölge) Medeniyetlerinin Anadolu'daki konumlarına işaret eden harita⁶



Şekil 1.5. Yunan ana kıtasından, Anadolu'nun Batı kıyılarına giden kavimlere işaret eden harita⁷

⁵ Prof. Dr.Frank Starke'den yararlanılarak Atlas kartografya servisi tarafından hazırlandığı belirtilmiştir(Karul, 2004)

² Prof. Dr.Frank Starke'den yararlanılarak Atlas kartografya servisi tarafından hazırlandığı belirtilmiştir(Karul, 2004)

³ Meydan Larousse c.20 "Yunanistan" maddesi içerisinde yer alan harita (?, 1982)

1.2.Veriler

Tez kapsamındaki kaynakları yazılı ve görsel olmak üzere iki ayrı grupta ele almak mümkündür. Yazılı kaynaklar arasında çivi yazılı metinlerin çevirileri, mitolojik anlatılar ve Antik Yunan dönemi yazarlarının eserlerinin çevirileridir. Bu kaynakların görsel veriler üzerinde tasvir edilmiş olan sahnelerin yorumlanması ve çözümlenmesi konularında önemli bir yeri vardır. Tez içerisinde bu kaynakların tümüne değil (sürekli tekrarlardan kaçınmak amacıyla) belli başlı olanlarına yer vermek uygun görülmüştür. Çivi yazılı metinler ile farklı dillerdeki yazılı belgelerin çevirileri, bu konuda çalışma yapmış bilim insanlarının yayınlarından alınarak değerlendirilmiştir. Üzerlerinde tasvir edilmiş olan sahneler sebebiyle tez açısından büyük önem taşıyan görsel arkeolojik veriler arasında farklı malzemelerden yapılmış, değişik şekil ve boyutlardaki kaplar önemli bir yer tutmaktadır. Hitit medeniyetine ait kaplar üzerindeki sahnelerin yorumlanmasında, bu kaplara ait olan kırık parçalar üzerindeki sahneler de ayrıca değerlendirilmiştir. Diğer yandan farklı dönemlere tarihlendirilen Hitit duvar rölyefleri üzerinde görülen sahneler de müzik kültürü hakkında önemli verilere işaret ettiğinden değerlendirmeye alınmıştır. Antik Yunan Medeniyeti'nde ise değişik amaçlar için yapılmış olan keramik kapların üzerine resmedilmiş bir çok sahne müzik kültürü ile ilgili önemli veriler içermektedir. Değişik malzemeden yapılmış olan heykel ve heykelciklerin yanı sıra, sikke ve süs eşyaları üzerindeki tasvirler de müzik kültürünü yansıtan verilere işaret etmektedir. Bu verilerin değerlendirilmesinde, tasvirlerde görülen müzik grupları, çalgılar gibi müzikal unsurların gerçeğinin bire bir kopyası olmadığı sürekli göz önünde bulundurulmuştur.

Antik Yunan, Hitit, Frig ve Urartu Medeniyetleri (ve diğer bazı topluluklar) ile ilgili arkeolojik veriler arasında öncelikle üzerlerinde müzik ile ilgili sahnelerin, tasvir edilmiş olanlar öncelikle birbirleriyle, daha sonra üzerinde müzik sahnesi olmayanlar ile karşılaştırılmış, bu sayede yorumlar daha güvenilir hale getirilmiştir.

1.3. Çalgı sınıflandırılması ile ilgili terminolojik problem

Çivi yazılı tabletlerin günümüzde yapılmış olan bazı çevirilerinde özellikle değişik terminoloji kullanımından kaynaklanan farklılıklara rastlanmaktadır. Bu terminolojik karışıklığın sadece çeviriler içerisindeki metinlerde değil aynı zamanda tezin içerisinde sözü geçen arkeolojik verilerin üzerindeki sahnelerin yorumlanmasında olduğu görülmektedir. Tезin içerisinde, çalgı terminolojisi konusunda bir anlam bütünlüğü sağlamak amacıyla Hornbostel-Sachs çalgı sınıflandırma sistemi kullanılmıştır. Bu çalgı sınıflandırma sistemi, EK 1, EK 2, EK 3, EK4, EK 5, EK 6, EK 7, EK 8, EK 9 ve EK 10’da verilmiştir. (Myers, 1992, s.444-461)

Kaynaklar Antik Yunan çalgılarının isimlendirilmesinde bir terminolojik birliğin benimsemiş olduğuna işaret ederken, özellikle Hititler ile ilgili makale ve kitaplarda bir terminolojik birliğin olmadığı görülür. Bazı kaynaklarda, çalgı isimlendirilmeleri için çivi yazılı metinlerde geçen belirli sözcükler önerilmiş olsa da bu konuda tutarlılığın olmadığı anlaşılmaktadır. Arkeolojik verilerin üzerindeki tasvirlerin çözümlenmesinde karşılaştığımız bu terminolojik karışıklığın farklı yapıdaki çalgıların birbirleriyle karıştırılmasına sebep olduğunu düşünmekteyiz.

Özellikle “saz” kelimesinin, gerek genel olarak “çalgı”ya gerekse bir çeşit “saplı lut”a işaret edecek şekilde kullanılmış olduğu, çalgıların genel olarak nitelendirilmesi için “alet”, “enstrüman” gibi terimlerin tercih edildiği anlaşılmaktadır.

Arkeolojik veriler, Anadolu medeniyetlerinde en yaygın kordofon⁸ olarak lirlerin kullanılmış olduğuna işaret etmektedir. Hornbostel-Sachs çalgı sınıflandırma sisteminde lirlerin,

3. Kordofonlar (Chordophones)

32. Kompozit kordofonlar (Composite Chordophonees)

321.Lutlar (Lutes)

321.2.Lirler (Lyres)

şeklinde ifade edilmiş olduğu görülmektedir. Lirler’in (Lyres) , Lutlar’ın (Lutes) alt basamaklarından birinde yer aldığı görülmektedir.

⁸ Hornbostel-Sachs Çalgı Sınıflandırma Sisteminde Chordophones olarak geçmektedir.

Lirlerin de ayrıca şu şekilde gruplandırılmış oldukları görülmektedir.

321.2. Lirler (Lyres)

321.21 Kase lirler (Bowl Lyres)

321.22. Kutu lirler (Box Lyres)

Antik Yunan kaynaklarında gerek tını kutusu, gerek kolları, gerekse diğer bazı özellikler açısından farklılık gösteren Lirler'e "barbitos, phorminks, kithara" gibi isimler verildiği görülür. Antik Yunan kaynaklarındaki metinlerin Türkçeye aktarılması sırasında çalgıların terminolojik ifadelendirmesinde, lirler konusunda bir belirsizlik olduğu görülür. Hitit müzik kültürü ile ilgili olarak lirlerinin yanı sıra diğer çalgıların terminolojik ifadelendirmesinde de büyük bir karmaşanın olduğunu gözlemlemek mümkündür. Bu ise arkeologların ve diğer bazı bilim insanlarının arkeolojik metinleri ya da görsel malzemeyi yorumlarken müzik terminolojisine ve çalgı sınıflandırma sistemlerine önem vermemelerinden ya da bilmemelerinden kaynaklanmaktadır. Ayrıca yabancı dilden çevirilerde de Türkçe terminoloji oluşturma ya da kullanılan terminolojileri değerlendirme gibi yaklaşımların olmadığı görülür. Bu karmaşıklığın ayrıca, bu değerlendirmeleri yapan kişilerden, yabancı kaynaktan alıntılanarak yapılan çevirilerden ya da çeviri yapan kişilerden kaynaklandığı görülmektedir. Alıntı yapılan yerlerdeki bilgilerin sorgulanmadan kabul edilmesinin ise yanlış kullanımları arttırdığını söylemek mümkündür. Özellikle aynı arkeolojik veri üzerinde tasvir edilmiş olan bir çalgının farklı farklı terminolojiler ile yorumlanıyor olması bir çeşit anlam kargaşası doğurmaktadır. Örneğin Zincirli rölyefinde görülen bir çalgı için Alp ve Dinçol'un "lir", Darga'nın ise "harp" kelimesini kullanmış olması bu konudaki çelişkiye işaret eder (Alp, 1999, s.34; Darga,1992, s.280; Dinçol, 1999, s.39) Arp kelimesinin lirler için de kullanılmış olması, terminolojik karışıklığa sebep olan en önemli unsurdur. Zira Arp ve Lir birbirinden farklı iki çalgıdır. Ayrıca birbirine benzer iki çalgıdan birinin "lir" diğerinin ise "arp" olarak tanımlanması ise işi daha da karmaşık hale getirmektedir. Alp, yukarıda bahsettiğimiz Zincirli rölyefinde yer alan lirlerden biri'nin, bir silindir mühür üzerindeki tasvirde yer alan arp'a benzediğini öne sürmektedir.(1999, s.34) Bu yaklaşımın ise sadece biçimsel bir benzetmeden ibaret olduğu açıktır. Alp ayrıca, İnandık keramik vazosu üzerinde tasvir edilmiş olan lirlerden farklı olduğunu öne sürdüğü yumruk biçimli sunu kabı üzerinde tasvir edilmiş olan lirlerin, Anadolu'da daha yaygın olduğunu ve geç dönemlere kadar kullanılmış olan bir lir tipine işaret

ettiğini belirtmektedir.(1999, s.29) Bir Karatepe rölyefinde (Bkz. Şekil 2.12) yer alan lirlerden biri için ise “altı telli lira” diğeri için ise “sekiz telli harp (arp)” ifadelerini kullanmış olan Darga’nın yapmış olduğu bu ayrımın ise dayanak noktasının ne olduğu anlaşılır gibi değildir.(1992, s.340) Martino’nun bir makalesinde “leier” ve “harfe” terimlerini çalgıların farklılığına vararak kullanmış olduğu görülmektedir. (2002a, s.120) Darga tarafından kullanmış olan “lira” kelimesinin Antik Yunan “lir”inden geldiği, bu isimlendirme için de ilgili sınıflandırma basamağının değil görüntüsel bir benzerliğin rol oynamış olduğunu söyleyebiliriz. Benzer bir terminolojik çelişkinin bir Boğazköy vazo parçası üzerindeki tasvir için de geçerli olduğu anlaşılmaktadır. Bu tasvirde kısmi olarak görülen çalgı için Alp’in “lir”, Darga’nın “harp”, Macqueen’in ise “lute” terimlerini kullanmış oldukları görülür. Ünal’ın Hititçe, “zinir”, “hunzinar” ve “ippizinar” kelimelerinin üçünün de karşılığı olarak “harp (arp), lir” çalgılarına işaret etmiş olması ise bu konudaki belirsizlikleri göstermektedir. (2003,s.143) Çalgının gerçek isminin bilinmemesi ya da kesinlik kazanmamış olması durumunda, (özel bir sınıflandırma basamağını da ifade etmesi açısından) “Lir” terimini kullanmak doğru olacaktır. Bazı kaynaklarda, İnandık vazosu üzerinde tasvir edilmiş olan lirler için de “lir” ve “arp” olmak üzere genellikle iki ayrı terimin kullanıldığı, ayrıca Antik Yunan müzik kültürüne ait kithara çalgısı için de lir teriminin kullanılmış olduğu göze çarpar.

Arplar Hornbostel-Sachs çalgı sınıflandırma sisteminde şu şekilde sınıflandırılmıştır;

3. Kordofonlar (Chordophones)

32. Kompozit kordofonlar (Composite Chordophones)

322 Arplar (Harps)

322.1 Açık arplar (Open Harps)

322.11 Kavisli açık arplar (Arched Harps)

322.12 Köşeli açık arplar (Angular Harps)

322.2 Çerçeve arplar (Frame Harps)

Antik Yunan Medeniyeti’nde farklı yapıdaki arpların “pektis, trigonos, trigonon, sambyke, nablas,” gibi isimlerle adlandırılmış olduğu görülür. (West, 1994, s.70–78) Bazı yazarların özellikle Hitit lirleri için “arp” terimini kullanmış olduğuna değinmiştik. Silindir bir mühür üzerinde tasvir edilmiş olan ve Alp tarafından “harp aleti” olarak tanımlamış olan çalgıyı köşeli-açık arp olarak tanımlamak daha doğru olacaktır (Alp, 1999, s.4) Mezopotamya Medeniyetleri’nin etkisiyle Anadolu’da da

yaygın olarak kullanılmış olduğunu düşündüğümüz köşeli arp'ın Hitit çivi yazılı metinlerde tanrıça İştar'ın çalgısı olarak geçtiği öne sürölmektedir. Asurlarla önemli ilişkiler içerisinde bulunmuş olan Urartular'ın ise, (Urartu arkeolojik verileri üzerindeki sahnelerde tasvir edilmiş olmasa da) özellikle köşeli arpların kullanmış olduklarını düşünmekteyiz. Terminolojik belirsizliklerden dolayı Eski Mısır'da yaygın bir kullanıma sahip olduğu anlaşılan yay arpların ise Anadolu Medeniyetleri'nde yukarıda bahsettiğimiz köşeli arplar kadar yaygınlık kazanmadığı anlaşılmaktadır.

Diğer bir terminolojik karışıklık ise saz, ud, lavta, bağlama gibi terimler ile ifade edilmeye çalışılan ve Hornbostel-Sachs algı sınıflandırma sisteminde 321.32 numarasıyla ifade edilen “saplı lutlar” konusundadır. Saplı lutlar için Hititler ile ilgili bazı kaynaklarda kullanıldığı görölen Lavta kelimesinin “laute” veya “lute” kelimelerinin benzeri olarak benimsenmiş olduğu, saplı lutların Hornbostel-Sachs algı Sınıflama Sisteminde ise aşağıdaki şekilde gruplandırıldığı görölmektedir.

3. Kordofonlar (Chordophones)

32. Kompozit kordofonlar (Composite Chordophones)

321.Lutlar (Lutes)

321.32 Saplı lutlar (Necked Lutes)

Saplı lutlar için, Alp'in, lavta, Martino ise bir makalesinde “laute (lut)” kelimesini kullandığı fakat makalenin Türkçe çevirisinde bu çalgı için “ud” teriminin tercih edilmiş olduğu görölmektedir(Martino, 2002a, s.120; Martino, 2002, s.446; Alp, 1999, s.25,26,27,31,33) Ünal ve Dinçol'un ise saplı lutlar için “saz” kelimesini tercih etmiş oldukları anlaşılmaktadır. (Ünal, 2003, s.139,145; Dinçol, 1999, s.28)

Aerofonlar⁹'ın ise Antik Yunan arkeolojik verileri üzerinde oldukça detaylı bir şekilde tasvir edildiği, yazılı kaynaklarda açıkça tanımlanmış oldukları görölür. Buna karşılık diğer Anadolu medeniyetlerinde, Antik Yunan aulos'una benzeyen çalgıların ne şekilde tanımlanıp ifade edilmiş olduğu konusu belirsizdir. Bu algıları sadece yapılmış oldukları malzeme bağlamında isimlendirme çabaları olduğu görölmektedir. Hornbostel-Sachs algı sınıflandırma sisteminde 422 sınıflandırma numarası altında

⁹ Hornbostel-Sachs algı Sınıflandırma Sisteminde Aerophones olarak geçmektedir.

verilmiş olan bu şekildeki çalgılar özellikle Hitit arkeolojik verileri üzerinde ağızlık kısımları açık şekilde görülmediğinden bu çalgıların tanımlanması tartışmaya açıktır.

4. Aerofonlar (Aerophones)

422. Kamışlı Borulular (Reed Pipes)

422.1 Obualar (Oboes)

422.11 Tekli Obualar ((Single) Oboes)

422.12 Çoklu Obualar (Sets of Oboes)

422.2 Klarnetler (Clarinets)

422.21 Tekli Klarnetler ((Single) Clarinets)

422.22 Çoklu Klarnetler (Sets of Clarinets)

Antik Yunan kaynaklarında bu çalgılara genel olarak aulos isminin verilmiş olduğu görülmektedir. Hitit, Frig ve Urartu Medeniyetine ait tasvirlerde yer alan ve iki borudan oluştuğu görülen çalgı için Dinçol'un, "çifte obua", Alp'in "ikili flüt", Ünal'ın "flüt" Tunçer'in "aulos", Martino'nun ise "flöte (flüt)" terimlerini öne sürdüğü görülmektedir(Dinçol, 1999, s. ; Alp, 1999, s.36; Ünal, 2003,s.135; Tunçer, 2005, s. 82; Martino, 2002a, s.120) Görüldüğü üzere terminolojisi konusunda belirsizlikler bulunan bu çalgı için (Sets of Oboes) Çoklu Obualar 422.12 ve (Sets of Clarinets) Çoklu Klarnetler 422.22 sınıflandırma numaralarının her ikisini de kapsayacak şekilde "çift borulu" terimini kullanmayı uygun gördük. 423.1 (Natural Trompets) sınıflandırma numarası ile verilmiş olan "doğal trompetler" ise 423 genel sınıflandırma numarası ile verilmiş olan trompetlerin bir alt sınıfı olarak karşımıza çıkar(Myers, 1992, s.460) Hitit Kargamış rölyefinde görülen bu tür bir aerofon'un isimlendirilmesi konusunda ise Alp, "boynuz biçimli müzik aleti"; Ünal, "borazan olarak kullanılan boynuz"; Dinçol ve Tunçer "boynuz", Darga, "boru", Martino "horn (çevirisinde "boru" kullanılmıştır) terimlerini önermektedir. (Alp, 1999, s.32;Ünal, 2003, s.139; Dinçol, 1999, s.40; Tunçer, 2005, s.56; Darga, 2002, s.252; Martino, 2002a, s.120) Biz ise bu tür çalgılar için "doğal trompet" terimini kullanmayı uygun görmekteyiz. Antik Yunan Medeniyetine ait arkeolojik veriler bu başlık altında ifade edebileceğimiz çalgıların kullanılmış olduğuna işaret etmektedir.

Hornbostel-Sachs sınıflandırma sisteminde 211(Drums Struck Directly) numarasıyla verilmiş olan "direkt vurularak çalınan deri gerililer" altında ise 211.311 (Single Skin Frame Drums) ile tek yüzüne; 211.312 (Double Skin Frame Drums) ile ise iki yüzüne deri gerilmiş olan çerçeveli deri gerililer'e işaret edilmektedir

Arkeolojik veriler üzerindeki tasvirlerde de görülen, 211.311 sınıflandırma numarasıyla ifade edebileceğimiz “küçük deri gerili” çalgısının Antik Yunan Medeniyeti’nde “tympanon” olarak isimlendirilmiş olduğu görülür. Bu çalgı için öne sürülen bazı Hititçe terimler ise belirsizlik taşımaktadır. Çoğu yazar tarafından “davul” olarak adlandırılmış olan Kargamış rölyefinde tasvir edilen “büyük deri gerili” çalgısının gövde formu belirsiz olduğundan ancak 211.31 sınıflandırma numarasıyla ifade edilebilmekteyiz. Özel isimlerin bilinmediği ya da çelişkili olduğu durumlarda bu şekildeki deri gerili çalgılar için “membranafon¹⁰” terimini kullanmak yerinde olacaktır.

İdyofon¹¹ çalgılar konusunda ise, 111 (Idiophones Struck Directly) ile verilmiş olan “direkt olarak vurularak çalınan idyofonlar” altında 111.142 (Cymbals) ile simballere işaret edilmektedir. Bu terimle ifade edilmesi gereken çalgılar için Alp, “çalpara, kastanyet”, Tunçer, “claves” , Dinçol, “çalpara”, Martino “zimbel (simbal)”, “klapperen” terimlerini uygun görmektedir. (Alp, 1999, s.33; Tunçer,2005, s.79; Dinçol, 1999, s.30; Martino, 2002a, s.120) Hornbostel-Sachs çalgı sınıflandırma sisteminde 112.1 (Shaken Idiophones) sınıflandırma numarasıyla “sallamalı idyofonlar” a, işaret edilmektedir. Genel olarak sistrum olarak adlandırılan çalgılar için bu isimlendirme uygun olacaktır. Tez içerisindeki (özellikle çivi yazılı) alıntı metinlerde değişiklik yapılmayarak terminolojik kullanımdaki çeşitliliğe ve belirsizliğe işaret edilmiştir.

Genel olarak ifade etmemiz gerekirse, tez içerisinde Antik Yunan Medeniyeti ile ilgili olarak üzerinde fikir birliği sağlanmış olan terminoloji, Hititler (ve diğer medeniyetlerle) ile ilgili olarak ise “sallamalı idyofon”, simbal, “küçük deri gerili”, “büyük deri gerili”, “çift borulu”, “doğal trompet”, lir, arp, saplı lut terimleri kullanılmış olup, çalgının tanımlanması konusundaki belirsizlikler olması durumunda ise (idyofon, membranafon, kordofon ve aerofon) şeklinde çalgıyı ait olduğu temel sınıflandırma basamağına göre ifade etmek uygun görülmüştür.

¹⁰ Hornbostel-Sachs Çalgı Sınıflandırma Sisteminde Membranaphones olarak geçmektedir.

¹¹ Hornbostel-Sachs Çalgı Sınıflandırma Sisteminde Idiophones olarak geçmektedir.

2. HITİT MEDENİYETİ'NDE MÜZİK KÜLTÜRÜ VE ANALİZİ

Hitit Medeniyeti'ne atfedilen “Yazılı” ve “Görsel” arkeolojik malzemeler, gerek “kendi içlerinde” gerekse “diğer malzemelerle birlikte” anlamlandırılmaya ve çözümlenmeye çalışılmaktadır¹². Arkeolojik malzemelerin “bir veya birçok” kültürel unsuru bünyesinde barındırması, “sosyal ve kültürel taşıyıcı” olma özellikleri, medeniyetler arasında tarihsel ve eş zamanlı olarak bir anlam ve işlev köprüsü olmalarına sebep olmuştur. Hitit siyasi sınırları içerisine dahil edilen bölgelerdeki müzik alışkanlıklarının yanı sıra Eski Mısır ve Mezopotamya müzik kültürlerinin de Hitit müziğinin bileşenlerinin şekillenmesinde önemli bir rol oynadığı anlaşılmaktadır. İl. Murşili ağzından yazılmış bir çivi yazılı metin çevirisinde, babası I. Şuppiluliuma'nın ele geçirdiği Kargamış kentindeki tapınaklara zarar vermediği, burada yaşayan sivil halkı, aletleriyle beraber başkent Hattuşa'ya getirdiği öne sürülmektedir. (Alp, 1999,s.97) Bu insanların beraberlerinde getirmiş olduğu kült aletlerinin arasında çalgıların da bulunduğu, bazı durumlarda tapınak görevlilerinin dolayısıyla müzisyenlerin de Hitit topraklarına getirilmiş olduğu anlaşılmaktadır. Hititler döneminde de kullanılmış olan ve Anadolu ile Mezopotamya arasında Akadlı Sargon döneminden itibaren işleyen kara yollarının Hattuşas-Kaneş(Kültepe) - Tegarama(Gürün) - Darende-Melit(Malatya) - Samusat (Samsat) üzerinden Urşu (Urfa) ya ulaşan, buradan da ikiye ayrılarak bir kol ile batıya Kargamış (Cerablus) ve Hapla(Halep)'ya diğer bir kol ile ise Nisibis (nusaybin) üzerinden doğuya Asur ve Babil'e ulaşan bir güzergaha sahip olduğu, ayrıca Anadolu'yu kuzey Suriye'ye bağlayan diğer bir yolun da kullanıldığı öne sürülmektedir. (Kınal, 1987, s.169) Bu kara yollarındaki çeşitlilik aynı zamanda, farklı topluluklara ait “maddi kültür ürünleri”nin toplumlar arasındaki paylaşımının sürekliliğine de işaret eder. Asur ticaret kolonileri çağına tarihlendirilen belgeler, Hititler üzerindeki Asur etkisinin önemli bir kanıtı olarak karşımıza çıkarken, en eski orta Anadolu saraylarının Asur ticaret kolonileri döneminde inşa edilmiş olduğu

¹² Buna örnek olarak ilerideki satırlarda da değineceğimiz rölyefli keramik vazolar üzerinde tasvir edilmiş olan sahnelerin gerek diğer vazolarla gerekse çivi yazılı tabletlerdeki metinler ile birlikte karşılaştırmalı olarak değerlendirilmesini gösterebiliriz.

öne sürülmektedir. Anadolu'nun bu döneminde özgün bir saray müziğinin oluşmasında Asurların önemli bir rol oynadığı, özellikle mezopotamya kültürlerinin yerli kültürler içerisine nüfuz etmesinde bu şekildeki dış etkilerin önemli bir rolü olduğu anlaşılmaktadır. Wouters en az dokuz tabletin Asur ve Hatti kraliyetlerinin iletişimine işaret ettiğini belirtmektedir. (1998, s.269) Asur ticaret kolonileri dönemine tarihlendirilen Kültepe tabletleri, Anadolu'daki "karum" ve "wabartum" adı verilen ticaret merkezlerinin, Asurlu tüccarların Anadolu'ya göndermiş olduğu temsilciler tarafından yönetilmiş olduğuna işaret eder(Sever, 1998, s.485) Kınal, bu belgelerde adı geçen yüzlerce şehrin yerleri tam olarak tespit edilememiş olsa da Asur ticaret kolonilerinin yayılış sahasının Malatya, Kayseri, Yozgat üçgeni içinde yer aldığını öne sürmektedir. (1987, s.61-62) Anadolu'da iki yüzyıldan fazla varlık gösterdikleri göz önüne alındığında, kültür ürünlerini de beraberlerinde getirmiş olan bu ticaret kolonilerinin yerli kültürler üzerinde etkili oldukları anlaşılmaktadır. Beraberlerinde müzisyenlerin yanı sıra tapınma, adak ve kült alışkanlıklarını da getirmiş olduklarını düşündüğümüz Asurlu tüccarların kendi kurmuş oldukları mahallelerin yanı sıra yerli halkın yaşadığı bölgelerde varlık gösterdikleri de öne sürülmektedir. (Özgüç, 1967, s.22) Boğazköy'deki Hitit devlet arşivi vesikaları arasında ticari belgelerin yanı sıra evlenme, boşanma, evlatlık alma ve benzeri sosyal uygulamalar ile ilgili belgelerin de bulunuyor olması, bu kişilerin Anadolu sosyal hayatı üzerinde etkili olduğuna işaret eder. (Kınal, 1987, s.61) Bütün bunlar, yabancı alışkanlıkların ve maddi kültür ürünlerinin halk tarafından benimsenmesini kolaylaştırmıştır. İlk dönemlerde ticaretin, mal değişimi esasına dayanarak yapılmış olduğu düşünülecek olursa diğer maddi kültür ürünleri gibi çalgıların da yabancı kültürler içerisinde varlık göstermesinde bu alışverişin az da olsa etkili olduğu anlaşılır. Öte yandan Anadolu'da paranın kullanılmaya başlanmasıyla özellikle maddi kültür ürünlerinin yer değişiminin azaldığı bunun ise dolaylı da olsa müzikal çeşitliliğin artma hızını azalttığını öne sürmek yanlış olmayacaktır. Asur ticaret kolonileri dönemine tarihlendirilen tabletler, maddi kültür ürünlerinin ve hayvanların yanı sıra köle alım satımının yapıldığı ile ilgili kanıtlar da sunmaktadır.

M.Ö. 2. Bine tarihlendirilen Boğazköy kaynaklarına dayanarak M.Ö. 3. Bin'de Orta Anadolu'da Hattice konuşan bir halkın varlığına işaret edilmektedir. (Alp, 2000, s.1) Bu dönemde Anadolu'nun yerli halkı olarak M.Ö 2. Binyıl başlarında Anadolu'da, gerek damga mühür formları(ve bu mühürler üzerindeki tasvirler)

gerekse tapınma biçimleri açısından Mezopotamya bölgesindeki uygulamalardan farklı bir yaşam tarzını benimsemiş olan bir Proto Hatti Medeniyeti'ne işaret eden Kınal, Kültepe tabletlerine dayanarak halkın bu devirde hürler, köleler ve ayrı bir hukuka sahip olan “saharu” olmak üzere üç sosyal sınıfa ayrıldığını belirtmiştir. (1987,72-73) Asur ticaret kolonileri çağına ait metinlerde bağbozumu ile ilgili bilgilerin yanı sıra devlete, tapınaklara ve kişilere ait özel bağlar olduğu da öne sürülmektedir. (Alp,1999,s.68) Bu ise içerisinde müzik ile ilgili uygulamalara etkin bir şekilde yer verilmiş olan bağ bozumu törenlerinin üzüm yetiştiriciliği yapılan her yerde olduğu gibi Hitit topraklarında da gerçekleştirilmiş olduğuna işaret eder. II. Murşili'den itibaren fethedilen ülkeden getirilen insanların ana yurda taşınması konusunun askeri nitelikteki metinlerde sıklıkla yer aldığı bilinmektedir. (Bryce, 2002, s.121) Bu şekilde getirilen binlerce kölenin, kralın yedek askeri gücü olarak hizmete alındıkları, tapınaklarda da görevlendirilen bu kişilerin ayrıca yerleşimin az olduğu yerlerde, sınır bölgelerinde nüfusu arttırmak ya da yeni nüfus oluşturmak için kullanılmış oldukları öne sürülmektedir. (2002, s.67) Belirli bölgelerde uygulanmış olan bu şekildeki nüfus arttırmaları, farklı kültürel yapıların kaynaşmasına da sebep olmuştur. Kölelerin bir çeşit mal gibi el değiştirmiş olması ise yabancı kültür ürünlerinin Hitit kültürü içerisine taşınmasında önemli bir rol oynamıştır. NAM. RA ismi verilen bu kişilerin yerleştirildikleri yerle birlikte bir mal gibi el değiştirmiş oldukları bilinmektedir¹³. (Kınal, 1987, s.162) Değişik bölgelerden getirilmiş olan kölelerin belirli şahıslara ve kurumlara paylaştırıldığı, bazı kadın şarkıcıların taşra şehirlerindeki saray ve tapınaklara gönderilmiş olduğu düşünülmektedir. (Ünal, 2003, s.140) Müzisyenlerin yanı sıra müzik gruplarının da şehir etkinliklerinde görev almak üzere Hitit şehirlerine gönderilmiş olduğu anlaşılmaktadır. Kölelere uygulanan ceza kanunlarının Mezopotamya'dakilere göre daha insiyatifli olduğu, mal edinme hakkı verilmiş olan bu kişilerin gerekli bedeli ödeyerek özgür insan konumuna geçebildikleri öne sürülmektedir. (Kınal, 1991, s.161) Zenginlerin saraylarında, tapınaklarda görevli olan müzisyenlerin zamanla, “kölelikten kurtulacak” ekonomik güce sahip oldukları anlaşılmaktadır. Bununla beraber, farklı meslek gruplarından kişilerin de Hitit topraklarına değişik coğrafyalardan geldikleri ya da getirilmiş oldukları bilinmektedir. Bryce, Babil ve Mısır'dan doktorların, katiplerin, profesyonel kahinlerin ve ritüel görevlilerinin

¹³ Kınal, Kraliçe Puduhepa'nın kızına verdiği çeyiz arasında yer alan NAM. RA'ları yer aldığına işaret etmektedir. (1987, s. 162)

getirilmiş olduğundan bahseder. (2002, s.110) Bu şekildeki görevlilerin kendi ritüel alışkanlıklarını yerel uygulamalara uyarlamış oldukları, müzikal unsurlardan etkin şekilde faydalanmış olan şifacı ya da iyileştiricilerin ise yerli müzik alışkanlıklarından yararlandıkları anlaşılmaktadır.

Geç Hitit şehir devletlerinin Ege kültürlerinin ve Arami çöl adetlerinin etkisi altında kaldığı ve özellikle II. Aurnasirpal ile III. Tiglatpileser arası dönemdeki Asur işgalinin sonucunda yoğun bir Asur etkisinin söz konusu olduğu düşünülmektedir. (Kinal, 1987, s.264) Geç Hititleri etki altına almış olan toplumlardan biri olan Fenikelilerin ise denizciliğin yanı sıra tarımla da ilgilendikleri, çoğunlukla Eski Mısır ve Asur ile ticari ilişkiler içerisinde oldukları öne sürülmektedir. (Günaltay, 1987, s.196-197) Fenikeliler'in sömürgeciliğe önem vermiş olduklarını belirten Günaltay, ticaret yapan kişilerin diğer bölgelerden getirdikleri mallarını pazara çıkardıklarını ve çevre bölgelerden gelen halkın getirdikleri eşyalarla, maddi kültür ürünleriyle, değiştirdiklerini öne sürmektedir. (1987, s.198-200) Bu şekildeki ticaretin, maddi kültür ürünü olarak yabancı çalgıların da geç Hitit müzik kültürü içerisine nüfuz etmesinde etkili olduğu anlaşılmaktadır.

2.1. Hitit törenleri ve müzik kültürü

Tezin bu bölümünde müziğin etkin şekilde içerisinde yer aldığı Hitit törenleri üzerinde durulmuştur. İçerdikleri unsurlar ve gerçekleştirilme amaçları ne kadar farklı olursa olsun “toplumsal bir dışavurum”u ifade etmiş olan törenlerin en önemli ortak özellikleri müzikal unsurlara yer vermiş olmalarıdır. Arkeolojik belgeler, müzik ile ilgili unsurlara bu törenlerin çoğunlukla “en önemli” bölümlerinde yer verilmiş olduğuna işaret etmektedir. Katılımcıların tören içindeki hareketlerinin hızı, yürüyüşün ritmi gibi konularda da müziğin -özellikle törenin ilerleyişini yönlendirici ritim bileşeni açısından- önemli bir rol oynadığı anlaşılmaktadır. Hitit dini törenleri üzerinde, Hatti dinsel uygulamalarının, önemli bir etkisi olduğu, Hititlerin, Hatti tanrılarının yanı sıra yerleştikleri topraklarda yaşayan ve yönetimleri altına aldıkları diğer toplulukların tanrılarına da taptıkları öne sürülmektedir. (Kinal,1987, s.170) İlk Hitit belgelerinden biri olduğu düşünülen Anitta metninde bahsedilen tanrı Siu'nun adının Latince tanrı anlamına gelen deus, eski Yunanca theos ve yine Antik Yunan Medeniyeti'nde baş tanrı olarak bilinen Zeus kelimelerinin Anadolu'daki öncülü

olduğu düşünülmektedir. (Alparslan,2006, s.79) Dinsel törenlerdeki müzikal uygulamaların büyük bir çeşitliliğe sahip olduğu, aynı çeşitliliğin, küçük değişikliklerle bu tanrılar ile ilgili törenlerdeki, müzikal yapının yanı sıra, farklı çalgıların kullanımı, vokal ve çalgısal icra arasındaki ağırlıksal orantının değişkenliği, müzik ile ilgili unsurların sembolik özelliklerinin yoğunluğu için de geçerli olduğu anlaşılmaktadır. Akurgal, M.Ö.13 ve 14. Yüzyıllara ait ibadet konulu tabletleri göz önüne alarak rahiplerin dinsel törenleri yönetirken bazı durumlarda kendi dillerinden olmayan alıntılar okuduklarını ve çevirileri satırlar arasında verilen “rahip şimdi de hattice konuşuyor” şeklinde açıklamaların bulunduğunu öne sürmektedir. (1998, s.16) Hatti Medeniyeti’ne atfedilen güneş kurslarının¹⁴ ya da benzer idyofonların bu törenlerde Hattili rahipler tarafından sopaların ucuna takılarak kullanılmış olduğu düşünülen kursların üzerindeki metal parçalarının ana gövdeye çarparak ses çıkardığı ve rahiplerin bu şekilde törenleri yönetmiş oldukları düşünülmektedir.(Bkz. Şekil 2.1)



Şekil 2.1. M.Ö.2100-2200 arasına tarihlendirilen Hatti ürünü iki güneş kursu (Akurgal,1998, s.25,25)

Törenlerdeki müzikal ya da yarı müzikal seslendirme yöntemlerinin şekillenmesinde, kullanılmış olan dillerin fonetik yapısının önemli bir rolü olduğu açıktır. Büyülü sözlerin farklı bir dille söylenmesini gerektiren bir törensel yapıda, benzer bir değişimin bu sözlerin diğerlerinden farklı vurgu ya da müzikal cümleler eşliğinde seslendirilmesini de gerektireceği açıktır. Öte yandan büyülü ya da bir başka deyişle diğerlerine göre üzerinde daha büyük bir önemle durulması gereken sözlü yapıların icrasında müzikal olmayan bir icra tarzının tercih edilmiş olduğu ve eğer varsa müzikal icranın bu sıralarda durdurulduğu ya da ses hacminin azaltıldığı anlaşılmaktadır. Bryce, kült ve ritüellerle ilgili dinsel içerikli metinlerde Hatti, Luvi, Pala, Hurri ve Babil dillerinin kullanıldığından bahsederken, ritüeli gerçekleştiren kişi ya da kişilerin bu diller ile ilgili bilgisinin ritüel terminolojisi ile sınırlı kalması durumunda bile büyülü sözlerin ana dil dışındaki dillerde söylenmesinin gerekli

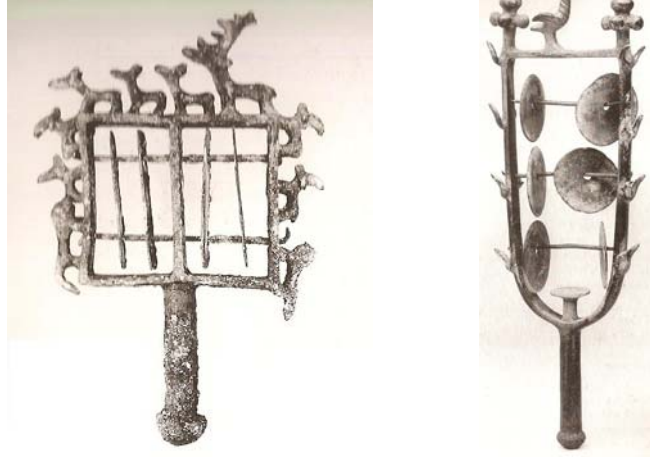
¹⁴ Coşkun’un bir makalesinde, güneş kursu için aynı zamanda “sittar-”kelimesinin kullanılmış olduğu görülmektedir. (Coşkun,1969, s.9)

görüldüğüne vurgu yapmaktadır. (2002, s.220) Bu şekildeki uygulamalarda farklı diller kullanılmış olsa da benzer melodik ve ritimsel yapıların benimsenmiş olduğu da dikkate alınmalıdır.

Hattiler'in M.Ö. 2. Binyılda Hint-Avrupalı kavimler ile karışarak ortadan kayboldukları, Hattice'nin ise M.Ö.1200'lerde kullanımdan kalktığı düşünülmektedir¹⁵. (Gaberiskia, 1998, s.223) Bir toplum siyasal olarak ortadan kalksa da kullanmış olduğu dilin çok daha geç bir döneme kadar devam etmiş olması, müzik alışkanlıklarının da benzer bir devamlılığa sahip olduğuna işaret etmektedir. Bu törenlerde kullanılmış olan Hurrice'nin ise Alpman'ın değişimiyle I. Hattuşili zamanında Anadolu'yu istila etmiş olan Hurrilere ait olması ilgi çekicidir. (1998, s.28) Bununla birlikte, Hitit sanatı üzerinde Hurri etkisinin olduğu düşünülmektedir. (Kınal, 1987, s.186) Alpman'ın da belirtmiş olduğu üzere gerek din gerekse edebi ve kültürel yönden Hititler üzerindeki etkileri, bu dillerin törenlerdeki kullanımının başlıca sebeplerden biri olarak göstermek mümkündür. (Alpman, 1998, s.31) Tapınak ya da saray görevlilerinin bu diller hakkında eğitim verebilecek kadar bilgi sahibi olmalarının gerekliliği, sonraki dönemlerde bu törenlerin doğru şekilde yapılabilmesi ile doğrudan bağlantılı olduğu açıktır.

Müzik uygulamaları ile ilgili bilgi sahibi oldukları anlaşılan rahiplerin sosyal statü olarak da oldukça önemli konumlarda oldukları bilinmektedir. Bazı durumlarda prenslerin de rahiplik görevine getirilmiş olmaları bu mevkiye verilen öneme işaret eder. (Kınal, 1987, s.162) Çivi yazılı tablet metinlerinde tören ya da diğer etkinliklerde yer alan müzisyenlerin, tören içerisindeki konumlarının yanı sıra çalgıların sembolik ve işlevsel özelliklerinin de açık şekilde vurgulanmış olduğu görülmektedir. Değişik çalgıların yanı sıra “sallamalı idyofon”ların da törenler içerisinde çok önemli rolleri olduğu anlaşılmaktadır. Bu açıdan ele alınacak olursa Horoztepe ve Alacahöyük “sallamalı idyofon”larına benzer çalgıların yanı sıra güneş kurslarının da dinsel törenlerde özellikle sembolik kullanımları dolayısıyla önemli bir yeri olduğu anlaşılır. (Bkz. Şekil 2.2)

¹⁵ Gaberiska, ayrıca Hatti kültüründen etkilenmiş olan Hititler ile Gürcüler arasında çeşitli dinsel sahneler, gömme törenleri, Kafkas antropolojik tipleri, giyimleri ve çeşitli maddi kültür ürünleri açısından önemli benzerlikler olduğunu belirtmektedir. (1998, s.223)



Şekil 2.2. Hatti Kültürü'ne atfedilen, M.Ö. 2300-2000 arasında tarihlendirilmiş olan iki “sallamalı idyofon” (Alp, 1999, s.3)

İdyofonların yanı sıra membranafonların da tören aşamalarının ve ilerleme hızının belirtilmesi açısından önemli işlevleri olduğu, özellikle “büyük deri gerili”lerin Mezopotamya Medeniyetleri’nin etkisiyle Hititlerde de kullanıldığı da düşünülmelidir. Bazı tören aşamalarında belirli bir ritm ya da tempo’da yürümesi gereken müzisyenleri içeren müzik gruplarının özellikle İnandık keramik vazosu ve yumruk biçimli sunu kabı üzerinde tasvir edilmiş olan etkinliklerde görev aldığı anlaşılmaktadır.

Arkeolojik veriler, müzikal unsurların öncelikle törenlerin bazı aşamalarını birbirinden ayırmak, başlangıç ve bitişlerini ifade etmek amacıyla kullanılmış olduğuna işaret eder. Resmi törenlerin yanı sıra belirli periyodlarda gerçekleştirilmiş olan festival ve dinsel törenler, gerek yapılış biçimleri gerekse içerikleri açısından, Mezopotamya Medeniyetleri’nin Anadolu Medeniyetleri üzerindeki etkisinin önemli bir kanıtı olarak karşımıza çıkar. Bryce, Hitit ritüellerinin büyük bir kısmının toplumsal değil bireysel ihtiyaçlarının karşılanması amacıyla taşındıklarını, ritüelin en temel özelliklerinden birinin doğrudan pratik değeri olmayan bir eylem bütünüyle belirli bir sonuç alma arayışından kaynaklandığını öne sürmektedir(2003, s.218)

Dinsel içerikli törenlerin önemli bir bölümünün gerçekleştirilmiş olduğu Hitit tapınaklarının genel özellikleri ise şu şekilde ifade edilmektedir;

“Genel anlamda tapınaklar, kendilerine adandıkları bireysel tanrıların evleriydi (aslında Hitit tapınağına tam olarak ‘tanrının evi’ denirdi.) . Daha küçük tanrılar ve ruhlar belli mekanlarla sınırlandırılırdı. Ancak büyük tanrılar kendi muazzam orunlarını –semavi saraylar ve kırsal mülkler- terk edebilir ve kozmosta özgürce dolaşabilirlerdi. Zaman

zaman normal hayatlarına ara vererek, konuklarına eğlence ve dinlence yeri sunan bir kutsal tatil yeri olan tapınaklarında ikamet ederlerdi. Kuşkusuz kendi onurlarına düzenlenen ve kendilerinin de faal olarak katılıncı oldukları festivaller sırasında tapınaklarında bulunmaları özellikle gerekliydi.”(Bryce, 2003, s.170)

Tanrıların insanlar gibi evlerde oturması, insansı özellikler de gösterdiklerine işaret eder. Tanrısal karakterlerin insanlaştırılması ise Antik Yunan mitolojisinde de sık rastlanan bir olgu olarak karşımıza çıkar. Hitit tanrıları arasındaki hiyerarşik yapının adlarına yapılan törenlerde de kendisini gösterdiği büyük tanrıların özel zamanlarda tapınaklarda bulunduğu inanılmıştır. Küçük tanrıların ise sürekli tapınaklarda bulunduğu düşüncesi, bunlara ait törenlerin büyük tanrılar için olanlar kadar gösterişli olmasa da daha sık periyotlarda gerçekleştirildiğine işaret eder.

Törenlerin hazırlık ve uygulama aşamalarına gösterilmesi gereken özenin, bazı kral vasiyetlerinde de belirtilmiş olması bu konudaki hassasiyete işaret eder. Alp, daha çok yiyecek ve içeceklerin bu şekildeki törenler için hazır bulundurulması ile ilgili olan bir metnin çevirisini vermektedir. (2000, s.71) Bir başka belgede ise Arnuwanda-Aşmunkal çiftinin Gaşka saldırılarının önlenmesi ve Hititlerin fırtına tanrısının kült merkezi olan Nerik’te bu tanrı için tekrar kült törenlerinin yapılması amacıyla tanrılara yakardıklarından bahsedilmektedir. (Murat,1998,s.437) Bu şekildeki bir başka metin ise tapınak işlemlerine verilen büyük önemden ve eskiyen malzemelerin yenilenmiş olduğuna vurgu yapmaktadır. (Alp,2000,s.72-75) Törenlerde kullanılmış olan çalgıların tamiri ve bakımı konusunun da bu konuda tecrübeli kişiler tarafından yapılmış olduğu düşünülmelidir. Bir çivi yazılı metin çevirisinde ise, Kaskalıların (Gaşkalıların) tapınak malzemelerini kurban hayvanlarını ele geçirdiklerine, rahip, aşçı gibi tapınak çalışanlarının yanı sıra müzisyenleri de köle olarak aldıklarına işaret etmektedir. (Alp, 2000,s. 73) Aynı metinde, Nerik’te yapılan törenlerde kullanılmak üzere kurbanlık ekmek ve hayvan gönderildiğinden de bahsedilmektedir. (Alp, 2000,s. 74) Bir kral fermanında, kralın, tanrısal karakterler adına yapılan bu törenlere verdiği önem, onlar adına yapılacak törenlerde kullanılan alet ve görevliler konusundaki eksikliklerin giderilmesi, bu kişilere, (bu kişiler tarafından da) tanrılara (ve tanrıçalara) büyük saygı gösterilmesi, konusundaki kesin emirlerinden anlaşılmaktadır. (Alp, 2000, s.80) Özellikle kült merkezlerindeki uygulamalarda görev alan müzisyenlerin bu işle ilgili bir çok kişi arasından seçilerek tapınak görevlisi sıfatıyla bu etkinliklerde yer aldıkları, bir müzisyenin hastalık ya da çeşitli

sebeplerden yokluğu durumunda ise yerine geçebilecek görevlilerin olduğu anlaşılmaktadır. Saraydaki en sıradan işler ile görevlendirilmiş olanların bile kendilerini saray dışındakilerden üstün gördüğü ve konumlarının –genellikle- babadan oğula geçtiği¹⁶ bilinmektedir. Müzisyenlerin durumlarının da farklı olacağı düşünülemez.

Gerçekleştirilme amaçları açısından aralarında farklılıkların bulunduğu törenlerin başlıca amacının tanrıları onurlandırmak, onlarla iyi ve kalıcı ilişkiler kurmak olduğu öne sürülmektedir. Bu ise tören görevlileri arasında yer alan müzisyenlere ve tören aletleri arasında yer alan çalgılara büyük bir önem verilmiş olduğuna işaret eder. Tanrılara karşı olan sorumluluklarından dolayı, kralların törenlerin işleyişi ve gerçekleştirilmesi için gereken her detay gibi müzikal unsurlardan sorumlu olan kişileri de denetlemiş olduğu ya da bu iş için özel görevliler atadığı anlaşılmaktadır. Kültlerin devlet tarafından idaresi, tanrıların doğru bir biçimde kutsanması, kurbanların yeterli sayıda yapılması ile ilgili olan kutlama metinlerinden bahseden Klinger, bazı metinlerde ayinlerde okunacak ilahi ve dua adlarının verilmiş olduğunu öne sürmektedir. (2002,s. 456)

Tapınak etkinliklerinin en doğru şekilde yapılması zorunluluğunun Hitit kanunları tarafından da vurgulanmış olduğu görülür. Tanrılara karşı işlenecek en küçük suçların bile tanrıların öfkelerini insanlar üzerine çekebileceği inancının, ibadet ve kurban sunma törenlerinin bütün ayrıntılarıyla saptanmasının gerekçesi olduğunu öne süren Coşkun, çoğunlukla büyük Kral tarafından yönetilmiş olan bu şekildeki törenlere, bayram ritüellerine ait programları gösteren belgelerin Boğazköy tablet arşivinde yer aldığına işaret eder. (1969,s.1) Ayrıca kral ya da tanrıya hizmet konularında ihmalkarlık yapmanın ölüm cezasını gerektirdiği ve bazı durumlarda görevlilerin yanı sıra bu kişilerin ailelerinin de hayatlarına son verildiği öne sürülmektedir. (Bryce,2003,s.58) Bu törenlerde görev alan müzisyenlerin durumları da farklı olmayacağından, işlerini olabildiğince dikkatli bir şekilde yapmaları gerektiği anlaşılmaktadır. Öte yandan törenlerin aksamaması açısından müzisyenlerin bu törenlerde kullandıkları çalgıları sürekli temiz tutması, aksaklıkların önüne geçebilmek için çalgının ya da çalgı parçalarının yedeklerinin hazırda bulundurulması gerektiğini düşünmekteyiz.

¹⁶ Telipinu'nun, kendine ait bildirgesinde, en üstten en alta kadar bütün saray görevlilerinin panku adı verilen bir mecliste sıralamasının bunun en önemli işaretçisi olduğunu düşünmekteyiz. (Bryce,2002,s.38)

Hitit ülkesinin gelecekteki tehlikelerden korunması ve yaşamın normal biçimde aksamadan sürmesi için inanç sistemleri içerisindeki tanrılarla olan bağların oldukça iyi ve doğru biçimde sürdürülmesi gerektiği inancının Hititlerde etkin bir şekilde benimsendiği, tanrılar ile olan ilişkilerin Hitit kralı ve hanedan için gerekli tanrısal korumanın sağlanması, askeri zaferlerin kazanılması ve Hitit ülkesinin güvence içinde bulunmasını, doğrudan etkileyeceği düşüncesi bulunduğu öne sürülmektedir. (Martino, 2002,s. 445)

Tanrılar için yapılan sunuların, onlara ait özelliklerin doğru ve etkin bir şekilde vurgulanmasında benimsenmiş olan en önemli yollarından biri olduğu anlaşılmaktadır. Arkeolojik verilerin de işaret ettiği üzere, adak sahneleri, tanrısal karakterler, tören görevlileri, adak ya da sunu işlemi, adak maddesi gibi bileşenlerin anlamsal bütünleşmesine işaret eder. Törenlerdeki müzikal yapıların içerisindeki vokal ve çalgısal bölümlerin gerçek formlarına ulaşmasında, farklı kültürlerle ilgili özelliklerin büyük bir etkisi olduğu anlaşılmaktadır.

Bu törenlerde tanrıları sembolize eden heykellerin taşınması esnasında da müzik yapıldığı öne sürülmektedir. (Dinçol,1999,s.6) Gerek “heykeli yere düşürüp kırma ya da çeşitli şekillerde zarar verme”, gerekse “bu tanrılara sunulacak olan farklı özellikteki sıvıların taşınan kaplardan taşıp dökülme” endişesinden dolayı buradaki müzik icrasının (heykelleri ve sunu kaplarını taşıyanların yürüyüş hızına da etki edeceğinden)ağır bir tempoda gerçekleşmiş olduğunu düşünmek mümkündür. Kazılarda bulunmuş olan bazı libasyon kaplarının üstü açık ya da kapaksız olarak tasarlanmış olması da, bu düşüncüyü destekler niteliktedir. Öte yandan müziğin ritmi ile yürüyüş hızı arasında bire bir ilişki olmadığını da göz önüne almak gerekir.

M.Ö. 2. Bin’de tanrılar, insan gibi görüldüğünden, ihtiyaçlarını karşılamak üzere onlara hayvansal ve bitkisel gıdaların yanı sıra ekmek ve içki sunumunun yapılmış olduğu da öne sürülmektedir. (Coşkun,1969,s.1) Bu sebeple törenlerde kültür ile ilgili özel şarkılarının yanı sıra, gündelik şarkıların da kullanıldığı, tanrıların kızmış olduğu düşünülen (doğal afetler, kıtlık zamanları, askeri yenilgiler gibi) durumlarda (sıradan insanlar için olduğu gibi) yatıştırıcı özellikteki müziklerin tercih edilmiş olduğunu düşünmek mümkündür.

Hitit metinlerinde geçen “tanrıyı içme” kavramı, tanrıların bu şekilde cisimleştirilmesi, bir anlamda tören katılımcıları ve kullanılan eşyaların da

tanrısallaştırılması anlamına gelmektedir. Kralın, tanrı (ya da onun vekili), görevlilerin, rahip, çalgıların ise kutsal olarak kabul edilmiş olması ise bu konudaki en önemli dayanak noktalarımızı oluşturmaktadır.

Hitit Medeniyeti'nde kurallara özenle uyulan törenler yardımıyla kurulmuş olan tanrısal bağlantıların yine bu törenlerle sürdürülebileceği inancının hakimiyeti söz konusu törenlerin gerçekleştirilmesi konusunun yaşamsal bir unsur olarak görülmesine sebep olmuştur. Tören etkinliklerinin en doğru ve düzenli bir şekilde gerçekleştirilmesinin, bu etkinliklerde yer alacak kişilerin seçimi ve görev dağılımlarının açık ve doğru bir şekilde yapılmasını gerektirecektir.

Temizlik konusuna verilmiş olan büyük önemden dolayı müzisyenlerin, (temizlik işlemlerinden sonra törene katılsalar da), olası hastalık bulaşmalarını engellemek için özellikle aerofon icracılarının sadece kendi çalgılarını (ve ağızlık kısımlarını) kullandıklarını düşünmek mümkündür. Kralların –özellikle öldürücü olan- hasta olma korkularından dolayı halk içindeki gezilerinin oldukça uzun periyotlarda gerçekleştirildiği ve şenlik alayları nedeniyle şehir dışındaki gezilerde tören güzergahı boyunca etrafındaki muhafızların ortasında yer aldığı öne sürülmektedir. (Bryce,2003,s.30) Bu etkinliklerde görev almış olan müzisyenlerin de çoğunlukla saray görevlileri arasından seçilmiş kişiler oldukları anlaşılmaktadır.

Şenliklerde genellikle hareket halinde oldukları anlaşılan müzisyenlerin “kendilerine (dolayısıyla krala) hastalık bulaşması”nı engellemek için halkla temas etmemiş oldukları, halk arasındaki müzisyenlerle, saray müzisyenlerinin birbirinden olabildiğince farklı ve bağımsız olan yaşamları dolayısıyla, saray ve tapınaklardaki müzik ile saray dışındaki müziğin farklı gelişmeler göstermiş olduğu ortaya çıkar. Ayrıca saraya ve tapınaklara getirilmiş olan yabancı müzisyenlerin, saraydaki yerli müzisyenler üzerinde gerek farklı çalgıların kullanımı, gerekse vokal ve çalgısal icra biçimleri açısından etkili olduğu anlaşılmaktadır. Bu düşünceden yola çıkılırsa, saray dışındaki müzikal etkinliklerin saraydakilere göre daha saf kaldığı anlaşılmaktadır.

Arkeolojik veriler üzerindeki sahnelerde müzisyenlerin ve çalgıların en az ilgili törenin diğer bileşenleri kadar detaylı olarak tasvir edilmiş olmaları da törenlerde müziğe verilen öneme işaret eder. Tanrılarla kurulan iletişimlerin gerek sebepleri gerekse gerçekleştirilme biçimleri açısından bu konuda görevlendirilmiş olan bireylerin fiziksel ve psikolojik yaşamlarında çok önemli yeri olduğu anlaşılır. Hititlerin hüküm sürmüş olduğu bölgelerde özgün dinsel uygulamaların oluşması

kaçınılmaz olarak ilgili yerleşime ait koruyucu tanrıların, kült merkezlerinin ve hatta mitolojilerin oluşmasını da beraberinde getirmiştir.

Şifacı ve büyücü olarak tanımlanan kişilerin işlerini gerçekleştirirken müzikal uygulamaların olanaklarından faydalanmış oldukları anlaşılmaktadır. Bu şekildeki icraların (başta idyofon ve membranafonlar olmak üzere) çalgıların eşliğinde ritüel metinlerin yarı müzikal, resitatif bir şekilde seslendirilmesi şeklinde gerçekleşmiş olduğu ortaya çıkar.

Bryce, Hititlerin Sümer dilinde “Ezen” olarak tanımlanan şenliklerle, “Siskur” denilen ritüelleri birbirinden ayırarak, tapınmak için düzenlenen toplu dini törenler ve tanrılara sunuda bulunma amaçlı olanların “topluluk” için; farklı hastalıkları tanımlamak üzere yapılan büyülü işlemlerin ise “bireyler” için gerçekleştirilmiş olduğunu öne sürmüştür. (2003,s.217) Büyü kavramını kendi temel formuna göre, arzuyu gerçekleştirme tekniğinin ilkel bir şekli olarak tanımlayan Cassierer, “ben” kavramının dıştaki bütün varlıkları kendine bağımlı kılacak ve onları gerçek bir çevreye bağlayacak araç-gerece sahip olduğuna işaret etmektedir. (2005,s.321)

Toplumun genelini ilgilendiren bir olgu olduğu kadar bir tek bireyin “ihtiyaçlarını” karşılanmasında da önemle ele alınmış olması, ritüellerin gelecek nesillere aktarılacak varlıklarını sürdürmüş olmalarının en önemli sebeplerinden birine işaret eder. Büyü işlemleri, gerek bu ritüeller içindeki önemli konumları gerekse kullanılan sözlü ve somut malzeme vasıtasıyla ilgili toplum ya da sosyal yapının kültürel yapısı ile ilgili oldukça önemli veriler sağlaması açısından büyük önem taşımaktadır. Cassierer, insanın her dinsel etkinliğinin bir tür ritimsel çeşitlilik gösterdiğini, ritüellerin ise belirli dinsel etkinliklerin, belirli zamanlara ve zaman dilimlerine düzenli olarak tahsis edilme temeline dayandığını öne sürmektedir. (2005,s.167) Bu ritüellerin gerçekleştirilmesinde görevli rahip ya da duacıların çalgı olmaksızın , bir destan, bir ritüel metin ya da törenle ilgili sözlü bir yapıyı müzikal ya da yarı müzikal şekilde seslendirmiş oldukları açıktır. Birden fazla duacının aynı anda ya da paylaşarak icra etmiş olduğu durumlar ise toplu müzik icrasının ilk örneklerine işaret eder niteliktedir.

Senenin bir çok döneminde yapılan festivallere ait ritüellerin, büyük bir kısmının benzer yapıya sahip oldukları anlaşılmaktadır. Kült şöenlerinin önemli bir parçası olan bu dinsel ritüellerin, törenlerin yazıya geçirilmesiyle eski Hitit

döneminden Hitit İmparatorluk çağının sonlarına kadar sürdüğü düşünülmektedir. (Haas,2002,s.441)

Oldukça fazla sayıdaki Hitit tanrısı, bu tanrılar adına yapılan törenlerin çeşitliliğini de beraberinde getirecektir. Bir başka deyişle, törenlerde icra edilen müzikal yapıların da az ya da çok çeşitlilik göstereceği açıktır. Çivi yazılı metinlerde, birçok özel şarkı tipine rastlanmasını da bu çeşitlilik ile ilişkilendirebilmekteyiz. “Eski tanrılar çağırma şarkısı”, “tanrının ayaklarını yıkama şarkısı”, “fırtına tanrısı şarkısı”, “tanrıların şarkıları” gibi müzik eserlerinin öncelikle dini amaçlarla, tapınak müzisyenlerince seslendirilmiş olduğu öne sürülmektedir. (Ünal,2003,s.141) Bu törenlerde görev alan kişilerin, tören kurallarını oldukça iyi derecede biliyor olması ise kaçınılmaz olduğundan müzik eğitime büyük bir önem verilmiş olduğu anlaşılmaktadır. Dini törenlerde ve saray etkinliklerinde görevli, olan rahip veya duacıların çok yönlü ve ezbere dayalı bir eğitimden geçtikleri açıktır. Kral ve kraliçe gibi gerek siyasi gerekse dinsel açıdan en üst konumları işgal eden kişilerin de bu törenlerde aktif şekilde yer almış olmaları törenlerin sembolik anlamlarının kuvvetlendirilmesine sebep olmuştur.

Dinçol, özellikle dinsel bayram törenlerindeki müzikli danslara tek veya gruplar halindeki dansçıların, kimi zaman yüksek rütbeli rahibelerin ve kraliçenin de katıldığını öne sürmektedir. (1999,s.6) Bu kişilerin tapınaklara giriş ve çıkışları esnasında duacıların yanı sıra çalgı icracılarının eşliğinde yürümeleri de buna işaret eder. Öte yandan bu şekildeki etkinliklerde şarkı söyleyen müzisyenlere aynı zamanda çalgı icracılarının da eşlik ettiğini ortaya koyan belgeler bulunmaktadır. Dinçol, Purilliya bayramına ait bir metinde Zippalanda şehrine geldiğinde Kralı, genç kızların Hattice şarkılar söyleyerek karşıladıklarından bahsetmektedir. (1999,s.6)

Çivi yazılı metinlerde, tapınaklarda çalışan personel arasında bu işlerle görevli müzisyenlerin adları da geçmektedir. Duacıların etkili bir şekilde işlerini gerçekleştirebilmeleri açısından gerek yaptıkları işlemlerle, hareketlerle vurguyu sağladıkları gerekse yarı müzikal bir şekilde duanın gerektirdiği sözleri söyledikleri ve böylece bu törenlerin önemli bir bileşenini oluşturdukları anlaşılmaktadır. Törenlerin bazı aşamalarının bitiş veya başlangıçlarının “bir müzisyenin içeri girmesi”, “bir çalgının ele alınması, çalınmaya başlanması” ile belirlenmiş olduğu göze çarpar. Bu tören aşamalarının, törenlerin yöneticisi olan baş rahip, kral yada kraliçe tarafından verilen bir emirle yerine getirildiği bilinmektedir. Belirli bir kült

ile ilgili her törensel işlemi gerek “yeri” gerekse “zamanı”yla belirlemek, törenlerin en önemli aşamalarını teşkil etmektedir. İlgili törenin gerçekleştirilmesi için gereken planın çivi yazılı tabletlerde detaylı şekilde anlatılmış olduğu öne sürülmektedir. (Martino,2002,s.444-447) Dinsel törenler açısından da büyük bir önem taşıyan ve Mezopotamya etkisinin yoğun olarak görüldüğü dua metinlerinin de Hitit arşivlerinde saklanmış olduğu, bunların başkent Hattuşa’da yerel unsurlarla şekillendirilerek özgün biçimlerde ortaya konulduğu düşünülmektedir. Hitit arşivlerinde saklanan dua metinlerinin temel biçimleri ve içerikleri açısından Mezopotamya’dan alınmış olmasına rağmen başkent Hattuşa’da, Hitit kültürüne uyarlanıp, yerel zevklere göre biçimlendirildiğine işaret eden Macqueen, tüm edebi ürünler saray ve yazıcı dünyasına ait olsa da Anadolu’da ayrıca halk tarafından şekillendirilmiş olan belirli bir şarkı kültürünün olduğunu savunmaktadır. (2001, s.167,168)

Resmi ve dini karakterli hemen her törenin en önemli yöneticisi konumunda olan rahip kral, kült ayinlerinde törenleri kutlayan kişi olarak görülürken, ayrıca sakilerin, aşçıların, sofrabaşlarının, müzisyenlerin, şarkıcı ve dansçıların da bu törenlerde hazır bulundukları bilinmektedir. Bryce, bazı durumlarda bir kral oğlunun da bu tören ya da ayinlere vekalet etmiş olduğunu belirtmektedir. (2003,s.45) Haas ise, bu törenlerde yer alan görevlilerden bazılarını şöyle sıralamaktadır;

“Kült etkinliklerinde bir tür oyunculuk yapan ve çoğunlukla Hititçe meslek adları taşıyan yakarış rahipleri, rahibeler, kültlerin kadın ve erkek bekçileri, demircilik, çobanlık ve avcılık gibi meslek gruplarının temsilcileri, şarkıcılar, tapınak müzisyenleri, kadın ve erkek dansçılar sakiler, aşçılar, sofracılar gibi çok sayıda saray görevlisi de töreni asıl yöneten rahiplerin yanında yer alırdı.” (2003,s.441)

Törenlerde müzik işleri ile görevlendirilmiş olan kişilerin dışındaki bazı görevlilerin de müzik icrasına eşlik etmiş olduğu çivi yazılı tabletler tarafından da desteklenmektedir.

Dinsel bayram törenlerinde dans etkinliklerinin profesyonel dansçılar tarafından gerçekleştirilmiş olduğuna işaret edilmektedir. Müzik etkinliklerinin önemli bir rol oynadığı adak törenlerinde ise tanrılara sunulan kurbanlar arasında hayvanların ya da hayvanlara ait belirli kısımların yanı sıra, ekmek, meyve, sebze, peynir, şarap, bira gibi maddelerin de yer aldığı bilinmektedir. (Martino, 2002, s.446) Bazı adak törenlerinde farklı adak maddeleri için farklı müzikal etkinliklerin gerçekleştirilmiş olduğu, adak maddesinin sunağa dökülmesi ya da sunak üzerine

konulması işlemlerinin de özellikle müzikal icra yardımıyla vurgulandığı anlaşılmaktadır. Müziğin bu şekildeki adak ya da sunu törenlerinde kullanılmış olduğu sahnelerin arkeolojik veriler üzerinde de tasvir edilmiş olduğu görülür.

Kınal, Alacahöyük, sfenksli kapının sol tarafında bulunan rölyeflerde bir tapınak ayininin tasvir edilmiş olduğunu, bu sahnenin Purullias bayram törenlerini anımsattığına işaret etmektedir. (1987, s.192) Söz konusu Alacahöyük rölyeflerinden birinde adak törenine saplı lut çalarak eşlik ettiği anlaşılan bir müzisyenin tasvir edilmiş olduğu görülür.(Bkz. Şekil 2.3)



Şekil 2.3. Ankara Anadolu Medeniyetleri Müzesi'nde bulunan, müzik eşliğindeki bir kurban sahnesinin tasvir edilmiş olduğu Alacahöyük rölyefi (Alp,1999,s.27)

Üzerinde hieros-gamos (kutsal evlilik) ve bununla ilgili törenlerin tasvir edilmiş olduğu İnandık vazosu ise müzikal icranın bir çok yönüne işaret etmesi açısından önemli bir veridir. Bu keramik vazo üzerindeki sahneler özellikle evlilik ile ilgili törenlerde müziğin rolüne ilişkin Anadolu'da günümüze kadar uzanan uygulamalara işaret etmektedir. Bu törenler içerisindeki müzikal unsurların, eğlence amaçlı olduğu kadar, düğün ritüellerinin bölümlerini birbirine bağlayan, başlangıç ve bitişlerini belli eden işlevine de işaret edilmektedir. Farklı müzik gruplarının ve bireysel icracıların görev almış olduğu anlaşılan bu şekildeki etkinliklerde müzik gruplarının aynı anda icra etmeleri bir karmaşaya sebep olacağından müziğin farklı zamanlarda (ardıl olarak) ya da farklı mekanlarda aynı zamanda yapılmış olduğunu düşünmek gerekir. Bu uygulama aynı anda iki müzik sahnesinin tasvir edilmiş olduğu bir Karatepe rölyefinde de görülmektedir. İnandık keramik vazosu ile aynı döneme tarihlendirilen keramik parçaları üzerinde de kısmi olarak müzisyen tasvirleri görülmektedir. Alishar kazılarında bulunan bir keramik kap parçası üzerinde simbal ve saplı lut çalan müzisyenler tasvir edilmiştir. Lir çalan bir müzisyenin tasvir edilmiş olduğu bir Boğazköy keramik kap parçası, ait olduğu eşya ile inandık keramik vazosu arasında bir bağın kurulmasında önemli bir rol oynamaktadır. Geç

Hitit dönemi arkeolojik verilerinin üzerinde tasvir edilmiş olan bazı sahneler de müzikal etkinliklerin ritüeller ve resmi törenler içerisinde etkin şekilde rol aldığına işaret eder. Karatepe ve Zincirli rölyefleri bu konuda önemli veriler sunmaktadır. Bu dönemde Hititlerin diğer bazı toplulukların kültürel etkisi altında olmaları müzikal yapılarının da bu bağlamda şekillendiğine işaret eder.

Yukarıda bahsettiğimiz arkeolojik verilerin yanı sıra metal sunu kapları üzerinde de tasvir edilmeye çalışılmış olan törenler esnasında adakların sunaklara yerleştirildiği, içeceklerin ise sunağın ya da putların önüne döküldüğü anlaşılmaktadır. Bazı adak törenlerinden sonra kraliyet ailesinin, rahiplerin, katıldığı kült yemeğine eşlik eden törenin tanrılarla insanların bütünleşmesini temsil etmesi açısından büyük bir önem taşıdığı anlaşılmaktadır.

Hitit kurban törenlerinde tanrılara ait heykellere, altarlara şarap gibi çeşitli içecekler ya da değişik yiyecekler sunmanın ise onların memnuniyetini sağlamanın en doğru yollarından biri olarak görüldüğü anlaşılmaktadır. Martino, bu törenlerin işleyişi ile ilgili kuralların krallığın diğer bölgelerine yayılımını ise şu şekilde açıklamaktadır.

“Kültün doğru şekilde uygulanması devletin sürekliliği açısından vazgeçilmez bir koşul olduğundan, kesin bir şekilde her törensel işlemi belirlemek ve bunların yerini ve uygulama zamanını kesin olarak saptamak gerekli görülürdü. Tören metinleri kutlamaların akışını ayrıntılarıyla tanımlayan rol dağıtım metinleri ya da rejî bilgileri görünümüne bürünürler. Aynı tören uygulamasının açıklandığı metnin, çok sayıda kopyası günümüze ulaşmıştır. Bunun nedeni iki şekilde açıklanabilir: tanrıların kültü yalnızca Hitit başkentinde değil; aynı zamanda taşrada da uygulanırdı. Bu nedenle çevre tapınaklarının arşivlerinde de tören kutlamaları ile ilgili yönetmelikler bulunurdu. Ayrıca Hitit kült dünyasındaki bazı törenler eski geleneklere dayanırdı; zamanla Hitit tanrılar topluluğu (pantheon) köklü değişikliklere uğramışsa da söz konusu törenler uzun süre kutlanmıştır.” (2002,s.445)

Törenlerdeki müzik ile ilgili uygulamaların diğer Hitit şehirlerinde de gerektiği gibi yapılması amacıyla bu bölgelerde de törenlerin işleyişi konusunda bilgi sahibi, yetişmiş müzisyenlerin bulundurulduğu ya da bu konuda gezgin müzisyenlerden faydalanılmış olduğunu düşünmek gerekir. Bayram törenlerinde müzik eşliğinde gerçekleştirilen sembolik dövüş sahnelerinin yer aldığı, Hişuva bayramında üç davul(büyük deri gerili) çalgıcısının fırtına tanrısının heykeli önünde sembolik bir savaş dansı sergiledikleri ve bu esnada “savaşın şarkısı” olarak adlandırılmış olan şarkıyı seslendirdikleri öne sürülmektedir. (Dinçol,1999,s.7) Antik Yunan keramik

resimlerinde de aulos çalan müzisyenler eşliğinde dans eden benzer savaş dansçıları olduğu görülür. Bu ise Hitit ve Antik Yunan Medeniyetlerindeki uygulamaların benzerliğine işaret etmektedir.

Martino, bir çok tören ve bayramın yanı sıra, sabit kutlamalar adıyla belirtilmiş olan ve yılın belirli dönemlerinde ya da daha uzun zaman periyodlarında tekrarlan kutlamalardan bahsetmektedir. (2002,s.445) Bu kutlamaların, bol yağış alabilmek (böylece gerek hayvansal, gerekse bitkisel olarak ürünlere bolluk ve bereket getirmek) ve kralın gücünü arttırıp, kraliyet ailesinin çoğalmasını sağlamak amacıyla yapıldıkları da bilinmektedir. Müzik ile ilgili unsurlar gerek sembolik gerekse işlevsel özellikleriyle bu törenlerde çok önemli bir yer işgal ettiğinden, her törene özgü müzikal etkinliklerin doğru ve yerinde yapılması için bu etkinliklerde gerek vokal icracı gerekse çalgı icracısı olarak yer alan müzisyenlerin tören içindeki görevlerini oldukça iyi şekilde ezberlemiş olmaları gerektiği açıktır.

Martino, altı ya da dokuz yıllık periyodlarla kutlanan bayramların yanısıra bahar ve güz başlangıcında gerçekleştirilen, tarımsal üretim dönemlerine bağlı önemli kutlamaların yapıldığına da işaret etmektedir. (2002,445-447) Martino, bu bayramlardan bazılarını şu şekilde örneklendirmiştir;

“Purulli(ya) Bayramı

Bayramın adı hattice purulli(ya) yani toprak sözcüğünden alınmadır. Bu bayram Hatti geleneğidir. Kutlamalar sırasında yılan illuyanka(nın) Hava tanrısı ile olan savaşı söylencesi okunur ve temsil edilirdi. Söz konusu mitos, hava tanrısının yenilgisini ve tanrısal gücünü yeniden elde edişini anlatır. Söylence, krali tahakkümün kuvvetlenmesi ve ülkenin üretim yeteneklerinin yenilenmesi öğelerine değiniyor olabilir. Bu nedenle purulli(ya) bayramı’nın yılın başında kutlandığı düşünülmektedir.

KI.LAM Bayramı

Bayram, adını KI.LAM. “Kapı Yapısı” Sümerogramından alır. Olasılıkla Hattuşa sarayının kapı yapısı ile ilgilidir. Zira bu yapı bayram kutlamalarının odak noktasını oluştururdu. Kutlamalar başkentte yapılırdı ve üç gün sürerdi. KI.LAM bayramı bir eski Hitit geleneğine dayanır.

AN.TAH.SUM^{SAR} Bayramı

Bu Bayram adını “çiğdem” ya da “rezene” bitkisinden almaktadır. Bayram ilkbaharda kutlanırdı ve 38 gün sürerdi. Kesin olarak I. Şuppiliuma (yaklaşık 1355-1320) döneminde bu kutlamalara başlanmıştır. Köklerinin M.Ö. 15. Yüzyıla ulaşması da mümkündür. Söz konusu bayram hakkında bilgi veren metinlerin büyük bir bölümü III. Tuthaliya dönemine tarihlenmektedir. Bayram sırasında ülkenin başlıca merkezlerini kapsayan bir geziye çıkmak gerekmekteydi.

nuntarriyasha Bayramı

Sonbaharda kutlanan bu bayram sırasında da kral ve kraliçe Hitit imparatorluğu'nu kapsayan bir kült gezisine çıkarlardı. Bayram, sözcüğü sözcüğüne “Hız Bayramı” olarak çevrilebilir. Olasılıkla kral ve kraliçenin bir kentten diğerine giderken acele etmelerine gönderme yapılmaktadır. Bu bayramın kutlanması Büyük imparatorluk döneminin başlarına rastlar. Kutlanma süresi ise AN.TAH.SUM^{SAR} Bayramına benzese gerektir.

(h)isuva Bayramı

Kraliçe Puduhepa söz konusu Hurri geleneğini Hitit kült takvimine eklemiştir; böylece eski ülkesi Kizzuvatna'nın tanrı ve kültlerini kutlama olasılığını elde etmiştir. Bayramın adı bir yandan Doğu Anadolu'da bulunan Isuva ülkesinin adından, öte yandan da bu kutlamaların anlatıldığı metinlerin bazılarında adı geçen tanrı ^D(H)isuva/ ^DEsuve'den kaynaklanmaktadır.” (2002,s.447)

Purulli sözcüğünün toprak sözcüğü ile olan bağlantısı, bereketli toprağın, doğurganlığın sembolü olan ana tanrıça kültü ile bu bayramlar arasında kurulmuş olan önemli bağlantılara işaret etmektedir. Yerli halkın (Hattilerin) geleneği olarak kutlanmış olan bu bayramda yılan İlluyanka ile hava tanrısının savaşının tasvir edilme şeklinin, canlandırma esnasındaki müzikal yapı üzerinde de dolaysız şekilde etkili olacağı anlaşılmaktadır. Bir tanrının yenilgisi ve gücünü yeniden ele almasının canlandırılması esnasında anlatının genelinden farklı yapıdaki müziklerin icra edilmiş olduğunu düşünmekteyiz. Bir başka deyişle, anlatının farklı bölümleri için farklı çalgı ya da müzisyen gruplarının bulunabileceği, anlatımı yapan kişinin bir lir, saplı lut icracısı olabileceğini düşünmek gerekir.

Bazı bayramlarla ilgili törenlerin birkaç günü kapsayan süresi ise, aynı işlevdeki birden fazla müzisyen ya da müzik grubunun tören alanlarında ya da tapınaklarda bulunması gerektiğine işaret etmektedir. Martino, hız (nuntarriyasha-) ve AN.TAH.SUM^{SAR} bayramlarının kral ve kraliçenin Hitit devletinin bir çok kentine yaptığı yıllık kült gezisiyle ilgili olduğuna dikkat çekmektedir. (2002,s.447) Kral ve kraliçenin bu iki bayram süresince uğradıkları şehirlerde törenlerle karşılanmış oldukları açıktır. Uğrak yerlerindeki festival kutlamalarına kral ve kraliçenin katılımı ile ilgili olan törenlerin içeriğinde yer alan müzikal etkinliklerin birbiriyle benzer yapıda olduğu anlaşılmaktadır. Kral'ın (ve kraliçenin) bu törenlere katılımına ilişkin olarak çivi yazılı belgelerde, uyulması gereken kuralların, dolayısıyla müzikal unsurların konumunun açıkça belirtilmiş olması ve törenlerle ilgili açıklayıcı bir kılavuz niteliğindeki bu belgelerin diğer çeşitli Hitit merkezlerine gönderilmiş olması da bunu kanıtlar niteliktedir. Bunun yanı sıra müzik

uygulamalarının sağlıklı ve doğru şekilde gerçekleştirilmesi amacıyla gerek çalgıların yapımı, icrası ve müzik uygulamalarının tören içerisindeki ilerleyişi konusunda bilgi sahibi olan görevlilerin kült merkezlerine gönderilmiş olduğunu düşündürmektedir. Müzikal yapının yoğun şekilde içinde yer almış olduğu bu bayram ve festival kutlamalarının toplum bilincini kuvvetlendiren özelliklerinin yanı sıra bünyelerinde barındırdıkları müzik ile ilgili unsurların yeni nesillere aktarılması konusunda da önemli işlevleri olduğunu açıktır. Hitit mitolojisi ile ilgili bir çok unsur, Hitit müzik hayatına ait unsurlar gibi törenler içerisinde de farklı farklı görevler üstlenirken, aynı zamanda bu törenler yardımıyla mitolojik unsurların yeni nesillere aktarımlarının da sağlanmış olduğu anlaşılmaktadır.

Hitit mitlerinin çoğunluğunun temel kaynağı olarak güneydoğu (Babil ve Hurri) kültürlerine işaret eden Bryce, profesyonel çivi yazısı katiplerinin bu kültürlere ait metinleri yazı okullarında öğrencilere kopyalattıklarını öne sürmektedir. (2003,s.240) Bu uygulama, Hitit kültürünün çeşitli açılardan farklı sosyal yapılardaki komşu kültürlerden önemli bir katkı sağlaması ve bu yazılı metinlerde anlatılan konuların daha geniş bir bölgeye yayılımının sağlanmış olması açısından büyük bir önem taşımaktadır. Ayrıca festival hazırlıklarında etkin şekilde yer aldıkları bilinen çivi yazısı katiplerinin şenlikler için gerekli yiyeceklerin toplanması, ritüel gereçlerin, kurban hayvanlarının, müzisyenlerin ve diğer eğlendiricilerin temin edilmesi konularında da önemli bir rol oynadıkları düşünülmektedir(Bryce,2003, s.78) Yabancı kaynaklardan alınan en önemli ve en köklü mitolojik gelenek bütünüünün tanrıların babası olduğu düşünülen Kumarbi'yi içeren Hurri mitler döngüsü olduğunu belirten Bryce, bu mitler döngüsünün, gökyüzündeki krallık şarkısı, Ullikummi şarkısı Lama şarkısı, Hedammu şarkısı ve gümüş şarkısı isimli şiirsel bölümlerden oluştuğunu öne sürmektedir(2003, s.241) Bu şiirsel parçaların, çoğunlukla bir çalgının eşliğinde resitatif bir icra tarzı ile okunmuş olabileceği de düşünülmelidir. İçerisinde sebze tanrısı Telipinu'nun da geçtiği "kaçak tanrı öyküsü"nın Hitit öncesi zamanlara kadar uzandığına vurgu yapan Bryce, değişik karakterlerin ağızından rol dağılıma göre yazılmış olan bu öykünün anlatımında benimsenmiş olan yöntem için şunları öne sürmektedir;

"Anlatıcı ve aktörler tarafından söylenen dizeler, dramatik sunumda ses ve görüntünün iç içe geçtiği yegane gösteri unsuru sağlar. Gösteri, kat kat çözülen dramının her aşamasında beden devinimleri, jest ve yüz ifadesiyle tepki ve yanıt veren, anlatıcının sözleriyle aktarılan edimlerin canlandırırken durmaksızın değişen figürler ve tablolarla

uyum içinde hareket eden, hayvan kılığında ya da tüm simge ve alametlerini kuşandıkları tanrıların kılığına giren aktörlerin eylem ve kostümleriyle görsel olarak zenginleştirilir. Oyun boyunca müzik vardır. Aktörler performans sırasında bazen birlikte yada tek tek şarkılar veya nakaratlar söylerler. Ayrıca deli dolu, öfkeli tanrının fırtına ve şimşekleri göndererek öfkesini kustuğu daha şiddetli sahnelerde, davulun gümbürtüsü, zillerin şangırtısıyla, enstrümantal müzik de vardır.”(2003, s.231)

Müzikli tiyatro oyunlarındaki gibi bu şekildeki anlatıların izleyiciye aktarılmasında yarı müzikal bir söyleyişin benimsenmiş olduğu görülür. Değişik rolleri seslendiren kişilerin özellikle vurgudaki farklılıkları sağlamak açısından canlandırmış oldukları karakter ya da karakterlerin niteliklerine göre farklı özellikteki sesleri çıkarmış oldukları anlaşılmaktadır. Bu ise opera sanatının tarihteki en erken uzantılarından birine işaret eder. Ayrıca farklı karakterlerin (çocuk, kadın, adam, gibi) aynı kişi tarafından seslendirilmiş olabileceği de göz ardı edilmemelidir. Bu şekildeki icralarda gerek akıcılığın sağlanması, gerek izleyicinin dikkatini toplanması gerekse icracıya bir çeşit “kısa bir ses dinlendirmesi” sağlaması açısından bazı cümle aralarına çalgısal bölümlerin girdiğini de göz önüne almak gerekir. Byrce’ın da belirttiği üzere “davulların gümbürtüsü, zillerin şangırtısı” şeklinde öfkeyi ve şiddeti niteleyen müzikal bir yapının yanı sıra sesleriyle değişik duyguları niteleyen çalgıların kullanılmış olduğu da düşünülmelidir.

Hititlerde yapı inşalarına da bazı etkinliklerin eşlik etmiş olduğu bilinmektedir. Bu şekildeki bir metnin başlangıcında binanın temel taşlarına kurban sunularının yapıldığı anlatısına işaret eden Ünal, inşaat sahasından ve yapılacak evin sınırları içersinden kötü ruhları kovmak amacıyla sihirli bir formülün okunduğunu öne sürerken bu metnin tam çevirisini şöyle vermektedir;

“Ev sahibinin önünde oturmakta olduğu (Direklere) kurban sunmazlar. Ama (Ev sahibinin oturduğu direğin) sağında ve solunda kalan direklere üç ayrı yerde (koyun) kurban ederler, (yani üç yerde de) birer koyun sunarlar. (Ev sahibi, koyun kesmekle gerçekleştirilen) kan kurbanının arkasından sunağın önüne (ayrıca) bira ve şarap döker. İki direktten herbirinin önüne üç kere içki kurbanı sunarlar. (kurban edilen koyunların) çiğ etini, döşünü, kelle (ve) paçaları, (hayvanların) kendilerine sunulmuş olduğu iki direğin önüne yerleştirilirler. Bunu takiben sunağa üç kez bira ve şarap dökerler. (Ev sahibi şimdi artık) üç direktten herbirine üç kez içki kurbanı sunar. (Direklerin etrafını) 14 kez içkiyle çevreler. (bu arada) küçük iştär müzik aletini çalarlar. (İşçiler hat) ılları (tavana) çek(erler)ken evi yapmakla görevli (usta) (ayrıca) i(ple) tırmanmakla da yükümlüdür. (ip) le iki kez(tavana tırmanır) ve her keresinde (yukarda bir şey yapmadan) (aşağı iner) .Usta, ipe tırmana dursun, şarkıcılar (müzik söyleyerek) ocağın çevresinde dö(nerler) . Üçüncü tırmanışta usta (hatılların kaldırılmasında kullanılan

halatın) ilmiğini kes(er) Usta halatın ilmiğini kestiği sırada alkışçılar başı el çırpır. Tavandan aşağı sarkan (bir kuşak) vardır. Kuşağın içinde gümüşten bir balta ile gene gümüşten bir bıçak sarılıdır. Şimdi (usta artık) bu kuşağı da keser (ve yere düşürür)Usta tırmanma ipini kullanarak aşağıya iner ve (hayırlı olsun diye) ev sahibinin önünde eğilir. (En sonunda) usta kendi ev(i)ne giderken gümüşten balta ve bıçağı da(ücret karşılığı) al (ır götürür).” (1998,s.41)

Yukarıdaki metinden de anlaşıldığı üzere yapı inşası ile ilgili törenlerin içerisinde de müzik ile ilgili unsurların önemli bir rol oynadığı görülmektedir. Bu şekildeki metinler sunum işlemleri ve müziğin yanı sıra dans ve müziğin birlikteliğine de işaret etmektedir. Lir ve arpların bu törenlerde etkin şekilde yer almış olduğuna işaret eden yukarıdaki metinden ayrıca çalgısal ve vokal icranın birlikte kullanılmış olduğu da anlaşılmaktadır. Özellikle şarkı söyleyen kişilerin aynı zamanda ocağın etrafında dönmesinin ise bir çeşit müzikli dansa işaret ettiği de açıktır.

2.2. Hitit Müziği’nde icra ve analizi

Çivi yazılı tabletlerde, çalgıların yanı sıra müzik icrası ile ilgili olarak da bir çok terim bulunmaktadır. Ünal, Hitit çivi yazılı metinlerde geçen, Walh: vurmak; hazzik: çalmak;SİR(RU) :ishamai(müzik aleti eşliğinde) şarkı söylemek; hultesk-“sallamak, çalkalamak”; pariparai: üflemek; wiyai- matem tutmak; palwai-“el çırmak” terimlerine işaret etmektedir. (2003,s.139)

Ayrıca metinlerde, mukaddes şarkılar, sakinleştirici, dinlendirici şarkı, pazaryeri şarkıları, Ninive İştari’nin güvercin şarkısı, Tissaruliya kenti şarkısı, kraliyet şarkısı,Tiyarra şarkısı, eski tanrıları çağırma şarkısı, tanrının ayaklarını yıkama şarkısı gibi farklı şarkı tiplerine de işaret edildiği de görülmektedir. (Ünal,2003,s.141) Bu yazılı kaynaklara dayanarak erkek şarkıcı için, ^{LU}ishamiyatatalla; kadın şarkıcı için, ^{MUNUS} SIR; kültlerde yer alan şarkıcı için sahtaril(Hattice) ve ^{LU}GALA(Sümerogram); ölü ritüellerinde lut çalan kişi için ^{LU}NAR ya da kinirtalla (Hititçe); Şarkı söyleyen, çalgı icracısı için ^{LU}halliyari, genellikle mema-(söylemek), yalnız olarak bağırmak ile görevlendirilmiş olan kişi için ^{LU}ALANZU; görevi (halzai) bağırmak, çağırmakla görevli kişi için ^{LU}palwatalla, ^{LU}kita; ilahi söyleyen ya da el çırpın kişi için palwatalla kelimelerinin kullanıldığı vurgulanmaktadır. (Alp,1999,s.2)

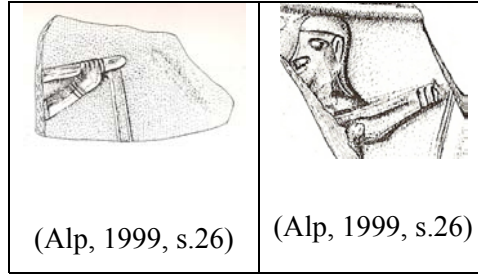
Arkeolojik veriler, Hititlerde bir çok kordofon, aerofon, membranafon ve idyofonların bir arada ya da bağımsız olarak kullanılmış olduğuna işaret etmektedir.

Kordofonlar içerisinde yaygın olarak farklı biçim ve boyutlardaki lirlerin yanı sıra saplı lutların da kullanılmış olduğu anlaşılmaktadır. Karatepe, Kargamış ve Alacahöyük rölyeflerindeki saplı lut icracılarının mızrap kullanırken tasvir edilmiş olduğu görülmektedir. Boğazköy keramik parçalarının yanı sıra İnandık keramik vazosu üzerinde tasvir edilmiş olan saplı lut icracılarının ise mızrap kullanıp kullanmadıkları anlaşılmamakla beraber, diğer saplı lut icracılarıyla benzer bir tutuş şeklini benimsemiş oldukları görülür. (Bkz. Tablo. 2.1.) Kargamış ve Alacahöyük rölyeflerinde de görüldüğü üzere sadece bir saplı lut icracısından oluşan müzik etkinlikleri söz konusu olduğu gibi bu müzisyenlerin, müzik grupları içerisinde yer almış oldukları da anlaşılmaktadır. Saplı lut icracılarının bazı durumlarda vokal icra ile de müzikal etkinliklere katkıda bulunmuş olduklarını düşünmek gerekir. Bu icracıların çoğunlukla çalgının sapının uç kısmından tutar şekilde tasvir edilmiş olduklarından yola çıkarak icracıların sap üzerindeki belirli bölgelerde tellere basarak farklı frekanstaki sesleri elde “etmemiş” olduklarını düşünmek doğru bir yaklaşım olmayacaktır. Ayrıca arkeolojik veriler üzerindeki tasvirler Hitit saplı lutlarında kullanılmış olan tel sayısı konusunda bilgi vermekten uzaktır.

Tablo 2.1. Hitit arkeolojik verileri üzerinde tasvir edilmiş olan saplı lut icracıları

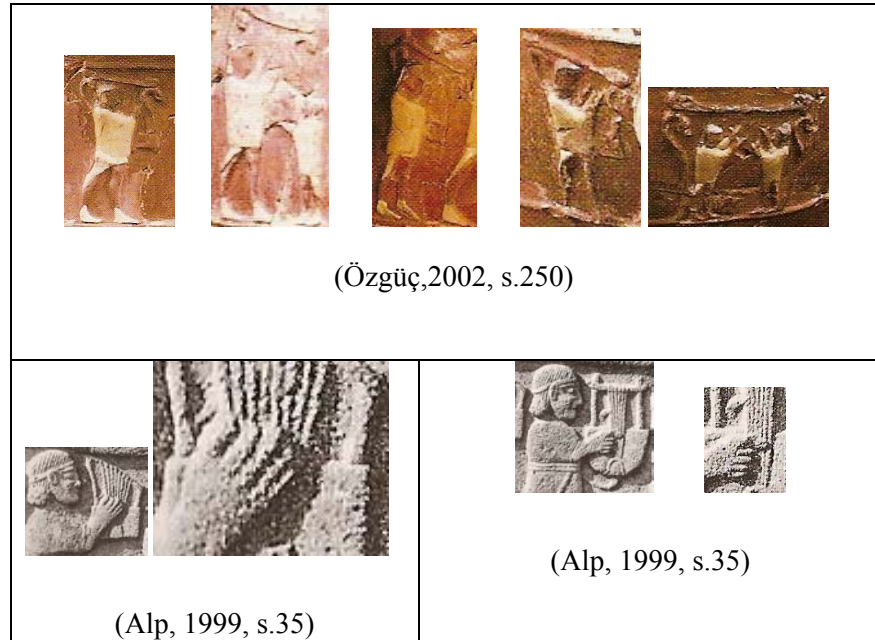
 (Alp, 1999, s.31)	 (Alp, 1999, s. 33)	 (Alp, 1999, s.27)
 (Özgüç,2002, s.250)	 (Özgüç,2002, s.250)	

Tablo 2.2.Üzerinde saplı lut icracısı tasvirleri bulunan vazo parçası çizimleri

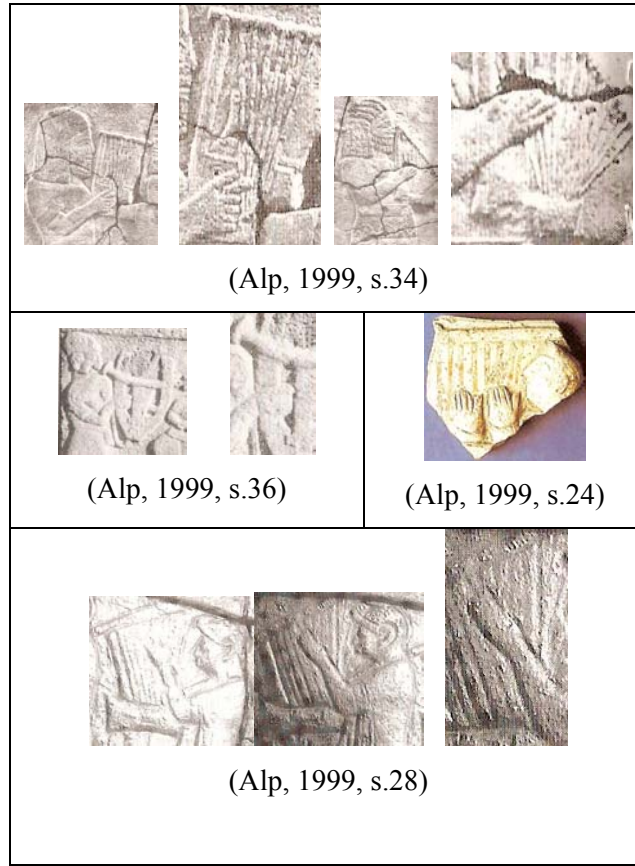


Görsel veriler değişik boyut ve formdaki lirlerin Hitit müzik kültüründe kullanıldığına işaret etmektedir. Gerek müzik grupları içerisinde gerekse bireysel icra bağlamında karşımıza çıkan lir icracılarının mızrap ve parmaklarını kullandıkları ayrıca bazı durumlarda sadece parmaklarıyla icra etmiş oldukları anlaşılmaktadır. İnandık vazosu üzerinde iki kişi tarafından icra edilir şekilde tasvir edilmiş olan büyük boyutlardaki bir lir modeli görülür. Hititlerde lirlerin genellikle ayakta icra edildiği, küçük boyutlardaki lirlerin daha geç dönemlerde ortaya çıkmış olduğu anlaşılmaktadır. (Bkz. Tablo 2.3.)

Tablo 2.3a. Hitit arkeolojik verileri üzerinde tasvir edilmiş olan lir icracıları

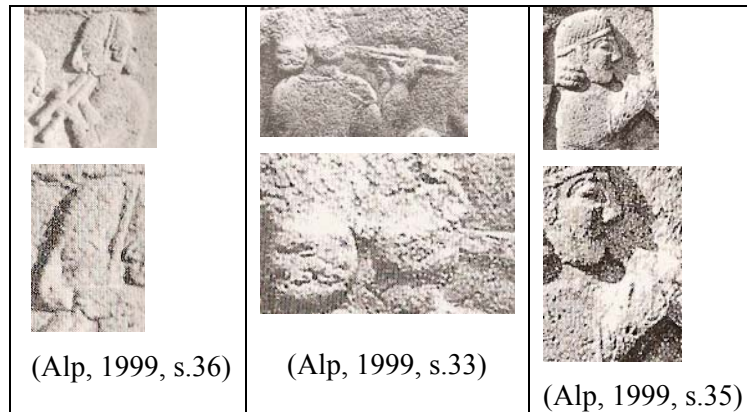


Tablo 2.3b. Hitit arkeolojik verileri üzerinde tasvir edilmiş olan lir icracıları



Bununla birlikte Mezopotamya Medeniyetleri'nin etkisinden dolayı arpların da Hititlerde kullanılmış olduğunu fakat bunlar ile ilgili görsel veriler sağlayacak olan arkeolojik verilere ulaşılamadığı ya da bu verilerin günümüze gelmediği düşünmek gerekir. Tasvirler, çift borulu'ların Hititlerde en yaygın kullanılan aerofon tipi olduğuna işaret etmektedir. (Bkz.tablo 2.4) Bir Karatepe rölyefi, Antik Yunan aulos icracıları gibi Hitit çift borulu icracıların da phorbeia kullanmış olduğunu kanıtlar.

Tablo 2.4. Hitit arkeolojik verileri üzerinde tasvir edilmiş olan çift borulu icracıları



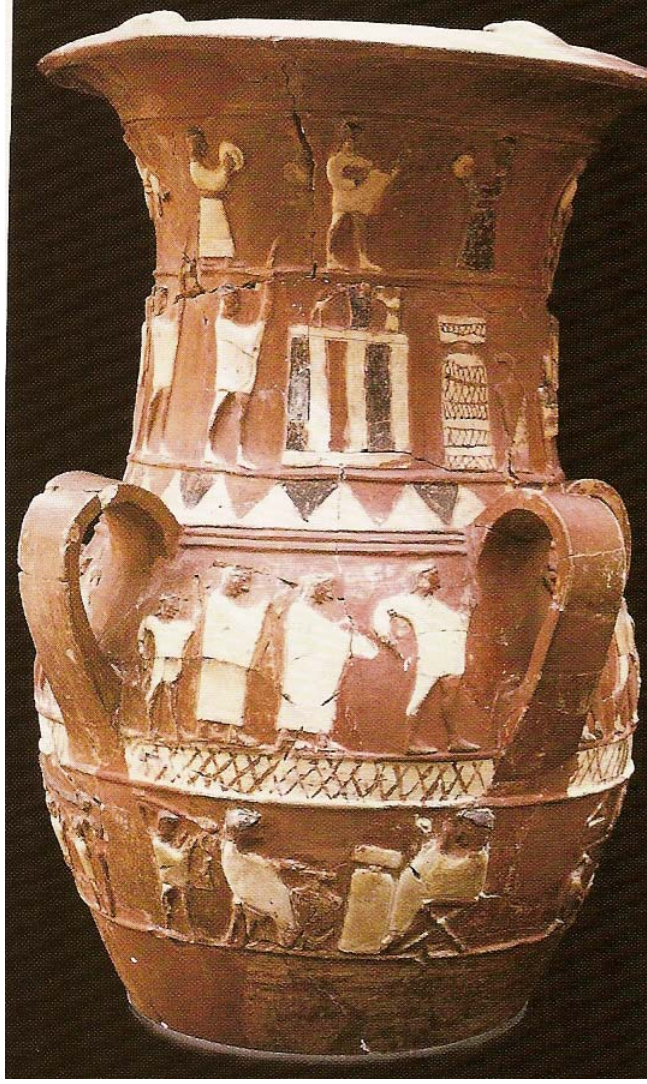
Müzikal icranın en karakteristik özelliklerinden biri olan toplu müzik icrasının Hititlerde etkin bir şekilde benimsenmiş olduğu anlaşılmaktadır. Yazılı ve görsel veriler Hitit müzik grupları hakkında önemli kanıtlar sunmaktadır. Müziğin başlı başına bir sanat olmayıp diğer etkinliklere eşlik eden bir unsur olarak görülmüş olmasının bu müzik gruplarının çeşitli bileşenlerinin oluşma ve korunmasında önemli bir rol oynadığı anlaşılmaktadır. Bu açıdan bakılacak olursa toplu müzik icracısına ait bileşenlerin öncelikle “ilgili oldukları etkinlikteki yerlerine göre” şekillenmiş olduğu anlaşılmaktadır. Dansçıların da bazı durumlarda vokal icra ile, idyofon ve membranfonlarla, el çırpma, ayakların yere vurulması ve diğer bazı şekillerde müzikal icraya katkıda bulunmaları, dans etkinliğini, müzikal yapının önemli bir bileşeni olarak değerlendirmemiz gerektiğine işaret eder. Farklı danslar ya da dans grupları için özel müziklerin icra edilmiş olması da buna işaret eden önemli bir faktör olarak karşımıza çıkar. Bu dans gruplarının farklı etkinlikler içerisinde yer almak üzere İmmuwa, Lumanila, Lalupiya ve Tawiniya gibi değişik bölgelerden gelmiş (ya da getirilmiş) oldukları düşünülmektedir. (Ünal, 2003, s.146) Alp, dans etkinliği ile ilgili olarak, piran iya:öne yürümek; nai:dönmek; nanna: sürmek; weh: dönmek; wahnu:dönmek, çevirmek kelimelerine işaret etmektedir. (Alp, 1999, s.52) Hititçede oynamak, dans etmek ile ilgili tarku-, tarkuwai gibi bazı fiil köklerinin kızgın şekilde öfkelenip, tepinmek anlamına da geldiğine işaret eden Ünal, dansla ilgili bir çok terimin varlığından bahsetmektedir. (2003, s.146) Metinlerde geçen dans ile ilgili terim çeşitliliği aynı zamanda bunlarla ilgili müzikal çeşitliliğe de işaret eder. Öte yandan çivi yazılı belgeler, bir çeşit tören görevlisi olarak da adlandırabileceğimiz, hokkabazların da dans etkinlikleri içerisinde yer almış olduğunu düşündürmektedir. Alp, dansçı olmadığı halde törenlerde dans ettiği bilinen kişileri, ^{LU}A.ZU “hekim”, ^{LU.MES}ALANZU “hokkabazlar ” hartagga-adamı”hayvan maskeli adam”, Himmuwa kenti adamları, Lallupiya kenti adamları, Lumanhila kenti adamları, Dauniya ülkesi adamları, LUL-siya adamı, Meneya adamı, ^{LU}MUHALDIM aşçı, NIN. DINGIR tanrı kızkardeşi diye adlandırılan rahibe, tanrı Tiwati’nin rahibesi, ^{LU}SAGI saki, ^{LU.MES}SU. GI yaşlı adamlar, ^{MUNUS}tarpasgana tarpasgana kadını, PIRIG.TUR-as “pars (maskeli adam) ^{LU.MES}UR. BAR.RA “kurt (maskeli) adamlar”, ^{LU.MES}zinhures zihhuri adamları, ^{MUNUSMES}zintuhes zintuhi kadınları, şarkıcı(?) kadınlar, ^{LU.MES}ZI.TI pay alıcılar, şeklinde sıralamaktadır. (1999,s.52-54) Kült törenlerinde, festivallerde çalgıların, müzisyenlerin (tapınak ve kült görevlilerinin) aynı zamanda sembolik işlevlere de sahip olmaları,

onların, müziğin ve vokal, çalgısal icra biçimlerinin korunarak yeni nesillere aktarılmasında önemli bir rol oynamış olduğuna işaret eder.

Hitit müzik kültüründe vokal ve çalgısal olmak üzere iki ayrı icra tipinin de benimsenmiş olması aynı zamanda müzikal çeşitliliğe de vurgu yapmaktadır. İlgili oldukları etkinlik ya da törenin işleyişi, bu iki ayrı icra tipinin birbirlerine göre olan ağırlıklarını belirleyen ana unsur olarak karşımıza çıkar. Törenlere eşlik eden müzik gruplarının çok sayıda müzisyenden oluştuğu anlaşılmaktadır. Bunun yanı sıra müzisyenlerin ziyafet ya da yemek sahnelerinde tasvir edilmiş olması ise müziğin bu şekildeki etkinliklerde de önemli bir yeri olduğuna işaret etmektedir.

Mezopotamya Medeniyetleri'nin, çok sayıda kişiden oluşan müzik grupları açısından da Hititleri de etkilemiş oldukları anlaşılmaktadır. Müzik gruplarına ait görsel kanıtlar Hitit Medeniyetinin farklı dönemlerine tarihlendirilen arkeolojik veriler üzerindeki tasvirlerde karşımıza çıkmaktadır. Toplu müzik icrasına ilişkin tasvirler öncelikle müzisyenlerin birbirleri ve tören yapısı ile olan teknik ilişkileri ve hangi tür sosyal etkinliğe eşlik ettikleri konularında bilgi verici niteliktedir. Hitit müzik gruplarında idyofon, aerofon, membranafon ve kordofon çalgı sınıflamasına giren çalgıların değişik kombinasyonlarda etkinliklerin çeşitli bölümlerinde kullanılmış olduğu anlaşılmaktadır. Arkeolojik verilerin de gösterdiği üzere, bazı etkinliklerde birden fazla müzik grubunun bir arada icra etmiş olması ise Hitit toplu müzik icrasının diğer bir yönüne işaret etmektedir.

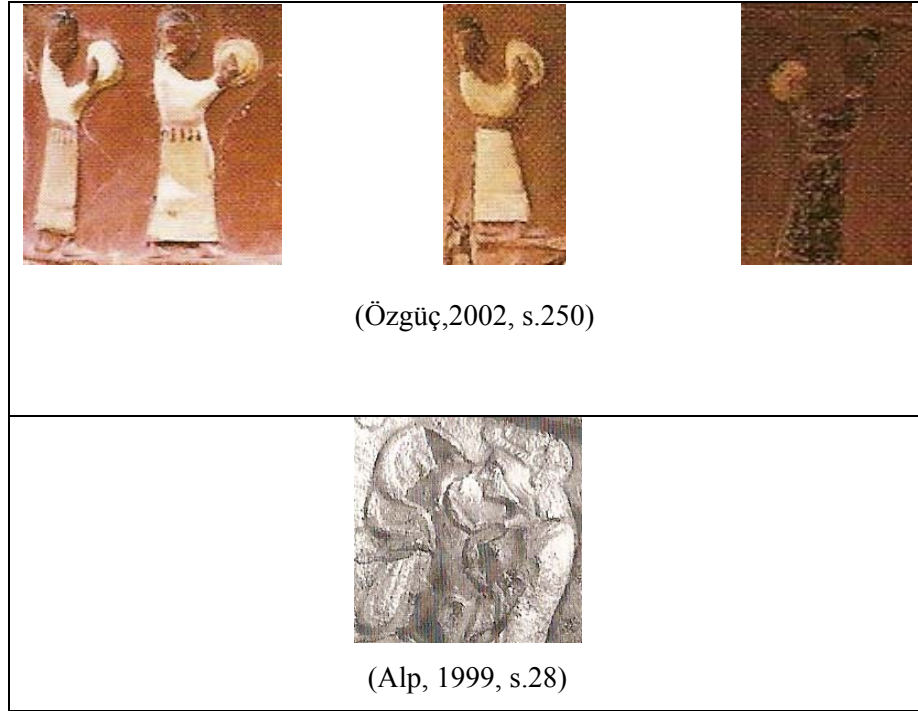
Müzik gruplarında kordofonların; kordofonlar içerisinde ise lirlerin ağırlıklı olarak kullanılmış olduğu anlaşılmaktadır. Lirin melodik işlevinin yanı sıra ritimsel yapıya da destek veren özelliği, lir icracısının aynı zamanda vokal icraya da katılabilmesi ve törenlerdeki sembolik özellikleri bu ağırlıklı kullanımın başlıca nedenlerine işaret eder. Hitit eski krallık çağına tarihlendirilen ve üzerinde kutsal evlilik töreni içerisindeki etkinliklerin çeşitli aşamalarına ilişkin sahnelerin yer aldığı İnandık kült vazosu üzerindeki tasvirler Hitit toplu müzik icrasına ilişkin en eski görsel verilerden birini teşkil etmektedir. (Bkz. Şekil 2.4)



Şekil 2.4. Ankara Anadolu Medeniyetleri Müzesi'nde bulunan, Eski Hitit Krallık Çağı'na tarihlendirilen İnandık keramik vazosu (Özgüç,2002, s.250)

Vazo üzerine rölyefler halinde tespit edilmiş tasvirlerde bireysel müzik icrasının yanı sıra yanı sıra kordofon ve idyofon çalgı icracılarından oluşan müzik grupları olduğu da görülmektedir. Bu vazo, çalgıların formu ve icra şekilleri hakkında çok detaylı bir gözlem imkânı sunmasa da toplu müzik icrası açısından önem taşımaktadır. En üst frizde yer alan müzisyenlerin lir, saplı lut ve simbal çaldıkları görülmektedir.(Bkz. Şekil 2.5) Alp, simbal icra eden kadınlar için ^{MUNUS}hazqara terimini önermektedir. (1999, s. 19) Simbal çalan müzisyen tasvirlerine bu keramik vazo üzerinde olduğu gibi diğer bazı arkeolojik veriler üzerinde de rastlamaktayız.

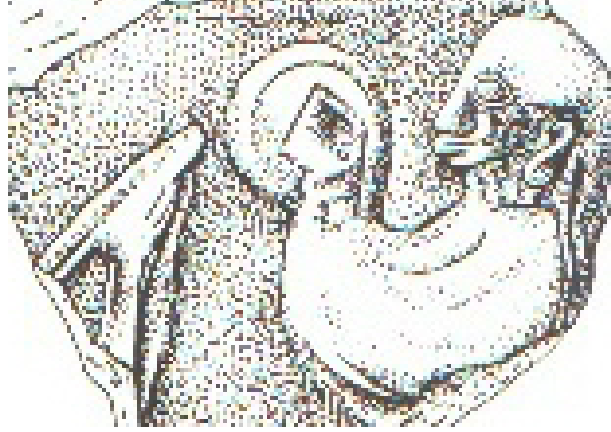
Tablo 2.5. Hitit arkeolojik verileri üzerinde tasvir edilmiş olan simbal icracıları



Şekil 2.5. İnandık keramik vazosundan detay, simbal ve saplı lut icracıları. (Özgüç, 2002,s.250)

En üst frizdeki iki ayrı müzisyen grubundan biri hareket halinde diğeri ise yerinde yerinde durur şekilde tasvir edilmiştir. Bu müzik gruplardan birinin akrobasi hareketleri yapan diğeri bir gruba eşlik ettiği görülmektedir. Benzer bir sahneye Hüseyindede rölyefli keramik vazosu üzerinde de rastlanmaktadır. Bu şekildeki etkinliklerde lir icracılarının, ortamın yapısından dolayı hareketli yapıdaki bir müzikal icrayı benimsediği, kimi bölümlerde ise vokal olarak icraya katıldığı, simbal icracılarının yürüyüş halinde olduklarını kabul ederek belirli adımlara göre çaldıkları, aynı zamanda yürüyüşün ritmini ve hızını ayarladıklarını dikkate almak gerekir. Öte yandan akrobatik hareketlere eşlik eden simbal icracılarının ise tam atlama anında çaldıkları ya da o anda sesin hacmini arttırdıkları anlaşılmaktadır. Bununla beraber simballerin boyutları da çalgının icrasını etkileyecek olan ayrı bir

değişkendir. Ziller, boyutları küçüldükçe hızlı, büyüdükçe daha pest fakat daha vurgulu bir tını özelliğine sahip olacaklarından, icra tarzının, daha yavaş belirli vurgu yerlerini belirtmeye yatkın bir yapıya işaret ettiğini, simbal icracılarının kimi zaman beraber kimi zaman ise paylaşımlı bir icrayı benimsemiş olabileceklerini göz önüne almak gerekir. Aynı frizdeki diğer bir müzik grubu ise saplı lut ve iki simbal icracısına işaret eder. Simbal ve saplı lut çalgılarının birlikteliği Alişar kazılarında bulunan kabartmalı vazo parçasındaki tasvirde de görülmektedir. (Bkz. Şekil 2.6)



Şekil 2.6. Alişar kabartmalı vazo parçasının çizimi. (Alp,1999, s.25)

Ayrıca Bitik keramiğine ait olduğu düşünülen bir keramik kap parçası üzerindeki kabartmada da benzer bir müzik grubu içerisinde yer aldığını düşündüğümüz bir simbal icracısı görülmektedir. Bu şekildeki müzik gruplarında müzikal bütünlüğün sağlanması ya da devamı açısından simbal icracılarının, (aynı zamanda vokal olarak da icraya katıldığını düşündüğümüz) saplı lut icracısının ve çalgısının sesini örtmeyecek şekilde icra etmiş oldukları açıktır. İnandık vazosu üzerinde tasvir edilmeye çalışılmış olan etkinliklerde müzisyenler, aynı anda farklı mekanlarda ya da farklı zamanlarda aynı mekanda icra etmiş olduklarından müzik gruplarının seslerinin birbirlerine karışmadığı, ayrıca müzik gruplarının aynı mekanda fakat paylaşımlı olarak icra etmiş oldukları da düşünülmelidir. Bu şekildeki etkinliklerde bir ya da ikiden fazla lir ya da saplı lut icracısının bir arada çalmasının belirli entonasyon sorunlarını da beraberinde getireceği fakat aynı sorunun simbal icracıları için geçerli olmayacağı kanısındayız. Bununla beraber simbal icracılarının da müzikal yapıya bazı durumlarda vokal icra ile katılmış olduklarını da öne sürmek mümkündür. İnandık vazosu üzerinde tasvir edilmiş olan etkinliklerde saplı lut icracılarının belirli bir hikayeyi yarı resitatif bir şekilde seslendirdikten sonra simbal icracıları ile icraya devam ettiği, müzikal yapıda

tekrarlanan bölümler var ise bunların toplu olarak söylendiği de göz önüne alınmalıdır. Simbal ve lir icracılarının açık şekilde görülebildiği üstten ikinci frizde ise bir duvak açma sahnesine eşlik eden bir grup tören görevlisi tasvir edilmiştir. Bu sahnede lir icracısının arkasındaki ikinci figürün omzunda bir çeşit baston taşıdığı görülmektedir. Bu şekildeki törenlerde baston taşıyan görevlinin, bu bastonu farklı şekillerde sallayarak ya da değişik şekillerde hareket ettirerek müzikal yapının ritimsel boyutunu ve törenin ilerleyişini kontrol etmiş olabileceğini düşünmekteyiz. Simballerin de lir icracısı ile uyumlu bir şekilde, yürüyüşün hızını belirlemede etkin bir rol oynadığı açıktır. Bu vazoda toplu müzik icrası ile ilgili olarak verebileceğimiz en karakteristik örnek ise vazonun en alt frizinde yer almaktadır. Burada vazonun genelinde tasvir edilmiş olan lir tipinin büyük boyutlardaki bir örneği görülmektedir. Bu çalgının iki kişi tarafından icra edildiği anlaşılmaktadır(Bkz. Şekil 2.7)



Şekil 2.7. İnandık keramik vazosundan detay, büyük boyutlardaki liri icra eden iki kült görevlisi tasviri (Özgüç, 2002,s.250)

Hitit müzik gruplarının belirli ritüel ve dinsel törenlerdeki önemine işaret eden diğer bir arkeolojik veri ise Boston güzel sanatlar müzesinde bulunan yumruk biçimli sunu kabıdır. Metalden yapılmış olan bu libasyon vazosu'nun bileklik kısmına kabartma olarak işlenmiş olan sahnede “sıvı kurban edilme” etkinliğine eşlik eden müzisyenlerin diğer karakterlerle birlikte tasvir edilmiş olduğu görülmektedir (Bkz. Şekil 2.8.)



Şekil 2.8.Yumruk biçimli sunu kabından detay, simbal ve lir icracıları tasviri (Alp,1999, s.28)

Bu sunu kabı üzerindeki sahne, iki lir ve bir simbal icracısından oluşan müzik grubunun tasvir edilmiş olduğu görülür.(Bkz. Şekil 2.8.) Müzisyenlerin diğer tören görevlileri kadar detaylı, açık bir şekilde ve aynı önemle tasvir edilmiş olmaları bu şekildeki törenlerde müzisyenlere verilen öneme işaret eder. Yumruk biçimli sunu kabı üzerinde tasvir edilmiş olan müzik grubunun bir diğer önemli özelliği, kordofon ve idyofonların Hitit müzik gruplarındaki birlikte kullanımlarına işaret etmesidir. Cassirer, kurban törenlerinin, açıkça belirlenmiş nesnel kurallara, oldukça dikkatli bir şekilde gerçekleştirilmesi gereken davranışlar ve söylenmesi gereken sözleri içeren talimatlara bağlanmış olduğunu öne sürmektedir. (2005, s.320) Hitit Medeniyeti'nde özellikle dinsel içerikli törenlerin doğru bir şekilde gerçekleştirilmesi konusunda, törenlerin ilerleyişine yön veren kelime ya da işaretlerin anlaşılabilmesinin büyük bir önem taşıdığı açıktır. Bu sebeple, müziğin bu tür sözlü komutların duyulmasını engelleyecek bir şiddette olmaması gerektiği ya da komutların müzisyenler ya da sunum yapan kişi tarafından verilmiş olduğu anlaşılmaktadır. Bu komutların verilmesi esnasında müziğin çok düşük bir şiddette olması ya da bu bölümlerde müzik icra edilmemiş olması gerekmektedir. Öte yandan sıvının kurban edilmesi öncesinde bunu gerçekleştiren kişi ya da diğer bir tören görevlisi tarafından yarı müzikal ya da düz bir şekilde bir metnin okunması esnasında müzik grubunun sessiz kalmış olduğu, bir eşlik melodisi çaldığı ya da belirli bir ritimsel kalıbı tekrarlamış olabileceği de göz önüne alınmalıdır. Yumruk biçimli sunu kabının üzerindeki sahnede dibine – ya da önündeki sunağa- kurban sıvısının döküldüğü altarın üzerinde değişik yiyecek maddelerinin tasvir edilmiş olduğu görülmektedir. Bu yiyecek maddelerinin çeşitliliği, farklı adak maddesi için farklı törensel davranışların söz konusu olduğunu da düşündürmektedir. Bu şekildeki törenlerin farklı aşamaları için farklı müzisyen ya da müzik grupları söz konusu olabileceği gibi aynı müzik

grubu ya da müzisyenin tören süresi boyunca adak alanında bulunduğu, sıvının dökülme ya da adak maddesinin altar üzerine konma süresinin müzisyenlerin “çalmama” ya da özel bir adak melodisini “çalma “ süresine işaret ettiği de düşünülmelidir. Yumruk biçimli sunu kabı üzerindeki sahnede içinde adak sıvısı bulunan bir kabı tuttuğu anlaşılan tören görevlisinin çömelmiş halde sunu için sırasını beklediği görülür. Alp, Hitit ev buluntuları arasındaki libasyon kaplarından bahsetmektedir. (2000, s.47) Bu, bazı özel adak yerlerinin yanı sıra evlerde de libasyon törenlerinin yapıldığına işaret eder. Bu düşünceden yola çıkılacak olursa, halkın da libasyon esnasında söylenen melodiler, ritimsel kalıplar ve icra edilen çalgılar hakkında bilgi sahibi olması gerektiği ortaya çıkmaktadır. Evlerdeki libasyon kaplarının belirli adak alanlarına götürülerek kullanılması halinde ise adak yerlerine gidiş ve dönüş yolculuklarında da bazı adak melodilerinin topluca seslendirilmiş olduğu dikkate alınmalıdır. Yumruk biçimli sunu kabı üzerindeki sahneye benzer kurban törenlerinin tasvir edilmiş olduğu bazı arkeolojik verilerde müzisyenlere yer verilmediği görülmektedir. Buradan yola çıkılarak “bu şekildeki tapınma ya da libasyon törenlerinde müzikal unsurların yer almadığı”nı öne sürmek yerine, “törenin ilgili olduğu müzikal yapının burada tasvir edilmemiş olduğu”nu ya da “bazı törenlerde sadece vokal icranın yer almış olduğu”nu belirtmek daha doğru bir yaklaşım olacaktır. Özellikle imparatorluk çağı sonrası Hititleriyle çağdaş olan Urartulara ait arkeolojik veriler üzerinde de -çalgı, müzisyen gibi- müzikal unsurlar olmaksızın tasvir edilmiş olan libasyon sahneleri görülmektedir. Ayrıca bu şekildeki sahnelerde müziğin ya da müzisyenlerin bir kişi ya da bir obje ile sembolize edilmiş olabileceğini de belirtmekte yarar görmekteyiz. Geç Hitit dönemine tarihlendirilen ve bir içki içme sahnesinin tasvir edilmiş olduğu bir rölyefte arka planda duvara asılmış şekilde duran lir, bu düşüncemizi destekler niteliktedir.

Eski Hitit dönemine tarihlendirilen geyik formundaki içki kabı üzerindeki adak sahnesi de bu şekildeki bir libasyon törenlerine işaret etmesi açısından büyük bir önem taşımaktadır. (Bkz. Şekil 2.9) . Şahin, geyikli tanrı ve tanrıçalar ile hayvanlar hakimi Potnia Theron’un tasvir edilmiş olduğunu, ve M.Ö. İkinci bin yıl’da özellikle Fenike, Minos, Kıbrıs ve Miken kültürlerinde görüldüğünü öne sürmektedir(Şahin, 2001, s. 51) Mansel ise, Miken kuyu mezarlarında aslan ya da boğa başı şeklindeki ritonların yanı sıra Girit tarzı tapınma sahnelerinin üzerlerine tasvir edilmiş olduğu mühür ve yüzük taşlarının varlığından bahsetmektedir. (Mansel, 1988, s.79) Bu yaklaşımlar, eşyalar üzerinde tapınma ve adak sahnelerini tasvir etme geleneğinin ve

(hayvan baş veya gövdeleri şeklinde yapılmış olan) riton kullanımının ne kadar geniş bir coğrafyaya yayılmış olduğuna işaret eder.



Şekil 2.9. Geyik biçimli sunu kabı (Alp,1999, s.87)

Yukarıda resmini vermiş olduğumuz riton'un ağız kısmı (sıvının döküldüğü yer) üzerindeki sahnede yer alan tören görevlilerinin yumruk biçimli sunu kabı üzerindeki sahnede tasvir edilmiş olan görevlilerle olan benzerlikleri dikkati çekmektedir. Bununla birlikte geyik ritonu üzerindeki sahnede adak törenine eşlik eden müzisyenler tasvir edilmemiştir.

Eski Hitit dönemine tarihlendirilen bir mühür üzerinde ise tanrı Ea ile ilişkilendirilmiş olan bir libasyon sahnesinin tasvir edilmiş olduğu görülmektedir. Dinsel içerikli bu sahnede geyik tasvirinin olması Şekil 2.9.'da verdiğimiz riton üzerindeki sahne ve dolayısıyla yumruk biçimli sunu kabı üzerindeki sahne ile bağlantıların kurulmasına sebep olur. Bu ise müzikal olmayan unsurların, müzikal unsurların ilişkilendirilmesinde ne derecede önemli bir rol oynadıklarına işaret eder.



Şekil 2.10. Karahöyük'te bulunmuş olan silindir mührün baskısından detay (Alp, 1999, s.4)

Köşeli-açık arp çalındığı görülen silindir mühür üzerindeki sahneden yola çıkarak en azından Ea ya da Mezopotamya kökenli tanrı ya da tanrıçalar ile ilgili libasyon törenlerinde lir yerine oluşan bir arp icracısının, arp çalan müzisyenlerden oluşan bir müzik grubunun ya da müzik gruplarının yer aldığını öne sürmek mümkündür(Bkz. Şekil 2.10) Alp, Tanrıça İştâr'ın çalgısının büyük, orta ve küçük modellerinin kullanılmış olduğunu öne sürerken büyük olanın (Hattice) hunzinar, küçük olanının ise (hattice) ippizinar olarak isimlendirilmiş olduğunu belirtmektedir. (1999, s.2)

Geç Hitit dönemine tarihlendirilen duvar rölyefleri, müzik gruplarının eğlence amaçlı etkinliklerin yanı sıra, dinsel ve resmi içerikli törenlerde de görev aldıklarına işaret etmektedir. Diğer arkeolojik veriler üzerindeki tasvirler için de söylediğimiz üzere, bu rölyeflerde de müzisyen sayılarının gerçekte olandan farklı şekilde vurgulanmış olduğunu düşünmekteyiz.

Çalgıların oldukça detaylı şekilde tasvir edilmiş olmasının, bu sahneleri tasarlayan kişilere, ilgili sahnelerdeki müzisyen sayılarını bire bir olarak verme zorunluluğunu getireceği öne sürülemez. Bununla birlikte kısıtlı bir yüzeyde onlarca müzisyeni çalgılarıyla beraber sığdırmanın ya da onlarca yüzey üzerine müzik ile ilgili sahneleri tasvir etmenin güçlüğü ve (bazı özel durumlar dışında) anlamsızlığı açıktır. Bir aradaki rölyeflerin birbirlerini tamamlayıcı özellikleri, bazılarının birlikte bir töreni, bir hikayeyi, ya da bir etkinliği anlatmış olmaları bunların bir bütün içerisinde çözümlenmelerini gerektirmektedir. Diğer bir deyişle gerek estetik gerekse anlamsal bütünlüğün dengeli yapısının korunması açısından bu törenlerle ilgili hiçbir etkinliğin (örneğin müzik etkinlikleri) diğerlerine baskın olmasına izin verilmemiş olduğunu düşünmekteyiz. Rölyeflerdeki tasvirlerin, heykeltraşın estetik yargı ve müzikal birikiminin süzgecinden geçerek yontulmuş olduklarını göz ardı etmemek gerekir.

Geç Hitit dönemine tarihlendirilen ve üzerlerinde dörder kişiden oluşan bir müzik grubunun görüldüğü Zincirli ve Karatepe rölyeflerinin her birinde müzisyenlerin aynı boyutlarda ve aynı önemle tasvir edilmiş oldukları görülmektedir. İki “küçük deri gerili” ve iki lir icracısından oluşan bir müzik grubunun tasvir edilmiş olduğu Zincirli rölyefi özellikle geç Hitit müzik gruplarındaki membranafon ve kordofon çalgıların birlikte kullanımına işaret eden önemli bir arkeolojik veri olarak karşımıza çıkmaktadır. (Bkz. Şekil 2.11)

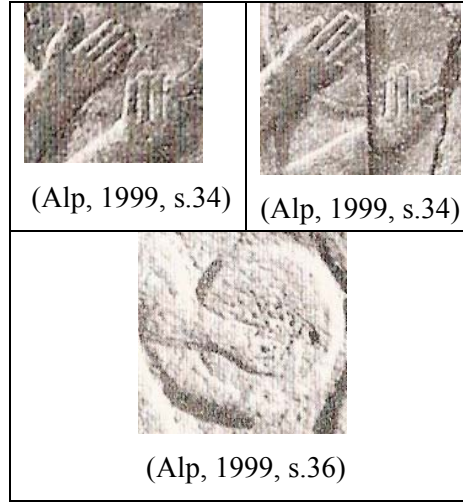


Şekil 2.11. Bir Hitit müzik grubunun tasvir edilmiş olduğu Zincirli rölyefi (Alp,1999, s.34)

Bu şekildeki müzik gruplarında müzisyenlerin aynı zamanda vokal icra da yapmış olduklarını düşünmek gerekir. Akustik açıdan bakıldığında bir arada icra edilmesi halinde “küçük deri gerili”lerin sesinin lirlerin sesi üzerinde baskın gelecek olması bu tür gruplarda idyofon ya da membranafonların genellikle grubun arkasından gelmelerinin başlıca sebeplerinden birine işaret eder. Bu uygulamanın örneklerine diğer bazı tasvirlerde de rastlamaktayız. Membranafonların ve simbal benzeri idyofonların müzik grubunun önünde yer aldığı müzik gruplarında ise ağırlıklı olarak diğer çalgıların sustuğu yerlerde icra ettikleri ya da değişken şiddetli bir icra tarzı benimsemiş oldukları anlaşılmaktadır.

Zincirli ve Karatepe rölyeflerinde heykeltraşların, aynı sahnede farklı iki lir tipini vurgulamış olmaları farklı boyut ve formdaki lirlerin (ve diğer çalgıların) müzik gruplarında kullanılmış olduklarına işaret etmektedir. Zincirli rölyefinde tasvir edilmiş olan müzisyenlerin yüzlerinin sağ tarafa doğru dönük olduğu (ya da sağ tarafa doğru yürüdükleri) görülmekle beraber grubun en arkasında iki “küçük deri gerili” icracısının bulunduğu, onların ise iki lir icracısını takip ettiği görülmektedir. “küçük deri gerili” icracılarının ellerinin pozisyonundan sol el ile kasnağa yakın olan yere sağ el ile ise derinin ortasına doğru olan bir kısma vurdukları gözlemlenmektedir. (Bkz. Tablo 2.6)

Tablo 2.6. Hitit arkeolojik verileri üzerinde tasvir edilmiş olan “küçük deri gerili” icracılarından detaylar.



Bir başka müzik grubunun tasvir edilmiş olduğu bir Karatepe rölyefinde ise iki lir, çift borulu ve “küçük deri gerili”den oluşan bir müzik grubu görülür (Bkz. Şekil 2.12.)



Şekil 2.12. Bir Hitit müzik grubunun tasvir edilmiş olduğu Karatepe rölyefi. (Alp,1999, s.35)

Zincirli rölyefinde tasvir edilmiş olan iki lir icracısından birinin mızrap kullandığı görülürken, bu şekildeki etkinliklerde lir ve “küçük deri gerili” ya da simbal icracılarını yanı sıra çift borulu icracılarının da (phorbeia kullanmadıkları durumlarda) vokal icra ile müzikal yapıya katılmış oldukları ayrıca gruptaki bütün çalgıların sustuğu belirli bölümlerde ise bütün (ya da bazı) icracıların özel bazı vokal bölümleri icra etmiş olduğunu düşünmek gerekir. Aynı taş blok üzerine altlı

üstlü iki bölüm halinde yontulmuş olan diğer bir Karatepe rölyefinin alt sahnesinde ise lir ve çift borulu çalan iki müzisyene eşlik eden iki kişi olduğu görülmektedir. (Bkz. Şekil 2.13)



Şekil 2.13. Müzik ve dans etkinliklerinin tasvir edilmiş olduğu Karatepe rölyefi. (Alp, 1999, s.36)

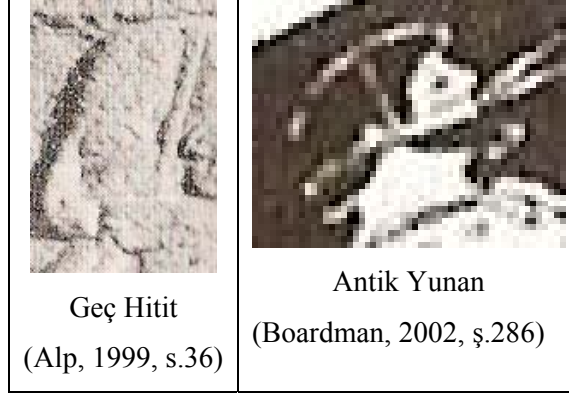
Bu sahne (müzikli dans sahnesinin tasvir edilmiş olduğu ve) yukarıda bahsedilen Kargamış rölyefini anımsatmaktadır. Bu sahneler birebir olarak gerçek etkinliği yansıtmasa da Kargamış rölyefinde yer alan, sahnenin en sağdaki dansçı gibi, ellerini bitişirmiş olduğu ve ayaklarının pozisyonundan hareketli bir müziğe eşlik ettiği anlaşılır. Bir Antik Yunan keramik resminde de dansçının ellerini birleştirmiş şekilde tasvir edilmiş olması bu etkinlikleri birbiriyle ilişkilendirmemize imkân tanımaktadır. (Bkz. Tablo 2.7.)

Tablo 2.7. Benzer bir dansa işaret eden Antik Yunan ve Hitit tasvirleri.

	
Antik Yunan (Boardman,2002,ş.291)	Geç Hitit (Alp, 1999, s.36)

Şekil 2.13'teki Karatepe rölyefinde çift borulu icracısının “phorbeia” taktığı görülür. Bir Antik Yunan keramik resmindeki aulos icracısının da bir çok tasvirde olduğu gibi benzer şekilde phorbeia takmış olduğu anlaşılmaktadır.(Bkz. Tablo 2.8.)

Tablo 2.8. Benzer şekilde phorbeia kullanımına işaret eden Antik Yunan ve Hitit tasvirleri.



Şekil 2.13'ün üst kısmındaki sahnede yer alan üç kişiden birinin “küçük deri gerili” çaldığı görülmektedir. (Bkz. Şekil 2.14) Alp, bu çalgı için metinlerde geçen “huhupal” terimini önermiş olsa da bazı belirsizlikler, bu terimi kullanmamızı engellemiştir. (1999, s.11)



Şekil 2.14. Bir Karatepe rölyefinden detay, “küçük deri gerili” icracısı (Alp, 1999, s.36)

Bu şekildeki uygulamalarda bir öykü ya da destanı anlatan kişilerin bazı durumlarda monotonluğu gidermek, dinleyicinin ilgisini öyküye çekmek amacıyla, idyofon ya da membranafonları kullanarak anlatıma ara verdikleri anlaşılmaktadır. Müzisyenin “küçük deri gerili” çalgısını tutuş şekli Zincirli rölyefindeki icracılar ile benzerlik göstermektedir.

Bir müzikli dans sahnesinin yer aldığı diğer bir Kargamış rölyefi ise geç Hitit müziği hakkındaki önemli bir arkeolojik veri olarak karşımıza çıkar.(Bkz. Şekil 2.15) Bu rölyefte saplı lut ve çift borulu icracısından oluşan müzik grubuna biri dans ederek diğeri ise idyofon çalarak (ve dans ederek) eşlik eden iki kişinin tasvir edilmiş olduğu görülmektedir.



Şekil 2.15. Ankara Anadolu Medeniyetleri Müzesi’nde bulunan, bir müzik grubunun tasvir edilmiş olduğu Kargamış rölyefi. (Alp, 1999,s. 33)

Bu sahne müzikal icra konusunda birbirlerini tamamlayıcı özellikleri olan kordofon ve aerofon çalgıların aynı müzik grubu içerisindeki kullanımlarına dair önemli görsel verilerden biridir. Daha önceki sahneler için de öne sürülebileceği üzere bu şekildeki etkinliklerde çift borulu icracılarının kimi zaman (müziğin akışı esnasında) çalmayı bırakarak, saplı lut icracılarının da olduğu gibi vokal icra ile müzikal yapıya destek vermiş olduğunu göz önüne almak gerekir. Hititlerde çalgının bir borusunun genellikle sadece belirli bir dem sesini vermekte kullanılmış olabileceğini göz önüne almak gerekir. Bu rölyefteki gibi bazı benzer etkinliklerde dansın vurgulanmak istendiği durumlarda sadece idyofon veya membranafon çalgıların icra edildiği ve diğerlerinin ya ritimsel olarak destek verdikleri ya da tamamen sustukları görülmektedir. Çift borulu icracısının önündeki kısa boylu figürün elinde görülen idyofonların varlığı ise göreceli olarak hareketli bir müzikal yapıya işaret eder niteliktedir. Bu yorum ise sadece bu sahne değil, benzer karakterdeki Antik Yunan Medeniyeti’ne atfedilen sahneler de göz önüne alınarak yapılmaktadır. Urartulara ait bir arkeolojik veri üzerindeki sahnede de benzer bir kısa boylu figürün lir ve aulos icracısına eşlik ettiği görülür.

Müziğin “bir haber verme, işaret aracı olma” özelliğinin vurgulanmış olduğu diğer bir arkeolojik veri ise -büyük bir olasılıkla boynuzdan yapıldığını düşündüğümüz, “doğal trompet” çalan müzisyen, aynı “büyük deri gerili”yi çalan iki kişi ve “büyük deri gerili”nin arkasında yüzü “doğal trompet” icracısına dönük olarak tasvir edilmiş olan bir kişinin görüldüğü Kargamış rölyefidir. (Bkz. Şekil 2.16) Hititlerde “doğal trompet” icracıları için ^{LU}switras, “büyük deri gerili” için arkamni, bu çalgının icracıları için ise arkammiala terimlerinin kullanılmış olduğu

düşünülmektedir(Alp, 1999, s.9) Bu rölyef bir çalgının aynı anda iki kişi tarafından icra edilmesine işaret etmesi açısından özgün bir uygulamayı içermektedir.



şekil 2.16. Ankara Anadolu Medeniyetleri Müzesi’nde bulunan, “büyük deri gerili” ve doğal trompet icracılarının tasvir edilmiş olduğu Kargamış rölyefi. (Alp,1999,s.32)

Sahne de “büyük deri gerili” icracılarının tokmak kullanmadıkları görülmektedir. Bu şekildeki icralarda derinin titreşiminin en iyi şekilde olması endişesi ile “büyük deri gerili” icracılarının ardıl bir icra tarzını benimsemiş olmaları gerektiğini, boru icracısının ise ardıl olarak belirli uzunluktaki sesleri çıkardığını düşünmekteyiz. Öte yandan Mezopotamya bölgesindeki benzer uygulamalar da göz önüne alınacak olursa Hititlerde “büyük deri gerili”nin tokmaklarla da icra edilmiş olduğu da düşünülmelidir.

Hitit müziği hakkındaki diğer önemli bir veri olan Alacahöyük rölyefi’nde ise saplı lut çalan müzisyen ve kurban taşıyan bir görevlinin tasvir edilmiş olduğu görülmektedir. (Bkz. şekil 2.3, 2.17)



şekil 2.17. Bir Alacahöyük rölyefi’ndeki saplı lut icracısı tasviri. (Alp,1999, s.27)

Bu rölyefin en karakteristik özelliği ise saplı lut’un formunun diğer Hitit saplı lutları içerisinde özgün bir yapı sergilemesidir. Özellikle tını kutusunun üzerindeki delikler dikkat çekicidir. Ayrıca, müzisyenin kullandığı mızrabın bir ip ile çalgının gövde kısmına bağlanmış olduğu görülür. (Bkz. şekil 2.18)



Şekil 2.18. Kurban sahnesinin tasvir edilmiş olduğu Alacahöyük rölyefinden detay. (Alp, 1999, s.27)

Bir ziyafet sahnesinin tasvir edilmiş olduğu Kargamış rölyefinde görülen saplı lut icracısının çalgıyı tutuş şekli, sapın ucundan sarkan püskül (ya da ip) gerek geç Hitit gerekse eski Mısır saplı lutlarının karakteristik bir özelliğine işaret etmektedir. (Bkz. Şekil 2.19)



Şekil 2. 19. Ankara Anadolu Medeniyetleri Müzesi'nde bulunan, müzik eşliğindeki bir yemek ve içki sahnesinin tasvir edilmiş olduğu Kargamış rölyefi. (Alp, 1999, s. 31)

Bu sahnede, yüzü, içki içen ve oturan adama dönük şekilde tasvir edilmiş olan saplı lut çalan müzisyenin, vokal ve çalgısal paylaşımlı bir icra tarzını benimsemiş olduğu anlaşılmaktadır. Bu tip çalgıların günümüzde de çoğunlukla vokal icraya ya da resitatif şekilde icra edilen bir anlatıma eşlik için kullanıldığı görülmektedir. Müzisyenin sağ elinin pozisyonundan mızrap kullandığı, sol eli ile ise sadece çalgının sap kısmını tutmuş olduğu görülür. (Bkz. Şekil 2.20)



Şekil 2.20. Yemek ve içki sahnesinin tasvir edildiği Kargamış rölyefinden detay, saplı lut icracısı. (Alp, 1999, s.31)

Öte yandan sahnenin sol tarafında yer alan oturan adamın kadehini kaldırmış olduğu görülmektedir. Bazı çivi yazılı metinlerde “...tanrısının şerefine” içilmesi ile çalgının kullanılması arasında bağlantıların kurulmuş olduğu vurgulanmıştır. Bu şekildeki etkinliklerde saplı lut icracısının söylediği bazı sözlere karşılık oturan kişinin bir saygı jesti olarak kadehini kaldırmış olduğu ihtimali göz önüne alınmalıdır. Bununla birlikte Asurlara ait benzer bir rölyefte de içki sahnesine eşlik eden bir müzisyen tasviri bulunmaktadır. Söz konusu Asur rölyefinde saplı lut yerine köşeli açık arp kullanılmış olduğu görülmektedir. Aynı şekilde lir (ve Antik Yunan Medeniyeti’nde de görüldüğü üzere) çift borulu icracıların da bu şekildeki yemek sahnelerinde görev almış olmaları mümkündür. Darga, müzikal unsurların görsel olarak vurgulanmamış olduğu bir Zincirli rölyefinin ölü yemeği sahnesine işaret ettiğini belirtmektedir. (1992,s.278,283) Bazı çivi yazılı metinlerde özellikle ölü yemeklerindeki müzikal etkinliklerin vurgulanmış olması da bu düşüncemizi destekler niteliktedir. Hitit ritüelleri ile ilgili bilgi sunan çivi yazılı metin çevirileri, tezimiz için önemli bir kaynak teşkil etmektedir. Bu metinler kraliyet ailesinin yanı sıra tören görevlilerinin de bu etkinlikler içerisindeki rolüne işaret etmektedir.

“sonra kral ile kraliçe (tapınağın) kült salonundan gelirler. İki saray oğlanı ile bir korumacı (zıpkıncı) kralın önünden giderler. Beyle, saray oğlanları ve zıpkıncılar (kralın)arkasından giderler. Hokkabazlar(?) kralın arkasından ve önünden davul (?), tef(?) ve çalpara (?) çalarlar. Pay alıcılar krala yaklaşırlar dans ederler ve lavta çalarlar. Diğer hokkabazlar (?) kırmızı giysiler giymişlerdir. Onlar krala yaklaşırlar ve ellerini kaldırırlar, yerlerine dönerler. İlahi söylerler (?) sonra kral ve kraliçe savaş tanrısı ZABABA’nın tapınağına giderler. Kral revaklı hole varır. O sırada köçek bir kez (yerinde) döner.” (Alp, 1999, s.59)

Bu metin görsel arkeolojik veriler ile olan bağlantısı açısından büyük bir önem taşımaktadır. Bu anlatımdan yola çıkılarak müzikli dans sahnesinin tasvir edilmiş olduğu Karatepe rölyefinde tasvir edilmeye çalışılan etkinliklerde dansçıların sadece yerinde oynayarak değil aynı zamanda dönerek de dans ettiğini ortaya koyar. Yukarıdaki metinde geçen Lavta (saplı lut) icracısının yerini Karatepe rölyefinde bir lir icracısının aldığı anlaşılmaktadır. Ayrıca müzisyenlerin de belirli hareketlerle gerek icra sırasında gerekse icra dışında dansa katıldıkları tespit edilebilmektedir. Kralın önünde ve arkasında hokkabazların bazı idyofon ve membranafonları çalmaları esnasında bir çeşit dans etkinliğini de gerçekleştirmiş oldukları anlaşılmaktadır. “Kırmızı giysili hokkabazlar”ın ellerini kaldırarak yerlerinde dönmeleri de bir tür dansa işaret eder. Kült salonundan gelip tapınağa girişleri arasında kalan sürede gerçekleştirilmiş olduğu anlaşılan bu müzikli dans etkinliklerinde vokal icranın oldukça önemsenmiş olduğu anlaşılmaktadır. Diğer bir çivi yazılı metin çevirisi ise şu şekildedir;

“asa adamı önde gider ve prensleri yerlerine oturtur. Sonra asa adamı dışarı gider. İlk aşçıların getirdiği yemeğin önünden gider. Aşçılar ilk (yemeği sofraya) koyarlar. Sonra asa adamı tekrar dışarı gider. Kutsal rahibin hattinin beyinin (kumadanının) hububat tanrısının “tanrı anasının” (bir tür kutsal rahibe) önünden gider ve onları yerine oturtur. Sonra baş meşedi (baş korumacı, zıpkıncıbaşı) içeriye gelir ve krala bildirir. “lir aletlerini alsınlar mı?” kral yanıt verir “alsınlar!” sonra baş meşedi avluya dışarı çıkar ve asa adamına şöyle der: “lir(aleti), lir(aleti)”. Asa adamı dışarıya (büyük) kapıya gider. Çalgıcılara şöyle der: “lir (aleti), lir(aleti) “. Ve çalgıcılar lir aletlerini alırlar. Asa adamı önde gider. Sonra çalgıcılar lir aletlerini içeriye getirirler ve ocak yüksekliğinin önünde yer alırlar. Sonra haliyari- adamları hokkabazlar (?), palwatalla-adamları ve kita-adamları lir aletleriyle birlikte yürürler, giderler ve yerlerini alırlar. Aşçılar et suyu yemeğini (sofraya) koyarlar ve soğuk yağlı eti bölerler. Asa adamları konukların iskemle sahiplerinin ve iç evin çavuşlarının önünden gider ve onları oturtur. Yemekler(tamamen) bölününce, baş meşedi marnuwan içkisini (bir tür birayı) krala bildirir. “ toplantıya marnuwan”. Sonra toplantıya marnuwanı sunarlar (koyarlar) Kral peşkiri atar. Eğer saray oğlanlarının çömeldikleri tarafa atarsa onu oradan saray oğlanları alırlar, eğer korumaların (meşedilerin) çömeldikleri tarafa atarsa onu oradan meşediler alırlar ve sofracılara verirler. Kral gözleri ile (işaret) eder. Berberler yerleri süpürürler. Baş meşedi saray oğlanlarına messa diye bağırır. İki saray oğlanı krala ve kraliçeye el (yıkama) suyunu altın bir leğen içinde getirirler. Saray oğlanlarının başı havluyu onların arkalarında hazır tutar. (Kral ve) kraliçe ellerini yıkarlar saray oğlanlarının başı havluyu verir. Onlar ellerini silerler. Onlar (saray oğlanları) dışarı çıkarlar. Sonra çömeden saki gelir sakilerin başı ve (aynı zamanda) saray oğlanı olan saki krala ve kraliçeye içecek olarak marnuwan türü bira verirler. Kral(ve) kraliçe tanrı Tauri’yi (taurinin onuruna)

içerler. Lir aletini çalarlar. Şarkı söylemezler. Kalın ekmek (kurban ekmeği) yoktur.”

(Alp, 1999, s.59)

Burada ise müzikal unsurların işlevsel özelliklerinin yanında sembolik özelliklerinin de önemle vurgulandığı görülür. Özellikle lir çalgısının törenin yapılacağı ortama gelmesinin bu törenin başlangıç aşamalarından birine işaret ettiği anlaşılmaktadır. Müziğin, içeriğinde yeme ve içme ile ilgili unsurları da barındırdığı görülen bu törenlerdeki önemli rollerine işaret eden bu metin, kral ve kraliçenin de katılmış olduğu bu törenlerde müzikal bütünleşmenin esas anlamının bir tür dinsel bütünleşmeye yönlendirildiği ya da dönüştürüldüğünü ortaya koyar. Başka bir deyişle “tanrının içilmesi” olgusunun çok anlamlılığı, kaçınılmaz olarak yine bu olgu ile ilgili gerek söylemsel gerekse pratik unsurları da bir çeşit çok anlamlılığa sürüklemektedir. Çalgıların, törenin işleyişi ile olan yaşamsal bağlantılarından kaynaklanan “sembolik” özelliklerinin oluşmasında ya da zaman içerisinde değişime uğramasında bu “çok anlamlılık kazanımı”nın büyük bir etkisinin olduğu açıktır. Yukarıda da belirtildiği üzere müziğin aynı törensel olgu içerisinde bağımsız sahnelerle eşlik ettiği görülmektedir. Törenin genel işleyişindeki olayları bağlayıcı özellikleri de göz önüne alındığında müzikal icranın sadece dans ile değil, yemek, içki gibi diğer bazı olgular ile de yakından ilişkilendirilmiş olduğu görülür. Özellikle kral ve kraliçenin içki içmesi sırasındaki “lir aletini çalarlar, şarkı söylemezler” şeklindeki ifade, lir icracılarının da törenin diğer bazı bölümlerinde vokal icraya katılmış olduklarına işaret etmektedir.

“kral (ve) kraliçe oturarak dört ayak (ları üzerinde) duran arslan biçimli BI.IB.RU’dan tanrı ZABABA’yı (zababanın onuruna) içerler. Saki babazadan yapılmış ısıрма ekmeğini kapıdan getirir ve (onu) krala verir. Kral ekmeği böler, sonra ısıtır. Büyük lir aletinin eşliğinde şarkı söylerler. Hokkabaz(?) söyler. Palwatalla-ilahi (?) okur. Davulu(?) (ve) bronzdan çalparayı(?) vururlar. Köçekler dans ederler. Hokkabazlar (?) şarap çömleğini verirler. Çömelen (saki) gelir. Kral (ve) kraliçe oturarak kırların tanrıça istarını (tanrıça istarının onuruna) içerler. Saki bir ekşi kalın ekmeği kapıdan getirir. Krala verir. Kral (ekmeği) böler. Hurri şarkıcıları şarkı söylerler. Hokkabaz(?) söyler. Palwatalla- ilahi(?) okur. Çömelen(saki) gelir. Kralın (ve) kraliçenin dizlerinden peşkiri alırlar. Kral(ve) kraliçe güneş tanrısını (güneş tanrısının onuruna) ayakta kurupsinnu kalitesindeki altından BI.IB.RU. İle içerler.”(Alp, 1999, s.60)

Bazı metinlerde, toplu vokal icra ile ilgili unsurların yanı sıra aşağıdaki metinde olduğu gibi dansla ilgili bilgilerin de detaylı şekilde verilmiş olduğu göze çarpmaktadır. Müzisyen ve dansçıların haricindeki kişilerin de danslara (sırayla)

katılmış olmaları, bu kişilerin vokal icra da yapmış olabileceklerine işaret etmektedir. Törenlerin metinlerde bu kadar detaylı şekilde ifade edilmiş olması, bu törenlerin doğru şekilde gerçekleştirilmesi konusunda Hititlerin oldukça disiplinli bir anlayış sergilediklerine işaret eder.

“Altı kadın kralın karşısına geçerler ellerini kaldırırlar. Sessizce dansederler. Yerler (inde) bir kez sağa, bir kez so(la) dönerler. Yüzlerini krala dö(nerler) , sırtlarını krala dönmezler

Lallupiyalıların başı sakiye şö(yle) bağıırır: wa(iy)ati hapanusa. Saki dans etmeye başlar. O dans edince aşçı da (dan)s etmeye başlar. Yerinde de döner. Diğer lallupiyalı sırtında mantosunu tutar. Birlikte yerlerinde dönerler. Saki (tef)i (?) (elinde) tutar, fakat onu çalmaz.

(kra)liçe (tanrıya) eğilir. Arkadan mantosunu omzunda tutar. Efsun rahibi ona baltayı verir. Kraliçe eğilir ve baltayı a(lır) ve tanrının önünde dans eder. Sonra baltayı ve mantoyu tekrar efsun rahibine verir. Onları su ile temizler ve tanrının önüne (koyar)”(Alp, 1999, s.60)

Kadınların ellerini kaldırarak dans etmesi sahnelerine Antik Yunan keramik resimlerinde de rastlanmaktadır. Ayrıca bu metindeki gibi, bir çalgının elde tutulurken çalınmadığı durumların tasvir edildiği Antik Yunan keramik resimleri de bulunmaktadır. Çalgıların bu şekildeki tasvirleri sembolik anlamlar ile de ilişkilendirilebilmektedir.

Ölüm ritüellerine ait bilgiler veren Hitit metinleri ise bu törenler içindeki müzikal unsurlara işaret eder. Ölüm ve ölüm ile ilgili uygulamalarda müzik ile ilgili unsurların bağlayıcı ve yapıyı bütünleştirici bir işlevi olduğu anlaşılmaktadır. Bu şekildeki törenlerde yeme-içme etkinlikleri ile müzikal aktivitelerin birbirlerini tamamlayıcı görevler üstlenmiş oldukları görülmektedir. Özellikle bu iki etkinlik çeşidinin törenin ilerleyiş şemasına çok önemli rolü olduğu anlaşılmaktadır.

“sonra (...tanrısının h)eykelini getirirler. Eğer gün uygun ise, (tapınakta yerleri) süpürürler. Sonra büyük yemek (ziyafet) diye çağırılır...arinnanın güneş tanrıçası(nın) onuruna içer. Çalgıcılar gümüş kaplamalı büyük lir aletinin eşliğinde şarkı söylerler. Hokkabazlar (?) aha diye bağırlar sonra seslerini kısarlar. Saki iki tatlı ekmeği masadan alır, onları böler ve onları tekrar masaya koyar. Arkasından fırtına tanrısının ve zippalanda kentinin fırtına tanrısının onuruna içer. Çalgıcılar büyük lir aletinin eşliğinde şarkı söylerler. Hokkabazlar aha diye bağırlar sonra seslerini kısarlar. Saki iki tatlı ekmeği masadan alır, böler ve onları tekrar masaya koyar. Arkasından koruyucu tanrının onuruna içer. Çalgıcılar büyük lir aletinin eşliğinde şarkı söylerler. Hokkabazlar aha diye bağırlar. Sonra seslerini kısarlar. Kalın ekmek yoktur. Yağlı ekmek yoktur. Arkasından

yeraltının güneş tanrıçasının onuruna içer. Çalgıcılar büyük lir aletinin eşliğinde şarkı söylerler. Hokkabazlar aha diye bağırırlar sonra seslerini kısarlar. Bir tatlı kalın ekmeği böler. Onları ölünün ruhu için asker ekmeklerinin yanına koyar. Üçüncü kez ölünün ruhunu ve iyi gün tanrısının onuruna içer. Çalgıcılar büyük lir aletinin eşliğinde şarkı söylerler hokkabazlar aha diye bağırırlar. Sonra seslerini kısarlar. Sonra bir kalın tatlı ekmek ile bir kalın ekşi ekmeği böler. Bir kalın tatlı ekmeği tanrıları asker ekmeklerinin yanına koyar. Bir kalın ekşi ekmeği “iyi günün” asker ekmekleri yanına koyarlar. Konu biter.”(Alp, 1999,s.62-63)

Bu metinde geçen “Çalgıcılar büyük lir aletinin eşliğinde şarkı söylerler. Hokkabazlar aha diye bağırırlar sonra seslerini kısarlar.” cümlesinin farklı yerlerde tekrarlandığını görüyoruz. Bu cümlede anlatılan işlemlerin yapılmasının tanrı onuruna içme işleminden sonra gerçekleşmiş olduğu görülür. Burada müziğin, Hitit ritüellerinin çeşitli bölümlerini birbirinden ayıran ve bölümler arasındaki bağlantıyı sağlayan işlevi karşımıza çıkar. Bu şekildeki icralarda hangi tanrının onuruna içilmiş ise bu tanrı ya da bu tanrının kültü ile ilgili bir şarkının söylendiği anlaşılmaktadır. Bu metinde anlatılan müzik yapma biçiminin de sembolik bir anlatımla dile getirilmiş olduğu da anlaşılmaktadır. “Gümüş kaplamalı” olarak özellikle belirtilmiş olan lirin yanı sıra diğer çalgıların da etkinlikte yer almış olmasına karşılık metinde bahsedilmemiş olabileceğini dikkate almak gerekir. Müzisyen ve dansçı rollerini de üstlenmiş olan hokkabazların yarı müzikal şekildeki bağrımlarının törenin diğer kısmına, başka bir tanrı ile ilgili bölüme geçişi haber verdiği anlaşılmaktadır.

“sonra biraz feryad ederler sonra da susarlar gün uygun olursa tapınakta yerleri süpürürler. Sonra “kült salonuna” diye çağrılır. Güneş tanrısının onuruna içer. Çalgıcılar lavta ile şarkı söylerler. Kalın ekşi ekmeği böler. Onu dışarıya götürür. Arkasında koruyucu tanrıyı içer. Çalgıcılar lavtanın eşliğinde şarkı söylerler. Kalın ekşi ekmeği böler. sonra onu dışarıya götürür. Arkasından yeraltının güneş tanrıçasının onuruna içer. Çalgıcılar lavtanın eşliğinde şarkı söylerler. Kalın ekşi ekmeği böler. Onu yeraltının güneş tanrıçasının asker ekmeklerinin yanına koyar. Arkasından ölünün ruhu için üç kez içer. Çalgıcılar lavtanın eşliğinde şarkı söylerler sonra ölünün adını çağırır. Saki kalın bir tatlı ekmeği böler. Onu ocağın arkasında bulunan yerdeki asker ekmeklerinin yanına koyarlar. Üçüncü kez ölünün ruhunun ve iyi gün tanrısının onuruna içer. Çalgıcılar lavta eşliğinde şarkı söylerler. Saki kalın bir tatlı ekmek ile kalın bir ekşi ekmek böler. Kalın tatlı ekmeği tanrıların asker ekmeklerine koyar. Kalın ekşi ekmeği iyi günün asker ekmeklerine koyar. Sonra ritüel biter. Sonra tapınağı süpürürler. Aynı gün taptara kadınları feryad etmezler. Yedinci gün bitti.”(Alp, 1999,s.63)

Bu metin ise özellikle saplı lut icracılarının aynı zamanda vokal icra yapmış oldukları ile ilgili önemli bir veri olarak karşımıza çıkmaktadır.

“sonra büyük yemek (ziyafet) (Diye) çağrılır. (güneş tanrısını) fırtına tanrısını, koruyucu tanrıyı, yerin (yeraltının) (Güneş tanrıçasını, her birini(nin) ayrı ayrı (onuruna) birer kez içer. Çalgıcılar büyük lir aletinin eşliğinde şarkı söylerler. Hokkabazlar aha diye bağırırlar. Sonra seslerini kısarlar. Kalın ekmeğin böler. Arkasından anneannelerin, dedelerin ruhuna içerler. Çalgıcılar büyük lir aletinin eşliğinde şarkı söylerler. Hokkabazlar aha diye bağırırlar. Sonra seslerini kısarlar. Kalın ekmeği böler. Arkasından ölünün ruhuna üç kez içer. Büyük lir aletinin eşliğinde şarkı söylerler hokkabazlar aha diye bağırırlar sonra seslerini kısarlar. “sonra tanrı heykeline oturma arabasında (paytonda?) içecek verirler. Güneş tanrısına içer. Çalgıcılar büyük lir aletinin eşliğinde şarkı söylerler. Hokkabazlar aha diye bağırırlar. Sonra seslerini kısarlar. Kida-adamı bağırılmaz. Sonra tanrı heykelini oturma arabasından indirirler orada bir çadır önceden kurulmuştur. Tanrının heykelini içeriye getirirler. Onu altın tahta oturturlar. Eğer kadın ise, altın bir tabureye oturturlar. Sonra günün büyük yemeği diye çağırırlar. Orada bulunanların hepsine taptara kadınları “saray ekmeği” verirler. Giyimli bir saki içecek verir. Güneş tanrısını, fırtına tanrısını, koruyucu tanrıyı, yeraltının güneş tanrıçasını her birinin onuruna ayrı ayrı birer kez içer. Çalgıcılar büyük lir aletinin eşliğinde şarkı söylerler. Hokkabazlar aha diye bağırırlar. Sonra seslerini kısarlar. Kalın ekmeği böler. Arkadan dedelerin ve anneannelerin ruhlarına içer. Çalgıcılar büyük lir aletinin eşliğinde şarkı söylerler. Hokkabazlar aha diye bağırırlar. Sonra seslerini kısarlar kalın ekmeği böler. Arkadan onun ruhuna üç kez içer. Çalgıcılar büyük lir aletinin eşliğinde şarkı söylerler. Hokkabazlar aha diye bağırırlar. Sonra seslerini kısarlar. Kida- adamı bağırılmaz.

ikinci günde gün ağarınca kadınlar ölünün yakıldığı masaya (ukturi-) kemikleri toplamaya giderler ateşi on testi bira, on testi şarap, on testi walhi içkisi ile söndürürler. Yarım MA.NA yirmi(şekel) ağırlığında gümüş bir leğen iyi kaliteli yağ ile doldurulmuştur. Kemikleri gümüş bir maşa ile alırlar. Onların yağ ile birlikte kaldırılır, bir kazzarnuli bezinin üzerine aşağıya koyarlar. Bezin altında ince bir kumaş vardır . Kemikleri toplamayı bitirdikten sonra onları bez ile ve ince kumaşla sararlar onu bir oturma sandalyesine koyarlar, eğer bir kadın ise onu bir tabureye koyarlar. Ölü hangi masalarda(ukturi-) yakılmış ise o masalara dışarıda on iki kalın ekmeğin koyarlar. Ateş zaten önceden bira ve şarapla söndürülmüştür. Hangi sandalye üstünde kemikler duruyorsa, o sandalyenin önüne sofralar kurarlar. Sıcak ekmekleri, .. Ekmeklerini ve tatlı ekmekleri kırmak için verirler. Aşçılar ve sofracılar ilk çanakları koyarlar. Sonra ilk çanakları kaldırılır ve kemikleri toplamaya gelenlerin hepsine yiyecek verirler. Üç kez içecek verirler. Üç kez ölünün ruhu için içerler. Kalın (kurban ekmeği) yoktur. Ve büyük lir aleti çalınmaz ve ölünün yakıldığı masanın (ukturi-) önündeki tören biter.” (Alp, 1999, s.63-64)

“saki bir kalın ekşi ekmeği kapıdan tapınağın kült salonuna getirir. Onu saray oğlanına verir. O onu böler. Onu sakiye geri verir. Onu dışarıya götürür. Arkadan iyigün tanrısının onuruna içer. Çalgıcılar büyük lir aletinin eşliğinde şarkı söylerler. Hokkabazlar aha diye

bağırırlar. Sonra seslerini kısarlar. Saki iki kalın ekşi ekmeği kapıdan getirir onu saray oğlanına verir. O onu böler. Onu sakiye geri verir. O, onu dışarıya götürür. Arkadan tekrar tanrı izzistanuyu (izzistanunun onuruna) içer. Çalgıcılar büyük lir aleti eşliğinde şarkı söylerler. Hokkabazlar aha diye bağırırlar. Sonra seslerini kısarlar. Saki kalın ekşi ekmeği kapıdan getirir. Onu saray oğlanına verir o, onu böler. Onu sakiye geri verir. O, onu dışarıya götürür. Arkadan yeraldının güneş tanrıçasının onuruna içer. Çalgıcılar büyük lir aletinin eşliğinde şarkı söylerler. Hokkabazlar aha diye bağırırlar. Sonra seslerini kısarlar. Saki iki kalın ekşi ekmeği kapıdan getirir onu saray oğlanına verir. O onu böler. Onu sakiye geri verir. O, onu dışarıya götürür. Arkadan ölünün ruhuna üç kez içer. Çalgıcılar büyük lir aleti eşliğinde şarkı söylerler. Hokkabazlar aha diye bağırırlar. Sonra seslerini kısarlar. Saray oğlanı kalın tatlı ekmekleri böler. Onları ocağın arkasındaki yerdeki asker ekmeklerinin yanına koyarlar.”(Alp, 1999, s.64-65)

Törenin bazı aşamalarının kimi zaman belirli çalgıların tören yerine getirilmesiyle belirlenmesi ve bu olayın bizzat kralın emriyle yerine getiriliyor olması, siyasal irade, tanrısal güçler ve müzikal unsurlar arasındaki dolaysız bir bağlantıya işaret eder. Çalgıların ilgili törenin hangi safhalarında ne şekilde yer alacağının da özellikle kralın verdiği komutlarla şekillendirilmiş olduğu görülmektedir. Bununla beraber, ilgili törenlerin hiçbir değişiklik yapılmadan bu metinlerde yer aldığı gibi gerçekleştirilmiş olduğu düşüncesi yerine müzikal icrayı daha etkili bir şekilde analiz etmek için, çalgılar, müzik ve dans gruplarındaki kişi sayısı konularında bazı değişikliklerin söz konusu olduğunu göz önüne almak daha doğru bir yaklaşım olacaktır. Törenlerin hangi aşamasında hangi çalgıların getirileceği, hangi görevlilerin yer aldığı ve o anda şarkı söylenip, söylenmeyeceğinin metinlerde açıkça vurgulanmış olduğu görülür. Müzik, yemek ve dans kültürünün etkin şekilde bir arada bulunduğu, ekmeğin getirilmesi, belirli bir tören içkisinin tanrının onuruna içilmesi işlemlerinin bir çalgının ilgili törende yer alması kadar büyük bir önem taşıdığı, ölüm ile ilgili ritüellerde de çalgıcı ve şarkıcıların önemli bir yeri olduğu anlaşılmaktadır. Bu metinler içerisinde, müziğin Hitit sosyal yaşantısındaki yeri, hangi tür çalgıların kullanıldığı, müzisyenlerin sosyal yapıdaki konumları, resmi kurumlarla müziğin ilişkisi gibi konuların yanı sıra, çeşitli şarkı ve ilahi sözleri, bunların ifade ediliş yöntemleri açısından önemli veriler bulunmaktadır.

3. ANTİK YUNAN MEDENİYETİ'NDE MÜZİK KÜLTÜRÜ VE ANALİZİ

M.Ö. 2. Bin yıllarına doğru doğu'dan, Anadolu üzerinden Ege bölgesine ve Yunan yarımadasına akın eden kavimlerin bu bölgenin M.Ö. 3. Bindeki sakinleri olan Kar ve Leleglerle kaynaşması sonucu ortaya çıkan Akaların yüksek bir kültür oluşturduğunu öne süren Taşlıkılıoğlu, bu topluluğun M.Ö. 15 ve 14. Y.y civarında ekonomik nedenlerden dolayı duydukları genişleme ihtiyacı neticesinde Anadolu kıyılarına çıkarak, Hititlerle etkileşim kurmuş olduklarını öne sürer. (1966,s.3) Kiklad, Minos ve Miken kültürlerine ait arkeolojik veriler, bu Medeniyetlerin, Antik Yunan müziğinin oluşmasında çok önemli etkileri olduğuna işaret etmektedir. Bu etkinin en eski kanıtları olarak M.Ö.2700'e tarihlendirilen "arp çalan müzisyen" heykeli ve M.Ö. 2200-2000 arasına tarihlendirilen "aulos çalan müzisyen" heykeli gösterilebilir. Bu heykellerin her ikisi de Kiklad Medeniyeti'ne atfedilmektedir. Anderson ise, Orta Minos dönemi'ne tarihlendirilen (M.Ö.1850-1700) arkeolojik verilerde üzerindeki bazı lir tasvirlerine işaret etmektedir. (1997, s.5) M.Ö. 12. Y.y.'dan itibaren kuzeyden Balkanlar üzerinden Yunan yarımadasına uzanan sürekli Dor istilaları'nın bu bölge ile beraber Ege civarında da kesintisiz çalkantılar meydana getirdiği, bunun neticesinde bu bölgelerde yaşayan halkın başta ekonomik nedenlerden Anadolu'nun güney ve batı kıyılarına giderek bu bölgelerde yeni geçim kaynakları, yeni pazar yerleri aramaya giriştiği ve Aeolia ve İyonya'nın Akalar tarafından M.Ö. 10. Ve 9. Y.y.larda kolonize edilmeye başlandığı öne sürülmektedir. (Taşlıkılıoğlu, 1966, s.4) Ayrıca Dorlar'ın, M.Ö. 11. Y.y.'da Anadolu'nun batı kıyılarına yakın olan Lesbos ve Samos gibi adalara yerleştikleri de bilinmektedir. (Anderson, 1997, s. 48) Akurgal, Ege göçü ile Batı Anadolu'ya gelen Helenlerin, Troia ve İzmir arasında Aioller; İzmir ile Miletos arasında İyonlar; Miletos'un güneyinden Likya'ya kadar olan bölgede ise Dorlar olacak şekilde yerleşmiş olduklarını öne sürmektedir. (1998, s.310) İyonya'nın başlıca şehirleri arasında güneyde Miletos, Miyus ve Priene, orta bölgede Efesos, Kolofon, Teos ve Lebedos, kuzeyde Eritrai, Klazomenai, Fokaia, Samos ve Khios'a işaret edilmektedir. (Akurgal,1988, s.310)

Ayrıca, M.Ö. 5. y.y.'da İyonya'nın, Yunanistan karşısında oldukça gelişmiş ve aydın bir konumda olduğu da öne sürülür. (Erhat ve Eyuboğlu, 1977, s.2)

İlk zamanlarda birer tarım bölgesi olan Aeolia ve İyonya'nın ele geçirdikleri deniz kıyılarında ve yarımadalar üzerinde yeniden inşa ettikleri şehirlerin Anadolu'dan gelen kervan ve ticaret yollarının bitiş kısmına rastlaması sebebiyle hızlı bir gelişme göstermiş olduğu, bu bölgelerde yaşayan İon ve Aeol topluluklarının eski geleneklere sahip Anadolu kültürlerinin de etkisiyle kültürel açıdan büyük bir gelişme gösterdikleri bilinmektedir. (Mansel, 1988,s.90) Öte yandan Aeolia'nın başlıca şehirleri arasında Lesbos, Pitane, Eleia, Mirina, Aigai, Kime, Temnos, Larisa ve Smirna(Bayraklı)'ya işaret edilirken bu şehirlerde yaşayan insanların müzik ve şiir konusunda da büyük bir gelişme göstermiş oldukları düşünülmektedir. (Mansel, 1988,s.90) İzmir Bayraklı kazılarında bulunmuş olan bir keramik parçası üzerindeki lir tasviri bu yaklaşımı destekler.

Antik Yunan Medeniyeti'nde eğlence amaçlı olarak gerçekleştirilen etkinliklerin, dinsel tören ve festivallerin yanında küçük bir yer tuttuğu anlaşılmaktadır. Özellikle M.Ö. 8. Ve 7. Y.ylarda Helenlerin geç Hitit kültür merkezleri aracılığı ile Mezopotamya bölgesindeki din, mitoloji, mimarlık, heykel ve resim sanatları konusunda önemli bir şekilde etkilenmiş olduğunu öne süren Akurgal, bu dönemdeki Helen sanatının M.Ö. 450'lere kadar büyük bir ağırlıkla Fenike, Hitit, Urartu, Eski Mısır ve Suriye etkisi altında olduğunu, sonraki dönemde ise bu medeniyetler karşısında üstünlük sağladıklarına işaret etmektedir. (1998, s.313)

Antik Yunan Medeniyeti'nde müzik, bir "sanat dalı" olmakla beraber farklı etkinliklerin zorunlu ve en önemli bileşenlerinden biri olarak karşımıza çıkar. Antik Yunan düşünür ve devlet adamlarının önemli bir sosyal bileşen olarak müzik ile ilgili unsurlara söylemlerinde önemli bir yer vermiş oldukları görülür.

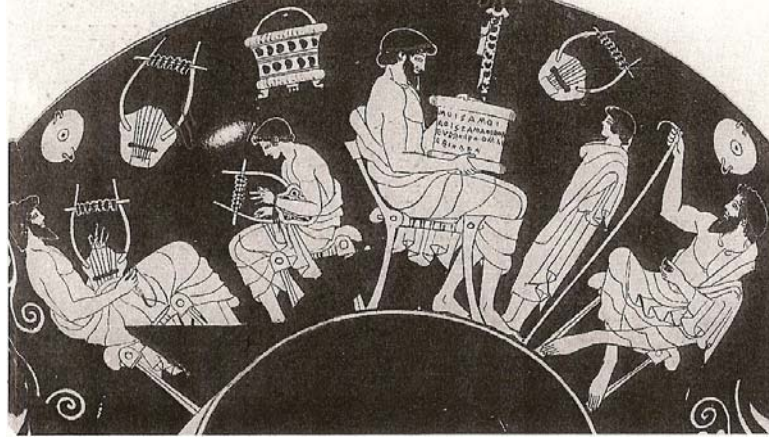
Platon'un, "Yasalar" adlı eserinde müzik eğitimi konusuna şöyle yer verdiği bilinmektedir.

"Yasaların kentinde eğitim tüm yurttaşlar için zorunludur. Resmi eğitime gelince, bir eğitim müdürü, okulların ve beden eğitimi okullarının yöneticilerini denetler. Çünkü bu eğitim öncelikle bedeni geliştiren jimnastik ve ruhu biçimlendiren müzik üzerine kurulmuştur." (Brisson,2000,s. 921)

Öğrenim kurumları olan gymnasionların aynı zamanda şenlik alanı özelliğine de sahip olduğu da düşünülmektedir. Yavaş, gymnasionların, Helenistik Çağ'da sosyal yaşamın merkezi ve bir çeşit buluşma yeri haline gelmesinin, eğitimin şekil

ve metodlarını da etkilemiş olduğunu, zamanla bu yapıların bir akademi kimliğine büründüğünü ileri sürer. (1997, 237-253)

Arkeolojik belgeler Antik Yunan Medeniyeti'ndeki müzik eğitimi olgusu ile ilgili olarak görsel veriler sunmaktadır. Aşağıdaki keramik resminde lir eğitiminin yapıldığı bir sahne tasvir edilmiştir. (Bkz. Şekil 3.1.) Boardman'ın işaret ettiği bir keramik resmi üzerindeki bir diğer müzik dersi sahnesinde ise barbitos ve aulos icracısının tasvir edilmiş olduğu görülmektedir. (2002, ş. 328)



Şekil 3.1. Antik Yunan keramik resmi, müzik eğitimi sahnesi tasviri (West, 1994, ş.11)

Lidya, Likya, Karya gibi Anadolu'da varlık göstermiş olan diğer Medeniyetlere ve Ege adalarındaki topluluklara ait arkeolojik veriler üzerindeki tasvirler, bu medeniyetlerin müzik hayatlarının Antik Yunan ile büyük benzerlikler göstermiş olduğuna işaret etmektedir. Bunun en önemli sebebi ise Antik Yunan müzikal unsurlarının şekillenmesinde yerli Anadolu halklarının büyük etkisi olmasıdır. Bu konuda, üzerinde oldukça önemli görsel verileri barındırdığı görülen sikkeler üzerindeki kithara ve lir tasvirlerindeki benzerlikler en önemli dayanak noktalarımızdan birini oluşturmaktadır.

3.1. Antik Yunan törenleri ve müzik kültürü

Törenler içerisindeki uygulamaların, yeni müzikal türlerin ortaya çıkması ve gelişmesinde etkili olduğu anlaşılmaktadır. Festival ve törenlerin bir topluluğu birleştirici özelliği müzikal etkinliklerde daha yoğun olarak karşımıza çıkar. Özellikle dinsel törenlerdeki müzik etkinliklerinin farklı toplumların inanç biçimleri arasında önemli bir köprü olma özelliği taşıdığı görülmektedir. Bu inanç biçimleriyle doğrudan bağlantılı olan Antik Yunan Mitolojisi tanrısal karakterlerin

davranışlarının yanı sıra müzik ile ilgili anlatıları da bünyesinde barındırmaktadır. Cassirer, mitos hakkındaki görüşlerini şu şekilde belirtmektedir;

“Gerçek mitos, kainatın ve onun müstakil parçalarıyla oradaki güçlerin temasının, belirli semboller halinde, yani tanrılar ve doğaüstü varlık yapıları halinde biçimlendiğinde, ayrıca bu yapı ve biçimlere zaman içinde bir yaşantı, bir ortaya çıkış ve oluşma tahsis edildiğinde başlar.” (2005, s.162)

Konulardaki ve tasvirlerdeki çeşitlilik, en küçüğünden en büyüğüne mitolojik karakterlerin birbirleri ile ne derecede ilişki içinde bulunduklarını göstermesi açısından büyük bir önem taşır. Bu çeşitlilik ve karmaşık ilişkiler ise Antik Yunan Medeniyeti’nde farklı tapınma törenleri arasındaki olası benzerliklerin en önemli sebeplerinden birine işaret eder. Anadolu’da farklı inanç biçimlerinin kaynaşmış olması, geç dönemlere kadar uzanan arkeolojik veriler üzerindeki tasvirlerle de yansımıştır. Antik Yunan Mitolojisi’nde çalgılar ile tanrısal karakterler arasında gerek sembolik gerekse işlevsel bağlantılar kurulmuş olduğu görülür. Mitolojik kökenli anlatı ve tasvirlerin müzikal unsurlar hakkındaki verileri de bünyelerinde barındırıyor olması yukarıda sözünü ettiğimiz bağlantıların en önemli dayanak noktalarından birini oluşturmaktadır. Mitolojik ve efsanevi kişiliklerin, başta lir ve aulos olmak üzere çalgılarla ilişkilendirilmiş olmalarını, olağanüstü özelliklerinin yanı sıra insani özelliklere sahip olmalarıyla da açıklayabilmekteyiz. Müzikal unsurların tapınma törenleri ve festivallerde etkin bir şekilde yer almış olması ise bir başka bağlantı noktasına işaret eder. Mitolojik söylem içerisinde çalgıların icadları ya da yapıldıkları malzeme ile ilgili söylencelerin yer aldığı da görülmektedir. İlyada’da yer alan, tanrının yeri, göğü, yıldızları yaratışı ile ilgili mısralarda, insanlar için var edilmiş olan iki şehirden birinde düğünler, eğlenceler yapıldığı, türkülerin ve çalgı seslerinin duyulduğu anlatısı bulunmaktadır. (Erhat ve Kadir, 1967, s.439-440) Bu şekildeki anlatılar, Antik Yunan müziğinin birbirinden farklı bir çok özelliğine işaret etmektedir. Yukarıda da belirttiğimiz üzere mitolojik söylence, lir ve diğer bazı çalgıların ortaya çıkışı hakkında (çoğunlukla) sembolik olarak bilgi vermesi açısından büyük bir önem taşır. Daha geç dönemlerde kithara (ve barbitos gibi diğer benzer çalgılara) dönüşmüş şekliyle lirin ve bazı teknik değişiklik ve farklı akordlarda kullanılmış olan aulosun mitolojik karakterlerle olan bağlantısını ve müzikal icradaki önemini Antik Yunan Medeniyeti’nin hiç bir döneminde kaybetmediğini görüyoruz. Bunların yanı sıra diğer bazı çalgıların da mitolojik, efsanevi ve doğaüstü karakterlerle eşleştirilmiş olduğu anlaşılmaktadır. Bir süs eşyası

üzerindeki tasvirde, belden yukarısı insan biçiminde olan bir karakterin, kithara çalarken tasvir edilmiş olması ve buna benzer sahneler bu yaklaşıma işaret eden önemli veriler olarak karşımıza çıkar. (Bkz. Şekil 3.2.)



Şekil 3.2. Bir süs eşyası üzerindeki kithara çalan doğa üstü bir yaratık tasviri. (Boardman, 1970, ş.721)

Mitolojik karakterlerin Antik Yunan inanç biçimlerinin oluşmasında önemli bir yeri olduğu bilinmektedir. Akurgal, Helenlerin her alanda olduğu gibi din ve mitoloji alanlarında da Mezopotamya ve Anadolu'nun etkisinde kalmış olduklarını öne sürer. (1998, s. 319)

Lirin mucidi olarak bilinen tanrı Hermes'le ilgili mitolojik söylence, bu çalgının ilk yapıldığı malzeme ile ilgili verileri sunmakla beraber, Hermes-Apollon ilişkisinde gerek sembolik gerekse işlevsel açıdan müziğin büyük bir rol oynadığına işaret etmektedir. Homeros'un bazı mısralarında Hermes'in liri oluşturması ile ilgili detaylı bilgilerin bulunduğu bilinmektedir. (Mathiesen, 1999, s. 238) İcadı esnasında Hermes'in henüz küçük bir bebek olmasıyla, Antik Yunan müziğinin en ilkel ve en temel ve en saf özelliklerinden birini yansıtan lir, Antik Yunan Mitolojisi'nde büyük bir önem taşır. Cassirer, mitik varlığa ait bütün kutsallığın, ilk kaynaktaki kutsallığa kadar uzandığından bahsetmektedir. (1985, s.163) Bu çerçevede Hermes ve Apollon gibi mitolojik kişiliklerle ilgili anlatılarda ve onlar adına yapılan törenlerde müzikal unsurların dolaysız olarak yer almış olmasının bu müzikal unsurların inanç biçiminin başlangıcından daha geç dönemlere kadar korunmasını sağladığını düşünmekteyiz. Tasvirler, lir çalgısının diğer bazı karakterler ile de ilişkilendirilmiş olduğuna işaret eder. Boardman, Atina'nın kurucu kralı olan Erikhthonios'un Gaia(toprak ana) tarafından Athena'nın ellerine teslim edilişinin tasvir edilmiş olduğu bir keramik resmine işaret etmektedir. (2002, s.193, ş.350.1) Bu sahnenin sağ tarafında bulunan

karakterin sol elinde bir lir tutuyor olması bu düşüncemizi desteklemektedir (Bkz. Şekil 3.3.)



Şekil 3.3. Antik Yunan keramik resminden detay, mitolojik konulu bir sahne tasviri (Boardman, 2002,ş.350.1)

Bir keramik resmi ise, Hermes ve elinde kitharasıyla Apollon'un üç Musa eşliğinde at arabasında tasvir edilmiş olduğuna işaret eder.(Bkz. Şekil 3.4.)



Şekil 3.4. Antik Yunan keramik resminden detay, mitolojik konulu bir sahne tasviri (Carpenter, 2002, ş. 69)

Apollon ve Musalar'ın ilişkisi pek çok kaynakta olduğu gibi İlyada mısralarında da yer almaktadır.

“Şölen böylece sürdü gün batıncaya dek.
Ne eşit paylı şölenden yakındı bir tek kişi,
ne Apollon'un elindeki güzel çalgıdan,
Musaların karşılıklı söyledikleri şarkılardan ne de.”

(Erhat ve Kadir, 1967, s.77)

Thomson, “Apollon ve Musalar” kavramının, Minos etkisi altında ve ana erkil toplum yapısının gözden düşmesindeki belirli bir evreye tepki olarak Yunan ana karasında belirginleşmiş olduğunu öne sürmektedir. (1991, s. 233) Antik Yunan

Medeniyeti'nde Helios adı verilmiş olan güneş tanrısının Yunan dinsel hayatında yeteri kadar gelişmemiş olduğunu ve yerini aydınlık tanrısı olan Apollon'a bırakmış olduğunu öne süren Mansel ise, Apollon'un insanlara büyük iyiliklerde bulunduğu fakat öfkелendiği zaman, göklerden yeryüzüne oklarını yağdırdığı inancından varlığından bahseder. (1988, s.137)

Apollon'un farklı özelliklerinin yanı sıra bir lir ve kithara icracısı olarak da vurgulanmış olması, müziğin ilham vericileri olarak da bilinen Musalarla bu tanrı arasında iç içe geçmiş bir bağlantının varlığına işaret etmektedir. Apollon kültürünün Anadolu'da etkin şekilde varlık gösterdiğini ve Didyma Apollon tapınağının İyonyalıların en çok önem vermiş oldukları tapınak olduğunu öne süren Taşlıkılıoğlu bu tapınağın kurucusu olarak Brankhos¹⁷ adlı kişiye işaret eder. (1963, s.39)

Carlier ise, mitolojik anlatı içinde, Anadolu'nun değişik bölgelerinde tapım görmüş olan Apollon'un müzik ile olan önemli bağlantılarına işaret etmektedir.

“Apollonun liri, kavgacı, karışık ve yırtıcı her şeyi yatıştırır ve sakinleştirir. Apollonun koruduğu Admetos'un sürüleri, vaşakların, arslanların, dişi geyiklerin yanbaşında otlarlar ve kitharanın ezgileriyle kendinden geçmiş bir biçimde dans ederler. Lir, Zeus'un yıldırımını, içi içine sığmayan Ares'i bile yatıştırır, onlara sahip olur, onları büyüler. Apollon'un dansı coşkulu ve çılgınca değildir. Aksine düzenlidir, uyumludur ve dengelidir. Platon'un yasalarındaki Atina'lı, insanlar ve hayvanlara özgü doğal hareketlerin, Musalar'a ve Apollon'a özgü ritm ve uyum duygusuna karşıt olduğunu söyler... Bütün Yunanlılar için Apollon, uygun yasamaların, uyumlu yapılar üzerine kurulu kentlerin koruyucusu ve güvencesidir. Pythagorasçılar bunun nedenini bilirler: seslerin uyumu, yani toplumun yurttaşlar arasında uzlaşmayı ve barışı sağlayan farklı kısımlarının uygun biçimde düzenlenmesi ve notaları uyumlu iyi müziğin yaratılması da aynı aritmetik kurallar esas alınarak yapılır. Doğal olarak, Apollon'un iki görevi vardır. Aslında Apollon çok önceden bu görevlere hakimdir. Tanrı bilimciler müzikle iyi yönetim arasındaki en yakın ilişkileri bulup açıklamadan (ya da yaratmadan) çok önce Apollon bu Yunan sömürgeciliğinin mimarisini çizmiştir.” (Carlier ,2000a, s. 48-52)

Bazı İlyada mısraları ise Apollon adına yapılan bu tür kurban törenlerinin çok daha eski dönemlere kadar uzandığına işaret eder.

“Ordunun arınmasını buyurdu Atresöğlü,
ordular arındı, attı denize kirlerini,
kurbanlar kesildi Apollon'a en iyi boğalardan, keçilerden,

¹⁷ Taşlıkılıoğlu, tapınağın ilk rahipliğini de yapmış olan Brankhos isimli bu kişinin Apollon ve Miletos'lu bir kadının çocuğu olduğu inancına işaret etmekte, bu kişiden sonra rahiplik kurumunun Brakhos sülalesine geçmiş olduğunu belirtmektedir. (1963, s.39)

ekin vermeyen denizin kıyıları boyunca

kızaran yağlar dumanlara dolana dolana gökle ağıdı.” (Erhat ve Kadir, 1967, s.68)

Yukarıda da belirtildiği üzere bazı anlatıların yanı sıra arkeolojik malzeme üzerindeki tasvirlerin de işaret ettiği gibi, Antik Yunan Medeniyeti’ndeki Apollon inancı, müzikli törenlerin yardımıyla diğer Antik Yunan topraklarında olduğu kadar Anadolu topraklarında da farklı biçimlerde varlığını sürdürmüştür.

Apollon’un, aşağıdaki keramik resminde, kithara çalarken diğer mitolojik karakterler olan Artemis ve Leto ile birlikte tasvir edilmiş olduğu görülür. (Bkz. Şekil 3.5)



Şekil 3.5. Antik Yunan keramik resmi, mitolojik konulu bir sahnede kithara çalan Apollon tasviri.

Antiphellos ve Ksanthos, Likya’nın yanı sıra Pinara ve Ormeleis¹⁸ gibi Anadolu’nun bazı bölgelerinde Leto ve çocuklarının (Apollon ve Artemis) ortak bir kültü olduğu düşünülmektedir. (Taşlıklioğlu, 1963, s.93,99,110,162) Likya tanrılarının Anadolu’nun en eski ve en yaygın tanrıları ile birleşmiş olduğunu ve Antik Yunan etkisi ile eski Likya tanrı ve tanrıçalarının gerek isim gerekse şekil açısından değişime uğradıklarını öne süren Akşit, Apollon’un annesi Leto ile ilgili kültün daha önceleri Anadolu’da varlık göstermiş olduğuna işaret etmektedir. (1967, s.91) Apollon’un, annesi Leto ve Artemis ile beraber tasvir edilmiş olmasının, aynı zamanda kültlerin beraberliğine de işaret ettiğini düşünmekteyiz. Sahnede Apollon’un kitharası ile (özellikle de icra esnasında) vurgulanmış olmasının (farklı kültlerin en önemli ortak, birleştirici noktalarından biri olarak) “Apollon’un müziği”ne (ya da kavramsal olarak müziğin kendisine) işaret edilmek istendiği de anlaşılmaktadır. Anadolu’da Apollon’un birlikte anılmış olduğu yan isimler

¹⁸ Taşlıklioğlu Ormeleis bölgesinde Apollon ve Leto’nun ortak bir kültü olduğuna işaret etmiştir. (1963, s.162)

sayesinde geniş bir coğrafyada farklı kültlere sahip olduğu anlaşılır. Özellikle Apollon kültürünün yaygın olduğu bölgelerde, tören ve festivallerde icra edilen ilahiler ile ilgili yazılı belgeler bulunmaktadır. Diğer bazı kültürler gibi Apollon kültürünün de siyasi açıdan bağımsız olan topluluklar arasında birleştirici bir özelliği olduğu açıktır. Taşlıkılıoğlu, M.Ö. 5. Ve 1. Y.y.lar arasındaki bir dönemde Grynion ve Myrina'nın ortak bir Apollon kültürünü benimsemiş olduklarına işaret etmektedir. (1963, s.5) Apollon adına yapılan törenler içerisinde de (diğer tanrı ve tanrıçalar için yapılan törenlerde olduğu gibi) dans ve müzik etkinlikleri olduğu bilinmektedir. Farklı şehirlerden gelen koroların müzik yarışmalarına katıldığı Delos'taki Apollon şenliğinde, şiir resitallerinden önce çoğu M.Ö. 6. ve 7. y.y. Ürünleri olan giriş niteliğindeki övgülerin seslendirilmiş olduğundan bahseden Thomson, bu övgülerin epik ölçüsü ve lehçesiyle yazılmış olmalarına karşılık, Epik şiirler gibi kahramanlık konularını değil tanrı söylencelerini konu aldıklarını belirtir. (1991, s.239) Seleukia(Yalova) bölgesine atfedilen bir kitabe üzerinde Apollon Kitharados ve Kybele adına yapılan bir adak töreninin bulunduğuna işaret eden Taşlıkılıoğlu ise, bu sahnede çalgıcıların eşlik ettiği bir dans ve ziyafet etkinliğinin tasvir edilmiş olduğunu belirtmiştir. (1963, s.9) Kibele ve Apollon'un birlikte tasvir edilmiş olmasının sadece bu kültürle ilgili inanç biçimlerinin değil, kültür etkinlikleri içerisinde yer alan müzikal unsurların da kaynaşmasına işaret ettiğini düşünmekteyiz. Apollon inancının Anadolu'da gösterdiği çeşitlilik ve yaygınlığın diğer bir göstergesi olan ve M.Ö.300-200 yılları arasına tarihlendirilen Erthari sikkelerine işaret eden Taşlıkılıoğlu, bu bölgede de Apollon kültürünün etkin şekilde varlık gösterdiğini öne sürmüştür. (1963, s.16,18)

Anadolu'da tanrısal karakterler adına yapılmış, onların da üzerinde tasvir edildiği adak levhaları bulunmaktadır. Şahin, Apollon'un kitharası ile tasvir edilmiş olduğu bu gibi adak levhalarına işaret eder. (2000, s.86) Bu levhaların büyük bir kısmında Apollon'un sol yanında tuttuğu kithara ile tasvir edilmiş olduğu görülür. Sahnenin geri kalan kısımlarında ise çoğunlukla kurban edilecek bir hayvan ve kurban sunusu yapan kişiler yer almaktadır. Bu sahneler içerisinde –özellikle sembolik özellikleri açısından- kitharanın (dolayısıyla müzikal unsurların) önemli bir şekilde vurgulanmış olduğu anlaşılır. Bu ise Apollon'nun Lir'ler ile ne kadar özdeşleştirilmiş olduğuna işaret eden bir başka unsur olarak karşımıza çıkar. Ayrıca Apollon'un sağ elinde tutmuş olduğu sunu tasının, “Apollon'un bağışta bulunarak, insanların gözünde yükselmesi”ni sembolize ettiği de öne sürülmektedir.

(Şahin, 2000, s.86) Adak levhaları üzerindeki sahneler, Apollon'un adak sunumu ve müzik ile ilişkilendirilmesinin, sunu tası ve kithara ile sembolize edildiğine işaret ederken, insanların bu sunumları yapmasından yola çıkarak müziğin de aynı şekilde orada bulunan bazı görevliler tarafından yapılmış olabileceğini de göz önüne almak gerekir. Apollon kültürünün Knidos bölgesindeki geçmişine ait en erken kaynak olarak Herodotus'un vermiş olduğu bilgilere işaret eden Taşlıklioğlu, ünlü tarihçinin, kendi döneminde de büyük önem taşıyan Apollon Triopios kültü ve tapınağı ile ilgili bilgi verdiğini öne sürer. (1963, s.63) Taşlıklioğlu bu konu ile ilgili olarak şunlardan bahsetmiştir;

“Bu tanrının sıfatını ele alacak olursak, önce bu, Triopas kelimesi ile ilgili imiş gibi görünmektedir. Triopas, çok eski zamanlarda Knidos'ta yaşamış ilahi cennetten inme bir kahraman olup kendi ismine izafeten Knidos yarım adasına Triopion şehrini bina etmiş ve aynı zamanda tanrı Apollon'a da bir mabet yapmıştı. İşte bundan böyle Apollon, Triopios sıfatını alarak kendisine Knidos'ta kült icra edilmeye başlanmıştır. Bu efsane oldukça eskidir. Dorların buraya geldikleri tarih bizce malum olan M.Ö. 10. Asırlar olduğuna göre bu kuruluş efsanesi bu zamanlarda vuku bulmuş olsa gerek.” (1963, s.64)

Hesiodos, “Tanrıların Doğuşu”nda kralların Zeus'tan, ozanların ve çalgıcıların ise Musalar ve okçu Apollon'dan geldiği anlatısına yer vermektedir. (Erhat ve Eyuboğlu, 1977, s.107)

Antik Yunan müzik hayatı ile ilgili olarak en etkili ve önemli kaynaklardan diğer birini sağlayan Dionysos ise kendisi ile ilgili tapım törenlerindeki müzikal uygulamalar açısından büyük bir önem taşımaktadır. Dionysos'un Teos bölgesinde bir milli tanrı olarak benimsendiğini öne süren Taşlıklioğlu, bu bölge ile ilgili bir kitabede Meter Kybele ve Apollon kaydının bir arada bulunduğunu öne sürer. (Taşlıklioğlu, 1963, s.45) Mansel ise daha çok Trakya ve Anadolu ile ilgili çeşitli bağlantılara işaret eden Dionysos'un Yunanlılar tarafından bir bereket, toprak ve bitki tanrısı olarak gösterildiğini, ayrıca üzüm bağlarının ve şarabın koruyucusu olarak da benimsenmiş olduğunu belirtir. (Mansel, 1988, s.137) Dionysos kültürünün etkin şekilde varlık göstermiş olduğu bir bölgede, Apollon ve Kybele kültürünün de vurgulanmış olması, törensel bir çeşitliliğin varlığına işaret etmektedir. Mansel, Ege adaları ve Anadolu'nun çeşitli yerlerinde de adına törenlerin yapılmış olduğu anlaşılan Dionysos'un tapımcılarının geceleri ellerindeki meşalelerle gerçekleştirdikleri gürültülü törenlerde çok miktarda şarap içip dans ettiklerini, kutsal hayvanları parçalayarak bunların kanını şarapla karıştırıp içtiklerini ya da etlerini çiğ

olarak yediklerini öne sürmektedir. (1988,s.220) Keramik resimlerinde de görüldüğü üzere, Dionysos kült törenlerindeki müzikal yapının diğer kültürlerdeki uygulamalardan da etkilenmiş olduğu anlaşılmaktadır. Bu kült ile ilgili unsurların çok eski bayramlar içinde de var olduğu bilinmektedir. Detienne bu konuyu şu şekilde vurgulamıştır;

“Miken belgeliklerinin gün ışığına çıkarılmasından beri, Yunan tanrılar topluluğunun öteki üyeleri kadar Yunan kökenli bir Dionysos’un kanıtları kendini dayatmıştır. Buna koşut olarak bu tanrının en azından Yunanlaşma çağına kadar kente yabancı kaldığı görüşüyle bağdaşmayarak en titiz çözümler sonunda Apaturia (oymak bayramı) , Anthesteria (yeni şarap ile ölülerin bayramı) gibi eski bayramlardaki, varlığı, Dionysosun apayrı siyasal-dinsel dizgeler içerisinde temel bir yer tutabildiğini göstermiştir.”(2000b, s.172)

Her türlü çılgınlığın sarhoşluğun, azgınlığın yer aldığı bilinen Dionysos törenlerindeki müzikal yapının da bu çerçevede şekillenmiş olduğunu düşünmekteyiz. Adak levhaları, Dionysos kültürünün geç dönemlere kadar varlığını sürdürdüğüne işaret eder.

Antik Yunan Mitolojisi’nde Tanrı Hera’nın kini uzun süre yakasını bırakmadığı için oğlağa dönüşerek gizemli Nysa ülkesinde yaşamak zoruna kalan ve bir süre sonra üzüm ve şarabı dolayısıyla da sarhoşluğu keşfeden Tanrı olarak bilinen, ölümler ülkesi ile bağlantılı, zaman zaman yılan biçimine giren, onuruna yapılan Anthesteria bayramları aynı zamanda “ölülerin bayramı” olarak da isimlendirilmiş olan Dionysos’un, içgüdüsellliği, yaratıcı taşkınlığı, giz içinde saklı gerçeği yabanıl ve başına buyruk bir güzelliği ifade ettiği, aynı zamanda Bakkhos, Bromios ve Euhios, Dithrambos, İakhos, İobakkhos isimleriyle de anılmış olduğu öne sürülmektedir. (Estin ve Laporte,2005,s.105) Şahin, farklı görüşler olsa da Zeus’un kimi zaman Dionysos ile özdeşleştirilmiş olduğuna işaret eder. (2001, s.43)

Antik Yunan mitolojisinde baş tanrı olarak karşımıza çıkan Zeus inancının kökeninin ise tartışmalı olduğu, ortak isimlerin yanı sıra Antik Yunan ve Anadolu’da verilmiş olan bazı isimler ve işlevler açısından farklılık gösterdiği öne sürülmektedir¹⁹. (Şahin, 2001, s.1) İnanç biçimlerindeki farklılaşmaların ve kaynaşmanın bunlarla ilgili tören yapılarına da yansıtacağı açıktır. Arkeolojik veriler

¹⁹ Ayrıca Zeus’un gök ve yağmur, gök gürültüsü, şimşek, yıldırım gibi atmosfer olaylarıyla ilgili olduğunu öne süren Şahin, Zeus’un Helen tanrı kimliğinin Anadolu yerel inanç biçimleriyle birleştirilip, genellikle yerel isimler verilerek Anadolu tanrısı kimliğine kavuşturulduğunu ve kültürlerinin oluşturulduğunu öne sürmektedir. (2001, s.1)

üzerinde Zeus ve diğer tanrısal karakterlerin bir arada tasvir edilmiş oldukları görülmektedir. Bu sahnelerde anlatılmak istenen konular farklılık gösterse de tanrısal karakterlerin aynı sahnede tasvir edilmiş olmaları bir şekilde birbirleriyle yakından ilişkilendirilmiş olduklarına işaret eder. Farklı isim ekleriyle ifade edilmiş olan Zeus ile ilgili adak ve tapınma törenlerinde değişken yapıdaki uygulamalara ilişkin yazıtlar da bulunmaktadır. Bazı yazıtlarda Zeus’a sunulacak kurbanın cinsi, törenin uygulanma şekli ile ilgili bilgiler olduğu görülmektedir.

Zeus Aitherios kültüründe dua’nın oldukça önemli (bir ritüel) olduğunu öne süren Şahin, güney Frigya ve kuzey Likya arasında bulunmuş olan bir yazıtta bu tanrı ile ilgili resmi bir ritüelin nasıl olması gerektiğinin anlatıldığını öne sürmektedir. (2001, s.11) Törenlerin en belirgin ortak özellikleri olan “dua okuma” işleminin müzikal ya da yarı müzikal şekilde rahipler, tören görevlileri ya da halktan kimseler tarafından gerçekleştirilmiş olduğu anlaşılmaktadır.

Hesiodos’un Tanrıların doğuşu adlı eserinde müziğin gerek teknik gerekse ilhamla ilgili yönlerinin Zeus’un kızları olarak bilinen Musalardan geldiği inancına vurgu yapan mısralar bulunmaktadır.

“Böyle konuştu ulu Zeus’un kızları
Ve çiçek açan bir defterden koparıp
Güzel bir dal verdiler bana asa diye,
Sonra tanrısal sesler üflediler içime
Olaakları ve olmuşları yüceltmek için
Ve hele övmek için kendilerini Her söylediğim destanın başında ve sonunda .
Ama neye yarar meşeden ve kayadan söz etmek ?”

(Erhat ve Eyuboğlu, 1977, s.106)

Zeus Askraios adına Halikarnassos’da yapılan törenlerin Lelegeler’in en eski kült merkezlerinden biri olan Pedasa’da başladığı, buradan yola çıkan tören alayının Halikarnasos ya da civarında bulunan tanrının kutsal alanına geldiği ve burada sadece keçilerin kurban edilmiş olduğu öne sürülmektedir. (Şahin, 2001, s.12) Bu çerçevede tapınaklara, adak yerlerine ya da kutsal bir alana ulaşmak için yapılan bu şekildeki yolculuklar sırasında da ilahilerin söylenmiş olduğunu da düşünmek gerekir. Zeus Askraios kültürünün meşe ağacı ile ilişkili yerel bir kült olduğunu öne süren Şahin (“kahinlik” özelliği de bulunan bu tanrının) bazı sikkeler üzerinde genellikle ışıklı taç ile betimlenmiş olmasından dolayı aynı zamanda güneş tanrısı işlevinde olduğunu da öne sürmektedir. (2001, s.13) Euripides’in Truvalı Kadınlar

adlı eserindeki bazı mısralar, Zeus adına yapılan törenlerin en az bir gece boyunca sürmüş olduğuna işaret eder ;

“Ve böylece, ey Zeus,
İlion’daki tapınağı
Akhalara vermiş oluyorsun,
Güzel kokulu sunağı,
Sunuların göksel mür ateşini
Ve de dumanını, kutsal Pergamon’u
İda’nın sarmaşıklı ormanlarını,
Kar gibi billur nehirleri,
Güneşin ilk ışıklarının vurduğu,
Tanrıların ısıltılı barınakları olan dağları.
Bitti bayram kurbanları, gece ilahileri tanrıların
Tüm gece süren kutlamaları,
Tanrıların altın heykelleri ve
Kutsal ay ışığı ile dolu
Frig sunularımız, her adağa on iki.” (Sandalcı, 2002, s.52)

Antik Yunan edebiyatına ait bu gibi metinler, kökenleri çok eski dönemlere kadar uzanan inançların varlığına işaret etmekle beraber bunlarla ilgili uygulamaların içeriğine de yer vermeleri açısından büyük bir önem taşımaktadır. Bazıları bütün bir gece süren etkinliklerde adak törenlerinin ön planda olduğu anlaşılmaktadır.

Antik Yunan Medeniyeti’ne ait bir çok sanat eseri üzerinde tasvir edilmiş olan Pan ise, müzikle yakından ilişkili olan Mitolojik tanrılardan biri olarak bilinmektedir. Georgoudi, Pan’dan şu şekilde bahsetmektedir.

“Pan’ın kırdaki üstlendiği başlıca görev, çobanlar ve sürüler nereye giderse oraya gitmektir. Yaylalara göç eden çobanlar gibi dolaşır ama, bunları göçebelikle ve mevsimler değişince yapılan göçlerle özdeşleştirmeye çalışan artık geçerliliği kalmamış bir anlayışın göstermek istediğinin aksine “ göçebe değildir. Çobanlar ve taşra insanları ona daha çok peynir, süt ya da keçi verirler. Ve Hesiodos’un kışın soğuk günlerinde sıkıca giyinmiş, sarınmış çobanlarını andıran basit heykeller sunarlar. Sunulan eşyalar arasında, genelde Pan’ın taşıdığı bir sopa bulunur ve bu sopa bugün Yunan keçi çobanlarının elinde gördüğümüz eğilmiş sopayı andırmaktadır. Ama Pan’a bir çoban görüntüsü veren en önemli özelliği “ hoş sesli “ (eukelados) balmumuyla birbirine yapıştırılmış sazlardan yapılmış (kerodetos) kavalıdır. Zaten Arkadia’da ilk şarkıyı söyleyen de Pan’dır. Müziğin hayvanlar üzerinde olumlu etkisi olduğu çiftleşme dönemlerinde bir tür afrodizyak görevi gördüğü inancı Antik Çağ’da oldukça yaygındı. Apollon – Euripides’de koronun söylediği gibi Admetos’un sürülerini beklerken, bunların

üremeleri için onlara şarkılar “ kır düğünü türküleri “ (poimnitas Hymneaus) söyler.”
(2000,s.902)

Pan ve müzik ilişkisi doğal oluşumların ve kırsal yaşamın müzik ile olan sağlam ve etkili bağlarına işaret etmektedir. İlyada’da bu doğal oluşumların tanrılar ile etkileşimine ilişkin önemli mısralar bulunmaktadır.

Derin anaforlu ırmak da seslendi Apollon’a :

“Vah Zeus’un oğlu, vah gümüş yaylı tanrı

Unuttunmu buyruklarını Kronosoğlu’nun?

Çoğu zaman nasıl buyururdu sana o,

Truvalıları koru, savun derdi,

gün batıp, karanlık yayılınca dek toprağa.”

(Erhat ve Kadir, 1967, s.483-484)

Kocatürk’ün çevirisini vermiş olduğu diğer bir metin ise, efsanevi şair Orfe’nin Pan’a seslenişini içermektedir. Bu metinde Orfe’nin Pan’ı “keçi ayaklı Pan, serseri dolaşan tanrı, fırtınaların hakimi, yıldızları yuvarlayan ve sesi dünyanın sonsuz konserlerini meydana getiren, berrak pınarları çok seven, çiftçilerin ve çobanların sevgili tanrısı, tepelerde oturan hızlı tanrı, şarkı dostu, nymphelerin aziz tanrısı, her şeyi meydana getiren tanrı, kainatın ilk yaratıcı kuvveti, mağaralarda yaşayan, Zeus’un öfkesiyle keçi boynuzları takılan öfkeli tanrı” şeklinde tanımlamış olduğu belirtilmiştir. (1965, s.9)

Pan’ın kullandığı çalgının basit yapısı müziğin, doğa-insan uyumundaki önemli bir aracı olma konumuna işaret eden önemli bir örnektir. Müziğin insanlar üzerinde olduğu gibi hayvanlar üzerinde de özellikle çiftleşme dönemlerindeki olumlu etkisi, ve bu amaçla hayvanlara kır düğünü türkülerinin söylenmiş olması, Antik Yunan Mitolojisi ile günlük yaşamın kesiştiği hayvancılık, çobanlık gibi unsurların yine Mitolojik bir karakter olan Pan hakkındaki söylenceler ve müzik ile birleşerek varlık göstermesi, mitolojik söylemin kültür alanları arasındaki birleştirici özelliğine işaret etmektedir. Bu ise Antik Yunan Medeniyeti’nde Mitoloji’nin müziğin ve müzikal unsurların günlük yaşamın içinde bu derecede var olmasındaki en önemli sebeplerinden birini vurgulamaktadır. Pan’ın keramik resimlerinde aşağıdaki gibi syrinks ile tasvir edilmiş olduğu görülmektedir. (Bkz. Şekil 3.6.) Anderson, tüm çalgıların en eskisi olarak öne sürdüğü, (deliksiz boruların belirli sayılarda yan yana birleştirilmesiyle yapılmış olan) syrinks’in Antik Yunan şehir yaşamı içerisinde hiçbir zaman kabul görmediğini buna karşılık İlyada’da tasvir edilmiş olan heroik

(kahramansal)yaşamın bir parçası olarak ele alınmış olduğunu öne sürmektedir. (1997, s.33)



Şekil 3.6. Antik Yunan keramik resmi, sağ tarafta elinde syrinks ile Pan tasviri (West, 1994,ş.29)

Aşağıdaki keramik resminde kendisi ile ilgili bir takım söylencelerde müzikle ilgili unsurlara yer verilen Marsyas, Olimpos'a aulos çalmayı öğretirken tasvir edilmiştir. Bu sahnede ayrıca, Eros, Pan ve Afrodit'in de tasvir edilmiş olduğu görülmektedir. (Bkz. Şekil 3.7.)



Şekil 3.7. Antik Yunan keramik resmi, mitolojik konulu müzik sahnesi. (Carpenter, 2002,ş.135)

Marsyas'ın aulos, Apollon'un ise kithara ile katıldığı yarışma neticesinde Marsyas'ın kaybetmiş olduğu ve tanrı tarafından derisi yüzülerek Marsyas nehrinin çıkış yeri olan mağaranın ağzına astırılmış olduğu söylencesi bulunmaktadır (Taşlıkılıoğlu, 1963, s.163) Yunanlı'nın galip, Frigyalı'nın ise mağlup olduğu bu yarışmanın kithara ve aulos arasındaki rekabetin sembolü olduğuna da işaret eden Taşlıkılıoğlu Frig şehirlerinde Apollon'un Apollon Kitharoidos olarak adlandırılmış olmasının Apollon'un Frigler tarafından da bu şekilde benimsenmiş olduğuna işaret ettiğini öne sürmektedir. (1963, s.163) Aşağıdaki vazo resminde yukarıda sözü geçen yarışma esnasında Marsyas'ın aulos çalarken tasvir edilmiş olduğu görülür. (Bkz.Şekil 3.8)



Şekil 3.8. Antik Yunan keramik resmi, mitolojik konulu müzik sahnesi, aulos çalan Marsyas tasviri. (Carpenter, 2002, s.137)

Bu yarışma sonrasında kaybetmiş olan Marsyas'ın diğer bir keramik resminde Olimpos'a aulos çalmayı öğretirken tasvir edilmiş olması ilgi çekicidir. Bu sahne aynı zamanda Anadolu'lu unsurların dayanışmasını da sembolize etmektedir. Bununla beraber, aulos'un icadının Frigya kökenli olan Marsyas, Olympus, Hyagnis, ya da Athena'ya atfedilmiş olduğu da düşünülmektedir (Anderson, 1997, s. 108) Olympus isminin sadece "bir doğu etkisi" değil aynı zamanda Hellenleşmiş İyonya ve Yunanistan ana kıtası arasındaki bir bağlantıya da işaret ettiği de öne sürülmektedir. (Anderson, 1997, s.53)

Athena ve aulos ilişkisine işaret eden bir söylence ise şu şekildedir; "Athena bir gün aulos çalarken, sudaki yansımasında şişmiş olan yanaklarını görünce aniden aulosu yere fırlatır, Marsyas ise Athena'nın uyarılarına rağmen aulosu yerden alarak çalmaya devam eder." Athena'nın aulos'u yere atmasının gerçekte kimi zaman tanrı ya da tanrıçaların da "müzik" ya da "müzikal unsurlar" hakkında olumsuz düşünceleri olabileceğine işaret ettiğini düşünmekteyiz. Athena'nın gerçekte duymuş olduğu rahatsızlığın müzikten değil, müziğin kendisini çirkinleştirmiş olmasından doğduğu ve sudaki yansımasını görmemiş olsa Athena'nın çalmaya devam edeceği açıktır. Çirkinleştiğini, sudaki yansımasını görmeden anlamamış olması ile, müziğin tanrıçaları bile kendinden geçirecek özellikte olduğunun vurgulandığını, Marsyas'ın Aulos'u çalmaya devam etmiş olması ile ise (olumsuz bir davranışa değil), müziğin sürekliliğine işaret eden olumlu bir davranışa işaret edildiği düşünülmelidir. Athena ile ilgili tapınma ya da adak törenlerinde bu sebeple aulos kullanılmadığı ya da aulos icracılarının (Bir çeşit saygı jesti olarak) phorbeia takarak yanaklarındaki şişmeyi engellemiş olduklarını düşünmek mümkündür. Bu ve benzer anlatılar ise mitolojik karakterlerin ilişkilendirilmiş oldukları müzikal unsurlara ait sembolik

dışavurumların, özellikle tapınma ve adak törenlerinde işlevsel bir boyuta dönüşmüş olduğuna işaret etmektedir. Antik Yunan Mitolojisi ve bu çerçevedeki anlatılarda her türlü davranış gibi müzik yeteneğinin de tanrılar tarafından insanlara sunulmuş olduğuna işaret edilir.

İlyada’da bu konu ile ilgili olarak şu mısralara rastlanmaktadır;

“Sen kendine mal edemezsin her üstünlüğü,
tanrı üstünlüğü kimine savaşta verir,
kimine oyunda, kimine çalgı çalmada, kimine türkü söylemede.”

(Erhat ve Kadir, 1967, s.330)

Bu mısralar aynı zamanda Antik Yunan Medeniyeti’ndeki hiyerarşik yaşam biçimini de vurgular niteliktedir. Mitolojik tanrı ve tanrıçalar arasında da belirli bir hiyerarşinin görülüyor olması bu görüşü desteklemektedir. Mitolojik söylemin genel yapısı içerisinde insanların tanrılarla olan diyaloglarının oldukça açık ve net bir şekilde gerçekleştiği, bazen insanların tanrısal, tanrıların ise insansal özelliklere sahip oldukları görülmektedir. Bu yaklaşım ise, genel söylem içerisinde gerek insanların gerekse tanrıların kendi işlerini yapabilmek ya da bunların farkında olunmasını sağlamak için (açıkça olmasa da) gerek birbirleri gerekse insanlar üzerinden ifadeye ihtiyaç duyduklarına işaret etmektedir. Bu sebeple Musaların, Hesiodos’a müzik yeteneğini vermelerini Musaları yüceltecek mısralar yazıp, bunları okuyabilecek niteliklere sahip olması düşüncesiyle ilişkilendirebilmekteyiz. Erhat, Antik Yunan Medeniyeti’ne ait gerek yazılı gerekse görsel belgelerde sıklıkla adları geçen ve tasvirlerine rastladığımız Musalardan, Kalliope’nin, destan şiiri ya da lirik şiir; Klio’nun tarih; Polhymnia’nın, Pantomim; Euterpe’nin flüt; Terpsikhore’un dans; Erato’nun korolu şiir; Melpomene’nin Tragedya; Thalia’nın Komedi ve Urania’nın ise gök bilimi ile ilgili olduğunu öne sürmektedir. (1972, s.267) Musaların yöneticisi olarak ise Apollon’a işaret edilir. Antik Yunan edebiyatının en önemli yapıtları arasında olan Hesiodos’un Theogonia (tanrıların Doğuşu) adlı eserinin “Musalara sesleniş” ile başlıyor olması düşüncemize göre bu mitolojik karakterlere verilen öneme işaret etmektedir;

Musalara sesleniş :

Helikon Musalarını övmekle başlayalım

Ulu ve kutsal Helikon dağının konuklarını

Narin ayaklarıyla oynar durur onlar

Suları menekşe rengi kaynağın başında

Ve güçlü Kronosoğlu’nun sunağı çevresinde,

Çok kez de yıkayıp nazik tenlerini
Permessos, Hippokrene ya da Olmeios sularında
Güzelim korolar kurarlar halka halka
Adımlarının uçtuğu Helikon tepelerinde,
Sonra sarınıp yoğun bulutlara
Yürür giderler gecenin karanlığında
Övgüler okuyarak hep bir ağızdan (Erhat ve Eyuboğlu, 1977, s.105)
Bir güzel ezgiyi onlardan öğrendi Hesiodos bir gün
Ulu Helikon'un yamaçlarında koyun güderken, (Erhat ve Eyuboğlu, 1977, s.105)
Ve babaları gümbürtülü Zeus'un sarayı
Gülümser bu ışıltılı tanrıça sesleriyle,
Karlı Olympos'un doruğu yankılanır,
Ezgileri yüceltir tanrılar soyunu.” (Erhat ve Eyuboğlu, 1977, s.106)

Öte yandan Truvalı Kadınlar eserinde Euripides'in “esin perisi” olarak vurguladığı varlığın da Musalardan biri gibi mitolojik bir kişilik olduğu anlaşılmaktadır.

“Ey esin perisi, Truva'nın gömülüğü ile ilgili
Göz yaşartan yeni bir şarkı söyle bana
Çünkü Argosluların dört tekerlekli
Bir arabasıyla alınan, şansız Truva kenti için
Bir şarkı söyleyeceğim.” (Sandalcı, 2002, s.25)

Homeros'un İlyada adlı eseri, tanrı ve tanrıçalar kadar efsanevi savaşçıların ve bazı kralların da müzikal unsurlarla ilişkilendirilmiş olduğuna işaret etmektedir ;

“Kıyıları boyunca yürüdüler uğuldayan denizin, yakardılar dünyayı elinde tutan, sarsan tanrıya. Aiakos torununun eğilmez yüreğini kandırmak için vardılar Myrmidonların çadırlarına gemilerine, buldular orada AkHilleus'u, çalgısını çalıyor inceden inceden, gönlünü eğlendiriyordu. Güzel işlenmiş bir çalgıydı bu, üstünde köprüsü gümüşlendi, Eetion ilini yıktığı gün almıştı kendine, eğlendiriyordu onunla gönlünü, yiğitlik türküleri söyleye söyleye. Patroklos oturmuş karşısında, ses çıkarmadan, bekliyordu bitirsin diye türküsünü. Başta Odysseus, yürüdüler ona doğru, gelip durdular önünde, şaşırdı AkHilleus, fırladı yerinden, elinde çalgı, kalktı ayağa.”

(Erhat ve Kadir, 1967, s. 226-227)

Mitolojik karakterlerin yanı sıra Thamyris gibi efsanevi ozanların da Antik Yunan anlatıları içerisinde müzikal unsurlarla yakından ilişkilendirilerek yer almış oldukları görülür. İlyada'da Thamyris'ten şu şekilde bahsedilmektedir;

“Musalar buluşmuşlardı eskiden Dorion'da,
keseceklerdi Trakyalı Thamaris'in şarkısını.
Oikhalia'dan gelmişti Thamaris,

Oikhalia'lı Eurytos'un yanından,
kendine güveniyor, övünüyordu,
Kalkanlı Zeus'un kızlarını,
Musaları bile yenerim diyordu şarkı söylemede.
Onlarda kızdılar, kör ettiler onu,
tanrısal şarkıyı aldılar elinden,
çalgı çalmayı unutturdular ona.” (Erhat ve Kadir, 1967, s.96-97)

Apollon, Marsyas yarışmasında olduğu gibi müziğin, mitolojik karakterler arasında da bir rekabet unsuru haline getirilmiş olduğu da göze çarpmaktadır. Bu rekabetin aynı zamanda Thamyris'in Musalarla rekabete girmesinde de kendisini göstermiş olduğu anlaşılmaktadır. Bu şekildeki rekabetlerin ise çoğunlukla bir cezalandırma ile sonuçlandığı görülür.

M.Ö. 5. Yüzyıla tarihlendirilen bir keramik resmi, etrafı Musa'larla çevrilmiş şekilde, elinde lir ya da kithara çalarken tasvir edilmiş olan Thamyris'e işaret etmektedir. Trakya'lı olduğu öne sürülen efsanevi Thamyris karakterinin Musalarla müzik konusunda boy ölçüşmeye kalkınca kör edilmiş olduğu söylencesi bulunmaktadır.

Aşağıdaki keramik resminde ise, Thamyris'in cezalandırılması konu edilmiş olup, annesi ile bir Musa arasında oturmuş halde, kucağındaki lir yere düşerken tasvir edilmiştir. (Bkz. Şekil 3.9.)



Şekil 3.9. Antik Yunan keramik resmi, Thamyris'in cezalandırılma sahnesinin tasviri. (Carpenter, 2002, ş.139)

Sahnede yere düşerken tasvir edilmiş olan lir çalgısı, ozanlığı elinden alınsa da Thamyris'in şiirlerini söylemeye devam edeceğine işaret etmektedir. Thamyris'in elleri ya da ağzı değil de gözlerinden cezalandırılmış olmasının ve bir çeşit destekçi olarak annesinin yanında bulunmasının da bu düşüncüyü desteklediğini düşünmekteyiz.

Thamyris gibi diğer bir efsanevi ozan olan Orpheus (Orfe) ise Antik Yunan anlatılarının müzik ile ilgili önemli bağlantılarından birine işaret etmektedir.

Homeros ve Hesiodos'un eserleri de dahil olmak üzere Orfe'ye gerek yazılı belgelerde gerekse görsel tasvirlerde M.Ö. 6. y.y'a kadar rastlanmadığı, buna karşılık (söylencelere dayanarak) tüm dönemlerde Antik Yunan Medeniyeti'nde bir çeşit sihirbaz, büyücü olarak algılanmış olduğu öne sürülmektedir. (Anderson, 1997, s.27)

Musalardan birinin oğlu olarak bilinen ve Thamyris gibi Trakya'lı olduğu düşünülen Orfe ise, Anadolu'da oldukça büyük önem verilmiş olan efsanevi bir karakterdir. Mansel, başta Frigya olmak üzere Anadolu, Trakya ve Yunanistan dinlerinin bir karışımı izlenimini veren Orfe dininin M.Ö. 7. y.y'dan başlayarak Yunan yarımadasının büyük bir kısmına yayılmış olsa da resmiyet kazanmadığına işaret etmektedir. (1988, s.220-223) Arkeolojik veriler üzerindeki sahnelerde genellikle elinde lir olduğu halde tasvir edilmiş olduğu görülen ve Trak kralı olarak da bilinen Orfe'nin, şarkıları ve sesiyle vahşi hayvanları, ağaçları ve hatta taşları kendilerinden geçirdiği, fırtınaları dindirdiği inancı mitolojik söylence içinde yer alır. (Carlier, 2000, s.851) Bu inanç ile esas olarak "Orpheus"un (Orfe'nin) değil müziğin gücünün vurgulanmak istendiği düşüncesi ağırlık kazanmaktadır.

Mansel, Orfe inancında ruhun sıkıntılardan kurtarılması için bu dinle ilgili törenlere katılmanın şart olduğu inancından bahsetmektedir. (1988,s.222)

"Orfe, Aristeia'nın takibinden kurtulmaya çalışırken bir yılan tarafından sokulan karısı Dryade Eurydike ölünce, ondan ayrı kalamaz ve cehennemde onu aramaya koyulur. Şarkısı, köpek Kerberos'u susturur ve gün ışığı ulaşmadan dokunmaması koşuluyla karısı Eurydike'yi geri almasına izin veren cehennem tanrılarına kendisini acındırır. Orfe ne yazık ki karısıyla kendisi arasına bu zorunlu mesafeyi koymayı başaramaz. Geri döner hemen ardından Eurydike büyük bir karanlıkla çevrelenir "ve incecik bir duman gibi" sonsuza dek yok olur. Teselli edilemeyen müzisyen, Thrakianın dondurucu yalnızlıklarına gömülür. Ancak ülke kadınları, Bakkhos onuruna yapılan bir gece aleminde hor görüldüklerine karar vererek onun bedenini parçalarlar ve parçalarını dağıtırlar. Hebre'nin dalgaları başını getirdiği sırada, o hala Eurydike'yi çağırılmaktadır. "kıyıları tüm ırmak boyunca Eurydike diye çınlamaktadır." (Carlier,2000,s.851)

Mitolojik anlatılarla temellendirilmiş olan bazı keramik resimleri aynı zamanda çalgıların şekilleri ve icra teknikleri ile ilgili olarak da önemli bilgiler vermektedir.

Lir çalgısının birleştirici ve uzlaştırıcı özelliğine aşağıdaki vazo resminde de görüldüğü gibi bir savunma aracı olma özelliği de eklenmektedir. Bununla ise gerçek anlamdaki fiziksel bir savunmanın değil kaba kuvvetin karşısında etkili bir şekilde duran güzel sanatların sembolize edildiğini düşünmekteyiz. Diğer bir deyişle

bu sahnede “şiddet” ile ilgili söylemin somut şekli olan “her türlü silah” ile, “sanat, şiir, müzik” ile ilgili söylemin somut şekli olan “lir”in karşılaşması söz konusudur. Öte yandan bir ozanın en iyi savunma aracının “ozanlığı” olduğunu da belirtmek gerekir. Keramik resimlerinde rastlanan “Orfe’nin ölümü” sahnesinde kadınların, kendisini ancak liriyle savunabilen Orfe’ye saldırdıkları görülmektedir. (Bkz. Şekil 3.10,11)



Şekil 3.10. Bir Antik Yunan keramik resmi, Orpheus (Orfe)’nin ölümü sahnesinin tasviri. (Carpenter, 2002, ş.142)



Şekil 3.11. Antik Yunan keramik resmi, Orpheus (Orfe)’nin ölümü sahnesinin tasviri. (Boardman, 2002, ş.277)

Kendisini liriyle savunmaya çalışırken tasvir edilmiş olan bir başka figür ise Herakles’in müzik hocası olan Linos’tur. (Bkz. Şekil 3.12)



Şekil 3.12. Antik Yunan keramik resmi, Herakles’in, kendi müzik hocası Linos’a saldırma sahnesinin tasviri. (Carpenter, 2002, ş.171)

Farklı bölgelerde değişik kültlere sahip olan bir tanrısal karakter olan Demeter’in Eleusis’teki kültü’nün yabancılar dışarıda kalmak üzere cinsiyet ya da

sınıf farkı gözetmeden köleler de dahil olmak üzere herkese dünyada yeniden doğuş, diğer dünyada ise mutlu bir hayat vadetmiş olduğunu öne süren Mansel, bu dinin mensubu olan kişilerin kızı Persefone'yi kaybettikten bir süre sonra tekrar bulan Demeter'in acı ve sevincini sembolik olarak tanımlayan gece törenlerine katıldıklarını belirtmiştir. (Mansel, 1988,s.218)

Antik Yunan Medeniyeti'nde müziğin, dinsel tören ve festivallerde, kùltlerle ilgili uygulamalarda yoğun şekilde yer alması, gerçek anlamda her türlü kültürel öge ile gerek içerik yönünden gerekse işlevsel bağlantılarının bulunmasından kaynaklanmaktadır. Antik Yunan Medeniyeti'nin hemen her döneminde kültürün üzerinde taşındığı birçok unsurun diğerleriyle sıkı bir bağlantı içinde bulunduğu görülmektedir. Günlük yaşamın aşamalarının yanı sıra diğer sanat dallarıyla da yakından ilişkili oluşu onların yöntemlerinden beslenmesi ve bir o kadar da bu sanat dallarına destek vermesi açısından müzik ve müzik ile ilgili unsurlara gerek teorik gerek sembolik gerekse pratik açıdan büyük önem verildiği görülmektedir. Antik Yunan Medeniyeti'ndeki Mitolojik anlatıların kaynağındaki en temel olgulardan birinin müzik ve müzik ile ilgili unsurlar olması ve verilen önem sırasına göre sembolik, pratik ve teorik açılardan yaklaşılmış olmasının yukarıda da belirttiğimiz üzere Antik Yunan kültürel yapısının, sosyal oluşumların hiyerarşik özelliklerinden de kaynaklandığı anlaşılmaktadır. Bu törenler ve sosyal kurumlar yardımıyla müziğin sağlam temeller üzerinde şekillendiği, yeni nesillere aktarıldığı ve değişikliklerle varlığını sürdürmüş olduğu anlaşılmaktadır. Bunun ise gerek ritimsel gerekse melodik olarak farklı yapılara işaret eden yeni müzikal türlerin ortaya çıkmasında büyük bir rol oynadığı açıktır. Dinsel törenlerin en önemli ortak özelliği, Antik Yunan Medeniyeti'nin hüküm sürdüğü coğrafyalarda büyük bir çeşitlilik göstermiş olmasıdır. Bu törenlerin ve festivallerin gerçekleşmesi için gerekli ekonomik desteği sağlayan bazı kurumların olduğu da bilinmektedir.²⁰ Mansel, İyonya aristokratları tarafından barış zamanlarında, içeriğinde müzik ve şiire özel bir yer ayrılmış olan toplantı, içki meclisi ve spor yarışmalarının düzenlenmiş olduğundan bahsetmektedir. (1988, s.100)

Bu törenlerin ve dinsel uygulamaların önemli bir kısmının bağlantılı olduğu “Ana Tanrıça Kültü” ile ilgili dinsel tören ve tapınmaların,

²⁰ Altmış zengin Atina vatandaşından oluşmuş olan symmroia'nın dini törenlerin idaresi ve gerçekleşmesiyle ilgili bir kurum olduğunu öne sürmüş olan Taşlıkılıoğlu, özellikle fakirlere ve vergisini zamanında veremeyenlere avans para sağlayan bu kurumlardan Atina şehrinde yirmi adet bulunduğuna işaret etmiştir. (1963, s.45)

Antik Yunan Medeniyeti'nin en geç dönemlerine sürdürölmüş olduğu bilinmektedir. Müzikal icra'nın çoğunlukla mitoloji ile de ilişkilendirilerek tanrılara tapınma ile ilgili bir unsur olarak düşünöldüğu, festivallerde yer alan şarkı icrası, koral danslar ve ritüel ilahiler tarafından eşlik edilen müzik etkinliklerinin gerçekleştirilmiş olduğu bilinmektedir.

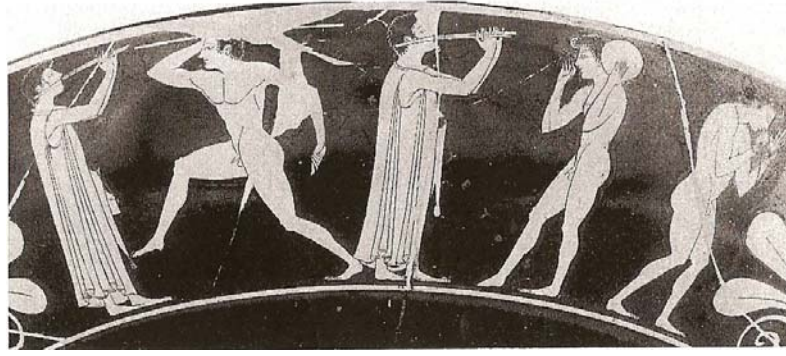
İyonya'nın költ etkinlikleri bakımından da diğör bölgeler arasında bir üstönlüğe sahip olduğunu öne süren Taşlıklioğlu, bu bölgede Anadolu'nun en önemli tapınak ve kehanet merkezlerini sınırlarına dahil edilmiş olduğuna, diğör bölgelerin İyonya ve Aeolia kadar, Hellen dünyası ile yarışabilecek gösterişli şehirler ve tapınaklar meydana getirememiş olduklarına işaret etmiştir. (1963, s.47)

Festivaller, oldukça dinamik ve hareketli yapılarıyla, sadece ilgili oldukları költlerin ve içeriklerindeki ritüel olguların anlamlarını değıl, aynı zamanda çok sayıda insanı bir araya getirerek sosyal bilinç anlayışını da kuvvetlendirmişlerdir. Koro icrasının bu törenlerde oldukça önemli bir rol oynamış olması toplum bireyleri arasındaki sosyal bağların kuvvetine de işaret etmektedir. Müziğin yanı sıra farklı költürel etkinlikleri de içeren bu festivaller gerek etkinlikler arasında bağlantıyı sağlamaları gerekse költürel etkinliklerin müzikal yapı ile olan organik bağlarına işaret etmeleri açısından büyük bir önem taşır. Öte yandan kendine özgü uygulamalara yer vermiş olmasının yanı sıra içerdii yarışmalarla insanlar için kendilerini yetenekli oldukları farklı alanlarda ortaya koyma fırsatı da sunmuş olmaları festival etkinliklerinin, diğör önemli bir işlevine işaret etmektedir. Antik Yunan Medeniyeti'nde dinsel özelliklerin ön planda olduğu ve kutsal karakterlerin onuruna yapılan festival ve törenlerde müzik ile ilgili unsurların önemli bir yer işgal ettiğı ayrıca büyü törenlerinin, iyileştirme ayinlerinin de yapılmış olduğu bilinmektedir. Thomson, epidos kelimesinin büyü, tılsım, büyü duası ya da (hasta olan) birinin başında söylenen şarkı anlamına geldiğini ve teknik olarak da bir çeşit bitiş bölümüne işaret ettiğini öne sürmektedir. (1991, s.219) Antik Yunan Medeniyeti'nde M.Ö. 2. Bin yılda tapınma törenlerinin dağların tepelerinde, yamaçlardaki mağaralarda ya da tapınma alanlarında gerçekleştirilmiş olduğunu öne süren Mansel, saraylarda, büyük evlerde bir insanın içerisinde rahat hareket edemeyeceğı bir ya da bir kaç odadan oluşan küçük tapınma yerlerine rastlanmış olduğunu belirtir. (1988,s.53,54) Bu şekildeki törenlerde sadece vokal icraya ya da küçük çalgıların eşliğindeki icralara yer verilmiş olması gerekecektir. Müziğin (ya da müziğin bileşenlerinin) bu törenler içerisindeki etkin şekilde var oluşunun en eski

dönemlere kadar uzandığı bilinmektedir. Birbirleriyle olan önemli kültürel bağlantıları sayesinde, Anadolu Medeniyetleri'nde büyü, iyileştirme amaçlı tören ya da uygulamaların genellikle belirli bir metnin çeşitli şekillerde seslendirilmesi yoluyla gerçekleştirilmiş olduğu anlaşılmaktadır.

Bu şekildeki törenler içerisindeki uygulamaların işlevsel özelliklerden çok sembolik uzantılara işaret ettiğini belirtmek yerinde olacaktır. Büyü, kehanet gibi kavramların mitolojik karakterlerle de ilişkilendirilmiş olduğu görülür. Taşlıklioğlu, Telmisos bölgesindeki Apollon tapınağının geçmişinin Herodot öncesine kadar uzandığını, Apollon'un oğlu olarak bilinen Telmisos adlı kişiye yine bu tanrı tarafından şehrin kahini olma yetkisinin verildiğini öne sürmüştür. (1963, s.74) Buna benzer şekilde, bazı kişilerin yetkilerini dolaysız olarak tanrılardan almış oldukları inancı ise büyü ve benzer uygulamalara verilen öneme işaret etmektedir. Öte yandan Anadolu'da yapılmış olan bazı dinsel uygulama ve törenlerin kökeninde de bu büyü uygulamalarının önemli bir yeri olduğunu düşünmekteyiz. Bu dinsel etkinliklerin ise değişik coğrafyalarda farklı şekillerde gerçekleştirilmiş olduğu anlaşılmaktadır. Girit dininde tanrıçaların ön planda olmalarına uygun olarak kadınların bu törenlerde oldukça önemli bir rol oynadığını öne süren Mansel, müzikli dansların yer aldığı bu törenler sırasında tanrılara hayvan, bitki ve içeceklerin sunulduğunu belirtmektedir. (1988, s. 55,56) Keramik resimlerde dansçıların (idyofon ve membranafonlarla) tasvir edilmiş olması bu uygulamaların müzik kültürü ile olan bağlantılarının görsel olarak da tanımlanmasına olanak sağlamaktadır. Antik Yunan kaynakları ayrıca, ölüm törenlerine de işaret etmektedir. Ölüm törenlerinin içerisindeki etkinliklerin de, kültür ürünlerinin aktarılmasında önemli roller üstlenmiş olduğu anlaşılmaktadır. Girit'teki ölümler kültü ile ilgili olarak Hagia Triada'daki bir taş lahit üzerindeki resimlerin bilgi verdiğini belirten Mansel, bu tasvirden yola çıkarak söz konusu cenaze törenlerinde, kurban edilen sığır kanının, çifte baltaların, ağaç ve sunakların yanı sıra müziğin de çok önemli bir rol oynadığını öne sürmüştür. (1988, s.57) Görsel ve yazılı karakterdeki belgeler özellikle tapınma ve ölüm törenlerindeki benzer uygulamalarla ilgili olarak önemli bilgiler vermektedir. Homeros destanlarında da görüldüğü üzere bir kral, bir yiğit ya da önemli bir kişinin ölümünde cenaze törenleri için oyunlar, yarışmalar düzenlendiği, spor yarışmalarının yapıldığı bu oyunlara çağırılan ozanların ölü için ağıtlar, övgüler seslendirerek kendi aralarında yarıştıkları bilinmektedir. (Erhat ve Eyuboğlu, 1977, s.6) Ölümler kültürünün Akalarda da önemli bir yeri olduğu,

Dor göçünden sonraki Antik Yunan cenaze törenleri içerisinde yer alan, silah oyunlarının ve spor yarışmalarının bu topluluğa kadar uzandığı düşünülmektedir. (Mansel, 1988, s.80) Antik Yunan Medeniyeti'nde gerçekleştirilmiş olan festivallerde, yarışmalarda değişik spor dallarının yanı sıra müzik yarışmaların da yapıldığı bilinmektedir. Bazı keramik resimlerinde aulos icracılarının eşliğinde çalışan sporcuların tasvir edilmiş olduğu görülür.



Şekil 3.13. Antik Yunan keramik resmi, aulos icracısı ve sporcu tasvirleri. (West, 1994,ş.10)

Pindar'a ait "Bir Güreş Galibine" adlı eserin, Olympia oyunlarında güreş dalında galip gelen Oponte'li Epharmostos için yazılmış olduğunu öne süren Kocatürk ise, bu esere ait bir bölümün çevirisini vermiştir. (Kocatürk, 1965, s.63,64) Pindar'ın bu eseri, diğer etkinliklerde görev alan kişiler kadar Antik Yunan sporcularının da müzikal unsurlara verdiği öneme işaret etmektedir. Taşlıklioğlu, Anadolu'nun farklı bölgelerinde gerçekleştirilmiş olan festivaller içerisindeki yarışmalarda kazananların almış oldukları ödülleri Apollon tapınağına hediye ettiklerini öne sürmüştür²¹ (Taşlıklioğlu, 1963, s. 64) Bununla beraber sporcuların yanı sıra müzik dallarındaki galiplerin de benzer şekilde almış oldukları ödülleri tapınağına bağışlamış oldukları anlaşılmaktadır. Bunun ise Antik Yunan edebi eserlerinin de geçtiği üzere yarışmacıların maddi bir kazanç elde etmekten çok belirli bir ün sahibi olma amacından kaynaklandığı anlaşılr. Festivallerde müzik yarışmalarının yanı sıra at yarışı, boks müsabakaları, savaşlardaki saldırı ve savunma hareketleri ile ilgili yarışmaların yapıldığı da bilinmektedir. (Dickinson, 1958, s.13) Antik Yunan keramik resimleri, bazı durumlarda saldırı ve savunma hareketlerine müziğin eşlik etmiş olduğuna işaret

²¹ Taşlıklioğlu ayrıca, bu önemli adete uymayan Agasikles isimli bir atletin, bu davranışı ile vatandaşı olduğu Halikarnasos şehrinin Heksapol birliğinden çıkarılmasına sebep olduğuna işaret etmiştir. (1963, s. 64)

eder. Değişik tanrısal karakterler adına çeşitli zamanlarda yapılan bu festivallerin, tanrılar ile ilgili bir çok söylence ve mitolojik anlatıların yaşatılmasında ve gelecek nesillere aktarılmasında önemli bir rol oynadığı anlaşılmaktadır. Özellikle Homeros ve Hesiodos'un dayandığı sözlü geleneğin Anadolu'da kesintisiz bir şekilde sürmüş olduğuna işaret edilmektedir. (Erhat ve Eyuboğlu, 1977, s.3)

İlk olarak M.Ö. 776'da gerçekleştirilmiş olan Olimpia festivalinin Hellanodikai adı verilen kişiler tarafından düzenlenmekte olduğunu öne süren Tekin, oyunların günlük akışını şu şekilde vermektedir;

- “1. Gün kurbanların kesilmesi,
2. Gün “Büyüklerin Pentathlon”u, at ve araba yarışları
3. Gün çocukların yarışı
4. Gün büyükler koşusu, atlama, güreş, boks, Pankreas ve silahlı koşu
5. Gün kurbanların sunulması, kazananlara ziyafet, ödüllerin dağıtımı.”

(1992,101-102)

İlk gün gerçekleştirilmiş olduğu düşünülen “kurbanların kesilmesi” işlemlerinin esnasında, öncesinde ve sonrasında müziğin (en azından vokal icra ile) içinde önemli bir rol oynadığı küçük törenlerin yapıldığı anlaşılmaktadır. Kurban kesim işleminin ilk gün yapılması, oyunların verimli bir şekilde geçmesi ve sonuçlanmasında önemli rol oynayacağı düşüncesi, bu yaklaşımı destekler niteliktedir. Taşlıklioğlu, İyonya bölgesinde gerçekleştirilmiş olan Apaturia şenliklerinde (çocuk bayramları) Apollon Kureos adına kurbanlar kesildiğini öne sürmüştür. (1963, s. 45) Yarışmaların içerisinde en iyi ödülün araba yarışlarında verilen ödül olduğunu belirten Thomson ise yarışı kazanan kişinin kendi şehrine döndüğünde düzenlenecek törende bir “övgü”nün bir koro tarafından okunmuş olduğuna işaret eder. (1991, s. 226-227) Pythia oyunlarının ise ilki M.Ö. 582 yılında olmak üzere her dört yılda bir Ağustos ayında Apollon onuruna Delphi'de düzenlenmiş olduğu bilinmektedir. Her iki yılda bir yapılan festivallerden Nisan-Mayıs aylarında düzenlenen İsthmos oyunları ve Temmuz ayında yapılan Nemea oyunları, Zeus onuruna gerçekleştirilmiştir. Tekin, dört büyük festivalin zaman tablosunu, M.Ö. 468-464 yılları arasını örnek alarak şu şekilde göstermiştir;

“M.Ö.. 468 İsthmos oyunları (Nisan-Mayıs) Olimpiyat oyunları (yazın)

M.Ö.. 467 Nemea oyunları (temmuz)

M.Ö.. 466 İsthmos oyunları (Nisan-Mayıs) Pythia oyunları (Ağustos)

M.Ö.. 465 Nemea oyunları (Temmuz)

M.Ö.. 464 İsthmos oyunları (Nisan-Mayıs) Olimpiyat oyunları (Yazın).” (1989, s.18-24)

Yukarıda da görüldüğü üzere değişik dönemlerde yapılan bu festivallere uygun eserlerin müzisyenler ve korolar tarafından, gerek çalgı eşliğinde gerekse eşiksiz olarak seslendirilmiş olduğu anlaşılmaktadır. Öte yandan bu şekildeki etkinliklerin profesyonel müzisyenler kadar halk tarafından da ilgi görmüş olması müzik kültürünün çok değişik sosyal katmanlardan beslenmiş olduğuna işaret eder.

Hesiodos, İşler ve Günler adlı eserinin “Çeşitli Öğütler” kısmında şu mısralara da yer vermiştir ;

“Önce tanrılar için kullanılmamış kaplarda
Ne yemek ye, ne yüzünü yıka, bu bela getirir.” (Erhat ve Eyuboğlu, 1977, s.166)

Buradan yola çıkarak – özellikle profesyonel müzisyenlere ve ozanlara ait - çalgıların da kimi zaman ilk olarak tanrılar adına yapılan törenlerde kullanılmış ya da kutsanmış olduğu, vokal icracıların ise ilk önemli deneyimlerini bu törenlerde yaşadıklarını düşünmek mümkündür.

Festivallerdeki müzikal yapıların şekillenmesinde ve sözlü müzik türlerinin ortaya çıkmasında törenlerin genel içeriğinin büyük bir rol oynadığı anlaşılmaktadır. Bu festivallerde yer alan şarkıların büyük bir kısmı, kutsal karakterlere adanmış söyleyişleri ve şiirsel formları içermektedir. Her mitolojik tanrı ya da tanrıça için farklı ilahilerin bulunuyor olmasının, gerek icra gerekse bu eserlerin bestelenmesiyle ilgili müzikal çeşitliliği de beraberinde getirdiği, belirli melodik yapıların üzerine değişik kültürlerle ilgili sözlerin uygulanmış olduğu anlaşılmaktadır. Genellikle dinsel nitelikteki şarkıların başlıca bestecileri ile ilgili olarak kaynaklar bilgi vermektedir. Bu çerçevede ele alındığında ilahi biçimindeki pek çok örneğin yanı sıra Paean²² ve Dityhramb’ların en yaygın kullanılmış olan iki ayrı dini şarkı tipine işaret ettiği görülür.

Apollo, Artemis, Zeus, Dionysos, Ascepius ya da Hygieiaya kültleriyle ilgili bir ilahi türü olarak bilinen Paean’ın eski devirlerde özellikle hastalıkların ya da belaların defedilmesi için icraedilmiş olduğuna işaret eden Mathisen, bu ilahi türünün aynı zamanda askeri şarkılara da uyarlandığı, önemli bestecileri arasında Thaletes, Xenodamus, Xenocritus ve Pindar’ın bulunduğunu belirtmektedir. (2000, s.36) Bir çok tanrısal karakter ile ilişkilendirilmiş olması, bu ilahi ya da şarkı türünün Antik Yunan Medeniyeti’nde uzun bir süre, etkin bir şekilde kullanılmış olduğuna işaret etmektedir. Paean’lere dinsel törenlerin yanı sıra özel akşam yemeklerinin sonunda,

²² Taşlıkılıçlıoğlu, bir Lidya kitabesi üzerinde Apollon ile ilgili olarak geçen paian sıfatının “kendi şerefi için zafer şarkısı söyleyen tanrı” anlamına geldiğini vurgulamıştır. (1963. s.79)

sempozyumların başlangıçlarında, evlilik törenlerinde ve askeri törenlerde de yer verilmiş olduğu düşünülmektedir. (West, 1994,s.15) Aynı müzikal türün farklı sosyal kurumlardaki uygulamalarda karşımıza çıkması müziğin çok işlevli yanına işaret eder niteliktedir. Bu ise müziğin diğer sosyal kurumları birbirine bağlayıcı özelliğine vurgu yapmaktadır. Müziğin aynı zamanda, bireyler arasında “ortak hareket etme” duygusunu, dayanışma biçimlerini de dolaysız etkileme gücüne sahip olduğu anlaşılmaktadır. Antik Yunan törenlerinde değişik içeriklerdeki birçok şarkı ya da ilahi türünün ortaya çıktığı, bu şarkı ya da ilahilerin daha eski dönemlerdeki inançlarla bağlantılı olduğu görülmektedir. Ayrıca, tapınaklardaki gündelik törenlerde kullanılmış olduğu bilinen övgüler, solo ve koro geleneğinin bu dönemlere kadar gelmiş olduğunun bir kanıtı olarak ele alınmaktadır. (Thomson, 1991, s.219)

M.Ö. 6.yüzyıldan sonraki döneme ait festivallerde karşımıza çıkan önemli bir şarkı türü olan “dithyramb”ların ise Dionysos onuruna yapılan törenlerde çoğunlukla korolar tarafından seslendirilmiş olduğu bilinmektedir. Tekin, Antik Yunan Edebiyatı’nın önemli bir türünü oluşturan ve adını teke şarkısından aldığı düşünülen tragedya’nın M.Ö.6. Yüzyıl’dan sonra Dionysos için yapılan törenlerden doğduğunu, zamanla Dionysos ile ilgili unsurlar azalmış olsa da bu etkinliklerde önceleri satir kılığına girmiş koro şarkıcılarının yer aldığını öne sürmektedir. (1995, s.87) M.Ö. 5. y.y. Antik Yunan edebiyatının önemli eserleri arasında Aiskhylos, Sophokles ve Euripides’in tragedyalarının bulunduğuna işaret eden Mansel, M.Ö.6. Y.y.’ın sonlarına doğru Hoirilos ve Frinios’a ait piyesler sayesinde bu dalda oldukça yüksek bir aşamaya ulaşılmış olduğunu öne sürer. (1988, s. 347) M.Ö. 7. Y.y ortalarında yaşamış olan Arion’un. Dithyramb türünün gelişmesinde önemli bir payı olduğu, Pindar’ın hocası, Lasos’un ise önemli dithyramb yazarları (bestecileri) arasında yer aldığı düşünülmektedir. (Çelgin, 1990, s.52,55) Özellikle Atina, Delphi ve Delos’ta yapılmış olan festivallerde koronun icra etmesi için bestelenmiş olan dithyramblar arasında Pindar’a ait olanlar içinde tanrı ya da kahramanların yaptıkları işler ile ilgili olanların da bulunduğu, dithyramb icrasında koro şefinin bir dizi doğaçlama dörtlük söylerken koronun da nakaratları icra etmiş olduğu öne sürülmektedir. (Thomson, 1991, s.218)

Diğer şiirsel müzik türleri arasında ise tapınaklarda bazı durumlarda erkek koroları tarafından söylendiği bilinen ve en eski müzik biçimlerinden biri olan Prosodion’un yanı sıra Partheneia, ve Hyporcheme’den de söz etmekte mümkündür.

Tragedya'nın gerçek klasik şekline, koroya büyük bir önem vermiş olan, Aiskhylos'la kavuşmuş olduğunu öne süren Mansel, tragedya icrasında aktörler arasındaki konuşmalara belirli zamanlarda koro icrasının da katılmasının Aiskhylos'a bir olayı sahnede tam olarak temsil etme imkânı verdiğini, koronun okuduğu şiirler ile ise şairin kendi duygu ve düşüncelerini açığa vuran bir araca kavuşmuş olduğunu belirtmektedir. (1988, s.347, 348) Tragedya içindeki Dionysos kültü ile ilgili zamanla azalan öğeleri yeniden canlandırmak için M.Ö. 5. Yüzyılda Tragedya'ya Drama ile Komedyaya arasında bir tür olan satirik dramının eklendiği de bilinmektedir. (Tekin,1995, s.88) Aiskhylos 'un kendi piyeslerini, konu açısından birbiriyle ilgili üç piyesin birleşmesinden oluşan, trilogya şeklinde düzenlemiş olduğunu öne süren Mansel, şairin trilogyaya bir de satir oyunu eklemiş olduğunu belirtmektedir. Ayrıca Dionysos hizmetine adanmış olan tragedya ve komedyanın bayramlarda oynandığı, bu dalda yarışmaların yapıldığı bilinmektedir. (Erhat ve Eyuboğlu, 1977, s.6) Dinsel nitelikteki bu törenlerin, müzikal icra biçimlerinin yanı sıra koro icrasının gelişmesinde ve koro için bestelenmiş eserlerin ortaya çıkmasında önemli bir rolü olduğu anlaşılmaktadır. Ayrıca bu uygulamaların tiyatrunun ve (içerisinde kostümlü oyuncular barındırması ve resitatif icra biçimlerinin de bulunması açısından) operanın kökenlerine işaret ettiği de açıktır. Özellikle keramik resimleri göz önüne alındığında bu törenlerde çoğunlukla kithara ve barbitos gibi lir türevi olan çalgıların kullanılmış olduğu anlaşılmaktadır. Tasvirler, satir kostümlü müzisyen ya da oyuncuların lirlerin yanı sıra aulos çaldıklarına da işaret eder. Bu icracılarının aynı zamanda dans da ettikleri ya da hareket halinde oldukları görülmektedir. Satir kostümlerindeki detaylar, bu törenlere verilen öneme işaret etmektedir. Yukarıda da belirttiğimiz üzere adına önemli tapınma törenlerinin yapıldığı Dionysos'un, keramik resimlerinde aulos, kithara, barbitos çalan ve şarap taşıyan satirlerle beraber tasvir edildiği de görülmektedir.

Tablo 3.1. Dionysos törenlerinin tasvir edilmiş olduğu Antik Yunan keramik resimleri.

		
(Carpenter, 2002,ş.13)	(Carpenter, 2002,ş.13)	
		
(Carpenter, 2002,ş.14)	(Carpenter, 2002,ş.15)	(Carpenter, 2002,ş.16)

Gerek Dionysos’un kendisinin gerekse bu kült ile ilgili sahnelerin vazoların resimlerinin yanı sıra diğer bir çok arkeolojik veri üzerinde de tasvir edilmiş olduğu görülür. Bir süs eşyası üzerinde elinde lir ile görülen satir tasviri bu konuda önemli bir örnek olarak karşımıza çıkar. (Bkz. Şekil 3.14)



Şekil 3.14. Bir Antik Yunan süs eşyası üzerinde lir çalan satir tasviri (Boardman, 1970,ş.351)

M.Ö. 5. y.y.’da Epidauros’taki Ascepius festivallerinde “rapsod”lar ve M.Ö. 7. y.y.’da Delphi ve Sparta’daki festivallerde “kithara icracıları” için yarışmaların düzenlenmiş olduğu bilinmektedir. M.Ö. 6. y.y.dakithara icracılarının yanı sıra aulos icracılarının da ödülleri için yarışmış olduklarından ve agoradaki tanrılara ait on iki altının her biri etrafında danseden koroların varlığından da söz edilmektedir. Bu festivallerin dinsel işlevlerinin yanı sıra yukarıda da belirttiğimiz üzere solo çalgıcılar, koral şarkıcılar ve dansçıların katıldığı bir yarışma niteliğinde

olmasının, bu törenlerdeki müzikal unsurların çeşitlenmesine imkân sağladığı anlaşılmaktadır.

Mansel, Dionysos törenleri sırasında yapılan yarışmalara ilk defa M.Ö. 487 (ya da 486) yılında “komik korolar” ismi verilen grupların da dahil edilmiş olduğunu öne sürmektedir. (1988, s.351) Yukarıda bahsedilen Dionysos onuruna yapılan törenlerin Antik Yunan tiyatrosunun kökenini oluşturduğu ve geçen zamanla bu törenlerde okunan ağıtları cevaplayan kişilerin de müzikal yapı içerisinde yer aldığı bilinmektedir. Bu ikili icranın ise Aiskhylos (M.Ö. 525-456) ile son şeklini alan Tragedya’nın oluşumunda önemli rol oynadığı öne sürülmektedir. Hititlerde gördüğümüz mitolojik hikayelerin anlatımındaki birden fazla karakter olması da bu şekildeki uygulamalar ile benzerlik göstermektedir. Dionysos adına yapılmış olan törenlerden çıkmış olan diğer bir tür ise yazarları arasında Krates(M.Ö.5. Y.y.), Eupolis (M.Ö. 464-411) ve Aristophanes’in (M.Ö. 448-388) yer aldığı komedyadır. (Bilgin, 2004, s.155,156) Komedyanın da özellikle gürültülü bir yapıdaki Dionysos bağ bozumu törenlerinden doğmuş olduğu da düşünülmektedir. (Mansel, 1988, s.350) Tiyatro oyunlarının içerisindeki müzikal unsurların, dönemin müzikal yapısının gelişmesi ve yeni türlerin ortaya çıkmasında etkili olduğu anlaşılar.

Tiyatro oyunlarının, festivallerin yanı sıra, içerisinde müzik ile ilgili unsurların gerek işlevsel gerekse sembolik olarak yer aldığı bayram törenlerinden de söz etmek yerinde olacaktır. Kaynaklar özellikle Adonis bayramları’nın, Antik Yunan yaşantısında oldukça fazla önem taşıdığına işaret etmektedir. Detienne, Adonis bayramlarının, “Atina’nın Adonis bayramları”, “Bbylos’un Adonis bayramları” ve “İskenderiye Babylos bayramları” olmak üzere üç ayrı şekilde gerçekleştirilmiş olduğunu, güneş yılının tam ortasında, en sıcak günlerde kutlanan bu bayramların korolar ve oyuncular ile birlikte bir gösteri niteliğinde olduğunu belirtmektedir.

“Afrodit, Adonis’in ölümüne ağladığı sıra koro, inilder, ağıt yakar, yer altından döndüğünde, aradığını bulduğunu söylediğinde de herkes onunla birlikte sevinir, dans etmeye koyulur. Bu sahne tapınaklarda oynanır. İskenderiyeli kyrillosa göre ms. 5. Yüzyılda gösteri yeniden kavuşmanın neşesi ile sona erer. Öte yandan Theokritos’un anlatısına göre Ptolemaios, Philadelphos’un eşi kraliçe Arsione’nin sarayında yapılan bayram gösteri iki sevgilinin birleşmesini anıştıran şarkılarla başlar sevgililer rezene saplarından yapılma bir çardağın altına yerleştirilmiştir. Çevrelerinde her türlü ağacın meyveleri, gümüşten sepetlerde zarif bahçeler, Suriye kokularıyla dolu altından kaplar, uçan ya da yürüyen hayvanların biçiminde türlü türlü çörekler takım takım yere koyulmuştur. Oysa ertesi gün başlayan ikinci evre bir cenaze alayıyla açılır. Kadınlar

toplu halde Adonis'in figürünü kent dışına, dalgaların köpürdüğü kıyıya taşırlar. Saçlarını yolarak, göğüs bağı açılmış halde üzüntülü bir hava tuttururlar. Diri Adonis'in açık havada gezdirildiği byblos pompesini bu alay tersine çevirir. Ancak Theokritosun şiiri eski Yunanın kahramanları arasında sırasıyla bir yer yüzüne çıkan bir yeraltına inen tek yarı-tanrıya, Adonis'e seslenişle tamamlanır." (Detienne, 2000a, s.27)

Günaltay ise Adonis bayramı içerisindeki geçen cenaze ile ilgili bölümü şu şekilde tasvir etmektedir ;

"Biblos tanrıçası Baalıt (astarte, Hathor, Aphrodite) rahibleri flüt çalarak, deyiş söyleyerek, dans ederek Adonis'in bu parçalanmış cesedini şehir tapınağına götürür, oraya gömer cenaze töreninin ertesi gün halkın önünde Adonis'in ilkbaharda yeniden dirileceği ilan edilirdi. Bütün site halkının matem törenlerine katılmaları mecburi idi."(Günaltay, 1987, s.215)

İlkbaharda yağmur sularının sürüklediği kırmızı topraktan dolayı Adonis ırmağı'nın aldığı kırmızı rengin, Adonis'in kanının ırmağa karışmasından kaynaklanmış olduğu inancını vurgulayan Günaltay, ilk açan çiçekler olan kırmızı şekayiklerin renginin de yine Adonis'in kanından geldiği inancının bulunduğunu ve bununla ilgili olarak da ayrıca bir törenin yapıldığını öne sürer. (1987, s.215-216) Adonis kavramının çok geniş bir coğrafyada varlık göstermiş olduğu bilinmektedir. Ayrıca Fenikelilerin ticaret yollarıyla küçük tanrı heykelleri getirdikleri, büyülerin etkilerini kaldıran Adonis'in sırlarını çözen bazı dinsel düşünceleri yaydıkları öne sürülmektedir. (Günaltay, 1987, s.204)

Adonis bayram törenlerinde canlandırılan hüznü ve neşeli sahneler farklı müzikal yapıların eşlik etmiş olduğu açıktır. Özellikle koro icrasının bu etkinliklerde önemli bir rolü olduğu anlaşılmaktadır. Bunun en önemli göstergelerinden biri olarak bir tanrısal karakterin duygularını yansıtmaya görevinin ağırlıklı olarak koroya verilmiş olmasıdır. Bu törenlerin genelindeki müzikal yapıların daha çok betimleyici bir özellik taşıdığı anlaşılmaktadır. Belirli bölümlerinin tapınaklarda gerçekleşmiş olması ise söz konusu törenlere -dolayısıyla bu törenlerdeki müzik etkinliklerine- verilen öneme işaret eder. Bayramların sonundaki şiirin ise bir lir, kithara, phorminks ya da barbitos eşliğinde okunmuş olduğunu öne sürebilmekteyiz.

Antik Yunan Medeniyeti'nde ölen kişinin ekonomik durumuna göre değişik uygulamaların söz konusu olduğu cenaze törenlerinin evlenme törenleri kadar önemsenmiş olduğu, ölü başında toplanan yakınlarının ağıt benzeri icralar yapmış oldukları düşünülmektedir. (Bilgin, 2004, s.80) Bazı keramik resimleri bu şekildeki toplu ağıtlara işaret etmektedir.

Antik Yunan edebiyatı, düğün törenlerinde icra edilen şarkılar konusunda bilgi verici niteliktedir. Euripides, “Truvalı Kadınlar”da “düğün şarkıları” ile ilgili şu mısralara yer vermektedir;

“Ey Truvalı kadınlar, meşaleleri içeri götürün,
bu yılın mutlu düğün şarkıları için
göz yaşı dökünüz.” (Sandalcı, 2002, s.18)

Şarap imalatının en önemli aşamalarından biri olan üzüm yetiştiriciliği ile ilgili uygulamaların Antik Yunan Medeniyeti’nde üzerinde oldukça önemle durulmuş olduğu açıktır. Bazı keramik resimleri de bu görüşümüzü destekler niteliktedir. İlyada içinde yer alan bağ bozumu törenleri ile ilgili şu mısralar verilen bu öneme işaret etmektedir;

“Bir tek dar yol vardı bağın içinde,
Bağ bozumunda oradan geçilir yürünürdü,
Kızlar, delikanlılar, çocuklar gibi şen,
Bal gibi tatlı yemişler taşıyorlardı sepet, sepet
Ortada bir çocuk, telleri çınlayan bir saz elinde,
Sesler çıkarıyordu sazdan tatlı tatlı
Güzel bir türkü çığırıyordu ince sesiyle,
Ötekiler ayaklarını yere vurup uyuyorlar ona,
Sıcıyor, bağıyor, oynuyorlardı.” (Erhat ve Kadir, 1967, s.442)

Bağbozumu ile ilgili törenlerin içerisinde müziğin danslarla beraber etkin şekilde rol oynadığı anlaşılmaktadır. Bu şekildeki anlatılardan yola çıkılarak bireysel müzik icrasının da bu şekildeki etkinliklerde önemli şekilde benimsenmiş olduğu ortaya çıkmaktadır. Ayrıca yukarıdaki mısralarda da geçtiği üzere dansçıların ayaklarını vurarak müzikal icraya katılmış olduklarına işaret eden keramik resimleri olduğu da görülür. Antik Yunan Medeniyeti’nde ayrıca erginlenme törenlerinin, içlerinde müzik ve dans ile ilgili unsurlara önemli bir şekilde yer vermelerinden dolayı büyük bir öneme sahip oldukları, bu törenler ile gençlerin artık yetişkinler arasında katılıyor olmalarının vurgulanmış olduğu düşünülmektedir.

“ nihayet genç kızların yetişkinler topluluğuna katılması nedeniyle düzenlenen şöenler sırasında edilen danslar ve söylenen şarkılar, yeni erginlenenler için önemli bir role sahiptir.” (Calame,2000, 389-392)

.”Sparta’da hiyakinthia şöeninini yeni yetmelerin erginlemeden çıktıklarını ifade eden en büyük rit olduğu görülüyor. Zira, öncelikle Sparta topluluğunun tamamının katılmasını gerektiriyor. Kahraman Hyakinthos’a adanan bu bir yas ritüelinin hemen ardından Amyklealı Apollon’a adanan eğlence ritleri başlıyordu. Öte yandan aleni bir

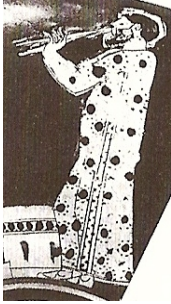
tören niteliğine sahipti. Ve sitedeki Ephebosların çok çeşitli danslar yapmalarını ve şarkılar (özellikle bir Apollon ilahisi) söylemelerini sağlıyordu. Genç kızlar büyük bir alaya katılıyorlar ve Sparta'dan, Amykleaya gidiyorlardı. Bu arada bu tören için özellikle yapılmış süslü arabalara biniyorlardı. Sonra büyük bir gece şenliğine katılıyorlardı. Ve burada da dans çok önemli bir yer tutuyordu. Hiç kuşkusuz Lakedaimon'lu genç kız alayının amacı, bir araya gelmiş yurttaşlara, yeni erginlenenlerin geçitikleri uzun güzergahı göstermektedir.” (Calame,2000,389-392)

3.2. Antik Yunan Müziği'nde icra ve analizi

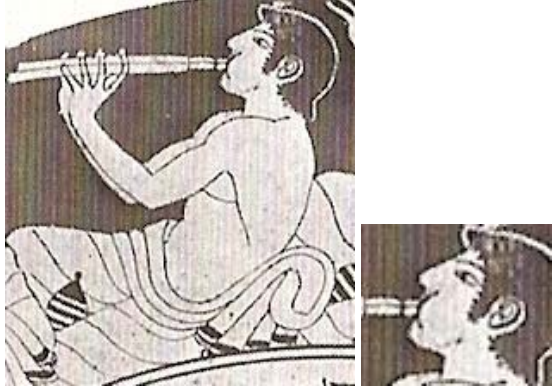
Antik Yunan Medeniyeti'nde müzikal icranın farklı türleriyle karşılaşmaktayız. Müzikal icra konusunda bir ya da birkaç kişiden oluşan vokal kombinasyonlarının yanı sıra festivallerde ya da değişik amaçla yapılan törenlerde görev almış, çok sayıda kişiden oluşan koroların varlığından bahsetmek de mümkündür. Antik Yunan Medeniyeti ve atası olan topluluklara ait arkeolojik veriler, çalgılar ve müzik icrasının farklı yönleri ile ilgili olarak önemli kanıtlar sunmaktadır. Özellikle arkeolojik veriler üzerindeki tasvirler değişik müzik gruplarının yanı sıra bir tek müzisyenin yer aldığı sahneler de işaret etmektedir. Müzisyenlerin bu sahnelerde aerofon, membranafon, kordofon ve idyofonlarla tasvir edilmiş oldukları görülmektedir.

Antik Yunan müzik kültüründe aerofonlar içerisinde en yaygın olarak aulos'un kullanılmış olduğu anlaşılmaktadır. Mathiesen, “Aristotale, Aritoxenus, Theophrastus, Ptolemy, Pollux, Athenaeus ve Porphyrius”un eserlerinde bu çalgı ile ilgili bilgiler bulunduğuna işaret eder. (1999, s.182) Bir çok farklı etkinliğe eşlik etmiş olduğu anlaşılan aulos icracılarının phorbeia kullanma konusunda seçici davranmış oldukları görülür. Öte yandan, arkeolojik veriler, Hitit ve Frig (aulos benzeri çalgı) icracılarının da phorbeia kullanmış olduklarına işaret etmektedir. Kültürel alışverişten dolayı bazı Urartu aerofon icracıları tarafından da bu şekildeki kullanımın geçerli olduğu anlaşılmaktadır. İrcacılar arasındaki phorbeia kullanımı konusundaki ayrımı açık bir şekilde ortaya koyan keramik resimleri, bu kişilerin ayakta ve oturarak değişik şekillerde müzikal icraya katılmış olduklarına işaret etmektedir. (Bkz. Tablo 3.2., 3.3.) Bazı keramik resimlerinde phorbeia kullanmadığı görülen aulos icracılarının yanaklarındaki şişmenin açıkça vurgulanmış olduğu görülmektedir.

Tablo 3.2. Antik Yunan keramik resimlerinde tasvir edilmiş olan aulos icracıları.

 (Boardman,2002,ş.83)	 (Boardman,2002,ş.278)
 (Boardman,2003,ş.222)	 (Carpenter,2002, ş.13)
 (Boardman,2002,ş.127)	 (Carpenter,2002,ş.15)

Tablo 3.3. Antik Yunan arkeolojik verileri üzerinde tasvir edilmiş olan aulos icracıları.

 (Boardman,2002,ş.253.2,3)	 (Boardman,2002,ş.180)
 (Boardman,1970,ş.951)	 (West, 1994, ş.7)
 (Carpenter, 2002,ş.136)	 (Boardman,2002,ş.305)

Diğer müzisyenlerle olduğu kadar yalnız başlarına da müzik yapmış oldukları anlaşılan, aulos icracılarının, tapınma törenleri, festivaller, askeri oyunlar, dansların yanı sıra eğlence amaçlı etkinliklerde de yer aldıkları görülmektedir. West, aulos icracılarının günlük hayat içerisindeki işlerin yapılmasına eşlik ettiğini öne sürerken bazı durumlarda ise söyleyişin vurgusunu ya da etkisini arttırmak amacıyla müzikal unsurlara da yer verilmiş olduğuna işaret etmektedir. (1994, s.29) Taşlıkılıoğlu ise, Solon'un, belirli halk toplulukları arasında dikkat çekmek amacıyla şiirsel olarak yazdığı siyasi nutuklarının yanı sıra Yunan Elegia'sının da aulos eşliğinde okunmuş olduğunu öne sürer. (Taşlıkılıoğlu, 1966, s.6,13) Aşağıdaki keramik resminde bir aulos icracısının askeri bir yürüyüşe eşlik ettiği tasvir edilmiştir.

(Bkz. Şekil 3.15) Bazı çalışmalar sırasında askerlerin topluca belirli melodik cümleleri seslendirdikleri, kimi zaman ise aulos icracısıyla paylaşımlı bir icra tarzını benimsemiş oldukları anlaşılmaktadır.



Şekil 3.15. Antik Yunan keramik resmi, aulos icracısı ve askerlerin tasvir edildiği sahne. (West,1994,ş.9)

Bazı keramik resimleri ise, aulos icracılarının savaş hareketlerinin müzik eşliğinde çalışılmasına ya da askeri kıyafetlerle oynanan bazı danslara eşlik etmiş olduğuna da vurgu yapmaktadır. Bu şekildeki sahnelerde müziğin işlevsel özelliklerinin yanı sıra bazı sembolik özelliklerin de vurgulanmış olduğunu düşünmekteyiz. Askerlerin, (genellikle giyinik şekilde tasvir edilmiş olan) aulos icracılarının karşısında çıplak şekilde, ellerinde mızrak ve kalkanlarıyla tasvir edilmiş olması bu düşüncemizi desteklemektedir. (Bkz. Tablo 3.4.)

Tablo 3.4. Askerler ile aulos icracılarını birarada gösteren Antik Yunan keramik resimleri.

 (Trendal ve Cambitoglou 1978,ş.1.3)	 (Trendal ve Cambitoglou 1978, ş. 2.3)	 (Boardman, 2002, ş.127)
--	---	--

Diğer bazı keramik resimlerinde ise, (mitolojik karakterlerin de konu edilmiş olduğu) etkinliklerde aulos icracılarının ayakta ve oturarak ya da bir döşek üzerine oturmuş şekilde tasvir edildikleri görülmektedir. (Bkz. Tablo 3.5., 3.6., 3.7)

Tablo 3.5. Aulos icracılarının eğlence amaçlı etkinliklere eşlik ederken tasvir edilmiş olduğu bazı keramik resimleri.



(Boardman,2002, ş.238)



(Trendal ve Cambitoglou, 1978,ş.91.3,4)



(Boardman,2003, ş.253. 2)



(Boardman, 2002, ş.305)

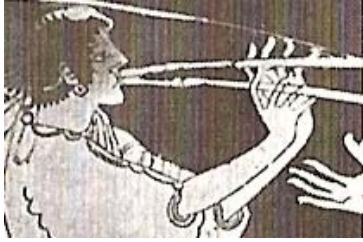
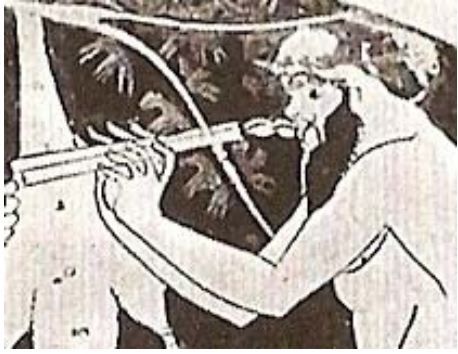


(Boardman, 2002, ş.284)

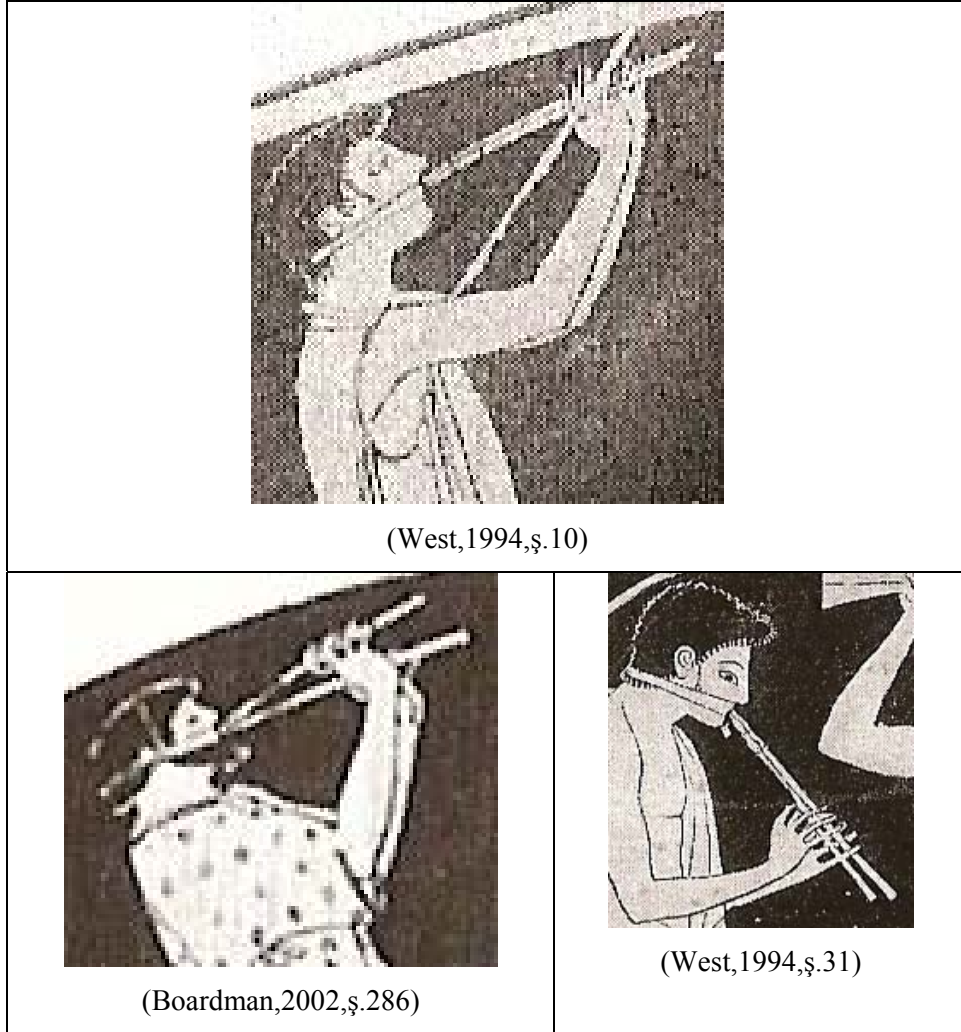


(Boardman,2002,ş.253. 3)

Tablo 3.6. Aulos icracılarının phorbeia olmadan tasvir edilmiş olduğu Antik Yunan keramik resimleri.

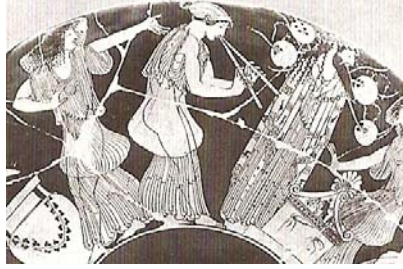
 (Boardman,2002,ş.311)	 (Boardman,2002,ş.305)
 (Boardman,2002,ş.278)	 (Boardman,2002,ş.271.1,2)
 (Boardman,2002,ş.284)	 (Boardman,2002,ş.256)

Tablo 3.7. Aulos icracılarının phorbeia ile tasvir edilmiş olduğu Antik Yunan keramik resimleri.



Tapınma etkinlikleri arasında yer alan dansların ise, bazı durumlarda, sadece bir tek aulos icracısının yapmış olduğu müzik eşliğinde gerçekleştirilmiş olduğuna işaret eden keramik resimleri de bulunmaktadır. Bu şekildeki sahneler aulos icracısının melodik işlevinin yanı sıra değişken şiddetli icranın ön planda olduğu belirli kısa melodik cümlelerle ritimsel yapıya da destek vermiş olduklarına işaret etmektedir. Bir çok keramik resminde aulos icracılarının dans etkinliklerinin yanı sıra bazı kostümlü oyunlara da eşlik etmiş olduğu görülür. (Bkz. Tablo 3.8.) Bu oyunlarda ise aulos icracılarının etkinliğin belirli yerlerinde çalmış olduğu, çalmadığı durumlarda ise sesi ile icraya katılmış olduğu ortaya çıkar.

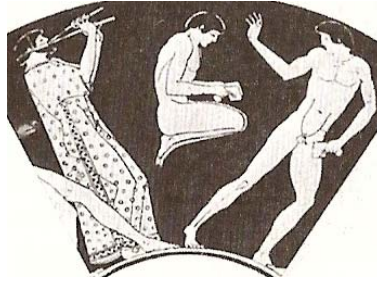
Tablo 3.8. Aulos icracılarının değişik etkinliklere eşlik ettiğine işaret eden Antik Yunan keramik resimleri.



(Boardman, 2002, ş.311)



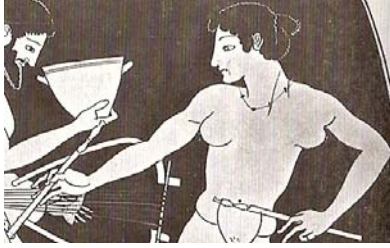
(Boardman, 2002, ş.380)



(Boardman, 2002, ş.286)

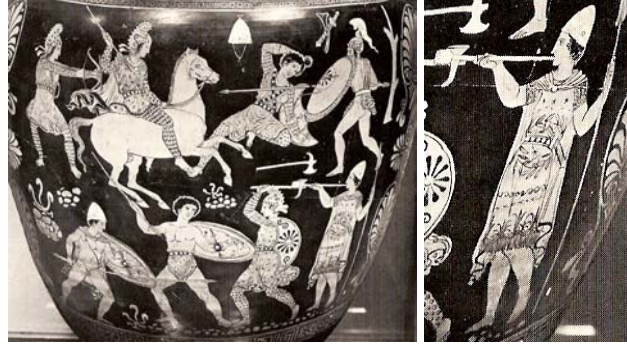
Bazı keramik resimlerinde ise aulos icracılarının çalmadığı fakat ellerinde aulos ile tasvir edilmiş oldukları görülmektedir. (Bkz. Tablo 3.9) Bu lirler için de söz konusu olan bir ifade şekli olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu şekilde tasvir edilmiş olmalarının başta sembolik olmak üzere çeşitli sebepleri olduğunu düşünmekteyiz. Bazı sahnelerde ise aulos icracısının çalgının ağızlık kısmını değiştirirken ya da ayarını yaparken tasvir edilmiş olduğu görülür.

Tablo 3.9. Aulos icracısı tasvirleri.

 (Boardman, 2002, ş.312)	 (Boardman, 2002, ş.129.2)
 (West,1994,ş.16)	 (West,1994,ş.21)
 (Boardman,1970,ş.615)	 (Boardman,1970,ş.951)

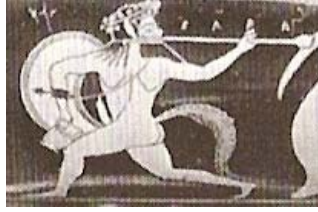
Bu çalgının keramik resimlerinin yanı sıra bazı Antik Yunan süs eşyaları üzerinde de (kimi zaman doğa üstü varlıkların elinde) tasvir edilmiş olduğu görülmektedir.

Özellikle askeri olgularla ilişkilendirilmiş olan bir aerofon olarak karşımıza çıkan salpinksin ise genellikle askerlerin elinde tasvir edilmiş olduğu görülür. Salpinks icracılarına askeri olaylar da (savaşa giderken, savaş esnasında, zafer kutlamalarında) ya da bunlarla ilgili hazırlık çalışmalarında (Genellikle bir işaret aracı olarak) görev verildiği anlaşılr. (Bkz. ş.3.16)



Şekil 3.16. Bir salpinks icracısının tasvir edilmiş olduğu Antik Yunan keramik resmi ve detay. (Trendal ve Cambitoglou,1978, ş.10.1,2)

Resmin sağ alt köşesinde yer alan aerofon icracısının sol alt köşede tasvir edilmiş olan (mızrak ve kalkanından asker olduğu anlaşılan) karakter ile aynı başlığı taşıyor olması onun da bir asker olduğuna işaret etmektedir. Bu şekildeki sahnelerde genellikle aerofon icracılarının görülüyor olması bu çalgıların seslerinin gürültülü bir ortamda da duyulabilmesi ile ilişkilendirmek mümkündür. Öte yandan tasvirlerde bir tek salpinks icracısı görülse de birden fazla çalgıcının bu şekildeki etkinliklerde yer almış olabileceğini de göz önünde bulundurmak gerekir.



Şekil 3.17. Bir keramik resminde tasvir edilmiş olan salpinks icracısı. (Boardman, 2002, ş.66.1)

Bir diğer keramik resmi ise, salpinks icracılarının hareket halindeyken de çalmaya devam ettiklerine işaret etmektedir(Bkz. ş. 3.17) Ayrıca bu çalgının (Dionysos kültünün önemli figürlerinden biri olan) bir satır'ın elinde tasvir edilmiş olması bu çalgı ile Dionysos kültü arasındaki bir bağlantıya işaret eder niteliktedir. Bu bağlantıdan yola çıkacak olursak oldukça gürültülü bir şekilde gerçekleştirilmiş olduğu bilinen Dionysos tapınma törenlerinde bu çalgı icracılarından oluşan grupların da yer almış olduğu anlaşılmaktadır. Metalden yapılmış olduğunu düşündüğümüz çalgıyı bu yönüyle Urartu ve Antik Yunan Medeniyetini kültürel açıdan birbirine bağlayan önemli bir unsur olarak da ele almak mümkündür.

Tablo 3.10. Salpinks icracılarının tasvir edilmiş olduğu keramik resimleri.



(Boardman, 2003, ş.160.1)



(Boardman, 2003, ş.169)



(Boardman, 2002, 43)



(West, 1994,ş.30)

Aulos icracıları gibi bazı salpinks icracılarının da phorbeia takmış oldukları gözlemlenmiştir. (Bkz. Tablo 3.11.)

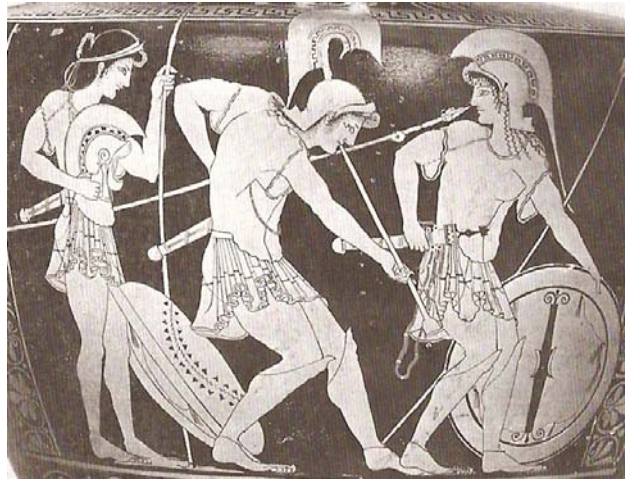
Tablo 3.11. Salpinks icracılarının phorbeia takmış şekilde tasvir edilmiş olduğu keramik resimleri.



(Boardman, 2002, ş.66.1)



(West, 1994,ş.30)



Şekil 3.18. Antik Yunan keramik resmi, bir salpinks icracısı tasviri. (Boardman, 2002, ş.43)

Yukarıdaki keramik resminde bir savaş sonrası ya da savaşa hazırlık sahnesinin tasvir edilmiş olduğu görülmektedir. Ayrıca Aeschylus, Sophocles ve Euripides’in eserlerinde salpinksin etkinliklerde, değişik amaçlarla kullanılmış olduğunun anlatıldığı  ne sürülmektedir. (Mathiesen, 1999, s. 231) Bir diğer keramik resmi ise büyük deniz kabuklarının da salpinks gibi benzer amaçlarda kullanılmış olduğuna işaret etmektedir. Bu şekildeki algılar için “doğal trompet” terimini kullanmış olduğumuzu belirtmekte yarar görmekteyiz.



şekil 3.19. Antik Yunan keramik resmi, bir “doğal trompet” icracısı tasviri. (Boardman, 2002, ř.93.1)

Antik Yunan Medeniyeti’nde aerofonların yanı sıra kordofonların da etkili bir şekilde kullanılmış olduğu anlaşılmaktadır. Lir ve bu çalgıdan türemiş olan barbitos, kithara, phorminks gibi algıların Antik Yunan etkinliklerinde farklı amaçlarla gerek bir arada gerekse bağımsız olarak kullanılmış olduğu görülür. Aynı sahne içerisinde farklı lir modellerine yer verilmiş olması ise bazı teknik gereksinimlerin yanı sıra Antik Yunan müzikal zevkinin çeşitliliğine de işaret eder niteliktedir. Anadolu’nun daha çok batı bölgesi ve Ege adalarına atfedilen sikkeler üzerindeki tasvirler, benzer lir ve kitharaların farklı bölgelerde farklı topluluklar tarafından kullanılmış olduğunu göstermektedir. Bu şekildeki tasvirleri, tını (rezonans) kutusu kaplumbağa kabuğundan (ya da bu şekil verilmiş olan farklı bir malzemeden) ve kolları boynuzdan yapılmış lir modellerine işaret etmektedir. Bu şekildeki lir modellerine Karya, Girit ve diğer Ege adaları, Galatya, Lidya ve Likya sikkeleri üzerindeki tasvirlerde de rastlanmaktadır. Antik Yunan Medeniyeti’nde Hermes’in icad ettiğine inanılan bu çalgının aynı zamanda Apollon’un da çalgısı olması bu tasvirlerin sembolik anlamları olduğuna da işaret eder. Belirli bölgelerdeki ortak müzik k lt rl rine işaret eden bu sikke tasvirleri yerli Anadolu müzik kültürünün Antik Yunan Medeniyeti tarafından etkin şekilde benimsenerek değişiklikler ve özgün uygulamalarla geleceğe aktarılmış olduğunu göstermektedir. (Tablo 3.12)’de bu lir tasvirlerinden bazı örnekler verilmiştir.

Tablo 3.12. Sikkeler üzerindeki lir tasvirleri.

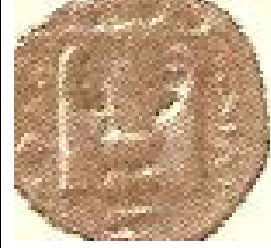
		
(Head,1964, ş.18/20)	(Head,1964 ş.29/8)	(Head,1964, ,ş.32/8)
		
(Wroth,?, ş.24/7)	(Wroth,?a, ş.19/10)	(Wroth,?a, ş.20/1)
		
(Hill, 1964, ş.13/4)	(Head, 1964a, ş.7/2)	(Wroth,?a, ş.20/5)

Lirin daha sonraki dönemlerde geliştirilmiş şekli olan ve daha çok profesyonel müzisyenlerin kullanmış oldukları bilinen kithara modellerinin de farklı bölgelere atfedilen sikkeler üzerinde tasvir edilmiş oldukları görülmektedir. Bu tasvirler ayrıca Girit ve Ege adaları, İyonya gibi bölgelerde müzik kültürünün benzerlik gösterdiğine işaret eder. Bu tasvirlerdeki kithara modellerini Antik Yunan keramik resimlerinde tasvir edilmiş olanlarla eşleştirebilmekteyiz. (Bkz. Tablo. 3..12, 3.13., 3.14)

Tablo 3.13a. Sikkeler üzerindeki kithara tasvirleri.

		
(Head,1964,ş.29/9)	(Head,1964,ş.29/10)	(Head,1964, ş.29/11)
		
(Head,1964, ş.29/12)	(Head,?, ş.8/1)	

Tablo 3.13b. Sikkeler üzerindeki kithara tasvirleri.

	
(Wroth,?, ş.13/9)	(Wroth,?, ş.23/3)
	
(Head,?, ş.8/2)	(Head,?, ş.8/4)

Ayrıca bu sikkeler üzerinde diğer arkeolojik veriler üzerinde çok az karşılaşılan kithara modellerinin tasvir edilmiş olduğu da görülmektedir. (Bkz. Tablo 3.14.)

Tablo 3.14. Sikkeler üzerindeki kithara tasvirleri.

	
(Hill, 1964, §.12/3)	(Hill, 1964, §.13/10)
	
(Head, 1964a, §.21/2)	(Hill, 1964, §.17/2)
	
(Hill, 1964, §.13/17)	(Hill, 1964, §.17/6)

Diğer bazı sikke ve süs eşyalarının üzerinde ise lir ve kitharaların gerek icra esnasında gerekse çalınmazken tasvir edilmiş olduğu görülmektedir. Keramik resimlerinin yanı sıra özellikle farklı dönemlere tarihlendirilen Antik Yunan heykel ve kabartmalarında da çalgının benzer tutuş ya da icra biçimlerinde tasvir edilmiş olduğu gözlemlenmektedir. Özellikle lir ya da kitharanın yüksek bir kaide üzerinde tutulmuş olduğu bazı sahneler, bu benzer özelliklerden biri olarak karşımıza çıkar. Ayrıca sadece tutulurken görülen sahnelerde ağırlıklı olarak bu çalgıya ait sembolik özelliklerin vurgulanmış olduğu düşüncesi ağırlık kazanmaktadır.

Tablo 3.15. Sikkeler üzerindeki lir ve kithara icracısı tasvirleri.

		
(Head,1964,ş.2/12)	(Head,?, ş.20/3)	(Head,1964,ş.44/4)
		
(Wroth,?, ş.4/1)	(Head, 1964a, ş.9/1)	(Head, 1964a, ş.9/8)
		
(Head, 1964a, ş.21/5)		

Tablo 3.16. Süs eşyaları üzerindeki lir icracısı tasvirleri.

 (Boardman,1970,ş.312)	 (Boardman,1970,ş.316)
 (Boardman,1970,ş.416)	 (Boardman,1970,ş.605)
 (Boardman,1970,ş.781)	

Ayaktaki icracıların lir ve lir tipi çalgıları sol yanlarında dikey, yatay ya da çapraz şekilde tutarken tasvir edilmiş oldukları görülmektedir. Bazı keramik resimlerinde icracının sol bileği üzerinden geçen bir çeşit kayışın çalgıya bağlı olduğu, bunun çalgının daha rahat bir şekilde tutulmasına imkân sağladığı anlaşılmaktadır (Bkz. Tablo 3.17., 3.18)

Tablo 3.17a. Lir ve barbitos icracılarının tasvir edilmiş olduğu keramik resimleri.

 (West, 1994,ş.19)	 (Boardman,2002,ş.90.2)
 (Boardman,2002,ş.334)	 (Cook,1972,ş.41)
 (Boardman,2002,ş.255)	 (Boardman,2002,ş.92)

Tablo 3.17b. Lir ve kithara icracılarının tasvir edilmiş olduğu keramik resimleri.

 (West, 1994,ş.1)	 (West, 1994,ş.16)	 (Carpenter,2002, ş.46)
 (Boardman,2003,ş.214)		

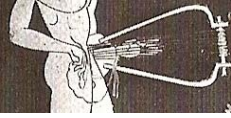
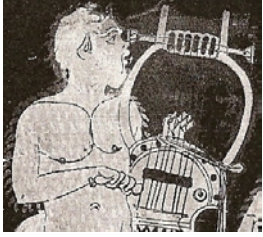
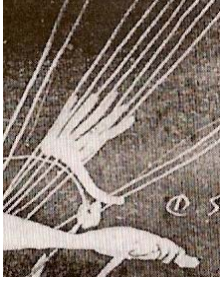
Oturarak icralarda ise lirlerin çoğunlukla diz üzerinde dikey ya da açılı şekilde tutulmuş olduğu görülmektedir.

Tablo 3.18. Lir, barbitos ve kithara icracılarının tasvir edilmiş olduğu keramik resimleri.

 (Carpenter,2002,ş.140)	 (West,1994,ş.18)	 (West,1994,ş.15)
 (Boardman,2002,ş.328)	 (Boardman,2002,ş.38.2)	 (Trendal ve Cambitoglou,1978,ş.4.1b)

Çalgının genellikle sol el parmakları ile sağ eldeki plektrumun beraber kullanımıyla icra edildiği anlaşılmaktadır. Plektrum ismi verilmiş olan mızrabın yapımında ise değişik malzemelerden faydalanılmış olduğu bilinmektedir. Arkeolojik veriler üzerindeki tasvirlerde plektrum kullanımının açık şekilde vurgulanmış olduğu genellikle icracının sağ elinde tasvir edilmiş olan plektrumun çoğunlukla bir ip ile çalgının gövdesine bağlanmış olduğu görülmektedir. (Bkz. Tablo 3.19) Mızrabı (plektrumu) bir ip ile çalgının gövdesine bağlama geleneğinin bazı Hitit lir icracıları tarafından da benimsenmiş olduğu göze çarpmaktadır. Bu ise özellikle geç Hitit ile Antik Yunan Medeniyeti arasındaki kültürel bağlantılara işaret etmesi açısından büyük bir önem taşımaktadır.

Tablo 3.19a. Lir, kithara ve barbitos algılarının mızrap kullanılarak icrası ile ilgili tasvirlerin detayları.

 (Boardman,2002,ş.334)	 (Boardman,2002,ş.328)	 (Trendal ve Cambitoglou,1978, ş.32.1,2)
 (Boardman,2002,ş.197)	 (Boardman,2002,ş.90.2)	 (Boardman,2003,ş.214)
 (Boardman,2002,ş.334)	 (Boardman,2003,ş.286)	 (West,1994,ş.16)
 (Boardman,2002,ş.38.2)	 (Boardman,2003,ş.311)	

Tablo 3.19b. Lir ve barbitos algılarının mızrap kullanılarak icrası ile ilgili tasvirlerin detayları.

	
(Boardman,2002,ş.255)	(Boardman,2002,ş.92)
	
(Boardman,2002,ş.39.1)	(Trendal ve Cambitoglou,1978,ş.2.1)

Bronz bir heykel ise lir tipi çalgıların icrası ile ilgili olarak bilgi vermektedir. (Bkz. Şekil 3.20)



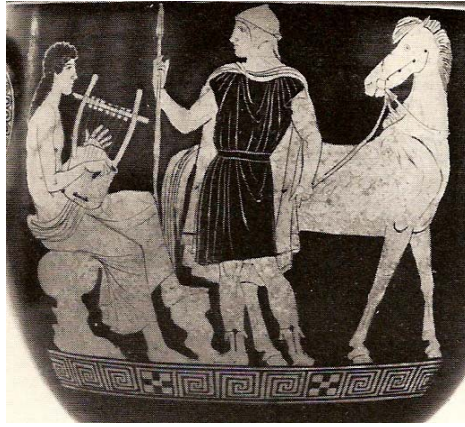
Şekil 3.20. Bronz heykel, “phorminks icracısı” tasviri. (West, 1994,ş.13)

Arkeolojik veriler üzerindeki tasvirlerde büyük boyutlardaki kitharaların dansçıların elinde tasvir edilmiş olduğu, Lir icracılarının müzik grupları içerisinde olduğu gibi yalnız başlarına da tasvir edilmiş olduğu görülür. Bu şekildeki bir keramik resminde Orfe’nin askerlere müzik yaparken ya da şiir okurken tasvir edilmiş olduğu görülür.(Bkz. Şekil 3.21)



Şekil 3.21. Antik Yunan keramik resmi, lir çalan Orfe tasviri. (Carpenter, 2002, ş.140)

Diğer bir keramik resmi ise atıyla birlikte tasvir edilmiş olan bir asker ile çalgısını icra eden bir lir icracısına işaret etmektedir. Bu şekildeki sahnelerde özellikle elinde çalgısıyla tasvir edilmiş olan müzisyen ya da şairlerin ilişkilendirilmiş olduğu objeler müzikal icra açısından önemli bilgiler verebilmektedir. Örneğin bu sahnede lir icracısının sol ayağı altındaki yükseklik ile bu kişinin uzun bir süre boyunca orada oturduğunun vurgulanmak istendiği anlaşılmaktadır. (Bkz. Şekil 3.22)



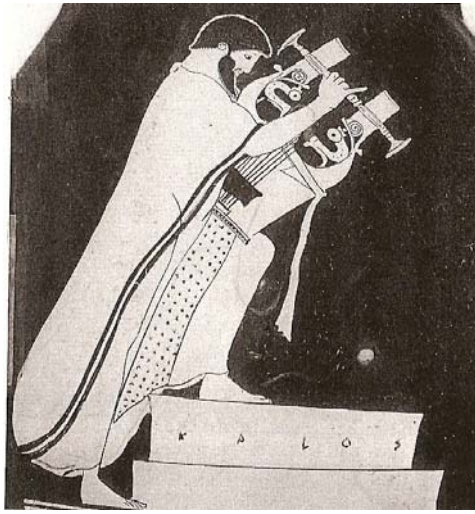
Şekil 3.22. Antik Yunan keramik resmi, bir lir icracısı tasviri. (Trendal ve Cambitoglou, 1978, ş.2.1)

Lirlerin bu şekildeki bazı sahnelerde mitolojik veya efsanevi karakterlerle ilişkilendirilmiş olduğu da görülmektedir. Sadece kithara icracılarının bulunduğu etkinliklere işaret eden tasvirler de bulunmaktadır. Bu şekildeki etkinliklerde kithara icracısının bazı durumlarda vokal icra da yapmış olduğunu düşünmekteyiz. Bir keramik resmi bu şekildeki bir sahneye işaret etmektedir(Bkz. Şekil 3.23)



Şekil 3.23. Antik Yunan keramik resmi, kithara icracısı tasviri. (Boardman, 2003, ş. 214)

Ayrıca bazı sahneler, kithara icracılarının çalgıyı bir yükseklikten destek alarak tutmuş olduklarına da işaret etmektedir. (Bkz. Şekil 3.24)



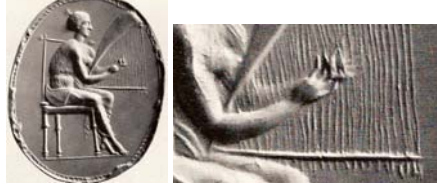
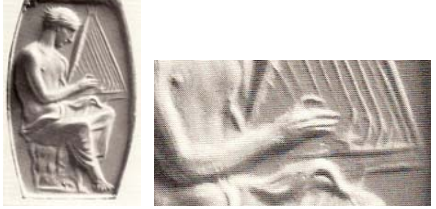
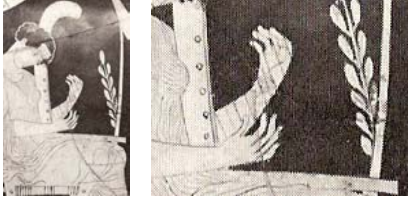
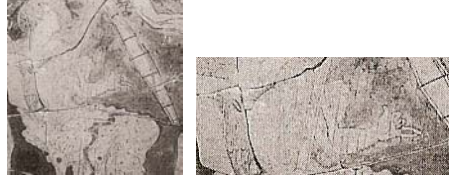
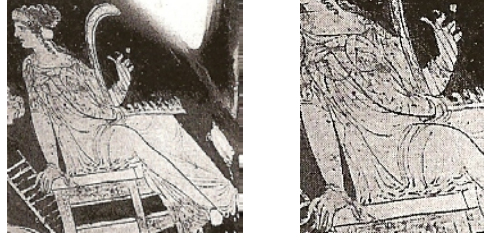
Şekil 3.24. Antik Yunan keramik resmi, bir kithara icacısının akord yaparken tasviri. (West,1994,ş.20)

Dionysos kült törenlerinin tasvir edilmiş olduğu bir çok sahnede, satirlerin elinde farklı boyut ve formdaki kitharalar görülür. Bu şekildeki sahnelerde çalgıların, büyük boyutlarına rağmen kimi zaman dans eden satirlerin elinde tasvir edilmiş olduğu da göze çarpar. Ayrıca arkeolojik veriler üzerinde, lir ve kithara benzeri çalgıların sadece elde tutulur halde tasvir edilmiş olduğu da görülmektedir.

Arp icracılarının plektrum kullanmadıklarına işaret eden tasvirlerde çalgının iki ya da tek el ile icra edilmiş olduğu görülür. İcracıların bu çalgıyı çoğunlukla kısa (bazen uzun) telleri kendisine yakın olacak şekilde diz üzerinde tutarak icra ettiği görülmektedir. Arkeolojik veriler üzerindeki tasvirler çalgının farklı modellerinin kullanıldığına işaret eder. Öte yandan bazı tasvirlerdeki arp icracılarının ellerinin pozisyonlarından kimi zaman sağ ve sol elin ayrı ayrı pest ve tiz tellerinin icrasını üstlenmiş olduğu anlaşılmaktadır. (Bkz. Tablo 3.20) Ayrıca arp icracılarının değişik müzik grupları içinde yer almış oldukları da anlaşılmaktadır. Arpların, Mezopotamya

bölgesindeki kullanımlarında ayaktaki, Antik Yunan Medeniyeti'nde ise çoğunlukla oturan icracılarla birlikte tasvir edilmiş olduğu görülmektedir.

Tablo 3.20. Antik Yunan arkeolojik verileri üzerindeki arp icracısı tasvirleri.

 (Boardman, 1970,ş.472)	 (Boardman, 1970,ş.517)
 (Boardman, 1970,ş.600)	 (Boardman, 1970,ş.964)
 (Cook,1972,ş.46a)	 (Trendal ve Cambitoglou,1978, ş.67. 1,2)
 (Trendal ve Cambitoglou, 1978, ş.110,4,6)	 (West, 1994,ş.22)
 (West,1994,ş.7)	

Antik Yunan Medeniyeti’nde saplı lutların da kullanılmış olduğu ile ilgili kabartma ve heykeller önemli kanıtlar sunmaktadır. Bir pandura (saplı lut) icracısının tasvir edilmiş olduğu heykel bu konuda önemli bir görsel veri olarak karşımıza çıkar. (Bkz. Şekil 3.25) Saplı lutların Antik Yunan Medeniyeti’nde çoğunlukla vokal icra için bir eşlik çalgısı olarak kullanılmış olduğunu düşünmekteyiz.



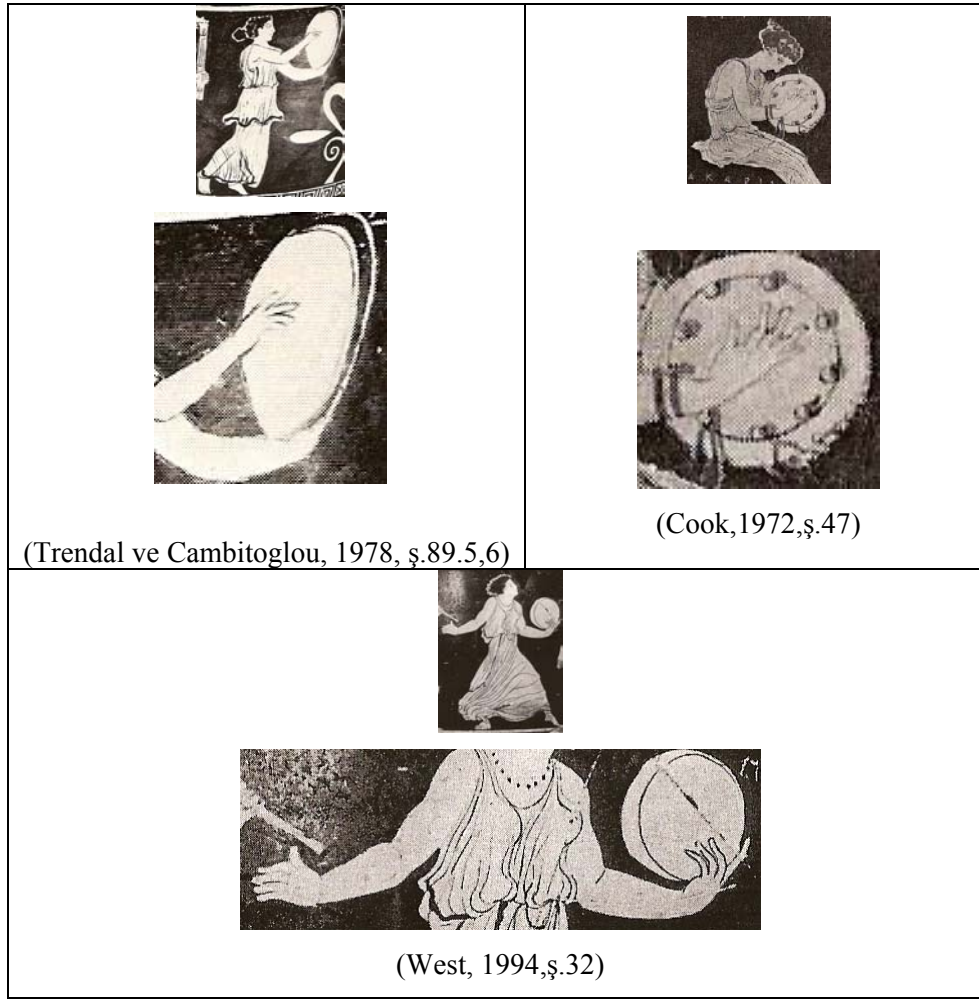
Şekil 3.25. Antik Yunan pandura icracısı heykeli. (West, 1994,ş.24)

Başta krotala ve tympanon olmak üzere idyofon ve membranafonların ise genellikle dansçıların elinde tasvir edilmiş oldukları görülmektedir. İdyofonların yanı sıra, büyük boyutlardaki “büyük deri gerili”lerin de (ağırlıkla yerli Anadolu kültürlerinin etkisiyle) özellikle çok sayıda katılımcının bulunduğu tapınma törenlerinde kullanılmış olduğu ortaya çıkar.

Tablo 3.21. Keramik resimlerde ellerinde krotalalar ile görülen dansçı tasvirleri.

 (Boardman,2002,ş.362)	 (Boardman,2002,ş.255)	 (West, 1994,ş.31)
 (Boardman,2003, ş.222)		

Tablo 3.22. Keramik resimlerindeki tympanon icracıları.



Antik Yunan Medeniyeti'nde çalgısal icranın yanı sıra vokal icranın üzerinde de önemle durulmuş olduğu anlaşılmaktadır. Özellikle çok sayıda kişiden oluşmuş olan ve farklı etkinliklerde görev alan korolara Antik Yunan Medeniyeti'nde büyük bir önem verilmiştir. Bazı türleri Homeros öncesi döneme uzanan koro liriğinin ilk olarak Sparta Dorları tarafından gerçekleştirilmiş olduğu, oradan bütün Yunanistan'a yayıldığı öne sürülmektedir. (Çelgin, 1990, s.51) Özel kutlamalarda ya da festivallerde icra etmek üzere yetiştirilen bu korolara herkesin zaman zaman çağrılmış olduğunu vurgulayan West, M.Ö. 5. y.y.da Atina'daki Dionysia şehrindeki etkinliklerde beş yüz erkek çocuk ve beşyüz erkek yetişkinin görev almış olduğunu öne sürer. (1994, s.34)

Antik Yunan koro icrasının Dor lehçesinin yayılım sahası olan Attika'da uzun bir süre kabul gördüğü ve daha çok halkın duygularını ifade eden solo şarkıların ise Aeol lehçesinde yazıldığını öne süren Taşlıkılıoğlu ise, koronun aynı zamanda dans

ile iç içe olduğunu, koro şefinin müziği ve aynı zamanda dansı da idare ettiğini belirtmektedir. (1966, s.71)

İlyada'nın bazı mısraları özellikle tapınaklarda gerçekleştirilen toplu yakarmalara işaret etmektedir ;

“Kaldırdı bütün kadınlar ellerini
Yakardılar Athene'ye hep bir ağızdan.” (Erhat ve Kadir, 1967, s.178)

Bir Antik Yunan keramik resmindeki sahnede bir toplu ağıtın söz konusu olduğu anlaşılmaktadır.



Şekil 3.26. Antik Yunan keramik resmi, bir cenaze töreni tasviri. (Cook, 1972,ş.5)

Öte yandan bir duvar resmi üzerindeki ağıt sahnesinde kişilerin elleri başları üzerinde olacak şekilde tasvir edilmiş olması, yukarıdaki sahne ile benzer yapıda olup, kadın ve erkeklerin bu toplu ağıtlara bazı durumlarda beraber olarak da katılmış olduklarına da işaret eder.



Şekil 3.27. Bir Antik Yunan duvar resminden detay. (Boardman, 2003, ş.105.1)

Antik Yunan Medeniyeti'nde sadece ağıtları ya da yakarmaları değil aynı zamanda değişik amaçlarla, farklı türdeki eserleri de seslendirmek için bir araya gelen insan grupları olduğu da bilinmektedir. Bu şekildeki müzikal icranın da diğerleri gibi çoğunlukla Mitolojik unsurlarla ilişkilendirilmiş olduğu anlaşılmaktadır. Özellikle (güzel sanatların ilham vericileri olarak da bilinen) Musalar'ın bir arada şarkı söyledikleri inancı ile ilgili anlatılar bulunmaktadır. Hesiodos Tanrıların Doğuşu'nda Musaların korosundan şu şekilde bahsetmektedir;

“Dokuz kız getirdi dünyaya Mnemosyne
Dokuz eş yürekli kızdı bunlar
Ezgiler söylemektir bütün işleri, Başka hiçbir kaygı yoktur yüreklerinde.

Karlı olympos'un yüksek tepesinde
Ordadır koroları ve güzelim yurtları
Kharitler de Himeros da başlarında

Yükselir güzel sesleri havalarda.” (Erhat ve Eyuboğlu, 1977, s.106)

Ayrıca tapınma ve adak törenlerinde de bu şekildeki icraların varlığının erken dönemlere kadar uzandığı bilinmektedir. İlyada mısraları ise, Artemis adına yapılan tapınma ya da adak törenlerinde koroların yer almış olduğuna işaret eder.

“Argos’u öldüren güçlü tanrı sevmiştii onu,
Gözleriyle görmüştü türkü söylerken

Altın yaylı Artemis’in gürültülü korolarında.” (Erhat ve Kadir, 1967, s.379)

Bu şekildeki anlatılar kült törenlerindeki müzik etkinliklerinin yapısı, müzik gruplarının ve bireysel icranın biçimsel özellikleri hakkında da önemli bilgiler vermektedir. Dinsel törenlerin yanı sıra festivallerde de yer alan müzikal unsurların gelecek nesillere aktarılmasında önemli bir rol oynamış olduğu anlaşılmaktadır. Antik Yunan Medeniyeti’nde değişik kişi sayısındaki ve yapıdaki koroların varlığını çok çeşitli müzikal zevk ve anlayış ile de ilişkilendirmek mümkündür. Ayrıca farklı amaçlı etkinliklerde yer almış olan ve gerek cinsiyet gerekse yaş bakımından içeriğindeki icracıların farklılık gösterdiği bazı koroların varlığından da söz edilmektedir. (West, 1994,s. 41) Kaynaklarda bir bayan koro yöneticisi ya da çalıştırıcısının (choragos) aynı zamanda şarkı ve dans dışındaki bazı konularda da eğitim vermiş olduğu öne sürülür. (West, 1994, s.36) Bu koroların bazı durumlarda “eserleri seslendirilecek olan şairler” tarafından da çalıştırılmış olduğu bilinmektedir. Ayrıca en eski drama icralarında şairin kendisinin esas aktör görevini üstlenirken aynı zamanda koroyu da eğitmiş olduğu öne sürülmektedir. (Mathiesen, 1999, s. 96)

Atina’da koroların her etkinlik için yeni baştan oluşturulduğunu, herhangi bir etkinlik için özel bir bestenin yapılmış olması halinde bestecinin, koro içerisindeki şarkıcıların çalıştırılmasında görev aldığını öne süren West, koroda yer alan genç erkeklerin, “lir-adamı”²³ olarak çevrilebilecek kitharistes’e ve bir çeşit fiziksel eğitici olan paidotribes’e gönderildiğini, bunların öncesinde ise Homeros ve diğer önde gelen şairlerin eserlerini okumaları ve yazmaları için grammatistes isimli kişiden eğitim alındığını belirtmektedir. (West, 1994, s.37) Bu şekildeki uygulamalar müziğin diğer kültürel unsurlarla ne kadar yakından ilişkilendirilmiş olduğuna işaret etmektedir. Öte yandan, eğitim vermiş olan kişilerin özenle seçildiği ve gerek

²³ West ayrıca koristlere kimi zaman okuma-yazmayı’da öğretmiş olan bu kişinin repertuardaki eserlerin seslendirilmesi ve çalınması konusunda eğitim verdiğini belirtmektedir(1994,s.37)

geleneksel uygulamalar gerekse sanatsal yenilikler konusunda oldukça hassas davranılmış olduğu anlaşılmaktadır.

Dionysos korosunun tasvir edilmiş olduğu bir keramik resmi, Antik Yunan korolarının aynı zamanda dans etkinliklerine verdikleri öneme de işaret etmektedir. (Boardman, 2002, ş.333) Antik Yunan Medeniyeti'nde yapılan etkinliklerde görev alan koroların ne şekilde, hangi amaçlar için oluşturulmuş olduğu ile ilgili çok çeşitli görüşler bulunmakla beraber Platon, üç ayrı koronun varlığından şu şekilde söz etmektedir;

“1.si, geç kız ve erkeklerden oluşan, ilham perileri korosudur. Bu koro halk arasında yürüyecek ve özdeyişler söyleyecektir. 2.si, otuz yaşından daha genç yurttaşlardan oluşan Apollon korosudur. Bu koro apollon paian'a yalvaracak ve onu bu özdeyişlerin ilkelerin doğruluğuna tanık gösterecektir. Son olarak, otuz yaşından altmış yaşına kadar olan erkeklerden oluşan dionisos korusu gelir. Bu koro sözcüğün tam anlamıyla bir koro değildir. Zira elli yaşını geçmiş erkeklerden herkesin önünde şarkı söyleyip dans etmeleri beklenemez. Bu yüzden de onlar, yabancıların önünde değil daha samimi toplantılarda görevlerini yerine getirirler

Bu üç koroyu oluşturmaktaki temel amaç, gerek neşe, gerek hüznün aracılığı ile insan ruhunu yasa koyucunun yurttaşların ruhunda elde etmeye çalıştığı inancı kolay boyun eğmeye hazırlayacak bir tür büyü yaratmaktır.”(Brisson,2000,s.921)

Bu şekildeki anlatılar koroların müzikal bir grup olmanın ötesinde bir çeşit kültürel araç olduğuna işaret etmektedir. Koroların varlığı, yukarıda da belirtildiği üzere zamanla bu müzik grupları için özel eserlerin bestelenmesini ve şef konumunda olan özel bir kişiyi gerektirmiştir. Şair Alkman'ın eseri olan Partheneion'un on ya da on bir evlenmemiş kızdan oluşan bir koro tarafından icra edildiğine işaret eden Thomson, bunun, tanrıçanın şerefi için olduğu kadar kızlar için de bir erginlenme töreni niteliğinde olduğundan bahsetmektedir. (1991, s.229-230) Koro icrasının tanrısal karakterlerle olan iletişime de hizmet etmiş olduğu anlaşılmaktadır. Homeros, İlyada'da tanrıların yatıştırılmasında koro icrasının önemine işaret eden şu mısralara yer verir;

“Şölende eş pay aldı her insan,
yakınmadı bir tek kişi.
Yenilip içilince doyasıya,
delikanlılar şarapla doldurdular sağrıkları taslarla dağıttılar,
tanrılara sunmak için,
korolarla yatıştırdılar tanrıyı gün boyunca.” (Erhat ve Kadir, 1967, s.73)

Antik Yunan Medeniyeti’nde solo ve koro icranın birarada yer aldığı uygulamaların olduğu da görülmektedir. Çok sayıda kişi ya da müzisyenden oluşan korolar vokal icraya oldukça büyük bir önem verildiğine işaret etmektedir. Thomson, dram sanatı ne kadar “demokrasi”ye, epik şiir ne kadar “kahramanlık çağı krallığı”na özgüyse, koral lirik şiirin de o ölçüde “soyluluğa” özgü olduğunu vurgulamaktadır. (1991, s.226)

Euripides’in Truvalı Kadınlar isimli eserinin girişinde mitolojik “Nereidesler”in danslarından bahsetmiş olması Antik Yunan Medeniyeti’nde dans’a da büyük bir önem verildiğine işaret etmektedir;

“Ben Poseidon.

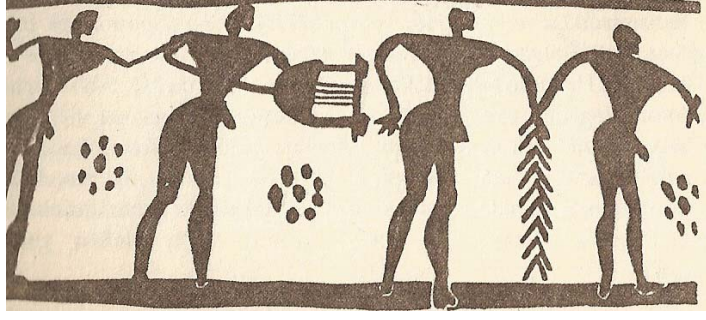
Nereides’lerin en güzel danslarını yaptıkları

Ege’nin, derin, tuzlu sularını bırakıp geldim.”(Sandalcı, 2002, s.1)

Antik Yunan Medeniyeti’ne ait arkeolojik veriler üzerindeki tasvirler çalgı icra ederken dans ederek şarkı da söyleyen bazı müzisyenlere de işaret etmektedir. Bu şekildeki bazı sahnelerde dansçıların içerisinde lir tutan bir figürün de yer aldığı görülmektedir. (Bkz. Şekil 3.28, 3.29) Lirin bu şekildeki tasvirleri ise çalgının sembolik özellikleri ile ilişkilendirilebilmektedir. Benzer sahnelerden yola çıkarak lir icracılarının dans etkinliklerinin bazı bölümlerinde dansçı olarak, bazı bölümlerinde ise lir icracısı olarak yer almış olduklarını öne sürmek mümkündür. Bu ise toplu danslardaki değişken müzikal yapıları vurgulayan bir özellik olarak karşımıza çıkar



Şekil 3.28. Antik Yunan keramik resmi, dans grubu tasviri. (West, 1994,ş.12)



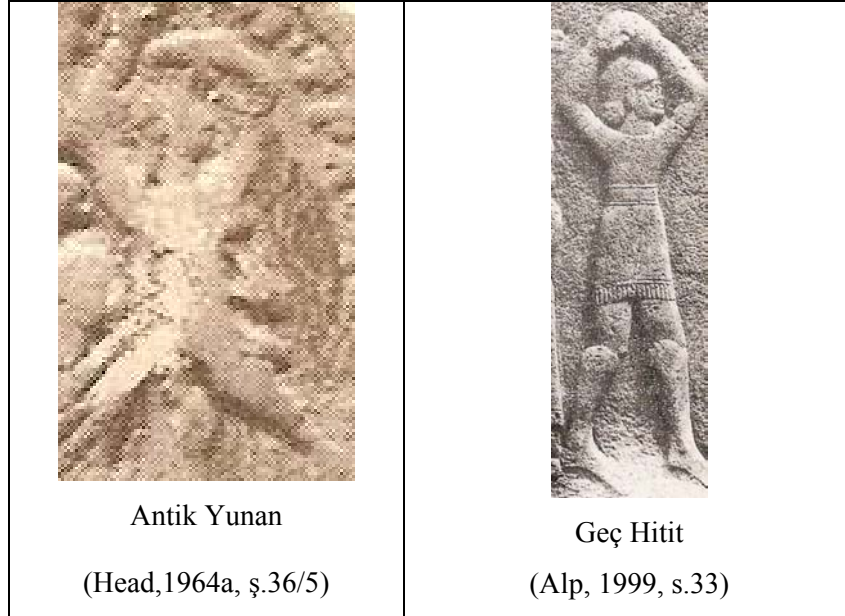
Şekil 3.29 Antik Yunan keramik resmi, dans grubu tasviri. (Akurgal, 2000, s.22)

Öte yandan sikkeler üzerinde değişik kişi sayılarından oluşan dans grubu tasvirlerinin olduğu görülmektedir. Bazı sikke tasvirlerinde gördüğümüz, kollarını yukarı doğru kaldırmış, elleri baş hizasında birleşmiş gibi duran kişilerin ise bir tür toplu dans ya da tapınma etkinliğine işaret ettiği anlaşılmaktadır. (Bkz. Şekil 3.30) Bu şekildeki dansın varlığı bir Hitit Kargamış rölyefindeki sahnede de karşımıza çıkar. (Bkz. Tablo 3.23)

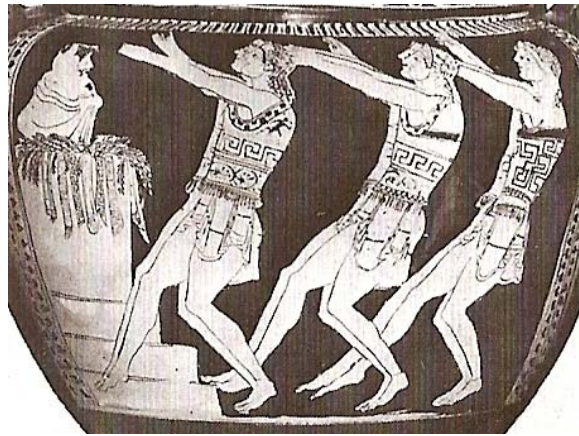


Şekil 3.30. Bir sikke üzerindeki dans sahnesi tasviri. (Head, 1964a, ş.36/5)

Tablo 3.23. Bir sikke üzerindeki figür ve benzer bir dansın gerçekleştirildiği anlaşılan bir Hitit Kargamış rölyefi’nden detay.



Özellikle bazı keramik resimlerindeki dans sahnelerine bir ya da iki müzisyenin eşlik ettiği açık şekilde görülür. Dansçıların kimi zaman idyofonlarla resmedilmiş oldukları bu sahnelerde, genellikle aulos ve lir (ve kithara) icracılarının dansa eşlik ettiği vurgulanmıştır. Aşağıdaki keramik resminde dans eşliğindeki bir tapınma sahnesinin konu edilmiştir.(Bkz. Şekil 3.31)



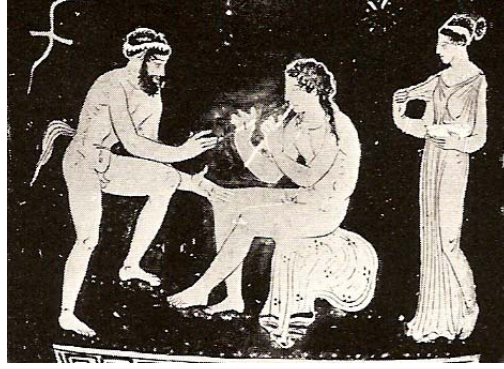
Şekil 3.31. Antik Yunan keramik resmi, bir tapınma etkinliğinin tasviri. (Boardman, 2002, ş.333)

Vokal icranın yanı sıra el çırpma, ayakları yere vurma gibi hareketlerle de müzikal yapıya destek verilmiş olduğu anlaşılmaktadır. Bazı yazılı kaynaklar, bu şekildeki icra biçimi ile ilgili önemli örneklerle işaret etmektedir. Euripides’in Truvalı Kadınlar

adlı eserindeki karakterlerden biri olan Cassandra'nın ağzından yazılmış mısralar bu görüşü destekler niteliktedir ;

“Kaldırın havaya meşaleleri
Ateşi getiriyorum size. Kutsuyorum ve yakıyorum.
-bakın, bakın- şu kandilli tapınağa,
Ey efendi Hymen, mübarek koca,
Ben de Argoslu bir kralın mübarek gelini.
Ey efendi Hymen!
Sen anne, sen gözyaşı ve ağlamalarınla
Ölü babam ve vatan için yas tutuyorken,
Ben, gelin olacak genç bir kızın yaptığı gibi,
Düğün ateşimi yakıyorum,
Ey Hymen, sana ışık versin diye
Ey Hymen, senin için yansın diye
Ey Hekate, senin için parlasmın diye.
Zıpla. Daha yükseğe zıpla
Babamın en mutlu günlerindeki gibi.
Kutsal dans.
Ey, Apollon önce sen dans et,
Defne ağaçları arasındaki tapınağınla ben ilgilenirim,
Hymen, ey Hymen, Hymen.
Dans et anne, gülümse,
Ayaklarımla birlikte vur yere seninkileri de
En sevdiğim dansı yapıyorum.
Yüksek sesle mutlu düğün gelin şarkıları
Söyleyiniz, ey Frigyanın güzel giysili kızları,
alnıma yazılmış kocam için.” (Sandalcı, 2002, s.16,17)

Yukarıdaki mısralardan da anlaşıldığı üzere, dans ve müziğin insanlar ile tanrısal karakterler arasındaki iletişimde önemli bir rol oynadığı anlaşılır. Bir keramik resmi el çırpmanın da müzikal icranın ritimsel boyutu ile olan bir paylaşımına işaret ettiğini gösterir. (Bkz. Şekil 3.32)



Şekil 3.32. Antik Yunan keramik resmi, müzik ve dans sahnesi tasviri. (Trendal ve Cambitoglou, 1978, ş.29.1,2)

Akurgal, M.Ö. 540'a tarihlendirilen, üzerine kabartma olarak bir dans grubunun işlenmiş olduğu sütun altlığına işaret etmiştir. (2000, s.93) Aşağıdaki keramik resim detayında da görüldüğü üzere dans eden figürlerin bir ayakları havada olduğu şekilde tasvir edilmiş olmasının ayaklarını yere vurarak ritimsel yapıya destek verdiklerine işaret ettiğini düşünmekteyiz.(Bkz. Şekil 3.33)



Şekil 3.33. Antik Yunan keramik resminden detay, dansçı tasviri. (Boardman, 2002, ş.291)

Antik Yunan Medeniyetinde müziğin dans etkinliklerindeki yerine vurgu yapan sahnelerden birinde ise iki ayrı gruba eşlik eden bir aulos icracısı olduğu görülmektedir. (Bkz. Şekil 3.34) Bu şekildeki hareketli dansların aşağıdaki keramik resminde de görüldüğü üzere sadece bir tek aerofon çalgı eşliğinde gerçekleştirilmiş olması mümkün olsa da diğer keramik resimleri dansçıların el çırpma, ayaklarını yere vurma gibi hareketleriyle sağlayacakları müzikal katkının yanısıra idyofon ve membranafonlarla müzikal icraya katılmış olduklarına da işaret etmektedir.



Şekil 3.34. Antik Yunan keramik resmi, müzikli bir dans etkinliği tasviri. (West, 1994,ş.13)

Diğer bazı arkeolojik veriler üzerindeki tasvirlerde ise değişik sayıda kişiden oluşan dans grupları olduğu görülmektedir. Bu dans gruplarını oluşturan kişilerin çeşitli şekillerde birbirlerini tuttukları görülmektedir. Öte yandan bazı sikke tasvirlerinde ise birbirlerine omuzlarından bağlanmış şekilde duran figürler göze çarpar. Dansçıların birbirlerini tutma şekillerinin de değişik müzikal türlere, ritimsel yapılara ya da aynı dansın farklı bölümlerine işaret ettiği anlaşılmaktadır(Bkz Tablo 2.32)

Tablo 3.24. Toplu dans sahnelerinin tasvir edilmiş olduğu bazı sikkeler.



Bir süs eşyası üzerinde tasvir edilmiş olan dans sahnesinde ise dört kişiden oluşmuş bir grup görülmektedir. Kişi sayısı bu tasvirlerde sembolik olarak ele alındığından gerçekte bu dans gruplarının daha fazla sayıdaki dansçıdan oluştuğunu öne sürmek mümkündür. Şekil 3.35'deki sahnede kişilerin kıyafetlerinden de anlaşıldığı üzere kadın ve erkeklerden oluşan karma bir dans grubu söz konusu olduğu anlaşılmaktadır Bu şekildeki dans gruplarındaki kişilerin paylaşımlı olarak ya da topluca vokal icra ile müzikal yapıya katkıda bulunmuş oldukları bilinmektedir. (Bkz. Şekil 3.35)



Şekil 3.35. Bir süs eşyası üzerinde tasvir edilmiş olan toplu dans sahnesi. (Boardman, 1970,ş.278)

“Atinalı gençlerin dansı”nın tasvir edilmiş olduğu öne sürülen bir keramik resmi de bu düşüncemizi destekler niteliktedir. (Carpenter, 2002, s.179) Bu keramik resmindeki genç erkek ve kızların ellerinden tutuşarak dizilmiş oldukları görülmektedir. Bu dans grubunun en sonundaki figürün bir lir taşıyor olması da düşüncemizi desteklemesi açısından büyük bir önem taşımaktadır. Bir diğer keramik resmi ise değişik bazı dans figürlerine işaret etmesi açısından büyük bir önem taşımaktadır. (Bkz. Şekil 3.36)



Şekil 3.36. Antik Yunan keramik resmi, dansçı tasvirleri . (Boardman, 2003, ş.81)

Çelenkler takınmış olan kızlar ve bıçaklarıyla erkeklerin el ele halka şeklinde ya da sıralar halinde, (elinde lir ya da phorminks veya kitharasıyla şarkı söyleyen) “bard”lara eşlik etmiş oldukları bilinmektedir. (Henderson,1991, s.378) Darga, bu şekildeki bıçaklı dansların Eski Hitit döneminde de yapıldığına işaret ederken Hitit Medeniyeti’ne atfedilen Bitik vazosunun en alt frizinde bu şekildeki bir sahnenin konu olarak işlenmiş olduğunu öne sürmektedir. (Darga, 1992, s.56)

Dans etkinliklerinin genellikle çalgısal bir müzik eşliğinde gerçekleştiği anlaşılmaktadır. Bazı sahnelerde, dansçıların ellerinde idyofon ya da membranafonlarla tasvir edilmiş oldukları görülür. Aşağıdaki keramik resminde bu şekildeki bir kadın dansçı tasvir edilmiştir. Elleri krotala ile tasvir edilmiş olan kadın dansçıya aulos çalarak eşlik eden bir müzisyen görülmektedir. (Bkz Şekil 3.37) Kadın ve erkek dansçıların, genellikle iki elinde de görülen, bu idyofonların ritimsel

ve melodik yapı arasındaki bir çeşit dengenin kurulmasında önemli bir rol oynadıkları anlaşılmaktadır.



Şekil 3.37. Antik Yunan keramik resmi, müzik ve dans sahnesi tasviri. (West, 1994, ş. 31)

Keramik resimleri, benzer şekildeki tasvirlerin diğer bazı çalgı icracıları için de geçerli olduğuna işaret eder. Diyonyosos'un satir ve menadlarla tasvir edilmiş olduğu bir keramik resminde de benzer bir dansı gerçekleştirdiği anlaşılan bir kadın dansçı ellerinde krotalalar ile görülmektedir. (Boardman, 2003, ş. 222) Bu sahnede kithara ve aulos icracılarının da dansa eşlik ettiği anlaşılmaktadır. Bu şekildeki etkinliklerde bütün çalgıların sürekli çalmış olduğunu düşünmek yerine, kimi zaman paylaşımlı bir icra tarzının benimsenmiş olduğunu düşünmek daha doğru bir yaklaşım olacaktır. Özellikle bütün çalgıların sustuğu ve sadece dansçının icra ettiği bazı dans bölümleri olduğunu da düşünmek gerekir. Ayrıca kordofonların bozulan akordlarını düzeltmek, aulosun ise yıpranmış olan ağızlık kısımlarını değiştirmek için icracıların bir süreye ihtiyaç duyacakları açıktır. Öte yandan aynı çalgıları icra eden diğer bazı müzisyenlerin de icraya devam etmiş olabilecekleri de düşünülmelidir.



Şekil 3.38. Antik Yunan keramik resmi, müzik ve dans sahnesi tasviri. (Boardman, 2003, ş. 222)

Şekil 3.38'deki sahnede satir ve nymphelerin Dionysos'la tasvir edilmiş oldukları görülmektedir. Bu şekildeki etkinliklerde aulos ve kithara çalgılarının melodik,

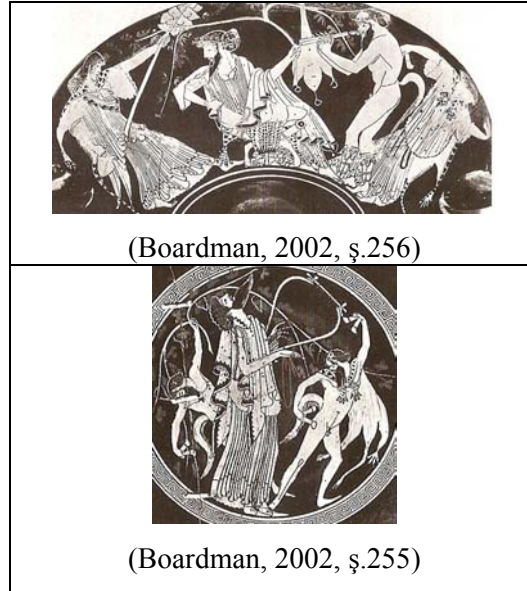
kadın dansçının elindeki idyofonların ise ritimsel boyutu sağladığı anlaşılmaktadır. Krotalanın yanı sıra, kumbala, krembala, kroupezai isimleri verilmiş olan bazı idyofonların da Antik Yunan müziğinde kullanılmış olduğu, el çırpma ve krotala icrasının benzerlik gösterdiği öne sürülmektedir. (Mathiesen, 1999, s.163, 171) Bazı keramik resimlerinde krotalanın erkek dansçıların elinde de tasvir edilmiş olduğu görülmektedir.



Şekil 3.39. Antik Yunan keramik resmi, dansçı tasviri (Boardman, 2002, ş.362)

Bazı keramik resimleri, aulos ve barbitos icracılarının, ellerinde krotala ya da benzer idyofonlar bulunan dansçılara beraber icra ettiklerini gösterir. Aşağıda vermiş olduğumuz her iki sahnede de dansçıların ayrı ayrı, lir ve aulosla yapılan müziğe önemli bir katkıları olduğu anlaşılmaktadır. (Bkz. Tablo 3.25)

Tablo 3.25. Müzik eşliğindeki dans sahnesi tasvirleri



Çoğunlukla kadın dansçıların ellerinde tasvir edilmiş bir membranafon olan tympanon ise dansçıların müzikal yapıya olan katkılarına işaret eden diğer bir önemli veri olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu şekildeki membranafon çalgıların genellikle ellerle çalınmış olduğu, bazı Antik Yunan “küçük deri gerili”lerinin kasnakları

üzerine çalgının kolayca tutulabilmesi amacıyla bir tutma kısmının eklenmiş olduğu düşünölmektedir. (Mathiesen, 1999, s.175)



şekil 3.40. Antik Yunan keramik resmi, müzik ve dans sahnesi tasviri (West, 1994,ř.32)

Yukarıda vermiş olduğumuz keramik resminde ortadaki kadının (sol) elinde tutmuş olduğu görölen tympanon’un kasnak kısmının içine küçük zil ya da halkalar takılmış olan modellerinin de Antik Yunan Medeniyetinde kullanılmış olduğu görölmöür. (şekil 3.41)’deki tympanon tasviri bu göröşümüzü destekler niteliktedir. Bu zil ya da halkaların gerek birbirlerine gerek kasnağa gerekse deriye çarparak, icra’ya bir çeşit zenginlik getirmiş olduğu bölylece icracının sadece çalgıyı tuttuğu elini sallayarak da müzikal icraya katkıda bulunduğu göz önüne alınmalıdır. Öte yandan bu çalgının etkinliğin belirli yerlerinde kullanılmış olabileceğini de mümkün görmekteyiz. Sahnenin sağında yer alan diğer karakterin de elinde tympanon ile tasvir edilmiş olduğu görölmektedir. Urartulara atfedilen bronz kemer parçası üzerindeki sahnede yer alan benzer çalgının (kasnağı) üzerinde de halka benzeri cisimler dikkat çekmektedir.



şekil 3.41. Antik Yunan keramik resmi, ‘Musalar’ tasviri. (Cook,1972,ř.47)

Bir Antik Yunan süs eşyası üzerindeki tasvirde ise iki kişiden oluşan bir müzikli dans sahnesi görölmöür. Bu sahnede birer dizlerinin üzerinde durdukları görölen kişilerden soldakinin el hareketlerinin farklı bir tür dans’a ya da diğer bazı arkelolojik veriler üzerinde de tasvir edilmiş olan dansların içersindeki farklı dans

figürlerine işaret ettiği ortaya çıkmaktadır. Ayrıca bu sahneyi Şekil 3.36'daki sahne ile benzer dans hareketlerine işaret etmesi açısından ilişkilendirmek mümkündür. Sahnenin sağındaki figürün sol tarafında lir tuttuğu görülmektedir. (Bkz. Şekil 3.42)



Şekil 3.42. Bir süs eşyası üzerindeki lir çalan satır tasviri. (Boardman, 1970,ş.304)

Bir savaş dansı sahnesinin tasvir edilmiş olduğu diğer bir keramik resminde dansçıya eşlik eden müzisyenin aulos çaldığı görülmektedir. Bu şekildeki danslarda dansçıların bazı durumlarda beraberlerindeki (özellikle metal) malzemeleri bir idyofon çalgı gibi kullanmış oldukları da anlaşılmaktadır. (Bkz Şekil 3.43)



Şekil 3.43. Antik Yunan keramik resminden detay, bir çeşit dansa eşlik eden aulos icracısı tasviri. (Boardman, 2002, ş.127)

West, Antik Yunan Medeniyeti'nde özellikle içerisinde ritimsel ve tekrarlara dayalı bir yapıya yer veren müzikler ile bedensel hareketlerin ve çeşitli işlerin ilişkilendirilmiş olduğunu, kişilerin birbirleri ile uyumlu olarak çalışabilmek ve böylece daha başarılı olabilmek için müziğin sağlamış olduğu imkânlardan faydalanmış olduklarından bahsetmektedir. (1992, s.28) Müzik eşliğinde çalışan bu kişilerin aynı anda belirli ritimsel tekrarları yapması ya da belirli melodik cümleleri seslendirmelerinin toplu müzik icrasının ilk örneklerine işaret etmiş olduğunu düşünmekteyiz. Özellikle iş yapma sırasındaki bu hareketlerin bir takım halk dansları ya da bunların içeriğinde yer alan hareketlerin ana kaynaklarından birine

işaret ettiği düşünülecek olursa aynı işçi gruplarında icra edilen melodik cümlelerin ve ritimsel yapıların da zamanla gerçek müzikal kimliklerine kavuştukları ya da müzikal yapılar içerisinde bağımsız olarak yer aldıkları ortaya çıkar. Thomson, insan ritminin, araçların kullanılmasıyla başladığını, iş şarkılarının ise çalışma sırasındaki zorlanma anları arasında uydurulan değişik sözlerin çoğalmasıyla geliştiğini öne sürerek bu düşüncemizi desteklemektedir. (1991, s.193,197)

West, –tarla gibi- çalışılacak yerlere gidiş (ya da buralardan dönüş) esnasında da işçilerin belirli şarkıları söylemiş olduklarını öne sürerken, bu gibi durumlarda icra edilecek olan bazı özel şarkıların varlığından söz etmektedir. (1992, s.28) Yazılı ve görsel nitelikteki kaynaklar özellikle aulos ve lir çalgılarının bu tarz müzikal icralara da eşlik ettiğini göstermektedir. Yapılan işe uyumun en iyi şekilde sağlanması konusunda müziğin önemli bir rolü olduğu bilinmektedir. Aşağıdaki sahne bunun en eski ve önemli görsel örneklerinden birine işaret etmektedir. Bu sahnede ekmek yapan kadınlara aulos ile eşlik eden bir müzisyenin tasvir edilmiş olduğu görülür. (Bkz. Şekil 3.44)



Şekil 3.44. Terrakota grup heykeltciği, “aulos icracısı” eşliğinde ekmek yapan kadınlar” tasviri. (West,1994,ş.8)

Müziğin buna benzer durumlarda kullanılmasında, özellikle ritimsel yapının birlikte iş yapmayı daha verimli bir hale getirmiş olduğunu düşünmekteyiz. Yukarıda da bahsettiğimiz üzere arkeolojik veriler üzerindeki tasvirler, müziğin savaş oyunlarına, askeri marşlara eşlik ettiğine, bazı müzisyenlerin ise asker kıyafeti içerisindeki karakterler önünde müzik yaptığına işaret etmektedir. Bu sahnelerde çoğunlukla aulos ve lirlerin yanı sıra salpinks icracılarının da tasvir edilmiş oldukları görülür.

Diğer Anadolu Medeniyetleri’nde olduğu gibi Antik Yunan Medeniyeti’nde de adak törenlerinde müzikal unsurların oldukça büyük bir önem taşıdığı ve özellikle lir ve aulosun bir arada bu törenlerde kullanılmış olduğu anlaşılmaktadır. Minos Medeniyeti’ne atfedilen bir tasvirde, Antik Yunan Medeniyeti adak törenlerindeki müzik uygulamalarının öncülü niteliğindeki bir sahneye işaret

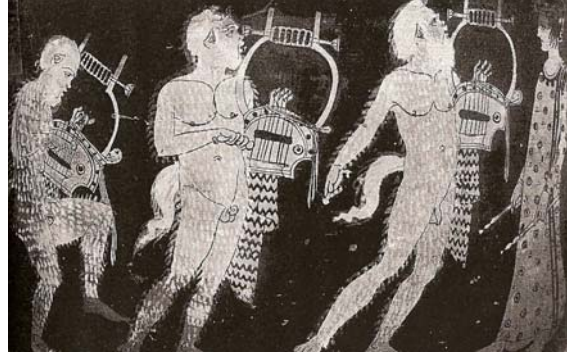
edilmektedir. Bu törenlerde kullanılan çalgıların dinsel inanışlara işaret etmeleri açısından sembolik, ilgili törendeki müzikal yapıyı teknik olarak desteklemeleri açısından ise işlevsel bir özellik taşıdıkları anlaşılır. M.Ö. 6.y.y.'a tarihlendirilen boyalı bir ahşap parça üzerinde bu şekildeki bir kurban töreninin tasvir edilmiş olduğu anlaşılmaktadır. Sahnede sağdan üçüncü figürün lir, dördüncünün ise aulos çaldığı görülmektedir. (Bkz. Şekil 3.45)



Şekil 3.45. Antik Yunan ahşap plaka üzerinde resim, adak töreni tasviri (West,1994,ş.1)

Bu tören, yapısal olarak benzer özelliklerinden dolayı Hitit adak törenlerini hatırlatmaktadır. Bu sahnede lir ve aulos icracılarının icra esnasında tasvir edilmiş olduğu görülmektedir. Bu tür adak etkinliklerinde, çalgıların törenin belirli bölümlerinde icra edilmiş olduğunu düşünmek mümkündür. Ayrıca aulos icracısının ağız kısmında görülen phorbeia, bu şekildeki bazı etkinliklerde aulos icracılarının vokal icra ile törene katılmamış olduklarına işaret eder niteliktedir. Fakat bu tüm adak törenleri için genelleyebileceğimiz bir anlayış olmaktan uzaktır. Lir icracısının ve diğer katılımcıların vokal icra ile de bu şekildeki törenlerde yer aldıklarını öne sürmek mümkündür. Bu şekildeki etkinliklerde törenin belirli aşamalarında değişik çalgıların veya vokal icra biçimlerinin tercih edilmiş olabileceğini de göz ardı etmemek gerekir. Adak eşyasının sunumu ile görevli olan bir kişinin bu eşya ve söz konusu tanrı ile ilgili sunum sözlerini söylediklerini, bu esnada müziğin sustuğunu diğer zamanlarda ise, sunum yapacak olanların altara yaklaşmaları esnasında ise törenin yapısına uygun, olarak ağır ritimsel yapıdaki bir müziğin icra edilmiş olduğu da düşünülmelidir. Büyük çoğunlukla, tanrıları temsil eden altarlara önünde yapılan bu adak törenlerinin Anadolu'daki topluluklar tarafından değişik şekillerde gerçekleşmiş olduğu bilinmektedir. Özellikle Antik Yunan arkeolojik verileri üzerine farklı tekniklerle bu şekildeki sahneleri tespit etmiş olan sanatçıların kimi zaman oldukça detaylı bir anlayış sergilemiş oldukları görülür.

Üç kithara ve bir aulos icracısının yer aldığı görülen bir keramik resmindeki müzik sahnesinin en önemli özelliği bir çok arkeolojik veri üzerinde de görüldüğü üzere icracılar arasındaki müzikal paylaşıma vurgu yapmasıdır. (Bkz. Şekil 3.46)



Şekil 3.46. Antik Yunan keramik resmi, kithara çalan satirler ve aulos icracısı tasviri. (West, 1994,ş.16)

Tasvirlerin gerçeği bire bir yansıtma zorunluluğu olmasa da bu sahnenin en sağında yer alan ve çalmazken tasvir edilmiş olan aulos icracısı söz konusu müzikal paylaşımın en önemli göstergesi olarak karşımıza çıkar. Bu sahne ayrıca, aulosun birbirinden bağımsız olan her iki borusunun da vurgulanmış olması açısından büyük bir önem taşır. Kithara ile tasvir edilmiş olan figürlerin aynı zamanda Dionysos onuruna yapılan törenlerde görev alan satirler olduğunu belirtmekte yarar görmekteyiz. Diğer bazı keramik resimlerinde kithara (ve diğer kordofonların) ve aulos icracılarının aynı kostümleri giydikleri, benzer davranışları gösterdikleri ve çoğunlukla da aynı anda icra eder şekilde tasvir edilmiş oldukları görülmektedir. Bu törenlerin tasvir edilmiş olduğu resimlerde yer alan figürlerin dionysos törenlerinin karakteristiğini oluşturan “çılgınlık, azgınlık, aşırı özgürlük” gibi kavramlar ile örtüşen davranışlar sergiledikleri vurgulanmıştır. Dionysos törenlerinin bu özelliklerinin, müziğin oldukça hareketli ve yüksek sesli bir yapıda olmasını sağladığını düşünmekteyiz. Buna karşılık, yukarıda bahsettiğimiz, üç satir ve bir aulos icracısının tasvir edildiği keramik resminde aulos icracısının oldukça sakin ve satirlerin davranışları ile örtüşmeyen bir şekilde tasvir edilmiş olması ilgi çekicidir. Bir diğer keramik resminde ise bir dansçıya eşlik eden kithara ve aulos icracısını görülmektedir. Dansçının müzikal yapıya aynı zamanda bir idyofon ile katkıda bulunduğu görülmektedir. Başta lir ve kithara olmak üzere kordofon ve aulos icracılarının aynı sahne içinde sıklıkla tasvir edilmiş olduğu görülür.

Bazı arkeolojik veriler bu çalgıların yanı sıra arp icracılarının da müzik grupları içerisinde yer almış olduğuna işaret etmektedir. Tüm icracıların aynı anda

çalmış olduklarını düşünmek her zaman için doğru bir yaklaşım olmayacaktır. Bir Antik Yunan keramik resminde tasvir edilmiş olan sahne bu yaklaşımı görsel olarak destekler niteliktedir(Bkz. Şekil 3.47)



Şekil 3.47. Antik Yunan keramik resmi, arp, aulos ve lir icracıları tasviri. (West, 1994, ş.21)

Yukarıdaki sahnede ayakta tasvir edilmiş olan lir ve aulos icracılarının, arp icracısını dinledikleri görülmektedir. Bu şekildeki sahnelerin tasarlanmasında keramik ressamlarının hayal güçlerinin de önemli bir rol oynamış olduğunu göz ardı edilmemelidir. Diğer bazı keramik resimlerinde de arp ve aulos icracılarının bir arada tasvir edilmiş oldukları görülür. Aynı zamanda bir dans etkinliğine de işaret eden aşağıdaki sahnede sağ tarafta yer alan arp icracısının, aulos icracısını dinlediği bu esnada sol eli ile icra ederken tasvir edilmiş olduğu görülmektedir. (Bkz. Şekil 3.48)

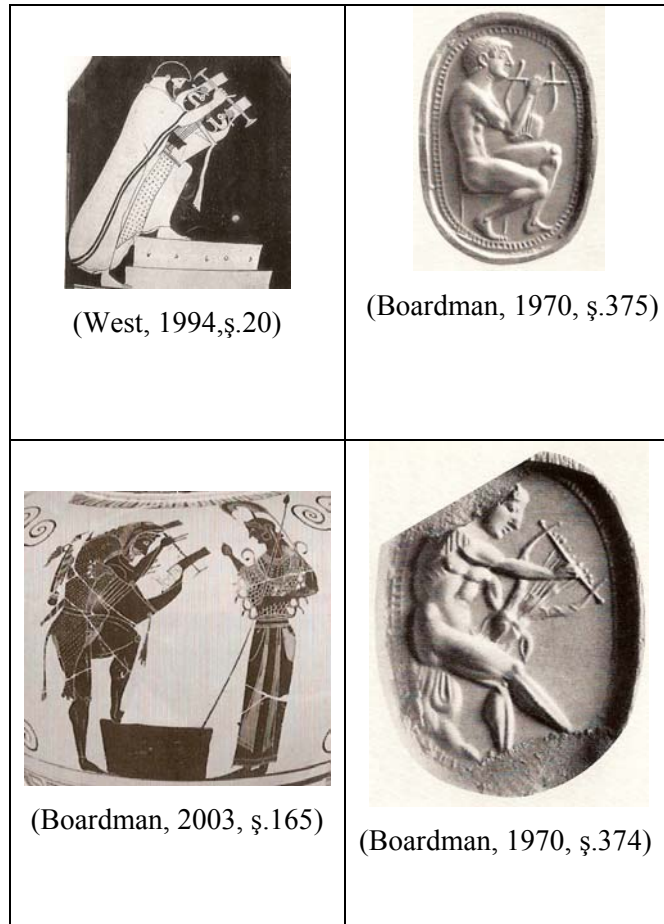


Şekil 3.48. Antik Yunan keramik resmi, müzik ve dans sahnesi tasviri. (West, 1994, ş.7)

Şekil 3.47 ve 3.48'deki gibi kordofon ve aerofonların bir arada çaldığı müzik gruplarında en çok dikkat edilmesi gereken unsurlardan birinin akord olduğu açıktır. Aynı ya da benzer çalgıların gerek kendi içlerinde gerekse diğer çalgılar ile olan uyumlarında akordun olabildiğince titiz bir şekilde yapılmış olması büyük bir rol oynamaktadır. Akord için referans olarak aerofon ya da kordofon grubundan bir çalgının seçilmiş olması mümkündür. Ayrıca Antik Yunan koro eğitimcilerinin “epitonion” adı verilmiş olan bir akord düdüğü kullanmış oldukları da bilinmektedir (West, 1994, s.113)

Günümüzde orta Afrika lirlerinin üst yatay çubuğu üzerine sarılmış deriler olduğunu belirten Anderson, tellerin bunların üzerine kısa bir çubukla beraber sarıldığı, bu çubuğun ise telleri germek ya da gerekli gerginliğe ulaştırmak için kullanıldığına işaret etmektedir. (1997, s. 38) Benzer uygulamanın Antik Yunan Lir icracıları için de geçerli olduğunu öne sürmek mümkündür. Bazı arkeolojik veriler üzerindeki tasvirlerde lir ve kithara icracılarının akord yaparken tasvir edilmiş oldukları görülür. (Bkz. Tablo 3.26) Ayrıca özellikle kithara icrası sonrasında, üst kısımdaki yatay çubuğun çevrilmesiyle tellerin gevşetilmiş olduğu da öne sürülmektedir. (Mathiesen, 1999, s. 264)

Tablo 3.26. Arkeolojik veriler üzerinde, akord yaparken tasvir edilmiş olan lir ve kithara icracıları.



Müziğin melodik bileşeninin daha çok ön planda olduğu ya da daha fazla önemsendiği etkinlikler için “akord’un bozulması”na karşı daha dayanıklı olan çalgıların yapılmış olduğunu düşünmek gerekir. Bazı keramik resimlerinde aulos icracılarının çalgının akordunu yaparken tasvir edilmiş oldukları görülmektedir. Aulos icracılarının çalgılarını “subene”, “aulotheke” ya da “aulodoke” adı verilmiş

olan özel bir çanta içerisinde taşıdıklarına işaret eden Mathiesen, genellikle leopar dersinden yapılmış olan bu çantaya iliştilirilmiş “glottokomeion “ ismi verilmiş olan kutunun içerisinde kamışların muhafaza edildiğini belirtmektedir. (Mathiesen, 1999, s.197)



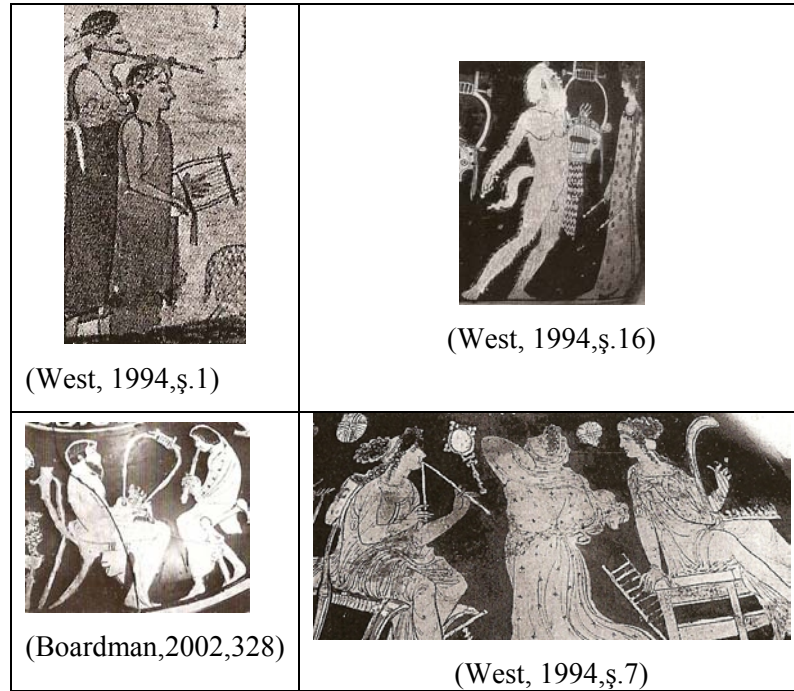
Şekil 3.49. Antik Yunan keramik resminden detay, aulos'un bir borusunun uç kısmındaki ağızlık kısmını düzeltirken tasvir edilmiş olan aulos icracısı. (West, 1994,ş.21)

Birden çok parçanın birbirine eklenmesiyle oluşan aulos'un akordunu etkileyen en önemli unsur ağızlık kısmıdır. Düzgün bir icra için öncelikle çalgının iki borusunun kendi aralarında akordlu olması gerekeceği açıktır. Farklı akordlarda yapılmış olan auloslar, aynı zamanda vokal icranın çeşitliliğine de işaret eder niteliktedir. West, Aristoksenus'un, parthenioi(kız çocuk tipi), paidikoi (erkek çocuk tipi), kitharisteioi (lir icrası tipi), teleioi (bariton tipi) ve hiper-teleioi (bas tipi) olmak üzere beş ayrı aulos çeşidine işaret ettiğini öne sürer. (West, 1994) Mathiesen ise, diğer bir Antik Yunan aerofon çalgısı olan syrinksin akordunun farklı farklı şekillerde yapılmış olduğuna işaret etmektedir. (1999, s.225) Özellikle sert ve süratli icralarda çalgı akordlarındaki değişikliklerin -ilgili tören içerisinde melodik boyutun yeterince önemsenmesi halinde- müziğin bir an önce sona erdirilmesini gerektirecek kadar etkili olabileceğini düşünmekteyiz. Bunun ise müzikal etkinliğin süresinin belirlenmesinde etkin şekilde rol oynayacağı açıktır. Öyle ki bu tür icralarda aulos'un ağızlık kısmının oldukça çabuk bozulduğu, bir yenisi ile değiştirilmesi gerekeceği açıktır. Bununla beraber bazı etkinliklerde aynı çalgıdan birden çok yer alması ise müziğin devamı endişesiyle ilişkilendirilebilir. Bazı müzisyenlerin çalgılarının bozulan ayarlarını yaparken ya da parçalarını değiştirirken diğerlerinin çalmaya devam ettiği ve böylelikle müziğin kesilme riskini ortadan kaldırılmış olduğu orataya çıkar. Öte yandan idyofon ve membranafonların ön planda olduğu, melodik boyutun

çok fazla önemslenmediği etkinliklerde ise akordun detaylı olarak ele alınmamış olduğu anlaşılır. Özellikle çalgınca bir şekilde gerçekleştirilen dansların içinde yer aldığı Dionysos kült törenlerindeki icraların bu şekilde olduğu anlaşılmaktadır. Akord konusuna verilen önemin ayrıca müzik gruplarındaki kişi sayısı ve müziğin yapılma amacı ile doğrudan bağlantılı olduğu açıktır. Müzisyenlerin aynı zamanda dans da ettikleri etkinliklerde çalgıların daha düşük bir ağırlığa sahip olanlarının seçildiğini, bu yaklaşımın ise yeni çalgı türlerinin ortaya çıkmasında etkili olduğunu düşünmek mümkündür.

Antik Yunan Medeniyeti'nde sadece lir ya da kithara icracılarının yer aldığı müzik grupları olduğu gibi diğer çalgı icracılarıyla oluşturulmuş değişik kombinasyonlar da söz konusudur. Keramik resimlerinde aulos icracılarının, arp, lir, barbitos, kithara ve phorminks icracılarıyla bir arada tasvir edilmiş olduğu görülür.(Bkz Tablo 3.27)

Tablo 3.27. Kordofon ve Aerofon çalgıların Antik Yunan müzik grupları içerisindeki birlikteliğine işaret eden bazı keramik resimleri.



Arkeolojik veriler üzerindeki tasvirlerde aulos'un yukarıda bahsettiğimiz kordofonlarla birlikte kullanımına sıklıkla rastlanmasının en önemli sebeplerinden biri birbirlerini tamamlayan özelliklere sahip olmalarıdır. Bu özelliklerin ise gerek melodik gerekse ritimsel boyutları olduğu anlaşılmaktadır. Özellikle şarkı söyleyen

ya da şiir okuyan bir, lir, kithara ya da barbitos icracısına eşlikte aulosun kullanılması müzikal icra biçimlerinin çeşitliliğine işaret eder.

Öte yandan bazı arkeolojik veriler üzerindeki tasvirler iki aulos icracısından oluşan müzik gruplarına da işaret etmektedir. (Bkz. Şekil 3.50)



Şekil 3.50. İki aulos icracısının aynı anda çalarken tasvir edilmiş olduğu bir keramik resmi. (Boardman, 2003, s.182)

İki aulos icracısının gerçekleştirdiği bir müzikal yapıya işaret eden yukarıdaki keramik resmi Antik Yunan Medeniyeti'nde sadece aerofon çalgılardan oluşan müzik gruplarının da benimsenmiş olduğunu gösterir. Bu şekildeki müzik etkinliklerinde aulos icracılarının aynı anda ya da paylaşımlı olarak icra etmiş olabileceklerini düşünmekteyiz. Ayrıca bu şekildeki etkinliklerde phorbeia kullanmamış oldukları durumlarda bir aulos icracısı çalarken diğerinin vokal icra yaptığı bölümlerin olabileceği de göz önüne alınmalıdır.

Antik Yunan Medeniyeti'nde bireysel vokal icranın varlığından da söz etmek mümkündür. Vokal icranın bir çalgı eşliği olmaksızın da gerçekleşmiş olduğunu belirten Anderson, evlilik törenlerinde gelinlerin söylediği eşiksiz şarkı tiplerine örnek vermektedir. (1997, s. 39)

Antik Yunan şairlerinin çalgı eşliğindeki icraları da vokal icranın bir çeşidi olarak karşımıza çıkmaktadır. Keramik resimleri, birden fazla şairin yer aldığı bazı sahneler işaret eder. Bu şekildeki icralarda şiir ile müzik bir bütünün önemli parçalarını oluşturduğundan, çalgı akordunun diğer icra tarzlarına göre daha fazla önemsenmiş olduğu açıktır. Antik Yunan şiirinin vezinsel yapısı ile de ilgili olarak müziğin ritim bileşeninin önemli bir destek aracı olduğunu düşünmekteyiz. Ayrıca Antik Yunan ritim tipleri arasında, daktylik, anapaestik, iambik, choriambik, trokhaik, paeonik, dokmiak, ionik, aeolik kalıpların kullanılmış olduğu öne sürülmektedir. (West, 1994, s.135-151) Tempo (Agoge) kavramının Antik Yunan yazarları tarafından, “müziğin etkisinde değişim yapan değişken faktörlerden biri” olarak ele alınmış olduğu düşünülmektedir. (West, 1994, s.153)

Genellikle barbitosları eşliğinde şiirlerini okurken resmedilmiş olan şairlerin, karşılıklı icralarda sırayla kendi şiirlerini icra ettiklerini ya da belirli nakarat yerlerini beraber söylediklerini düşünmekteyiz. Bu şekildeki icraların kimi zaman karşılıklı atışma niteliğinde olduğunu da belirtmek yerinde olacaktır. Bu sebeple şairlerin icra esnasında belirli bir ritimsel kalıpta olan şiirlerini belirli bir “mod”da icra etmiş olmaları gerektiği de açıktır. Erhat, Anadolu’nun her bölgesinde örneklerine rastlanan şiirsel atışma yönteminin geçmişini, (daha sonraki ozanlar tarafından ortaya konmuş olan) “Homeros ve Hesiodos arasındaki atışma” anlamına gelen “Agon Hesiodou kai Homerou” ile en az M.Ö. 4. Y.y.’a uzandığına işaret etmektedir.²⁴ (Erhat ve Eyuboğlu, 1977, s. 4) İlk zamanlarda, şairlerin şarkı ya da şiirleri ezberden okumuş olduklarını vurgulayan Taşlıkılıoğlu ise, ağızdan ağıza yayılan bu şiirlerin zaman içerisinde bir takım değişikliklere uğramış olduğunu öne sürer. (1966, s.5)

Epos’un anavatanı olarak Yunanistan ve Girit’e işaret eden Çelgin, epik şiirin ortaya çıkışını ve gelişmesini 11. y.y.dabir kısım toplulukların Dorlar’ın baskısıyla Yunanistan’dan Anadolu’ya göç etmesine bağlarken, şiirin Anadolu’da ilk geliştiği bölgenin Aeolia bölgesi olduğunu öne sürmektedir. (1990, s.21) Ayrıca, destan yani Epos türünün en olgun dönemini İyonya’da yaşadığı, bu şiirlerde Aeolik unsurlara da rastlandığı öne sürülmektedir. (Çelgin, 1990, s.21,22) Antik Yunan şiirinin ilk olarak gelişim göstermiş olduğu yerlerin Anadolu toprakları olmasının, buradaki yerel geleneklerle kaynaşmasında önemli bir rolü olduğunu düşünmekteyiz. Öte yandan Lirik şiirin, Lesbos’lu Terpander ile başladığı öne sürülürken bazı antik kaynaklarda bu şairin Sparta’da 26. Olimpiyat oyunları sırasında (M.Ö. 676-673) kithara icracısı olarak ödül kazanmış olduğu bilinmektedir. Ayrıca, Lesbos doğumlu olmasına rağmen Terpander’in şarkılarını Sparta’da yazmış olduğu, daha çok yürüyüş ve libasyon şarkılarında başarı gösterdiği öne sürülmektedir. (Taşlıkılıoğlu, 1966, s.71,72) Şiirin gerçek anlamda bir tür ahengi bünyesinde barındırması, müzik ile olan en önemli bağlarından birine işaret etmektedir. Şiir müzik ilişkisinden dolayı Antik Yunan şairlerinin aynı zamanda müzik konusunda da önemli derecede bilgi sahibi oldukları anlaşılmaktadır. Özellikle belirli ritimsel kalıpların üzerine yazılmış olan ezgilerin, şiirsel yapıyı oldukça etkili bir şekilde desteklemiş olduğu ortaya çıkar.

²⁴ Barış adlı oyununda Aristophanes’in bu atışmadan çeşitli bölümler aldığından bahseden Erhat, bu dönemlerde sonuçta Hesiodos’un galip geldiği bu atışmanın konu edildiği yarışmaların Atina okullarında bir çeşit yazınsal alıştırma konusu olarak ele alındığına işaret etmektedir. (Erhat ve Eyuboğlu, 1977, s.4)

Akurgal, Homeros'un eski zamanlardan beri bilinen ve birbirinden bağımsız olan üç destanı (Helena'nın kaçırılışı, Truva savaşı ve Akhilleus'un öfkesi) bir araya getirdiğini, Aeol ve İyon lehçelerinin karışımından oluşan bir dil ile söylenmiş olan destanın Ege Bölgesi'nde çalgı ozanlarınca kendine has bir makamla kralların, tiranların malikanelerinde ya da halk topluluklarının önünde ezbere okunduğu öne sürmüştür. (2000,s.9) Homeros'a ait eserlerin Yunanistan ve Ege adalarından çok, Anadolu'nun İyonya bölgesinde varlık göstermiş olduğuna da işaret edilmektedir. (Taşlıklioğlu, 1966, s.14) Erhat ise İlyada ve Odysseia'nın Homeros'un ya da sözlü geleneği sürdüren bir çok ozanın eseri olduğu şeklinde iki ayrı görüş bildirmektedir. (Erhat ve Eyuboğlu, 1977, s.2) Kaynaklar, bu sözlü gelenek ürünlerinin çok daha sonraki dönemlerde yazıya geçirilmiş olduğuna işaret eder. Yunan orta çağı edebiyatında yer alan destanların yazı sanatından tamamen bağımsız olarak oluşmuş olduğu, bu eserlerin nesilden nesile aktararak varlıklarını korudukları ve (en erken) M.Ö.700 civarında yazıyla saptanmış oldukları öne sürülmektedir. (Mansel,1988, s.129) İlyada'nın yaklaşık olarak M.Ö. 720, Odysseia'nın ise M.Ö.670 yıllarında ortaya çıkmış olduğu konusunda düşünceler bulunsa da bu konuda kesin bir yargıya varmanın mümkün olmadığını belirten Taşlıklioğlu, her iki destanın da kralların saraylarında, bayram günlerinde akşam yemeklerinde ve günün yorgunluğunu gidermek amacıyla, okunduğunu öne sürmektedir(1966, s.4) Bu destanların ya da şiirlerin farklı bölgelerdeki müzik kültürleriyle bütünleştirilerek icra edilmiş olmaları çok uzun dönemler boyunca varlıklarını korumalarına sebep olmuştur. Ayrıca mitos ve destanların Yunanistan'da odaklanmış olduğu yerlerin daha eski dönemlerde de saraylarda müzik eşliğinde okunmuş olduğu öne sürülmektedir. (Mansel, 1988,s.130) Bu görüşlere dayanarak Homeros'un eserlerinin halk arasında yaygınlaşmasının yanı sıra aristokrat çevreler tarafından da benimsenmiş olduğu kanısına varmak mümkündür. Bunları icra edecek kişilerin bu aristokrat kişiler tarafından desteklenmesinin de özel bazı müzikal türlerin korunmasında etkili olduğu anlaşılmaktadır. Kökenleri çok eski dönemlere dayanan ve toplamı yirmiyedi bin dizeyi aşan iki büyük destanın yazarı olan Homeros'un şiirlerinin M.Ö. 550'de yazıyla tespit edilmesinin bu şiirlerin rapsodlar tarafından okunmasına ve eğitimde temel oluşturmalarına sebep olduğu düşünülmektedir. (Estin ve Laporte,2005, s.80) Antik Yunan edebiyatında "aoidos"lardan sonra ortaya çıkmış olan "rapsod"ların almış oldukları bu ismin rhapsody (dikmek) ve ode (şarkı) kelimelerinin birleşmesinden oluştuğu, bu ozanların şiirlerini aoidoslar gibi (çalgısal)

bir müzik eşliğinde değil vezin, ölçü ve temposunu belirlemekte değneklerinden yararlanarak okumuş olduklarını  ne sürülmektedir. (Çelgin, 1990, s. 21) Seslendirmiş oldukları eserin anlatımını güçlendirmek için müziğin olanaklarından çeşitli şekillerde yararlanmış oldukları billinse de rapsodların icra biçimleri ile ilgili olarak kesin yargılara varmanın mümkün olmadığını düşünmekteyiz. Bu kişilerin anlatılarında akıcılığı sağlamak, eserin çeşitli bölümlerinin arasını belirlemek ve dinleyici üzerinde kalıcı bir etki bırakmak adına, müzikal icraya yönelik bir icra tarzını benimsemiş oldukları anlaşılmaktadır. Öyle ki bazı durumlarda büyük çalgısal müzik gruplarının da bu eserlerin icrasına eşlik etmiş olduğunu düşünmekteyiz. Öte yandan Antik Yunan retoriğinin şekillenmesinde de bu kişilerin icra esnasında yapmış oldukları vurgular, ritimsel, yarı müzikal icra tarzlarının etkili olduğu göz önüne alınmalıdır. Özellikle eski destanların, şiirlerin ozanlar tarafından ne şekilde okunmuş olduğuna dair pek çok görüş vardır. Homeros'a atfedilen destanların, ilk dönemlerde bir çalgı eşliğinde seslendirilmiş olduğunu belirten Taşlıkloğlu, Hesiodos'un herhangi bir çalgının eşliğine ihtiyaç duymasa da bunun yerine esasını elinden bırakmamış olduğunu öne sürmektedir. (1966, s.5) Anderson ise Hellenik dönem boyunca Homeros şiirinin şarkı şeklinde değil, resitatif bir biçimde icra edilmiş olduğundan bahsederken, bu şiirler için bir takım müzikal yapılar geliştirme girişimlerinin olağan dışı davranışlar olarak nitelendirilmiş olduğuna işaret etmektedir. (1997, s.44)

Antik Yunan şiirindeki belirli vezin kalıpları da göz önüne alındığında bu şekildeki icra tarzı için kısa ritimsel kalıplardaki melodik cümlelerin daha çok kullanılmış olduğu ortaya çıkar. Anderson, Homeros'un dizelerinde geçen bazı müzikal unsurların yine bu dizelerde ifade edilmeye çalışılmış olan kültürel yapının ve (Bu eserleri en üst noktaya taşıyacak olan) gelecekteki kültürlerin bir bölümünü oluşturduğuna işaret etmektedir. (1997, s. 33) Homeros'un, Hesiodos'a göre üstün bir ozan olduğunu vurgulayan Erhat ise, Homeros'un İyonya, Hesiodos'un ise Boiotia'lı olmasından dolayı Anadolu'nun, Yunanistan karşısındaki düşünce ve sanat alanındaki üstünlüğünden bahsetmekte fakat bir köylü yapıtı, taşra yazınına bir örnek olan Hesiodos'un eserlerinin Homeros'unkilerden daha doğulu, daha Anadolu'lu olduğunu öne sürmektedir. (Erhat ve Eyuboğlu, 1977, s.1,3)

Platon'un, "Yasalar" adlı eserinde ozanlardan şu şekilde bahsettiği bilinmektedir;

"Ozanlar bir kentte bulunurlar, ama çok sıkı koşullar altında . Yeni besteler, bu iş için seçilmiş yargıçlar ve yasa koruyucular tarafından onaylanmak zorundadır. Ve bunların değerlendirilmeleri üç ölçüte göre olur. Bu besteler iyi şeyler söyleyeceklerdir, beraberlerinde bir takım dualar da olacaktır ve bu dualar, seslendikleri tanrılara uygun olacaktır. Eski besteler arasında yapılan seçimden, en az elli yaşında, bu iş için seçilmiş erkekler sorumludur. Bunlar bestelerin kabul edilip edilmeyecekleri, hemen atılıp atılmayacakları ya da kabul edilip edilmeyecekleri, hemen atılıp atılmayacakları ya da kabul edilip birtakım değişiklikler için bir kez daha elden geçirilip geçirilemeyecekleri konularında uzmanlardan yardım alırlar."(Brisson,2000 ,s.921)

Platon'un bu yaklaşımı, Antik Yunan ozanlarının bir çok sorumlulukları olduğuna işaret etmektedir. Musalara karşı olan sorumluluklarından dolayı bir eseri en iyi şekilde çalmaları ve seslendirmeleri, onların büyüklüğüne yaraşır bir tavır takınmaları, Hesiod, Homeros gibi ozanların bile, eserlerindeki karakterleri aslına en uygun biçimde seslendirmeleri, özellikle tanrılar ile ilgili bölümlerde oldukça dikkatli olmaları gerektiği anlaşılmaktadır. Bu denetim mekanizmasının ise Hitit tapınak müzisyenlerinin yükümlülükleri ile büyük bir benzerlik taşıdığı görülmektedir. Diğer yandan Antik Yunan ozanlarının eserlerinin kabul görebilmesi için yaşlılığa adım atılmış olması (yani bir anlamda olgunlaşmış olmaları) gerekliliği ve şiirlerini, icralarını gerek içerik gerekse biçim bakımından denetleyen kurumların bulunmasının, eserlerini çeşitli açılardan etkilemiş olduğu da öne sürülebilir. Thomson, Bu ozanların merkezi olarak Delos'a işaret ederken şiir icralarının öncesinde çoğu M.Ö. 6. ve 7. y.y. Ürünü olan, on iki dizeyi geçmeyenlerinin yanı sıra, yüzlerce dizeden oluşan Homerik Övgüler şeklinde isimlendirilmiş olan edebi eserlerin söylenmiş olduğundan bahsetmektedir. (1991, s.239)

M.Ö. 7. Yüzyılda yaşamış olan Hesiodos'un, köylülerin ağır yaşam şartlarına değindiği "İşler ve Günler" ve tanrılarının doğumu ve soy ağacı hakkında bir anlatı olan "Theogonia" adlı eserlerini Boiotia'da yazdığı bilinmektedir. (Estin ve Laporte, 2005,s.82) Hesiodos'u, Homeros'tan sonra Yunan çağının en önemli ozanı olarak tanımlayan Erhat, Heredotos'un, bu iki ozandan, tanrı soylarından bahseden, tanrılar arasındaki yetki ve şeref alanlarını saptayan, tanrılarının kişiliklerini belirten kişiler olarak bahsetmiş olduğuna işaret etmektedir. (Erhat ve Eyüboğlu, 1977, s.1) Taşlıkılıoğlu ise, gerçek bir rapsod olarak tanımladığı Hesiodos'un da Homeros gibi şiirlerini heksametron vezniyle okuduğunu belirtmektedir. (1966, s.40) Öte yandan Hitit Kumarbi efsanesi ile Hesiodos'un

tanrıların Doğuğu isimli eseri arasında önemli ortaklıkların olduğuna işaret edilmektedir. (Erhat ve Eyuboğlu, 1977, s.61) Hesiodos, bir ozan olarak kendisine “söylenmezi dile getiren ezgileri söylemesini”, “Musalar”ın öğretmiş olduğundan şu şekilde bahseder;

“Çünkü Musalar öğrettiler bana

Söylenmezi dile getiren ezgileri söylemesini.” (Erhat ve Eyuboğlu, 1977, s.164)

Tanrıların Doğuğu adlı eserin Musalara sesleniş bölümündeki bazı mısralar da, ozanların Musalar ile olan ilişkisine işaret etmektedir ;

“Musaların sevgilisi bir ozan

Anlatınca eski insanların destanlarını

Övünce Olympos’un mutlu tanrılarını

Unutuverir hemen dertlerini

Çıkar gider aklından üzüntüleri

Şeneltir onu tanrıçaların büyüü.” (Erhat ve Eyuboğlu, 1977, s.108)

Ozanların, ilham kaynağı olarak Musalara işaret etmelerinin birden fazla sebebi olduğunu düşünmekteyiz. Bu kişiler, çeşitli açılardan ne kadar sakıncalı olursa olsun söylemlerini Musalara (yani bir anlamda tanrısal güçlere) dayandırmaları dolayısıyla (insanlar ya da belirli kurumlar tarafından) cezalandırılmalarına karşı bir çeşit önlem almış olmaktadır. Ayrıca ozanların “söylenemeyecek”ler kadar “söylenebilecek”leri de dile getirmiş olduklarını belirtmek gerekir. Festival ve şenlikler içerisindeki uygulamaların ise ozanların söylemlerini, fikirlerini, ya da daha önceki dönemlerden gelen eserleri yaymalarında önemli bir rolü olduğu açıktır. Kaynaklar, özellikle Homeros’a ait eserlerin icrasının bir çeşit ritüel haline gelmiş olduğuna işaret eder. Şenlikler içerisindeki yarışmaların, ilgili tanrıya söylenen bir övgüyle başlanıldığını öne süren Thomson, bundan sonra ortaya çıkan ilk yarışmacının değneği (rhabdos) olarak İlyada’nın kendisi için ayrılan bölümünü okuduğunu bundan sonra değneği alan diğer yarışmacının okumaya devam ettiğini belirtmektedir. (1991, s.240) Bu uygulama, şiir icrasının, gerek bir sanat dalı gerekse bir icra yöntemi olarak müzikal icra biçimleri üzerindeki etkisine önemli bir örnek olarak karşımıza çıkar. Arkaik dönemde eski mitosların Homeros tarzında işlenerek bunlardan “kiklos destanları” adını taşıyan şiirlerin meydana getirilmiş olduğunu öne süren Mansel ise, bu eserlerin sadece aristokratların yaşadıkları yerlerde değil aynı zamanda dini halk

bayramlarında da okunmuş olduklarını, bu tür icraların başlangıç kısımlarına bayramın ya da törenin sahibi olan tanrının adını yüceltmek için Homeros ağıtları adını taşıyan bazı giriş bölümlerinin eklenmiş olduğunu öne sürer. (1988, s.210) Edebi kaynaklar, ozanların eserleri ve yaptıkları işler kadar birbirleriyle olan ilişkilerine de dikkat çekmektedir. İşler ve Günler adlı eserde farklı iş gruplarında çalışan kişiler gibi ozanlar arasında da bir çeşit rekabetin olduğuna işaret edildiği görülür ;

“İşte bu kavgadır insanlar için hayırlı olan kavga!

Çanakçı çanakçıya özenir, dülger, dülger

Dilenci dilenciye kıskanır, ozan ozanı.” (Erhat ve Eyuboğlu, 1977, s.144)

Bu uygulamalar, destan veya şiir formlarının günlük hayat içerisinde ne kadar yoğun olarak yer almış olduğuna işaret etmektedir. Öte yandan bu icralarla destan ya da şiirlerin sonraki nesillere aktarılması sağlanmış, yeni türlerin oluşması için gerekli ortam hazırlanmış olmaktadır. Şairlerin, bu şiir ya da destanlarda, kendilerini ya da anlatmış oldukları kahramanları mitolojik unsurlarla, efsanevi karakterlerle ilişkilendirilmiş olmalarının en önemli sebebinin ortaya koymuş oldukları eserlerin kalıcılığını, sürekliliğini sağlama endişesi olduğunu düşünmekteyiz. Bu eserlerde ayrıca efsanevi ve mitolojik karakterlerin çeşitli yönlerden insanlaştırılmış olduğu da görülmektedir. Bu insanlaştırmanın ise karşılıklı diyalog kurulabilecek boyutlara, insanların tanrılara önerilerde bulunabilecek konumlara kadar getirilmiş olduğu anlaşılmaktadır.

Homeros ve Hesiodos’un eserlerini takip eden dönemde lirik denilen türün doğup geliştiği, Ege kıyı ve adalarında yetişen, Aeol ve İyon dillerini kullanan Arkhilokos, Alkaios ve Sappho, Anakreon’un gibi şairlerin lirik türün en önemli temsilcileri olduğu düşünülmektedir. (Erhat ve Eyuboğlu, 1977, s.8) Kökenleri bazı şarkı türleri ile ilişkili olduğu bilinen lirik şiirin ortaya çıkmasında, paian, hymnos, hymenaios ve threnos gibi şarkı ve epik destanlarda bulunan lirik unsurların etkili olduğunu belirten Çelgin, Lirik şiirin elegeiak şiir, iambik şiir, solo liriği ve koro liriği olarak dört türe ayrıldığını öne sürmektedir. (1990, s.41) Şiirin belirli kalıplarla söylenmesi gerektiği ve bu şiirlerin üzerinde taşınacağı önemli bir araç olması sebebiyle müziğe, Antik Yunan şairleri tarafından oldukça büyük bir önem verilmiş olduğu anlaşılmaktadır. Taşlıklioğlu, bir edebi anlatım yöntemi olarak destanın ortaya çıkmış olduğu ilk zamanlarda lir çalgısının

şiiirinin yapısını etkilemiş olduğunu öne sürer. (Taşlıkılıoğlu, 1966, s.6) Bununla beraber, lir (ve kithara, barbitos gibi çalgıların) şiiir icrasında önemli bir yardımcı araç olarak kullanılmış olduğu anlaşılmaktadır. Antik Yunan Medeniyeti'nde şiiir ve müzik ilk zamanlarından itibaren birbirinden bağımsız düşünülmemiştir. Aynı zamanda müzisyen de olan kimi şairlerin eserlerini yine kendi icra ettikleri bu çalgılar eşliğinde seslendirdikleri bilinmektedir. Öte yandan bazı aulos icracılarının belirli melodik cümleleri seslendirdikten sonra çalmayı bırakıp bu melodik yapıya göre şiiir okuduktan sonra tekrar çalmaya devam etmeleri de bir icra şekli olarak karşımıza çıkar.

Pindaros, Panderos ile beraber Ege'de lirik şiiirin en önemli temsilcileri arasında Archilochos, Kalinos, Simonides ve Mimnermos gösterilebilmektedir. Pindaros'un yazdığı övgü türleri arasında, ilahiler, tören şarkıları, şükran şarkıları, dithyramblar, ağıtlar yer almaktadır. Likyalı ozan Olen'in Apollon için yazdığı övgülerden birinin ergenlik çağına erişmiş kızlardan ve erkeklerden oluşan ikili bir koro tarafından icra edildiği bilinmektedir. Mansel, M.Ö. 7. Y.y.'dan başlayarak lirizmin aşama kaydetmesinde Frigya ve Lidya'dan Antik Yunan'a giren müziğin büyük bir etkisi olduğunu öne sürerken, şiiirlerin bu dönemlerde de çeşitli çalgılar eşliğinde okunmuş olduğundan bahseder. (Mansel, 1988,s.211) Pindar'ın ulusal bayramlarda ve ayinlerde söylenmek üzere yazmış olduğu eserlerinde genellikle büyük oyunların (festivallerin, yarışmaların) kahramanlarını anlatmış olduğu öne sürülmektedir. (Kocatürk, 1965, s.63) Şiiirlerinde Dor lehçesini kullanmış olsa da dilinde epik ve Aeolik unsurların da bulunduğu öne sürülen Pindar'ın eserlerinin oyunlarda zafer kazananlar için söylenen Epinikionlar²⁵ ve içerisinde Hymnoslar, dithyramblar, partheneionlar ve threnoslar'ın bulunduğu diğer lirik şiiir türleri olmak üzere iki kısımda ele alınabileceği belirtilmektedir. (Çelgin, 1990, s.56)

Lesbos (Midilli) adasında doğmuş olan Alkaios'un ise çeşitli sebeplerden M.Ö. 612'den sonra sürgün olarak Mısır ve Trakya'da bulunduğu, M.Ö. 606'da Midilli'ye dönmüş olan şairin aeolik bir lehçeyle yazmış olduğu şiiirlerinde güçlü bir ifade'nin yanısıra sade ve günlük bir dil kullandığı, duygularını dile getirişindeki doğallık bakımından şair Arkhilokhos'u hatırlattığı öne sürülmektedir.

²⁵ Çelgin, zaferin kazanılmış olduğu oyunlara göre isimlendirilmiş olan Epinikionların Pindar'a ait olanlarının arasında 14'ü Olympia, 12'si Pythia, 11'i Nemeia, 7'si (ya da 8'i) 'nin ise İsthmia oyunlarını konu aldığını belirtmektedir. (1990, s.56)

(Çelgin, 1990, s.41) Taşlıklioğlu ise, adını Alkaïos'tan almış olan Alkaik vezin hakkında şu açıklamalarda bulunmuştur;

“Alkaik mısraı okurken, hafif başlayıp yavaş yavaş mısraın ortasına doğru sesi yükseltip, sonra tekrar alçala alçala mısra sonuna inmek lazımdır. Demek ki, Alkaik kıt'alarda içten gelen bir hareket vardır ve bu da Alkaïos'a mahsus bir hususiyettir. Zaten Şairin kendi içi de böyledir. Alkaïos'un rythmos'u, yani onun şiirlerinde saklı olan ruhu hala canlılığını muhafaza eder.”(1966, s.75)

Çelgin, şarkı söylemek fiili olan (Aeido) dan gelen ode kelimesi ile de ifade edilen solo liriğinin elegeiak ve iambik şiirden farkının mısra halinde değil, nesre daha çok benzeyen bir düzen içerisinde yazılması olduğunu öne sürmektedir. (1990, s.48) Bu uygulama için aynı zamanda “aidein” kelimesi de önerilmektedir. (Anderson, 1997, s.25) Alkaïos'un, dizelerini kimi zaman sade ve duygusal, kimi zaman ise öfkeli ve sert bir üslupla dile getirdiğini belirtmiş olan Akurgal, bu şairin şiirlerini yedi telli lir eşliğinde Alkaik vezin ile seslendirmiş olduğunu öne sürerken tanrı ve kahramanlar için yazdığı hymnoslardan başka içki şarkıları(sympotika) ve aşk şarkıları(erotika) gibi eserlerinden bahsetmiştir. (2000, s.32)

Sappho ise, solo liriğinin diğer önemli bir temsilcisi olarak bilinmektedir. Alkaïos gibi Lesbos doğumlu olan Sappho'nun genç kızların yetiştirilmesi için bu adada kurmuş olduğu okulda müzik, şiir ve dans derslerinin de bulunduğu, şairin neşe, hüznün, tutku gibi konuları işlemiş olduğu öne sürülmektedir. (Çelgin, 1990, s.49) Kaynaklar Sappho'nun bir şair olduğu kadar aynı zamanda yaptığı işin iyi bir eğitimcisi olduğuna da işaret eder. Ailelerin, kızlarını eğitim almak üzere Sappho'ya göndermiş olmaları neticesinde şairin kendinden sonraki dönemlerde koro şefi ve müzik öğretmeni olarak da tanınmış olduğu da öne sürülür. (West, 1994, s. 36) Ayrıca, Platon'un Sappho'yu Musalar'ın onuncusu olarak nitelemiş olduğu da bilinmektedir. (Mansel, 1988,s.213)

Lesbos adasında doğmuş olan diğer bir önemli şair olan Arion da önemli Antik Yunan şairlerinden biridir. Taşlıklioğlu, Terpander'in çağdaşı olan Arion'un Doğu dünyasının mitos konusundaki zenginliğini koro şarkılarına katarak koro liriğini zenginleştirmiş olan şairlerden biri olduğunu öne sürmektedir. (1967, s.73) Şiirlerde farklı konuların işlenmesi aynı zamanda bu şiirlerin seslendirilmesindeki müzikal çeşitliliği de beraberinde getireceği, bunun ise ritimsel olduğu kadar melodik bir çeşitliliğe de işaret edeceği açıktır.

Bir Antik Yunan keramik resminde Alkaios ve Sappho'nun birlikte, ellerinde, icadı Terpander'e atfedilen, barbitosları ile tasvir edilmiş oldukları görülmektedir. (Anderson, 1997, s.62) Genellikle bir çalgı eşliğinde seslendirilmiş olduğu bilinen Lesbos şiirinin Aeolik lehçeyle yazılmış olduğu ve Alkaik ve Saphik olmak üzere iki ayrı vezin tipinin bulunduğu düşünülmektedir. (Taşlıkılıoğlu, 1966, s.75) Thomson, Sappho ve Alkaios'a ait bir çok "övgü"nün dans eşliği olmadan bir şarkıcının söylediği monodiler olduğundan bahsederken, Lidya'lı şair Alkman ile birlikte Yunan-Anadolu geleneğine bağlı olan bu üç şairin tarz olarak birbirlerine oldukça yakın olduklarını belirtmektedir. (1991, s.217)

Şiirlerini, (genellikle kendi icra ettiği) bir çalgı eşliğinde okumuş olan diğer bir şair ise Arkhilokos'tur. Paros'lu Arkhilokos'un iambos vezniyle yazdığı lirik şiirlerini bir çalgı eşliğinde okuduğu, buna karşılık gerek iambik gerekse elegiak vezinle yazılmış şiirlerinin müzik eşliği olmadan da okunmuş olduğu öne sürülmektedir. (Taşlıkılıoğlu 1966, s.5)

M.Ö. 7. y.y.da yaşayan ve eserlerinde Dor lehçesini kullanmış olan Alkman'ın Yunanistan'da lirik şiirin kurucusu olduğunu öne süren Çelgin, şairin özellikle genç kızlar için yazılmış aşk şarkıları (partheneia) ile ün kazandığına işaret etmektedir. (1990, s.52) Diğer bir şair olan Stesikhorus'un ise konu olarak genellikle Hesiodos'un efsanelerinden faydalanmış olduğu düşünülmektedir. (Çelgin, 1990, s.52) Bu şairin mitolojik konuları zamanın görüşlerine göre genişleterek değiştirdiği de öne sürülür. (Mansel, 1988, s.214) Kimler tarafından yazıldığı bilinmemekle birlikte çoğu M.Ö. 510-490 arasında tarihlendirilen bazı içki şarkılarının ise Attika asilzadelerinin şerefine yazıldığını belirten Taşlıkılıoğlu, dörder beyitten oluşmuş olan bu şarkıların tiranların sürgüne gönderilmesi gibi olaylardan bahsettiğine işaret etmektedir. (1966, s. 85)

4. FRİG MEDENİYETİ'NDE MÜZİK KÜLTÜRÜ VE ANALİZİ

Frigler gerek kendilerinden daha önceki gerekse eş zamanlı medeniyetlerle çeşitli şekillerde bağlantılar kurmuşlar, sonraki toplulukları da başta inanç biçimleri ve dinsel uygulamalar olmak üzere farklı yönlerden etkilemişlerdir. Akurgal, Anadolu'ya M.Ö. 11. Y.y.'da gelmiş olsalar da Friglere ait Alişar, Boğazköy, Kültepe, Alacahöyük, Gordion gibi merkezlerde bulunmuş olan eserlerin tümünün M.Ö.750 sonrasına tarihlendirildiğini öne sürmektedir. (1998,s.265) M.Ö. 7. Y.y. Ortalarına tarihlendirilen ve Boğazköy'de Frig Çağı kale kapısında bulunmuş olan ana tanrıça Kibele heykeli Frig müziği hakkındaki önemli bir arkeolojik veri olarak karşımıza çıkar. Kibele'nin Hitit tanrıçası Kubaba'nın bir devamı olduğu, bu inancın değişim göstererek Antik Yunan Medeniyeti'nde de varlığını sürdürmüş olduğu düşünülmektedir. (Alp, 1999, s.37) Ayrıca Gordion evlerinde bulunmuş olan küçük figürler şeklindeki heykeltraşlık eserlerinin Ana tanrıça kültünün sadece Frig toplumunun üst tabakasıyla sınırlı kalmadığına ve sıradan halk için de önem taşıdığına işaret ettiği öne sürülmektedir. (Roller, 2004, s.122)

Kral Midas döneminde (M.Ö.725-695/675) bütün orta ve güneydoğu Anadolu'ya hakim güçlü bir krallık düzeyine ulaşmış olan Frigleri kültür düzeyi yüksek bir topluluk olarak tanımlayan Akurgal, M.Ö. 8. , 7. ve 6. y.y.'larda yazının bütün Frig şehirlerinde halk tarafından kullanılmış olduğunu belirtmektedir. (1998, s. 265) Bu çerçevede, Frig halkı ve kraliyet çevresinde yapılmış olan müzikal etkinliklerin gerek içerik gerekse kullanılan çalgılar açısından büyük benzerlikler göstermiş olduğu öne sürülebilir. Antik Yunan Medeniyeti'ne ait anlatılarda Friglerden çeşitli şekillerde bahsedilmiş olması bu medeniyetlerin arasındaki kültürel bağlantılara işaret etmektedir. Maden, ağaç işçiliği ve dokumacılık ürünü Frig eserlerinin Helen piyasasında beğeni kazanarak Helenli ustalar tarafından taklit edilmiş olduğu, ayrıca Friglerin, kısa bir zamanda özgün bir Anadolu kültürü oluşturmuş oldukları düşünülmektedir. (Akurgal, 1998,s. 265) Anadolu Medeniyetleri arasındaki bu şekildeki iletişimlerin sadece benzer çalgıların

yaygınlaşması değil bu çalgıların çeşitlenmesi konusunda da büyük bir rol oynamış olduğu açıktır. Antik Yunan Medeniyeti'ne ait edebi eserlerin bir kısmı içerisinde Frig ve Antik Yunan söylenceleri arasındaki bağlantılara işaret eden verilere de rastlanmaktadır. Euripides'in eseri olan "Truvalı Kadınlar"da bunun örneklerine rastlamak mümkündür.

"Ege'nin tuzlu sularını bırakıp geldim
Çünkü Phoibos ve ben, Truva toprağını çepçevre,
Taştan kulelerle inşa ettiğimiz andan beri Frigyalıların şehri için kalbimizden
Sevgiyi hiç eksik etmedik." (Sandalcı, 2002, s.1)
Ben ise –Frigyalıları köleleştiren Agros'lu tanrıça
Hera ve Athena tarafından yenildiğimden-
Ünlü İlion'u ve sunaklarını terk ediyorum." (Sandalcı, 2002, s.2)

Yukarıdaki mısralarda Friglerin köleleştirilmiş olduklarına da işaret edilmektedir. Bu ise bir çok kültürel unsurun yanı sıra müzikal unsurların da bu köleler yardımıyla diğer kültürlerle tanıştırılmış olduğuna işaret eder. Antik Yunan müziğinde kullanılmış olan Frigyan aulos isimli çalgı ise toplumlararası etkileşimin önemli bir dışavurumunu gösterir. Pollux'un bu çalgının " bir borusunun uç kısmı kıvrımlı bir çan şeklindeki tahta bir kutu" şeklinde tanımlamış olduğu bilinmektedir. (Mathiesen, 1999, s.196) Uçankuş, Metragyrtoi adı verilen, "Frigya'lı dilenci rahiplerin", bölgeden, bölgeye taşıyarak, halk arasında yaymaları sayesinde Kibele kültü'nün Anadolu'da uzun süre varlık göstermiş olduğunu belirtmektedir. (Uçankuş, 2002, s.31) Bu rahiplerin, inançla ilgili uygulamalarında kullanılmış olan müzikal unsurların değişik bölgelerde yaygınlık göstermesinde etkili olduklarını düşünmekteyiz. Frig Medeniyeti'nde dinsel etkinliklerin gerçekleştirilmiş olduğu mekanların, sunakların varlığı, bunların bulunduğu bölgelerde ayrıca ilgili törenleri yönetebilecek ya da bu törenlerde görev alabilecek yerleşik rahiplerin bulunmasının gerekliliğine işaret etmektedir. Dinsel törenlerin gerçekleştiği yerlerde çoğunlukla, tanrıları sembolize eden altırların, halkın bolluk ve bereket için tanrılara dua ettikleri ve kurban kesme işlemlerinin gerçekleştirildiği bir çeşit açık hava tapınakları olduğu öne sürülmektedir. (Uçankuş, 2002, s.167) Bu törenlerin içerisinde müzikal icranın önemli bir yeri olduğu, kithara ve aulosun yanısıra membranafon ve idyofonların da kullanıldığı anlaşılmaktadır. Uçankuş, altırlar gruplarını ya farklı zamanlarda farklı tapınımların ya da aynı zamanda farklı tapınımların yapıldığı kült yapıları olarak tanımlamaktadır. (2002, s.167) Farklı amaçlara hizmet eden bu

dinsel törenlerdeki müzikal yapılar arasında gerek ritimsel gerek melodik gerekse yapı içerisindeki konumları açısından az ya da çok, farkların olduğunu belirtmekte yarar görmekteyiz. Frigya'nın merkezine en uzak yerlerde ele geçirilen heykeltraşlık eserlerinin Ana tanrıça kültünün orta Frigya dışına da yayılmış olduğuna işaret ettiği düşünülmektedir. (Roller, 2004, s.95) Boğazköy Kibele heykeli'nin sağında ve solunda yer alan figürler özellikle müzik ile ilgili uygulamalar hakkında önemli verileri bünyesinde barındırması açısından büyük bir önem taşımaktadır. (Bkz. Şekil 4.1)



Şekil 4.1. Boğazköy Kibele heykeli'nden detay. (Alp, 1999,s.37)

Grup heykelde tasvir edilmiş olan müzisyenlerden birinin aulos, diğerinin ise kithara benzeri bir çalgı icra ettiği görülmektedir. Kibele'nin sağında ve solunda yer alan her iki müzisyen bu ana tanrıça ile ilgili kült törenlerindeki görevlilere işaret etmektedir. Frigler'in Müzik anlayışında (lir ve) kithara–aulos ikilisinin diğer Anadolu Medeniyetleri'ndeki gibi etkin şekilde benimsenmiş olduğu anlaşılmaktadır. Tezimizin gerek Hitit gerekse Antik Yunan ile ilgili bölümlerinde de vurguladığımız üzere aulos (ve bazı diğer aerofon) icracılarının kullandığı “phorbeia”nın bu heykeldeki müzisyenin ağız kısmında da tasvir edilmiş olduğu görülmektedir. Phorbeia kullanımı gerek Hitit gerekse Antik Yunan müziği ile olan önemli bağlantılara işaret eder.



Şekil 4.2. Boğazköy Kibele Heykelinden detay, çift borulu icracısı. (Alp, 1999,s.37)

Kibele grup heykelindeki diğer figür ise kithara benzeri bir çalgıyla tasvir edilmiştir. Benzerliklerinden dolayı bu çalgıların yaklaşık olarak Geç Hitit ve Antik Yunan Medeniyetlerinde benimsenmiş olan icra tarzlarıyla seslendirilmiş olduğu ortaya çıkmaktadır.



Şekil 4.3. Boğazköy Kibele Heykelinden detay, lir (kithara) icracısı. (Alp, 1999,s. 37)

Müzik ile ilgili unsurların Kibele gibi önemli bir tanrıça ile ilişkilendirilmiş olması bu kült ile ilgili törenlerde müziğin önemli bir rol oynadığına işaret ederken, Frigler için müzikal yapının inanç boyutunda da önemli bir işlevi olduğu anlaşılmaktadır.

Frig dinsel yaşantısında Men isimli tanrının da büyük bir ilgi ve saygı gördüğünden bahseden Karamut, tasvirlerde tanrının Frig kıyafetiyle görüldüğünü, sembolleri arasında yarım ay motifi ve Frig başlığının bulunduğunu belirtmektedir. (1989, s.177) Bu tanrıya ait tapınma törenlerinin ana tanrıça kültünden farklı bir yapıda olduğunu düşünmekteyiz. Yazıtlarda genellikle bir ya da daha fazla lakapla isimlendirilmiş olan Men'in, Frigya ve Pisidia bölgesinde en çok Askainos olarak bilindiği, adak stelleri ve kabartmaların Men kültü ile ilgili bilgiler verdiğini öne sürülmektedir. (Karamut, 1989, s.178) Adak stelleri, bu tanrı için libasyonların, adak törenlerinin yapıldığına işaret etmektedir. Uçankuş, genellikle kırsal alanlarda, sessiz bölgelerde bulunan altarlarda tanrıya dua edildiğini, kurbanlar kesildiğini öne sürer. (2002, s.167) Önemli sembollerinden birinin ay olmasından dolayı, bu tanrı ile ilgili tapınma törenlerinin ayın çeşitli hallerine göre değişiklik göstermiş olabileceği de göz önüne alınmalıdır. Antik Yunan mitolojisinde yer alan ve ay simgesini taşıyan Artemis'in "sabahları kardeşi Apollon'un sarayına gittiği ve orada Musaların ve Kharitlerin korosunu oluşturduğu" inancından bahseden Granger, yine ayın sembol olarak kullanıldığı ve hayaletlerin, cehennem ruhlarının tanrıçası olarak tanımladığı Hekate'nin ise ayın daha çok insanlara bezginlik veren yanına işaret ettiğinden bahsetmektedir. (Granger, 1983, s.58-59) Granger, Kibele'nin kızı olan ve insanlara

besin veren bir unsur olarak toprağı, başta buğday olmak üzere her türlü bitkisel yiyecek maddesini temsil eden diğer Frig tanrıçası olan Demeter(Ceres) kültünün ise Antik Yunan dünyasına Frigya'dan yayılmış olduğunu öne sürmektedir. (1983, s.68) Euripides, Truvalı Kadınlar'da şu mısralara yer vermiştir ;

“Haydi ey Truvalı tunç mızrakların sevgili
eşleri, kızları, bahtsız gelinleri, ağlayalım,
İlion ateşler içinde.
yavru kuşlarını çağıran ana gibi,
ben de ağta ve dansa başlayacağım,
fakat öyle, bir zamanlar Frigyalı
tanrılar için, Priamos'un atasına yaslanarak
kolay ritimlerle dansa başladığım gibi değil.” (Sandalcı, 2002, s.8)

Bu anlatımdan kadınların (başta kraliçe olmak üzere) Frig kökenli tanrılar için yapılan bazı törenlere belirli ritimsel hareketler ve çok zor figürleri içermeyen danslar ile katılmış oldukları anlaşılmaktadır. Buradaki anlatımın masalsı özelliğı olduğu düşünülse bile bir kral eşinin, kraliçenin, bu törenlere katılmış olması ile ilgili önemli bir kanıt olarak karşımıza çıkmaktadır. Kraliyet ailesinin özellikle dinsel törenlere katılımı ile ilgili olan bu uygulamanın geçmişinin ise Anadolu'da en az eski Hitit dönemi'nin başına kadar uzandığı bilinmektedir. Zeus Ampelites ise diğer bir Frigya tanrısı olarak bilinmektedir. (Şahin, 2001, s.17) Ayrıca Apollon Lairbenos ve Apollon Kitharodios (Arkhegetes) gibi biri yerli diğeri Yunanlı olan iki tanrının ve değişik sıfatlar taşıyan Apollon inancının Frigya'da oldukça fazla benimsenmiş olduğuna işaret edilmektedir. (Taşlıkılıoğlu, 1963, s.167) Bu ise özellikle Apollon'un dolayısıyla Apollon kültünün çalgısı olarak bilinen ve tasvirlerde bu tanrı ile birlikte tasvir edilmiş olan lir (ve kithara)'ın Frig Medeniyeti'nde kullanılmış olması ile ilgili önemli bir dayanak noktası olarak karşımıza çıkar.

Frig Medeniyeti ve diğer Medeniyetler arasındaki bağlantıların, benzerliklerin aynı şekilde bu inançlarla ilgili törenlerdeki müzikal etkinliklerde de görüldüğünü düşünmekteyiz. Doğanın bereketlendiğı, verimliliğın arttığı, insanların besinlerini rahatça elde edebildiğı dönemlerde yapılan festivallerde başta ana tanrıça kültü ile ilgili olmak üzere doğal gereksinimlerle ilgili inanışlara ait törenlere de yer verildiğini, bu çeşitliliğın ise birbirinden farklı müzikal yapılara işaret ettiğini belirtmek gerekir.

5.URARTU MEDENİYETİ'NDE MÜZİK KÜLTÜRÜ VE ANALİZİ

Anadolu'da özellikle Milad'dan önceki ilk bin yılda varlık göstermiş olan Urartulara atfedilen sanat eserlerinde, özgün biçimlerin yanı sıra diğer Medeniyetler'e ait izler de görülmektedir. Urartu sözcüğünün isim olarak bu halka Asurlular tarafından verildiğini belirten Balkan, bu sözcüğün benzerine ilk defa Asur kralı I. Salmanassar dönemi'ne (M.Ö.1273-1244) ait Asurca yazılmış bir kitabe üzerinde "Uruatru" şeklinde rastlandığını öne sürmektedir. (Balkan, 1984, s.513) Urartuların kendilerine Bianili dedikleri, ayrıca Urartuca, Biane ya da Viane sözcüğünden Van isminin türemiş olduğu öne sürülmektedir. (Erzen, 1992, s.27) Öte yandan Urartuca yazıtların daima Haldi kelimesi ile başladığı, kendilerini Haldiler olarak isimlendirmiş olabilecekleri konusunda görüşler bulunsada da Urartuların kesin olarak hangi ismi benimsemiş oldukları konusunun kesinlik kazanmadığı öne sürülmektedir. (Balkan, 1984, s.513) Urartuların, dilleri, adetleri ve hayat şartları bakımından önemli farklılıklarına karşın, Asurlulara ait dil, yazı ve süslü ünvanlarının yanı sıra saray teşkilatı ve idare sistemini benimsemiş olduklarını belirten Özgüç, kültürel ve sosyal hayatın bu yönde şekillenmiş olduğunu öne sürmektedir. (1969, s.2)

Anadolu'da Van Gölü'nün güneyinde Irak'ta Kerkük'ten başlayarak batıya doğru kuzey Suriye, Hatay bölgesine ve Gülek Boğazına kadar olan yerlerde yaşamış olan Hurilerin dili ile Urartucanın çok yakın diller olduğu düşünülmektedir. (Balkan, 1984, s.519) Ayrıca Hurriler ve Urartular arasındaki benzerlikler, sadece dil değil aynı zamanda diğer kültür alanlarında da görülmektedir. (Erzen, 1992, s.26) Balkan, Urartuların ortadan kalkması ile Sümer-Babil geleneğini devam ettiren ve eski kültürlerle bağı sağlayan bir siyasi gücün de kaybolmuş olduğuna işaret etmektedir. (1984, s.516) Bu çerçevede, Urartuların, Mezopotamya kökenli müzikal uygulamalara da etkinlikler içerisinde yer vermiş oldukları anlaşılmaktadır. Özellikle Kuzey Suriye ile olan ilişkilerinin sosyal yapı içerisindeki uygulamaları da etkilediği ortaya çıkar. Urartu sanatına dışarıdan geldiği düşünülen etkilerin büyük bir bölümünün kaynağı olarak Arami sanatına işaret edilirken, Urartu

ile Kuzey Suriye kent devletleri arasındaki siyasal ilişkilerin çoğunlukla Arami kent devletleri yoluyla kurulmuş olduğu düşünülmektedir. (Çilingiroğlu, 1984, s. 91) Urartuların etkin bir şekilde bağlantıda bulunduğu Aramilerin özellikle geç Hitit beylikleri sanatı üzerinde de etkili olduğu anlaşılmıştır. Bazı Hitit unsurlarının Urartulara Kuzey Suriye kent devletleri tarafından geçmiş olduğu da düşünülmektedir. (Çilingiroğlu, 1984, s. 91) Bu ise özellikle geç Hitit müzikal unsurlarının da Urartular tarafından bu yolla tanınmış olduğuna işaret eder.

Urartuların kontrolü altında bulunan maden yataklarını ele geçirmek için savaşların yapılmış olduğu bilinmektedir. Van Gölü'nün güneyinde bulunan altın, gümüş, simli kurşun, kurşun, bakır, demir, kükürt ve arsen yataklarının gerek Doğu Anadolu gerekse Mezopotamya Medeniyetleri için büyük bir önem taşıdığı düşünülmektedir. (Belli, 1998, s.305) Madenlerle ilgili işçiliğin tüm Anadolu'ya, Urartu toprakları olan, Van bölgesinden yayılmış olduğunu öne süren Günaltay, maden sanatlarının Etrüskler yardımıyla Ege bölgesine ve buradan da İtalya'ya geçmiş olduğunu belirtmiştir. (Günaltay, 1987, S.325) Urartu Medeniyeti'ne ait arkeolojik veriler, sosyal hayatın bileşenlerine ait uygulamalarda kullanılmış malzemelerin yapımında çoğunlukla metalin tercih edildiğine işaret etmektedir. Savaşçı bir topluluk olarak da bilinen Urartuların (keskin ve güçlü sesleriyle aynı zamanda yönlendirici bir etkiye de sahip olan) idyofonların ve “doğal trompet”lerin yapımında da değişik metalleri ya da bunların karışımlarını kullanmış olduklarını anlaşılmaktadır.

Özellikle Urartu at aksesuarları arasında yer alan bazı parçaların da idyofonlara benzediği, buluntular arasında ayrıca küçük simballerin olduğu da görülmektedir. Asurlara ait arkeolojik veriler üzerindeki tasvirlerde metal malzemeden yapılmış olduğunu düşündüğümüz idyofon benzeri aletlerin tasvirlerine rastlanmaktadır. Kültürel paylaşımlardan dolayı diğer Anadolu Medeniyetleri'ndeki benzer çalgıların Urartular tarafından da kullanılmış olduğu, Mezopotamya bölgesinde yaygınlık gösteren arpların (özellikle Asur etkisi ile) Urartular tarafından da tercih edildiğini düşünmekteyiz. Urartu krallığının M.Ö. 9. Y.y.dabaşlayan batı seferlerinin en önemli amaçlarından birinin Akdeniz'e ulaşarak bu kıyılarda edinilecek bir liman ile “batı”ya açılmak olduğunu öne süren Çilingiroğlu, M.Ö. 8. y.y.'ın ilk yarısında Yunanlı denizci ve tüccarların doğu Akdeniz kıyılarında “Yunan” kentlerini kurarak doğu dünyası ile etkili şekilde ticari ve kültürel ilişkilere girdiklerini belirtmektedir. (1984, s. 23)

Çilingiroğlu ayrıca, Wooley tarafından bulunan ve kazılan Açına ve özellikle Almina kentlerinin, Yunanlı kolonicilerin doğu Akdeniz kıyılarında Mezopotamya, Kuzey Suriye ve Anadolu ile sürekli ilişki kurabilecekleri liman kentleri kurma uğraşlarının başarılı bir sonucu olduğundan bahsetmektedir. (1984, s. 23) Bu seferlerin ve belirli amaçlarla kurulan kentlerin sadece ticari ürünlerin değil aynı zamanda kültürel öğelerin taşınmasında da etkin bir şekilde rol oynamış oldukları açıktır. Bu kültürel aktarımın ise sadece maddi kültür ürünleri değil aynı zamanda sözlü ve uygulamalı kültür ürünleri şeklinde de aktarılmış olduğu anlaşılır. Bunun ise gerek gündelik gerekse dinsel hayat içerisindeki müzikal uygulamalar üzerinde çeşitli yönlerden etkilerinin olduğu açıktır. Özellikle Urartular'a ait dinsel uygulamalar içerisinde müziğin çeşitli şekillerde yer almış olduğu anlaşılmaktadır.

Özgüç, Urartu eserlerinin Frigya, Gordion ve Antik Yunan Medeniyeti'nde da kullanıldığını belirtirken, ustalık eseri olan bu ürünlerin, bu bölgelerde tanındıktan sonra yerli sanatçılar tarafından taklit edilmeye başlandığını öne sürmektedir. (1969, s.7) Urartu dini hayatına ait bazı unsurların Akdeniz bölgesine kadar yayıldığına işaret eden Piotrovskiy ise, eski Yunan tapınaklarında Urartulara ait ya da Urartu tarzında yapılmış, kanatlı tanrı heykellerinin bulunmuş olmasının bir tesadüf eseri olmadığını savunmaktadır. (1965, s.48) Kanatlı tanrı figürlerine ayrıca Anadolu'nun çeşitli bölgelerine ait sikke tasvirlerinde de rastlanıyor olması önemli bir kültürel paylaşıma işaret etmektedir.

Urartu tapınakları, bu Medeniyet'te dinsel etkinliklere verilmiş olan öneme işaret etmektedir. Özgüç, Urartuların tanrı Haldi için büyük tapınaklar inşa ettiklerini, bu tanrı adına her gün on yedi sığır, otuz dört koyun kurban ettiklerini, ve ayrıca değerli maden ve ağaçlardan, fildişinden yapılmış eşyayı adak olarak sunduklarını belirtir. (1969, s. 3) Söz konusu adak törenlerinde görev alan çok sayıda tapınak görevlisi (dolayısıyla müzisyen ve müzik grupları) olduğu anlaşılmaktadır. Ayrıca değişik cinsteki adaklara göre farklı müzikal etkinliklerin gerçekleştirilmiş olduğunu da düşünmek mümkündür.

Urartulara ait bir çok metinde, Haldi ile beraber, Teşebi ve Şivini isimli tanrılardan da bahsedildiği de görülür. (Piotrovskiy, 1965, s.37) Tapınma törenlerindeki etkinliklerin gerek yapılma biçimleri gerekse içerdikleri müzikal unsurlar açısından az ya da çok farklılık göstermiş oldukları anlaşılır.

Urartularda bir çok dinsel etkinliğin yanı sıra “ölüm yemeği” törenlerinin yapılmış olduğu da öne sürülmektedir. (Çilingiroğlu, 1997, s.99) Hitit çivi yazılı metinleri ölüm ile ilgili törenlerde müziğin önemli bir yeri olduğuna işaret ederken, geç Hitit Zincirli mezar stellerinde ölüm yemeği ile ilgili sahnelerin tasvir edilmiş olduğu görülmektedir. Hitit ölüm törenleri ile ilişkilendirilecek olursa Urartu ölüm törenlerine de en azından resitatif, yarı müzikal şekilde icralar olduğu anlaşılr. Urartu mezarlarında ele geçen ölü eşyaları arasında evlerde ortak olarak kullanılanların yanı sıra –Urartu inancına göre ölümden sonra kullanılmak üzere- özel eşyaların bulunduğuna işaret eden Çevik, mezar düzeni ve demirbaşlarının ilgili ailenin sosyal sınıfı, dönemi ve kültürüne ilişkin bilgiler verdiğini, sahibinin üzerinde ya da yanında yer alan özel eşyaların ise kişinin cinsiyeti, mesleği ve bir çok diğer özellikleri ilgili bilgiler verdiğini belirtmektedir. (2000, s.78-79) Bu çerçevede tapınaklarda görev yapan müzisyenlerin mezarlarında özel eşyaların yanı sıra mesleklerine işaret etmesi açısından çalgıların bulunması gerekecektir. Ayrıca başta idyofonlar olmak üzere çalgıların sıradan kişilere ait mezarlarda da bulunabileceğini düşünmekteyiz. Çevik, “ölü armağanlarının” ise mezarlarda bulunan eşyaların bir diğer grubuna işaret ettiğini belirtirken, bu eşyaların, genelde kişinin ilgi duymuş olduğu bir alanla alakalı olduğunu, mezarlara çeşitli sebeplerden kırılarak ya da formu bozularak koyulmuş olduğuna işaret etmektedir. (2000, s.79-80) Thomson, genel bir anlayışla bazı toplumlarca kabul gören, ölünün kırık çanak çömlekle yaşama geri döndürülebileceği inancı bulunduğu bahsetmektedir. (1991, s.255) Urartu Medeniyetindeki bu uygulamanın da bu şekildeki sebeplerden kaynaklanmış olduğunu düşünmekteyiz. Ayrıca ölü kültüne ait olan çeşitli eşyaların da mezar buluntuları arasında yer aldığı bilinmektedir. (Çevik, 2000, s.81) Mezar buluntuları arasında çalgılara rastlanmamasını, bu kült ile ilgili törenlerde çalgıların kullanılmamış olmalarına değil, yapılmış oldukları malzemelere bağlamak daha doğru olacaktır. Çilingiroğlu kazılarda ele geçen demirden yapılmış olan bazı eserlerin bile önemli şekilde bozulduğuna işaret etmektedir²⁶. (1997, s. 108) Buradan yola çıkarak bu metalden yapılmış çalgıların da tanınmayacak derecede yıpranmış olabileceği öne sürülebilir.

²⁶ Çilingiroğlu demirin tunç kadar dayanıklı bir malzeme olmaması nedeniyle, paslanma sonucu gerçekleşen deformasyon neticesinde bu eserlere gereken önemin verilmemiş olduğuna işaret ederken, bunun sonucu olarak kayıtlara geçen demir eserlerin sayısının Urartu’daki gerçek kullanımı yansıtmadığını öne sürmektedir. (1997, s.108)

Tanrıların bazı sahnelerde hayvanların üzerinde ayakta dururken tasvir edilmiş olması, içki içme sahnelerindeki benzerlikler de Urartuların diğer Anadolu Medeniyetleri ile olan yoğun iletişimine işaret eden diğer unsurlar olarak karşımıza çıkar. Eflatunpınar kaya anıtlarında tasvir edilmiş olan dirseklerini kırarak ellerini kaldırmış figürlerin benzerlerinin Urartulara ait bir tunç adak levhası üzerinde de bulunması, benzer ritüel uygulamalara işaret eder niteliktedir. Diğer bir deyişle bu hareketlerin ilişkili olduğu tören yapılarının ve dolayısıyla vokal ya da çalgısal icraların da yaklaşık olarak benzer yapıda oldukları ortaya çıkmaktadır.

Çilingiroğlu, Altıntepe’de bulunan steller’in önünde libasyon yapılmış olduğunu belirtirken, yan yana dikilmiş olan bu stellerin birinin üzerinde “Haldi kapısına ve stellerin önüne şarap libasyonu yapılmalıdır.” emrinin bulunduğu bahsetmektedir. (1997, s.106) Bir açık hava tapınağının içerisinde, her biri birer kaide üzerine oturtulmuş bir sıra halindeki dört stelin (ve ikinci stelin önündeki sunağın) önlerinde toplanılabilecek geniş bir alan bırakılması için arka duvara yakın olarak yerleştirilmiş olduğunu belirten Özgüç ise, bu tapınağın ölü kültü ile ilgili olduğunu, çeşitli zamanlarda burada toplanıldığını ve dinsel törenlerin yapıldığını öne sürmektedir. (1969, s.28-33) Tören alanlarının büyüklükleri, bu törenlerdeki katılımcı sayıları hakkında en azından bilgi verici bir özellik olarak karşımıza çıkar. Bu yaklaşımın aynı zamanda tören katılımcıları arasında yer alan müzisyenler için de geçerli olduğunu da öne sürmek mümkündür. Değerli eşyalarla donatılmış olan ve içinde tanrılara ait heykellerin bulunduğu Urartu tapınaklarının tanrıların ikamet yeri işlevindeki binalar olduğunu öne süren Günaltay, bir Asur rölyefinde yer alan Urartu tapınağının biçimsel olarak Yunan mimarisini anımsattığını belirtmektedir. (1987, s.327) Bu biçimsel benzerlik ise Urartu ve Antik Yunan Medeniyetleri’nin bağlantısına işaret eden önemli bir veri olarak karşımıza çıkar. Tapınaklarda korunan eşyalar arasında kült törenlerinde kullanılan çalgıların da bulunduğunu düşünmekteyiz. Bu yapılar içerisinde değerli eşyaların bulunuyor olmasından yola çıkarak, tapınak törenlerinde kullanılan çalgıların yapımında da kaliteli ve sağlam malzemelerin kullanılmış olduğunu öne sürmek mümkündür.

Urartu tanrısı Teşebi’nin aynı zamanda Hurri ve Hitit inanç biçimleri içerisinde bulunan yerli bir Anadolu tanrısı olma özelliğini taşıdığı, Şivini’nin ise Asur ve Babil bölgesi inancını temsil eden bir tanrı olduğu, Haldi ile beraber bu üç tanrının Urartu dininin üç etnik unsurunu yansıttığı öne sürülmektedir. (Piotrovskiy, 1965, s.37)

Ayrıca Piotrovskiy, eski totem inançlarını temsil eden tanrı grubu arasında, yurt ve toprak tanrısı Ebani, deniz ve sular tanrısı Suinatepelr, dağlar tanrısı Arni, yollar tanrısı Hara ve mağaralar tanrısı Airaini'den de bahsetmektedir. (1965, s.46) Bu çeşitliliği ise Antik Yunan ve Hitit dinsel yapısı içerisindeki çeşitlilikle eşleştirebilmek mümkündür.

Çilingiroğlu, Urartulara ait bölgelerde bulunmuş olan malzemeler içerisindeki, bazı üfleme borularından da bahsetmektedir. (1997, s.108) Bu boruların yapımında benimsenen tekniğin benzer yapıdaki aerofonların yapımında da kullanılmış olduğunu düşünmekteyiz. Törenlere işaret etmesi açısından, metallere yapılmış olan miğferler, kalkanlar ve bronz kemerler ise üzerlerinde tasvir edilmiş olan sahneler açısından büyük bir önem taşımaktadır.

Urartuların müzik yaşantıları ile ilgili somut bir veri olan ve II. Arğişti Dönemi'ne (M.Ö. 713-685) tarihlendirilen bronz kemer parçası üzerinde, bir ziyafet sahnesinin tasvir edildiği düşünülmektedir. (Dinçol, 1999, s.7) Bu sahnede yer alan müzisyen tasvirleri ve ellerinde görülen çalgılar Anadolu'nun bu dönemdeki kültürel etkileşimin önemli bir kanıtına işaret etmektedir.

Çalgıların yanısıra sahnenin tasarlanışı bakımından da Hitit rölyeflerindeki sahnelerle benzerlikler olduğu görülmektedir.



Şekil 5.1. İstanbul Sadberk Hanım Müzesi'nde bulunan ve Urartu'lara atfedilen bronz kemer parçası'ndan detay, bir müzik grubu. (Anlağan, 1988,s.52)

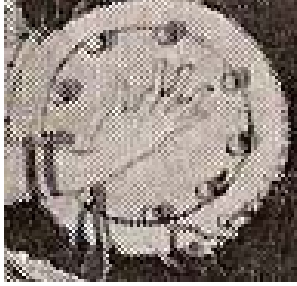
Gerek lir ve çift borulu tipi çalgıların aynı müzikal yapı içindeki kullanımı, gerek dansçıların müziğe eşlik etmeleri, gerekse “küçük deri gerili” icracısının çalgısını tutuş şekli, Hitit ve Antik Yunan Medeniyeti'ndeki kullanımlara işaret etmektedir. Bu sahneden yola çıkarak bu şekildeki Urartu törenlerinde birden fazla müzik grubunun ya da müzikal icra biçiminin yer aldığı anlaşılmaktadır. “Küçük deri gerili” icracısının diğer icracılardan bağımsızmış gibi tasvir edilmiş olması da bu görüşümüzü desteklemektedir. Bununla birlikte “küçük deri gerili” çalgısının kasnağının üzerinde formu net olarak anlaşılamasa da yuvarlak olduğunu

düşündüğümüz bazı küçük parçalar görülmektedir. Bu parçaların bazı Antik Yunan keramik resimlerinde de vurgulanmış olduğu görülmektedir. (Bkz. Tablo 5.1.)



Şekil 5.2. Urartu bronz kemer parçası üzerindeki sahneden detay, çift borulu ve lir icracısı. (Anlağan, 1988,s.52)

Tablo 5.1. Antik Yunan ve Urartu “küçük deri gerili”lerindeki benzerliklere işaret eden tasvirler.

	
Antik Yunan (Cook,1972,ş.47)	Urartu (Anlağan, 1988, s.52)

Belli, Urartuların, doğu Anadolu bölgesinde yapmış oldukları ve doğa koşullarıyla bir kısmı tahrip olan baraj, gölet ve su kanallarının yaklaşık 2800 yıllık bir geçmişe sahip olduğundan bahsetmektedir. (1997, s.8) Sulak alanların bu derece fazla olmasının, su kamışlarının oldukça fazla yetişmiş olduğuna işaret ettiğini düşünmekteyiz. Bununla birlikte Urartuların maden yatakları açısından da oldukça zengin olduğu bilinmektedir. Bu sebeple gerek su kamışından gerekse metal malzemeden yapılmış aerofonların Urartularda kullanılmış olduğu anlaşılmaktadır.

6. SONUÇ ve ÖNERİLER

Anadolu’da tarih boyunca birbirini izleyen ya da aynı dönemlerde varlık göstermiş olan Medeniyetlerin özgün bir takım kültürel uygulamaların yanı sıra benzer kültürel özelliklere de yaşamları içerisinde yer vermiş oldukları eldeki verilerin değerlendirilmesi sonucunda tespit edilmiştir. Tezin kapsamına giren (yaklaşık M.Ö. 2500-M.Ö. 27 arasındaki) dönemde Anadolu’nun siyasi yapısının oldukça değişken ve hareketli olduğu görülmektedir. Bu dönem içerisinde Anadolu’da bir çok Medeniyet varlık göstermiş olsa da özellikle müzik kültürü yönünden birbirlerinden etkilenmiş olmaları ve benzer özellikler göstermeleri açısından bütün Medeniyetler yerine Hitit, Antik Yunan, Frig ve Urartu Medeniyet’leri değerlendirmeye alınmıştır.

Anadolu’ya dışarıdan gelen en eski kavimlerin bu topraklarda yaşayan yerli bir halkla, Hattilerle, karşılaşmış oldukları yapılan son araştırmalarla ortaya koyulmuştur. Ayrıca farklı dönemlerde Anadolu topraklarına yerleşim ve ticaret amaçlı olarak gelmiş insan gruplarının olduğu da bilinmektedir. Bu gibi birçok olay neticesinde zamanla Anadolu’da farklı yapıda kültürlerin karışımı olan karma ve özgün bir kültürel yapının oluşması da kaçınılmaz olmuştur. Özellikle ticari amaçlarla Anadolu’ya gelen insan gruplarının beraberlerinde maddi kültür ürünleri kadar tören alışkanlıklarını ve yaşam biçimlerini de getirmiş oldukları anlaşılmaktadır. Anadolu’nun kültürel yapısı üzerinde etkili olan bu ticari ilişkiler, gerek müzikal icra biçimleri, gerek çalgılar gerekse müzik grupları ve müzisyenlerin etkinlikler içerisinde yer alma biçimleri açısından Anadolu müzik kültürünün şekillenmesinde önemli bir rol oynamıştır. Müzikal etkinliklerde kullanılmış olan kölelerin, gezgin müzisyenlerin, yabancı müzik kültürü unsurlarının Anadolu’ya girmesi ve yerleşmesindeki diğer yönlerle işaret etmektedir.

Tez kapsamında ele alınmış olan arkeolojik verileri yazılı ve görsel olmak üzere iki ayrı grupta sınıflandırmak mümkündür. Üzerinde sosyal hayatın bir çok yönüyle ilgili konuların tasvir edilmiş olduğu rölyefli ve resimli keramik kaplar, metal sunu kapları, duvar rölyefleri, heykeller, duvar resimleri, aksesuarlar, süs

eşyaları, sikkeler, mühürler görsel veriler, öncelikli kaynakları oluşturmaktadır. Ayrıca üzerinde müzikle ilgili sahnelerin tasvir edilmemiş olduğu arkeolojik veriler de önemle ele alınmıştır. Özellikle benzer sahnelerin karşılaştırılması, yorumlamanın daha geniş bir alanda yapılabilmesine imkân sağlar. Bir başka deyişle müzik sahnelerinde gözden kaçması muhtemel olan bazı unsurların diğer sahneler yardımıyla farkına varılması mümkündür. Tasvirlerde görülen tören görevlileri, bu kişilerin sahne içerisindeki konumları, kullanılan eşyalar ve betimlenmeye çalışılan konu ya da konular arkeolojik veriler arasında bağlantı kurulmasında önemli bir rol oynamaktadır. Bu bağlamda, karşılaştırmaların benzer arkeolojik veriler arasında olabileceği gibi farklı yapıdaki arkeolojik veriler arasında da olabileceğini de vurgulamak gerekir. Birbirleriyle karşılaştırmalı olarak çözümlenen bu veriler müzik kültürü ile ilgili olarak dolaylı ve dolaysız bilgileri sunmaktadır. Çivi yazılı tabletler ve sözlü gelenekle aktarılmış ve yazıya geçirilmiş olan anlatılar ise en önemli yazılı kaynaklara işaret eder.

Arkeolojik veriler üzerinde tasvir edilmiş olan sahneler, müzikal unsurları çoğunlukla sembolik sayı ve şekillerde yansıtmaktadır. Özellikle çok sayıda katılımcının olduğu kült törenleri ve festivaller açısından bakılacak olursa arkeolojik veriler üzerindeki alanın kısıtlılığı bu düşüncüyü desteklemektedir. Bu sebeple, bu tasvirlerden yola çıkılarak müzisyenlerin sayısı, sahne içerisindeki konumları, çalgıların formu, icra biçimleri, kordofonların tel sayısı konusunda “kesin” yargılara varmak doğru bir yaklaşım değildir. Genel olarak ele alacak olursak bazı yayınlarda karşılaşılan yorumlama hataları bu şekildeki yaklaşımların sonucu olarak karşımıza çıkmaktadır. Özellikle sahnelerin gerçeğin birebir kopyasıymış gibi algılanarak yorumlanması çelişkili sonuçlara varılmasına sebep olmaktadır. Bu şekildeki sahnelerin ve metinlerin değerlendirilmesinde dönemin karakteristik özellikleri, müzik kültürünün beslendiği sosyal kurumlar ciddiye göz önüne alınmalıdır. Aynı sahne içerisindeki müzik gruplarının, müzisyenlerin, çalgıların, gerek birbirleriyle, gerek müzikal olmayan unsurlarla gerekse diğer arkeolojik veriler üzerindeki benzer müzikal unsurlarla karşılaştırmalı olarak ele alınması yorumlama hatalarını en aza indirecektir. Bu sahnelerin ve yazılı kaynakların yorumlanmasındaki en önemli diğer yanlışlıkların ise çalgı terminoloji konusunda yapıldığı görülmektedir. Bu konuda çalgıların belirli bir çalgı sınıflandırma sisteminde ifade edilmesinin, anlam ve terminoloji karmaşasını engelleyeceği açıktır.

Hornbostel-Sachs Çalgı Sınıflandırma sistemi tez kapsamındaki çalgılar için önemli bir tanımlama referansı oluşturmaktadır.

Hitit Medeniyeti'nin müzik kültürü ile ilgili olarak değişik nitelikteki arkeolojik veriler bulunmaktadır. Müzik grupları, çalgılar gibi müzikal unsurlar hakkında görsel kaynaklar sağlayan bu arkeolojik verileri, rölyefli keramik kaplar (ya da bunlara ait olan parçalar), metal sunu kapları, duvar rölyefleri, mühürler şeklinde sıralamak mümkündür. İnandık, Bitik rölyefli keramik vazoları, bu şekildeki kaplara ait olduğu düşünülen parçalar, Alacahöyük, Zincirli, Kargamış, Karatepe rölyefleri, yumruk biçimli sunu kabı, Hitit müzik kültürü hakkındaki tasvirleri içeren başlıca arkeolojik veriler olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu veriler üzerindeki tasvirler başta, müzik grupları, içerisinde müziğin yer almış olduğu etkinlikler, çalgılar, müzisyenler olmak üzere bir çok müzikal unsur konusunda önemli bilgiler vermektedir. Öte yandan, Hititlerin iletişim içerisinde bulunduğu diğer Anadolu Medeniyetleri ve Mezopotamya Medeniyetleri'ne atfedilen arkeolojik veriler de Hitit müzik kültürünün çözümlenmesi konusunda büyük bir önem taşımaktadır. Çivi yazılı metinler ise diğer bir önemli kaynağa işaret etmektedir.

Hitit Medeniyeti müzik kültürünün analizinde müzikal unsurlar içermeyen arkeolojik veriler de diğerleri kadar önemle değerlendirilmiştir. Bu konuda yumruk biçimli sunu kabı ile geyik ritonu üzerindeki sahnelerin karşılaştırılması önemli bir örnek olarak karşımıza çıkar. Benzer bir törenin tasvir edilmiş olmasına karşın riton üzerindeki sahnede müzisyenlerin tasvir edilmemiş olduğu görülmektedir. Bu ise üzerinde müzikal unsurların tasvir edilmemiş olduğu sahnelerin anlatmış oldukları etkinliklerde “müziğin olmadığı” na ilişkin kesin yargılara varmayı engelleyecektir. Ayrıca bu yaklaşım sadece vokal icranın bu şekildeki etkinliklerde yer almış olduğu düşüncesini de bir olasılık olarak beraberinde getirecektir. Hitit duvar rölyeflerinin bir arada belirli bir töreni, etkinliği, ritüeli tasvir etmiş oldukları görülür. Üzerinde müzikal unsurların tasvir edilmiş olduğu rölyeflerin ait oldukları rölyef grubunda genel olarak betimlenmeye çalışılan konu üzerinden çözümlenmesi en geçerli yaklaşım olarak karşımıza çıkar. Özellikle Karatepe ve Alacahöyük rölyeflerinden müzikle ilgili olmayanları, müzikal unsurlar içeren rölyeflerdeki konuları tamamlar niteliktedir. Benzer bir içki sahnesinin tasvir edilmiş olduğu Kargamış ve Karatepe rölyeflerini karşılaştırmalı olarak ele almak mümkün olmaktadır. Kargamış rölyefinde bir saplı lut icracısı görülürken benzer bir sahnenin tasvir edilmiş olduğu Karatepe rölyefinde müzisyen görülmemektedir.

Benzer yapıdaki arkeolojik veriler üzerindeki sahneler de müzikal unsurların çözümlenmesinde önemle ele alınmalıdır. Eski Hitit krallık çağına tarihlendirilen rölyefli keramik kaplar ve bu şekildeki kaplara ait olduğu düşünülen parçalar öncelikle her biri üzerindeki sahneler karşılaştırılarak ele alınmıştır. Benzer ritüellerin tasvir edildiği anlaşılan keramik kaplara ait olan parçaların aynı zamanda benzer müzikal unsurları da barındıracağı düşüncesi görsel olarak da desteklenmiştir. Öte yandan bu yaklaşımın her zaman geçerli olan bir “kural” olmadığını da belirtmek gerekir. İnandık keramik vazosu üzerindeki tasvirler, en azından aynı döneme tarihlendirilen diğer arkeolojik veriler için bir referans noktası oluşturması açısından büyük bir önem taşır. Benzer müzik gruplarının tasvir edilmiş olduğu Karatepe ve Zincirli rölyefleri ise öncelikle farklı formlardaki lirlerin aynı grup içerisinde tasvir edilmiş olması açısından birbiriyle ilişkilendirilebilmektedir. Ayrıca bazı Karatepe ve Kargamış rölyefleri de dans ve müzik ilişkisine işaret etmesi açısından ortak özellik taşırlar. Genel olarak ifade etmek gerekirse, Hitit arkeolojik verileri üzerindeki etkinlik, müzik grupları, çalgılar konusunda benzerlik gösteren tasvirler karşılaştırmalı olarak çözümlenmiştir.

Yazılı ve görsel arkeolojik veriler, Hititlerde müziğe çoğunlukla dinsel etkinliklerde yer verilmiş olduğuna işaret etse de eğlence amaçlı etkinliklerde de müzisyenlerin görev aldığı anlaşılmaktadır. Dans eşliğindeki müzik etkinliklerinin tasvir edilmiş olduğu Karatepe ve Kargamış rölyefleri, İnandık vazosunun bazı sahneleri, eğlence amaçlı müziğin de etkinlikler içerisinde önemli bir yeri olduğunu gösterir. Yapı ayinleri, iyileştirme ya da büyü amaçlı etkinlikler içerisinde de müziğin değişik şekillerde kullanılmış olduğu anlaşılmaktadır.

Arkeolojik veriler üzerinde tasvir edilmiş olan müzisyen sayıları, çalgıların görsel özellikleri, müzik gruplarının sahne içerisindeki konumları’nın gerçeğin bire bir kopyası olmadığını, burada ifade edilen unsurların sembolik bir dışavurum olduğunu göz önüne almak gerekir. Sahnelerinin yorumlanmasında müzikal yapının içerisinde gerçekleşmiş olduğu etkinliğin “tahmini” yapısı müziğin biçimsel yapısının ne şekilde olduğu konusunda bilgi verici niteliktedir. Betimlenmeye çalışılan müzikal etkinliğin hızı konusunda da bu yaklaşım geçerlidir. Ayrıca müzik grubunun ya da müzisyenlerin ilgili etkinlik içerisinde hareket halinde olduğunun düşünülmesi ise bu konudaki yorumlara ayrı bir bakış açısı getirecektir. Bu çerçevede İnandık keramik vazosu üzerinde müziğin eşlik ettiği sahneler ile ilişkilendirilerek ağır ve hızlı karakterdeki müzikal etkinliklerin bir arada

gerçekleşmiş olduğunu ifade etmek mümkündür. Bu yaklaşım diğer bazı sahneler ve anlatılarla da desteklenmektedir. Bire bir olarak gerçeği yansıtmasa da sahnelerde müzisyenlerin birbirlerine göre olan konumları, icra etmiş oldukları çalgının müzik etkinliği içerisindeki yeri konusundaki yorumlamalara destek verir. Karatepe ve Zincirli rölyeflerinde de görüldüğü üzere bazı sahnelerde idyofon ve membranafon icracılarının müzik gruplarının en arkasında yer alır şekilde tasvir edilmiş olması ses şiddetinde bir dengenin sağlanmaya çalışılması açısından mantıklı bir uygulama olarak yorumlanabilse de Hitit müzik kültüründe çalgıların daha farklı kombinasyonlarda dizilmiş olmadığını söylemek imkân dahilinde değildir. Öte yandan müzik gruplarındaki bir tek çalgı ile bir çalgı grubuna işaret edilmek istenmiş olabileceği de göz önüne alınmalıdır. İnandık keramik vazosu, Kargamış, Karatepe ve Zincirli rölyefleri ve yumruk biçimli sunu kabı üzerinde betimlenmeye çalışılmış olan etkinliklerde müzik gruplarının ne şekilde bir icrayı benimsemiş oldukları görev aldıkları etkinliklerin yapısı ve farklı icra olasılıkları da göz önüne alınarak değerlendirilmiştir. Çivi yazılı metinlerin müzikal etkinliklerle ilgili olarak vermiş olduğu bilgiler, bu tasvirlerin çözümlenmesinde de önemli bir rol oynar.

Hitit dinsel törenlerinin şekillenmesinde, yerli Anadolu kültürleri kadar Mezopotamya Medeniyetleri'nin de özellikle Anadolu'ya ticaret amaçlı olarak gelmiş olan Asurlu tüccarlar vasıtasıyla önemli bir etkisi olduğu anlaşılmaktadır. Koloniler şeklinde Anadolu'nun çeşitli bölgelerine yerleşmiş olan ticaret amaçlı bu insan gruplarının beraberlerinde maddi kültür ürünlerinin yanı sıra dil ve inanç özelliklerini de getirmiş olmaları Anadolu kültürünün şekillenmesine katkıda bulunmuştur. Bu dönemde Anadolu'nun önemli bir bölümünde hüküm sürmüş olan Hititlerin kültürel yapısının şekillenmesinde bu ticaret kolonileri kadar, yerli halk olan Hattilerin de özellikle Hitit dinsel biçimlerine ait temel özelliklerin oluşmasında önemli bir büyük bir etkisi olduğu açıktır. Bu törenler ilk bakışta belirli kişilerin belirli görevleri yerine getirdiği etkinlikler gibi görülse de kişilere ve kullanılan eşyalara ait sembolik özelliklerinin sürekli olarak yer değiştirmiş olması dinsel törenlerin karmaşık bir anlam yapısı olduğuna işaret etmektedir. Özellikle çalgılara yüklenmiş olan sembolik anlamların bu çerçevede şekillendiği anlaşılır. Çivi yazılı metinler, bu törenlerdeki uygulamalar ve kullanılan eşyalara da işaret etmektedir. Törenlerin en önemli bileşenlerinden biri olan müziğin özel tapınak görevlileri (müzisyenleri) tarafından gerçekleştirilmiş olduğu bunun ise tapınak

müzisyenlerinin sosyal yapı içerisinde oldukça fazla önemsenmesine sebebiyet verdiği anlaşılmaktadır.

Hititlerde, içerisinde müzikal unsurlara gerek sembolik gerekse işlevsel açıdan yer verilmiş olan bu törenlerin büyük bir çeşitlilik göstermiş olduğu tespit edilmiştir. Bu çeşitliliğin en önemli sebebi olarak ise ritüellerin içerisinde şekillenmiş olduğu yapıların farklılığı gösterilebilir. Törenlerin işleyişlerinin, ne şekilde yapılmaları gerektiğine ait bilgilerin üzerinde yazılı olduğu çivi yazılı tabletlerin diğer Hitit merkezlerine gönderilmiş olması bu uygulamaların çok az değişikliklerle uzun bir süre benimsenmiş olduğuna işaret etmektedir. Özellikle dinsel nitelikteki törenlerin yapılması konusunun Hititler tarafından oldukça fazla önemsenmesinden dolayı diğer Hitit kült merkezlerindeki tapınaklarda da bu törenleri gerçekleştirecek kişilerin bulunması gerektiği açıktır. Bu kişilerin ise tabletlerde yazdığı şekilde törenleri gerçekleştirmek için başkentten götürülmüş olan bazı kişiler tarafından eğitildikleri ya da eğitilmiş kişilerin bu amaçla tapınaklara gönderildikleri düşünülmelidir. Ayrıca bu törenlerde kullanılan çalgıların ve bunların yapımcılarının da bu bölgelerdeki tapınaklara gönderilmiş olması gerektiği ortaya çıkmaktadır.

En erken Hitit arkeolojik verileri arasında gösterebileceğimiz keramik vazolara ait olan parçalar üzerinde Hitit kült törenlerindeki müzikal uygulamalar ile ilgili sahneler rastlamak mümkündür. Özellikle kutsal evlilik ile ilgili bir takım ritüellerin geliştirilmiş olması ve bu ritüeller içerisinde müzikal olgulara oldukça fazla önem verilmesi müzik kültürü ile (evlilik ile sağlanacak olan) soyun devamı olgusunun ilişkilendirilmiş olduğu vurgulanmaktadır. Bu törenlerle ilgili sahnelerde müzisyenlerin (ve diğer müzikal unsurların) bir detay gibi değil oldukça önemle tasvir edilmiş olmasının da müziğe verilen öneme işaret eden göstergelerinden biri olduğu anlaşılır. Müzikal unsurlara ölü ritüellerinde yer verilmiş olması ise müziğin sembolik anlamlarının bir hayatın sonunda bile üreilmeye devam ettiğine işaret etmektedir. Öte yandan bu törenlerde (günlük hayatın en önemli etkinliklerinden biri olan) müzikal uygulamalar ile, “hayatın devam ettiği” olgusunun vurgulanmak istendiği de anlaşılmaktadır. Eğlence amaçlı etkinliklerin ve titizlikle gerçekleştirilmiş olan resmi ve dinsel törenlerin bazı durumlarda aynı arkeolojik veri üzerinde tasvir edilmiş olması da bu törenlerin çok anlamlılığına işaret eder niteliktedir. Bazı tören tasvirlerinde müzik grubunun önünde(ya da arkasında) elinde asa taşıyan bir görevli olduğu görülmektedir. Bu şekildeki görevlilerin bir takım sözlü komutlarla, asayı çeşitli şekillerde hareket ettirerek ya da yere vurarak törenin

ilgili bölümünü yönettiği, bir anlamda müzisyenlerin törenin akışına uyum sağlamalarını kolaylaştırdığı anlaşılmaktadır. Bu şekildeki çoğu etkinliklerin tanrısal karakterler adına yapılmasının yanı sıra içki içen kral karşısında gerçekleştirilmiş olması bu işlemlerin en doğru şekilde gerçekleştirilmiş olduğuna işaret etmektedir. Bu ise özellikle törenlerin öncesinde bir çeşit prova olarak da adlandırabileceğimiz çalışmaların yapılmış olduğunu ortaya koymaktadır. Ayrıca bu törenlerin doğru şekilde ve aksamadan yapılabilmesi için çalgıların bakımına ve temizliğine de diğer kült eşyaları kadar büyük bir önem verilmiş olduğu anlaşılmaktadır. Benzer sebepten bu çalgıların ve bunlara ait parçaların yedeklerinin bulundurulmuş olması da gerekmektedir. Kralların hastalık bulaşmasına ve dolayısıyla temizlik kavramına vermiş oldukları aşırı önem neticesinde törenlerde en yakınlarında bulunan tören görevlilerinin halkla olabildiğince az temasının sağlanmış olduğu düşüncesinden saray (ve tapınak) ve halk arasındaki müzik kültürünün farklı içerikleri olduğu sonucunu çıkarmak mümkündür. Hitit arkeolojik verileri, dinsel etkinliklerin, ritüellerin, sadece tapınaklarda ya da özel sunaklarda değil aynı zamanda evlerde, halk tarafından da gerçekleştirilmiş olduğuna da işaret etmektedir. Saray ya da tapınaktakiler kadar gösterişli olmasa da evlerde ya da halk arasında yapılmış olan bu törenler içerisinde de müzikal unsurlara etkin şekilde yer verilmiş olduğu anlaşılmaktadır. Öte yandan birbirinden farklı şekillerde gerçekleştirilmiş olsa da bu adak törenlerinin sıradan halk ile siyasal ve dinsel gücü temsil eden hanedan arasındaki anlamsal bir birleşmeyi, fikir birliğini sağladığı anlaşılmaktadır. Adak maddesi olarak kullanılmış olan sıvıların kral tarafından içilmesinin tanrıyı içmek olarak tanımlanmış olduğu görülmektedir. Bu şekildeki uygulamalar ise töreni yapan ve adına tören yapılan karakterler arasındaki anlam değişmelerine işaret etmektedir. Çivi yazılı metinler, törenlerde ana dilin yanı sıra farklı dillerin de kullanılmış olduğunu gösterir. Hurricce, Luvicce ve Palaca gibi farklı dillerin, bunların seslendirildiği esnadaki müzikal yapıda da belirli farklılıklara işaret edeceği açıktır. Senenin farklı dönemlerinde ya da daha uzun periyotlarda yapılmış olan bazı bayramlar ise tarımla ilgili dönemlere işaret etmektedir. Hititlerde dinsel içerikli törenlerin yanı sıra diğer bazı resmi törenlerin yapılmış olduğu da anlaşılmaktadır. İçeriği değişkenlik göstermiş olsa da bu törenler yoluyla müzik kültürüne ait unsurların uzun dönemler boyunca korunmasının sağlandığı anlaşılmaktadır. Anadolu'ya dışından gelen yerleşmecilerin kendi özgün törensel etkinliklerini kimi zaman yerli halkın önünde gerçekleştirmeleri, yabancı topraklardan getirilen köle

müziyenlerin törenlerde görev almış olmaları, Hitit müzik kültürünü dolaysız etkilemiş olan başlıca olgulardır. Kral, kraliçe ve diğer hanedan üyelerinin de yer aldığı törenlerde vokal ve çalgısal icraya birbirinden bağımsız ya da bir arada yer verilmiş olduğu anlaşılmaktadır. Ayrıca farklı işlerle görevli saray çalışanlarının da törenlere dans ya da müzikle katılmış olmaları müziğin birleştirici özelliğine işaret eder. Çalgı gruplarının adak törenlerinde yer aldığı, lir ya da saplı lut icracılarının aynı zamanda bir metni de seslendirilmiş oldukları tespit edilmiştir. Bu şekildeki törenlerde Mezopotamya etkisiyle arpların da kullanıldığı öne sürülebilir. Ayrıca yazılı kaynaklar yapı törenlerinde de müzikal unsurlara dans etkinlikleriyle beraber yer verilmiş olduğuna işaret etmektedir.

Gerek boyut gerekse biçimsel özellikleri hakkında çalgılar konusunda bilgi sahibi olmamızı sağlayan arkeolojik veriler aynı zamanda farklı çalgısal icra biçimlerine de işaret etmektedir. Çalgıların detaylı bir şekilde tasvir edilmiş olması tasvirleri tasarlayan kişilerin çalgıların yapısı ve müzikal icranın özellikleri konusunda da bilgi sahibi olduklarına işaret eder. Farklı amaçlarla gerçekleştirilmiş olan müzik etkinliklerindeki müzisyen sayısının arkeolojik veriler üzerinde görülenden farklı olduğu düşünülmelidir. Öte yandan aynı yaklaşımı Hitit çalgılarının gerek sayısı gerekse müzikal yapının bazı özellikleri açısından da öne sürmek mümkündür. Bununla beraber arkeolojik veriler üzerindeki sahneleri ya da bu sahnelerde tasvir edilmiş olan çalgıları ifade ettikleri unsurların bire bir kopyası olarak düşünmek doğru bir yaklaşım olmayacaktır. Hitit müzik kültüründe çalgıların sadece arkeolojik veriler üzerinde görülenden ibaret olduğunu düşünmek de bilimsel bir yaklaşım değildir. Örneğin Hititlerin yoğun bir iletişim içerisinde bulundukları Mezopotamya medeniyetlerinde kullanılmış olan arpların varlığı ile ilgili (bir silindir mühür üzerindeki tasvirden başka) her hangi bir veriye rastlanmamış olması Hititlerde bu çalgıların yaygın şekilde kullanılmadığına işaret etmez. Kültürel paylaşımın yoğunluğu, Hititlerde arpların da yaygın şekilde kullanıldığına işaret etmektedir. Müzisyenlerin arkeolojik veriler üzerindeki sahnelerde çoğunlukla ayakta tasvir edilmiş oldukları görülmektedir. Hititlerde dansçıların bazı durumlarda idyofonları kullandıkları, dans etkinliklerinin görsel veriler üzerinde müzik grupları eşliğinde de gerçekleşmiş olduğu vurgulanmaktadır. Hitit müzik gruplarında (bazı dansçı ya da görevliler dışında) müzisyenlerin yaklaşık olarak aynı boyutlarda tasvir edilmiş olduğu görülmektedir. Bu ise bir anlamda gerek müzisyenlerin gerekse diğer tören görevlilerinin arasında sosyal statü açısından

belirgin bir farklılığın olmadığına işaret eder. Müzik gruplarında farklı çalgıların bir arada kullanıldığı, aynı zamanda vokal icra da yapmış oldukları düşünülen idyofon ve membranafon icracılarının sayısının diğer çalgıların seslerinin duyulmasını zorlaştırmayacak şekilde tercih edilmiş olduğu, anlaşılmaktadır. Bununla beraber kordofon icracılarının yanı sıra phorbeia takmamış olan çift borulu icracılarının da (bazı durumlarda çalgısal icrayı bırakarak) vokal icra ile müzik etkinliğine katılmış olduklarını öne sürmek yanlış olmaz. Hangi çalgıların, hangi sayıda kullanılacağıının, müzisyenlerin ve müzik gruplarının etkinlik içerisindeki görevlerinin neler olacağıının, etkinliğin yapılma amacı ile bire bir ilişkili olduğu göz önünde tutulmalıdır. Aynı etkinlik içerisinde farklı mekanlarda aynı anda ya da aynı mekanda paylaşımlı olarak icra etmiş olan müzisyen ya da müzik gruplarının söz konusu olduğu, aynı grup içerisindeki benzer ya da farklı icracıların da paylaşımlı bir icra tarzı benimsemiş oldukları anlaşılmaktadır. Daha çok saplı lut ve lir icracıları tarafından gerçekleştirilmiş olduğu anlaşılan bireysel icraların ise çoğunlukla bir metnin çalgı eşliğinde seslendirilmesi şeklinde gerçekleştirildiği tespit edilmiştir. Belirli karakterlerin canlandırıldığı tiyatro benzeri oyunlarda ve büyü ritüellerinde idyofon ve membranafonların kullanmış olduğu anlaşılmaktadır.

Lir icracılarının çoğunlukla mızrap ve parmakların bir arada kullanıldığı bir icra tarzını benimsemiş oldukları görülürken, özellikle çalgının tutuluş şekli ve mızrap kullanımı açısından Antik Yunan Medeniyeti'ndeki icralarla önemli bir benzerlik olduğu göze çarpar. Lir icracıları, eğlence amaçlı etkinliklerin yanı sıra resmi ve dinsel amaçlı etkinliklerde de yer almıştır. Saplı lut icracılarının da çoğunlukla mızrap kullandıkları, mızrabın ise çoğunlukla bir ip ile çalgının gövdesine bağlanmış olduğu görülmektedir. Çift borulu icracılarının ise phorbeia kullanımı konusunda seçici davrandıkları anlaşılmaktadır. Hititlerde “büyük deri gerili” kullanımı ile ilgili olan bir tek veri üzerinde çalgının iki kişi tarafından ellerle icra edildiği görülmektedir. Fakat bu, Hitit “büyük deri gerili” icracılarının tokmak kullanmadıkları anlamına gelmemektedir. Ayrıca Hititlerde çeşitli malzemenin yapılmış olduğu anlaşılan doğal trompetlerin kullanıldığı da tespit edilmiştir.

Antik Yunan müzik kültürü ile ilgili olarak resimli keramik kaplar olmak üzere değişik malzemenin yapılmış olan heykeller, kabartmalar, duvar resimleri, çeşitli malzeme üzerine yapılmış olan resimler, süs eşyaları, sikkeler, adak levhaları, taş yazıtlar, başlıca arkeolojik kaynaklara işaret etmektedir. Bir ticaret malzemesi olarak da kullanılmış olan resimli keramik kapların farklı bölgelerde yaygınlık

göstermesi ya da farklı kültürel yapılarla buluşması sayesinde bu keramik resimlerindeki (çalgılar gibi) bazı yerel unsurları yansıtan tasvirler, en azından görsel olarak yabancı kültürler üzerinde etkileyici bir unsur olarak yorumlanabilmektedir. Bir başka deyişle keramik resimlerinin betimleyici özelliklerinin yanısıra öğretici özellikleri olduğu da anlaşılmaktadır. Sikke tasvirleri ise Antik Yunan ve yerli Anadolu kültürleri arasındaki kültürel paylaşıma önemli bir kanıt olarak karşımıza çıkar. Sikkeler üzerinde bazı sahnelerin yanı sıra farklı yapıdaki lir ve kitharaların da bağımsız olarak tasvir edilmiş olduğu da görülür. Görsel veriler üzerinde dinsel içerikli sahnelerin, festival etkinliklerinin yanı sıra, eğlence amaçlı etkinliklerin de tasvir edilmiş olduğu gözlemlenmektedir. Bu sahneler, müziğin içerisinde yer aldığı tapınma törenleri, adak törenleri, ritüeller, toplu ağıtlar, yakarmalar, eğlence amaçlı etkinlikler, müzik grupları, çalgılar, çalgı icra biçimleri hakkında görsel veriler sunmaktadır. Müzikal unsurların analizinde bu sahnelerin gerçeğin bire bir kopyasıymış gibi ele alınmaması gerekmektedir. Özellikle sembolik anlamlarla yüklü mitolojik sahnelerin müzikal açıdan çözümlenmesinde bu konuya oldukça büyük bir önem verilmiştir. Efsanevi ve mitolojik karakterler, (başta çalgılar olmak üzere) bunlarla ilişkilendirilen eşyalar, ortak kültler, aynı anlatıların farklı tasvirleri, müzikal unsurlar içeren sahne ve anlatılar arasında olduğu gibi bunlarla müzikal unsurlar içermeyen sahne ve anlatılar arasında bağlantıların kurulmasında önemli yeri olan başlıca unsurlardır.

Antik Yunan Medeniyeti'ne ait arkeolojik verilerin müzik kültürü açısından çözümlenmesinde üzerinde müzikal unsurlara yer verilmemiş olan arkeolojik veriler de önemli bir rol oynamaktadır. Bu konudaki en önemli kaynaklardan birini dans sahneleri oluşturmaktadır. Dansçıların çeşitli özellikleri, bazı dans grubu tasvirlerinde bir dansçının elinde lir tutarken görülmesi müzikal yapı hakkında yorum yapılabilmesine imkân sağlar. Ayrıca diğer Medeniyetlerdeki benzer danslarla bağlantı kurulması da benzer müzikal dışavurumlara işaret edebileceğinden büyük bir önem taşımaktadır. Öte yandan müzikal unsurlarla yakından ilişkilendirilmiş olan mitolojik ve efsanevi karakterlerin müzikal unsurlar olmadan tasvir edilmiş oldukları sahneler de karşılaştırma açısından önemle ele alınmıştır. Antik Yunan müzik kültürünün analizinde benzer sahne ve müzikal unsurların karşılaştırılmasının da önemli bir yeri bulunmaktadır. Örneğin sikke tasvirleri üzerindeki lir ve kithara modelleri bu sikkelerin ait olduğu bölgelerde yaşayan müzik kültürü ile Antik Yunan müzik kültürü arasında önemli bağlantıların kurulmasına imkân tanır.

Yunan yarım adasından Anadolu'nun Ege kıyılarına çeşitli amaçlarla giderek yerleşmiş olan değişik kavimler bu topraklardaki yerli kültür ürünlerinin Antik Yunan Medeniyeti tarafından benimsenmesinde en önemli rolü oynamışlardır. Bu ise başta dinsel etkinlikler olmak üzere Anadolu yerli kültür unsurlarının Antik Yunan sosyal yapısı içinde uzun dönemler boyunca korunmasına sebep olmuştur.

Kültler kapsamında gerçekleştirilmiş olan bazı dinsel uygulamaların Anadolu Ana tanrıça kültü ile yakından bağlantılı olduğu anlaşılmaktadır. Bu etkinliklerin Antik Yunan mitolojisi ile dolaysız bir bağlantı içerisinde olduğu da görülür. Keramik resimlerin de işaret ettiği üzere tanrısal karakterlerin belirli çalgılarla ilişkilendirilmiş olması, bu çalgıların ve müziğin bunların adına yapılan törenler yardımıyla gelecek nesillere aktarılmasında etkili olduğuna işaret eder. Bunun ise mitolojik karakterlerin insansal özelliklerine vurgu yapmak, çalgıların ve müziğin sembolik anlamlarını kuvvetlendirmek gibi bir çok işlevi olduğu anlaşılmaktadır. Apollon, Hermes, Pan gibi, müzikal unsurlarla doğrudan ilişkilendirilmiş olan mitolojik karakterlerden olan Musalar müzik ve diğer güzel sanatların ilham vericileri olarak bilinmektedir. Hesiodos'un bir eserine Musalar'a sesleniş ile başlamış olması bu mitolojik karakterlere verilen öneme işaret eder. Şairlerin, mitolojik karakterler ile ilişkilendirilerek eserlerinin kalıcılığını ve sağlamlığını sağladıkları, bu sayede söylemlerinden dolayı gerek siyasal gerekse diğer belirli çevrelerden gelebilecek tepki ve cezalara karşı bir önlem aldıkları anlaşılmaktadır. Buna karşılık bazı anlatılarda ve keramik resimlerde Musalardan gelen ilhamla ve izinle eserlerini icra ettiğine inanılmış olan bazı ozanların yine Musalar tarafından cezalandırılmış oldukları tasvir edilmiştir. Thamyris isimli efsanevi ozanın cezalandırılması, bu konuda verilebilecek önemli bir örnek olarak karşımıza çıkar. Efsanevi ozanlardan olan Orfe'nin öldürülmesinin de dolaylı da olsa bu şekildeki bir sebebe dayandığı anlaşılmaktadır. Her iki efsanevi ozan da mitolojik tanrılar olan Apollon ve Hermes gibi, lir çalgısı ile yakından ilişkilendirilmiştir. Tasvirler ve anlatılar, Antik Yunan Medeniyeti'nde müzikal unsurların doğum, erginlenme, evlilik olayları ile olduğu kadar ölüm kavramı ile de ilişkilendirilmiş olduğuna işaret etmektedir. Özellikle toplu ağıtlar, müzikal unsurların ölüm kavramı ile olan işlevsel bağlantılarından birini vurgular. Üzerinde Orfe ve (Herakles'in müzik hocası olan) Linos'un öldürülme sahnelerinin konu edilmiş olduğu bazı keramik resimleri her iki karakterin de kendilerini lir çalgısı ile savunurken tasvir edilmiş olmaları müzikal

unsurların sembolik özelliklerine işaret etmektedir. Apollon ve Marsyas arasındaki yarışma ile ilgili anlatıda da lir ve aulos çalgılarının etkin şekilde rol oynaması müzikal unsurların mitolojik anlatılardaki yerini gösterir. Sembolik anlamların vurgulanmış olduğu diğer resimlerde ise lir çalan bir müzisyenin karşısında üzerinde herhangi bir kıyafet olmadan sadece başında miğfer ve elinde kalkan ya da mızrakla tasvir edilmiş dans eden askerler görülmektedir.

Dionysos adına yapılmış olan tapınma törenlerinde, kithara ve aulos icracılarının yanı sıra ellerinde krotalar ve farklı idyofonlarla tasvir edilmiş olan dansçıların yer aldığı görülmektedir. Bazı sahnelerde müzisyenlerin, dansçıların ya da diğer bir deyişle kült görevlilerinin Dionysos ile beraber tasvir edilmiş olduğu görülür. Bu ise müziğin, tören katılımcıları ile, tanrısal karakterleri bütünleştirici yönüne işaret etmektedir. Bazı tanrı ve tanrıçaların Anadolu'da ortak kültlere sahip olması bunlar adına yapılan törenlerdeki müzik etkinliklerinin de benzer şekilde ya da aynı anda gerçekleşmiş olduğuna işaret etmektedir. Bu birlikteliklerin en önemli kanıtları ise taş yazıtlar ve adak levhalarıdır. Bu törenlerde çalgısal icra kadar vokal icranın da önemli bir yeri olduğu anlaşılır.

Antik Yunan Medeniyeti'nde tanrısal karakterler adına belirli periyotlarda gerçekleştirilmiş olan festivallerin müzik kültürü açısından önemi içerisinde müzik ile ilgili etkinliklere, yarışmalara, koro icralarına büyük bir önem verilmiş olmasıdır. Zamanla, bu festivallerde ve özel etkinliklerde söylenmek üzere değişik şarkı türlerinin ortaya çıkmış olduğu görülür. Şarkı sözlerinin belirli bir kült ile alakalı ritüelin yapısına göre seçilerek yazılmasının değişik müzikal türlerin ortaya çıkmasında önemli bir etkisi olduğu anlaşılmaktadır. Bu şarkı türlerinin farklılaşmasında, çeşitlenmesinde farklı inanç biçimlerinin yanı sıra değişen müzikal gereksinimlerin de etkin şekilde rol oynadığı görülür.

Homeros ve Hesiodos başta olmak üzere Antik Yunan edebiyatı'nın şekillenmesinde büyük rol oynamış olan şair ve yazarların yanı sıra Antik Yunan düşünür ve devlet adamlarının da söylemleri içerisinde müzik ile ilgili unsurlara önemli bir yer ayırmış oldukları görülmektedir. Müziğin birleştirici ve aynı zamanda toplulukları yönlendirici gücü nedeniyle özellikle müzik eğitimi, koroların şekli, şiir yazma ve okuma gibi konularda bu kişilerin önemli kurallar ortaya koyduğu ya da önerilerde bulundukları anlaşılmaktadır.

Antik Yunan Medeniyeti'nde müziğin bir eğlence unsuru olarak ele alınmasının yanı sıra müziğe çeşitli işlerin yapılmasında, değişik amaçlı danslara

eşlikte de yer verilmiş olduğu anlaşılmaktadır. Özellikle aristokratların düzenlemiş olduğu ziyafetlerde müziğin önemli bir yeri olduğu görülür. Bu uygulamalar arkeolojik veriler üzerindeki tasvirlerde de vurgulanmıştır. Gerek çalgısal gerekse vokal olarak gerçekleştirilmiş bu şekildeki etkinliklerde müziğin önemli bir yardımcı unsur olarak ele alınmış olduğu anlaşılmaktadır. Bazı sahneler ve anlatılar ise askeri çalışmalara ve gündelik işlere eşlik eden müzisyenleri vurgulamaktadır.

Arkeolojik veriler, lir, barbitos, kithara, phorminks çalgılarının icrasında kullanmış olan plektrumun arp icracıları tarafından tercih edilmemiş olduğuna işaret eder. İcra esnasında vokal icraya da imkân sağlamış olması açısından yaygınlık kazanmış olan Lir'ler aynı zamanda müzik eğitiminde de kullanılmış olduğu anlaşılmaktadır. Tasvirler, bu çalgıların gerek bir arada gerekse diğer çalgılarla birlikte icra edilmiş olduğunu gösterir. Aulos, oldukça yaygın bir kullanıma sahip olan bir Antik Yunan aerofon çalgısı olarak karşımıza çıkar. Aulos icracılarının kullanmış olduğu phorbeia'nın salpinks icracıları tarafından da tercih edilmiş olduğu görülür. Aulos icracılarının da (phorbeion kullanmadıkları durumlarda) çalmayı bırakarak vokal icra yapmış olabilecekleri dikkate alınmalıdır. Bazı tasvirler birden fazla aulos icracısının aynı etkinlik içerisinde yer aldığına işaret eder.

Toplu müzik icrası ile ilgili sahneler, özellikle kordofon ve aerofonların birlikte kullanımlarına işaret etmektedir. Müzik gruplarının tasvir edilmiş olduğu sahnelerin, söz konusu etkinliklerde yer almış olan gerçek icracı sayısını çoğunlukla yansıtmadığı da göz önüne alınmalıdır. Ayrıca arkeolojik veriler üzerindeki sahnelere bakarak Antik Yunan müzik grupları içerisinde yer alan bütün çalgıların etkinlik boyunca aynı anda icra edilmiş olduğunu düşünmek doğru olmayacaktır. Bazı keramik resimlerinde, icra eden ve icra etmeyen müzisyenlerin aynı sahnede yer alması bu düşüncüyü kanıtlar niteliktedir. Bununla beraber gerek vokal ve çalgısal icra arasında gerekse çalgılar arasında paylaşımlı bir icra tarzının tercih edildiği anlaşılmaktadır. Dans eden figürlerin elinde tasvir edilmiş olan idyofon ve membranafonların, ritimsel yapıya uyumun daha iyi sağlanabilmesinde etkili olduğu, dansçıların el çırpma veya ayakları yere vurma gibi hareketlerle de müzikal yapıya destek vermiş oldukları öne sürülebilir. Diğer çalgıların yanı sıra kitharaların da dans eden figürlerin elinde tasvir edilmiş olduğu görülür. Bunun yanı sıra başta aulos ve salpinks olmak üzere aerofonlar da bazı durumlarda hareket halindeki figürlerin elinde tasvir edilmiştir.

Eserlerini algıları eşliğinde seslendirmiş olan şairlerin icrası gibi bireysel ya da çok az kişiden oluşan icralarda, çok kişiden oluşan (zellikle çok sayıda idyofon ve membranafon icracılarının yer aldığı tapınma törenlerindeki gibi) icralara göre çalgıların akorduna daha fazla önem verilmiş olduğunu düşünmek yanlış olmayacaktır. Ayrıca açık hava’da yapılan etkinliklerin, kapalı ortamlarda yapılanlara göre daha farklı nitelikteki müzik gruplarını içerdiği, tören alanlarının büyüklüğünün ise müzik gruplarındaki kişi sayısını etkileyen bir faktör olduğunu, çok uzun süren törenlerde aynı işlevdeki birden fazla müzik grubunun yer aldığını da öne sürmek mümkündür.

Arkeolojik veriler, müzik gruplarının varlığı kadar bireysel icranın da Antik Yunan Medeniyeti’nde benimsenmiş olduğuna işaret etmektedir. Bireysel icra, çalgı icrası ve vokal icra olmak üzere iki ayrı şekilde karşımıza çıkar. Vokal icranın çoğunlukla çalgı icracıları tarafından gerçekleştirildiği anlaşılmaktadır. Bireysel vokal icraların özellikle bazı destan ya da şiirlerin seslendirilmesinde kullanılmış olduğu görülmektedir. Özellikle Homeros ve Hesiodos’un eserleri (oğunlukla bir çalgı yardımıyla) söylenerek nesilden nesile aktarılmış olması açısında oldukça büyük bir önem taşır. Bu şekildeki icra tarzlarının ise vokal icranın gelişmesinde önemli bir yeri olduğu anlaşılmaktadır. Ege kıyıları ve adalarında yetişmiş olan Sappho ve Alkaios gibi şairlerin de, eserlerini çalgı eşliğinde seslendirmiş olmaları müzik ve şiir ilişkisinin en önemli dışavurumlarından biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu şekildeki uygulamalarda çalgıların kullanılmasının küçük bir ses dinlendirme süresi sağlamak, anlatımdaki monotonluğu gidermek gibi sebeplerinin olduğu anlaşılır. Bu şekildeki icralar yoluyla şiir ve müziğin karşılıklı olarak birbirlerinin gelişme süreçlerine katkıda bulunmuş oldukları tespit edilmiştir. Toplu vokal icranın önemli bir dışavurumu olan korolar ise Antik Yunan müzik kültüründe farklı boyut ve şekillerde karşımıza çıkmaktadır. Bu müzik gruplarının seslendirmesi için özel eserlerin yazılmış olduğu bilinmektedir.

Frig Medeniyeti’nde de diğer Anadolu medeniyetleri’nde olduğu gibi dinsel uygulamaların sosyal hayat içerisinde büyük bir önemi olduğu anlaşılmaktadır. Arkeolojik veriler özellikle Antik Yunan dinsel hayatının şekillenmesinde Frig tanrı ve tanrıçalarının önemli bir rolü olduğuna işaret etmektedir. Bu çerçevede özellikle Ana tanrıça kültünün Frig dinsel uygulamalarının merkezinde yer aldığı anlaşılmaktadır. Bunun yanı sıra farklı tanrı kültlerinin de Frigler tarafından benimsenmiş olması, bunlar adına yapılan dinsel törenlerin çeşitliliğine işaret eder

niteliktedir. Bir heykelde çift borulu ve lir çalan iki müzisyenle tasvir edilmiş olan ana tanrıça Kibele adına yapılan törenlerde bu çalgıların büyük bir önem taşıdığı anlaşılmaktadır. Öte yandan bazı çalgılar ve müzik terimleri Frig müziğinin Antik Yunan müziği üzerindeki etkisine işaret eder niteliktedir. Bu şekildeki kültürel paylaşım nedeniyle farklı yapıdaki lirlerin ve çift borulu'nun yanı sıra Antik Yunan Medeniyeti'ndeki diğer bazı çalgıların da Frigler tarafından da kullanılmış olduğu anlaşılmaktadır.

Urartular ise öncelikle Mezopotamya Medeniyetleriyle olan bağlantılarından dolayı Anadolu'nun kültürel hayatının şekillenmesinde büyük bir rol oynamıştır. İletişim içerisinde bulundukları Medeniyetlere ait arkeolojik veriler, Urartu müzik kültürü hakkında yorum yapılabilmesine imkân sağlamaktadır. Urartu tapınakları, dinsel etkinliklere verilmiş öneme işaret eder. Ayrıca tanrılar adına yapılan adak törenlerinde çok sayıda müzisyen tapınak görevlisinin yer aldığı tapınma ve adak amaçlı törenlerin yanı sıra ölüm yemeği törenlerinin yapılmış olduğu da anlaşılmaktadır. Benzer Hitit törenleri, Urartu ölüm yemeği törenlerinde de müzikal unsurlara yer verilmiş olduğuna işaret eder. Urartulara atfedilen bir bronz kemer parçası üzerindeki sahne, Urartu müzik kültürü hakkında önemli bilgiler vermektedir. Bu arkeolojik veri yardımıyla diğer Anadolu medeniyetlerindeki lir ve çift borulu gibi çalgıların Urartularda da kullanılmış olduğu, oldukça kuvvetli olan Mezopotamya etkisinden dolayı Urartu müzik kültüründe arplara da yer verilmiş olduğu anlaşılmaktadır. Zengin maden yataklarına sahip olan Urartu Medeniyeti'nin müzik kültüründe ağırlıklı olarak metal çalgıların yer almış olduğu ortaya çıkar. Urartuların ticari bağlantılarla diğer Anadolu Medeniyetleri'nin kültürel unsurları üzerinde etkili oldukları anlaşılmaktadır.

Görsel ve yazılı arkeolojik veriler, Anadolu'nun bu döneminde gerek müzikal uygulamalar gerek çalgılar gerekse diğer müzikal unsurlar açısından Medeniyetler arasında farklı ve benzer özelliklere işaret etmektedir. Bu tez çalışmasında, müziğe dinsel amaçlı etkinlikler kadar eğlence amaçlı etkinliklerde de yer verilmiş olduğu tespit edilmiştir. Kült törenleri, adak törenleri, ölüm törenleri, erginlenme törenleri, ritüeller, festivaller, bayramlar, ziyafetler, kutlamalar, müziğin içerisinde yer aldığı başlıca etkinliklerdir. Dinsel içerikli törenlerde, aynı zamanda tanrısal karakterlerle de yakından ilişkilendirilmiş olan, müzikal unsurlara büyük bir önem verildiği anlaşılmıştır. Sadece çalgı ve vokal icracılardan oluşan müzik gruplarının yanı sıra vokal ve çalgı icracılarının bir arada bulunduğu müzik grupları da tespit edilmiş,

Anadolu'nun bu dönemindeki müzik kültürünün en karakteristik özelliklerinden olan mızrap ve phorbeia kullanımı konusunda icracıların seçici davrandıkları gözlemlenmiştir. Bireysel icra biçimlerinin daha çok şiir, destan gibi bir anlatıyı ya da dinsel metinleri yarı müzikal bir şekilde seslendirme yöntemlerinden beslendiği anlaşılmış, eşlik çalgısı olarak ise en yaygın olarak lir ve saplı lut'ların kullanıldığı tespit edilmiş, çoğunlukla çalgı icracılarının eşliğinde gerçekleşmiş olan dans etkinliklerinde ise, dansçıların, idyofon ve membranafonların yanı sıra vokal icra ile de müzikal icraya da katkı sağladıkları anlaşılmıştır.

Arkeolojik verilerin müzikal unsurlar açısından yorumlanması öncelikle karşılaştırmalı bir çalışmayı gerektirmektedir. Bir çok yayında karşılaşılan yorumlama ve terminoloji hatalarından uzak durmak için bu tez çalışmasında da görüldüğü üzere sahnelerin ve bu sahnelerde yer alan müzikal unsurların analizi bir çok olasılık üzerinde durularak yapılmıştır. Çalgı terminolojisi konusunda Antik Yunan çalgıları için, lir, kithara, barbitos, phorminks, arp, pandura, aulos, salpinks, syrinks, tympanon, krotala, terimlerini kullanmayı tercih ettik. Hornbostel- Sachs Çalgı Sınıflandırma Sistemi, özellikle tez içerisinde Hititler ve diğer Medeniyetler için kullandığımız lir, saplı lut, arp, çift borulu, doğal trompet, küçük deri gerili, büyük deri gerili, simbal isimlerinin hangi tür çalgılar için geçerli olduğuna işaret etmemiz açısından büyük bir önem taşıyan önemli bir referans noktası oluşturmuştur.

KAYNAKLAR

- Akşit, O.**, 1967, Likya Tarihi, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları No:1218, İstanbul
- Akurgal, E.**, 1998. Anadolu Kültür Tarihi Tübitak, Ankara
- Akurgal, E.**, 2000. EGE, Batı Uygarlığının Doğduğu Yer, İzmir,
- Alp, S.**, 1999. Hititlerde şarkı, müzik ve dans Hitit çağında Anadolu'da üzüm ve şarap Kavaklıdere kültür yayınları, Ankara
- Alp, S.**, 2000. Hitit Çağında Anadolu, Tübitak Popüler Bilim Kitapları, Ankara
- Alparslan, M.**, 2006. Bin Tanrılı Halk *National Geographic Türkiye*, **57**, 78-79
- Alpman, A.**, 1998, Anadolu'da Hurriler, *III. Uluslararası Hititoloji Kongresi Bildirileri*, 27-37, Ankara
- Anderson, W.**, 1997. Music and Musicians in Ancient Greece, Cornell University Press, London
- Anlağan, T.**, 1988. Sadberk Hanım Müzesi'ndeki bir Urartu Kemerü üzerine gözlemler, *Sadberk Hanım Müzesi yillığı*, İstanbul.
- Balkan, K.**, 1984. Urartuluların Kökeni ve Dilleri, *Belleten* **191** 513-521
- Belli, O.**, 1997. Doğu Anadolu'da Urartu Sulama Kanalları, Arkeoloji ve Sanat Yayınları
- Belli, O.**, 1998. Van Gölü'nün Güneyindeki Maden Yataklarının Mezopotamya İçin Önemi *XXXIV.Uluslararası Assirioloji Kongresi, 6-10/VII/1987-İstanbul Kongreye Sunulan Bildiriler*, 305-313, Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Tarih Kurumu Yayınları XXVI. Dizi-Sa.3, Ankara
- Bilgin, N.**, 2004. Antik Yunan Dünyası, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul
- Boardman, J.**, 1970. Greek Gems and Finger Rings, Thames & Hudson Ltd. London
- Boardman, J.**, 2002. Kırmızı Figürlü Atina Vazoları Arkaik Dönem, Homer Kitabevi, İstanbul

- Boardman, J.**,2003. Siyah Figürlü Atina Vazoları, Homer Kitabevi, İstanbul
- Brisson, L.**, 2000. Platon, *Antik Dünya ve Geleneksel Toplumlarda Dinler ve Mitolojiler Sözlüğü*, 915-922, Ankara
- Bryce, T.**, 2003. Hitit Dünyasında Yaşam Ve Toplum, çev. Müfit Günay, Ankara
- Calame, C.**, 2000. Helene *Antik Dünya ve Geleneksel Toplumlarda Dinler ve Mitolojiler Sözlüğü*, 389-392 Ankara
- Carlier, J.**, 2000. Orpheus ve Eurydike, *Antik Dünya ve Geleneksel Toplumlarda Dinler ve Mitolojiler Sözlüğü*, 851, Ankara
- Carlier, J.**, 2000a. Apollon, *Antik Dünya ve Geleneksel Toplumlarda Dinler ve Mitolojiler Sözlüğü*, 48-52, Ankara
- Carpenter, T.H.**, 2002. Antik Yunan Medeniyeti'nde Sanat ve Mitoloji, Homer Kitabevi, , İstanbul
- Cassirer, E.**, 2005. Sembolik Formlar Felsefesi II, MİTİK DÜŞÜNME, Hece Yayınları, Ankara
- Celasin, C.**, 2002. Hristiyanlık öncesi Anadolu Medeniyetleri'nde müzik aletleri, *Yüksek Lisans Tezi*, İ.T.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul
- Coşkun, Y.**, 1969. Boğazköy Metinlerindeki Libasyon Kapları, *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, **3-4**, 1-61,Ankara Üniversitesi Basımevi, Ankara.
- Çelgin, G.**, 1990. Eski Yunan Edebiyatı, Remzi Kitabevi A.Ş. İstanbul
- Çevik, N.**, 2000. Urartu Kaya Mezarları ve Ölü Gömme Gelenekleri, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara
- Çilingiroğlu, A.**, 1984. Urartu ve Kuzey Suriye Siyasal ve Kültürel İlişkiler, Ege Üniversitesi Basımevi, İzmir
- Çilingiroğlu, A.**, 1997. Urartu Krallığı Tarihi ve Sanatı, Yaşar Eğitim ve Kültür Vakfı, İzmir
- Darga, M.**, 1999. Hitit sanatı, Akbank Kültür ve Sanat kitapları, no: 56, İstanbul
- Detienne, M.**, 2000a. Adonis ve Adonie Bayramları, *Antik Dünya ve Geleneksel Toplumlarda Dinler ve Mitolojiler Sözlüğü*, 25-27, Ankara.
- Detienne, M.**, 2000b. Dionysos, *Antik Dünya ve Geleneksel Toplumlarda Dinler ve Mitolojiler Sözlüğü*, 172-175, Ankara.
- Dickinson, L.**, 1958. The Grek View of Life, The University of Michigan Press, U.S. A

- Dinçol, B.,** 1999. Eski Önasya ve Mısır’da Müzik Eskiçağ Enstitüsü Bilimleri Yayınları, İstanbul
- Erhat, A.,** 1972. Mitoloji Sözlüğü, Remzi Kitabevi, İstanbul
- Erhat, A., Ve Kadir, A.** 1967. Homeros İlyada, Sender Kitabevi, İstanbul
- Erhat, A., Ve Eyuboğlu, S.** 1977. Hesiodos, Eseri ve Kaynakları, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara
- Estin, C. Ve Laporte, H.,** 2005. Yunan ve Roma mitolojisi, Tübitak Popüler Bilim Kitapları, Ankara
- Erzen, A.,** 1992. Doğu Anadolu ve Urartular, Ankara
- Gabeskiria, Ş.,** 1998 Hattiler, Hatti Ve Hitit Dilleri Üzerine Bazı Düşünceler, Hattiler, Hatti Ve Hitit Dilleri Üzerine Bazı Düşünceler, *III. Uluslararası Hititoloji Kongresi Bildirileri*, 223-231, Ankara
- Georgoudi, S.,** 2000. Pan, *Antik Dünya ve Geleneksel Toplumlarda Dinler ve Mitolojiler Sözlüğü*, 899-903, Ankara
- Granger, E.,** 1983. Mitoloji, Cem Yayınevi, İstanbul
- Gurney, O.R.,** 1961. The Hittites, Penguin Boks Ltd. ?
- Günaltay, M. Ş.,** 1987, Yakın Şark II ANADOLU, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Kurumu - Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara
- Haas, V.,** 2002. Hitit Dini, *Hititler ve Hitit İmparatorluğu*, s.438-442, Deutschland
- Haspels, E.,** 1946. Eski Yunan Boyalı Keramik, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, no: 299, İstanbul
- Head, B.V.,** 1964, A Catalogue of The Greek Coins in The British Museum, Catalogue of the Greek Coins of Caria, Cos, Rhodes, &c, Bologna
- Head, B.V.,** 1964a, A Catalogue of The Greek Coins in The British Museum, Catalogue of the Greek Coins of Lydia, Bologna
- Head, B.V.,** ?, A Catalogue of The Greek Coins in The British Museum, Catalogue of the Greek Coins of Ionia, Bologna
- Henderson, I.,** 1991. Ancient Greek Music, *Ancient and Oriental Music*, 336-403, ed. Wellesz, Oxford University Pres, New York
- Hill, G.F.,** 1964. Catalogue of the Greek Coins of Lycia, Pamphylia, and Pisidia, Bologna

- Hill, G.F.**, 1964a, Catalogue of the Greek Coins of Lycaonia, Isauria, and Cilicia, Bologna
- Karamut, İ.**, 1989. Pisidia Antiocheiası Yakınında Bulunan Men Kutsal Alanı, *Türk Arkeoloji Dergisi*, **28**, 177-187 Ankara
- Karul, N.,(ed)** 2004, Hititler, *ArkeoAtlas*, Doğan Burada Rizzoli Dergi Yayıncılık ve Pazarlama A.Ş., İstanbul
- Kınal, F.**, 1987. Eski Anadolu Tarihi, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara
- Klinger, J.**, 2002. Arınma Ritüelleri ve Kötülükleri Defetme Büyüleri, *Hititler ve Hitit İmparatorluğu*, 456-458, Deutschland
- Kocabaş,H.**, 1972. Anadolu’da Bulunan Resimli Yunan Keramikleri, *VII. TÜRK TARİH KONGRESİ*, 144-145, Ankara
- Kocatürk, V. M.**, 1965, Eski Yunan Ve Latin Şiirleri, Edebiyat Yayınevi, Ankara
- Macqueen, J. G.**, 2001. Hititler ve Hitit Çağında Anadolu, Arkadaş Yayınevi, Ankara
- Macqueen, J. G.**, 1996. The Hittites and Their Contemporaries in Asia Minor, Thames and Hudson, London
- Mansel, M.**, 1988. Ege ve Yunan Tarihi, Türk Tarih Kurumu Basımevi- Ankara
- Martino, S.**, 2002. Hitit İmparatorluğu’nda Kült ve Bayram Kutlamaları, *Hititler ve Hitit İmparatorluğu*, 445-447, Deutschland
- Martino, S.**, 2002a. Kult- und Festliturgie im hethitischen Reich, *Hititler ve Hitit İmparatorluğu*, 118-121, Deutschland
- Mathiesen, T.J.**, 1999. Apollo’s Lyre, University of Nebraska Press Lincoln & London
- Murat, L.**,1998, Hitit Dünyasında Gaşgaların Yeri, *III. Uluslararası Hititoloji Kongresi Bildirileri*, 435-443, Ankara
- Myers, H. (ed)** 1992. Ethnomusicology an Introduction, W.W.Norton&Company New York
- Özgüç, T.**, 1967. Kültepe- Kaniş Kazıları, *VI. TÜRK TARİH KONGRESİ*, 22-23, Ankara
- Özgüç, T.**, 1969. Altıntepe II, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara
- Özgüç, T.**,2002, Die Keramik der althethitischen Zeit, *Hititler ve Hitit İmparatorluğu*, 248-255 Deutschland

- Piotrovskiy, B.**, 1965. Urartu Dini, *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, **c.23 s.1-2**, 37-48, Ankara
- Roller, L. E.**, 2004. Ana Tanrıça'nın İzinde, Homer Kitabevi, İstanbul.
- Sandalcı, S.**, 2002. EURIPIDES Truvalı Kadınlar, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul
- Sever, H.**, 1998. Köle Satışı Hakkında Yeni Kültepe Metinleri *XXXIV. Uluslararası Assirioloji Kongresi* 485-494, Türk Tarih Kurumu, Ankara
- Şahin, N.**, 2001. Zeus'un Anadolu Kültürleri, Suna-İnan Kırac Akdeniz Medeniyetleri Araştırma Enstitüsü Monografi Dizisi:2, İstanbul
- Taşlıklioğlu, Z.**, 1966. Arkaik Çağ Yunan Şiiri, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul
- Taşlıklioğlu, Z.**, 1963. Anadolu'da Apollon Kültü İle İlgili Kaynaklar, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınlar No:995, İstanbul
- Tekin, O.**, 1989. Eski Yunan Toplumunda Atletizm ve Atletizm Oyunları, *Arkeoloji ve Sanat Dergisi* **32/33** , 18-24, 36, İstanbul
- Tekin, O.**, 1995. Eski Yunan Tarihi, İletişim Yayınları, İstanbul
- Thomson, G.**, 1991. Tarih Öncesi Ege II, Payel Yayınevi, İstanbul
- Trendal A. D. Ve Cambitoglou A.**, 1978. The Red-Figured Vases Of Apulia, Clarendon Press, Oxford
- Tunçer, B.**, 2005, Eskiçağ Kilikia Çalgıları, Pan yayıncılık, İstanbul
- Uçankuş, T.**, 2002. Ana Tanrıça Kybele'nin ve Kral Midas'ın Ülkesi PHRYGIA, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara
- Ünal, A.**, 2003. Hititler Devrinde Anadolu, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul
- Ünal, A.**, 1998. İple tavana Tırmanan Hitit Mimarı, *XXXIV. Uluslararası Assirioloji Kongresi, 6-10/VII/1987-İstanbul Kongreye Sunulan Bildiriler*, 39-46, Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Tarih Kurumu Yayınları XXVI. Dizi-Sa.3, Ankara
- West, M.L.**, 1994. Ancient Greek Music, Clarendon Press, New York
- Wilhelm, G.**, 2002. Die Sprachen des Hethiterreiches, *Hititler ve Hitit İmparatorluğu*, 46-49 Deutschland

- Wouters, W.**, 1998 Boğazköy : Royal Correspondence Between Assur and Hatti, *XXXIV.Uluslararası Assirioloji Kongresi, 6-10/VII/1987-İstanbul Kongreye Sunulan Bildiriler*, 269-273, Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Tarih Kurumu Yayınları XXVI. Dizi-Sa.3, Ankara
- Wroth, W.**, ?, A Catalogue of The Greek Coins in The British Museum, Catalogue of the Greek Coins of Crete and the Aegean Islands, ?
- Wroth, W.**, ?a, A Catalogue of The Greek Coins in The British Museum, Catalogue of the Greek Coins of Galatia, Cappadocia, and Syria, ?
- Yaraş, A.**, 1997. Antik Çağın En Önemli Eğitim Kurumu: Gymnasionlar, *Türk Arkeoloji Dergisi*, **31**, 237-253, Ankara
- ?, 1982, Yunanistan maddesi, *Meydan Larousse Büyük Lugat ve Ansiklopedi*, c.20, s.399-409, Sabah yayınları, İstanbul

HORBOSTEL-SACHS ÇALGI SINIFLANDIRMA SİSTEMİ

Reference Aids: Classification of Musical Instruments

1112. .21.14 (Bedded) trough xylophone: the sounding bodies lie across the edges of a trough-
or box-shaped vessel (Japan)
1112. .21.2 Suspension xylophone: the sounding bodies lie on two cords without any other
foundation
1112. .21.21 (Free) suspension xylophone: without case (Cochin China)
1112. .21.22 (Suspension) trough xylophone: with trough-shaped box (Burma, Java)

Rail xylophones and table xylophones are to be further subdivided thus: 1 without resonators; 2 with resonators; 21 with resonators suspended singly; 22 with resonators struck into a common platform. The resonators, in most cases gourds, often have holes sealed by a membrane, showing adulteration with 242 (vessel kazoos). Possibly the method of mounting the membranes (directly, or over a cone-shaped frame) will demand another subdivision. One can, however, dispense with adding another number since frame xylophones without resonators are unknown.

The systematic survey of musical instruments which now follows in tabular form is meant equally to serve the purposes of identification. Hence the descriptions of characteristics are here and there expanded to include warnings against likely misunderstandings and confusion.

Explanations and examples are kept to a minimum; the former are not intended as descriptions, nor the latter as notes on the history of cultures. Also, visual study of specimens far outvalues pages of written description. The expert will know what we are driving at, while the layman will be able to find his bearings with the aid of a visit to a museum.

Classification

- 1 **Idiophones** the substance of the instrument itself, owing to its solidity and elasticity, yields the sounds, without requiring stretched membranes or strings
- 11 STRUCK IDIOPHONES the instrument is made to vibrate by being struck upon
- 111 *Idiophones struck directly*: the player himself executes the movement of striking; whether by mechanical intermediate devices, beaters, keyboards, or by pulling ropes etc. is immaterial; it is definitive that the player can apply clearly defined individual strokes and that the instrument itself is equipped for this kind of percussion
- 111.1 *Concussion idiophones or clappers*: two or more complementary sonorous parts are struck against each other
- 111.11 *Concussion sticks or stick clappers* – found in Vietnam, India and the Marshall Islands
- 111.12 *Concussion plaques or plaque clappers* – found in China and India
- 111.13 *Concussion troughs or trough clappers* – found in Burma
- 111.14 *Concussion vessels or vessel clappers*: even a slight hollow in the surface of a board counts as a vessel
- 111.141 *Castanets*: vessel clappers, either natural, or artificially hollowed out
- 111.142 *Cymbals*: vessel clappers with everted rim
- 111.2 *Percussion idiophones*: the instrument is struck either with a non-sonorous object (hand, stick, striker) or against a non-sonorous object (human body, the ground)
- 111.21 *Percussion sticks*
- 111.211 *(Individual) percussion sticks* – found in Japan, Vietnam and the Balkans (also the triangle)
- 111.212 *Sets of percussion sticks*: several percussion sticks of different pitch are

EK A2

Ethnomusicology: an Introduction

- combined to form a single instrument (all xylophones, as long as their sounding components are not in two different planes)
- 111.22 *Percussion plaques*
- 111.221 *(Individual) percussion plaques* – found in the oriental Christian Church
- 111.222 *Sets of percussion plaques* (lithophone [China], and most metallophones)
- 111.23 *Percussion tubes*
- 111.231 *(Individual) percussion tubes* (slit drum, tubular bell)
- 111.232 *Sets of percussion tubes* (tubaphone, tubular xylophone)
- 111.24 *Percussion vessels*
- 111.241 *Gongs*: the vibration is strongest near the vertex
- 111.241.1 *(Individual) gongs* – found in South and East Asia (including the so-called metal drums, or rather kettle-gongs)
- 111.241.2 *Sets of gongs* (gong-chimes) – found in South-east Asia
- 111.242 *Bells*: the vibration is weakest near the vertex
- 111.242.1 *(Individual) bells*
- 111.242.11 *Resting bells*: the cup is placed on the palm of the hand or on a cushion; its mouth faces upwards – found in China, Indochina [now Vietnam] and Japan
- 111.242.12 *Suspended bells*: the bell is suspended from the apex
- 111.242.121 *Suspended bells struck from the outside*: no striker is attached inside the bell, there being a separate beater
- 111.242.122 *Clapper bells*: a striker (clapper) is attached inside the bell
- 111.242.2 *Sets of bells* [chimes] (subdivided as 111.242.1)
- 112 *Indirectly struck idiophones*: the player himself does not go through the movement of striking; percussion results indirectly through some other movement by the player. The intention of the instrument is to yield clusters of sounds or noises, and not to let individual strokes be perceived
- 112.1 *Shaken idiophones or rattles*: the player executes a shaking motion
- 112.11 *Suspension rattles*: perforated idiophones are mounted together, and shaken to strike against each other
- 112.111 *Strung rattles*: rattling objects are strung in rows on a cord (necklaces with rows of shells)
- 112.112 *Stick rattles*: rattling objects are strung on a bar (or ring) (sistrum with rings)
- 112.12 *Frame rattles*: rattling objects are attached to a carrier against which they strike
- 112.121 *Pendant rattles*: rattling objects are hung from a frame (dancing shield with rattling rings)
- 112.122 *Sliding rattles*: non-sonorous objects slide to and fro in the slots of the sonorous object so that the latter is made to vibrate; or sonorous objects slide to and fro in the slots of a non-sonorous object, to be set in vibration by the impacts (*angklung*, sistrum with rods [recent])
- 112.13 *Vessel rattles*: rattling objects enclosed in a vessel strike against each other or against the walls of the vessel, or usually against both. NB The Benue gourd rattles with handle, in which the rattling objects, instead of being enclosed, are knotted into a net slipped over the outer surface, count as a variety of vessel rattle (fruit shells with seeds, 'pellet bells' enclosing loose percussion pellets)
- 112.2 *Scraped idiophones*: the player causes a scraping movement directly or indirectly: a non-sonorous object moves along the notched surface of a sonorous object, to be alternately lifted off the teeth and flicked against them; or an elastic sonorous object moves along the surface of a notched non-sonorous object to cause a series of impacts. This group must not be confused with that of friction idiophones
- 112.21 *Scraped sticks*: a notched stick is scraped with a little stick
- 112.211 *Scraped sticks without resonator* – found in South America, India (notched musical bow) and Congo
- 112.212 *Scraped sticks with resonator* – found in East Asia (*ō*)
- 112.22 *Scraped tubes* – found in south India
- 112.23 *Scraped vessels*: the corrugated surface of a vessel is scraped – found in South America and the Congo region

Reference Aids: Classification of Musical Instruments

- 112.24 *Scraped wheels or cog rattles*: a cog wheel, whose axle serves as the handle, and a tongue fixed in a frame which is free to turn on the handle; when whirled, the tongue strikes the teeth of the wheel one after another – found in Europe and India
- 112.3 *Split idiophones*: instruments in the shape of two springy arms connected at one end and touching at the other: the arms are forced apart by a little stick, to jingle or vibrate on recoil – found in China, Malacca [now West Malaysia], Iran and the Balkans
- 12 **PLUCKED IDIOPHONES** lamellae (i.e. elastic plaques), fixed at one end, are flexed and then released to return to their position of rest
- 121 *In the form of a frame*: the lamella vibrates within a frame or hoop
- 121.1 *Clack idiophones* (cricri): the lamella is carved in the surface of a fruit shell, which serves as a resonator – found in Melanesia
- 121.2 *Guimbardes* (jew's harps): the lamella is mounted in a rod or plaque-shaped frame and depends on the player's mouth cavity for resonance
- 121.21 *Idioglot guimbardes*: the lamella is carved in the frame itself, its base remaining joined to the frame – found in India, Indonesia and Melanesia
- 121.22 *Heteroglot guimbardes*: a lamella is attached to a frame
- 121.221 *(Single) heteroglot guimbardes* – found in Europe, India and China
- 121.222 *Sets of heteroglot guimbardes*: several heteroglot guimbardes of different pitches are combined to form a single instrument – found in Aura
- 122 *In board or comb-form*: the lamellae are tied to a board or cut out from a board like the teeth of a comb
- 122.1 *With laced-on lamellae*
- 122.11 *Without resonator* (all lamellaphones on a plain board)
- 122.12 *With resonator* (all lamellaphones with a box or bowl below the board)
- 122.2 *With cut-out lamellae* (musical boxes): pins on a cylinder pluck the lamellae – found in Europe
- 13 **FRICTION IDIOPHONES** the instrument is made to vibrate by friction
- 131 *Friction sticks*
- 131.1 *(Individual) friction sticks* (unknown)
- 131.2 *Sets of friction sticks*
- 131.21 *With direct friction*: the sticks themselves are rubbed (nail violin, nail piano, Stockspiele)
- 131.22 *With indirect friction*: the sticks are connected with others which are rubbed and, by transmitting their longitudinal vibrations, stimulate transverse vibration in the former (Chladni's euphon)
- 132 *Friction plaques*
- 132.1 *(Individual) friction plaques* (unknown)
- 132.2 *Sets of friction plaques* [livika] – found in New Ireland
- 133 *Friction vessels*
- 133.1 *(Individual) friction vessels* – found in Brazil (tortoise shell)
- 133.2 *Sets of friction vessels* (verillon [glass harmonica])
- 14 **BLOWN IDIOPHONES** the instrument is made to vibrate by being blown upon
- 141 *Blown sticks*
- 141.1 *(Individual) blown sticks* (unknown)
- 141.2 *Sets of blown sticks* (Äolsklavier)
- 142 *Blown plaques*
- 142.1 *(Individual) blown plaques* (unknown)
- 142.2 *Sets of blown plaques* (piano chanteur)
- Suffixes for use with any division of this class:
- 8 *With keyboard*
- 9 *Mechanically driven*
- 2 **Membranophones** the sound is excited by tightly stretched membranes
- 21 **STRUCK DRUMS** the membranes are struck
- 211 *Drums struck directly*: the player himself executes the movement of striking; this includes striking by any intermediate devices, such as beaters, keyboards etc; drums that are shaken are excluded

Ethnomusicology: an Introduction

- 211.1 *Kettledrums* (timpani): the body is bowl- or dish-shaped
 211.11 (*Separate*) *kettledrums* (European timpani)
 211.12 *Sets of kettledrums* (West Asian permanently joined pairs of kettledrums)
 211.2 *Tubular drums*: the body is tubular
 211.21 *Cylindrical drums*: the diameter is the same at the middle and the ends; whether or not the ends taper or have projecting discs is immaterial
 211.211 *Single-skin cylindrical drums*: the drum has only one usable membrane. In some African drums a second skin forms part of the lacing device and is not used for beating, and hence does not count as a membrane in the present sense
 211.211.1 *Open cylindrical drums*: the end opposite from the membrane is open – found in Malacca [now West Malaysia]
 211.211.2 *Closed cylindrical drums*: the end opposite from the membrane is closed – found in the West Indies
 211.212 *Double-skin cylindrical drums*: the drum has two usable membranes
 211.212.1 (*Individual*) *cylindrical drums* – found in Europe (side drum)
 211.212.2 *Sets of cylindrical drums*
 211.22* *Barrel-shaped drums*: the diameter is larger at the middle than at the ends; the body is curvilinear – found in Asia, Africa and ancient Mexico
 211.23 *Double-conical drums*: the diameter is larger at the middle than at the ends; the body is rectilinear with angular profile – found in India (*mydaṅga*)
 211.24* *Hourglass-shaped drums*: the diameter is smaller at the middle than at the ends – found in Asia, Melanesia and East Africa
 211.25* *Conical drums*: the diameters at the ends differ considerably (minor departures from conicity, inevitably met, are disregarded here) – found in India
 211.26* *Goblet-shaped drums*: the body consists of a main section which is either cup-shaped or cylindrical, and a slender stem; borderline cases of this basic design, like those occurring notably in Indonesia, do not affect the identification, so long as a cylindrical form is not in fact reached (*darabukka*)
 211.3 *Frame drums*: the depth of the body does not exceed the radius of the membrane; NB the European side drum, even in its most shallow form, is a development from the long cylindrical drum and hence is not included among frame drums
 211.31 *Frame drums (without handle)*
 211.311 *Single-skin frame drums* (tambourine)
 211.312 *Double-skin frame drums* – found in North Africa
 211.32 *Frame drum with handle*: a stick is attached to the frame in line with its diameter
 211.321 *Single-skin frame drums with handle* (Inuit)
 211.322 *Double-skin frame drums with handle* – found in Tibet
 212 *Rattle drums* (sub-divisions as for drums struck directly, 211): the drum is shaken; percussion is by impact of pendent or enclosed pellets, or similar objects – found in India and Tibet
 22 **PLUCKED DRUMS** a string is knotted below the centre of the membrane; when the string is plucked, its vibrations are transmitted to the membrane – found in India (*gopīyantra*, *ānandalaharī*)
 23 **FRICTION DRUMS** the membrane is made to vibrate by friction
 231 *Friction drums with stick*: a stick in contact with the membrane is either itself rubbed, or is employed to rub the membrane
 231.1 *With inserted stick*: the stick passes through a hole in the membrane
 231.11 *Friction drums with fixed stick*: the stick cannot be moved; the stick alone is subjected to friction by rubbing – found in Africa
 231.12 *Friction drums with semi-fixed stick*: the stick is movable to a sufficient extent to rub the membrane when it is itself rubbed by the hand – found in Africa
 231.13 *Friction drums with free stick*: the stick can be moved freely; it is not itself rubbed, but is employed to rub the membrane – found in Venezuela

Reference Aids: Classification of Musical Instruments

- 231.2 *With tied stick*: the stick is tied to the membrane in an upright position – found in Europe
- 232 *Friction drum with cord*: a cord, attached to the membrane, is rubbed
- 232.1 *Stationary friction drum with cord*: the drum is held stationary – found in Europe and Africa
- 232.11 *Single-skin stationary drums with friction cord*
- 232.12 *Double-skin stationary drums with friction cord*
- 232.2 *Friction drum with whirling stick*: the drum is whirled on a cord which rubs on a [resined] notch in the holding stick (*Waldteufel* [cardboard buzzer]) – found in Europe, India and East Africa
- 233 *Hand friction drums*: the membrane is rubbed by the hand
- 24 SINGING MEMBRANES (KAZOOS) the membrane is made to vibrate by speaking or singing into it; the membrane does not yield a note of its own but merely modifies the voice – found in Europe and West Africa
- 241 *Free kazoos*: the membrane is incited directly, without the wind first passing through a chamber (comb-and-paper)
- 242 *Tube or vessel-kazoos*: the membrane is placed inside a tube or box – found in Africa (while also East Asian flutes with a lateral hole sealed by a membrane exhibit an adulteration with the principle of the tube kazoo)
- Suffixes for use with any division of this class:
- 6 *With membrane glued to drum*
- 7 *With membrane nailed to drum*
- 8 *With membrane laced to drum*
- 81 *Cord- (ribbon-)bracing*: the cords are stretched from membrane to membrane or arranged in the form of a net, without employing any of the devices described below
- 811 *Without special devices for stretching* – found everywhere
- 812 *With tension ligature*: cross ribbons or cords are tied round the middle of the lacing to increase its tension – found in Sri Lanka
- 813 *With tension loops*: the cords are laced in a zig-zag; every pair of strings is caught together with a small ring or loop – found in India
- 814 *With wedge bracing*: wedges are inserted between the wall of the drum and the cords of the lacing; by adjusting the position of the wedges it is possible to control the tension – found in India, Indonesia and Africa
- 82 *Cord-and-hide bracing*: the cords are laced at the lower end to a non-sonorous piece of hide – found in Africa
- 83 *Cord-and-board bracing*: the cords are laced to an auxiliary board at the lower end – found in Sumatra
- 84 *Cord-and-flange bracing*: the cords are laced at the lower end to a flange carved from the solid – found in Africa
- 85 *Cord-and-belt bracing*: the cords are laced at the lower end to a belt of different material – found in India
- 86 *Cord-and-peg bracing*: the cords are laced at the lower end to pegs stuck into the wall of the drum – found in Africa
- NB 82 to 86 are sub-divided as 81 above
- 9 *With membrane lapped on*: a ring is slipped over the edge of the membrane
- 91 *With membrane lapped on by ring of cord* – found in Africa
- 92 *With membrane lapped on by a hoop*
- 921 *Without mechanism*: European drum
- 922 *With mechanism*
- 9221 *Without pedal*: machine timpani
- 9222 *With pedals*: pedal timpani
- *To be sub-divided like 211.21
- 3 **Chordophones** one or more strings are stretched between fixed points
- 31 SIMPLE CHORDOPHONES OR ZITHERS the instrument consists solely of a string bearer, or of a string bearer with a resonator which is not integral and can be detached without destroying the sound-producing apparatus

Ethnomusicology: an Introduction

- 311 *Bar zithers*: the string bearer is bar-shaped; it may be a board placed edgewise
- 311.1 *Musical bows*: the string bearer is flexible (and curved)
- 311.11 *Idiochord musical bows*: the string is cut from the bark of the cane, remaining attached at each end
- 311.111 *Mono-idiochord musical bows*: the bow has one idiochord string only – found in New Guinea (Sepik River), Togo
- 311.112 *Poly-idiochord musical bows or harp-bows*: the bow has several idiochord strings which pass over a toothed stick or bridge – found in West Africa, among the Fang
- 311.12 *Heterochord musical bows*: the string is of separate material from the bearer
- 311.121 *Mono-heterochord musical bows*: the bow has one heterochord string only
- 311.121.1 *Without resonator* (NB if a separate, unattached resonator is used, the specimen belongs to 311.121.21; the human mouth is not to be taken into account as a resonator)
- 311.121.11 *Without tuning noose* – found in Africa (*ganza*)
- 311.121.12 *With tuning noose*: a fibre noose is passed round the string, dividing it into two sections – found in south equatorial Africa
- 311.121.2 *With resonator*
- 311.121.21 *With independent resonator* – found in Borneo
- 311.121.22 *With resonator attached*
- 311.121.221 *Without tuning noose* – found in South Africa (*hade, thomo*)
- 311.121.222 *With tuning noose* – found in South Africa, Madagascar (*hongo*)
- 311.122 *Poly-heterochord musical bows*: the bow has several heterochord strings
- 311.122.1 *Without tuning noose* – found in Oceania (*kalove*)
- 311.122.2 *With tuning noose* – found in Oceania (*pagolo*)
- 311.2 *Stick zithers*: the string carrier is rigid
- 311.21 *Musical bow cum stick*: the string bearer has one flexible, curved end (NB stick zithers with both ends flexible and curved, like the Basuto bow, are counted as musical bows) – found in India
- 311.22 *(True) stick zithers*: NB round sticks which happen to be hollow by chance do not belong on this account to the tube zithers but are round-bar zithers; however, instruments in which a tubular cavity is employed as a true resonator are tube zithers
- 311.221 *With one resonator gourd* – found in India (*tuila*), Celebes [now Sulawesi]
- 311.222 *With several resonator gourds* – found in India (*vīṇā*)
- 312 *Tube zithers*: the string bearer is a vaulted surface
- 312.1 *Whole-tube zithers*: the string carrier is a complete tube
- 312.11 *Idiochord (true) tube zithers* – found in Africa and Indonesia (*valiha*)
- 312.12 *Heterochord (true) tube zithers*
- 312.121 *Without extra resonator* – found in South-east Asia (*chakhē*)
- 312.122 *With extra resonator*: an internode length of bamboo is placed inside a palm leaf tied in the shape of a bowl – found in Timor
- 312.2 *Half-tube zithers*: the strings are stretched along the convex surface of a gutter
- 312.21 *Idiochord half-tube zithers* – found in Flores
- 312.22 *Heterochord half-tube zithers* – found in East Asia (*qin, koto*)
- 313 *Raft zithers*: the string bearer is composed of canes tied together in the manner of a raft
- 313.1 *Idiochord raft zithers* – found in India, Upper Guinea, central Congo
- 313.2 *Heterochord raft zithers* – found in the north Nyasa region
- 314 *Board zithers*: the string bearer is a board; the ground too is to be counted as such
- 314.1 *True board zithers*: the plane of the strings is parallel with that of the string bearer
- 314.11 *Without resonator* – found in Borneo
- 314.12 *With resonator*
- 314.121 *With resonator bowl*: the resonator is a fruit shell or similar object, or an artificially carved equivalent – found in the Nyasa region
- 314.122 *With resonator box (box zither)*: the resonator is made from slats (zither, dulcimer, piano)

Reference Aids: Classification of Musical Instruments

- 314.2 *Board zither variations*: the plane of the strings is at right angles to the string bearer
- 314.21 *Ground zithers*: the ground is the string bearer; there is only one string—found in Malacca [now West Malaysia], Madagascar
- 314.22 *Harp zithers*: a board serves as string bearer; there are several strings and a notched bridge—found in Borneo
- 315 *Trough zithers*: the strings are stretched across the mouth of a trough—found in Tanganyika [now part of Tanzania]
- 315.1 *Without resonator*
- 315.2 *With resonator*: the trough has a gourd or a similar object attached to it
- 316 *Frame zithers*: the strings are stretched across an open frame
- 316.1 *Without resonator* (perhaps among medieval psalteries)
- 316.2 *With resonator*—found in West Africa (*kani*)
- 32 COMPOSITE CHORDOPHONES a string bearer and a resonator are organically united and cannot be separated without destroying the instrument
- 321 *Lutes*: the plane of the string runs parallel with the soundtable
- 321.1 *Bow lutes or pluriarcs*: each string has its own flexible carrier—found in Africa (*nsambi*)
- 321.2 *Yoke lutes or lyres*: the strings are attached to a yoke which lies in the same plane as the soundtable and consists of two arms and a cross-bar
- 321.21 *Bowl lyres*: a natural or carved-out bowl serves as the resonator (East African lyre)
- 321.22 *Box lyres*: a built-up wooden box serves as the resonator (kithara, crwth)
- 321.3 *Handle lutes*: the string bearer is a plain handle; subsidiary necks are disregarded, as are also lutes with strings distributed over several necks, like the harpo-lyre, and those like the lyre-guitars, in which the yoke is merely ornamental
- 321.31 *Spike lutes*: the handle passes diametrically through the resonator
- 321.311 *Spike bowl lutes*: the resonator consists of a natural or carved-out bowl—found in Persia [now Iran], India, Indonesia
- 321.312 *Spike box lutes or spike guitars*: the resonator is built up from wood—found in Egypt (*rabāb*)
- 321.313 *Spike tube lutes*: the handle passes diametrically through the walls of a tube—found in China, Indochina [now Vietnam]
- 321.32 *Necked lutes*: the handle is attached to or carved from the resonator, like a neck
- 321.321 *Necked bowl lutes* (mandolin, theorbo, balalaika)
- 321.322 *Necked box lutes or necked guitars* (violin, viol, guitar); NB a lute whose body is built up in the shape of a bowl is classified as a bowl lute
- 321.33 *Tanged lutes*: the handle ends within the body resonator
- 322 *Harps*: the plane of the strings lies at right angles to the sound table; a line joining the lower ends of the strings would point towards the neck
- 322.1 *Open harps*: the harp has no pillar
- 322.11 *Arched harps*: the neck curves away from the resonator—found in Burma and Africa
- 322.12 *Angular harps*: the neck makes a sharp angle with the resonator—found in Assyria, ancient Egypt, ancient Korea
- 322.2 *Frame harps*: the harp has a pillar
- 322.21 *Without tuning action* (all medieval harps)
- 322.211 *Diatonic frame harps*
- 322.212 *Chromatic frame harps*
- 322.212.1 *With the strings in one plane* (most early chromatic harps)
- 322.212.2 *With the strings in two planes crossing one another* (the Lyons chromatic harp)
- 322.22 *With tuning action*: the strings can be shortened by mechanical action
- 322.221 *With manual action*: the tuning can be altered by hand levers (hook harp, dital harp, harpinella)
- 322.222 *With pedal action*: the tuning can be altered by pedals
- 323 *Harp-lutes*: the plane of the strings lies at right angles to the soundtable; a line joining the lower ends of the strings would be perpendicular to the neck; notched bridge—found in West Africa (*kasso*)

Ethnomusicology: an Introduction

Suffixes for use with any division of this class:

- 4 *Sounded by hammers or beaters*
- 5 *Sounded with bare fingers*
- 6 *Sounded by plectrum*
- 7 *Sounded by bowing*
- 71 *With a bow*
- 72 *By a wheel*
- 73 *By a ribbon (Band)*
- 8 *With keyboard*
- 9 *With mechanical drive*

4 **Aerophones** the air itself is the vibrator in the primary sense

41 FREE AEROPHONES the vibrating air is not confined by the instrument

411 *Displacement free aerophones*: the airstream meets a sharp edge, or a sharp edge is moved through the air. In either case, according to more recent views, a periodic displacement of air occurs to alternate flanks of the edge (whip, sword-blade)

412 *Interruptive free aerophones*: the airstream is interrupted periodically

412.1 *Idiophonic interruptive aerophones or reeds*: the airstream is directed against a lamella, setting it in periodic vibration to interrupt the stream intermittently. In this group also belong reeds with a 'cover', i.e. a tube in which the air vibrates only in a secondary sense, not producing the sound but simply adding roundness and timbre to the sound made by the reed's vibration; generally recognizable by the absence of finger-holes (organ reed stops)

412.11 *Concussion reeds*: two lamellae make a gap which closes periodically during their vibration (a split grass-blade)

412.12 *Percussion reeds*: a single lamella strikes against a frame

412.121 *Individual percussion reeds* – found in British Columbia

412.122 *Sets of percussion reeds* (the earlier reed stops of organs)

412.13 *Free reeds*: the lamella vibrates through a closely fitting slot

412.131 *(Individual) free reeds* (single-note motor horn)

412.132 *Sets of free reeds*: NB in instruments like the Chinese *sheng* the finger-holes do not serve to modify the pitch and are therefore not equivalent to the finger-holes of other pipes (reed organ, mouth organ, accordion)

412.14 *Ribbon reeds*: the airstream is directed against the edge of a stretched band or ribbon. The acoustics of this process has not yet been studied – found in British Columbia

412.2 *Non-idiophonic interruptive instruments*: the interruptive agent is not a reed

412.21 *Rotating aerophones*: the interruptive agent rotates in its own plane (sirens)

412.22 *Whirling aerophones*: the interruptive agent turns on its axis (bullroarer, whirling disc, ventilating fan)

413 *Plosive aerophones*: the air is made to vibrate by a single density stimulus condensation shock (pop guns)

42 WIND INSTRUMENTS PROPER the vibrating air is confined within the instrument itself

421 *Edge instruments or flutes*: a narrow stream of air is directed against an edge

421.1 *Flutes without duct*: the player creates a ribbon-shaped stream of air with his lips

421.11 *End-blown flutes*: the player blows against the sharp rim at the upper open end of a tube

421.111 *(Single) end-blown flutes*

421.111.1 *Open single end-blown flutes*: the lower end of the flute is open

421.111.11 *Without finger-holes* – found in Bengal

421.111.12 *With finger-holes* – found almost worldwide

421.111.2 *Stopped single end-blown flutes*: the lower end of the flute is closed

421.111.21 *Without finger-holes* (the bore of a key)

421.111.22 *With finger-holes* – found especially in New Guinea

421.112 *Sets of end-blown flutes or panpipes*: several end-blown flutes of different pitch are combined to form a single instrument

458

Reference Aids: Classification of Musical Instruments

- 421.112.1 *Open panpipes*
 421.112.11 *Open (raft) panpipes*: the pipes are tied together in the form of a board, or made by drilling tubes in a board – found in China
 421.112.2 *Open bundle (pan)pipes*: the pipes are tied together in a round bundle – found in the Solomon Islands, New Britain, New Ireland and the Admiralty Islands
 421.112.21 *Stopped panpipes* – found in Europe and South America
 421.112.3 *Mixed open and stopped panpipes* – found in the Solomon Islands and South America
 421.12 *Side-blown flutes*: the player blows against the sharp rim of a hole in the side of the tube
 421.121 *(Single) side-blown flutes*
 421.121.1 *Open side-blown flutes*
 421.121.11 *Without finger-holes* – found in south-west Timor
 421.121.12 *With finger-holes* (European flute)
 421.121.2 *Partly stopped side-blown flutes*: the lower end of the tube is a natural node of the pipe pierced by a small hole – found in north-west Borneo
 421.121.3 *Stopped side-blown flutes*
 421.121.31 *Without finger-holes*
 421.121.311 *With fixed stopped lower end* (apparently non-existent)
 421.121.312 *With adjustable stopped lower end* (piston flutes) – found in Malacca [now West Malaysia] and New Guinea
 421.121.32 *With finger-holes* – found in east Bengal and Malacca [now West Malaysia]
 421.122 *Sets of side-blown flutes*
 421.122.1 *Sets of open-blown flutes* (chamber flute orum)
 421.122.2 *Sets of stopped side-blown flutes* – found in north-west Brazil, among the Siusi
 421.13 *Vessel flutes (without distinct beak)*: the body of the pipe is not tubular but vessel-shaped – found in Brazil (Karaja) and the Lower Congo (Bafioté)
 421.2 *Flutes with duct, or duct [fipple] flutes*: a narrow duct directs the airstream against the sharp edge of a lateral orifice
 421.21 *Flutes with external duct*: the duct is outside the wall of the flute; this group includes flutes with the duct chamfered in the wall under a ring-like sleeve and other similar arrangements
 421.211 *(Single) flutes with external duct*
 421.211.1 *Open flutes with external duct*
 421.211.11 *Without finger-holes* – found in China and Borneo
 421.211.12 *With finger-holes* – found in Indonesia
 421.211.2 *Partly stopped flutes with external duct* – found in Malacca [now West Malaysia]
 421.211.3 *Stopped flutes with external duct*
 421.212 *Sets of flutes with external duct* – found in Tibet
 421.22 *Flutes with internal duct*: the duct is inside the tube. This group includes flutes with the duct formed by an internal baffle (natural node, block of resin) and an exterior tied-on cover (cane, wood or hide)
 421.221.1 *Open flutes with internal duct*
 421.221.11 *Without finger-holes* (European signalling whistle)
 421.221.12 *With finger-holes* (recorder)
 421.221.2 *Partly stopped flute with internal duct* – found in India and Indonesia
 421.221.3 *Stopped flutes with internal duct*
 421.221.31 *Without finger-holes*
 421.221.311 *With fixed stopped lower end* (European signalling whistle)
 421.221.312 *With adjustable stopped lower end* (piston pipes [swannee whistle])
 421.221.4 *Vessel flutes with duct*
 421.221.41 *Without finger-holes* (zoomorphic pottery whistles) – found in Europe and Asia
 421.221.42 *With finger-holes* (ocarina)
 421.222 *Sets of flutes with internal duct*
 421.222.1 *Sets of open flutes with internal duct*
 421.222.11 *Without finger-holes* (open flue stops of the organ)
 421.222.12 *With finger-holes* (double flageolet)
 421.222.2 *Sets of partly stopped flutes with internal duct* (Rohrflöte stops of the organ)
 421.222.3 *Sets of stopped flutes with internal duct* (stopped flue stops of the organ)

Ethnomusicology: an Introduction

- 422 *Reedpipes*: the airstream has, through means of two lamellae placed at the head of the instrument, intermittent access to the column of air which is to be made to vibrate
- 422.1 *Oboes*: the pipe has a [double] reed of concussion lamellae (usually a flattened stem)
- 422.11 *(Single) oboes*
- 422.111 *With cylindrical bore*
- 422.111.1 *Without finger-holes* – found in British Columbia
- 422.111.2 *With finger-holes* (aulos, crumhorn)
- 422.112 *With conical bore* (European oboe)
- 422.12 *Sets of oboes*
- 422.121 *With cylindrical bore* (double aulos)
- 422.122 *With conical bore* – found in India
- 422.2 *Clarinets*: the pipe has a [single] ‘reed’ consisting of a percussion lamella
- 422.21 *(Single) clarinets*
- 422.211 *With cylindrical bore*
- 422.211.1 *Without finger-holes* – found in British Columbia
- 422.211.2 *With finger-holes* (European clarinet)
- 422.212 *With conical bore* (saxophone)
- 422.22 *Sets of clarinets* – found in Egypt (*zummar*)
- 422.3 *Reedpipes with free reeds*: the reed vibrates through [at] a closely fitted frame. There must be finger-holes, otherwise the instrument belongs to the free reeds 412.13 – found in South-east Asia
- 422.31 *Single pipes with free reeds*
- 422.32 *Double pipes with free reeds*
- 423 *Trumpets*: the airstream passes through the player’s vibrating lips, so gaining intermittent access to the air column which is to be made to vibrate
- 423.1 *Natural trumpets*: without extra devices to alter pitch
- 423.11 *Conches*: a conch shell serves as trumpet
- 423.111 *End-blown*
- 423.111.1 *Without mouthpiece* – found in India
- 423.111.2 *With mouthpiece* – found in Japan
- 423.112 *Side-blown* – found in Oceania
- 423.12 *Tubular trumpets*
- 423.121 *End-blown trumpets*: the mouth-hole faces the axis of the trumpet
- 423.121.1 *End-blown straight trumpets*: the tube is neither curved nor folded
- 423.121.11 *Without mouthpiece* (some alphorns)
- 423.121.12 *With mouthpiece* – found almost worldwide
- 423.121.2 *End-blown horns*: the tube is curved or folded
- 423.121.21 *Without mouthpiece* – found in Asia
- 423.121.22 *With mouthpiece* (lurs)
- 423.122 *Side-blown trumpet*: the mouthpiece is in the side of the tube
- 423.122.1 *Side-blown straight trumpets* – found in South America
- 423.122.2 *Side-blown horns* – found in Africa
- 423.2 *Chromatic trumpets*: with extra devices to modify the pitch
- 423.21 *Trumpets with finger-holes* (cornetti, key bugles)
- 423.22 *Slide trumpets*: the tube can be lengthened by extending a telescopic section of the instrument (European trombone)
- 423.23 *Trumpets with valves*: the tube is lengthened or shortened by connecting or disconnecting auxiliary lengths of tube – found in Europe
- 423.231 *Valve bugles*: the tube is conical throughout
- 423.232 *Valve horns*: the tube is predominantly conical
- 423.233 *Valve trumpets*: the tube is predominantly cylindrical

Suffixes for use with any division of this class:

- 6 *With air reservoir*
- 61 *With rigid air reservoir*
- 62 *With flexible air reservoir*
- 7 *With finger-hole stopping*
- 71 *With keys*

Reference Aids: Classification of Musical Instruments

- 72 *With Bandmechanik* (presumably a perforated roll or ribbon)
8 *With keyboard*
*9 *With mechanical drive*

This entire article is reproduced from E. M. von Hornbostel and Curt Sachs: 'Systematik der Musikinstrumente', *Zeitschrift für Ethnologie*, xlv (1914), 553–90; Eng. trans. by A. Baines and K. P. Wachsman as 'Classification of Musical Instruments', *GSJ*, xiv (1961), 3; reproduced by permission of Limbach Verlag, Berlin

ÖZGEÇMİŞ

17-07-1972’de Üsküdar’da doğdu. 1994 Yılı’nda girdiği İ.T.Ü. Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı, Temel Bilimler Bölümü (T.S.M.)’nden 1999 Yılı’nda mezun oldu. Aynı yıl girdiği İ.T.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Temel Bilimler, Türk Sanat Müziği Ana Sanat Dalı Yüksek Lisans Programı’ndan “Hristiyanlık Öncesi Anadolu Medeniyetleri’nde Müzik Aletleri” isimli tez çalışması ile 2002 Yılı’nda mezun oldu. Aynı Enstitünün Müzikoloji ve Müzik Teorisi Doktora Programı’na ise 2003 Yılı’nda kaydoldu. 2005-2006 güz yarı yılından bu yana Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzik Bilimleri Bölümü’nde, Öğretim Elemanı olarak, Temel Müzik Kavramları, Repertuar, Türk Müzik Tarihi, Müzik Etnografisi, Müzik Antropolojisi, Müzik ve Toplum, 2006-2007 güz yarıyılından itibaren ise bu derslerle beraber Müzik Biliminde Yöntem, Müziğin Tarihsel Evrimi, derslerini vermeye devam etmektedir. S.D.Ü. G.S.F. Müzik Bilimleri Bölümü’nde “Tarihsel Süreçte Çeng ve İcrasında Deneysel Yaklaşımlar” isimli bir seminer vermiş olup çeng çalgısı ile ilgili bir CD çalışması bulunmaktadır. Ayrıca I. ve II. İstanbul Müzik Öğretmenleri Sempozyumu’nda Çeng Dinletisi yapmıştır.