



**T.C.  
BURSA ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
ARKEOLOJİ ANABİLİM DALI  
KLASİK ARKEOLOJİ BİLİM DALI**

**ANTİK DÖNEMDE SOSYAL ETKİNLİKLERDE KULLANILAN  
MÜZİK ENSTRÜMANLARININ MOZAIKLER ÜZERİNDEKİ  
TASVİRLERİ**

**(YÜKSEK LİSANS TEZİ)**

**Fatma GERİM**

**BURSA – 2021**





**T.C.  
BURSA ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
ARKEOLOJİ ANABİLİM DALI  
KLASİK ARKEOLOJİ BİLİM DALI**

**ANTİK DÖNEMDE SOSYAL ETKİNLİKLERDE KULLANILAN  
MÜZİK ENSTRÜMANLARININ MOZAİKLER ÜZERİNDEKİ  
TASVİRLERİ**

**(YÜKSEK LİSANS TEZİ)**

**Fatma GERİM**

**Danışman:**

**Prof. Dr. Derya ŞAHİN**

**BURSA – 2021**

## Yemin Metni

Yüksek Lisans Çalışması olarak sunduğum “Antik Dönemde Sosyal Etkinliklerde Kullanılan Müzik Enstrümanlarının Mozaikler Üzerindeki Tasvirleri” başlıklı çalışmamın bilimsel araştırma, yazma ve etik kurallarına uygun olarak tarafımdan yazıldığına ve tezde yapılan bütün alıntılarım kaynaklarımın usulüne uygun olarak gösterildiğine, tezimde intihal türütü cümle veya paragraflar bulunmadığına şerefim üzere yemin ederim.

Tarih ve İmza

06.07.2021

Adı Soyadı: Fatma Gerim

Öğrenci No: \_\_\_\_\_

Anabilim Dalı: Arkeoloji

Programı: Klasik Arkeoloji

Statüsü: Yüksek Lisans



**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**YÜKSEK LİSANS/DOKTORA İNTİHAL YAZILIM RAPORU**

**BURSA ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**ARKEOLOJİ ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞI'NA**

Tarih: 06/07/2021

Tez Başlığı / Konusu: "Antik Dönemde Sosyal Etkinliklerde Kullanılan Müzik Enstrümanlarının Mozaikler Üzerindeki Tasvirleri"

Yukarıda başlığı gösterilen tez çalışmamın a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 289 sayfalık kısmına ilişkin, 06/07/2021 tarihinde şahsım tarafından *Turnitin* adlı intihal tespit programından (*Turnitin*) aşağıda belirtilen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan özgünlük raporuna göre, tezimin benzerlik oranı % 2 'tür.

Uygulanan filtrelemeler:

- 1- Kaynakça hariç
- 2- Alıntılar hariç/dahil
- 3- 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Bursa Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Çalışması Özgünlük Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve bu Uygulama Esasları'nda belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini saygılarımla arz ederim.

Tarih ve İmza  
06.07.2021

**Adı Soyadı:** Fatma Gerim  
**Öğrenci No:** \_\_\_\_\_  
**Anabilim Dalı:** Arkeoloji  
**Program:** Arkeoloji  
**Statüsü:**  Y.Lisans  Doktora

**Danışman**  
(Adı, Soyad, Tarih)

**Prof. Dr. Derya ŞAHİN**

\* Turnitin programına Bursa Uludağ Üniversitesi Kütüphane web sayfasından ulaşılabilir.

# TEZ ONAY SAYFASI

T.C.

BURSA ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Arkeoloji Anabilim/Anasanat Dalı, Klasik Arkeoloji Bilim Dalı'nda 701947003 numaralı Fatma Gerim'in hazırladığı "Antik Dönemde Sosyal Etkinliklerde Kullanılan Müzik Enstrümanlarının Mozaikler Üzerindeki Tasvirleri" konulu Yüksek Lisans Çalışması ile ilgili tez savunma sınavı, ...../...../20..... günü .....-..... saatlerini arasında yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin/çalışmasının ..... (başarılı/başarısız) olduğuna ..... (oybirliği/oy çokluğu) ile karar verilmiştir.

Üye ( Tez Danışmanı ve Sınav Komisyonu  
Başkanı)  
Akademik Unvanı, Adı Soyadı  
Üniversitesi

Prof. Dr. Derya ŞAHİN  
Uludağ Üniversitesi

...../...../20.....

T.C.

BURSA ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Arkeoloji Anabilim/Anasanat Dalı, Klasik Arkeoloji Bilim Dalı'nda 701947003 numaralı Fatma Gerim'in hazırladığı "Antik Dönemde Sosyal Etkinliklerde Kullanılan Müzik Enstrümanlarının Mozaikler Üzerindeki Tasvirleri" konulu Yüksek Lisans Çalışması ile ilgili tez savunma sınavı, ...../...../20..... günü .....-..... saatlerini arasında yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin/çalışmasının ..... (başarılı/başarısız) olduğuna ..... (oybirliği/oy çokluğu) ile karar verilmiştir.

Üye  
Akademik Unvanı, Adı Soyadı  
Üniversitesi

Öğr. Gör. Sezin ALICI  
Uludağ Üniversitesi

...../...../20.....

**T.C.**  
**BURSA ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE**

Arkeoloji Anabilim/Anasanat Dalı, Klasik Arkeoloji Bilim Dalı'nda 701947003 numaralı Fatma Gerim'in hazırladığı "Antik Dönemde Sosyal Etkinliklerde Kullanılan Müzik Enstrümanlarının Mozaikler Üzerindeki Tasvirleri" konulu Yüksek Çalışması ile ilgili tez savunma sınavı, ...../...../20..... günü .....-..... saatlerini arasında yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin/çalışmasının ..... (başarılı/başarısız) olduğuna ..... (oybirliği/oy çokluğu) ile karar verilmiştir.

Üye  
Akademik Unvanı, Adı Soyadı  
Üniversitesi

Dr.Öğr. Üyesi Sami PATACI  
Ardahan Üniversitesi

...../...../20.....

**T.C.**  
**BURSA ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE**

Arkeoloji Anabilim/Anasanat Dalı, Klasik Arkeoloji Bilim Dalı'nda 701947003 numaralı Fatma Gerim'in hazırladığı "Antik Dönemde Sosyal Etkinliklerde Kullanılan Müzik Enstrümanlarının Mozaikler Üzerindeki Tasvirleri" konulu Yüksek Lisans Çalışması ile ilgili tez savunma sınavı, ...../...../20..... günü .....-..... saatlerini arasında yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin/çalışmasının ..... (başarılı/başarısız) olduğuna ..... (oybirliği/oy çokluğu) ile karar verilmiştir.

Üye

Akademik Unvanı, Adı Soyadı  
Üniversitesi

Dr.Öğr. Üyesi Reyhan ŞAHİN  
Uludağ Üniversitesi

...../...../20.....

**T.C.**  
**BURSA ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE**

Arkeoloji Anabilim/Anasanat Dalı, Klasik Arkeoloji Bilim Dalı'nda 701947003 numaralı Fatma Gerim'in hazırladığı "Antik Dönemde Sosyal Etkinliklerde Kullanılan Müzik Enstrümanlarının Mozaikler Üzerindeki Tasvirleri" konulu Yüksek Lisans Çalışması ile ilgili tez savunma sınavı, ...../...../20..... günü .....-..... saatlerini arasında yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin/çalışmasının ..... (başarılı/başarısız) olduğuna ..... (oybirliği/oy çokluğu) ile karar verilmiştir.

Üye

Akademik Unvanı, Adı Soyadı  
Üniversitesi

Dr.Öğr. Üyesi Ahmet BİLİR  
Düzce Üniversitesi

...../...../20.....

## ÖZET

**Yazar Adı ve Soyadı:** Fatma GERİM  
**Üniversite** : Bursa Uludağ Üniversitesi  
**Enstitü** : Sosyal Bilimler Enstitüsü  
**Anabilim Dalı** : Arkeoloji  
**Bilim/Sanat Dalı** : Klasik Arkeoloji  
**Tezin Niteliği** : Yüksek Lisans Tezi  
**Sayfa Sayısı** : XIII + 277  
**Mezuniyet Tarihi** : .... / .... / 20.....  
**Tez Danışmanı** : Prof. Dr. Derya ŞAHİN

### ANTİK DÖNEMDE SOSYAL ETKİNLİKLERDE KULLANILAN MÜZİK ENSTRÜMANLARININ MOZAIKLER ÜZERİNDEKİ TASVİRLERİ

Prehistorik dönemlerden izlerine rastladığımız müzik aletlerinin kalıntıları ve sanat eserleri üzerindeki tasvirler müziğin insanın hayatında konuşma kadar eski bir geçmişe sahip olduğunu göstermektedir. Bilim insanları müziğin ilk ortaya çıkışı ile ilgili birçok teori ortaya atmışlardır. Yazılı belge olmadığından ilk çıkışı ile ilgili bilgilerimiz sınırlıdır ve ortak tek bir görüş yoktur. Araştırma ve kanıtlara göre ilk olarak avlanma gibi faydacı amaçlarla kullanılmaya başlandığı düşünülen bu aletler daha sonra inanç sisteminin içerisinde sosyalleşen ve sınıflaşmaya başlayan toplumun ritüellerinin vazgeçilmezi olmuştur. Dinamik yapısı ile toplumda katalizör görevi ile müzik bu sosyal yapıdan etkilenerek gelişmiş, değişmiş ve bir sanat bilimine dönüşmüştür. Araştırmamızda insanların sosyal yaşamında ilk başlardan itibaren var olan ve var olmaya devam eden müzik enstrümanlarının ritüel, festival, eğitim, evlilik, spor, savaş gibi orgaize olarak birlikte yapılan sosyal faaliyetlerdeki rolü mozaikler üzerindeki tasvirlerden incelenektir. Dini bağlamda ortaya çıkan müzik enstrümanlarının ortak duyguları yaratma gücü sayesinde dinleyicilerde derin duygular uyandırarak toplumun kabul gördüğü değerleri aktarmak ve pekiştirmek, kült coşkusu, dua, sağlık, tanrılara hediye ve iletişim kurma, nazar ve nefretten korunma, eğitim, bolluk, gibi işlevleri bulunmaktaydı. Arkaik çağda symposionlarda herkesin lyra çalıp kendi şarkı ve şiirini söylediği müzik Klasik Çağlarda değişen tarz ve beceriler ile dini amacı yanında siyasi yönü de eklenerek propaganda aracına dönüşmüştür. Uzmanlık isteyen tarzlar sonucunda toplum symposiondan büyük tiyatrolar ve kamusal alanlara gitmeye başlamış, müzik performansları ile kült arasındaki bağ zayıflamış, kutsallık işlevinin yerini artık statü ve ün almıştır. Artık toplumun etik değerlerini iletmeyen müziğin popüler bir eğlence aracı olarak işlevi daha da artmış, çeşitlenmiş ve ideal insanlığın ifadesi olmuştur.

#### Anahtar Sözcükler:

Antik Mozaik, Müzik, Enstrüman, Müzikoloji, Etnomüzikoloji.

## ABSTRACT

**Name and Surname:** Fatma GERİM  
**University:** Bursa Uludağ University  
**Institution:** Social Sciences Institution  
**Field:** Archeology  
**Branch:** Classical Archeology  
**Degree Awarded:** Master Thesis  
**Master / PhD Page Number:** XII+ 277  
**Degree Date:** .... / .... / 20.....  
**Supervisor:** Prof. Dr. Derya ŞAHİN

### DEPICTIONS OF MUSICAL INSTRUMENTS USED IN SOCIAL EVENTS IN ANTIQUITY ON MOSAICS

The depictions on the remains of musical instruments and works of art, which we have seen traces of from prehistoric eras show that music has a past as old as speech in a person's life. Scientists have come up with many theories about the first appearance of music. Since there is no written document, our information about its debut is limited and there is no common opinion. According to research and evidence, these tools, which are thought to have been used for utilitarian purposes such as hunting, later became indispensable for the rituals of the society that socialized and started to classify within the belief system. With its dynamic structure as a catalyst in society, music has developed, changed and turned into an art science by being influenced by this social structure. In our research, the role of musical instruments that have existed and continue to exist in the social life of people from the very beginning, in organized social activities such as rituals, festivals, education, marriage, sports and war, is examined from the depictions on the mosaics. The power to create musical instruments that emerged in the common feelings of a religious context, thanks to transfer and consolidate the values accepted by society arousing deep emotions in the listener, cult - zeal, prayer, health, god sgift, and to communicate, protection from evil and hatred, education, abundance, functions such as was included. In the archaic era, music in which everyone plays lyres and sings their own songs and poems has become a propaganda tool, adding a political aspect as well as a religious purpose, with changing styles and skills in classical times. As a result of styles that require expertise, the society has started to go to big theaters and public spaces from the symposion, the bond between musical performances and cult has weakened, and the sacred function has now been replaced by status and fame. The function of music, which no longer conveys the ethical values of the society, as a popular entertainment tool has increased, diversified and has become the expression of ideal humanity.

#### Keywords:

Ancient Mosaic, Music, Instrument, Musicology, Ethnomusicology.

## ÖNSÖZ

Konuşma kadar eskiye giden ve sosyal toplumun bir aynası olan müzik ve enstrümanlar hayatın içindeki gürültülerden çıkarak dini ritüellerin bir parçası olarak evrildiği yolculuğuna insan hayal gücünün olağanüstü harekete geçirilmesi sonucunda sanatsal bir gösteriye dönüşmüştür. Dolaylı anlatmanın bir yolu olan müzik insanlık tarihi boyunca toplumları inandırmış, unutturmuş, susturmuş, yatıştırmış ve birçok işlevi ile dinamik bir varlık olarak yaşamaya devam etmiştir. Sosyal yapı içerisinde bilgi birikimi ile çeşitlenen müzik enstrümanlarının kültür ve sosyal sınıflaşmaların göstergeleri olan görsel temsillerini en kalıcı arkeolojik kanıtlardan olan mozaikler üzerinde görmekteyiz. Bu sanat eserleri üzerindeki betimlemeler bize geçmiş insanın hikâyelerini, rollerini ve kapasitelerini anlatmaktadır.

“Antik Dönemde Sosyal Etkinliklerde Kullanılan Müzik Enstrümanlarının Mozaikler Üzerindeki Tasvirleri” başlıklı tezimin konusunu öneren değerli hocam Prof. Dr. Mustafa Şahin ve araştırma aşamasında yardımlarını esirgemeyen tez danışmanım Prof. Dr. Derya Şahin’e sonsuz teşekkürlerimi sunarım. Kütüphane ve tez araştırma çalışmalarımda Sayın Arş. Gör. Nur Deniz Ünsal, Arş. Gör. Hazal Çıtakoğlu, Arş. Gör. Serap Ala Çelik, Arş. Gör. Gonca Gülsefa, Arş. Gör. Buğra Kuru ve Arş. Gör. Dr. A. Ali Altın’a şükranlarımı sunarım. Çalışmalarımnda manevi desteklerini esirgemeyen ve her zaman yanımda olan arkeolog Olcay Nalcı, arkeolog Hülya Subaşı ve aileme, özellikle teknik bilgi desteklerinden dolayı kızlarım Yük. Mimar Şeyma Gerim ve Müzik Öğretmeni Esmâ Gerim’e sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Bursa 2021

Fatma Gerim

## İÇİNDEKİLER

TEZ ONAY SAYFASI .....	vi
ÖZET .....	ix
ABSTRACT .....	x
ÖNSÖZ .....	xi
İÇİNDEKİLER .....	xii
GİRİŞ .....	1
I. Araştırmanın Amacı ve Önemi .....	2
II. Araştırmanın Kapsam ve Sınırı .....	3
III. Araştırma Tarihi .....	3
IV. Araştırmanın Metodolojisi .....	7

### BİRİNCİ BÖLÜM

#### KÖKEN TEORİLERİ ve TARİHİ SÜREÇTE MÜZİK KÜLTÜRÜ

1. 1. KÖKEN TEORİLERİ .....	9
1. 2. TARİHİ SÜREÇTE MÜZİK KÜLTÜRÜ .....	12

### İKİNCİ BÖLÜM

#### ANTİK DÖNEMDE KULLANILAN ENSTRÜMANLAR

2. 1. İDİOFON (TİTREŞİMLİ) ENSTRÜMANLAR .....	18
2. 1. 1. Kastanyet - Cymbal / Zil – Krotala / Kroupala (Kat. 5 - Kat. 6 - Kat. 8 - Kat. 15 –Kat. 18 - Kat. 21 - Kat. 23).....	18
2. 2. MEMBRANOFON (VURMALI) ENSTRÜMANLAR .....	19
2. 2. 1. Tympanon / Davul (Kat. 1 - Kat. 2 - Kat. 5 - Kat. 6 - Kat. 21 - Kat. 23 -Kat. 33).....	20
2. 2. 2. Oksyvaphi /Acetebula (Kat. 15) .....	21
2. 3. KORDOFON (TELLİ) ENSTRÜMANLAR .....	22
2. 3. 1. Lyra / Lir (Kat. 4 - Kat. 6 - Kat. 9 - Kat. 12 - Kat. 17 - Kat. 27) .....	22
2. 3. 2. Kithara (Kat. 10 - Kat. 11 - Kat. 13 - Kat. 15).....	25
2. 3. 3. Harp / Arp (Kat. 19 - Kat. 20) .....	28
2. 4. AEROFON (ÜFLEMELİ) ENSTRÜMANLAR .....	30
2. 4. 1. Aulos / Çifte Flüt - Flüt (Kat. 2 - Kat. 3 - Kat. 4 - Kat. 5 - Kat. 7 - Kat. 8 - Kat. 9 - Kat. 10 - Kat. 11 - Kat. 13 - Kat. 14 - Kat. 15 - Kat. 16 - Kat. 17 - Kat. 22 -Kat. 23 - Kat. 27 - Kat. 31 - Kat. 33).....	30
2. 4. 2. Boynuz / Keras – Salpinx - Trompet (Kat. No. 6 - Kat. 11 - Kat. 24 - Kat. 25 - Kat. 26) .....	34
2. 4. 3. Tuba (Kat. 28 - Kat. 29) .....	36
2. 4. 4. Cornua / Kornu (Kat. 29 - Kat. 30).....	38
2. 4. 5. Syrinx / Pan Flüt (Kat. 3 - Kat. 5 - Kat. 18 - Kat. 32).....	40
2. 4. 6. Hydraulis / Su Orgu (Kat. 5 - Kat. 11 - Kat. 15 - Kat. 29 - Kat. 30).....	41

### ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

#### SOSYAL ETKİNLİKLERDE ENSTRÜMANLAR VE MOZAIKLER ÜZERİNDEKİ TASVİRLERİ

3. 1. DİNİ RİTÜELLER ve FESTİVALLER .....	47
3. 1. 1. Dionysos Kültü (Kat. 1 - Kat. 2 - Kat. 3 - Kat. 4 - Kat. 5 - Kat. 6).....	48
3. 1. 2. İçki Yarışmaları (Kat. 2 - Kat. 6 - Kat. 7).....	53
3. 1. 3. Kurban Törenleri (Kat. 2 - Kat. 8).....	55
3. 1. 4. Festivaller ve Müzik Yarışmaları (Kat. 9 - Kat. 10 - Kat. 11) .....	59

3. 1. 5. Sağlık (Kat. 12).....	67
3. 2. EĞİTİMDE MÜZİK, KADIN ve ENTELEKTÜEL TOPLANTILAR (Kat. 13 - Kat. 14 – Kat - 15).....	72
3. 3. EVLİLİK TÖRENLERİ (Kat. 16 - Kat. 17).....	81
3. 4. SYMPOZİYON (Kat. 18 - Kat 19 - Kat. 20).....	88
3. 5. TİYATRO GÖSTERİLERİ (Kat. 5 - Kat. 8 - Kat. 21 - Kat. 22 - Kat. 23).....	96
3. 6. SPOR MÜSABAKALARI (Kat. 10 - Kat. 24 - Kat. 25 - Kat. 26).....	110
3. 7. ASKERİ AMAÇLI (Kat. 27).....	125
3. 8. ARABA YARIŞLARI (Kat. 5 - Kat. 28).....	133
3. 9. GLADYATÖR SAVAŞLARI (Kat. 29 - Kat. 30).....	140
3. 10. İŞÇİ ŞARKILARI (Kat. 31 - Kat. 32).....	153
3. 11. SOKAK MÜZİSYENLERİ (Kat. 33).....	159
DEĞERLENDİRME ve SONUÇ .....	162
KATALOG .....	172
KISALTMALAR VE KAYNAKÇA.....	203
LEVHALAR LİSTESİ.....	221
LEVHALAR .....	228
EKLER.....	272
ÖZGEÇMİŞ .....	277

## GİRİŞ

Sosyal hayatımızın vazgeçilmez unsurlarından olan “müzik” evrenseldir ve kültürler içinde bazı olguları aktarmaktadır. Müzik “sesin yaratma süreci” olarak tanımlanmaktadır<sup>1</sup>. Kökeni Yunanca “mousike” kelimesinden gelen İtalyanca “müzik”<sup>2</sup>, “muse” “sanat” yani “muses” anlamı taşır ve “tekhne” sözü ile bağlantısı vardır<sup>3</sup>. “Mousike tekhne” sanat ile ilişkilendirilen tanrıların enstrüman ve dans ile birlikte yaptıkları uyumlu gösterileri içeren “Mousaların Sanatı” anlamına gelmektedir<sup>4</sup>. “Mousa”, Yunanca “men” kökünden türemiştir ve us, fikir, yaratıcılık yeteneği anlamına gelmektedir. Mousalardan dokuz esin perisi içinde Euterpe, müziğin perisidir. Bu esin perileri tanrıların şenliklerinde ezgi söyleyip, dans etmektedirler<sup>5</sup>.

İlk olarak dini bağlamlarda törenlerde, tapınıklarda ve savaş bağlamında askerlerin savaşa uğurlanması gibi ritüellerde kullanılan müziğin insan ruhuna tesir bıraktığı düşünülmekte ve bütün erdemlerin kaynağı kabul edilmekteydi. Daha sonra düğün, cenaze, ziyafet, ekin biçme gibi günlük yaşama ait sosyal aktiviteler de müzik eşliğinde yapılmıştır. Zamanla hayatın bir parçası olan müzik<sup>6</sup> eğitim sisteminde de yerini almış, özellikle Yunan kültüründe ahlak eğitiminin temelini oluşturmuştur<sup>7</sup>.

Eski toplumların müzik ile ilgili uygulamalarına dair bilgileri yazı olmadığı için efsanelerden öğrenmekteyiz. Bu efsanelerdeki hikâyelerden müzisyenlerin örneğin; kurban eden ve kurban olan, tapınma ve dışlanma etkileri, tehdit ve avunma gibi toplum içindeki konumları anlaşılmaktadır<sup>8</sup>. Arkaik ve Klasik dönemlerde müzik geleneği sözlü olarak aktarılmıştır. Bu sözlü geleneği MÖ 405 yılında Aristophanes’in “*Kurbağalar*” adlı eserinde gözlemleyebiliriz. MÖ 4. yüzyılda okullardaki müzik bilgisi ve tiyatro, Atina’daki devrim sebebi ile ihlal edilmiştir<sup>9</sup>.

---

<sup>1</sup> Kutzer 2017: 17.

<sup>2</sup> Marconi–Rocconi 2017: 1181.

<sup>3</sup> Orujov–Orujova 2020: 995.

<sup>4</sup> Marconi–Rocconi 2017: 1181.

<sup>5</sup> Erhat 2013: 208, 209.

<sup>6</sup> Sarıboğa–Akıncı 2017: 5 -6.

<sup>7</sup> Apaydın–Arslan 2015: 333.

<sup>8</sup> Attali 2014: 45, 46.

<sup>9</sup> Henderson 1957: 336, 337.

Platon, bu dönemde klasik eğitimi kurtarmak için öğretmenlere tavsiyelerde bulunmuştur. MÖ 320 yıllarında büyük öğretmen Aristoxenus, klasik tarzların yok edildiğini belirtmiştir. Daha sonraki dönemlerde MÖ 5. yüzyılın popüler klasikleri tekrar üretilmiştir. Antik çağdaki müzik örneklerinden günümüze dağınık buluntular, papirüs ve taşlardan oluşan yirmiden az yazılı parça kalmıştır<sup>10</sup>.

Geçmişte üretilen sesler hakkındaki en önemli bilgi kaynaklarından biri de arkeolojik izlerden bozulmamış veya parçalar halinde olan buluntulardır. Korunmuş olan enstrümanlar yeniden yapılandırılarak anlaşılabilir ancak tarih öncesi kullanımlarını ve işlevlerini anlamak için sadece sesi ve yapısına değil, icracının ne tür bir çalma tekniği kullandığı ve ses dizilerini nasıl gruplandığı soruları da araştırılmalıdır. Çalma tekniği, ses dizileri, dönem sanatçılarının ne için çabaladığına ve neden ses ürettikleri ile de bağlantılıdır. Hem tarihsel hem de etnografik olarak tüm dünyadaki etnik gruplar tarafından seslerin kullanımı incelenerek de tarih öncesi zamanlarda seslerin üretilmesinin olası nedenleri ortaya konabilir<sup>11</sup>.

## **I. Araştırmanın Amacı ve Önemi**

Bu araştırmanın amacı, süreç içinde bilgi birikimi sonucunda oluşan, gelecek kuşaklara aktaran, içinde bulunduğu kültürün davranışlarını, bilincini ve tekniklerini yansıtan, sosyal yapıyı şekillendiren, kendisi de bundan etkilenen müziğin ve müzik enstrümanlarının sosyal etkinliklerdeki rolünü antik mozaikler üzerindeki tasvirlerinden incelemektir. Ayrıca belirli amaçlar doğrultusunda gerçekleştirilen sosyal etkinliklerde müzik enstrümanlarının birleştirici yönleri, kendini ifade etmede, iletişim sağlamada, duygu ve düşünce değişikliğinde ne gibi etkisi ve işlevleri olduğunun, mekân ile etkileşimi, sembolik, işlevsel bağlantıları ve teknik gelişim yansımaları olup olmadığına cevap aranmıştır. Yapılacak çalışma, Antik Dönem mozaikleri üzerinde tasvir edilen müzik enstrümanlarını ve sosyal bağlamlarını ortaya koyarak, müziğin köken teorilerine ışık tutma, müzik ve enstrümanların gelişimi ve enstrümanların sanat eserleri üzerindeki tasvirlerinin doğru anlaşılıp adlandırılması ve tanımlanmasına katkı sağlayabilir.

---

<sup>10</sup> Henderson 1957: 336, 337.

<sup>11</sup> Lund 2018: 14.

## II. Araştırmanın Kapsam ve Sınırı

Konumuz, Antik Dönem mozaikleri üzerinde sosyal etkinliklerde kullanılan müzik enstrümanları tasvirlerini kapsamaktadır. Örnekler; Yunan ve Roma kültürü ve etkisindeki toplumların MÖ 2. yüzyıl ile MS 6. yüzyıla tarihlenen mozaikler üzerinde sosyal bağlam ilişkisini yansıtan müzik enstrüman tasvirleri ile sınırlandırılmıştır.

## III. Araştırma Tarihi

Arkaik dönem müziği, müzik teorisi ve kullanılan enstrümanlar ile ilgili bazı çalışmalar şunlardır:

Antik dönemlerde yaşayan Pythagoras, Architas, Philalos, Platon, Aristoteles, Aristoxenus, Euclid, Nicomachus, Ptolemy, Augustinus gibi birçok filozof müzik ile ilgili yaptıkları çalışmalarla dönemlerinin müziklerini kendilerinden sonraki nesillere aktarmışlardır<sup>12</sup>. Yaşadıkları evreni ve insanı sorgulayan bu filozoflar müziğin sosyal ve kültürel yapı içinde bireysel ve toplumsal etkisini inceleyerek metafizik bir yaklaşımla ele almış ve yorumlamışlardır<sup>13</sup>. Platon “*Devlet*” adlı eserinde müziğin gençlerin eğitiminde özel bir yeri ve insanın içindeki ritim ve düzenin işleyişinde müziğin etkili olduğunu ifade etmiştir<sup>14</sup>.

Hellenistik ve Geç Roma döneminde, Saint Agustin, Capella ve Boethius olmak üzere üç büyük müzik teorisyeni yetişmiştir. Bu teorisyenler antik dönem müziği ile ortaçağ müziği arasında köprü kurmuş, Yunan müzik teorisini gelecek nesillere aktarmışlardır<sup>15</sup>. Matematikçi, müzik teorisyeni ve felsefeci Boethius, Antik dönem eserlerinin çevirilerini yapmış, eserleri ile müziğe yeni bakış açısı getirmiştir<sup>16</sup>. Boethius, yirmibeşli yaşlarında yazdığı “*De Institutione Musica*”<sup>17</sup> adlı eseri müzik tarihi açısından çok önemlidir. Beş ciltten oluşan bu eserin ilk dört cildi Gerasalı Nicomachus’un “*Harmonikon Enkhiridion*” adlı eserine, son cildi ise Ptolemaeus’un “*Harmonica*”sına dayanan Antik Yunan müziğinin bir özetidir<sup>18</sup>.

---

<sup>12</sup> Akan 2015: 2.

<sup>13</sup> Akan 2015: 2.

<sup>14</sup> İlim 2018: 56.

<sup>15</sup> Esin–Demirgen 2017: 396.

<sup>16</sup> Akan 2015: 2.

<sup>17</sup> Aldini 2004: 93.

<sup>18</sup> Akan 2015: 2, 5.

Romalı Boethius, bu kitabında Pythagoras ve Platon'un felsefe görüşlerinden faydalanarak müzik ve matematiğin uyumu, müziğin insan karakterine etkisine ve eğitimdeki önemini anlatmaktadır<sup>19</sup>.

Aristides Quintilianus'un "*De Musica*", Aristoxenus'un "*Elements of Harmony*", Claudius Ptolemy ve Porphyry'nin iki eseri, müzik üzerine yazılan dört ana Yunan eseridir<sup>20</sup>. Aristoteles'in öğrencisi olan Tarentum'lu Aristoxenus (MÖ 350–310), kapsamlı bir müzik fenomenolojisi geliştiren ilk kişidir ve müzikolojinin kurucusu olarak adlandırmaktadır. Aristides Quintilianus'un "*De Musica*"sı daha sistematik bir çalışmadır. "*De Musica*" : Kitap I: harmonik, ritmik ve ölçüt kategorilerinin ayrıntıları, Kitap II: müziğin ethos üzerindeki etkisi ve eğitimdeki rolü, Kitap III: ruh ve evrenin düzeni ile ilgilidir. Aristides Quintilianus için müzik, ruhun ve evrenin düzenini ortaya çıkaran bir sanattır<sup>21</sup>.

Geç Antik Dönem'de yazıldığı düşünülen "*De Musica*" günümüze ulaşan müzik teorisi üzerine yazılmış en önemli eserlerdendir ve psikolojik, matematiksel, metafizik ve felsefi bağlamda incelenen müzik, evreni anlamı ve yapısı ile ortaya koyarak hem teorik hem de sembolik olarak ele almıştır. Quintilianus, felsefeyi tartışmasız bir şekilde müzikten üstün tutmuş ve müziği felsefenin bir görüntüsü olarak işlevler kompleksi olarak sunmuştur<sup>22</sup>. Quintiliano'nun düşüncesi, Antik Çağ'ın müzikal düşüncesinin geleneksel olarak bölünmüş olduğu iki ana felsefi düşünce olan Psagorcu Platon ve Aristoxenus'u kapsamaktadır<sup>23</sup>.

1677 yılında, C. Bartholinus, "*De Tibiis Veterum Et Earum Antiquo Usu Libri Tres*"<sup>24</sup> adlı eserinde antik dönem üflemeli çalgılara değinmiştir<sup>25</sup>. Danimarkalı hekim Caspar Bartholinus'un (1655–1738) bu kitabı eski nefesli çalgılar konusundaki en önemli kaynaklardan biridir<sup>26</sup>.

---

<sup>19</sup> İlyasoğlu 2009: 20.

<sup>20</sup> Brancacci 2013: 13, 28.

<sup>21</sup> Mathiesen 2011: 259 -266.

<sup>22</sup> Brancacci 2013: 13, 28.

<sup>23</sup> Jimenez 2017: 12.

<sup>24</sup> Wille 1967: 10.

<sup>25</sup> Blazekovic 2015: 143, 149.

<sup>26</sup> Ghirardini 2008: 169 -174.

1722 yılında F. Bonanni, “*Gabinetto Armonico Pieno D'istromenti Sonori*” adlı eserinde müzik enstrümanlarının tarihi, ayrıntılı tanımları, gravürleri ve sosyal kullanımı ile ilgili bağlamlarına değinmiştir.

Bonani'nin bu kitabının ilk baskısından önce antik dönem müzik enstrümanları üzerine Benedetto Bacchini'nin 1691 yılında “*De Sistrorum Figuris Ac Differentia*”, 1703'te Friedrich Adolph Lampe'nin “*De Cymbalis Veterumu*” adlı eserleri basılmıştır.

1742 yılında Francesco Bianchini'nin (1662–1729) ölümünden sonra “*De Tribus Generibus Instrumentorum Musicae Veterum Organicae Dissertatio*” adlı eseri yayımlanmıştır<sup>27</sup>.

1881 yılında F. A. Gevaert, “*Histoire et Theorie de La Musique de L'Antiquite*” eserinde antik müziğin teorisi ve tarihi üzerine ilk çalışmadır.

1911'de M. Emmanuel, “*Histoire de La Langue Musicale*” kitabında müziğin tarihçesi anlatılmıştır.

1913–1931 yıllarında ünlü kompozitör ve Yakın Doğu müziği uzmanı Camille Saint-Saens “*Encyclopedie de La Musique*” ile antik müzik aletleri ve çalınma sorunları üzerine ilk detaylı çalışmayı yayımlamıştır ve aletleri organolojik açıdan incelemiştir.

1926 yılında Th. Reinach “*La Musique Grecque*”<sup>28</sup>,

1937 yılında arkeoloji müzikoloğu F. W. Galpin “*The music of the Sumerians and the Irimmediatesucces Sors the Babylonians and Assyrians*”<sup>29</sup>,

1939'da C. Sachs, “*Real Lexicon der Musikinstrumente*”<sup>30</sup>, 1940'da “*The History of Musical Instruments*” adlı eserinde müzik enstrümanların tarihi ve bağlamlarını kapsamlı bir şekilde anlatmıştır<sup>31</sup>. Ayrıca 1943 yılında arkeoloji müzikoloğu C. Sachs “*In the Rise of Music in the Ancient World. East and West, 57 – 63.*” adlı yayını öncü çalışmalardan biridir.

1944 yılı O. R. Gurney, “*Babylonian Music Again*”<sup>32</sup>,

---

<sup>27</sup> Ghirardini 2008: 169 -174.

<sup>28</sup> Çelik 2008: 7.

<sup>29</sup> Kutzer 2017: 14.

<sup>30</sup> Çelik 2008: 7.

<sup>31</sup> Ferguson 1942: 177-180.

<sup>32</sup> Kutzer 2017: 14, 15.

1949'da M. Wegner, "*Musikleben der Griechen*" 1963'de "*Musikgeschichte in Bildern, II/4*",

1954'te F.Behn, "*Musikleben im Altertum und Frühen Mittelalter*",

1969'te D. Paquette "*L'instrument de Musique D'apres La Ceramique de La Grece Antique*" antik müzik enstrümanlarına yönelik diğer çalışmalardır<sup>33</sup>.

Kronolojik olarak Mezopotamya enstrümanlarının gelişimi ve tarihi J. Rimmer tarafından detaylı olarak incelenmiştir. İncelemelerini "*In Ancient Musical Instruments of Western Asia in the Department of Western Asiatic Antiquities*" 1969'da S. A. Rashid serisinde 1984'te "*Musikgeschichte in Bildern*" de yayımlamıştır.

Müzik ve ton sistemleriyle ilgili eski teorik metinlere dikkat çeken ilk A. D. Kilmer olmuştur. Ayrıca 1976'da Kilmer, MÖ 1400'den itibaren bir Hurrian kült ilahisini keşfetmiş ve deşifre etmiştir. Eski bir Sümer lyra'sını müzikolog R. L. Crocker ve enstrüman yapımcısı R. R. Brown incelemiştir.

1977 yılında Berkeley'deki Uluslararası Müzikoloji Derneği Konferansı yapılmıştır. Uluslararası Müzik Arkeolojisi Çalışma Grubu (ISGMA) çeşitli enstrümanların ve müziklerin tanımlanması ile ilgili çok sayıda makale yayınlamıştır.

1988'de O. R. Gurney ve B. Lawergren "*Ancient Mesopotamian Terminology for Harps and Sound Holes*",

1988 yılı O. R. Gurney ve M. L. West, "*Mesopotamian Tonal Systems. A Reply*" adlı eserleri ile özellikle de A. D. Kilmer gibi birçok filolog da müzikal terminolojiye katkıda bulunmuştur.

2004 yılında Müzik filolojisi, A. von Lieven, kil tabletler üzerinde Sümer ve Akad yazıtları üzerinden müzikal terminoloji düzenlemiştir. Bu çalışma enstrüman ve müzisyenlerin isimlerini, müzik aralıklarını ve bunlarla ilgili terimler ve nesnelerin kategorilerini kapsamaktadır<sup>34</sup>.

---

<sup>33</sup> Çelik 2008: 7.

<sup>34</sup> Kutzer 2017: 14 -16.

2005 yılında müzik teorisi ve organolojisini birleştiren kapsamlı çalışmalar arasında R Dumbrill'in "*The Archaeomusicology of the Ancient Near East Published*" yayınlanmıştır<sup>35</sup>.

2007'de C. G. Alexandrescu, "*The Iconography of Wind Instruments in Ancient Rome: Cornu, Bucina, Tuba, and Lituus*", 2019 yılında "*Images of Music and Musicians as Indicators of Status, Wealth and Political Power on Roman Funerary Monuments*",

2011'de S. Mucznik "*Musicians and Musical Instruments in Roman and Early Byzantine Mosaics of the Land of Israel: Sources, Precursors and Significance*" diğer yapılan araştırmalar arasındadır.

#### **IV. Araştırmanın Metodolojisi**

Araştırmada, tümevarım ilkesi çerçevesinde nitel araştırma yöntemlerinden tarihsel ve kültürel<sup>36</sup> çerçeve içinde sembolik, etnik ve sosyal açıdan incelenerek soruların cevabı aranacaktır. Nitel araştırmada anlamlar, kavramlar, tanımlar, özellikler, semboller incelenerek sosyal ortamların, toplulukların ya da olayların ne zaman, nasıl ve nerede olduğu gibi bilgilere ulaşılmaktadır<sup>37</sup>. Örneklerden, elde edilen varsayımlar ve yorumlardan yararlanarak müzik enstrümanlarının anlamları,<sup>38</sup> sosyolojik olarak insanın günlük etkinliklerindeki, kültürdeki yeri, felsefik yaklaşımlar ve üretilmesinin altında yatan nedenler ve etkiler incelenecektir<sup>39</sup>.

Bu çerçevede literatürde yer alan müzik tarihi, müzik enstrümanları ve bunların tasvirlerinin bulunduğu mozaikleri inceleyen kitap, makale, yüksek lisans ve doktora tezleri okunarak, Aristides Quintilianus ve Marcus Meibomius, Vitruvius gibi antik yazarların eserlerinden dönemin müzik kültürü hakkında bilgiler edinilecektir. Müzik enstrümanları bulunan antik mozaik örnekleri araştırılarak görsel ve bilimsel veriler toplanacak, nerelerde buldukları ve işlevleri hakkında bilgiler elde edilecektir.

---

<sup>35</sup> Kutzer 2017: 14 -16.

<sup>36</sup> Başol 2008: 9.

<sup>37</sup> Berg-Lune 2019: 13-20.

<sup>38</sup> Creswell 2013: 42-47.

<sup>39</sup> Karataş 2015: 66 -67.

Belirlenecek ana başlıklar altında konular yazar, başlık, konu, tür bakımından sınıflandırılarak müzik enstrümanlarının köken araştırması, teknik özellikleri, mozaik örnekleri ve sosyal etkinliklerdeki bağlamı incelenecektir. Araştırma konumuz üç bölüm altında incelenecektir. İlk bölümde tarihi süreç içerisinde müziğin kökeni ve ortaya atılan köken teorilerine genel ve bir çerçevede kısaca değinilecektir. İkinci bölümde, Antik dönemde kullanılan enstrümanların teknik özellikleri, tarihi, kökenleri ve bağlamları ele alınacaktır. Üçüncü bölümde ele alacağımız mozaik örnekleri üzerinden müzik enstrümanlarının sosyal etkinliklerdeki bağlamları incelenecektir. Bu bağlamlar; dini ritüeller ve festivaller ana başlığı altında: Dionysos şenlikleri, içki yarışmaları, kurban törenleri, festivaller ve müzik yarışmaları, sağlık; eğitimde müzik, kadın ve entelektüel toplantılar; evlilik törenleri, sympasion, tiyatro gösterileri, spor müsakaları, askeri, araba yarışları, gladyatör savaşları, işçi şarkıları ve sokak müzisyenleri olarak irdelenecektir. Kataloğ tablo şeklinde oluşturularak, bu tablo içerisinde mozaik örneklerin resimleri ile birlikte adı, bulunduğu yer, korunduğu yer, kısaca üzerindeki tasvirlerin tanıtımı, tarihi ve ilgili literatür bilgileri açıklanacaktır. Üçüncü bölümdeki başlıklarda yapılacak sınıflandırma konusuna göre kataloğ sıralaması yapılacaktır. Ayrıca anahat planında ve başlıklarda ilgili enstrümanların bulunduğu katalog örnek numaraları belirtilecektir. Konu içinde çok erken örneklerle ve bilgilere dipnotlarda değinilecektir. Ayrıca bazı mozaik örnekler diğer arkeolojik eserlerle de karşılaştırılacaktır.

## BİRİNCİ BÖLÜM

### KÖKEN TEORİLERİ ve TARİHİ SÜREÇTE MÜZİK KÜLTÜRÜ

Sembolik ve soyut düşünce zihinsel kapasite ile olur ve Homo sapiens sapiens zamanında müziğin ortaya çıktığı düşünülmektedir<sup>40</sup>. Müziğin davranış biçimi ve iletişim aracı olarak kullanılması ise 200–250 bin yıl önce yaşayan Neandertallere kadar götürülmektedir<sup>41</sup>. Homo sapiens, mezolitik ve neolitik dönemler boyunca dönüşüm yaşayarak yaratma ve organize işler yanında sembolik düşünmeye başlamıştır. Neolitik dönemin sonlarında ise müzik aletleri, matematiksel oranlar, sayı, fikirler, astronomi ve müzikal sesler açısından daha önceki dönemlerden çok farklı konumlara gelmiştir. Dordogne’de bulunan paleolitik dönem tapınaklarından Trois Freres Mağarası içine onbin yıldan daha fazla zaman önce kaya duvarına kazınan bizon başlı, yarı insan yarı hayvan figürünün Şaman dansları yapan ve müzik aleti çalan tasvir Paleolitik Dönem’lerde enstrümantal müziğin ortaya çıkışına kanıttır (**Resim 1**).

#### 1. 1. KÖKEN TEORİLERİ

Erken dönemlerde müzik, gürültü, konuşma ve dans bölünmemiş motor dürtü durumunda bulunmaktaydı. İlkel kabile dans müziğine eşlik eden sesler çığlık olarak görülse de ritmik, melodik ya da konuşmadan farklı olarak o kültürde büyüleyici bir etkisi vardı. Bundan dolayı ses canlı varlıklarda iletişimsel avantajlardan biridir. Bu dürtüler zamanla gelişerek insanda konuşma ve müzik olarak ikiye ayrılmıştır; konuşma dürtüsü bilinçli, müzik dürtüsü ise bilinçsiz ifade aracı olmuştur<sup>42</sup>. Müzik en eski sanatlardan biridir ve kim, ne zaman, nerede, nasıl, ne amaçla yaratıldı tam bilinmemektedir ve müziğin insanın var olduğu zamanlardan icra edildiği kabul edilmektedir<sup>43</sup>.

<sup>40</sup> Lawergren 1988: 31-34.

<sup>41</sup> Torun 2016: 66. Neandertallerin yaptığı tartışılan ayı kemiğinden yapılmış bir flüt parçası Slovenya’da Divje Babe mağarasında bulunmuş ve 45.000 ile 60.000 arasına tarihlendirilmiştir ve ne amaçla kullanıldığı bilinmemektedir. Erken buluntular ergonomik ve genellikle “diatonik” ses aralıklarındadır. Bkz. Onuk 2019: 180-183. Diatonik: “Yalın”, “Dizi seslerinin sıralanmasıdır.” Bkz. Yalçın 2005: 81./ “Tam aralıklı” Bkz. Say 1997: 459. / Yedi “Ana sestem oluşan dizi.” Bkz. Cangal 2010: 19.

<sup>42</sup> Deva 1978: 27.

<sup>43</sup> Kınacı 2012: 11.

İlk insanların ellerini veya doğada bulduğu maddeleri birbirine vurarak ritim tuttuğu düşünülmektedir<sup>44</sup>. Son iki yüzyıl boyunca bilim insanları, müziğin çıkışı konusunda kabul edilebilir tek bir teoride birleşememişlerdir. Bu konuda birçok teori ortaya atılmıştır<sup>45</sup>.

“Enstrüman” geniş anlamda müzikte ses üretmek için kullanılan malzemedir. En ilkel aşamada bedenin bir uzantısı olarak kullanılan sopalar, çırpıcılar sesi artırmak için kullanılmıştır. Daha sonra bunlar kendi başına bir müzik aleti halinde geliştirilmiştir<sup>46</sup>. Eller kullanılarak oluşturulan “Hand-Song/El Şarkısı” sinyal için kullanılan bir erken enstrüman olabileceği de öne sürülmektedir. El-şarkısı, ses dilini fizyolojik ve nörolojik olarak basit vokal davranışla birleştirmektedir ve muhtemelen bir arada var olma veya bir arada hareket etme aracı olabilir. Yaklaşık MS 1. yüzyılda Tacitus, Cermen halklarının “barritus” adında bir savaş şarkısına sahip olduklarını, burada “kalkanlarını dudaklarına getirerek, sesin yankı vasıtasıyla daha dolgun ve daha derin bir nota çıkarılabildiğini” anlatmaktadır. Orta Avustralya’dan, bir Aborijin töreninde “pau-au-au” diye bağırırken, el avuç içi yüze döndüğünde ve parmaklar gevşek bir şekilde açıldığında, ağzın hemen önünde bileğin üzerinde hızla ileri geri hareket ettirilerek sese çok tuhaf bir titreşim etkisi kazandırılmaktaydı.

Darwin 1899 yılında bu konuyla ilgili olarak, erkekler ya da kadınların eklemsele dilde karşılıklı sevgilerini ifade etme gücünü kazanmadan önce, müzikal olarak notalar ve ritim ile birbirlerini çekmeye çalıştıkları önerisini ortaya atmıştır<sup>47</sup>. Charles Darwin’in bu teorisi eleştirilmiştir. Karl Bücher, 1986’da yayımlanan ünlü eseri “*Arbeit und Rhythmus*” de müziğe “ortak çalışmayı kolaylaştırmanın bir aracı” olarak işaret ettiğinde, eleştirmenler en eski insan toplumlarında ritmik olarak yürütülen ortak çalışmanın hiçbir zaman var olmadığı düşüncesine itiraz etmişlerdir<sup>48</sup>. Herbert Spencer 1857 yılında “*The Origin and Function of Music*” adlı yayınında kuşlardaki eşeysele seçilim hipotezinin insanlar için de geçerli olduğuna itiraz etmiştir<sup>49</sup>.

---

<sup>44</sup> Kınacı 2012: 11.

<sup>45</sup> Sachs 1981: 3.

<sup>46</sup> En eski enstrüman insan vücududur ve eski Hint müzik metinlerinde buna “gatra veena” denilmiştir: ellerin çırpılması, uyluk ve kalçalara vurma, bu tür işitsel, bedensel eylemler ilk enstrümanlar olarak düşünülmektedir. Bkz. Deva 1978: 28.

<sup>47</sup> Lawergren 1988: 31-41.

<sup>48</sup> Sachs 1981: 3.

<sup>49</sup> Kleinman 2015: 3-14.

Mukayeseli müzikoloji, tarih öncesinde ilkel insanların ilk defasında kuş ötüşünden etkilendiklerini ve onu taklit etmek için müziği geliştirmiş olabileceklerini öne sürmüştür<sup>50</sup>. Basit fikirli müzisyen olan kuşların çıkarttıkları sesler babadan çocuklara geçen halk şarkıları gibidir. Kuşlar yalnız melodi bilirler, armoni<sup>51</sup> çıkaramazlar. İnsanlar ise armoniyi bilmektedir fakat tarihi yaklaşık on asır geriye götürülebilir. Değnekleri birbirine vurarak veya davul çalarak ritim tutan ilk insanlar bununla yürüyüş ve danslarında tempo tutmak için kullanmış olabilirler. Ur'da bulunan on bir telli lyra parçalarına göre beşbin sene önce ses uyumuna geçilmiştir<sup>52</sup>.

Müzikle ilgili bir başka teori, konuşmanın şarkıya, şarkının da enstrümanlara yol açtığıdır. Kült çevre müziğin gelişimi için bir uyarıcı olabilir ancak bu teoriye kuşkuyla yaklaşılmaktadır. Erken tarihlerdeki ritüellerde kullanılan müziğe rağmen, av müzik enstrümanlarının keşfinde önceliğe sahiptir. Müzik ve enstrümanların ilk faydacı amaçlarla kullandığı düşünülmektedir. Paleolitik müzik aletleri av araçlarıyla yakından ilişkilidir. Yüksek sesli vurmali çalgılar ve trompetler avı çağırmak, kovalamak ve avcılar arasında iletişim, hayvanları tuzaklara yönlendirmek, hayvan seslerini taklit etmeyi sağlayan sinyal araçları olarak kullanılmıştır. Kanıtlar en eski müzik aletlerinin başlangıçta tarih öncesi avda kullanıldığı tezini destekleyici niteliktedir. Andre Schaeffner (1968), dansı 1936'da müziğin kaynağı olarak kabul etmiştir ve kökenini vurmali çalgılar ile açıklamaktadır. Ancak her bir enstrüman türünün, kendi tarihinin diğer türlerle ilişkili olması gerekmemektedir. Her enstrüman kendine özgü kökleri ve farklı koşullar altında birçok farklı yerde ortaya çıkmış olabilir. Enstrümanlar icat edildiğinde ve daha karmaşık toplumlar oluştuktan sonra, birçok etki gerçek köken aşamasından sonra müziği şekillendirmede etkili olmuştur<sup>53</sup>. Modern Çağda "Enstrüman" insan vücudu dışında müzik üretmek için kullanılan bir araçtır<sup>54</sup>.

---

<sup>50</sup> Çağıl 2013: 3.

<sup>51</sup> Armoni: (=Harmonia) Ses perdelerinin ve aralıklarının isimleri ve aralıkların sayısal oranlarıdır, armoni "ahenk" anlamına gelse de belli bir müzikal ilişkiyi anlatmaktadır. İki ayrı sesin birlikte çalındığında tek bir ses gibi duyulduğu oktav ilişkisidir. Pisagorculara göre ahenk; aynı anda duyulan iki farklı sesin birbirlerine karışarak bir harman oluşturmalarıdır. Aristo, ahengi iki farklı rengin karışımına benzetmiştir, örneğin yeşil renk, mavi ve sarı renklerin karışımıdır fakat gözümüzün bu iki rengi görmez, sadece yeşil rengi algılar. Bkz. Baysal 2014: 59.

<sup>52</sup> Uzdilek 1977: 55-57.

<sup>53</sup> Lawergren 1988: 31-42.

<sup>54</sup> Deva 1978: 28.

Günümüzdeki algılanışı ile müzik enstrümanlarından en eskisi muhtemelen davul ve kaval gibi melodik olanlardır. Ses bileşimleri keşfedildikten sonra armonik adım atılmış ve arkasından telli, tuşlu ve darbeli enstrümanlar geliştirilmiştir. Bilimin gelişmesi ile daha iyi anlaşılabilen sesin müzikal niteliğinden dolayı ses daha iyi kullanarak piyano, org gibi gelişmiş enstrümanlar yapılabilmektedir<sup>55</sup>. Örneğin, Paleolitik kemik flütlerinin parmak delikleri bulunmamaktaydı, Neolitik dönemde bu delikler yapılmıştır. Melodik kaynakların gelişimi çok yavaş olmuştur ve delikli flütler belirgin bir “ton sistemi”<sup>56</sup> nin geliştiği anlamına da gelmemektedir.

## 1. 2. TARİHİ SÜREÇTE MÜZİK KÜLTÜRÜ

Müzikle ilgili arkeolojik eserlerin çoğu doğu ve güneyde bulunmuştur ve bunlar Kikylad (M.Ö. 3000 gibi), Minos (MÖ 2000–1400 merkezi dönemi) ve Miken (MÖ1600–1100) uygarlıklarıdır. Başta Mısır, Kıbrıs ve Küçük Asya’nın kıyı bölgeleri olmak üzere komşu ülke ve bölgelerden gelen eserler de bulunmaktadır. Akdeniz–Ege bölgesinde bilinen en eski müzik eseri tasviri, Keros’ta yaklaşık MÖ 2700 yılına tarihlenen oturmuş harp çalan Kykladik bir mermer heykelciktir (**Resim 2**)<sup>57</sup>.

Sümerlilerde hükümdarın her yılın ilk günü aşk ve doğurganlık tanrıçası İnanna’nın rahibelerinden biriyle evlenmesi kutsal görevdi. Çok eski bir geleneğe dayanan bu törenden önce şenliklerde müzik ve şarkı eşliğinde danslar yapılmaktaydı. Samuel Noah Kramer, İstanbul Eski Şark Eserleri Müzesi’ndeki Sümerlilere ait 2461 numaralı küçük bir tabletteki şiirin, bir aşk şarkısına ait olduğunu ortaya çıkarmıştır. Bu tabletteki şiir “kutsal evlilik” ayini sırasında söylenmek üzere yazılmıştı<sup>58</sup>. Ayrıca Sümerlerde bebekler ninnilerle uyutulmakta, işçiler çalışırken şarkı söylemekteydiler<sup>59</sup>. Sümer müziğinde her Sümer tanrısını temsil eden bir sayı olduğu ve bunların diyatonik dizinin kökenleri olabileceği düşünülmektedir<sup>60</sup>.

---

<sup>55</sup> Uzdilek 1977: 57.

<sup>56</sup> Ton sistemi: Müziğin en küçük birimi aralıklar (aralık: iki sesin uyumu. Bkz. Serra 2017: 1238) birleşerek gamları oluşturur, gamlar (gam: notaların gruplanması–majör, minör vs.) da melodi ve armoniyi, bir sonraki aşama olan tonlar ise tek bir sesi değil, belirli bir tonaliteyi oluşturan gamdaki diğer sesleri de içeren temel sesi, tonik sesi anlatır. Bkz. Boone–Schonbrun 2020: 63, 82, 83.

<sup>57</sup> Anderson 1994: 1-5.

<sup>58</sup> Kramer 2002: 295, 296.

<sup>59</sup> Kınacı 2012: 12.

<sup>60</sup> Baldan 2019: 63.

Mısır'da kazılarda bulunan eserlerden gelişmiş bir müzik kültürlerinin olduğu ortaya çıkmış ve kadınlar şarkı söyleyerek dans etmekte, dini törenlerde Osiris'in ölümü ve yeniden doğuşu şarkı ve enstrüman eşliğinde dans ederek kutlamaktaydı<sup>61</sup>. MÖ 2750 yıllarına ait bir Mısır tablosunda yedi müzik sanatçısından ikisi telli, biri borulu enstrüman çalmakta, oturan iki sanatçı ise enstrüman çalanlara tempo tutarak el çırpılmaktadırlar. Bu eserler, beş bin sene önce insanların melodiyi bildiklerini ve melodi tarihinin medeniyet tarihi ile paralel geliştiğini göstermektedir<sup>62</sup>. Saraylar, savaş alanları ve dini ritüellerde müziği kullanmışlardır. Hathor ve Bes müzikle ilgili olan tanrılardır. Din görevlilerden oluşan müzik toplulukları tapınaklarda şarkı söylenmekteydi. Amarna Çağı'nda Güneş Tanrısını hoşnut etmek için yabancı ülkelerden getirilen şarkıcılar kültürel şarkılarını icra etmekteydiler<sup>63</sup>. İlk telli çalgılar Mısır ve Mezopotamya'da kullanılmıştır. Çalgıların bir kısmının ortak özellikte olması MÖ 2700 yıllarında Eski Krallık Döneminde Mezopotamya ile diğer kültürlerin etkileşimde olduklarını göstermektedir. Mısır kültürünün Girit ve Yunanistan üzerinde etkileri vardır<sup>64</sup>. Mezopotamya'da müzik gelişiminde önemli bir merkezdi ve MÖ 4. ve 3. yüzyıla ait belgelerde ve edebi eserlerde müzisyenler ve müzik aletlerinden bahsedilmektedir. Bu kaynaklara göre, müzik enstrümanları o dönemin kültürleri tarafından kutsal görülmekteydi ve çok sık tasvir edilmeleri değerli kabul edildiklerini göstermektedir. İnsanları yaşadıkları önemli olayları bu eserler ile ölümsüzleştirmek istemişlerdir<sup>65</sup>.

Yapılan araştırmalarda Hititlerin törenlerde başlangıç ve bitişleri belirlemek, tanrı heykellerinin taşınması sırasında, doğal afetler, savaşlardan sonra, şenliklerde, şifa ayinlerinde, ritüeller ve dini törenlerde Mezopotamya etkilerinin de içinde olduğu müzik unsurlarını kullanmışlardır<sup>66</sup>. Hitit kültüründe müzik yaşamın birçok anında yer almış, neşe ve eğlence işlevinin yanı sıra sakinleştirme ve ruhları doyurma aracı olarak da görülmüştür. Tanrıça İştar'ın canavarı kandırmak için şarkı söylediği mitolojik hikâyelerinde, başka bir anlaşma metninde "galgarturi" adlı bir enstrümanın sesi sayesinde anlaşmanın unutulmamasının icab ettiğinden bahsedilmektedir<sup>67</sup>.

---

<sup>61</sup> İlyasoğlu 2009: 15.

<sup>62</sup> Uzdilek 1977: 55-57.

<sup>63</sup> Şahin 2020: 17.

<sup>64</sup> Say 1997: 29-41.

<sup>65</sup> Kutzer 2017: 7-18.

<sup>66</sup> Celasin 2007: 19-24.

<sup>67</sup> Şahin 2020: 27.

Hurriler'e ait bir tablette "öndeki, sonraki, üçüncü, ince" terimlerinden faydalanılarak "Hurri İlahisi" adında bir melodi oluşturulmuştur. Bu dizilerden<sup>68</sup> meydana gelen diyatonik müzik dizileri Türk müziğinde de bulunmaktadır<sup>69</sup>.

Doğu ve Antik Yunan kültüründe telli, üfleme ve vurmali olmak üzere üç çeşit çalgı bulunmaktaydı. Dini bayramlar, törenler ve tiyatro müzik eşliğinde yapılmaktaydı<sup>70</sup>. Yunan kültüründe halka açık müzik faaliyetleri dini bayramlar bağlamında ortaya çıkmıştır. Daha sonra tiyatro ve yarışmalar dışında din ile bağlantılı devam etmiştir. İşçilerin, sporcuların antreman sırasında, soyluların symposionlarda söyledikleri şarkı gibi birçok bağlamı bulunmaktadır. Askeri amaçlı söylenenler ise ayrı bir bağlamı ve amacı vardı. Büyük İskender döneminde müzik propagandanın en önemli unsuru olmuş ve doğuda kazanılan zaferler aulos, kithara ve şarkı eşliğinde kutlanmıştır. Ayrıca bu dönemde trompetler ile farklı melodik ve ritmik ezgiler de icra edilmeye başlanmıştır<sup>71</sup>. Bu çağda müziği uzmanlar icra etmekte ve "Dionysos Sanatçıları-Dionysiakoi technitai" adlı loncaları oluşturmuştur. Müziğin popüler bir eğlence aracı olarak işlevi giderek artmış ve artık toplumun etik değerlerini iletmemektedir.

Hellenistik dünyanın modern gösteri dünyası Roma'da verimli bir zemin bulmuştu ve burada daha da gelişmiştir. Kısa süre sonra müzik imparatorluğun siyasi gücünü pekiştirebileceği ve kitleleri manipüle edebileceği bir araç haline gelmiştir<sup>72</sup>. Helenistik dönemin başlarında sanatsal üretimin merkezi olan Roma Yunanistan üzerinde kontrolünü kursa da Yunan müziğinin etkisi altında kalmaya devam etmiştir.

Doğu ve Batı Akdeniz arasındaki kültürel alışveriş ile Mısır'dan ithal edilen kültürel ve müzikal unsurlar da sanat da yerini almış, geçmişten gelen müzikal unsurlar yenileriyle yaratıcı bir şekilde harmanlanmıştır<sup>73</sup>. Roma toplumunda müzik, yaşamın daimi ve her yerde bulunan bir parçasıydı. En dikkat çekici uygulamalardan biri akrabalık ve aile itibarının oluşumu ve sürdürülmesidir<sup>74</sup>.

<sup>68</sup> Dizi: "sıra, gam", "bir perde (seslerin tizlik-peslik gibi yüksekliği) ile oktav (ses aralığı) arasındaki perdelerin ardışık olarak sıralanmasıdır." Bkz. Yalçın 2005: 78.

<sup>69</sup> Baldan 2019: 65.

<sup>70</sup> Esin-Demirgen 2017: 398-399.

<sup>71</sup> Raffa 2017: 1189-1191.

<sup>72</sup> Rocconi 2015: 89, 90.

<sup>73</sup> Gavrilii 2011: 303-305.

<sup>74</sup> Alexandrescu 2019: 184.

İmparatorluk ve vilayet yetkilileri müziği gösteri sanatları veya gladyatör oyunları gibi geniş bir izleyici kitlesinin keyfi için kullanmıştır. Müzik kültürel olarak Roma yaşamının daha geniş sosyal ve kurumsal dokusuna nüfuz ederek, aile ve topluluk ortamlarında pekiştirme veya daha fazla ilerleme statüsüne sahip aileler arasında sık sık yerini almıştır<sup>75</sup>. MÖ 1. yüzyıldan itibaren dramatik performanslar, oldukça görkemli orkestra ve koro düzenlemeleriyle muhteşem, komik–hicivli mimlere dönüşmüştür<sup>76</sup>. Hıristiyan yaşam tarzı, sahnelerdeki müzik pratiğinin tasvirini etkilememiş, tiyatro, ziyafet, at yarışları Hıristiyan adetlerinin tamamen hâkimiyetine kadar devam etmiştir. Antik dönemler bittiğinde ise yüzyıllardır moda olan müzikal faaliyetler ve müzik aletleri terkedilmiştir. Bizans döneminde yeniden canlanıncaya kadar sessiz kalmıştır<sup>77</sup>.

Müzik tarihi aynı zamanda insanlığın olgunlaşma safhalarını göstermektedir ve ilim tarihi ile paralel gelişmiştir. Pozitif ilimde gelişim evrelerini üçe ayrılmaktadır: 1- Aristo yani Grek devri, 2 - Bacon–Galla–Newton devri, 3 - Rutherford–Einstein devridir. Birinci gelişim evresinde Tales, Aristo gibi bilim insanları etkilidir ve Greklerin skolâstik devridir. Bu dönemde müzikte ölçüye ve tecrübeye önem verilmemektedir<sup>78</sup>. Aristoteles, müziği tregedyanın altı ögesinden biri olarak göstermiş ve tregedyayı zenginleştiren en önemli araç olduğunu söylemiştir<sup>79</sup>. Aristoteles ayrıca müziğin ahlak eğitimi, dinlenme ve boş zaman geçirmek için gerekli olduğunu, zihin ve bedende olumlu etkiler yarattığını savunmuştur<sup>80</sup>. Birinci gelişim dönemi içinde yirmi asır sonra Arşimed ve Pissagor'da bulunmaktadır, ölçü ve tecrübeye önem verilmeye başlanmıştır. Bu evrede dini ve halk müzikleri bulunmaktadır<sup>81</sup>. Yaklaşık MÖ 500'lerde Yunan müziği teorisi kurucusu Pisagor'dan MÖ 400'lerde müzikolog Aristide Quintilien'e kadar müzik gelişmiştir. Pisagorcular matematiğe dayanan teorileri sayesinde sayılar ile evreni açıklamışlar, özellikle müzik, tıp ve astronomi alanlarında yeni buluşlar sayesinde müzikte bir notanın beşte bir ve dörtte birlik oktav ve aralıklarının sayısal oranını bularak sesi şekillendirmiş ve sesi sayıları biçimlendirmenin ana kaynağı olarak kullanmayı keşfetmişlerdir<sup>82</sup>.

---

<sup>75</sup> Alexandrescu 2019: 184.

<sup>76</sup> Kramarz 2013: 47, 50.

<sup>77</sup> Gavrilli 2011: 303-305.

<sup>78</sup> Uzdilek 1977: 59-60.

<sup>79</sup> Aristot. VI. 6, 16

<sup>80</sup> Kutlu 2019: 303.

<sup>81</sup> Uzdilek 1977: 59-60.

<sup>82</sup> Çağıl 2013: 6-7.

Müziği bilimsel inceleyen MÖ 4. yüzyıl müzisyen ve müzik teorisyeni Aristoxenus, Pisagorcu geleneğinde eğitiminin yanında kulaktan ve deneysel yaklaşımcı Harmonikçiler ile de ilgilenmiş, ayrıca lise yıllarında Aristo ile de çalışmıştır. Müzik bilim dilinin oluşmasında öncü Aristoxenus, Pisagorcuların matematiksel, Harmonikçilerin ise geometriksel bakış açısı yanında müzik teorisinde fonksiyonel yaklaşımı ile kavramsal ve teoriktir. Ona göre müzik biliminde matematik yanında “dynameis” yani müziğin fonksiyonelliği, yapılabirliği, kuvve gibi etkileri de bulunmaktadır<sup>83</sup> ve “kulak ve duyma işitsel yöntemi” müzik teorisinin merkezindedir<sup>84</sup>.

İkinci devirde nazariyecilik ve tecrübecilik paralel gelişmiştir, armoni başlamıştır, Descartes, Harvey ve Shakespeare dönemin önemli bilim insanlarıdır. 1614 yılında logaritmanın keşfedilmesi ile üçüncü modern devire girilir ve bu dönemde nazariye ve tecrübeler artmıştır, Bach’ın geliştirdiği “eşit temperamanlı gam”<sup>85</sup> bu dönemin ilerlemelerindedir. Ses ilminin gelişimi müzik aletlerinin yapılışında da çok büyük rol oynamıştır<sup>86</sup>.

---

<sup>83</sup> Baysal 2014: 62-82.

<sup>84</sup> İlim 2018: 59.

<sup>85</sup> Eşit temperamanlı gam: notaların belli bir ayarla dizilişi. Bkz. Yarman 2001: 44-56.

<sup>86</sup> Uzdilek 1977: 59-60.

## İKİNCİ BÖLÜM

### ANTİK DÖNEMDE KULLANILAN ENSTRÜMANLAR

Toplumlar kimliklerini yansıtan müzik aletlerini kültürleri, gelenekleri, becerileri ve teknikleri çerçevesinde sınıflandırmışlardır. Örneğin Yunan mitolojisinde çalgılar ile tanrılar arasında sembolik ve işlevsel bağlantılar (Ek 1) kurulmuş<sup>87</sup>, tanrılar, yarı-tanrılar, kahramanlar ve insanlar müzikle iç içe mitolojik öykülerde anlatılmış<sup>88</sup> ve besteciler mitolojik öyküleri eserlerinde işlemişlerdir<sup>89</sup>. Yunanlılar, müzik aletlerini, Yunan olarak kabul edilen çalgılar, yabancı kökenli çalgılar olarak iki farklı kategoriye ayırmıştır<sup>90</sup>. MÖ 8. yüzyılda Çinli kuramcılar müzik enstrümanlarını yapıldıkları maddelere, MÖ 6. yüzyılda Kızıldenizliler fiziksel özelliklerine göre sınıflandırmışlardır. Ortaçağ'da ise yaylı, nefesli ve vurmali olarak üçe ayrılmıştır. Bu sınıflandırmalar daha sonraki organoloji<sup>91</sup> çalışmalarında yetersiz görülerek geliştirilmiştir. V. C. Mahillon “*Musee Instrumental du Conservatoire Royal de Musique*”, C. Sachs “*Instrumental Museum of Berlin*”, G. Montandon “*Musee d’Etnographic*”, A. Schaeffner “*Musee de l’Homme*” ve N. Bassaraboff “*Museum of Fine Arts*” adlı eserleri ile bu sınıflandırmalara katkı sağlamışlardır. 1914 yılında Curt Sachs ve Eric Hornbestel müzik enstrümanlarını gövde yapılarına göre:

1- Katı maddelerin titreşimiyle ses çıkaran vurmali çalgıları “İdiyofon”

2- Deri ya da zar gerili çalgıları “Membranofon”

3- Yaylı enstrümanları “Kordofon”;

4- Ses titreşiminin hava yoluyla elde edildiği üfleli olanları “Aerofon” olarak dört sınıfa ayırmışlardır. Elektronik enstrümanlar “Elektrofon” Modern Çağ'da bu sınıflandırmaya eklenmiştir<sup>92</sup>.

---

<sup>87</sup> Celasin 2007: 64.

<sup>88</sup> Baldan 2019: 61.

<sup>89</sup> Sarıboğa-Akıncı 2017: 4.

<sup>90</sup> Belis 1986: 21.

<sup>91</sup> Organoloji: Şekli, tarihi, kullanımı gibi her yönü ile müzik enstrümanlarını inceleyen bilim dalı. Bkz. Kostak 2001: 6.

<sup>92</sup> Kostak 2001: 7-10.

## 2. 1. İDİOFON (TİTREŞİMLİ) ENSTRÜMANLAR

Bu sınıflandırmaya giren enstrümanlar sağlamlığı ve esnekliği sayesinde gerilmiş bir zar ya da tel olmadan ses üretebilirler. Çalan kişinin vuruş hareketi ile ortaya çıkan titreşim sayesinde ses ortaya çıkar<sup>93</sup>.

### 2. 1. 1. Kastanyet - Cymbal / Zil – Krotala / Kroupala (Kat. 5 - Kat. 6 - Kat. 8 - Kat. 15 –Kat. 18 - Kat. 21 - Kat. 23)

“Kastanyet” terimi, çarpıcı yüzleri daha dar olan klapper anlamında kullanılmaktadır ve yüzleri daha dolgun bir<sup>94</sup> rezonans<sup>95</sup> vermek için oyulmuştur.. Birçok Yunan vazosunda Dionysos dansçılarının ellerinde tasvir edilmiştir.<sup>96</sup> Kastanyet genellikle zevk, güzellik ve dans ile ilişkilendirilmiştir. “Kastanyet” kelimesi İspanyolca kökenlidir ve kestane ağacından yapılmaktaydı. Malzemeler arasında ahşap, kabuk, pirinç, bronz ve demir de bulunmaktadır. Kastanyetler, ziller gibi, çiftler halinde çalınmaktaydı ancak zillerden farklıdır ve bir oyuncunun her elinde bir çift tutacağı kadar küçüktür (**Çizim 1**)<sup>97</sup>.

İki yuvarlak plakadan oluşan cymbal’in ortası bombelidir. Yuvarlak plakaların ortasında delik vardır ve bu deliklere geçirilen ipler ile iki elin orta parmaklarına tutturulur. Ses iki plaka birbirine vurularak çıkartılmaktadır (**Çizim 2**). Doğru kökenli olan bu enstrüman Minoan Girit’te bilinmekteydi. Yunan sanatında MÖ 7. yüzyıl ve MÖ 6. yüzyıldan çeşitli örnekler günümüze ulaşmıştır. Menander Mozaîği’nde (**Kat. No. 21**) dans eden figürün elinde cymbal tasviri yer almaktadır. Bu cymballer modern konser zillerinden daha küçüktür ve çapları 18 santimetreden azdır. Kenarları çevrili bir kupa şeklindedirler<sup>98</sup>.

<sup>93</sup> Hornbostel-Sachs 1961: 14-17.

<sup>94</sup> Sachs 1940: 103-104.

<sup>95</sup> Rezonans: Uyarıcı sistemin frekansı ile rezonatörün öz frekansı aynı değerde ise, özel bir zorlanmış titreşim oluşur. Bu zorlanmış titreşimin genliği, uyarıcı titreşimin genliğine göre çok büyük değerler alabilir. Yani uyarıcı titreşim, rezonatör tarafından güçlendirilmiş olur. Bu olaya rezonans denilmektedir. Bkz. Zeren 2018: 40-41.

<sup>96</sup> Kestane kastanyeti Fenike kökenlidir, zillerin ise Yunanistan’dan ithal edilmiş olabileceği düşünülmektedir. Kastanyet’in Mısır’da iki formu vardı. Birincisi çok farklı bir şekle sahipti ve küçük ahşap uzunlamasına yarıya kesilerek ve yivli bir kısmı sap olarak kullanılmış, İkinci form modern İspanyol kastanyetlerine benzer fakat daha az düz ve kestane şeklindedir. Sanat eserinde bu formlar tasvir edilmemiştir, korunmuş örnekler Hristiyan mezarlarından bulunmuştur. Bkz. Sachs 1940: 103-104.

<sup>97</sup> İspanyol dansçılar “tiz” ve “bas” olmak üzere iki boyut kastanyet kullanmaktaydı. Dişi olarak adlandırdıkları daha küçük çift, sağ el ve ritm için kullanılmaktaydı, daha büyük erkeği ise, sol elde tutulur ve temel notaları temsil etmekteydi (**Resim 3**). Bkz. Densmore 1927: 11.

<sup>98</sup> West 1992: 125.

Arka kısmında içinden geçen metal bir halka vardır, bu delik orta parmak sokulabilir veya kemere bağlayabilmek için olabilir<sup>99</sup>. Enstrüman farklı kültürlerde de bilinmektedir<sup>100</sup>.

Davullarla birlikte veya dini müzik bağlamında bahsedilen “krotala” veya “krembala” adlı enstrüman dans eden kızlar tarafından kullanılan normal kastanyetlerden farklı görünse de cymbal ile aynı olduğu varsayılmaktadır (**Çizim 3 a**)<sup>101</sup>. Noheda Mozaïği (**Kat. No. 5**), Şeyh Zoude (**Kat. No. 6**), Vaudeville Sanatçıları Mozaïği (**Kat. No. 8**), Kartaca Ziyafet Mozaïği (**Kat. No. 18**) ve İstanbul, Samatya’daki Dionysos Mozaïği’nde (**Kat. No 23**) yer alan sahnelerde bu enstrümanın benzeri tasvir edilmiştir. Antik çağların sayısız müzik aleti arasında yer alan ve tahta ayakkabıdan yapılan enstrüman Yunanistan’da “kroupala”, Roma’da “scabellum” olarak bilinmektedir. Bu enstrüman ritm ve çeşitli sinyaller vermek için kullanılmıştır. Ayak başparmağı ile ikinci parmak arasından geçen deri bağcıklarla giyilmektedir ve aralarına iki zilin sokulduğu iki ahşap tabanla donatılmış bir sandalettir (**Çizim 3 b**)<sup>102</sup>. Bu enstrüman Noheda Mozaïği (**Kat. No. 5**) ve Vaudeville Sanatçıları Mozaïği’nde (**Kat. No. 8**) tasvir edilmiştir.

## 2. 2. MEMBRANOFON (VURMALI) ENSTRÜMANLAR

Sıkıca gerilmiş zar ya da deri gerilerek oluşturulan enstrümana doğrudan vurularak ses elde edilir<sup>103</sup>.

<sup>99</sup> West 1992: 125.

<sup>100</sup> Asur kültürüne ait sahnelerdeki tasvirlerle göre Asur müzikal kültüründe iki parçadan oluşan cymbal kullanılmıştır. Kültepe Karum’unda bulunan MÖ 1400-1370’e tarihlendirilen cymballer iki parçadır (**Resim 4**). MÖ 19. yüzyıla tarihlenen yumruk biçimli libasyon vazosunun ağız kısmındaki frizde, Fırtına Tanrısı’nın sağ elinde topuzu ile sol elinde yularını tuttuğu boğasının ve Altar’ın önünde Hitit Büyük Kral’ı III. Tuthaliya’nın gaga ağızlı bir testiden içki dökme sahnesi sergilenmektedir. Bu sahnede uzun mantolu bir müzisyen cymbal çalarken tasvir edilmiştir (**Resim 5**). Bkz.Özer 2007: 27.

<sup>101</sup> Krotala Roma imparatorluk döneminde, Kıpti dilinde, Mısır’da, Sasani İran’da ve Burma’da da bilinmekteydi. Birçok klasik metinde Bakhos müzik enstrümanı olarak kullanılan “rhoptra” terimi ile aynı anlama gelmektedir. Rhoptra’nın bronz olduğu ve sallandıklarını ve birbirine bağlanmış iki parça bronzdan oluştuğu söylenmektedir. Rhoptron kapı tokmağı gibi patlama ile gelen menteşeli şeyleri ifade ettiğinden, cymbal çırpıcılarına çok benzemektedir (**Resim 6**). Bkz. West 1992: 125, 126.

<sup>102</sup> Sarti 219: 53.

<sup>103</sup> Hornbostel-Sachs 1961: 17-20.

## 2. 2. 1. Tympanon / Davul (Kat. 1 - Kat. 2 - Kat. 5 - Kat. 6 - Kat. 21 - Kat. 23 -Kat. 33)

Tympanon'un çeşitli biçimleri vardır ve çok eski bir enstrümandır<sup>104</sup>. Greklerde "tympanon" olarak geçmektedir. Yunan'lılar vurmali çalgıları çok sevmemiştir. Doğu kökenli ve sert tınlayan vurmali çalgılar, Antik Yunan'da tutunamamıştır. Dionysos tapınmalarında zilsiz tympanon, darbuka, küçük ziller, çelik üçgen ve çingirakların takılı olduğu çalparalar kullanılmıştır<sup>105</sup>.

Genellikle bir ses kutusu veya çerçeve üzerine gerilmiş bir deri veya zarın gerilmesiyle yapılmaktadır (**Çizim 4**). Hellenistik ve Roma dönemlerinin tasvirlerinde küçük portatif, sığ bir çerçeve tamburudur, metalden yapılmış dar bir yuvarlak çerçeveden veya ahşaptan oluşmaktaydı. Pompeii'den Dioscourides Mozaigi'ndeki (**Kat. No. 33**) tasvir eski bir davulun en iyi temsillerinden biridir ve çerçeveye tutturulmuş dekoratif püsküller bulunmaktadır. Curt Sachs, aynı zamanda vazo resimlerinde gösterilen bazı davullara bağlı olan kulpların da olduğunu belirtmiştir. Benzer Bacchus sahnelerinde, Maenadlar genellikle tympanon tutmaktadırlar. Pompeii duvar resimlerinde olduğu gibi davula genellikle elle vurulmaktaydı. Roma'da bulunan MS 3. yüzyıla ait iki kabartmada davul sopaları vardır. Vatikan Müzesi'ndeki bir parça, sopalarla dövdükleri yuvarlak nesnelere taşıyan dökümlü figürleri göstermektedir. Bacchus alayı içinde dans eden Maenad, Yunan vazo resimleri ve Roma lahitlerine ve diğer kabartmalarda görülmektedir. Bu tür Bacchus sahneleri imparatorluk boyunca bulunur ve birçok yazar tarafından Bacchus ayinleri ile bağlantılı olarak bahsedilmiştir. Diğer kültürlerle, özellikle de Kybele ile ilişkilendirilmektedir. Roma'da MS 2. yüzyıl'a ait bir kabartmada, tanrıçanın ibadetinde kullanılan diğer ritüel nesnelere birlikte kayış ile asılı tympanum tasviri bulunmaktadır<sup>106</sup>.

<sup>104</sup> Enstrümanın en eski tasvirleri Mezopotamya abideleri üzerindedir. Tympanon, Çorum Hüseyinde'de bulunan Hüseyinde ve Ankara İnandık Tepe'de bulunan vazolar üzerinde de tasvir edilmiştir. Bkz. Say 1997: 65. Gaziantep Zincirli'de bulunan Ortostatlar üzerindeki tasvirlerde de müzisyenler grubunda tef yer almaktadır ve Hitit kabartmalı vazolardakine benzerdir. Bkz. Şahin 2020: 251. MÖ 3.500 ve 2.200 arasında yaygın olan davullar, özellikle orta Avrupa kültürlerinde, bir tane Güney İsveç ve birkaç tane Danimarka'da bulunmuştur. Davullar şekil ve boyut olarak değişmektedir, genellikle açık uçlu bir taban ve yukarı doğru genişleyen bir boyun, üst kenarda aralıklarla takılı kanca benzeri düzenli çıkıntılar ve delikli topuzlar veya halkalar ile karakterize edilirler (**Resim 7**) Both 2018: 42. Kıbrıs'ta bulunan ve Arkaik döneme (MÖ 8. yüzyılın ortaları) tarihlenen kadın figürinler elleri ile tympanon benzeri bir enstrümanı çalmaktadır (**Resim 8**) Bkz. Paz 2007: 62.

<sup>105</sup> Say 1997: 65.

<sup>106</sup> Wardle 1981: 369-373.

Ziller ile davulun gizemli ritüellerde özel bir işlevi olabileceği düşünülmektedir. Bazı yazıtların yanında tympanum oyularak tasvir edilmiştir. Kybele'nin onuruna bir töreni anlatan Lucian, müziğin dinleyicileri üzerindeki güçlü etkisini vurgulamış, özellikle boru ve davulların eşlik ettiği şarkıdan bahsetmiştir<sup>107</sup>.

### 2. 2. 2. Oksyvaphi /Acetebula (Kat. 15)

Çubuklar ve kaselerden oluşan bir müzik enstrümanıdır (**Çizim 5**). MS 4. ve 6. yüzyıldan kalma bir zemin mozaïği (**Resim 9**) ve bir el yazmasında tasvir edilmiştir. MS 4. yüzyılın sonlarından kalma zemin mozaïği, Suriye'nin Mariamin şehrinde bir evde bulunmuştur. Bu müzik aletinin diğer tasviri, kökeni MS 6. yüzyılda Suriye'ye dayanan Viyana Genesis el yazmasında bulunan bir ziyafet sahnesinde tasvir edilmiştir (**Resim 10**). Zenginler için yapılan iki eserde, altın parçalarla süslenmiş açık renkli kıyafetler giymiş zengin pagan kadınlar, müzik çalmaktadırlar. Viyana, Avusturya Ulusal Kütüphanesi'nde bulunan el yazması folyo iki yatay parçadan oluşmaktadır. Üst kısım, eski Ahit'in (Septuaginta) Yunanca çevirisini, alt kısmı metne dayalı açıklamalarını içerir. Tasvirde, Firavun Herodes Antypas'ın tüm kölelerine verdiği ziyafet, doğum gününde uşaklarını affetme ve onu hapisneden çıkarma kararı kutlanmaktadır Sahne, Firavun'un sarayının triclinium'unda yer almaktadır. Solda, dört adam yarım daire şeklinde bir kanepede oturmaktadır ve köleler onlara içki getirmektedir. Kanepenin sol kenarında, Antik Çağ'da olduğu gibi onur yerine, taçlandırılmış Firavun oturmuş, tuniği üzerinde tek omzunda bağlanmış uzun, mor kumaş giymiş, yanında uşak, fırıncı ve Joseph sadece beyaz tunikler giymişler, başlarında çelenkler bulunmaktadır. Sağda müzik çalan iki kadından biri uzun kolludur, sarı kollukları olan uzun mavi tunik giyerken, diğeri kolsuz gül rengi tunik giymiştir. Dar alçak ahşap masanın arkasında duran müzisyenler aulos ve masaya yerleştirilmiş dört kâse çalmaktadır. Kâseler, gümüşten yapılmış gibi gridir. Müzisyen kâselerden birine bir çubukla vurmakta, işaret parmağını çubuğun üst kısmına yerleşmiştir. Diğer çubuğu ise öbür elinin ikinci parmağın üzerinde işaret parmağı ve başparmak arasında tutmaktadır. Sağdaki tasvirin küçük bir kısmı asılmış fırıncıya ithaf edilmiştir<sup>108</sup>.

<sup>107</sup> Hindistan'da ise bilinen sopa'nın erken yüzyıllarda Orta Doğu kökenli olduğu düşünülmektedir. Bkz. Wardle 1981: 371-373.

<sup>108</sup> Gavrili-Despoti 2005: 49-59.

Üç genç adamdan biri, ölüm cezası sırasında taş atmaktadır. Filolojik kaynaklarda “oxyvaphon” kelimesi MÖ 5. yüzyıldan kalma Yunanca metinlerde yer almaktadır, “asetabula” veya “acitabula” olarak, MS 6. ve MS 14. yüzyıl arasında, çubuklarla çalınan kâselerden oluşan bir müzik aletine atıfta bulunan açıklamalar vardır.

Geç Antik Çağ yazarları bize oxyvaphi'nin yapıldığı malzeme, çalınış şekilleri, ürettikleri tonun kalitesi ve sınıflandırıldıkları enstrümantal kategori hakkında ilginç bilgiler sunar. Metinlerde her zaman kullanılan oxyvaphi veya acetabula kelimesinin çoğul şekli, Mariamin'li Kadınlar Mozaigi (**Kat. No. 15**) ve Viyana Genesis'in (**Resim 10**) tasvirlerdeki kase sayısı ile ilgilidir. Oxyvaphi'nin boyutu farklı sanatsal ortamlar nedeniyle farklılık gösterir. Mozaikte detay tasviri çok daha zordur. Her tasvirde kâseler aynı boyuttadır. Eğer sanatçılar kaselerin gerçek büyüklüğünü sadeleştirmeden tasvir ederse, kaselerin içine su veya başka bir sıvı dökerek farklı ayarlamalar gerektirdiğini kolayca varsayabiliriz. Her bir kaba dökülen su miktarlarının farklı kombinasyonları, sonsuz çeşitlilikte ayarlamalara izin verir<sup>109</sup>.

Vurmalı enstrümanların bilinçli kullanımı, çalgı müziği topluluklarının gelişimiyle paralellik gösterir. Zil, çelik üçgen, kastanyet, tympanon, trampet, davul, gong, çan gibi vurma çalgı çeşitlerinin ilkçağdan başlayarak müzikte aldığı yer, ancak orkestra içinde değerlendirilen tınılar biçiminde şekillenmiştir ve bu da MS 17. yüzyıldaki çalgısal gelişimle gerçekleştiği görülmektedir<sup>110</sup>.

## 2. 3. KORDOFON (TELLİ) ENSTRÜMANLAR

Bir veya daha fazla telli enstrümanlar bu grupta yer almaktadır<sup>111</sup>.

### 2. 3. 1. Lyra / Lir (Kat. 4 - Kat. 6 - Kat. 9 - Kat. 12 - Kat. 17 - Kat. 27)

Lyra, arp ve saz yapısında olan kordofon çalgılar içindedir ve arplardan geliştiği düşünülmektedir<sup>112</sup>. Hellenler altı yuvarlak ses kutulu lyra'dan etkilenmiştir<sup>113</sup>.

<sup>109</sup> Gavriili-Despoti 2005: 49-59.

<sup>110</sup> Say 1997: 163.

<sup>111</sup> Hornbostel-Sachs 1961: 20-23.

<sup>112</sup> Telli çalgılar arasında geliştirilen ilk müzik aleti arp'dır ve kökeni avcılarının ok atmak için kullandıkları yaydan gelmektedir. Bkz. Tekçam 2017: 162.

<sup>113</sup> Şahin 2020: 243.

Phorminx'in öncülünün Karatepe kabartmalarındaki<sup>114</sup> lyra tipi olduğu düşünülmektedir (**Çizim 6**)<sup>115</sup>. "Phorminx", en eski Yunan lyra çalgısıdır ve yarım daire biçimli bir ses gövdesi, ses gövdesinden dikey olarak yükselen kolları ve üzerine dört, daha sonra yedi telin gerildiği çapraz bir boyunduruğu ile çok basit bir şekle sahiptir (**Çizim 7**). Phorminx'in malzemesi çoğunlukla sağlam gövde için ahşap ve ipler için bükülmüş hayvan bağırsağıdır<sup>116</sup>.

Eski uygarlıkların farklı boylarda ve şekillerde kullandığı<sup>117</sup> enstrümanın doğuya ait olanlar ile batıdakiler ayırt edilebilmektedir. Geniş bir coğrafi yayılıma sahip bu enstrümanın Mısır dışında çok az sayıda örneği olmasına rağmen ayrıntılı temsilleri vardır. Ayırt edici özelliği alt kenarıdır, doğuda düz, batıda ise yuvarlak kenarlıdır. Üç bin yıl kullanılan lyra<sup>118</sup>, geliştirilerek değişik modelleri (**Çizim 8, 9, 10**) yapılmış ve profesyonel müzisyenler tarafından çalınmıştır<sup>119</sup>.

Frigler'den Helenler'e geçen bu enstrümanı vazoları Hermes ve Dionysos ile beraber tasvir etmişlerdir<sup>120</sup>. Lyra, Homeros'ta en çok adı geçen enstrümanlardan biridir. Enstrümanın adı Yunan edebiyatında "lyra", "chelys", "chelynna", "barbitos", "phorminx", "kithara" ve "kitharis" olarak geçmektedir. Batı, bu lyraları ikiye ayırmıştır: kutu lyraları ve çanak lyraları. Bu enstrümanların ses kutusu dikdörtgen, yuvarlak veya kare şeklinde olduğundan çıplak gözle gözlemlenmesi oldukça pratik ve kolaydır, diğerleri standart tipteydi veya uzun kolluydu. Örneğin: kutu lyra phorminx ve kithara, çanak lyra ise chelys (**Çizim 11**) ve barbitos (**Çizim 12**) dur. Barbitos, lyranın ağabeyi olarak adlandırılır ve bu enstrüman standarttan daha uzun ve daha dar kollara sahiptir<sup>121</sup>.

---

<sup>114</sup> Adana/Osmaniye/Kadirli ilçesine 25 kilometre doğusunda bulunan Geç Hitit Dönemi MÖ 8. yüzyıla ait kaya kabartmasıdır. Şahin 2020: 243. Kral Asitavata'ya müzik eşliğinde sunular yapılmaktadır (**Resim 11**) Aram stilinde yapılmıştır. Bkz. Akurgal 2014: 557.

<sup>115</sup> Sönmez 2008: 62. İlk örnekler MÖ 3. bin yıllarda Mezopotamya'da görülmüş ve Mısır, Yunanistan ve Roma'da Antik dönemlerden bilinmektedir. Yazılı kaynaklar azdır, eski örnekler daha çok ikonografik ve arkeolojik malzemelerden araştırılmaktadır. Bkz. Kolltveit 2000: 19.

<sup>116</sup> Ronacher 2012: 85.

<sup>117</sup> Özer 2007: 34. Hititlerde en sık kullanılan müzik aletiydi. Anadolu'ya özgü olan büyük Hitit lirleri yerde durmakta ve iki kişi tarafından ellerle çalınmaktaydı (**Resim 12**). Bkz. Yamaner 2018: 19, 50-51.

<sup>118</sup> Lawergren 1998: 41.

<sup>119</sup> Celasin 2007: 80-81, 107. Ur kraliyet mezarlarında gerçek lir kalıntılarının bulunduğu Sümer'de üçüncü binyıllara kadar gitmektedir. Bkz. Avigad 1978: 149.

<sup>120</sup> Özer 2007: 50, 82-83.

<sup>121</sup> Tsentemeidou 2020: 26, 27.

Lyra, Yunanlılar arasında en popüler enstrümandır ve Yunan mitolojisine göre Hermes'in bir icadıdır. Hermes dışarıda ilk yürüyüşünde karşılaştığı bir kaplumbağayı öldürür, eti çıkarır, kabuğu sığır derisiyle kaplar, kollar ve boyunduruk ekler ve her şeyi esnetir, hemen çalmaya başlar. Kurnaz küçük çocuk, kısa bir süre sonra kardeşi Apollon tarafından sığır çalmaktan suçlu bulununca, ona yeni icad ettiği enstrümanı çalarak öfkesini yatıştırır ve bundan sonra tüm şenliklerde çalabilmesi için ona verir<sup>122</sup>. Chelys ve Chelynna kaplumbağa kabuğundan yapılan bu özel lyra'yı tanımlamak için kullanılır (**Resim 13**). Lyra teriminin Homeros destanlarında görülmemesi, muhtemelen lyranın Homeros öncesi ve Homerik zamanlarda bilinmemesinden kaynaklanmaktadır<sup>123</sup>. Kaplumbağa kabuğu ve hayvan derisinden ses kutusu yapılan Lyra'ya ahşap kollar eklenmekteydi. En eski temsilleri yaklaşık MÖ 700 vazo resimleri ve MÖ 6. yüzyılın başlarına tarihlenen Homeros'un şiiri Hermes İlahisinde enstrümanın bebek tanrı tarafından icadı hakkındaki açıklamasıdır. Hayvan postunun kullanımı ilkel telli çalgılarda yaygındır ve günümüzde birçok ilkel kültürde varlığını sürdürmektedir. Ancak kaplumbağanın alt tarafının şekli düz ovaldir ve şiirde anlatılana göre üzerine gerilen öküz postu ile ses kutusu önden bakıldığında oval görünmelidir. Ancak bazı erken ve kabaca çizilmiş resimler bu şekli gösterse de, çok dikkatli çizilmiş beşinci yüzyıl vazo resimlerindeki karakteristik resim oldukça farklıdır (**Çizim 13**). Klasik vazo resimlerinde lyra gövdesinin yukarıya doğru kulakları vardır ve kollar onlara sabitlenmiş gibi görünür ve enstrümanın önünden daha fazla uzanmaz. Vazo resimlerinde deri ön tarafa içerideki oval bir delik ile gerilmiştir ve arkada kaplumbağa kabuğuna sabitlenmiştir. Kollar 26-30 santimetreye kadar uzun olabilen "testudo marginata" adı verilen kaplumbağanın ön yüzeyine sabitlenmekteydi. Bu Yunanistan'a özgüdür, ancak nadiren başka yerlerde de bulunur. Bu, enstrümanın Yunanistan menşeli olduğunun ve ithal edilmediğinin kanıtı olarak kullanılmıştır<sup>124</sup>.

Tanrı Apollo tarafından düzenli olarak çalınan tek enstrümandır ve diğer tanrılar tarafından takdir edilmiştir. Aristoxenus ve armoni üzerine yazan diğer yazarlar, öncelikle lyra müziğine sahiptir<sup>125</sup>.

---

<sup>122</sup> Ronacher 2012: 88.

<sup>123</sup> Tsentemeidou 2020: 26.

<sup>124</sup> Landels 2001: 61-64.

<sup>125</sup> West 1992: 49, 50.

Müziğin ilham tanrıları (**Kat. No. 4**) ile de bağı bulunan Apollon lyrası (**Kat. No. 9**) ile yırtıcıları sakinleştirmekte, sürüleri korumaktaydı<sup>126</sup>, aynı zamanda tüm müzisyenlerin koruyucusuydu. Elinde lyra ile tasvir edilen Orpheus (**Kat. No. 12**), Musalardan birinin oğludur. Şarkıları ve sesiyle hayvanları ve doğadaki canlıları kendilerinden geçirip, aynı zamanda fırtınaları da dindirmektedir<sup>127</sup>.

Lyra tipi ve kithara tipi çalgılar birçok yönden birbirine çok benzemektedir. Bu iki enstrümandatemel fark kithara'nın ses kutusu ve çerçevesinin hepsi aynı malzemeden yapılmış tek bir yapı oluşturmaktadır<sup>128</sup>.

### 2. 3. 2. Kithara (**Kat. 10 - Kat. 11 - Kat. 13 - Kat. 15**)

Antik Akdeniz'in en önemli yaylı çalgılardan biridir. Modern İngilizce "gitar" kelimesi kithara'dan türemiştir. Bölgesel farklılıklardan bağımsız olarak, kithara, çeşitli temel yapısal özelliklere sahiptir<sup>129</sup>. "Kutu lyraları" veya "kitharalar", ahşaptan yapılmış diğerlerinden daha sağlam bir ses sandığına sahiptir. Daha özenle hazırlanan ve daha pahalı olan bu enstrüman profesyonel müzisyenlerin halka açık performanslarında kullandığı enstrümanlardır. Genellikle kaplumbağa kabuğundan yapılmış bir ses kutusuna sahip "kase lyra" daha az güçlü bir sese sahip olduğundan yerel olarak ve okullarda kullanılmaktaydı<sup>130</sup>. Yunan müziğindeki en önemli lyra çalgılarından biri olan kithara MÖ 7. yüzyılda bulunmuştur ve Phorminx'ten geliştirilmiştir (**Çizim 7**)<sup>131</sup>. Eski ozanların tanrıları ve kahramanları anlattığı şarkılarda kullanılmıştır. Vazo ressamları, bu çalgıyı Apollon ile beraber tasvir etmişlerdir. Terpander'in öğrencisi olan Kepion zamanında geliştirilmiştir. Grek sanatının idealist ve entelektüel tarafını (**Kat. No. 13**) temsil eden kithara'nın büyük modelleri ozan Pindar (MÖ 518–422) zamanında ortaya çıkmıştır<sup>132</sup>. Kithara müziği, kutsal ve bayram günleri için, özellikle kurban alayları, ilahiler, tiyatro performanslarının yanı sıra müzik yarışmalarının ayrılmaz bir parçasıydı<sup>133</sup>. Patras'ta bulunan Mozaik (**Kat. No.10**) ve Pizza Armerina (**Kat. No. 11**) mozaikler üzerinde müzik yarışmaları tasvir edilmiştir.

---

<sup>126</sup> Celasin 2007: 67.

<sup>127</sup> Sönmez 2008. 62.

<sup>128</sup> Landels 2001: 61-64.

<sup>129</sup> Carbone 2014: 16, 17.

<sup>130</sup> West 1992: 50.

<sup>131</sup> Ronacher 2012: 85.

<sup>132</sup> Özer 2007: 82-83.

<sup>133</sup> Carbone 2014: 16-17.

Önde düz, arkada kemerli ve altta düz bir rezonans kutusu vardır ve omuz askısına takılmaktaydı. Başlangıçta MÖ 5. yüzyılda yedi tele sahiptir. Daha sonra on ikiye çıkarılmıştır. Bunlar, boyunduruğa giden bir köprünün üzerinden geçer, ya elle çalınır ya da mızrapla vurulur.

Bu mızrap (plenktron) (**Çizim 14**) bir ipe bağlıdır. Sol el dizeleri sessize almak için kullanılır<sup>134</sup>. Kithara genellikle lyra ve barbiton ile karıştırılmaktadır. Eski yazarlar adından çok sık bahseder fakat nadiren tarifi yapılmıştır. Oryantal ve Yunan motiflerinin karışımından doğan enstrüman ses kutusunun dörtgen şekli ile ayırt edilmektedir. Arkaik dönemden Hellenistik döneme kadar zamanla morfolojik değişimi yanında, kullanımı da değişmiş, başlangıçta Apollon'un bir özelliği ve profesyonel sanatçıların tercih ettiği müzik aleti sonralarda kadınların ve çocukların en sevdiği müzik enstrümanı olmuştur<sup>135</sup>. Kithara, lyra ve barbiton'dan daha büyüktür ve bu nedenle lyra ve barbitonun yanında daha dolgun ses veren bir enstrümandır. Ana karakteristikleri, kolların daha karmaşık yapısıdır. Alt kısımları çok geniştir, sadece hafifçe dışa dönüktür ve muhtemelen sağlam gövde boşluğunun bir devamını içermektedir. Kollar, kutu şeklindeki ses gövdesinin içine geçer ve yaklaşık yarıdan yukarı kıvrımlı bir çizgide yaklaşır ve orada çok daralır, ancak yine boyunduruğun altında daha genişler. Mitolojide, kithara ve lyra, Apollon'un en sevdiği enstrümanlar arasında sayılır ve sanatçıların konser benzeri performanslarında çalınmıştır. Başlangıçta şarkıya eşlik etmek için kullanıldı, daha sonra saf enstrümental çalmak için de kullanılmıştır.

Kithara'nın başka bir çeşidi, alt kısmı yuvarlak olan wiegenkithara'dır. Wiegenkithara, özellikle MÖ 5. yüzyıl için ender rastlanan bir tiptir, yedi dizelidir. Gövde geniştir ve aşağı yukarı içe doğru kayık, dikey olarak yükselen kollara sahiptir (**Çizim 15**). Bir kadın aleti (**Kat. No. 15**) olan enstrüman genellikle boyanmıştır, gözlerle sağlanan alanlar da ses delikleri olabilir. Bu enstrümanın tasvir edildiği Musların (**Kat. No. 13**) veya ev sahnelerinin resimli temsillerinde göze çarpmaktadır<sup>136</sup>.

---

<sup>134</sup> Ronacher 2012: 86.

<sup>135</sup> Sarti 2003: 47.

<sup>136</sup> Ronacher 2012: 87.

MÖ 1000'den MÖ 300'e kadar yuvarlak tabanlı kithara türü vardır, özellikle bu silindirik kithara cinsi, Etruria'da bol miktarda bulunmaktaydı. Yuvarlak dipli kithara dışında, ayrıca “concert kithara” denilen kare kaideli olanlar da vardı. Yuvarlak tabanlı ancak “thracian kithara” adı verilen boynuzlu kollara sahip olan ve “italiote kithara” olarak adlandırılan dikdörtgen tabanlı kithara da bulunmaktadır<sup>137</sup>.

MÖ 6. yüzyılın başlarına ait bir Attika vazo resminde, kaplumbağa kabuğu lyra'nın adı “lyra”dır (**Çizim 11**). Pindar hem phorminx hem de lyra adını kullanmaktaydı. Muhtemelen diğer şairler de terimleri birbirlerinin yerine kullanıyorlardı. Geç Yunancada “barbiton” olan “barbitos” kullanımı nadirdir ve Klasik dönemde kullanıldığında, özellikle uzun kollu kâse lyradır. MÖ 4. yüzyıl yazarları kithara, lyra ve barbitos'u farklı enstrümanlar olarak ayırt etmişlerdir. Phorminx'ten bahsetmezler. “Kithara” derken muhtemelen kutu lyrasını kastetmiş olabilirler.

Kithara hakkında Miken döneminden sonra, MÖ 8. yüzyılın ortalarına kadar çok az kanıt vardır. Yunanistan'da moda olan lyra Geç Geometrik sanatta MÖ 8. yüzyılın ortalarından MÖ 7. yüzyılın başlarına kadar çok sık görülmektedir ve neredeyse tamamı kutu lyra'dır. Çoğunlukla yuvarlak tabanlı, ancak birkaçının sivri bir tabanı vardır. Kithara formu MÖ 5. yüzyılın başlarında ortaya çıktı, lyra ile çok benzese de kısa sürede kitharalar tercih edilmiştir. Ses kutusunun üst kenarı bazen düzdür, bu nedenle kutunun yüzü kabaca yarım daire şeklindedir, ancak daha sıklıkla bazılarında dışarı çıkarılır. Tel sayıları üç veya dört, istisnai olarak da iki veya beş gösterilmiştir. Bunlar, yüzyılın ortalarından yedi veya sekiz tellidir. Dört telli kithara, MÖ 8. yüzyılda genel olarak kullanılmış olabilir. MÖ 6. ve 5. yüzyıl tasvirlerinin tümünde enstrüman oldukça büyüktür, genellikle oyuncunun belinden başının üstüne kadar uzanmaktadır. MÖ 7. yüzyılda yedi telli kitharalar daha düzenli görünmeye başlar<sup>138</sup>. Tel sayısı genellikle yedidir ve tel sayısının dörtten yediye artması yaklaşık MÖ 7. yüzyılın 1. çeyreğindedir ve Terpander'e atfedilir. Bunların yüzeyi vücuda dik açı yapacak şekildedir ve ayakta dururken de kolaylıkla çalınabilir. Kithara genellikle üst kısmı gövdeye doğru hafifçe eğimli, lyra ve barbiton gövdeden uzağa doğru eğimli olarak gösterilir<sup>139</sup>.

---

<sup>137</sup> Carbone 2014: 17.

<sup>138</sup> West 1992: 51-54.

<sup>139</sup> Ronacher 2012: 88- 89.

Enstrümanın daha uzaktaki koluna tutturulmuş bir bant halkası sol bileğin etrafına sarılarak vücuda doğru çekilerek tutulması sağlanmış, sol elin kendisi de oynamamaktadır. Sağ el, bazen uzun bir kayışla enstrümana bağlanmış olarak bulunabilen metal bir çubuk olan mızrayı tutmaktaydı<sup>140</sup>. Sonraki modellerde daha fazla tel sayısının yanı sıra bazıları, tamamen farklı bir tasarıma sahiptir. Düz dipli ve kolları daha açık bir şekilde kompozittir, alt kısımlar, ses kutusundan yükselen ve devam eden eğri birbirlerine doğru yuvarlakken, enine çubuğu taşıyan üst kısımlar düz ve paraleldir. Atinalı vazo ressamları iç kollarındaki kıvrımları çok detaylı ve tutarlı bir şekilde işlemişlerdir. Yuvarlak tabanlı kithara, Klasik dönemin vazolarında görünmeye devam etmektedir. MÖ 530'larda kare tabanlı yalnızca Dionysos sahnelerinde görülmektedir ve yaklaşık MÖ 500'den sonra sadece kadınlar veya Musalar çalmaktadır. MÖ 4. yüzyıla gelindiğinde pratik olarak ortadan kayboldu ve profesyoneller tarafından tercih edilmemiştir. Efsanevi Trakyalı şarkıcılardan biri olan Orpheus veya Thamyras'ın enstrümanı "thamyras kithara" veya "trakya kithara" (**Çizim 16**) olarak adlandırılmıştır, derin yivli köşelerle yuvarlak veya kare şeklindedir. Ses kutusunun üst kenarı dışbükey bir yaydır ve ince ve koyu renkli, biraz barbitos'a benzeyen, ancak dikkat çekici bir şekilde eğilmiş ve farklı bir eğri çizen kolları vardır<sup>141</sup>

### **2. 3. 3. Harp / Arp (Kat. 19 - Kat. 20)**

Arp, ses kutusunun kemerli veya açılı sert bir boyuna tutturulduğu yaylı bir enstrümandır. Lyra gibi çalınır, ancak değişen sayıda dize ses kutusuna bir açıyla ayarlanır. Yay veya kemerli arp, açılı arp ve çerçeve arp olmak üzere üç ana tipi vardır. Genellikle ahşaptan oyulmuş ve genellikle deri ile kaplanmış olan yay arpının ses kutusu, sert kavisli bir boyuna yapıştırılır ve dizelerin sayısı sınırlıdır. Bu tip, Mısır ve Sümer'de görülür. Kemerli formdan daha fazla ipe sahip olan bu tip Batı Asya'da da bilinmekteydi. Birçok telli arp, klasik Yunanistan'ın resmi müziğinde yer almamıştır ancak Yakın ve Orta Doğu'da her zaman popüler bir enstrümandır ve genellikle Geç Klasik ve Helenistik dönemlerin sanatında tasvir edilmiştir<sup>142</sup>.

---

<sup>140</sup> Ronacher 2012: 88- 89.

<sup>141</sup> West 1992: 52-55.

<sup>142</sup> Wardle 1981: 294.

Yaylı çalgıların en eski şekli olan arp yapısal olarak tüm yaylı çalgıların en basitidir, çünkü çalınan tellerinin titreşimleri doğrudan deri ses tahtasının gerginliğine iletilir ve geri çekilir. Muhtemelen kökeni okçu yayına, Sümer banturuna dayanmaktadır. Hilal şeklindeki bir çerçeveden, muhtemelen erken enstrümanın gövdesi bükülmüş ve oyulmuş su kabaklarından, bir dizi dizinin parmakların diğer dizeleri rahatsız etmeden serbestçe koparması için her biri arasında boşluk bırakılarak yapılmıştı. Başlangıçta beş dizeden daha fazla değildir. Enstrümandaki tellerin hayvan bağırsaklardan yapılmış olabileceği düşünülmektedir<sup>143</sup>.

Arplerde ses tahtasına dikey dizeler bulunmaktadır. Mezopotamya arpları o kadar çok ve çeşitlidir ki sınıflandırmak zordur (**Çizim 17**). Dikey arp, hem dikey hem de yatay konumda, plektron olmadan elle çalınır. Yatay arpler muhtemelen her zaman bir plektron ile çalınmıştır.<sup>144</sup> Arp geleneksel olarak kadın enstrümanıydı ve amatör müzik yapımında yer almış olabileceği düşünülmektedir.<sup>145</sup>

Klasik dönemde lyra'yı tercih eden Yunanlılar için arp Anadolu'yu yani Lidya ve Frigya'yı çağrıştırmaktadır. Aristoxenus arplara "yaban diyarların çalgıları" demiştir. Özellikle kadınların özel ortamlarda çaldıkları enstrüman aşk duyguları ve serüvenlerle bağdaştırılmıştır (**Kat. No. 19, 20**). Profesyonel arp kadın çalgıcıları şöenlerde erkeklere zevk vermek için para karşılığında müzik yapmışlardır. Homer ve Kesiod bahsetmiştir fakat kronoloji veya yapısı anlatılmamıştır<sup>146</sup>. Vazo resimlerinde iki tür arp görülmektedir. İlk tür, MÖ 5. yüzyıldan itibaren ses panosu görevi gören düz bir tabanı vardır, sanatçı uyuluğuna ve dizelerin dikey veya tabana doğru eğimli olduğu kavisli dikey bir kola yaslanır<sup>147</sup>.

<sup>143</sup> Dumbrill 2005: 180.

<sup>144</sup> Sümer sadece kemerli arplara sahip olmuştur. Sümer döneminden sonra Mezopotamya'da kemerli arp bulunamamıştır. Amerika, Chicago Üniversitesi Oriental Enstitüsü'nde Khafage'den (MÖ 3000) arkaik bir taş levha üzerinde tasviri bulunmaktadır. Philadelphia Üniversitesi Müzesi'nde, Ur (MÖ 2800) mühründe, yatay kemerli arp, British Müzesi'nde Ur'dan kakma bir arp bulunmaktadır. Bu arp yanlış restorasyon edildiği için uygun şekli görülememektedir. Bu nedenle, Güney Babil'deki Bismya'dan (MÖ 3000), İstanbul'daki müzede bulunan vazoda tasvir edilen edilen iki enstrüman ve üçüncüsü Louvre'daki Ashnunaq'tan bir kil plaketi üzerinde (MÖ 2000) olmak üzere sadece üç kemerli arp temsili bulunmaktadır. Bkz. Sachs 1940: 79-80.

<sup>145</sup> Yay arp çok nadiren tasvir edilmiştir. Pompeii, Stabiae'de duvar resminde uzun bir lir ve küçük bir tekne şeklindeki kemerli arp çalan bir grup kadını tasviri bulunmaktadır. Stabiae'de tasvir edilen küçük ve sadece birkaç dizesi ile dört ya da beş kemerlidir. Köşe harpları, terra sigillata, Venedik Sunağı kabartması ve Hellenistik ve daha sonraki tarihlerde sayısız eserlerde görülmektedir. Bkz. Wardle 1981: 295

<sup>146</sup> Apaydın 2015: 84.

<sup>147</sup> Landels 2001: 73-74.

Tel sayısı 16 ile 22 arasında değişir, bu nedenle “çok telli” olarak anılmaktadır. MÖ 5. ve 4. yüzyıllardaki temsillerde düz bir kıvrımlı kol gösterilir, ancak 4. yüzyılın sonlarına ait Güney İtalya vazo resimlerinde çok süslü bir versiyonu bulunmaktadır (**Çizim 18**). Diğer tür üç tarafı vardır, kabaca dik açılı bir üçgen şeklindedir, en uzun taraf oyuncudan uzağa eğimlidir ve dizeler bu taraftan dikey olarak tabana doğru uzanır, bu da oyuncunun kalçasına dayanır ve bir ses tahtası görevi görür. Dizelerin sayısı yaklaşık aynıdır. Şeklin yanı sıra en belirgin fark, bu enstrümanda en kısa dizelerin oyuncudan en uzak olması, kavisli tipte ise en yakındadır (**Çizim 19**)<sup>148</sup>.

## 2. 4. AEROFON (ÜFLEMELİ) ENSTRÜMANLAR

Bu gruptaki enstrümanlarda havanın ses titreşimlerinin oluşmasında birincil görevi vardır. Enstrümanın içinde titreşimli havanın bulunup bulunmamasına göre sınıflara ayrılmıştır. Hornbostel ve Sachs bu enstrümanları titreşen havayı içinde taşımayan (serbest) ve içinde taşıyan (gerçek) olmak üzere ikiye ayırmıştır. Gerçek enstrümanlar da kendi içinde kenar üflemeli, ağızlıklılı, tek ya da çift kamışlı olarak ayrılmıştır<sup>149</sup>.

### 2. 4. 1. Aulos / Çifte Flüt - Flüt (Kat. 2 - Kat. 3 - Kat. 4 - Kat. 5 - Kat. 7 - Kat. 8 - Kat. 9 - Kat. 10 - Kat. 11 - Kat. 13 - Kat. 14 - Kat. 15 - Kat. 16 - Kat. 17 - Kat. 22 - Kat. 23 - Kat. 27 - Kat. 31 - Kat. 33)

Latince’de “tibia” olarak bilinen “aulos” delikli iki borudan ve ağızlıktan oluşmakta ve “tüp” veya “boru” anlamına gelmektedir<sup>150</sup>. Kökeni Mezopotamya uygarlığına dayandırılan ve nefesli (üflemeli) çalgıların atası olan bu enstrüman Ortaçağ’a kadar kullanılmıştır<sup>151</sup>.

<sup>148</sup> Landels 2001: 73-74.

<sup>149</sup> Hornbostel-Sachs 1961: 24-28.

<sup>150</sup> El-Kady 2018: 71.

<sup>151</sup> Özer 2007: 40-41. Fenike ve İbrani uygarlıkları bu enstrümanı bulmuş ve bilinçli ilk çalgı topluluğu da bu kültürlerde görülmektedir. Bkz. Say 1997: 37. Bilinen en eski enstrüman Libya, Hava Fteah’deki arkeolojik kazıda bulunan ren geyiği ayak-kemik flütüdür ve 60.000 yıldan daha eskidir. Kemik flütleri MÖ 30.000 civarında görülmeye başlar. Bkz. Lawergren 1988: 31-42. Avrupa’da keşfedilen kemik borular ve düdüklelerin 40.000 yıldan fazla süredir sürekli kullanıldığı düşünölmektedir. Tarih öncesi düdüklelerden phalangeal ısıklar genellikle “Helmholtz rezonatörleri” Helmholtz rezonatörü: Hermann von Helmholtz tarafından 19. yüzyıl ortalarında modellenen basit bir akustik sistemdir. Boş bir şişenin üstünden üflendiğinde üretilen ses gibidir. Bkz. Greene et al. 2008: 1, 2. olarak işlev görmekteydi. Düdükleler yaygın olarak geyik boynuzundan üretilmiştir ve İspanya’da La Hoya bölgesinde bir örnek bulunmuştur (**Resim 14**). Kemik borular delikli ve deliksiz olarak ikiye ayrılmıştır ve işlevleri tartışılmaktadır, flüt ya da şırınga olabileceği düşünölmektedir. Bu aletlerden biri Fransa’da bulunan MÖ

Aulos birkaç bölümden oluşmaktadır; bombyx, hypholmion, holmos ve glotta. (Çizim 20) “Bombyx” enstrümanın ana gövdesini ifade eder, gövde üzerinde “trupemata” adı verilen delikler açılır. Bu bölümler parçalar halinde monte edilmektedir. “Hypholmion” ve “holmos” aulos’un ağızlığını oluşturmaktadır, holmos üst kısım, hypholmion alt kısımdır. Bunlar kombine bir kamış olan glotta’yı desteklemektedir<sup>152</sup>. Aulos’un uç kısımda bulunan ağızlığın uzunluğu 9 santimetreye kadar ulaşabilmektedir, bazı auloslar ağızlık olmadan temsil edildiğinden gerçek işlevi bilinmemektedir. Denge veya dekorasyon amaçlı olduğu düşünülmektedir. Aulosun iki borusu da aynı zamanda çalınmaktaydı. Aletin parmak delikleri dört ile beş tane (üç parmak deliği ve bir başparmak deliği), ve 8–10 milimetre arasında değişmekteydi. Ancak bazı durumlarda aulos’un daha fazla deliği vardı ve çalan kişi gerekli olanları kullanabiliyordu. Aulosların uzunluğu genellikle 20 ila 30 santimetre arasında değişmekte ancak çok nadiren 50 santimetreye ulaşabilmekteydi. Bu enstrümanı çalan oyuncuya “auletes” denmektedir, “phorbais” adı verilen özel bir tür deri kayış veya kuşak takmaktaydı. Latince “capistrum” anlamına gelen “halter” aulosun iki borusu içindi. Kayışın işlevi sanatçının dudaklarını ve yanaklarını dizginlemektir. Aulos, leopar gibi benekli hayvan derisinden yapılan “sybene” olarak adlandırılan bir kılıfta, kamış ağızlığı ise keseye tutturulmuş dikdörtgen bir kutuda muhafaza edilmiştir<sup>153</sup>. “Sybene” iki bölmeli ve bir kayıştan oluşan deri çantadır, benekli açık kahverengi veya leopar derisinden yapılmaktaydı. Kamış kutusu veya glottokomeion ona bağlıydı ve kırılğan sazları korumak için yapılmıştı. Modern zamanlara kadar varlığını sürdüren aulos’ların çoğu kemikten veya fildişinden yapılmıştır, ancak edebi kanıtlar aulos için en yaygın malzemenin kamış olduğunu göstermektedir. Kemikten daha fazla uzunlukta yapılabilen kamış aulos, bir ana gövde bölümünden oluşmaktaydı<sup>154</sup>.

---

3800'lere tarihlenen Veyreau Flütü'dür ve Paris, Cite de la Müzesinde sergilenmektedir (**Resim 15**). Bkz. Benito 2018: 26-27. Mezopotamya metinlerinde “sassannu”, “embubu”, “malilu”, “sulpu” olarak geçmektedir. Çelik 2020: 2418. Frig aulosunun bilinen en eski temsili MÖ 14. yüzyıla ait Haghia Triada Lahdi üzerinde tasvir edilmiştir (**Resim 16**). Bkz. Belis 1986: 21-40. Aulos, Mısır'da yaygın olarak kullanılmıştır, Bes, Hathor, Bastet ve Harpokrates gibi Mısır tanrıalarının kültleriyle bağlantılı idi. Ptolemaios döneminde, aulos Mısır obuasının yerini aldı ve günlük yaşamda büyük rol oynadı. Bkz. El-Kady 2018: 70-73. Geç Hitit Dönemi tasvirlerinde, eğlencelerde, resmi törenler ve saraylarda kullanılmıştır. Karatepe rölyefi üzerindeki tasvirde eğlence sahnesinde bir aulos, lyra ve tympanon tasvir edilmiştir (**Resim 17**). Bkz. Özer 2007: 41-42.

<sup>152</sup> Carbone 2014: 3-6.

<sup>153</sup> El-Kady 2018: 71-73.

<sup>154</sup> Carbone 2014: 3-6.

Kemik enstrümanlar ise en az bir eklem gerektirmekteydi, günümüze kalan örnekler genellikle iki veya daha fazla bölümlüdür. Çoğunlukla kullanılan kemik geyiğin kaval kemiğidir. Ses, biçim ve malzeme açısından farklı aulos türleri farklı müzik bağlamları için kullanılmaktaydı<sup>155</sup>. Bronz ve gümüş aulos örnekler de bulunmaktadır.

Yunan kültüründe ne zaman kullanılmaya başlandığı bilinmemektedir<sup>156</sup>. Yunan mitlerine göre aulos Anadolu'dan Yunanistan'a ithal edilmiştir<sup>157</sup>. Yunanistan'da 1996 yılında Pydna Nekropolü'nde MÖ 4. yüzyılın ilk yarısına tarihlenen iyi korunmuş bir şekilde bulunan kemik aulos'un borularından biri kısa diğeri daha uzun ve her biri beş parçadan oluşmaktadır (**Resim 18**)<sup>158</sup>. Artistoxenus, aulos türlerini "parthenoi", "paidikoi", "kitharisterioi", "teleioi" ve "hyperteleioi" olarak listelemiştir, bunlar "kız tipi", "erkek tipi", "lyra tipi", "yetişkin" ve "hiper yetişkin" anlamına gelmektedir. Küçük bir Fenike borusu olan "gingras", Libya'dan gelen ve modern bir flüt gibi enine tutulan, lotus ağacından yapılmış "plagiaulos", çobanlar tarafından çalınan ve kamıştan yapılan "tityrinos aulos" gibi türleri de bulunmaktadır<sup>159</sup>.

Farklı kalite ve işçilikte, özel evler de olmak üzere çok çeşitli (**Kat. No. 22, 31, 33**) ortamlarda kullanılan enstrümanı çalan müzisyenler de çok çeşitliydi. Yarı profesyonel halk müzisyenleri yanında profesyonel sanatçılar da bu enstrümanı çalmaktaydı<sup>160</sup>. Aulos, kithara ile beraber dini törenlerde, koro ve şiir ile birlikte çalınmaktaydı. Sesi keskin olduğu için cenaze törenlerinde ağlama, eğlencelerde gülme gibi duyguları canlandırmış, savaşa giderken korku duymamaları için Yunanlı askerleri cesaretlendirmek amacıyla da kullanılmıştır<sup>161</sup>. Dionysos'un hayatından ve kültüründen sahnelerde de çok popülerdi (**Kat. No. 3, 4, 5, 7,16, 23, 27**) . İsrail bölgesinde batı müziğinin başlangıcını temsil eden Sepphoris Mozaïği'nde (**Kat. No. 2**), Dionysos onuruna yapılan şenlikler, içki yarışması, zafer alayı, hediye sunumları sahnelerinde şarkı ve çeşitli danslar eşliğinde tasvir edilmiştir<sup>162</sup>.

---

<sup>155</sup> Carbone 2014: 3-6.

<sup>156</sup> Çelik 2020: 2418.

<sup>157</sup> Landels 2001: 26.

<sup>158</sup> Psaroudakes 2008: 197-199.

<sup>159</sup> Carbone 2014: 3-6.

<sup>160</sup> Waner 2014: 286.

<sup>161</sup> Sarıboğa-Akıncı 2017: 8-12.

<sup>162</sup> Waner 2014: 286.

Aulos müzik ve lirik şiirin ilham perisi Euterpe (**Kat. No. 14**) ile bağlantılıdır, onun niteliklerindedir ve aulos çalarken tasvir edilmiştir. Ayrıca Yunan vazolarındaki ünlü konularındandır. Roma’da MÖ 7. ve 8. yüzyıllarda savaş tanrısı Mars’ın onuruna şarkıcı ve dansçıların bulunduğu dini kült kutlamalarında aulos/tibia çalınmaktaydı. Çalgı Apollon ile de bağlantılıdır (**Kat. No. 9**). Frigya’da yapılan ve jüri üyelerinin Muslar olduğu bir şarkı yarışmasında Marsyas daha iyi çalabileceğini iddia edince, Apollo kazandığı yarışma sonucu Marsyas’ın derisi yüzdürmüştü ve derisi Frigya şehri Celaenae’de bir tapınağa asılmıştır<sup>163</sup>. Diğer mithosu, Athena’nın aulos’u icat etmesi ve nehirdeki görüntüsünden yüzünün çirkinleştiğini görmesi ile nehre atmasıdır. Platon, Sokrates gibi Yunan filozofları müziği ve bu çalgıyı eleştirmelerinin bir sebebi de bu iki olumsuz mithostur, kithara ve lyra ise Orpheus ile Apollon mitlerinden dolayı övmüşlerdir<sup>164</sup>.

Alay ya da dini törenlerde geleneksel bir enstrüman olan aulos daha çok ilahiye eşlik etmekteydi. Bazen Apollon ibadetine sadece kithara çalınmaktaydı. Homeros ilahisinde Girtilileri dans adımlarıyla Delphi tapınağına götürürken tanrı tarafından bizzat çalınmıştır<sup>165</sup>. Parthenon frizinin kuzey tarafındaki Panathenaik alayının temsilinde dört kithara oyuncusu ve dört aulos oyuncusu yer almaktadır (**Resim 19**)<sup>166</sup>. Parthenon’un MÖ 5. yüzyıla tarihlenen kuzey tarafındaki bu frizdeki figürler çoğu akademisyene göre panathenaik alayını tasvir etmektedir ve Parthenon MÖ 434/433 envanterine kayıtlı lyra ve auloslar bulunmaktadır<sup>167</sup>. Frizde müzisyenler eksiktir ancak müzik aletlerinden parçalar görülmektedir. Bu döneme ait edebi kaynaklar yoktur ve bu tasvirler bize çağın gelenekleri hakkında bilgi veren tek kaynaktır. Daha sonra, MS 2. yüzyılın Romalı yazarları, Yunan bölgesi tanrılarına kurban verirken kithara, aulos ve syrinx’in kullanılmasından bahsetmişlerdir<sup>168</sup>. Panathenik festivallerdeki müzik yarışmalarında (mousikoi agones) (**Kat. No. 10, 11**) kitharalar minnettarlıkla sunulmuştur ve bu enstrümanların bir kısmı adak değil ritüel ekipmandır<sup>169</sup>.

---

<sup>163</sup> El-Kady 2018: 75.

<sup>164</sup> Sarıboğa-Akıncı 2017: 8-12.

<sup>165</sup> Haldane 1966: 99-101.

<sup>166</sup> Haldane 1966: 99-101.

<sup>167</sup> Bundrick 2018: 18, 19.

<sup>168</sup> Gavrilli 2011: 224.

<sup>169</sup> Bundrick 2018: 18, 19.

## 2. 4. 2. Boynuz / Keras – Salpinx - Trompet (Kat. No. 6 - Kat. 11 - Kat. 24 - Kat. 25 - Kat. 26)

“Boru”, “keras”, “horn” olarak da adlandırılan “boynuz” nefesli çalgılar içinde yer almaktadır. Modern orkestra kornosu ve bakır üflemelilerin (trompet) atası olan enstrüman üst paleolitik dönemlerde de kullanılmıştır. Sivri ucundan ya da yanına açılan delikten üflenerek çalınmaktadır (**Çizim 21**). Müzik aletleri içinde az betimlenenler arasındadır (**Kat. No. 6**)<sup>170</sup>. Deniz kabuğu, kamyş, kemik, boynuz, fildişi, seramik, kabak, cam, plastik, metal gibi çok çeşitli malzemelerden yapılmıştır<sup>171</sup>.

Halikarnaslı Dionysius, plebleri meclislere çağırın öküz boynuzlarına atıfta bulunur ve Athenaeus, Frig aulos ile bağlantılı olarak keras’tan bahsetmektedir. Xenophon “Anabasis 2.2.4.” pasajında kamp alanı içinde kullanılan trompet için “keras” terimini kullanmıştır, salpinx’si (**Çizim 22**) savaş alanındaki olaylar ile ilişkilendirdiği için “keras” kullanmış olabilir ve keras tarafından çıkan ses salpinx’inki kadar güçlü değildir, kamp alanı içinde duyulacak derecede ses için yeterlidir<sup>172</sup>. Trompet (**Resim 20**) için teknik kelime dağarcığı Yunan tarih yazımı geleneğinde, MÖ 5. yüzyıldan itibaren ve özellikle MÖ 3. yüzyıldan itibaren yavaş yavaş gelişmiştir. Aristoteles ve Xenophon’un söylediği trompetin bir varyasyonu olan “keras” veya “korn” sinyal vermek için (**Kat. No. 11, 24, 25**) kullanılan bir enstrümandır<sup>173</sup>.

<sup>170</sup> Sönmez 2008: 82.

<sup>171</sup> Montagu 2007: xxi. Neolitik dönemden önce Paleolitik ve Mezolitik dönemlerde, müzik aletlerinin yapımında doğal malzemelerin fiziksel formu, enstrümanların morfolojilerini ve büyük ölçüde çalma özelliklerini tanımlamada kilit bir rol oynamıştır. Kalıplanmış ve pişirilmiş kilin ürün yelpazesine girmesiyle, bu kısıtlamalar büyük ölçüde ortadan kalkmış ve çanak çömlek aletler ile yeni enstrümantal özellikler geliştirilebilmiştir. Macaristan ve güney Fransa’nın Orta Masifindeki mağaralarda bulunan Neolitik Dönem çanak çömlek boynuz aletinin hafif kıvrımlı şekli hayvan boynuzlarına çok benzemektedir. Bu tasarım, yayılan sesi yoğunlaştırmak ve daha geniş bir alanda duyulabilmek için tasarlanmış olabilir (**Resim 21**). Bkz. Both 2018: 42. İlkel insanlar, büyük deniz kabukları kullanmışlardır. Yeni Gine’nin en ilkel kabilelerinden bir kral veya reisi konuşurken ağzının önünde daima bir deniz kabuğu tutmaktaydı ve ilk olarak sesi maskeleyerek amacıyla kullanılmıştır. Deniz kabuğunun güçlü bir büyü gücüne sahip olduğu düşünülmekteydi. Bkz. Sachs 1940: 47-48. Arkeolojik kazı ve araştırmalara göre, Avrasya’da kıvrımlı hayvan boynuzları, seramik, metal ve Amerika’da düz şekilli olmak üzere iki ana türü bulunmaktadır. Boynuzlar sinyal enstrümanlarıydı ve avcılık faaliyetlerinde, farklı ritüel uygulamalarında kullanılmaktaydılar. MÖ üçüncü bin yıla tarihlenen Çin’in Shandung Eyaletinde bir seramik boynuz (**Resim 22**) ve ritüel amaçlı kullanılan ilk eski kemik boynuzlarından biri MÖ 8–MS 7. yüzyıllar arasında tarihlenmiş ve Rusya’da eski Kashira yerleşiminde (Dyakovo) bulunmuştur (**Resim 23**). Bkz. Lisovoi–Alpatova 2019: 1-2.

<sup>172</sup> Bowyer 2016: 253, 138-140.

<sup>173</sup> Bowyer 2016: 175. Mezopotamya metinlerinde “Ab” ya da “Abw” olarak adlandırılmıştır. Eski Mısır tasvirlerinde çalgının üflenen kısmının bir halkayla sarılmış olduğu görülmektedir. Hitit metinlerinde borunun kraliyet ile ilgili resmi olayların başlama ve bitişleri sırasında bir işaret aracı olarak kullanıldığı anlaşılmaktadır. Özellikle Kizzuvatna kökenli Hitit bayram törenlerinde ve birbirini izleyen dini işlemlerin bölümlerinin haber verme amacı olarak kullanılmıştır. Bu metinlerde “Sı-sawatar” (boynuz–

Aristotelesçi yazar Straton'a atfedilen<sup>174</sup> “*De Audibilibus*” ta kerâs'ın akustik özellikleri hakkında yorum yapılmış ve iyileştirmek için pişirme önerilmiştir. Ancak, Yunanlılar için bu sinyal aracı en çok istedikleri şey olan gürültü için salpinx'e rakip olamazdı ve metalde bu şekli taklit etmeyi anlamlı bulmamışlardır. Müzik amacıyla değil, özellikle savaşta ve belirli ritüel ve tören bağlamlarında sadece işaret vermek için kullanılan Yunan trompeti (salpinx) oldukça uzun, düz, dar, silindirik delikli bir tüpten oluşmaktaydı ve belirgin bir lale şeklindeki çan ile bitmekteydi. Genelde bronzdu ve kemik ağırlığı vardı. Vazo resimleri 80 ila 120 cm uzunluğunda olduğunu göstermektedir. Trompetçi genellikle enstrümanı bir elinde tutar ve diğer elini kalçasına veya göğüs kafesinin yan tarafına koyardı. Ses yüksekliği, trompetin uzaktan veya büyük bir kalabalığa sinyal vermek için ideal olmasını sağlamıştır<sup>175</sup>. Metal üflemeli çalgılar Rönesans döneminde gelişmiştir. Büyük savaş boruları 15. yüzyıldan başlayarak zarif bir eğrilik kazanmışlardır. Kornu adı verilen avcı boruları son ve kesin biçimini almış ve geliştirilmesiyle tatlı sesli bir çalgı durumuna gelmiştir<sup>176</sup>. Tunus (**Kat. No. 24**) ve Ostia'da (**Kat. No. 26**) uzun, dar, ve ucu lale şekli görülmektedir.

---

borazan) adı ile geçmektedir. Bkz. Özer 2007: 42. Sümer'e ait birkaç yazıtta rahip-kral Gudea, bir enstrüman olan si-im'den ve tapınak davulları, a-lal ve balag'dan bahsetmektedir. Si (Akkad Kornusu) boynuz anlamına geldiğinden, bunun bir üfleme boynuzu olduğu düşünülmektedir. British Museum'da Karkamış kabartmalarında yaklaşık MÖ 1250 yılına ait oldukça kısa ve kalın bir kornu tasvir edilmiştir. Yaklaşık MÖ1400'de Kral Tushratta'nın Mısır Kralı IV. Amenophis'e sunduğu hediyeler içinde altın ve bazıları değerli taşlarla süslenmiş kırk boynuzun belirli bir listesini içermektedir. On yedi tanesi açıkça öküz boynuzları olarak adlandırılmış geri kalanın borazan olup olmadığı, normal düz şekil belirsizdir. İlk trompetler sadece bir veya iki nota çalmaktaydı. Erken trompetlerin korkunç sesi sihirli ayinler, cenazelerde ve gün batımı ayinlerinde kullanılmaktaydı ve sadece erkekler tarafından çalınmaktaydı. Bazı kabileler arasında Amazon'da trompet gören bir kadın öldürülmüştür. Kızılderililer kullandıktan sonra onu yok etmekte ve ağız kısmını bir derede saklamaktaydılar, bu gelenek Hollanda'nın güneyinde de görülmektedir. Trompetin sihirli gücü kırmızı renk ile artırılmıştır, günümüzde Avrupa ordularında trompet ve borazanın kırmızı yünlü malzemeye sarılması ve kırmızının birçok askeri birlikte ayırt edici renk olması erken geleneklerin devamının şaşırtıcı bir örneğidir. Daha sonra, trompetin yan tarafına bir ağız deliği açılarak yan üflemeli veya enine trompet geliştirilmiştir. Enine trompetler Güney Amerika yerlileri ve Afrikalılar arasında yaygındır ve antilop boynuz veya filin dişinden yapmışlardır. Tunç Çağı'nda İrlanda'da da vardır ve kuzeydoğu Afrika ve İrlanda arasında tarih öncesiyle de ilişkileri bulunmaktaydı. Bkz. Sachs 1940: 73, 47-48.

<sup>174</sup> Ross 2011: 34.

<sup>175</sup> West 1992: 118-121.

<sup>176</sup> Say 1997: 162.

### 2. 4. 3. Tuba (Kat. 28 - Kat. 29)

Etrüskler'in icad ettiği düşünölen "tuba" çeşitli törenlerde, gladyadtör oyunlarında ve askeri amaçlı kullanılmıştır (**Çizim 23**). Roma trompeti Tuba, eski költürlerde kullanılan kısa trompetten daha uzundur<sup>177</sup>.

Mezar anıtlarında genelde tuba'nın yalnızca bir kısmı gösterilir. Helenistik trompet gibi tuba bir kaç parçadan oluşmaktadır, bunlar: çan, boru, ağızlık ve ağızlık tutucusudur. Uzunlukları, borunun eğriliği ve bir ağızlık tutucusunun ve bir kordonun varlığı veya yokluğu gibi şekilleri çok çeşitlidir<sup>178</sup>.

Latin edebiyatında "tuba", "cornu", "bucina", "lituus" ve "classicum" adındaki beş pirinç enstrümanı çalan müzisyenlere "tubicines", "cornicines", "bucinatores", "liticines" ve "classici" gibi adlar verilmiştir ve bunların çoğu askeri müzisyenlerdir. Latin edebiyatı yanında Roma anıtlarında da tasvir edilmiş ve yazıtlarda adlandırılmıştır. Roma tuba'sının ve Yunan salpinx'inin görünümü birbirine benzemektedir, ağızlıklı uzun ve ince yassı bir metal boru şeklindedir. MÖ 6. yüzyıl Yunan vazo resim örneklerinde çalgının hafif olduğu anlaşılmaktadır, sanatçılar yukarı veya aşağı tutarak tasvir edilmiştir<sup>179</sup>. Bazı tasvirlerde borusunun uç kısmının çan formunda olan tuba'nın yapısal özellikleri Romalı "Aeneatores" adı verilen metal nefesli icracılar tarafından geliştirmiştir. Grek Salpinx'ine benzeyen tuba'nın silindirik borusu 1-3 metre arasındadır ve Salpinx'ten farkı Roma Tuba'larında borunun uç kısmının daha geniş olması ve hayvan boynuzundan veya bronzdan yapılmış olan konik bir ağızlığının olmasıdır. Ayrıca enstrümanın yapımında bronz, bakır, demir ve fildişi de kullanılmıştır<sup>180</sup>.

Helenistik dönemde konik bir zil ile halkalarla sabitlenmiş birkaç parçadan oluşan bu tür enstrümanlar, mitolojik sahnelerin temsili, tarihi savaşlar ve tropaia'da gösterilmiştir. Romalılar bu enstrümanı muhtemelen Akdeniz'de yaşayan Etrüsklerden almışlardır<sup>181</sup>.

---

<sup>177</sup> Özer 2007: 65.

<sup>178</sup> Alexandrescu 2007: 40-43. Saumur, Chateau Müzesi'nde sergilenen mezar anıtındaki bakır alaşımli tuba tasviri Helenistik trompet gibi birkaç parçadan oluşmaktadır (**Resim 24**). Bkz. Alexandrescu 2007: 40-43.

<sup>179</sup> Ziolkowski 2002: 31.

<sup>180</sup> Özer 2007: 65.

<sup>181</sup> Ziolkowski 2002: 31-36.

Eski kaynaklarda övülen ve Etrüsk buluşu olarak kabul edilen ünlü “tyrrhena tuba” Etrüsk adını bilmediğimiz farklı bir çalgı olabilir. Bazı akademisyenler eski bir Roma kelimesi olan “lituus” demişlerdir, ancak enstrüman Roma öncesindedir ve kökeni tartışmalıdır. Düz stilli ve trompete benzemektedir ve Hellenistik dönemlerde savaş, yarışma ve zaferin sembolüdür. Yunanlılar, Amazonlar ve Barbarlar tarafından yapılan birçok kırmızı figürlü vazoda tasvir edilen çan şeklindeki delik ile karakterize edilen salpinx'tir. Bazen “tuba” kelimesi genel anlamda bir “cornu” veya herhangi bir boru enstrümana atıfta bulunmak için kullanılmıştır<sup>182</sup>.

Tuba hem savaşların hem de mitolojik savaşların temsillerinde gösterilmiştir. Skyros adasında gizlenen Akhilleus'un Lykomedes sarayında bulunması sahnesi tasvirlerinde de tuba bulunmaktadır. Bu konu genellikle MÖ 6. yüzyıl ile MS 5. hatta 6. yüzyıl arasında tasvir edilmiştir<sup>183</sup>. Roma tubasının işlevleri birçok antik metinde açıklanmıştır. Savaşın başlamasını, askerlerin ilerlemesini veya geri çekilmesini, kampın taşınmasını, askerlerin kampa geri çağrılmasını, toplanmasını ve sessiz olmasını bildiren askeri sinyallerde kullanılmaktaydı. Bunun yanında cenazelerde, geçit törenlerinde, yarışmaların ve oyunların başında da kullanılmıştır (**Kat. No. 28, 29**). John Landels, Roma pirinç enstrümanların sadece askeri bağlamlarda işlev gören salpinx gibi kullanılmadığına dikkat çekmiştir. Çoğu örnek askeri kostümlü bir solo müzisyeni göstermektedir, ancak Etrüsk ve Roma sanatında, oyuncular küçük gruplar halinde tasvir edilmektedir<sup>184</sup>. Pirinç enstrümanlar Roma toplumunda önemli bir rol oynamıştır ve çok prestijli olarak kabul edilmekteydi. Genellikle askeri bağlamlarda ve yüksek sesler üretmesi sayesinde savaş alanında iletişim, birlikleri kışkırtmak, düşmanı korkutmak ve hatta yanlış mesajlar iletilmesini sağlamak amacıyla kullanılmıştır. Ennius, tuba'nın korkunç sesi hakkında yorum yapmış ve pirinç tuba Virgil tarafından korkutucu olarak tanımlanırken, Lucan tuba'nın sesini anlatmış, Statius, pirinç seslerinin insan çılgınlıklarına benzediğini ifade etmiştir. Kaynaklar tuba'nın savaşın başlangıcının birliklere duyurulması, birlikleri teşvik ve düşmanı korkutmak için kullanıldığını yazmış, aynı zamanda yürüyüşe de eşlik etmiştir<sup>185</sup>.

---

<sup>182</sup> Ziolkowski 2002: 31-36.

<sup>183</sup> Alexandrescu 2007: 40-41.

<sup>184</sup> Ziolkowski 2002: 31-36.

<sup>185</sup> Bernardini 2018: 76-77

İkonografik kaynaklarda da pirinç enstrümanların savaşta kullanıldığı belgelenmiştir. Traianus Sütünü üzerinde, Viyana'da Kunsthistorisches Müzesi'nde sergilenen Efes Lucius Verus'un Parther Anıtında (MS 170) (**Resim 25**), Vatikan Müzesi, Akhilleus lahdi (**Resim 26**) üzerinde tasviri bulunmaktadır. Romalılar bu enstrümanların kullanımında Etrüskler tarafından kurulan bir geleneği benimsemişlerdir. Magistra'nın cenaze alayı ve zafer yürüyüşü tasvirlerinde nefesli çalgılar, özellikle tuba vardır ve Geç Cumhuriyet döneminde güçlü rekabet ortamında siyasi propaganda araçları olmuştur. MÖ 1. yüzyılın sonlarından itibaren Roma'da imparatorun kişisel karizmasını ve gücünü vurgulayan sembollerle doludur ve bu semboller arasında tuba'da vardır. Pirinç enstrümanlar sadece savaş alanında değil barış dönemlerinde şehrin hayatında kamu otoritesinin duyurulması ve vurgulanması işlevleri de bulunmaktaydı<sup>186</sup>.

#### 2. 4. 4. Cornua / Kornu (Kat. 29 - Kat. 30)

Kelime anlamı boynuz olan kornu genellikle bronzdan yapılmıştır. Çalgının yarım daireyi andıran "G" harfi formunda bir borusu bulunmaktadır (**Çizim 24**). Çalgı çan formundaki geniş uç kısmı baş üzerinde duracak şekilde tutulmaktadır<sup>187</sup>.

Roma anıtlarında sık betimlenen enstrümanın birkaç tane tam örneği ve birçok parça günümüze ulaşmıştır. Etrüsklerin icad ettiği düşünülen öküz boynuzundan olan enstrümanın metal boynuzun prototipi olduğu da kabul edilmektedir. Roma'da Villa Giulia Müzesi'nde bir boynuzun Etrüsk mezarından geldiği söylenmektedir (**Çizim 24**). Etrüsk formu kesinlikle daha önce bilinmemektedir, ancak fincan şeklindeki ağızlık, Kuzey ve orta İtalya halkları tarafından kullanılanlara bazı benzerlikler göstermektedir. İmparatorluk zamanlarının çeşitli askeri anıtlarında tasvir edilen Kornu, neredeyse tam bir daire veya G şeklinde kavisli daha dar bir tüp ile farklı tiptedir, böylece daha belirgin olan çan, çalanın başının üzerinde ileriye doğru uzanmaktadır<sup>188</sup> (**Resim 27**). Etrüsk tasvirlerinde genellikle lituus ile birlikte gösterilir ve tipik olarak magistrat olarak adlandırılan alaylarda rol oynar. Bu müzisyenlerin konumlarının bir tür statü sembolü olduğu, zengin Etrüsklerin mezarlarındaki enstrüman bulgularıyla doğrulanır<sup>189</sup>.

<sup>186</sup> Bernardini 2018: 76-77.

<sup>187</sup> Alexandrescu 2007: 38.

<sup>188</sup> Wardle 1981: 230-232.

<sup>189</sup> Alexandrescu 2007: 38.

Enstrümanların tam Etrüsk isimleri bilinmemektedir ve Roma'da benzer şekillere sahip aletlerin aldığı isimlerle anılmaktadır. Cornu en iyi şekilde belgelenen enstrümanlar arasındadır. Uzunluğu farklılık gösterse de şekil olarak çok az değişiklik gösterir ve bazı örneklere boruyu desteklemek için ek bir çapraz çubuk takılmıştır. Enstrümanın üç veya dört parçaya ayrılabilceği anlaşılmaktadır<sup>190</sup>.

Sanatçı enstrüman sol eliyle tutarak, ağızlığını dudağına bastırarak üfleemektedir ve ayrılabilir ağızlık kısmı bulunmaktaydı. Tuba'dan geliştirildiği düşünölen ve dikey olarak tutulan enstrümanın orta kısmına sağ omuz üzerinde taşımaya yarayan tahta bir çubuğı bulunduğı sanılmaktadır. 3 metrelik borusu olan daha büyük modelleri de kullanılmıştır. Erken Roma Dönemi'ne ait diğör metal nefeslilerden Lituus ve tuba ile beraber tasvirleri vardır. Askeri bandolarda, çeşitli törenlerde ve sirklerde kullanılan alet Hydralius ile birlikte arenalarda ve Kybele kült törenlerinde de kullanılmıştır<sup>191</sup>.

Romalılar askeri durumlarda standartların ve pankartların hareketlerinin sinyallerini vermek için kullanılmıştır. Tuba ve bucina başta olmak üzere diğör enstrümanlarla birlikte, cornu çağrısı, askeri kamplarda verilen klasik sinyalin bir parçasıydı. MS 1. yüzyılın ortalarından itibaren, cornu arenada da gladyatör oyunlara eşlik etmiş ve aynı zamanda bu tür oyunları organize eden yetkililerinin mezar anıtları üzerinde gösterilmiştir. Başka bir temsil ise müzisyenlerin cornu, tuba ve hydraulis oyuncularından oluşan bir grupta göröldüğü mozaik zeminlerinde bulunan arena sahneleridir. Atletik yarışmalara sadece tuba eşlik etmiştir. İkonografik olarak cornu her zaman gerçekçi bir çağrışım, tuba ise sembolik ve mitolojik niteliklerle temsil edilmiştir. Mezar taşları üzerindeki temsiller, müzisyen figürlerin sahne aldıkları anlar resmedilmiştir. Örneğın, müzisyeni enstrümanı çalarken veya tutarken tasvir edilmiştir. Cornu savaş sahnelerinde, özellikle lahitlerde tasvir edilmeleri bu tür sahnelerin gerçek bir olayı temsil ettiğini göstermektedir. Cornu'nun varlığı özellikle Roma özelliğidir ve belirli bir savaş sahnesinin Helenistik olmadığını göstermektedir. Gerçek enstrümanlar, kıyafet ve silah öğeleriyle birlikte resmedilerek, sanatçının spesifik olmayan doğal bir kompozisyonu belirli bir kronolojik konuma bağlanmıştır<sup>192</sup>.

---

<sup>190</sup> Alexandrescu 2007: 38.

<sup>191</sup> Özer 2007: 66-67.

<sup>192</sup> Alexandrescu 2007: 38-39.

Başka bir deyişle, enstrümanı ve bir Roma askeri standardı ile cornu varlığı, genel bir savaş sahnesini Roma olarak tanımlamaktadır. Bu açıdan cornu, yazılı ve ikonografi kanıtlarında mitolojik veya başka çağrışımları olmayan tamamen işlevsel bir araçtır<sup>193</sup>. Libya Arap Jamahiriya Müzesi'ndeki Zliten Mozaïği (**Kat. No. 29**) ve Almanya, Nenning Villası'nda bulunan Nenning Mozaïği'nde (**Kat. No. 30**) gladyatör savaşı sahnelerinde bu enstrümanlar betimlenmiştir.

#### 2. 4. 5. Syrinx / Pan Flüt (Kat. 3 - Kat. 5 - Kat. 18 - Kat. 32)

Syrinx, birbirine bağlı beş, dokuz, çoğunlukla da yedi borudan oluşur. Farklı uzunluklarda olan bu borular bir veya iki çapraz balmumu ve keten ile birbirine bağlanmıştır (**Çizim 25**). Her boru yalnızca bir ton üretir, bu tonlar tüplerin farklı uzunlukları ile meydana gelir. Çoğunlukla çobanlar tarafından çalınan bu çalgının kamıştan yapıldığı düşünülmektedir<sup>194</sup>. Tek kamışlı ve çok kamışlı iki tür syrinx ile ilgili bilgiler mevcuttur. Aulos'tan daha eski sade ve basittir. Tek melodik yapısından dolayı aulos gibi daha gelişmiş seviyelerde yeni çalgılar icat edilmiştir<sup>195</sup>.

Pan flüt Antik Çağ'da bir halk çalgısıdır. Batı Asya'da pan flüt bileşeni hiç tanımlanmamış olsa da, Joan Rimmer Neolitik dönemde pastoral bir enstrüman olarak kullanılmış olabileceğini öne sürmektedir. Hellenistik öncesi zamanlarda var olmasına rağmen, panpipe (fiatula) veya syrinx, Yunanlılar tarafından yerli bir enstrüman olarak kabul edilmiş ve kökenleri efsanelerle anlatılmaktadır. Geleneksel olarak Arcadia tanrısı Pan ile ilişkilendirilmiştir. Ovid ve Longus'un eserlerinde, Pan'ın ağaç perisi Syrinx'in peşinde koşması ve perinin bir dizi boruya dönüştürülen bir saz demetine dönüşme hikâyesi anlatılmaktadır. Homer ve Kesiod bahsetmiştir ancak kronoloji veya yapı için hiçbir kanıt anlatılmamıştır. Yunan ve Roma yazarların birçok referansı vardır. Plutarch, syrinx'in uzun bir geçmişi olduğunu ima etmektedir. Pollux, Keltlerde yaygın olduğunu öne sürmüştür. Akdeniz Bölgesi dışında, daha sonraki La Tene (Demir Çağı) dönemine tarihlenen bir syrinx parçası Klein Kuhnau'da bulunmuştur<sup>196</sup>. Hellenlerde tek borulunun adı "Syrinx Monokalamos", çok kamışlının adı "Syrinks Polykalamos"tur. Homeros çobanların kullandığını anlatmıştır<sup>197</sup>.

<sup>193</sup> Alexandrescu 2007: 38-39.

<sup>194</sup> Ronacher 2012: 92.

<sup>195</sup> Apaydın 2015: 59-64.

<sup>196</sup> Wardle 1981: 136.

<sup>197</sup> Özer 2007: 47, 61.

Pan Flüt olarak da adlandırılan çalgı vazo resimlerinde Pan, Slenus, Muselerin ve kanatlı Erosların elinde tasvir edilmiştir (**Kat. No. 3, 5**). Bunun yanında mezar stelleri ve frizlerde de tasvirleri bulunmaktadır<sup>198</sup>. Syrinx ve aulos antik Yunan kültüründe önemli enstrümanlardır. Platon, müzikte çok seslilik, modların karışımı ve çok sesli çalgıları toplumda ve eğitimde gerekli görmemektedir ve sadece lyra ve kitharayı şehirlerde, pan flüte ise köylerde izin vermiştir<sup>199</sup>.

#### 2. 4. 6. Hydraulis / Su Orgu (**Kat. 5 - Kat. 11 - Kat. 15 - Kat. 29 - Kat. 30**)

İlk klavyeli müzik aleti olan Hydraulis’u (**Çizim 26**) MÖ 3. yüzyılda mühendis Ktesibios’un icad ettiği düşünülmektedir. Antik kaynaklarda su basıncı ile çalıştığı yazmaktadır. “Hydralulis”, “Hydraulos”, “Hydraulikon Organon” olarak da adlandırılmaktadır<sup>200</sup>. Ahşap taban üzerine tunç bir kutu, sağında ve solunda da merdiven şeklindeki destekler arasında tunç silindirler bulunmaktadır (**Resim 28**). Bu silindirin pistonları ortasında pimler yardımı ile kaldıraçlara geçirilen deri ve koyunun yünleri ile sarılı demir kollar bulunmaktadır. Kutunun içinde bulunan düzenek sayesinde ve piston kollarının hareketi ile<sup>201</sup> enstrümanın altında su ile dolu olan hazneye dışarıdan hava pompalanarak basınç verilerek suretiyle içi hava dolmaktadır<sup>202</sup>.

Yaygın kullanılan enstrüman borular, klavye ve hava mekanizması olarak üç bölümden meydana gelmektedir ve çok güçlü sesi vardır, özellikle Roma arenalarında tercih edilen bir çalgıdır<sup>203</sup>. Cambridge’deki Trinity College Kütüphanesi’nde, onikinci yüzyıldan kalma Eadwine el yazmasında illüstrasyon çizimi sergilenmektedir. Cihaz on boruya veya dördü çift boruya benzediğinden on dört boruya sahiptir. Rüzgârı üretmek için tüm güçlerini kullanan dört adam ve enstrümanı çalmak için iki adam gerekmektedir<sup>204</sup>.

---

<sup>198</sup> Özer 2007: 47, 61.

<sup>199</sup> Apaydın 2015: 57, 85.

<sup>200</sup> Özer 2007: 69-70.

<sup>201</sup> Vitr. X, 8, 1-6.

<sup>202</sup> Özer 2007: 69-70.

<sup>203</sup> Özer 2007: 69-70.

<sup>204</sup> Engel 1874: 108-109. Kuzey Yunanistan, Dion’da MÖ 1. yüzyıla ait olduğu düşünülen hydraulos kalıntıları 1992 yılında bulunmuştur (**Resim 29 a-b**), MS 228 yılına epigrafik olarak tarihlenen çok daha küçük bir hydraulis Pannonia’da Aquincum’da bulunmuştur. Bu cihazda bir satır bronz boruların, tuşların yardımıyla havanın içeri ve dışarı girmesine izin veren bir mekanizma içeren ses kutusu vardır. Pompalardan gelen basınçlı hava, sudan geçer ve renkli kakma ile süslenmiş kutuda sona erer. Bkz. Kiilerich 2011: 94.

İspanya, Noheda Villası'ndaki mozaik (**Kat. No. 5**) üzerinde tiyatro gösterisinin anlatıldığı panelde, Sicilya, Pizza Armerina Mozaği'nde (**Kat. No. 11**) müzikal agonlu bir sahnede ve Suriye, Mariaminli Kadınlar Mozağında (**Kat. No. 15**) hydraulis tasviri bulunmaktadır. Ayrıca bu enstrüman Libya, Zliten Mozaği (**Kat. No. 29**) ve Almanya, Nennig Mozaği'nde (**Kat. No. 30**) gladyatör yarışmaları sahnelerinde de betimlenmiştir.



## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### SOSYAL ETKİNLİKLERDE ENSTRÜMANLAR VE MOZAIKLER ÜZERİNDEKİ TASVİRLERİ

Düşünceleri somut halde yansıtan müzik insan yaşamını yansıtmakta ve teknikler geliştirilerek kültüre katkı sağlamakta ayrıca üzerlerinde tarih taşımaktadırlar. Toplumsal etkinliklerde müziğin kullanılması sonucunda beşeri müzik imgeleri zihinde canlandırılmaktadır<sup>205</sup>. Toplumsal yapı içinde bilinçli faaliyetleri ile insanın, algıladığı sesleri anlatı sanatına dönüştürerek yarattığı müzik<sup>206</sup> yaşamı hem doğrudan hem de dolaylı olarak etkilemiş ve günlük hayatın bir parçası olmuştur. Müzik sosyal ilişkiler, aile, duygular, düğünler, cenazeler ve dini bağlamlar gibi çeşitli işlevlere de hizmet ederek insanların yaşam deneyimlerine anlam vermenin bir yolu olmuştur<sup>207</sup>. İgilizce, Fransızca, Arapça, Germanik ve bazı Slav dillerde “oyun” kelimesinin kökeni müzisyeni ve müzik aletleri ile çalmayı, eller ile düzenli hareket kavramını içermektedir. Oyunun birçok özelliğini içinde barındıran enstrümantal müzik düzenli ve ritimli yapısı ile insanları hoş duygular içine çekmektedir<sup>208</sup>. Güçlü ifade biçimi ile müzik ile insan tutkuları arasındaki bağ derin üzüntüden çok büyük neşeye kadar uzanmaktadır. J. Huizinga “*Homo Ludens*” adlı eserinde, müzikal etkinliklerin birçok insanı gruplara bağladığını ve kurallar yoluyla işbirliğini desteklediğini, ortak deneyimlerinin ve sosyal uyumun bir ifadesi olduğunu açıklamıştır. Sosyal bağlamda ninnilerin, ulusal marşların insanları ve askeri yürüyüşleri teşvik edici rolü vardır. Baudelaire, müziğin evrensel çekiciliğini ve çok sayıda yabancıyı bütünleştirmedeki rolünü hesaba katarak, “müziğin farklı beyinlerde benzer fikirler uyandırdığını” savunmuştur<sup>209</sup>.

---

<sup>205</sup> Finkelstein 1986: 16-21.

<sup>206</sup> Say 1997: 17.

<sup>207</sup> Hays–Minichiello 2005: 84, 85.

<sup>208</sup> Huizinga 2013: 58-66.

<sup>209</sup> Blau 1988: 883, 884. II. Dünya Savaşı sırasında altı ülkede yazılmış klasik müzik bestelerinden bazı veriler toplanmıştır. Bu verilerden ekonomik bunalım, kıtlık ve devrimler gibi savaşın yol açtığı koşullara maruz kalan bestecilerin eserlerinde sosyal çevrenin durumu ile güçlü bir bağlantı kurduğu, müzik besteleme yöntemlerinin değiştiği, yükselen milliyetçilik ve yaratılan heyecan ve romantizmden etkilendikleri gözlemlenmiştir. Cerulo 1984: 886, 887.

Beşeri müzik imgelerinin sadece toplum töresinden mi oluşturulduğu, yoksa sesin doğal niteliklerine mi bağlı olduğu tartışılan bir konudur. Aslında her ikisinin de etkisi olduğu düşünülebilir. Farklı toplumların karşı cinsin ilgisini çekme, savaş ya da çocuk uyutma gibi durumlar için değişik müzikleri bulunmaktadır ve bunlar toplumsal yapı içinde oluşmuştur. Müziği anlamak için onu gerçek yaşam bağlamı içinde, tarihsel açıdan ve sınıflı toplumun ürünü olarak düşünmek gerekmektedir<sup>210</sup>.

Yunan kültüründe dini ve sosyal ritüeller şarkı, şiir ve fiziksel aktivitelerle iç içe birçok unsuru kapsayan etkinliklerdi. Bu etkinlikler kamusal alanlarda rekabetçi performansların gerçekleşmesi, bireyselliği güçlenmesi ve farklı bölgeler arasında etkileşim sağlanması gibi dinamik fırsatlar sunmaktaydı. Müzik, dinleyicilerde derin duygular uyandırarak paylaşılan değerleri aktarmak ve pekiştirmek için en etkili araç işlevi görmüştür<sup>211</sup>. Eğitim, iletişim, cezbetme ve koordine görevi sayesinde toplum içindeki bireylerin birbirleri ile bütünleşmesini sağlamış, aynı düşünce ve duygular uyandırarak insanların yeni rollere adapte olmasını da sağlamıştır<sup>212</sup>.

Müzik, Akdeniz dünyasının tarihi sahnesine ozanlar veya aiodoi aracılığıyla girmiştir. Mitolojik ve yarı tarihsel hikayelerde savaşlar ve maceralar anlatılmış, şarkıcılar, ozanlar, phorminx veya lyra eşliğinde melodilerini okumuşlardır. İlyada, kahramanca savaşları ve Odysseus'un seyahatleri ile ünlü olmasına rağmen, müzikle doludur. Örneğin; genç Akhalılar, Tanrı Apollon'un yardımseverliğini güvence altına almak için şarkı söyleyerek dans etmekte, Truva askerleri kamp ateşinde gece boyunca enstrüman çalmaktadır. Şarkı aynı zamanda üzüntüyü de ifade etmiştir: Hektor'un eşi Andromakhe liderliğindeki Truva kadınları, ölümüne büyük bir öfkeyle ağıtlar yakmaktadır. İlyada'da Akhilleus'un kalkanının tanımlanmasında sivil müziğe de yer vermiştir. Kalkanın üzerinde bir düğünde şarkı ve dans, genç erkekler ve kızların şarkı ve danslı bayram kutlaması, müzikal bir hasat tasviri bulunmaktadır (**Resim 72**)<sup>213</sup>.

<sup>210</sup> Finkelstein 1986: 16-21. Müzik başlangıçta insanları çalışmak için çöşturma, büyüleme ya da eyleme itme ya da savaşa teşvik etmek gibi ortak duyguları uyandırma işlevi görüyordu. Toplumsal görevi dış dünyadaki olayları, gerçekliği yansıtmak değil, insanları değişik ruh durumlarına sokmaktı. Günümüzde asker marşları, ölüm marşları ve oyun havalarında olduğu gibi belirli ritimler, ses düzenleri ve ses imgeleri "otomatik çağrışımlar" yaratmaktadır. Önceden hazırlıklı olmayan birinde bile bu olaylara katılma isteği uyanabilir. Müziğin bu ortak duyguları yaratma gücü, insanları bir süre için duyguca eşit yapabilmesi, özellikle askeri ve dinsel kurumlarda çok işe yaramıştır. Fischer 1990: 171-173.

<sup>211</sup> Rocconi 2015: 82.

<sup>212</sup> Göher 2009: 303-306.

<sup>213</sup> Kramarz 2013: 38-50.

Müzik, savaş kadar tanrıların armağanıdır, Tanrılar ziyafetler sırasında Apollon'un ellerinde güzelce işlenmiş lyra ve Musaların şarkılarının tatlı sesinin tadını çıkarırlar. İlyada'nın ilk sözü: "Şarkı söyle, Tanrıça" dır. Homeros zamanında müzik, solo veya bir grup korodan oluşuyordu ve çoğu zaman en az bir enstrüman, genellikle phorminx, lyra veya aulos eşliğinde ve bazı durumlarda dansla birlikte. Saf enstrümantal performanslar Homeros'ta gerçekleşmemiştir. Romalılar, Helenistik formdaki Yunan müzikal ve şiirsel geleneğini miras alarak kendi katkılarını da ekleyerek müziklerini yapmışlardır. Helenistik ve Roma döneminde, enstrümanların ve formların çeşitliliği ve bazı durumlarda müzisyenlerin sayısı, Augustus zamanında çoğalmıştır<sup>214</sup>. Güney İtalya'yı Yunanlıların sömürgeleştirilmesi, Doğu Akdeniz'in Helenizasyonu, Roma ile Mısır arasında ticari ilişkiler ve başkent Roma'dan Konstantinopolis'e taşınması ile kültür, müzik ve müzik aletleri de ithal edilmiştir<sup>215</sup>. Müzik hayatının Helenleşmesi ile Yunan müzik kurumlarının ve kültürel etkinliklerin etkisi altına girilmiştir. Helenistik müzikal motiflerin nüfuz ettiğine dair kanıtlar taşıyan tasvirler mozaik zeminler ve duvar çizimlerinde görülmektedir<sup>216</sup>. Mozaikler üzerinde bu ikonografik kaynaklar ve Yunan edebi kaynakları müzik aletlerinin çoğunun Yakın Doğu'dan benimsendiğini doğrulamaktadır. Roma ve Erken Bizans mozaikleri üzerindeki müzik aletlerinin tasvirleri, İsrail ve çevresindeki eski medeniyetlerin kullandıklarına benzemektedir. Roma ve Geç Bizans mozaiklerinde tasvir edilenlerin kaynaklarını ve anlamlarını bulmak bu eski uygarlıklardaki enstrümanların önemi ve kavramlarını anlamak için önemlidir<sup>217</sup>.

Müzik aletleri kişisel ve sosyal deneyimlerden oluşturulmuştur, yapılışı ve çalınması psikobiyolojik, sosyopsikolojik ve sosyokültürel becerileri gerektirmektedir. Sosyal olarak inşa edilmiş bu aletlerinin morfolojisi, şekilleri, dekorasyonları ve ikonografisi hizmet ettikleri müzisyen topluluğunun değerlerinin, siyasetinin, estetiğinin somutlaşmış şekilleridir ve insan kültürünün özelliklerini de içerirler ve gelişimi, yapılışı ve nasıl çalındığı hakkında bilgiler öğrenilebilir<sup>218</sup>.

---

<sup>214</sup> Kramarz 2013: 38-50.

<sup>215</sup> Gavrilli 2011: 301-303.

<sup>216</sup> Joachim 1999: 31.

<sup>217</sup> Apollon ile bağlantılı lyra–nebel, kithara–kinnor, Kybele ve Dionysos ile bağlantılı aulos, syrinx ve boynuzların yanı sıra tympanon, krotala ve ziller bulunmaktadır. Diğer yazılı kaynaklar ve arkeolojik bulgular Mısır, Sümer, Fenike gibi uygarlıkların müzik kültürlerine kanıt sağlamaktadır. Mucznik 2011: 266, 267.

<sup>218</sup> Dawe 2003: 275, 276.

İkonografik temalar mozaikçiler tarafından temsil edilmişler ve konulardan bazıları az değişiklikle batıdan doğuya aktarılmıştır. Bu konulardan bazıları önemli uyarlamalara uğramıştır. Atölyeler arasında dolaşan ancak günümüze ulaşmamış model kitapları bulunmaktaydı. Ayrıca gezici zanaatkârlar yurtdışına çıktıklarında bilgilerini diğer kültürlerle aktarmaktaydılar<sup>219</sup>. Mozaik zeminler özellikle sonraki nesiller tarafından bile kolayca değiştirilemeyen dayanıklı nesnelere yapılmışlardır. Özellikle misafirlerin çok ağırlandığı yerlerde seçilen konular bu misafirlere ve mirasçılara üzerindeki tasvirler aracılığı ile uzun süre sunduğu görüntüyü dikte edebilir özelliktedir<sup>220</sup>.

Antik dönemde müzik ile ilgili bilgiler edindiğimiz beş kaynak bulunmaktadır. Bunlardan ilki arkeolojik kanıtlardır. Bu kanıtlar içerisinde başta üflemeli enstrümanlardan borular olmak üzere bazı müzik aletlerinin kalıntıları, adak ve başka amaçlarla yapılan müzik aleti modelleri, figürinler, heykeller, kabartmalar, özellikle MÖ 6. - 5. yüzyıla ait Atina vazoları ve MÖ 4. yüzyıla ait Güney İtalyadan vazo resimleri bulunmaktadır. Oyulmuş mücevherler, freskler ve mozaikler de daha sonraki dönemlerle ilgili bilgileri üzerlerinde taşımaktadır. Arkeolojik bulgular sadece enstrümanların formları ile ilgili değildir, aynı zamanda teknikleri ve bağlamları hakkında da bilgiler sunmaktadır. İkinci kaynak, MÖ 8. yüzyıldan itibaren Yunan edebiyatındaki eserler içinde müzik ve müzik yapımına sayısız referans bulunmaktadır. Lirik ve komedi şairlerinin eserleri özellikle müzik açısından zengin kaynaklardır. Üçüncü kaynak, müzik üzerine uzmanlık yapan yazarların eserleridir ve diğer yazarların teknik nitelikteki eksikliklerini tamamlayan niteliktedir. Aristoteles'in öğrencisi Tarentum'lu Aristoxenus'un eserleri bu önemli kaynaklar arasında yer almaktadır. Dördüncü kaynak, papirüsler olmak üzere, edebi olmayan belgelerden oluşmaktadır. Bu papirüslere belirli türden müzisyenlerin işe alınması, ödül verilmesi, okul müfredatında müzik konuları veya bazı festivallerde düzenlenen müzik yarışmaları, verilen ödüller kaydedilmiştir. Beşinci kategori ise gerçek müzik notalarından oluşan kalıntılardır<sup>221</sup>.

---

<sup>219</sup> Parrish 2017: 259.

<sup>220</sup> Dunbabin 2008: 15-17.

<sup>221</sup> MÖ 4. yüzyıldan itibaren Yunanlılar bir notasyon sistemine sahipti ve muhtemelen çok az uzman çevreler tarafından biliniyorlardı. Bkz. West 1992: 4-6.

### 3. 1. DİNİ RİTÜELLER ve FESTİVALLER

Yunan kültüründe bereket getirmesi amacıyla Dionysos onuruna düzenlenen kutsal oyunlarda koro eşliğinde Dionysos'un çektiği sıkıntıları anlatan şarkılar söylenmekte ve hayvan maskeli insanlar, kurban etrafında dans etmekteydiler<sup>222</sup>. Dionysos ritüelinin tasvir edildiği sahnelerde kutsal anlarda kullanılan müzik aletleri ve sunak öğeleri tasvir edilmiştir. Çift aulos, ziller, syrinks ve tympanon ritüeli sırasında kullanılmıştır<sup>223</sup>.

İbadet sırasında müziğin önemi, hem ritüel bağlamında sesin işlevi hem de müzik ve koro performanslarının bir iletişim aracı olarak oynadığı rolle ilgilidir. Görsel imgeler, dramatik sesler, dokunsal, koku alma ve tat uyarıcıları ile duysal düzeyde iletişim kurulur. Toplumda sosyal düzen ve topluluğun değerleri aidiyet duygusu yaratır ve kutsal alandaki iki ayrılmaz bileşen olarak müzik ve dans, dini performansların gücünü artırır. Kült alanındaki müzik, törenin etkinliğine katkıda bulunan eylemlerin bir parçası ve tanrılar ile iletişim dilidir. Bu nedenle antik müzik ve dans dinden büyük ölçüde etkilenmiş, dans performansları her zaman müzik eşliğinde yapılmış, ilahiler, dramalar ve kurbanlar gibi çeşitli ibadet eylemleri ile ritüeller canlı tutulmuştur<sup>224</sup>.

<sup>222</sup> İlin-Segal 1989: 150-180. Prehistorik dönemlerde yaşayan insanlar korktukları doğal olaylardan ve kötü varlıklardan bazı eylemler yardımıyla korunduklarına inanmıştır. Bazı toplumlarda bu eylemler maske takma, ses, konuşma, birtakım hareketler ve sihir yoluyla olmuştur. Bu hareketler tekrar edilerek karmaşık büyü ritüellere dönüşmüştür. Müzik, şarkı ve dans bu ritüellerde önemli bir unsur olmuş ve insanları da etkilemiştir. Bkz. Lund 2018: 14, 15. Tarih öncesinde konuşma ve müzik oluşmadan önce insanların çıkardığı "müzilisan" adı verilen seslerin ritüellerde bir iletişim aracı olarak kullanılması sosyal ve duygusal becerileri geliştirmiş ve kenetlenme duygusu oluşturmuştur. Oluşan bu ortak duygular sayesinde eski kültür insanları sesi kullanarak manevi dünyalarını ve hayatlarını anlamlandırmaya çalışmışlardır. Şamanlar ayinlerde çaldıkları enstrümanların sesleri ile insanları etki altına alarak yönlendirmişlerdir. Bkz. Tuna- Özer 2015: 64 Ruhlarla bağlantı kurmak için müzik kullanılmış, Yakut efsanelerinde şamanların davullar üzerinde yedi kat gökte uçtuğu anlatılmakta, ayrıca şamanın kötü ruhları davul içine topladığına inanılmaktaydı. Şamanlarda kopuz, zil ve çingirak takılı asalar da aynı amaçlarla kullanılmıştır. Zamanla inanışlar değişse de ritüellerde şarkı ve danslar devam etmiştir. Bkz. İlin-Segal 1989: 150-180.

<sup>223</sup> Mısır kültüründe İsis olarak adlandırılan Kybele kültü ve bir boğanın, bir koyunun ve bir domuzun öldürüldüğü Suovetaurilia'da sunum sahneleri görülmektedir. Sistra ve aulos, tympanon ve ziller İsis'i onurlandıran kurban törenlerinde kullanılmıştır. Suovetaurilia sırasında neredeyse her zaman bir çift veya tek aulos tasvir edilmiştir. Girit'teki Agia Triada nekropolünde bulunan MÖ 1420-1380 tarihli mezar lahdinde en erken kurban sahnesinde tasvir edilen aulos türü zamanla değişmiş olsa da, antik geleceğin değişmeden kaldığını göstermektedir (**Resim 32**). Küçük Asya'dan geldiğine inanılan Frig aulosu ya da Yunan elyosusu, Asya kültürünün Yunan bölgesine ithal edilmesinden en az bin yıl önce Girit Adası'nda bilinmekteydi. Bkz. Gavrilli 2011: 217-305.

<sup>224</sup> Bellia 2018: 89. İlkel tapınma aracı olarak doğduğu düşünülen müzik teorisine göre müzik, tanrıya bağlılığı anlatmak için törenlerde söylenen ezgilerin tekrarı ile oluşmuştur. Eski Mısır, Cermen, Hint gibi birçok eski kültürlerin inanışına göre de müzik tanrılar tarafından yaratılmıştı. Eski Mısır'da Tanrı Osiris'in doğuşu ve ölümü şarkılı ve danslı törenlerle kutlanılmaktaydı. Müzik, dinî inançlarla bütünleşmiş, toplum olarak değer verilmiş ve yüce duyguları aşılama aracı olmuştur. Bkz. Göher 2009: 309-311.

### 3. 1. 1. Dionysos Kültü (Kat. 1 - Kat. 2 - Kat. 3 - Kat. 4 - Kat. 5 - Kat. 6)

Tunus, Sousse Virgil Evi'nde bulunan ve Sousse Arkeoloji Müzesi'nde sergilenen Dionysos'un Zaferi'nin tasvir edildiği mozaik Afrika bölgesinde bulunan en eski örneklerdendir ve Kuzey Afrika mozaikleri için model olmuştur<sup>225</sup>. MS 3. yüzyılın başlarına tarihlenen bu mozaikte Dionysos dökümlü elbisesi ve üzüm demetlerinden oluşan başındaki tac ile dört kaplan tarafından çekilen bir arabada durmakta ve yanında zafer tanrıçası elinde palmiye dalı tutmaktadır. Arabanın önünde kısmen tahrip olmuş bir satyr ve dans eden bir maenad tympanon çalmaktadır. Tabloyu çevreleyen, Tanrı'nın getirdiği dünyevi bolluk kavramını vurgulayan, bağ bozumunda Erotes ile yemyeşil asmalar bulunmaktadır (**Resim 33 Kat. No. 1**). MS 2. yüzyılın sonlarından MS 3. yüzyılın başlarına kadar Roma mozaiklerinde Dionysos'un zaferinin ikonografisinde önemli değişiklikler olmuş, yeni figürlerle konu genişletilerek bir alay temsil edilmiştir. Bu gelişme Roma'da üretilen Dionysos içerikli lahitlerde de gözlemlenmektedir (**Resim 34**)<sup>226</sup>.

Dionysos ritüeli Kuzey Trakya ve Yunanistan'a Küçük Asya'dan ithal edilmiştir. Arkaik Dönem'de başlayan Dionysos tasvirleri Roma döneminde önem kazanmıştır. Helenistik dönemlerde Doğu Akdeniz'in Helenleşmiş şehirleri ve Mısır bölgesinde de tanınmıştır. Alaylardan ve adaklardan oluşan bu Dionysos gizemlerinde müziğin önemli bir rolü vardır. Arkaik vazolarda Dionysos, lyra çalarken tasvir edilirken, klasik Antik Çağ sanatında Dionysos bazen bir barbitos veya tympanon çalarken veya tutarken temsil edilmiştir. Aulos Dionysos'un takipçilerinin enstrümanıdır, Yunan sanatında ve edebiyatında tanrı asla aulos çalarken tasvir edilmez veya bahsedilmemiştir<sup>227</sup>.

İsrail, Sepphoris'te hem kamu hem de özel binalarda MÖ 3. yüzyıldan MS 5. yüzyıla kadar birçok mozaik keşfedilmiştir ve bu mozaiklerin ikonografik ve üslup özellikleri sadece Antakya geleneğiyle ilişkili değildir. Doğu ve batıdan gelen sanatçıların olduğu farklı kaynaklardan beslenmiştir ve herhangi bir atölyeye tamamen bağımlı olmayan sanatsal öğelerden oluşmaktadır<sup>228</sup>.

<sup>225</sup> Dunbabin: 1971: 54-56.

<sup>226</sup> Parrish 2017: 261, 262.

<sup>227</sup> Gavrilii 2011: 232-234.

<sup>228</sup> Weiss 2009: 941-944.

Bu tasvirlerdeki mitolojik temalar, doğal olarak işlenmiş figürler ve sembolik kompozisyonlar, Helenistik geleneğe bağlılığı yansıtmaktadır. İsrail, Celile Bölgesi'nde bulunan Sepphoris'de MS 200'lerde inşa edilen Dionysos Evi'nde bulunan mozaik Dionysos ve kültürüne ait çeşitli sahneleri tasvir eden on beş panelden oluşmaktadır (**Resim 35 Kat. No. 2**). Her sahne mozaik'in çevresinden görülebilecek şekilde bağımsız bir çerçeve olarak yarı-emblemata olarak tasarlanmıştır<sup>229</sup>. Sepphoris Mozaik'i'nde sahnelerin birçoğunda müzik enstrümanları tasvir edilmiştir. Bir panelde, çift aulos çalan bir satyr eşliğinde arabasında yatan Dionysos, (**Resim 36 Kat. No. 2**), başka bir panelde hediye verenler alayında, bir kentaur çift aulos ve bir maenad tympanum çalmaktadır (**Resim 37 Kat. No. 2**), başka panelde ise sepet tutan biri ve yanı başında çift aulos çalan biri bulunmaktadır. Bu sahnenin üstünde eğlenceye veya şenliğe atıfta bulunan "Komos" kelimesi yazmaktadır (**Resim 38 Kat. No. 2**)<sup>230</sup>. Klasik dönemden Roma dönemine kadar çok tasvir üzerinde Dionysos kültürü sırasında tympanon ve zillerin kullanıldığı görülmektedir. Helenistik tasvirlerde ziller, syrinks ve lyra yanında tympanon ve çift aulos Dionysos kurban ritüellerinde kullanılmıştır. Tüm bu müzik enstrümanları, yalnızca Dionysos konusuyla çağdaş sahnelerde değil, aynı zamanda Roma döneminden Geç Antik Çağ'ın sonuna kadar tarihlenen çok sayıda sahnede de mevcuttur.

Dionysos kurban ritüelinin en ayrıntılı tasviri, MÖ 1. yüzyıla tarihlenen Pompeii Gizemler villasında bulunan freskdir. Geniş bir odanın duvarlarını kaplayan freskte gösterilen müzik aletleri lyra, syrinks ve zillerdir (**Resim 39, 40**). Silenus, Satyrler ve Maenadlar gibi mitolojik kişileştirmeler olan sahneler gerçek müzikal dini olayları temsil etmekte veya eski mitolojik modellerin kopyalarıdır. İsis kültürünün Mısır'dan İtalya'ya ithalatı, Cumhuriyet'in sonlarında, sistra ve bir tür uzun dar boru veya aulos gibi müzik aletlerinin ithalatına işaret etmektedir. Ayrıca yüzyıllardır bilinen ziller ve tympanon, kült olayında hem erkek hem de kadın üyeleri tarafından da kullanılmaktadır<sup>231</sup>. Köln Katedrali'nin yanında bulunan iç içe geçmiş giyoş motifleri ile sekizgenler, aralarda kareler ve boşlukları baklava dilimleriyle düzenlenen mozaik'in tamamında otuz bir panel bulunmaktadır (**Kat. No. 3**)<sup>232</sup>.

<sup>229</sup> Weiss 2009: 941-944.

<sup>230</sup> Mucznik 2011: 276, 277.

<sup>231</sup> Gavrilli 2011: 218-236.

<sup>232</sup> Dunbabin 1999: 81.

Bu mozaik MS 220 civarı Geç Severan dönemine tarihlendirilmektedir<sup>233</sup>. Roma villasının tricliniumunda bulunan mozaikte Dionysos efsanesinden görüntüler tasvir edilmiştir. Mozaik, ortada kenar uzunluğu 1.10 metre büyük bir kare resmin etrafında, altı küçük figürlü sekizgen alan ve tek figürlü hayvan veya meyve sepetlerine sahip sekiz küçük kare, kenarlarda ise hayvan ve bitki resimlerine sahip onaltı küçük dikdörtgen ve altıgen alanlardan oluşmuştur. Zeminin ortasında, genç bir Satyr tarafından desteklenen sarhoş Dionysos'un tanınmış alayı bulunmaktadır. Kareler içine oturtulmuş sekizgen alanlarda: lyra çalan bir Maenad ve aulos çalan bir Satyr (**Resim 41 Kat. No. 3**) tasviri yer almaktadır. Sol elinde bir çubuk, sağ elinde ise büyük bir üzüm salkımı tutan ve kalathos'ta oturan bir Satyr, sırtında küçük kuyruğu olan küçük bir Satyr bu üzüm salkımını yakalamak için uzanmıştır, sol tarafta ise yarı çıplak Maenad, kendine özgü bir çift aulos çalmaktadır (**Resim 42 Kat. No. 3**). Kalathos'ta oturan genç bir Silen syrinx çalmakta, sağında da kurdelelerle süslenmiş Thyrsos bulunmaktadır (**Resim 43 Kat. No. 3**)<sup>234</sup>.

Kült müzik, tanrıları memnun etmek, ibadet edenlerin isteklerini arttırmak için bir adak ve dua eylemiydi. Müzisyenler ve ibadet edenler yalnızca bir şarkının metnini değil, aynı zamanda müzik aletlerini veya minyatürleştirilmiş modellerini bir tanrı veya tanrıça onuruna adayarak müzik ile daha kalıcı bir etki yaratmaya çalışmışlardır. Adak armağanı olarak sunulan aulos neredeyse her zaman törenlerde bulunmaktaydı ve yeri doldurulamaz bir unsur olarak görülmektedir. Sesi şenliği çağrıştırmakta ve törene canlılık getirmektedir. Aulos, yalnızca tapınaklara ve kurban törenlerinin farklı anlarına yönelik alaylarda değil, aynı zamanda kutsal bağlamda gerçekleştirilen danslarda da tercih edilmekteydi. Kolay taşınabilir, düşük derecede teknik beceri gerektirmesi ve profesyonel olmayan müzisyenler tarafından da çalınabilir olması ile de solo parçalara ve şarkılara eşlik eden ve en çok çalınan enstrüman olmuştur<sup>235</sup> (**Ek 2**). İlahiler, dithyrambs, korolar gibi tüm müzikal performans biçimleri dini yaşamla bağlantılıydı. Müzik aletlerinin olmaması ibadet ve şenlikler için zararlı olarak kabul edilmiştir. Ayrıca aulettes, içki ve dualar bitene kadar müziği durdurma emri de vermektedir<sup>236</sup>.

---

<sup>233</sup> Dunbabin 1999: 81.

<sup>234</sup> Fremersdorf 1956: 235.

<sup>235</sup> Bellia 2018: 90, 91.

<sup>236</sup> Cerqueira 2014: 2-4.

Gerasa Mozaïği 1907’de Ürdün, Jerash’da antik kentin kuzey doğusunda arkeolojik araştırmalarda bulunmuştur. Konut içindeki sosyalleşme ve eğlence merkezi görevi gören büyük yemek odasının triclinium zeminine ait olan yüksek kaliteli bu mozaik geniş bir renk ve ton yelpazesinde taş ve cam tesseralardan yapılmış ve odanın üç tarafı boyunca U formunda konukların ilgisini çekmeye çok uygun bir formdadır<sup>237</sup>. Dikdörtgen odada in situ olarak keşfedilen mozaik, 20 santimetre genişliğinde bir giyoş, her köşede bir çelenk ve kişileştirilmiş mevsimlerin madalyonlarını içeren bir çerçeve ile çevrelenmiştir. Panellerde Dionysos alayından sahneler tasvir edilmiştir. Orta panellerde Dionysos ve Satyr figürü lahitlerde ve Roma İmparatorluğu’nun başka yerlerindeki mozaiklerde de ortak bir motiftir. Genellikle Backhos şenliğinin kişileştirilmiş sarhoşluk ve cinsellik temalarını çağrıştırmaktadırlar (**Resim 44 Kat. No. 4**)<sup>238</sup>.

Noheda Mozaïği, 1980’lerde, tarımsal çalışmalar sırasında İşpanya’da triclinium olarak tanımlanan üç apsisli bir odada bulunmuştur. 290.64 metrekare büyüklükteki mozaïğin<sup>239</sup> bulunduğu Roma villası, aynı adı taşıyan Villar de Domingo Garcia kasabasının yakınında, Cuenca şehrinin 17 kilometre kuzeyindedir. Mozaikteki paneller, odadaki görüntüleme sırasına göre A, B, C, D, E ve F olarak adlandırılmıştır<sup>240</sup>. MS 400 civarına tarihlenen mozaikte konular hem mitolojik hikâyeleri hem de sahnelenen performansı temsil etmektedir. Panel B, “Kıskanç Damat” (**Resim 89 Kat. No. 5**), Panel D, “Dionysos Zaferi” (**Resim 45 Kat. No. 5**), diğer panellerde Paris’in Yargısı, Paris ve Helen’in Laconia’dan tekne ile seyahati ve Troya’da dans eden Troyalıların onları karşılaması, orta frizde Pelops ve Hippodamea’nın hikâyesi anlatılmıştır.<sup>241</sup> Simetrik tasarıma sahip büyük bir friz olan D paneli doğu kökenlidir. Ortada Dionysos’un arabası ve thiasos dışa doğru simetrik biçimde sola ve sağa doğru uzanmaktadır. Arabayı iki çift müzik aletleri çalan kentaur çekmektedir. Dionysos’un sağındaki zafer ve onun üzerinde Ariadne olduğu düşünölen hasarlı bir figür, meşale taşıyan satyrler, sol ucunda uzun saplı krotala ile neşeli bir Pan tasviri yer alır. Noheda mozaïğinde Dionysos Zaferi gibi çeşitli ikonografik konular harmanlanmıştır<sup>242</sup>.

<sup>237</sup> Grossmann 2006: 149-152.

<sup>238</sup> Dopico 2015: 25, 26.

<sup>239</sup> Roux 2017: 201.

<sup>240</sup> Tevar 2015: 439-443.

<sup>241</sup> Görkay 2017: 205-207.

<sup>242</sup> Parrish 2017: 268, 269.

Şeyh Zouede mozaik zemindeki sahnelerde 4. yüzyılın sonlarına veya 5. yüzyılın başlarına kadar uzanan, iki mitolojik tema tasvir edilmiştir. Üst panelde Phaedra ve Hippolytus efsanesi, altta Dionysios alayı ile sarhoş Herakles tasvirleri vardır (**Kat. No. 6**)<sup>243</sup>. Mozaik Kuzey Sina'nın batı kıyısındaki 1913'te keşfedilmiştir ve üç panelden oluşmaktadır: Hippolytus ve Phaedra, Dionysos korteji, ilkbahar ve sonbahar mevsimlerinin ikonografisinin yanı sıra nilotik bir peyzajın fauna ve florasına atıfta bulunan motiflerle çevrili Yunanca bir yazıt (**Resim 46 Kat. No. 6**). Burada çok sayıda apotropik sembol ve yazıt vardır ve burada ilk defa mitolojik bir resim apotropik olarak yorumlanmıştır. Evin sahipleri nazar ve nefretten korunmak için mitolojik temalar seçmişlerdir. Dionysos motifleri, müzik ve dans ziyafetlerinin yapılması gereken ve şarabın bolca aktığı odaların varsayılan işlevi ile ilişkilidir. Nil'in bolluğunun ima edilmesi Dionysos motiflerine benzer şekilde, evin refahını ve zenginliğini sağlamak anlamına gelmektedir. Dionysos, Herakles ve Venüs evlerin patronlarıdır.

Ortadaki panelde yer alan Dionysos alayı izleyici için bir tür daire oluşturan iki sırada gösterilir, katılımcılar ileriye doğru adım atar, dans eder ve müzik aletleri çalmaktadırlar. Thiasos Dionysos üyelerinin bir kısmının isimleri üstünde veya yakınında Yunanca yazılmıştır. Kentaur'un üzerine yerleştirilen Telete yazıtı, Celile'deki Sepphoris'te bulunan Dionysos Evi'nin tricliniumu (**Kat. No. 2**) ve çok sayıda üçüncü yüzyıl mozaik tasvirlerinde de görüldüğü gibi, tüm sahneyi ifade etmektedir. Dionysos iki tekerlekli bir sandalyede oturmakta, arabası iki kentaur tarafından çekilmekte ve yanlarında eros vardır. Dionysos işlemeli uzun kollu bir tunik ve bir manto giymiş, sol elinde bir thyrsus, sağında şarabın aktığı eğimli bir amphora, ve arabanın arkasında bir panter bulunmaktadır. Arabanın arkasında bir asma temsili vardır. Çıplak bir Eros olan sürücü, arabanın önünde oturmuş ve dizginleri sol elinde ve sağında bir kırbaç tutmaktadır. Öndeki kentaur çift aulos, arkadaki ise lyra çalmaktadır (**Resim 47 Kat. No. 6**). Onların önünde Tropheus olduğu düşünülen bir Sylen vardır. Kel ve sakallı yaşlı Sylen uzun kollu, uzun pantolonlu süslü bir tunik giymiş ve beyaz bir eşeğe binmiştir, sol omzunda şarapla dolu büyük deri çantayı (askos) dengelemekte, sol eliyle de desteklemektedir, diğer elinde bir bardak şarap tutmaktadır<sup>244</sup>.

---

<sup>243</sup> Sadeh 2011: 159, 160.

<sup>244</sup> Olszewski 2002: 99-105.

Dans kortejindeki bir sonraki kişi Skyrtos veya jumper, üzerine leopar derisi (nebris) örten genç ve çıplak bir Sylen ilerlemektedir, iki elinde de bir çeşit kastanyet (crumata) vurmali çalgılar tutmaktadır (**Resim 48 Kat. No.6**). Bu sıradaki kortejin son figürü arkadan gösterilen çıplak bir Maenad, elinde vurmali çalgıların (crumata) sesi ile dans etmektedir (**Resim 49 Kat. No. 6**)<sup>245</sup>. Thyrsus gibi gizemli ayinlerin sembolleri hem Sepphoris hem de Şeyh Zouede mozağinde bulunmaktadır. Bu özel atmosfer (oreibasia) zihni serbest bırakmaya yöneliktir zihni serbest bırakmayı ve tanrısallıkla birleşme yanılması (enthousiasmos) amaçlanmaktadır. Şeyh Zouede panelindeki oreibasia, Dionysos maiyeti, maenadlar, satyrs, pan ve kentaurların dansıyla yaratılır, hareket duygusu ve çeşitli duruşlarla oluşur ve tympanon, boynuz, pan flüt, lyra ve kastanyetler, krotala gibi müzik aletleri ile kült çöşküsüne (pandemonium) ulaşılır. Dionysos'un başı ile kentaur arasında, sahnenin mesajını ileten "telete" yazıtı başlatma veya arınma anlamında, mozağin sağ tarafında yazılı olan "skyrtos" ise muhtemelen kastanyet ile satyr'a atıfta bulunmaktadır. Ayrıca, panelin konusunun Dionysos gizem kültü olduğu ima edilmiştir<sup>246</sup>.

### 3. 1. 2. İçki Yarışmaları (Kat. 2 - Kat. 6 - Kat. 7)

Aşırı içmenin kötü sonuçları gibi ahlaki mesaj taşıyan mitolojik sahneler imparatorluk döneminin başlangıcından itibaren ziyafet salonlarındaki mozaikler üzerinde görülmektedir. Worchester Sanat Müzesi'nde sergilenen Antakya Atrium evinde bulunan mozaik (**Resim 50 Kat. No. 7**), Sepphoris Donyosos Mozaği'ndeki Dionysos ve Herakles arasındaki içki yarışması (**Resim 51 Kat. No. 2**), Kuzey Sina'daki Şeyh Zouede'deki içki yarışması tasvirleri (**Resim 52 Kat. No. 6**) sarhoşluğu temsil etmektedir. Bu tasvirlerde Herakles, sarhoş olarak temsil edilirken, yanında Dionysos, kısıtlama, ılımlılık ve orantı duygusunun bir sembolü olarak tasvir edilmiştir. Dionysos'un bu şekilde ideal bir temsili, Yunan mitolojisinde ve sanatında bilindiği gibi, sarhoş olarak tasvir edildiği, zaman zaman bir satyr ya da maenad ile ya da aynı derecede sarhoş bir Herakles'in eşlik ettiği karakterden çok uzaktır<sup>247</sup>.

<sup>245</sup> Olszewski 2002: 99-105.

<sup>246</sup> Sadeh 2011: 161-163.

<sup>247</sup> Ovadih 2013: 352-356.

Dionysos'un zaferiyle sonuçlanan içki yarışması Yunan mitolojisinde ve edebiyatında yoktur ve nadiren sanatta tasvir edilmiştir. Dionysos ve Herakles arasındaki bu rekabet ile insanın ruhunda iyiyle kötü ve erdem ile ahlaksızlık arasındaki mücadele anlatılmak istenmiştir<sup>248</sup>. İsrail, Sapphoris Dionysos mozaiği orta panelindeki Dionysos ve Herakles arasında içme yarışmasında Dionysos boş bardağını kaldırırken yatmakta, Herakles onun önünde durup şapkasını kaldırmıştır. Çift aulos çalan bir satyr ikisinin arasında durmakta ve iki maenad bakmaktadır ve biri bir tympanon tutmaktadır (**Resim 53 Kat. No. 2**)<sup>249</sup>. Bu sahnedeki ikonografik detaylar Antakya'daki Atrium Evi İçme Yarışması mozaiği (**Resim 54 Kat. No. 7**) ile benzerlikler taşımaktadır.<sup>250</sup> Nisan 1932'de Antakya'da keşfedilen Atrium Evi mozaiği 1933 yılında bölümler halinde kaldırılmış ve yurtdışına gönderilmiştir. Klasik dünyanın sonunu ve Orta Çağ'ın başlangıcını canlı bir şekilde gösteren "Herakles ve Dionysos arasındaki İçme Yarışması" Amerika, Worcester Sanat Müzesinde sergilenmektedir<sup>251</sup>. Atrium evinin tricliniumu'nda bulunan mozaik "T" şeklinde ve Antakya yemek odaları için çok yaygın olan beş panele sahiptir. İçme Yarışması Mozaiği odanın girişine en yakın yerdedir. Mozaik stilistik olarak MS 2. yüzyılın başlarına tarihlenmiştir ve 1.84 x 1.86 metre boyutlarındadır. Yemek odasına girerken ilk görülen bu mitolojik sahne, bir tanrıya meydan okumayı ortaya koymaktadır. Dionysos, kupasını bitirerek içki yarışmasını kazanmış ve Herakles umutsuzca kupasını boşaltmaya çalışmakta, destek için perdeye yapışmış ve gelişigüzel geriye doğru eğilmiştir. Kondoleon'a göre sahne, ölümlü ve ölümsüz arasındaki mücadelenin özünü, Tanrı'nın zarif huzurunu ve dengesiz insanı anlatmaktadır. Panelin simetrisi, Herakles'in arkasında aulos çalan bir kadın ile tamamlanmış, bariz kazananı gösteren Eros tipi bir figür ve Dionysos'un Zaferini kutlayan beyaz saçlı bir Sylen bulunmaktadır<sup>252</sup>. Roma'nın farklı bölgelerinde düzenlenen ziyafet ve içki sahnelerinde de bulunan bu figürlerin birçoğu çağdaş kullanımı yansıtması muhtemel olmayan mitolojik ziyafetleri anlatmaktadır<sup>253</sup>.

---

<sup>248</sup> Ovadiah 2013: 352-356.

<sup>249</sup> Mucznik 2011: 276.

<sup>250</sup> Weiss 2009: 942-944.

<sup>251</sup> Barsanti 2012: 28, 29.

<sup>252</sup> Archambeault 2004: 35-39.

<sup>253</sup> Dunbabin 1993: 119, 120.

### 3. 1. 3. Kurban Törenleri (Kat. 2 - Kat. 8)

Klarnet tipi, kısa tüplü ve hafif konik delikli aulos, MS 1. yüzyıldan itibaren Roma bölgesinde üç yüzyıl boyunca ziyafetlerde, atletik yarışmalarda ve kurban törenlerinde kullanılmıştır. Kaynaklara göre müzik sadece kanlı törenler sırasında değil, içki ve tütsü sunumları sırasında da önemli bir rol oynamıştır. Kurban sırasında müziğin kullanılmasının nedeni, eskiden insanların şeytanları uzaklaştırmak için müziğin ve gürültünün sihirli gücüne olan inancından kaynaklanmış olabilir. Bu inanca göre müziğin büyümlü gücü, sakinliği ve sessizliği seven kötü ruhları uzaklaştırarak, kutsal eylemi reddetmelerine izin vermez. Helenistik dönemden itibaren edebi kaynaklarda da kurban törenlerine müziğin eşlik ettiğinden bahsedilmiştir. Bazı kaynaklarda aulos, syrinks ve kithara müziğinin yanı sıra Yunanlıların Tanrularına kurban verirken kullandıkları dans ve şarkıları anlatmaktadır. Tympanon, ziller ve krotala gibi vurmali çalgılar, kurbanlar sırasında, Frig aulos ile birlikte, Helenistik bir Mısır papirüsünde geçmektedir. Roma yazarları, tibia ile yaylı müzik aletlerinden kithara ve lyra törenler sırasında kullanıldığını bahsetmektedir. Ayrıca Lucian, aulos ve tympanonun müziğe eşlik ettiğİ İsis'i onurlandıran töreni anlatmaktadır<sup>254</sup>.

Yunan geleneğinde, müziğın insan ve ilahi arasındaki iletişimin öncü bir aracı olduğu inancı vardı, bu inançta tanrının kurbanı kabul etmesi için müzik gerekliydi. Plutarkhos'un ünlü Theban auletos olan İsmenias ile ilgili anlattığı hikâyeye göre; virtüözlüğü ve zenginliği ile tanınan Theban müzisyeni, bir kurban sırasında aulos çalmaktadır. Ancak Tanrı onunkini dinlemiyor gibidir, dini törenin müziğın tecrübeli bir müzisyen tarafından icra edilmesine rağmen başarısız olma riski altında olmasından dolayı mütevazı bir müzisyen çağırılmaya karar verilir ve tanrı sonunda kurbanı kabul eder. Müzik, Tanrı'nın insan taleplerini duymasını ve karşılmasını sağlamak için kullanılmıştır<sup>255</sup> ve müzik performanslarının estetik açıdan hoş etkisi özellikle dini bağlamalarda, temel amaçlarının gerçekleştirilmesi ile sıkı bir şekilde bağlantılıdır<sup>256</sup>.

<sup>254</sup> Agia Triada lahitindeki en erken kurban sahnesinde tasvir edilen obua tipindeki kısa auloslar (**Resim 32**), MÖ 1. yüzyıl tasvirlerinde görülen uzun tüplü çift auloslardan farklıdır. Bkz. Gavrilli 2011: 218, 219.

<sup>255</sup> Cerqueira 2014: 3, 4.

<sup>256</sup> Rocconi 2015: 83.

Şairler, sesleri özel olarak tanımlamak için sık sık sinestetik<sup>257</sup> imgeler kullanmışlardır. Lirik şairler “tatlı ballarını” yani melodilerini damıtan arılar olarak tanımlanmıştır<sup>258</sup>. Kurban sırasında şarkı söylemenin yanı sıra telli ve üflemeli müzik aletlerinin özel kullanımından Cicero ve Horatius bahsetmiştir. Cicero, Oniki Levha Kanunu’nda tanrıların saygısına şarkı söyleme, telli müzik aletleri (fidibus) ve tibiae’nin eşlik etmesi gerektiğini bildirmektedir. Cicero tarafından kullanılan fidibus terimi, kurban sahneleri arasında tasvir edilmediğinden veya çağdaş edebi kaynaklarda başka yerlerde bahsedilmediğinden kithara veya lyra anlamında olabilir<sup>259</sup>. MÖ 6. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, alayların eşliğinde aulos yaygın olarak kullanılmıştır. Edebi kaynaklara göre, aulos, yalancı nakarat veya prosodion adı verilen alay ilahisi eşliğinde, aynı zamanda da tek başına solo olarak çalınan bir enstrümandır. Kurban törenleri ve koroların bir parçasını oluşturan prosodialara aulos eşlik etmiştir. Şarkının dini bir ilahi ya da paeon olmadığı alaylarda bile sıklıkla kullanılmıştır. Örneğin hieros gamos ritüeli sırasında gelin gibi giyinmiş bebekler, aulos müziği ve hymenaeus şarkısı eşliğinde bir alayla Kithaeron Dağı’na götürülmekteydi.

Koro ve kurban alayına eşlik eden aulosun kült ifadesi olarak müzikal bir işlevi de vardı ve müzik bu törenlerin özüyü. Kurban alaylarında aulos, kortejin temposunu ve melodik birlikteliğini sağlayan, kurbanı kutsal alana ve ardından tanrıya sunulacağı sunağa götüren enstrümandır. Aulos’un işlevi tarikat üyeleri, tanrı, kurban ve halk arasında bir tür arabuluculuktur. Siyah ve kırmızı figür vazolarda altarlar ve mihrabın önündeki ibadette bazı tanrıları onurlandıran koroda yer almaktadır. Aulos, siyah figürlü vazo örneğinde görülmektedir ve kurban alayının iki anını temsil etmektedir. Bu anlardan biri sokaklardaki kurban öncesi kortej, diğeri ise kortejin kutsal alana gelişidir<sup>260</sup>. Kurban sırasında aulos çalmak zorunluydu, siyah figürlü vazolar üzerinde kurban sahnelerinde de geleneksel olarak temsil edilmiştir.<sup>261</sup>

---

<sup>257</sup> Sinestezi, Yunanca “syn” ve “aesthesia” birleşmesinden oluşmuş ve “çoklu algı” olarak tanımlanmaktadır. Dış ortamda fiziksel bir uyarı olmadan farklı duyuların aynı anda algılanabilmesidir. Örneğin sözcükler ile renklerin ya da sesler ile renk ve formlar arasında bağ kurulmasıdır. Bkz.Elilibol-Boerescu 2020: 121-123.

<sup>258</sup> Rocconi 2015: 83.

<sup>259</sup> Gavrilli 2011: 225-228.

<sup>260</sup> Cerqueira 2014: 8-14.

<sup>261</sup> Haldane 1966: 99-101.

Stuttgart'ta Theseus Ressamına atfedilen bir skyphos'ta, Dionysian olarak tanımlanan alay tasviri bulunmaktadır. Auletler dahil katılımcıların çıplak olduğu bir ibadet şekli görülmektedir. Çıplaklık, basitliği ve olayın sosyal değil, özel bir kült olduğunu, müzisyenin çıplaklığı ise profesyonel olmadıkları, amatör bir vatandaş olduklarını göstermektedir (**Resim 55**)<sup>262</sup>.

Aulos'un eşlik ettiği danslar, sunakta yapılan ritüellerin, özellikle kadınlar tarafından gerçekleştirilen libasyonlar sırasında da önemli bir rol oynamıştır. Atina Akropolünde bulunan kampaniform krater parçalarının üzerinde bir auletris tarafından çalınan müziğin ritmi ile dans eden bir kız korusu, sunağın üzerinde bir libasyon gerçekleştirilmekte ve bir geyiğin kurban edilme sahnesi yer almaktadır. Burada aulos'un iki işlevi vardır: koro dansına ritim vermek ve libasyonun Tanrı tarafından kabul edilmesini kolaylaştırmak. Atina Ulusal Müzesi'nde kırmızı figürlü pyxis (**Resim 56**) üzerinde bir grup kız dans etmekte, klismos'ta<sup>263</sup> oturan bir kadın, sunağın hemen önünde aulos çalmaktadır. Burada müziğin işlevi hem onurlu Tanrı ile iletişimsel bir arabuluculuk hem de sunudur. Aulos, ilahiler ve alay koroları için uygundu ancak kithara gibi diğer yaylı enstrümanlar da kullanılmıştır<sup>264</sup>.

Müzisyenlerin korolara eşlik ettiği edebi ve ikonografik kaynaklarda onaylanmıştır. Atinalı vazo ressamı Kleophon tarafından çizilen çan kraterinde dithyrambik korosuna katılan ve yazıtla Amphilokhos olarak adlandırılan aulos sanatçısının tasviri, Londra Ressamına atfedilen ve Attika'da bir kadın mezarında bulunan beyaz zeminli bir phiale üzerinde aulos çalan kadın figürü bulunmaktadır<sup>265</sup>. İsrail, Sefhoris Mozaiği'nde (**Kat. No. 2**) adak alayını temsil eden bir sahnede, çift aulos çalan bir kadın tasvir edilmiştir<sup>266</sup>. Bu sahnenin en sağında uzun kolsuz tunik giyen bir adam görülmektedir. Vücudu hafifçe öne doğru eğilmiş, sol eli bel hizasına kaldırmış ve sağ eli önündeki çıplak çocuğun sırtını desteklemektedir. Keçiye binen çocuk ve boynuzlardan birini sağ eliyle kavramıştır, önünde uzun tunikli aulos çalan bir kadın durmaktadır<sup>267</sup>.

<sup>262</sup> Cerqueira 2014: 9-14.

<sup>263</sup> Klismos: hafif ve ince yapıda, arka bacakları kıvrımlı Yunan mobilyası. Bkz. Saltuk 1989: 101.

<sup>264</sup> Cerqueira 2014: 10, 35.

<sup>265</sup> Bundrick 2018: 16-18.

<sup>266</sup> Mucznik 2011: 276, 277.

<sup>267</sup> Talgam-Weiss 2004: 80, 81.

Başı ve vücudunun üst kısmı geriye doğru çevrilmiş olan kadın enstrümanı keçiye binen çocuğa doğru çalmaktadır. Önünde, ona doğru yürüyor gibi görünen kırmızı exomis giymiş başka biri vardır. Sol elini kaldırılmış ve açık sağ eli göğüs hizasındadır. Son iki figür çocuğa dönük ve alayın ilerlediği yöne sırtlarını dönmüşlerdir (**Resim 57 Kat. No. 2**)<sup>268</sup>.

Dionysos kültürü Roma döneminde tüm Doğu Roma İmparatorluğu'nda önem kazanmıştır. Romalı Dionysos kurban sahnelerinde tasvir edilen müzik aletlerinin türlerinde farklılıklar görülmektedir<sup>269</sup>. Dionysos ve takipçilerinin kurban ya da adak ritüellerinde müziğin sahnelerde her zaman olması ve müzisyenlerin sunumu gerçekleştiren figüre yakın yerleştirilmesi önemli bir unsur olduğunu göstermektedir. Tanrının müzik çaldığı eski klasik tasvirlerin aksine, iki sahne dışında tanrı yoktur. Tasvir edilen klasik müzik aletleri ve sonraki tasvirler arasında farklılıklar vardır. Klasik sahnelerde tasvir edilen krotala ve barbitos, daha sonraki Dionysos sahnelerinde yoktur. Sonraki sahneler kurban ve Dionysos konuludur. Aralarında ortak unsurlar olsa da tasvir edilen müzik aletlerindeki farklıdır. Örneğin, her iki grupta da ziller, tympanon, syrinks, çift aulos ve lyra temsil edilmiştir. Elymos<sup>270</sup>, çatalı ziller ve salpinks, diğer çağdaş Dionysos sahnelerde mevcut olsalar bile, kurban sahnelerinde asla tasvir edilmez. Elymos, çatalı ziller ve salpinks diğer modern sahnelerde de mevcuttur. Çağdaş İtalyan tiyatro sahnelerinde bulunan kanatlı tympanon, kurbanlık bir sahnede mevcut, ancak diğer sahnelerde asla mevcut değil. Bir tympanon ve zillerin eşlik ettiği Dionysos kurban törenini gösteren en eski sahne, İtalya, Ruvo'da bulunan MÖ 4. yüzyıla tarihlenen bir Yunan vazo tasvirinde yer alır. Sahne iki sıra şeklindedir, solda üstte oturan bir Silenus ve yanında, ortaya doğru çıplak Dionysos, kanatlı bir tympanon çalmaktadır, ona doğru bakarak oturan bir Maenad yanındadır. Tympanonun zarı bir çelenk ile süslenmiştir ve kenarının etrafında kurdeleler vardır. Sağda başka bir Maenad elinde tabak ile kratere sanki bir libasyon döküyormuş gibidir. Alt sırada, sağdaki bir Maenad, bir sunak ve keçi kurban eden çelenkli dişi bir figür yerleştirilmiştir. Bir boğa başı çizimi ile süslenmiş sunağın önünde, elinde thyrsos tutan küçük bir erkek figürü tasvir edilirken, sağda bir Maenad kurban için bir tepsi getirmektedir (**Resim 58**)<sup>271</sup>.

<sup>268</sup> Talgam–Weiss 2004: 80, 81.

<sup>269</sup> Gavrilli 2011: 218, 219.

<sup>270</sup> Elymos: İki borusu farklı Frig aulosu. Bkz. West 1992: 94,104, 105.

<sup>271</sup> Gavrilli 2011: 232-234.

Kurban töreninin ilk aşamalarında kullanılan trompet (salpinx) etrafında ibadet edenlerin yanında bu enstrümandan gelen her patlama, başka bir hayvanın katledilmek üzere getirildiğini göstermektedir. Aynı zamanda, kalabalığın dua etmesini emretmek için de kullanılmaktadır. İçki içme, tütsü yakma ve kurban etme ayinlerinde yine aulos çalınmıştır<sup>272</sup>. Krotala, Helenistik ve Roma tasvirlerinde kurban ve Dionysos temalı sahnelerde yoktur. MÖ 5. yüzyıldan kalma bir Yunan vazosunda vardır. Bu vazoda barbiton çalan Dionysos ve krotala çalarak dans eden bir satyr tasviri bulunmaktadır. Hiçbir zaman Helenistik ve Roma sahnesinde tasvir edilmeyen krotala türü MÖ 5. yüzyıl Yunan vazosunda tasvirinin dışında tek istisnası MS 3. yüzyılın sonuna ait İtalya'nın Aventin kentindeki Diana Tapınağı'ndan bir mozaiktir (**Resim 59 Kat. No. 8**). Müzik eşliğinde şarap içme sahnesi muhtemelen Dionysian ile bağlantılıdır. İsrail, Gazze'deki Şeyh Zouede mozaïği yazıtı ve Lucian'ın Yunan tanrıçası Hera'ya yapılan kurban sırasında aulos ile birlikte krotala'nın kullanımına yaptığı atıf, Dionysos kültürünün Suriye ve Mısır'ın Helenleşmesiyle birlikte ithal edilen Yunan geleneği olduğunu göstermektedir. Birbirine çarpan iki ucunda küçük zillerin eklenmesi ile krotalının başka türü de tasvir edilmiştir. Tüm sahneler MS 2. ve MS 4. yüzyıllar arasına tarihlenmektedir. Tasvirler; Suriye'de Mariamin Mozaïği, İsrail'de Şeyh Zoude Mozaïği, Mısır'da bir yün üzerinde, Kartaca Bardo Müzesi'ndeki bir ziyafet mozaïği'nde, Konstantinopolis Hipodrom'daki Obelisk, İtalya Roma Ulusal Müze'de bir lahit (**Resim 60**) ve Brescia Sanat ve Tarih Müzesi'nde fildişi tabut üzerinde yer almaktadır. Bu müzik aleti, ziyafet anlarına, hipodrom olaylarına ve Dionysos tasvirlerine eşlik eden topluluğun bir parçası olarak tasvir edilmiştir<sup>273</sup>.

### 3. 1. 4. Festivaller ve Müzik Yarışmaları (Kat. 9 - Kat. 10 - Kat. 11)

Müzik aletleri kült uygulamalarında, kurban törenleri ve bayramlarda da kullanılmıştır. Bayramlardan bazıları müzikal oyunlar, danslar, şarkılar ve mimik performansları da içermekteydi. Panathenaia Pamboiotoia, Euboia'da Amaryntheia, Argos ve Samos'ta Heraia, Athena ve Artemis'e yapılan epikleseis de müzikle ilgilidir<sup>274</sup>.

<sup>272</sup> Haldane 1966: 99-101.

<sup>273</sup> Clarke 2003: 218.

<sup>274</sup> Liveri 2018: 39, 40.

Paeon'ın kutsal bir şarkı olarak yerini aldığı Atina'da Panathenaia festivalinin yanında başka halk festivalleri de vardı, örneğin; Delphi'de Theoxenia, Hyakinthia ve Sparta'da Gymnopaïdai. Tehlikeden kurtulmak için bir dua olarak ya da tehlike önlenirse bir şükran günü olarak, bazı istisnai olaylarda yurttaşlık tepkisi olarak anlık olarak da söylenebilmekteydi. Çoğu zaman Apollon'a hitap etse de, bazen diğer tanrılara ve hatta kurtuluşun yer aldığı güçlü insanlara hitap edilebiliyordu. Genellikle koroda söylene de, bir solist tarafından, tek başına, lyra veya aulos eşliğinde söylenmekteydi.

Yunan kültüründe müzik düzenli şehir yaşamının bir özelliği olarak algılanmış ve tanrılara yapılan halk ibadetlerinde her yıl veya bazı durumlarda daha uzun aralıklarla düzenlenen yerel festivallerin çoğu, şarkı alayları, koro dansları, ilahiler eşliğinde kurban törenlerinde müzikal unsurlar kullanılmıştır. Atina'daki Panathenaia, Oschophoria ve City Dionysia ve Thebes'deki Daphnephoria gibi müzikli sosyal etkinlikler, edebi kaynaklarda da tasdik edilmiştir. MÖ 8. ve MÖ 7. yüzyıl vazolarında ritüel nitelikte alaylar veya alay dansları sergilenmiştir. Bazı kültürlerde, sunağın etrafında söylenen geleneksel ilahiler, dualar vardı. Ardından müziğin başka bir rol oynayabileceği neşeli fırsatlar yaratan ziyafet gelmekteydi. Dini festivallerle bağlantılı erkek veya kız koroları ve bunların sanatta temsil edildiğini sık sık görülmektedir. "Paeon" ve "Dithyramb" kült şarkılarının en çok tanınan iki türüdür. Dithyramb, prensipte bir tanrıya, Dionysos'a adanmış olmasına rağmen, kutsallığı daha azdı, çoğu durumda neredeyse sekülerleşmiştir. Arkaik vazo resimlerinde görünen çeşitli kostümlü dansçı gruplarından bazılarının birkaç taçlandırılan ve bir kavalcının eşlik ettiği dithyramb icracılarıdır. Birlikte icra edilen "Le Paian"de ise uzun ve ayrıntılı şarkılar söylenmekteydi<sup>275</sup>. Platon'a göre tanrıların onuruna koro dansı ve şarkı söyleme toplumun eğitimi ve düzen için en önemli ve etkili araçlardandır ve birçok farklı vesileyle gerçekleştirilmiştir. Bu vesileler; evlilikler, cenazeler, spor zaferleri gibi özel kutlamalar yanında "Panathenaia" gibi düzenli yapılan dini festivallerdir. Yunanistan'ın her yerinde yerel kültürleri kutlamak için meydana gelen bu festivallerde farklı tanrıların kendi kendine özgü bir şekilde onurlandırıldığına inanılıyordu ve bu nedenle her Tanrı için belirli koro formları bulunmaktaydı<sup>276</sup>.

---

<sup>275</sup> West 1992: 14-17.

<sup>276</sup> Rocconi 2012: 212-215.

Gerçekleştirildikleri işlevlere ve bağlamlara göre bir melodi diğerinin amaçları için kullanılmıyordu. İbadet türlerini ayırt etmek için bu tür bir uygulama yapılmış olabileceği düşünülmektedir. Tanrılara dualar (hymnoi), cenaze töreni ağıtları (threnoi), paeans ve dithyrambs gibi koro şarkıları Apollo ve Dionysos’a adanmıştır.

MÖ 6. yüzyılın sonlarında “dithyrambs” festivale benzeyen kurumsallaşmış etkinlikler olarak devam etmiştir. Elli kişilik bir koro, dairesel formasyonda, dans eden çocuklar (enkyklios khoros) eşliğinde aulos çalınmaktadır. Koro etkinliği genellikle üç ila altmış kişi arasındaydı, bu korolar parthenoi – evlememiş veya gynaikes – evlenmiş kadınlar gibi kolektif bir grup gibi hareket etmekteydiler. Yunan koroları çocuk, yetişkin kadın gibi insan yaşamının farklı evrelerine göre düzenlendiklerinden bu dini toplantıların işlevlerinden biri, bir yaştan diğerine geçişin yanı sıra, katılımcılarının sosyal rolünü, yaş grubunu, cinsiyetini ve politik statüsünün tanımlamasıdır. Dini bayramlar sırasında, müziğin amacı sadece doğrudan tanrıları kutlamak değil, sosyal ve sivil kimliği de güçlendirmektir<sup>277</sup>. Ayrıca bu etkinliklerde ödüllü yarışmalar sayesinde müzisyenler ünlerini arttırmaktaydılar<sup>278</sup>. “Khoreia” olarak adlandırılan ve kamusal alanlarda dans ve şarkıları içeren bu korolar, dini inancı pekiştirme, vatandaşları eğitime ve sonuç olarak topluma düzen getirme amaçlarına hizmet eden ve topluluk tarafından yapılan toplu bir dini ibadet eylemiydi. Dini müzikte, metin de son derecede önemliydi, efsaneler ve tanrıların ve kahramanların geleneksel hikayeleri sesli şiirlerin özünü oluşturmaktaydı ve izleyicide dini inancı güçlendirmekteydi. Bu efsane anlatımının teatrallığı, daha sonra muhteşem koro sergilerinde dans, şarkı ve müzik eşliğinde daha da güçlendirildi ve daha etkili hale getirilmiştir.<sup>279</sup>

Syrinx yurttaşlık festivalinde diğer enstrümanları desteklemek için kullanılmıştır. Efes’te Artemis’in silahlı rahibeleri tarafından icra edilen savaş dansına eşlik ettiği gibi, zaman zaman daha yaygın olan aulos’un yerini almıştır, ancak en karakteristik yeri pastoral ibadetlerdi. Syrinx, sürekli olarak sanatta temsil edilen Pan, Nympheler ve Hermes’in enstrümanıdır. Mitoloji, syrinx’in icadını Hermes’e, kithara’nın daha alçakgönüllü, yerli versiyonu olan lyranın icadıyla birlikte atfetmiştir<sup>280</sup>.

<sup>277</sup> Rocconi 2012: 212-215.

<sup>278</sup> Öngen 2020: 1018.

<sup>279</sup> Rocconi 2015: 82, 83.

<sup>280</sup> Haldane 1966: 102-106.

Telli çalgılar ayrıcalıklı bir statüye sahipti, Panathenaik ve diğer müzik agonlarında, kitharodes ve kitharistai, aulos oyuncularına ve şarkıcılarına göre daha fazla ödül ve prestij kazanmışlardır<sup>281</sup>. Yunan müzik sanatı zamanla dini alanın ötesinde önemli teknik ve teorik gelişmeler yaşamıştır. Ancak dini festivaller, uzmanlaşmasına, profesyonelleşmesine ve sekülerleşmesine rağmen, bu tür müzikal performanslar için en önemli ortam olmaya devam etmiştir<sup>282</sup>

Ritüellerin içinde yer alan müzik yarışmaları ilk başlarda dini bağlamdadır. Olympia, Nemea ve İsthmia oyunları ile birlikte dört Panhellenik spor yarışmaları olan Delphi'deki Pythia oyunları, en eski zamanlardan itibaren "kitharodia-kitharayla eşlik edilen solo şarkı", "psile kitharisis-kithara solosu", "aulesis-solist olarak aulos" ve MÖ 6. yüzyılın ilk çeyreğinden itibaren "aulodia-iki müzisyenin eşlik ettiği" yarışmaları kapsamaktaydı. Müzik yarışmaları stil, ifade ve organoloji alanlarında polislerin veya sanatçıların yeniliklerini sergilemeleri ve yarışma birincilerinin, başarılı olanların sıralandığı yerlerdir<sup>283</sup>. MÖ 6. yüzyılın sonlarında, şehir festivalleri için dithyramb kompozisyonları Lasus ve Simonides gibi önde gelen müzisyenler tarafından icra edilen dithyramb artık hem bir gösteri hem de sofistike bir sanat formuna dönüşmüştür. Erkek korolarından en iyilere ödüller verilmekte, koro ortasında kaval ile dairesel formasyonda danslar edilmekmekteydi.

Şubat-Mart	Anthesteria
Mayıs-Haziran	Thargelia
Temmuz-Ağustos	Panathenaia
Tarihi belirsiz	Hephaistea
Tarihi belirsiz	Promethia
Ocak-dramatik yarışmalar	Lenaea
Mart -dramatik yarışmalar	City Dionysia

Atina'da erkek koroların performans göstermesi için fırsatlar yaratan diğer festivallerdir<sup>284</sup>.

<sup>281</sup> Bundrick 2018: 20, 21.

<sup>282</sup> Cerqueira 2014: 3, 4.

<sup>283</sup> Raffa 2017: 1190, 1191.

<sup>284</sup> West 1992: 18-21.

“Mousicos agon – müzikal yarışma” terimi sadece müzikal ve şiir yarışmalarıyla bağlantılı değildir, aynı zamanda dans performanslarını ve dramatik olanları da içeren daha genel bir anlama sahiptir. Yarışmalar ve ödüller hakkındaki bilgiler Geometrik dönemden itibaren vardır ve bir dans yarışması için verilen ödülün en eski arkeolojik kanıtı MÖ 8. yüzyıldan kalma seramik bir oinokho’dur. Yarışmaların sonuçları o kadar önemliydi ki, organizatör şehrin arşivlerinde saklanırdı. Müzik yarışmalarının en eski arşivleri, Karnea festivalinin MÖ 676–673’te başladığı Yunanistan’ın Sparta kentindedir. Bu yüzyılda, Argos, Arkadia, Delos, Mesene ve Paros gibi Yunanistan’ın diğer bölgelerinde de müzik yarışmaları yapılmaktaydı. MÖ 586 Pythia adlı festival Delphi’de başlamıştı. Programda önemli müzik yarışmaları yer almaktaydı. MÖ 582 Isthmia ve MÖ 572 Nemea adlı iki festival de müzik yarışmaları yapılmaktaydı. İki tür müzik yarışması vardı, kutsal (ieroi) olarak nitelendirilen ve ödül olarak çelenkleri (stefani) stefanitler ve kazananlara para veya değerli nesnelere verilen chrematitler veya tematikoi’dur. Büyük Panathenaia ve Büyük Dionysia da dahil olmak üzere Atina’nın iki önemli festivali de bu yüzyılda başlamıştır. Kithara, şarkı söyleme, aulos yarışmaları ile dans yarışmaları yapılmıyordu. Müzik yarışmalarından bazıları iki kategoriye ayrılmıştır; erkekler ve gençler için. Epigramlara göre en az değerli ödüller aulos oyuncularına verilirken, erkek kithara oyuncularına ve şarkıcılara (kitharwdoi) en büyük ödüller, ilk kazanan için çelenk ve para ve sonraki dört kazanan için para verilmekteydi<sup>285</sup>.

Antik çağda rapsodların ilahilerinin topluca Homer’e atfedilmesi akımı vardı, topluca MÖ 7. yüzyıl ünlü Kitharode Terpander’e atfedilen kitharodes ön-ilahileri muhtemelen festival kullanımını içindi. En iyi şarkıcı ya da enstrümantalist için ödüller vermek doğal bir gelişmeydi. MÖ 8. yüzyılın sonlarında, Khalkidian kralı Amphidamas’ın onuruna düzenlenen cenaze oyunlarında, Hesiod’un kazandığı, heksametli şarkılar için yarışmalar bulunmaktaydı. Atina’da yaklaşık MÖ 525’ten itibaren, her dört yılda bir düzenlenen Büyük Panathenaia’da İlyada ve Odyssea’nın tamamı icra edilmekteydi. MÖ 5. yüzyılda, Epidaurus’taki Asklepius festivalinde rapsodlar için yarışmalar bulunmaktaydı<sup>286</sup>.

---

<sup>285</sup> Gavrilis 2011: 200-203.

<sup>286</sup> West 1992: 18-21.

MÖ 7. yüzyılda, Delphi'deki sekiz yıllık Pythian festivali ve Sparta'daki Karneia için kitharodes yarışmalarda rakiplerin çok uzaklardan geldiği bilinmektedir. MÖ 6. yüzyılın başlarında Pythian festivali daha fazla müzikal etkinliklerle zenginleştirildi. Bunlar Yunanistan'ın birçok yerinden sanatçıları ve halkın ilgisini çekmekteydi. Yirmi yıl sonra Atina'daki Panathenaia benzer bir yeniden yapılanma sürecinden geçti. Ödüller için yarışan kitharodes, aulode ve auletleri vazo ressamları bir podyumda oturan bir hakemin önünde dururken tasvir etmiştir. MÖ 5. yüzyılın son çeyreğinde, üç günün her birinde bir şairin üç tragedya ve bir satyr oyunu ürettiği ve komedi gösterileri de yer aldı.

Panathenaia'da genç erkek ve kadın koroları, Akropolis'in ilk gecesi boyunca paeans söyleyip dans etmekteydiler. Athena'nın heykeli için yeni cübbe taşıyan büyük bir geçit töreni düzenleniyor, kurban edilecek koyun ve sığırlar din görevlileri tarafından idare ediliyor ve onlardan sonra, geri kalan katılımcıların başında konser veren bir grup kitharist ve auletler vardı. Sunulardan ve etle ziyafetten sonra, müzik ve atletik yarışmalar başlar ve bu festival dört gün sürerdi. Kitharodic, aulodik ve auletik performanslar belki tek bir günde tamamlanıyor olabilir. Laconian Hyakinthia yaz başında üç gündü, ilki Hyakinthos'un ölümü için bir yas günüydü ve müzik eşlik etmemiştir. İkinci gün ise ruh hali çok farklıydı ve Sparta'nın tamamı gösterilei izlemek için katılmış, çocuklardan oluşan bir koro Apollo'ya aulos ve lyra eşliğinde bir paean söylemekteydi. Zengin süslemeli atlarla binicilerden oluşan geçit töreninin ardından, genç erkeklerden oluşan koro ortaya çıkar ve yaşlı Spartalı şairler şarkılarını aulos eşliğinde söyler ve aynı zamanda dansçılar uygun geleneksel hareketleri yaparlardı. Parlak boyalı arabalarda kız alayları da vardı ve tüm vatandaşların sadece iyi yemeleri için değil, aynı zamanda kölelerine ve arkadaşlarına da yetmesi için yeterince hayvan kurban edilirdi<sup>287</sup>. Klasik Antik Çağ'da müzik festivalin bir parçasıydı. Helenistik dönemden itibaren tüm Doğu Akdeniz'de festival sayısı artmış ve müzik yarışmaları klasik geçmişten iyi bilinen müzik aletleri kullanılarak devam etmiştir. Edebi kaynaklara göre Roma döneminde drama, şiir, dans, çifte aulos ve kithara yarışmaları da devam etmiştir<sup>288</sup>.

---

<sup>287</sup> West 1992: 18-21.

<sup>288</sup> Gavrilli 2011: 199, 200.

Müzik mitinin kahramanları Frigyalı Satyr ve Marsyas anlatısına göre tanrıça Athena, ölmekte olan Gorgon'un çığlıklarını andıran bir sese sahip aulosu icat ettikten sonra, çaldığı zaman yüz hatlarının bozulduğunu aynada gördüğü için atmıştır. Aulosu bulan Marsyas alır ve Apollon'dan daha iyi çaldığını iddia eder. Apollon ile Marsyas arasındaki yarışmada jüri olan Mousalar Apollon'u birinci ilan eder. Mantinea'da bulunan MÖ 4. yüzyıla ait bir kabartmada bu mitin bazı karakterleri tasvir edilmiştir. Bu tasvirlerde elinde kitharasıyla büyük bir kayada üzerinde oturan Apollon ve karşısında aulos çalan Marsyas vardır. Bu olayın korkunç sonuna, yarışmayı kaybeden Marsyas'ın Apollon tarafından derisinin yüzüldüğüne atıfta bulunan, elinde bıçakla bekleyen, doğu tarzında giyinen bir köle bulunmaktadır, ayrıca tasvir edilenler içinde üç Mousa, bir çifte aulos ve bir rulo bulunmaktadır. Mitin bir versiyonuna göre Apollon'un kazanmasının nedeni hem çalgı çalması hem de şarkı söylemesidir ve böyle bir şeyi aulosla yapmak imkânsızdır. Bu yarışmanın sonucu sembolik bir anlam taşımaktadır, çünkü nefesli çalgılarla telli çalgılar arasındaki farkı vurgulamaktadır. Telli çalgılar diğerlerine göre üstün sayılırlar, çünkü aynı anda hem çalgı çalmaya hem de şarkı söylemeye izin vermeyen aulos, şarkı söylemenin eğitici değerinin eksilmesine neden olmaktadır<sup>289</sup>.

Aion Evi'nin trikliniumunda 1983'te, Kıbrıs'ın Nea Baf'ta mitolojik sahneli mozaik keşfedilmiştir. Mozaik, T + U düzeninde ve beş mitolojik sahnenin bileşiminden oluşmuştur. Yaklaşık 68 metrekare büyük bir yemek salonunun tabanını süslüyen panellerde: 1. Leda ve Zeus; 2. Hermes'in kucağına oturan Dionysos; 3. Dionysos'un çevresi; 4. Apollo ve Marsyas; 5. Cassiopeia ve Nereidler bulunmaktadır. Panel 4'te Tanrı Apollon ihtişamlı ve huzur içinde tasvir edilmiştir. Zarif yüzü ve uzun saçları bir çelenk ve dekoratif bir kurdele ile süslenmiştir. Başını bir nimbus ile çevrilidir ve güzel bir tören elbisesi giymiştir ve karşısında, Marsyas durmaktadır. Apollo'nun aksine, bir barbar gibi exomis giyen kaba biri olarak temsil edilmiştir. Saçları ve sakalı dağınıktır. Yüz ifadesine ölüm korkusu yansımaktadır. Bu iki farklı figürün birbirine zıt olarak konumlandırılması, iki farklı dünyaya ve iki uç noktayı simgeleyen iki tamamen farklı tutuma işaret ediyor gibidir. Tanrı'nın adil ve görkemli tavrı, Marsyas'ın tavrının aksine, iğrenme ve hor görmeye neden olmaktadır (**Resim 61 Kat. No. 9**)<sup>290</sup>.

<sup>289</sup> Castaldo 2017: 1226.

<sup>290</sup> Olszewski 2013: 209-216.

Yunanistan Patras'ta bir Roma evindeki mozaik üzerinde Yunanistan'da klasik çağdan bilinen şarkı veya aulos yarışması tasvir edilmiştir (**Resim 62 Kat. No. 10**). Üst kısmı biraz tahrip olan mozaikte soldan sağa, kısa bir khiton ve yarım çizmeli bir hakem, elinde palmiye dalını tutan belirsiz bir figür ve yanında uzun bir khiton giymiş çift aulos sanatçısı tasvir edilmiştir. Solda bulunan bu ilk üç figür bir grup oluşturmuştur. Diğer grupta uzun khiton giymiş bir kithara oyuncusu ve uzun khitonlu, maskeli oyuncularından oluşmuştur. Masanın üst kısmı hasarlıdır ve ödülleri tanınamamaktadır, ancak masanın ayağının yanına yerleştirilen bir vazo ödüllerden biri olabilir. Bu grup, pandomimler arasında, kitharanın eşlik ettiği dramatik bir yarışmayı temsil ediyor olabilir. Masanın sağında tragedya aktörleri ve onların yanında, arka planda bir koronun beş üyesinden oluşan bir grup kısmen tahrip olmuştur. Sağ kenarda bir khiton ve manto giymiş erkek kithara sanatçısı, alt kısımda ise atletik sahneler festival sırasındaki olayların sırasını göstermektedir. Oenoanda yazıtına göre festivalin son günü atletizm yarışmaları düzenlenmekteydi. İki aulosçu, hakem, tragedya aktörler grubu, kithara oyuncusunun eşlik etmesi, kazananlar için ödülleri ve alt sırada gösterilen atletik yarışmalar, müzikal, dramatik ve atletik bir kombinasyonu temsil etmektedir. Kullanılan müzik aletleri ve icracılar Roma İmparatorluğu'nun her yerinde performanslar veren Dionysos'un gezici tekniklerini hatırlatmaktadır.

Müzik yarışma sahnesinin bulunduğu bir diğer mozaik örnekte konu daha kısaltılmıştır ve o kadar ayrıntılı değildir. Sahne, Maxentius'un Sicilya'daki Piazza Armerina'daki çocuk villasındadır (**Resim 63 Kat. No. 11**). Çocukları farklı aktivitelerde gösteren mozaikler tüm binayı kaplamakta ve bunların arasında bulunan bu bölüm çocuklar arasındaki müzikal bir yarışmayı temsil etmektedir. Soldan sağa kithara çalan biri, kafasının üst kısmına hydraulis yerleştirilmiş bir genç, bir çift aulos ve bir salpinx çalan figür bulunmaktadır. Sol kenardaki figür, podyumla birlikte bir müzik yarışmasını düşündüren bir palmiye dalı tutmaktadır. Hydraulis'in bir kısaltması olan müzik aleti, gerçekçi olmayan bir şekilde oyuncunun başının üstüne, komik ve güçlü bir sanatsal ilhamla yerleştirilmiştir. Çifte auloslu bir sonraki figür baş ve ayağının alt kısmında yok edilirken, müzik aleti yatay olarak çalınan kerata ile doğru şekilde tasvir edilmiştir<sup>291</sup>.

---

<sup>291</sup> Gavrilli 2011: 212-215

Belirlenmiş bir armoniye ve belirli bir ritme sahip bir şarkı stilini belirtmek için kullanılan “nomos” terimi müzik alanında MÖ 5. belki de MÖ 4. yüzyıla kadar kullanılmadı. Geleneksel solo şarkılar öncelerde de var olmasına rağmen dini amaçlarıyla sıkı bir şekilde bağlantılı olduğundan beste kategorileri ve düzenlemeler dokunulmazdı. Bunun sebebi muhtemelen musikinin tüm öğelerinin birbiriyle tutarlı olması ve uyması gerektiğini sürekli olarak hatırlatıldığı bir diyalog olan Platon’un yasaları ve geleneksel dini müziğinin katı düzenlemeleridir. Rekabetçi festivallerde kitharodes tarafından kazanılan popülerlik sayesinde, “nomos” kelimesi özellikle performanslarda kullanılmaya başlanmıştır. Ama buna değer bu tekniğin mükemmel olduğu bağlamlarda, aynı zamanda enstrümantal nomoi yarışmaları, böylece toplamda dört sınıfa ayrılmıştır: kitharoidia, auloidia, kitharistike ve auletike. Platon’a göre otomatik ve kitharistik yalnızca izleyicilerini memnun etmeyi amaçlayan agonist sanatları<sup>292</sup>. Genel olarak, dini törenlerle ilişkilendirilen müzik ve dans, her şeyden önce izleyenlere zevk vermek için tasarlandı. Ritüelin doruk noktasında ciddi veya saygılı bir ruh hali hüküm sürdü<sup>293</sup>.

### **3. 1. 5. Sağlık (Kat. 12)**

Antik Yunan kültüründe beden ve ruhun büyü ve arındırma yoluyla müzik aracılığıyla iyileşeceğine inanılmaktaydı. Müziğin yarattığı bu iyileştirici etki birçok antikçağ kaynaklarında anlatılmıştır. Filozoflar da müziğin ruha etkisi ve nasıl tedavi ettiğini eserlerinde anlatmışlardır. Edebi ve felsefi açıdan müzik Yunan kültürünün çok önemli bir yönünü oluşturmaktadır<sup>294</sup>. Yunan kültüründe, sesin iyileştirici etkisi kozmik, mitolojik ve büyü olmak üzere üç farklı kaynağa dayanmaktaydı. Eski kültürler zihin ve beden bütünlüğünü gözlemlemişler, evrendeki sayısal oranlar hakkında karmaşık teoriler geliştirerek müziğe yansıtılmışlardır. Müzik, evrendeki düzen bozulduğu yerde tekrar düzelteren bir araç haline gelmiştir. Musaları bu düzenin mitolojik bir temsili olarak düşünmüşler, ruhu arındırmada yardımcı olması için mezar taşlarına işlemişlerdir<sup>295</sup>.

---

<sup>292</sup> Rocconi 2015: 86.

<sup>293</sup> West 1992: 18-21.

<sup>294</sup> Pelosi 2017: 1231.

<sup>295</sup> Kramarz 2013: 457.

İlyada'da Akhilleus phorminx'le seslendirilen bir şarkıda huzur aramakta, Odysseia'da Odysseus'un yarasından akan kanı durdurmak için büyümlü bir şarkı olan epodeye başvurulmuştur. Müziğin ruhu iyileştirme amaçlı kullanımı felsefi düşüncelerde kapsamlı olarak ele alınırken, vücudun tedavisinde Geç Antikçağa kadar sık sık müziğe başvurulmuştur. Müzik ve tıp tanrısı Apollon, bu iki sanat dalı arasındaki ilişkinin simgesidir. Apollon kültüyle bağlantılı şarkı olan paian, aynı zamanda bir tedavi aracıdır. Platon Theaitetos'ta doğum ağrılarını başlatmak ve yatıştırmak için sıklıkla başvuru yapılan uygulamalar arasında büyümlü de saymaktadır. Büyü ve tedavi amacıyla müziğin kullanılması tıp alanı yanında somut ve metaforik, retorik ve felsefe uygulamaları yoluyla da elde edilen ikna ve psikoloji alanında da kullanılmıştır. Büyü ve onunla bağlantılı arındırma motifi hem bedensel hem de ruhsal boyutla bağlantılıdır. Homeros'un şiirleri, Pythagorasçılar, tragedyalar, Platon'un diyalogları, Aristoteles ve Aristeides Quintilianus gibi müzik kuramcılarının eserlerinde müziğin ikna edici gücü olduğu, yaraları iyileştirdiği, karakteri etkilediğine dair bilgiler bulunmaktadır. Başlangıçta büyü ve dini ritüel ile başlayan ve mitler yoluyla ifade edilen bu inanış filozoflar yoluyla kuramsal bir hal almıştır.

Mitolojik anlatımlarda toplum üzerinde etki, tıpla ilişkiler ve ruhun kontrolü gibi müziğin gücü ile ilgili konular işlenmiştir. Plutarkhos'a atfedilen "*Müzik Üzerine*" adlı eserde Terpandros Sparta'daki halk isyanlarını müzik aracılığı ile bastırması, Giritli Thaletas ise şehri müzik ile vebadan kurtarmıştır. Iamblichus ve diğer yazarlar tarafından anlatılan ünlü bir olaya göre Pythagoras, aulosla çalınan bir Frigya melodisinde heyecanlanan sarhoş bir aşığı sakinleştirmek için auletesten daha ağırbaşlı bir müzik çalmasını istemiştir<sup>296</sup>. Orpheus çaldığı müzik ile cansız varlıkları, hayvanları ve insanları etkilemiş, yer altı tanrılarını duygulandırarak ikna etmiş ve hayatla ölüm arasındaki sınırı kaldırmayı başarmıştır. Milet'te bir villanın tricliniumunun zemininde bulunan mozaiikte Musa Kalliope'nin oğlu Orpheus tasvir edilmiştir. Yunan mitolojisinde müziği ile doğayı ve hayvanları sakinleştiren kahraman aynı zamanda Dionysos ayinlerinde müziğiyle Orphik-Bakhik Kültün öğretilerini yaymaktadır. **(Resim 64 Kat. No. 12)**<sup>297</sup>.

---

<sup>296</sup> Pelosi 2017: 1231, 1232.

<sup>297</sup> Tülek 1998: 44-46.

Antik kaynaklardaki bilgilere göre, pisagorcular fiziksel ve psikolojik hastalıkları iyileştirmek için terapotik müziği kullanmışlardır. Sextus Empiricus, Pisagor'un sarhoş gençleri ayıltmak için müzik kullandığını söylemektedir. Iamblichus, Pisagorcuların farklı melodileri terapotik etkilerine göre ayırt ettiklerini, bazı melodileri sıkıntı ve depresyonu tedavi etmek için, bazılarını öfke ve tutkuları evcilleştirmek için, bazılarının ise şehveti bastırmak için kullanıldığından bahsetmektedir. Pisagorcular, müziğin sadece aşırı duyguların pençesinde olan bir kişiyi iyileştirmek için değil, aynı zamanda belirli bir yaşam tarzını somutlaştırmasına yardımcı olma gücüne de sahip olduğuna inanıyorlardı. Iamblichus, sabah Pisagorcuların uyarıcı melodiler dinlediklerini, akşamları ise kendilerini günlük endişelerden arındırmalarına ve onları kehanet rüyalarına hazırlamalarına yardımcı olacak şarkıları dinlediklerini söylemiştir.

MÖ 5. yüzyılda, müziğin terapotik gücü üzerine çalışmalar genişletilerek insanların karakterini şekillendiren bir araç olarak görülmüştür. Perikles zamanında yaşayan düşünür Damon, müziğin gençlerin etik erdemleri kazanmalarına yardımcı olmak için pedagojik bir rol oynadığını düşünmekteydi ve müziğin bir çocuğun karakterini nasıl şekillendirebileceğini açıklayan bir makale yazmıştır<sup>298</sup>. Eski Yunan müziğiyle ilgili olarak adı çok sık geçen ve Perikles'in yakın çevresinden olup siyasette faal olan Damon, müziğin toplumun bir araya gelme mekanizmalarında ve siyasi dinamiklerde, kollektif bilinci şekillendirecek bir araç olarak görmektedir. Athenaios ve Aristeides Quintilianus, müziğin ve ruhun hareketleri arasındaki benzerlik ve müzikle ruh arasında bir etkileşim olduğu fikrini ona affetmektedir. Damon ve Pythagoras'ın teorileri Platon'un eserinde bir araya getirilmiştir. Devlet ve Yasalar eserinde, cesaret gibi belirli duyguları ve ahlak ve ruh eğitiminin müzik ile edinilebileceği ele alınmıştır. Müzik duyarlılığı şekillendiren bir araçtır, ikna faaliyeti için kullanılabilir.

Aristoteles'de müziğin insan karakterini şekillendirdiği, toplumsal yapının oluşumu ve muhafaza edilmesinde katkı sağladığını benimsemiştir ancak eğitim dışında başka amaçlarının olduğunu da düşünmektedir. Aristoteles'in katharsis- arınma teorisinde müzikle duygular arasındaki ilişkiler vurgulanmış ve ruhun zararlı duygulardan kurtulabileceğini söylemiştir. Aristeides Quintilianus'un teorilerinin temelinde de müzikle duygular arasındaki sıkı bağlara verilen önem yatmaktadır<sup>299</sup>.

---

<sup>298</sup> Donato 2013: 110, 111.

<sup>299</sup> Pelosi 2017: 1233, 1234.

Müzik terapisinde hem duygular konusunda bilgi hem de her şarta uygun müzik türünü belirlemek gerekmektedir. Ruhsal durumu belirlemede hangi melodinin daha uygun olduğu arayışı deneysel müzik terapisinin kuramlaştırma çabası olarak görülebilir. Müziğin olağanüstü güçlere sahip olduğuna dair eski inanış, insanı tedavi edip sakinleştirecek bir melodinin arayışına yansımıştır<sup>300</sup>. Müziğin terapotik ve eğitimsel rolleri Platon tarafından daha da genişletilmiştir. Theophrastus, müziğin fiziksel ve psikolojik hastalıkları iyileştirebileceğini savunmuştur. Aulos sesinin siyatiği tedavi edebileceğini ve panik ve epilepsi gibi durumları hafifletebileceğini söylemiştir. Müziğin terapotik yararları da zaman zaman Cicero tarafından belirtilmiştir.

Müziğin terapotik potansiyeli İskenderiye Neo-Platonistleri tarafından da incelenmiştir. Platon'un Gorgias Olympiodorus hakkındaki yorumunda, bazı müzik aletlerinin duygular üzerindeki etkisini, savaştan önce askerleri heyecanlandırmak için kullanılan trompet ve insanların duygularını uyandırmak için kullanılan lyradan bahsederek göstermektedir. Başka bir İskenderiye Neo-Platonisti olan Elias, müzik aletlerinin ruh üzerindeki rahatlatıcı etkilerini ve trompet sesinin savaş alanındaki askerler üzerindeki heyecan verici etkilerini inceleyerek müziğin insanlar üzerindeki gücünü belirtmektedir. Platon'a göre bazı insan yapımı müzik türleri sadece duyuları memnun etmek için değil, insan ruhunun refahını geri kazanmak veya sürdürmek için de kullanılabilir. Bu bağlamda, Platon'a göre müzisyenin rolü insan ruhunda ve evrende düzen ve güzellik yaratmaktır. İnsan yapımı müziğin başka bir yönü dünya ruhuna katılmamıza izin vermektir. Bu görüşe göre, evreni iyi ve güzel yapan çok özel matematiksel ilişkiler ve uyum insan ruhuna da yansır. Müziğin terapotik gücünün kökeni hakkındaki platonik yansımalar, Roma İmparatorluğu altında yaşayan iki Yunan yazar tarafından yeniden başlatılmıştır. Ptolemy ve Aristides Quintilianus, müziğin terapotik gücünün kaynağını araştırdılar. Ptolemy, Platon'un ruhun üç kısmı (akıl, ruh ve iştah) teorisini ve bu üç bölümün beşinci ve dördüncü oktavın müzik concordlarına karşılık geldiğini savundu. Bu görüşe göre, farklı müzik türleri insan ruhunun durumunu değiştirebilir, Aristides Quintilianus, müziğin terapotik gücünün sayısal oranları ifade etmesinden kaynaklandığına inanmaktaydı<sup>301</sup>.

---

<sup>300</sup> Pelosi 2017: 1233, 1234.

<sup>301</sup> Donato 2013: 112-118.

Boethius, müziğin zihnimizin gelen bilgileri almasına yardımcı olmada temel bir rol oynadığını, işitme duyusunun zihinden bilgiye açık olduğunu savunmuştur. Müziğin sadece bir bilgi kaynağı olmadığını, aynı zamanda karakterimizi derinden şekillendirdiğini, diğer matematiksel disiplinlerden farklı olduğunu, ahlaki durumumuz için de çok önemli olduğunu, müzik çalışmasının yanı sıra bir kişinin karakterini şekillendirdiğini belirtmiştir. Müziğin insanların belirli bir yaşam tarzını sürdürmelerine yardımcı olma kapasitesine işaret eden Boethius, manevi ve duygusal durumu korumak için gün boyunca farklı müzik türlerini dinleyen Iamblichus'un anlattığı Pisagocuların örneğinden bahsetmektedir. Müziğin insan ruhu üzerindeki etkileri evrenin birleştirici özelliği olan metafizik görüşüne dayanmaktadır<sup>302</sup>.

MS 2. yüzyılın ortalarında Bergama Asklepieion'unda on üç yıl kalan Hatip Aelius Aristeides eserlerinde Bergama Asklepieionu'nda Satyros ve Galenos gibi büyük hekimlerin yaşadığı, telkin ve fizyoterapi uygulandığından bahsetmiştir. İyileştirme esnasında telkinin rolü çok büyüktü ve hastalar nasıl iyileştirileceklerini rüyalarında görmekteydiler. Özel inşa edilen uyku odalarında hastaların kuvvetli telkinler ile düş görmeleri sağlanmakta, müzik eşliğinde hastalara ruhsal tedavi uygulanmaktaydı<sup>303</sup>.

Bu fikirler Antik Çağ boyunca devam etmiş ve platonik felsefeyi Hıristiyan dogmalarla birleştirerek Rönesans figürleri aracılığıyla orta Çağ'a aktarmıştır. Müzik terapisi, 1950'den bu yana araştırma ve klinik deneyimlerle gelişerek bugün tıp camiasında sağlam ve gelişen bir meslek olarak tanınmaktadır. Modern bilimsel araştırmalar eski düşünürlerin sezgilerinin çoğunu doğrulamış ve nörofizyolojik deneyler, müziğin insan beyni, vücut, ruh ve zeka üzerindeki etkiyi kanıtlamışlardır. Yunanlılar uygunsuz müziğin tehlikesinin farkına varmışlar, sirenlerin aldatıcı şarkısında sembolize etmişler ve ahlaki olarak yozlaştırıcı etkisinden şüphelenmişlerdir. Müzik yapmak ve dinlemek her zaman sonuçları vardır ve beynimizde, duygusal dünyamızda, etik eğilimimizde ve dolayısıyla iyi ve kötü için duygu, düşünce ve hareket tarzımızda izler bırakır<sup>304</sup>.

---

<sup>302</sup> Donato 2013: 112-118.

<sup>303</sup> Akurgal 2014: 273, 274.

<sup>304</sup> Kramarz 2013: 458-467.

### 3. 2. EĞİTİMDE MÜZİK, KADIN ve ENTELEKTÜEL TOPLANTILAR (Kat. 13 - Kat. 14 – Kat - 15)

Din, müzik, edebiyat ve sportif aktiviteler Antik Yunan eğitimin en önemli öğeleridir ve dini eğitim bu öğelerin en başında yer almaktadır. Müzik ise bu dini eğitimde araç olarak kullanılmaktaydı. Başlangıçta müzik daima şiirle birlikte icra edilmekteydi ve bu yüzden edebiyat, eğitimde büyük rol oynamıştır. Bunun yanında okul eğitiminde İlyada ezberlemenin öğrenimde önemli bir yeri vardı. Atina eğitimi müzik, ahenkli beden eğitimi ve felsefik fikirlerin toplamından oluşmaktaydı. Helen kültüründe müzik ahlaki davranış kazanmayı ve kendine hakim olmayı öğretmekteydi. Müzik eğitiminin bir diğer amacı da tiyatro oyunlarını doğru algılamayı ve halka açık gösterilere katılmayı teşvik etmektir. Festivaller yetenekleri ortaya koymak için çocuklara fırsatlar sunmaktaydı. Vatandaşlar Dionysos ve Atina'daki diğer festivaller aracılığı ile çocukların nasıl eğitim gördüklerini görmekteydiler. Entelektüel eğitimde Atina'da üç çeşit okul vardı. İlki "Pedotribe" denilen öğretmenlerin verdiği beden terbiyesidir. Daha sonra "Cithariste" adı verilen eğitimler müzik dersleri, "Grammatiste" adındaki öğretmenler ise dil dersleri vermekteydi. Sabahları beden terbiyesi, öğleden sonra da müzik ve dil dersleri yapılmaktaydı. Erkek çocuklarının öncelikli olduğu bu sistemde Pedagog (Paidagogos) adı verilen köleler çocukları okula götürmekteydi. Müzik ve beden eğitimi, devlet tarafından inşa edilen "Gymnasion" ve "Palestra" larda gerçekleştirilmekteydi<sup>305</sup>.

Paidagogos adı verilen özel öğretmen, çocuğun yaşamında çok önemli bir yeri vardı ve öğreniminden sorumluydu, okula giderken erkek çocuğa eşlik etmekte, dışarıda iken onu gözetmekte ve korumaktaydı. Köle konumunda olmalarına rağmen, paidagogos'un aile içinde saygın bir yeri vardı ve çocuk arasında sıkı bağ oluşmakta, yaşlandıklarında bu eğitimlere bakılmaktaydı. Tragedyalarda bu kişilerin öne çıkması, önemini kanıtlamaktadır. Yunan eğitiminde amaç mükemmel bir insan yetiştirmektir. Arete eğitimi, erdem ve verimlilik kavramlarını da içermektedir. 5. yüzyıla ait ünlü "Douris" kırmızı figür kylix üzerinde okul sahnelerinde okuma ve yazmanın yanı sıra müzik dersleri de canlandırılmıştır (**Resim 65**)<sup>306</sup>.

<sup>305</sup> Demirgen-Esin 2016: 514-522.

<sup>306</sup> Deighton 2005: 45.

Klasik ve Hellenistik Dönem’de çocuk altı yaşına kadar evde, yedi yaşından sonra okula gitmekteydi<sup>307</sup>. Yazıtı göre eğitim alacak çocukların yaşını paidonomos belirlemekte ve “Entelektüel eğitim” dedikleri sistemde gramer eğitiminden sonra müzik eğitimi verilmekteydi. Eğitimciler arasında Kitharistes’te bulunmakta ve kithara çalmasını öğretmekteydi<sup>308</sup>. Birçok tasvirde de küçük yaşlardan başlayarak, lyra eşliğinde seslendirilen şiirlerin “kitharistes” adlı eğitimcilerden öğrenildiği anlaşılmaktadır. Gramer ve müzik öğretmenleri parçayı önce kendileri çalmakta ve öğrenci ile karşılıklı oturmaktaydılar. Bununla ilgili sayısız tasvir bulunmaktadır. Öğrenciler hocalarına bakarak lyra ve vokal ile melodiyi tekrar etmekteydiler. Bu tasvirlerde yazı yazmak için tabletler veya papirüs ruloları görülmektedir. Bazı örneklerde yazılar deşifre edilmiş ve müzik notasyonu içermedikleri anlaşılmıştır, bundan şarkı ve çalgı eğitiminin ağırlıklı olarak sözlü yoldan yapıldığı anlaşılmaktadır. Müzik notasyonu profesyonel müzisyenler tarafından bilinmekteydi. Aulos eğitimi sahnelerinin sayısı daha azdır. Aulos Dionysos’a özgü bir çalgı olduğundan ve tutkuları yatıştırmak yerine uyandırdığına inanıldığından lyra kadar eğitimde yer verilmemiş, sadece profesyonel müzisyenler öğrenmiştir<sup>309</sup>. Antik Yunan kültüründe müzik eğitim ve erdeme kaynaklık eden bir araç olarak görülmüştür. Yunan filozofları müziğin ahlak üzerindeki etkilerini açıklayarak, insanı olumsuz etkileyen müzikleri ayırmışlardır. Müzik eğitiminde devlet sorumlu görülmekteydi ve “nomos” adı verilen iyi besteler kutsal sayılmış, değiştirilmemesini istenmiştir. Müzik eğitimi çocuklara profesyonel müzisyen olmaları için değil, saygınlık kazanmaları için verilmekteydi ve enstrüman ve şarkı öğrenmeyen eğitimsiz görülmekteydi<sup>310</sup>.

<sup>307</sup> MÖ 3. yüzyıla ait Teos’ta bulunan bir yazıtta kız ve erkek çocukların eğitimiyle ilgili bir yasa, gramer, beden ve askeri öğretmenler yanında müzik öğretmenin de atandığı ve maaş aldıkları, yasadaki kurallara uymadıklarında suçlu ve borçlu sayılacakları yazmaktadır. Bkz. Bilgiç 2014: 324-330.

<sup>308</sup> Ancak “kitharistes” müzik öğretmeni anlamında kullanılmamaktadır. Didyma ve Miletos yazıtlarında “kitharistes” sadece müzisyen anlamını taşımaktadır. MS 230 yılına tarihlenen bir yazıtta ise “prokitharistes” Delphoi Apollon’unun baş müzisyeni anlamındadır ve dini görevleri bulunan müzisyenlerde bulunmaktaydı. Şiirler de öğrenen çocuklar bunları kithara ile çalmaktaydılar. Bkz. Demirgen–Esin 2016: 522.

<sup>309</sup> Castaldo 2017: 1215. MÖ 550’lere doğru Atina’da tiran Peisistratos, Homeros türü şiirlerin yazı ile tespit edilmesini emretmiştir. Bu emirle şiirler artık rapsodlar tarafından okunacak ve bütün genç Yunanlıların eğitimine bunlar temel oluşturacaktır. Günümüzde tarihçiler, MÖ 9. yüzyıl ile 8. yüzyıl sonları arasında, bir ya da iki ozanın Troya Savaşı’nın öykülerini bir eser halinde toplamış olduğunu düşünmektedirler. Uzun gömlek giyen Rapsodlar ya da şarkı derleyenler şehir şehir dolaşarak kithara eşliğinde destansı şiirleri ve şarkıları ayakta söylemekteydi. Bkz. Estin–Laporte 2008: 80, 81.

<sup>310</sup> Diş 2020: 569. İlyada’da Akhilleus Kheiron’dan aldığı ilk eğitim avcılık ve müzik’tir. Bu eğitim tanrısalığa bir göndermedir çünkü tanrı Apollon’un simgelerinden biri olan lyra diğeri ise avcılığdır. Bkz. Mutlu 2018: 328.

Sokrates, müzik eğitimi ile çocukların iyi ahlaki benimseyeceği ve Mitos'un ahlaki yargıları değiştirici gücü ile genç ruhun şekillendirilebileceğini savunmuştur. Sokrates'e göre güzel örneklerden etkilenen gençlerin ruhu, ahlaklı şarkı ve mitoslar aracılığı ile iyi bir karaktere kavuşabilirdi. Platon'da müzik ve güzel sanatları gençlerin eğitiminde esas unsur olarak görmüştür. Platon "Devlet" adlı eserinde şiir ve şarkılarda söylenmesi ve söylenmemesi gereken müzikleri anlatmış ve eğitimde kullanılacak şarkıları hiyerarşik olarak açıklamış ve dört basamağa ayırmıştır: Birinci basamak şarkı (oide), ikinci basamak karakter (ethos), söz (logos), söyleyiş biçimi (lexis), armoni (harmonia), üçüncü basamak ritim (rythmos) ve son basamak dış görünüş (skhema). Bu sistemde basamaklar birbirini takip emekte ve müzik eğitiminde kullanılan şarkılar iyi, güzel bir nitelik kazanmaktadır<sup>311</sup>. Platon'un müzik seçimindeki bu katı kurallarında sadece tanrılar için ilahiler ve soylu insanların övgüsüne adanan şarkılar seilmeliydi<sup>312</sup>. Platon müziğin topluma düzen getirmek için etkili bir araç olarak görmekte<sup>313</sup> ve çocuklara iyi şairlerin şarkıları öğretilmesi, bunların da kithara ile alınıp söylenmesi gerektiğini belirtmekteydi. Bu sayede çocuklar ölçü ve düzeni öğrenmiş olacaklardır<sup>314</sup>. Antik Yunan filozofu Aristoteles müziğin eğitim sisteminin ayrılmaz bir parçası olduğunu ancak bazı müziklerin ve müzik aletlerinin insan ruhuna olumsuz etkilediğini belirtmiştir<sup>315</sup>.

Kadının sosyal hayattaki ktrel aktivitelere katılımı çağlara ve kültürlere göre değişiklik göstermektedir. Yunanlarda kadınların kültürün üretimine ve yayılmasına katılımı özellikle müzik ile olmuştur. Müzik, şiirsel kelimeler ve hareketi içine alan dans faaliyetlerini de kapsamaktadır. Klasik ağda Yunan kadınları okula gidemez, hatta en ileri gelen ailelerin çocuklarının eğitimiyle görevlendirilen müzik ve beden eğitimi hocalarının bulunduğu özel okullarına bile gidemezlerdi. M 5. yüzyılın ikinci yarısına tarihlenen Attika vazolarında yer alan bazı aile hayatı tasvirlerinin müzik eğitimiyle ilgili olduğu ve burada resmedilen ve çeşitli türden algılar çalan kadın figürleri tanrısal varlıklar veya Mousalar olabileceği dşnlmektedir<sup>316</sup>.

---

<sup>311</sup> Coşkun 2017: 128-136.

<sup>312</sup> Diş 2020: 571.

<sup>313</sup> ngen 2020: 1018.

<sup>314</sup> Demirgen-Esin 2016: 522.

<sup>315</sup> Diş 2020: 574.

<sup>316</sup> Simone 2017: 1205-1208.

Zengin ailelerin kız çocukları paidagogos'lardan şarkı, dans ve müzik enstrümanı çalma gibi konularda eğitim alabilmekteydi. Ancak bazı bölgelerde örneğin; Mytilene'de kadınlar Aiolia'da olduğu gibi erkeklerle aynı statüye sahipti, ritüellerde müzik ve şiir yarışlarına da katılabilmekteydiler<sup>317</sup>.

Yunan kadınları müzik alanında icracı, eğitmen ve besteci olarak kültürel hayata katılmışlardır. Kadınlar daha çok symposion ve ritüel törenler gibi sosyal etkinliklerde bulunmuşlardır. Symposiona kabul edilen tek kadın hetairalardır, aulos, barbitos, vurmali çalgılar, arp ya da dansçı olarak yer almışlardır. Çoğu köle veya yabancı olmak üzere alt toplumsal sınıflardan gelen bu kadınlar eğitimidirler. Bu kadınlar, önceden belirlenen bir ücret karşılığında symposion davetlilerinin müzik ve cinsel zevk ihtiyaçlarına cevap verirlerdi. Kaynaklara göre Eski Yunanistan'da kadın müzisyenler sadece köle veya yabancılar değildir. Hetairaların yanı sıra, müzikle ilgilenen diğer kadınlar yüksek sınıflardandır. Kadınların katıldığı dini faaliyetlerdeki korolarda yer alan genç kızlar en seçkin ailelerden seçilmekteydi. Koro performanslarına eşlik eden kadın auletes Korinthos vazolarında belgelenmiştir, bu eserlerde MÖ 7. yüzyıl sonlarından itibaren hem genç kızlardan hem de yetişkin kadınlardan oluşan korolar tasvir edilmiştir. Cenaze törenleri ve düğün kutlamaları gibi aile içi ve özel ritüellerde yer alan müzik performanslarına da kadınların katılımı söz konusudur<sup>318</sup>.

MÖ 460–450'e tarihlenen Niobid ressamına ait bir amphoranın gövde kısmında işlenen sahnede (**Resim 66**) Sappho ile iki kadın yer almaktadır. Sahnenin orta kısmında Sappho oturmakta, elinde "barbiton" bulunmakta ve başının üst tarafında bir "lyra" tasviri bulunmaktadır. Sappho her iki yanında öğrencilerine müzik eğitimi vermektedir. Öğrenciler özenli giyinmiş birinin elinde bir kutu, diğerinin elinde ise "aulos" vardır. Özenli giyimleri ve müzik dersi almaları aristokrat olduklarını göstermektedir<sup>319</sup>. Hakkında fazla bilgi bulunmayan Sappho'yu Platon "Onuncu Musa" olarak adlandırmıştır. Zengin bir ailenin kızı olarak Lesbos'ta doğmuş ve üç erkek kardeşi vardır. MÖ 4. yüzyılın sonlarında Lesbos'ta 19 yaşında ölen Erinna adlı kadın şairin de Sappho'nun öğrencilerinden olduğu düşünülmektedir<sup>320</sup>.

---

<sup>317</sup> İşbilen–Dikyol 2020: 150.

<sup>318</sup> Simone 2017: 1204-1207.

<sup>319</sup> Uslu 2018: 264.

<sup>320</sup> İşbilen–Dikyol 2020: 150-157.

Araştırmacılara göre Sappho'nun eğitici kimliği; ev içi kapalı bir grupta eğitim veren bir öğretmen veya hetaira eğitimci ya da genç kızlara thiasos (topluluk) kurumunun sorumlusu olarak şiir, müzik ve dans eşliğinde dini eğitim veren bir öğretmendir. Aphrodite, Kharitler ve Mousa'lara adanan bu okullarda dans, şarkı, şarap, müzik, zarafet ve güzellikle ilgili eğitimler verilmekteydi<sup>321</sup>. Sappho, şiirlerini bir odaya kapanıp kendine dönük olarak yazmazdı, tam aksine kadınlar thiasosunda veya başka aile ortamlarında dinlemek için bir araya gelen izleyici kitlesi için yazmaktaydı. Sappho'nun şiirleri sadece şahsi duygulardan veya deneyimden doğmazdı, onu bekleyen bir izleyici kitlesi vardı, bu da şairin belli bir geleneği yerine getirmesi gerektiği, yani izleyicilerin onu anlayıp takdir etmesini kolaylaştıracak belli bir kanonik tema bütünü izlemesi gerekmektedir. Ayrıca Sappho şiirlerini izleyicilerin önünde okumakla yetinmez, onları lyra eşliğinde şarkı şeklinde seslendirmekteydi. Aynı şey Aiolia şiiri ve özellikle Alkaios için de söz konusudur ve anlamları icrayla, mekânla yakından bağlantılı lirik şiirleri izleyicilerin önünde seslendiren bir şairdir. Bu durum, ister bir solist ister bir koro tarafından icra edilsin, Yunan lirik şiirinin tamamı için geçerlidir ve Yunan lirik şairinin karşısında somut bir izleyici kitlesi bulunmaktaydı<sup>322</sup>. Sappho'nun şiirlerine göre MÖ 6. yüzyılda Lesbos'ta kadınlar arasında Aphrodite'yi anmak için şiirler ve müzik eşliğinde söylenen şarkıların yer aldığı yemekli toplantılar da düzenlenmekteydi<sup>323</sup>.

Hellenizm ile birlikte genç oğlanlarla kızlar için ilk müzik okulları açılmıştır. Yunanistan'ın çeşitli yerlerinde var olan ve müzik eğitimi veren merkezlerde faaliyetlere dair yazıtlar kadın öğrencilerin varlığına tanıklık etmektedir. Platon'un "*Protagoras*" adlı eserinde Girit ve Sparta'da böyle bir durumun söz konusu olduğundan bahsetmektedir. Platon "*Yasalar*" adlı eserinin bir bölümünde erkeklerle kadınların müzik ve beden eğitiminde eşit olmasını dilemiştir. Atina'da Hellenistik dönemden önce de kadınların müzik eğitimi aldığı düşünülmektedir, örneğin köleler ve alt sınıflardan kadınlar symposionlarda müzik ile erkekleri eğlendirmekteydi. MÖ 5. yüzyıl sonlarından itibaren ikonografide kadın dansçıların ve aulos çalgıcılarının hocalarıyla beraber tasvir edildiği görülmektedir<sup>324</sup>.

---

<sup>321</sup> İşbilen–Dikyol 2020: 150-157.

<sup>322</sup> Bettini 2017: 902.

<sup>323</sup> Burton 1998: 153.

<sup>324</sup> Simone 2017: 1208.

Vazo tasvirlerinden anlaşıldığı kadarıyla bu okullarda hocalar kadındı ve muhtemelen olgun hetairalar olup kendi kariyerlerine adım atacak olan genç kızları müzik ve dans alanında eğitmekteydiler<sup>325</sup>.

Antik dönemde kültürel faaliyetler halka açık yerlerde veya özel konutlarda eğlence için ayrılmış odalarda yapılmaktaydı. Özel evlerde eğlence için ayrılan alanlardaki mozaiklerde entelektüel yaşam sahnelerinin çoğu Musaların portreleri, bilge, şair ve düşünür figürlerinden oluşan edebi konuların tasvirlerini içermektedir. Bu temalar oeci (resepsiyon odaları) ve triclinium'da (yemek odaları) bulunmaktadır. Aynı zamanda bu konut sahiplerinin şerefine düzenlenen ziyafetlerde veya toplantılarda misafirlerini ağırlamak ve çeşitli edebi veya müzikal faaliyetler sunmak için uygun alanlara sahip olma isteklerini de göstermektedir. Kabul odasının konumunun seçimi, sahibinin sosyal sınıfının ideolojisini yansıtan uygun bir zemin dekoru sağlama kaygısını beraberinde getirmiştir. Bu ideoloji, sanat ve bilimin temsilcileri olan Muslara sadakati övmektedir.

Roma çağında bilgi sınıfların ayrıcalığı olduğu için elitlerin kültüre düşkünlüğü, farklılıklarının bir göstergesiydi. Dolayısıyla entelektüel faaliyetler genellikle dar çevrelerle sınırlıydı. Kartaca'da dahil olmak üzere büyük şehirlerde çok daha güçlüydüler ve edebiyatçılar daha çoktu. Afrikalı yazar Apuleius Kartaca'yı kültürü ile övmekte ve oradaki tüm erkeklerin bilgili olduğunu söylemektedir. Okuryazar Afrikalılar, asaletlerini borçlu oldukları ve üstün bilgiye ulaşmalarına yardım edecek dokuz tanrıyı ev içi dekorasyonlarla onurlandırmaktadırlar. Bu tanrıların ev dekorunda çok sık tasvir edilmesi Paideia'ya olan bağlılıklarını göstermektedir. Proconsular bölgesinde Musları betimleyen on yedi tablo bulunmaktadır ve bu zengin grup, tüm Roma dünyasında keşfedilen Muses mozaik tasvirlerinin yaklaşık yarısını oluşturmaktadır. Bu imgelerde ev sahibi için en önemli olan şey, her bir tanrının belirli bir disiplinin somutlaşmış hali olarak bireysel temsili değil, daha çok akademik kültürü sembolize eden dokuz kız kardeşin tümünün tasviridir. Dokuz tanrının bazılarının nitelikleri, adların atanması ve görüntülerinin düzenlendiği sıra sanatçıya bağlı olarak değişmektedir. Bu varyasyonlar nedeniyle, bazı Musların kimliği belirsizdir ve akademisyenler yorumları açısından farklılık göstermektedir.<sup>326</sup>

---

<sup>325</sup> Simone 2017: 1208.

<sup>326</sup> Ennaifer 2007: 63-67.

MÖ 809–724 yıllarında yaşayan Homer’in Yunan eğitim ile ilgili tasvirleri bulunmaktadır. Homer, Odysse adlı eserinde jimnastik ve müzik eğitimi ile ilgili bilgiler sunmaktadır. Bu eğitimde Aristokrat çocuklarına müzik ve şiir öğretilmekteydi<sup>327</sup>. Homer ve Musalar tasviri bulunan bir örnek Vichten Roma Vilasında (**Resim 67 Kat. No. 13**) bulunmuştur ve Monnus Mozaïği (**Kat. No. 14**) ile aynı temaları içermektedir. MS 240 tarihlenen ve Vichten’de bulunan mozaikte Kalliope ve Homer merkezi sekizgen paneldedir ve Homer oturur vaziyette önden, sağ kolunu kaldırmış şekilde tasvir edilmiştir<sup>328</sup>. Vichten Roma Villası’ndaki mozaikte tasvir edilen ilham perisi Euterpe hareket halinde ve her iki elinde tibia bulunmaktadır (**Resim 68 Kat. No. 13**)<sup>329</sup>. Trier’de bulunan ve MS 3. yüzyıl sonlarına tarihlenen Monnus mozaik merkezde Homer ve Kalliope’nin tasvir edildiği sekizgen panellere sahiptir ve panelin etrafında, her biri müzisyen ilham perisini gösteren sekizgenler vardır.

Monnus Mozaik’te sekiz şairin büstleri, sekizgenler ve merkez arasında yer alan sekiz karede tasvir edilmiştir. Panellerden birinde, ilham perisi Euterpe efsanevi müzisyen Hyagnis’e talimat vermektedir (**Resim 69 Kat. No. 14**). Euterpe’nin enstrümanı ayrıntılı olarak gösterilmiştir, en belirgin özellik borulardaki çıkıntılı mandallardır. Euterpe, belki de döndürmeden önce bunlardan birini tutmakta ve işlevini Hyagnis’e göstermektedir. Boruların üst ucunda armut şeklindeki aparatlar bulunmaktadır<sup>330</sup>. Monnus Mozaïğinin ortasında “MONNVS FECIT” imzası olan sekizgen bir çerçeve vardır. Kompozisyon ana kare plandan üzerinde sekizgen madalyonlardan oluşmuş ve etrafında kare ve çift desenli motiflerle çevrili eşkenar dörtgenler vardır. Köşelerde mevsimleri simgeleyen genç erkek figürleri bulunmaktadır ve mevsimlere tanrılar eşlik etmektedir<sup>331</sup>. Trier ve Galya Rheinland bölgelerinde ilk yüzyılın ikinci çeyreğinde villalarda Romanizasyonun erken belirtileri görülmektedir. Buradaki özellikler Kuzey Afrika villalarında da vardır. Almanya’nın Reinheim kentindeki villa, imparatorluk boyunca tutarlı bir gelişme daha göstermektedir ve MS 3. yüzyılın yarısında batı duvarı bir apsise dönüştürülmüştür<sup>332</sup>.

<sup>327</sup> Demirgen–Esin 2016: 514, 515.

<sup>328</sup> Dopico 2015: 21-23.

<sup>329</sup> Jastrzebowska 2018: 558.

<sup>330</sup> Wardle 1981: 22.

<sup>331</sup> Şahin 2009: 98, 99.

<sup>332</sup> Dopico 2015: 21-23.

Rheinland'daki bu aksel ve apsidal gelişmeler, Roma İmparatorluğu'nun diğer bölgelerindeki gelişmelere paralel olarak, kütüphanelerin ve triklinia'nın genellikle apsidal özellikler kazandığı, misafirler tarafından kullanılan odalardır. Monnus mozağının bulunduğu odanın apsidal özelliği de misafir ağırlamak için olabilir. Monnus mozağının ev sahibi edebi yaratıcılığını misafirlerine göstermek istemiştir. Bu mozaik Homer'in ikonografik temsillerinde belirgin bir yeni gelişmeyi işaret eden ilk örnektir<sup>333</sup>.

Geç Antik görünümlü altı kadın müzisyenin çaldığı enstrümanların ayrıntılı bir şekilde tasvir edildiği bir zemin mozağı Suriye, Hama yakınlarındaki Mariamin'de 1960 yılında apsidal bir odada bulunmuştur<sup>334</sup>. MS 4. yüzyıl sonuna tarihlenen zemin mozağında lüks giyimli müzisyen kadınlar çatallı cymbal, hydraulis, çift aulos, kithara, cymbal ve oksyvaphi (acetebula) enstrümanları ile tasvir edilmiştir (**Resim 70 Kat. No. 15**). Lüks kıyafetler, kırmızı ayakkabılar ve küpeleri ile zarif ve zengin görünümlü bu kadınlar muhtemelen üst sınıftandırlar<sup>335</sup>. Müzik çalan altı kadın müzisyen, üç kemerli açıklığa sahip yükseltilmiş bir yüzeye yerleştirilmiş ahşap bir podyum üzerindedir. Solda, körüklü hydraulis dekoratif bir tekstil ile kaplı uzun bir masaya yerleştirilmiştir ve arkasında müzisyenin elleri enstrümanın klavyesindedir, iki küçük kubid körükleri ayaklarıyla hareket ettirmektedir. Arka planda, bir müzisyen diğerlerini izlerken çatallı cymbal tutmaktadır. Sağdan sola cymbal, kithara ve aulos sanatçıları tasvir edilmiştir. Sahnenin ortasında ince bir kumaşla kaplı bir masa vardır ve üzerinde iki sıra halinde sekiz kase vardır. Kaselerin hepsi aynı boyutta ve sarı renktedir. Müzisyen, iki dar koyu renkli çubuk kullanarak aynı anda iki kâseye vurmaktadır. Her iki işaret parmağı da çubukların üst kısmına yerleştirilmiştir. Bu müzik aletinin tasviri Viyana Ulusal Kütüphanesinde MS 6. yüzyıla ait Suriye kökenli bir el yazması üzerindeki Genesis sahnesinde de bulunmaktadır (**Resim 71**). Sahne, Firavun'un sarayının tricliniumunda gerçekleşmektedir, sağ tarafta dar alçak ahşap bir masanın arkasında duran iki kadın müzik çalmaktadır. Kadınlardan biri aulos, diğeri masanın üzerine yerleştirilmiş dört kaseden oluşan oxyvaphi adlı enstrümanı ellerindeki sopalarla çalmaktadır<sup>336</sup>.

---

<sup>333</sup> Dopico 2015: 21-23.

<sup>334</sup> Kiilerich 2011: 87.

<sup>335</sup> Gavrilli 2010: 9-12.

<sup>336</sup> Gavrilli-Despoti 2005: 49-52.

Suriye’de Hıristiyanlaşmadan önce MS ilk iki yüzyıl boyunca aristokrat kadınlara göreceli bir özgürlük sağlanmış, saygı duyulmuş ve kamu etkinliklerine katılımlarını teşvik edilmiştir. Birçok araştırmacı bu tasviri bir tiyatro sahnesi olarak yorumlamıştır. Müzisyenlerin bir odeum içinde ya da sahne binasının üç açıklığının arka planda temsil edildiği bir tiyatro sahnesinde yer aldığı düşünülmüştür. Ancak P. Gavrilli, arka plan duvarının çok yüksek olması, sahne ile tiyatro orkestrası arasındaki yakınlık ve Geç Antik Suriye’de tiyatroların yok olmasından dolayı sahneyi ziyafet ile ilişkilendirmektedir. Pantomim tarafından kullanılan maskelerin olmaması ve parodist tiyatro gösterilerinde belirtildiği gibi dansın olmaması, her iki performans türünü temsil etmediğini göstermektedir. Antik çağlardan beri, Eros figürleri sadece ziyafet sahnelerinde tasvir edilmiştir ve tasvir edilen tüm müzik aletleri Roma edebiyatında ve ikonografide ziyafetlerle ilişkilendirilmektedir<sup>337</sup>. Tasvir edilen kadınların popüler profesyonel gezici müzisyenler de olduğu da iddia edilmiştir. Mozaikteki tasvirlerin belirli insanların portreleri olup olmadığı belli değildir. Bu mozaik, zengin bir özel veya resmi patron için yetenekli sanatçılar tarafından yapılan yüksek kalitede birinci sınıf bir eserdir. Kadın müzisyenlerin kapsamlı eğitim ve beceri gerektirenler her türlü enstrümanı çaldıkları ve Viyana Genesis örneğinde görüldüğü gibi en yüksek sosyal düzeyde bile çaldıkları anlaşılmaktadır.

Geç Antik Çağ’da kadın sanatçılar hakkında çok şey yazılmıştır. Müzisyenler serbest çalışmış, hem kamu hem de özel performanslar için işe alınmışlardır. Kamuoyunda görülmek istemeyen kadınlar bu etkinlikleri izlemek için pantomim aktörlerini ve müzisyenleri evlerine davet etmişlerdir. Bu tür organizasyonlar sözleşmelerle düzenlenmekteydi ve Konstantinopolis’in kanıtlarından anlaşıldığına göre halkla ilişkiler ve reklamcılık anlaşmanın bir parçasıydı. Hipodromda, kadın pantomim sanatçıları, müzisyenler ve dansçıların görüntüleri, becerilerini tanıtmak için halka açık bir şekilde sergilenmekteydi. Bu görüntüler muhtemelen ahşap paneller üzerine boyanmıştı. Mariamin’de tasvir edilen müzisyenler konserlerine dikkat çekmek için görsel medyayı kullanmış olabilirler<sup>338</sup>.

<sup>337</sup> Gavrilli 2010: 9-12.

<sup>338</sup> MS 3. yüzyıl başlarına ait Mısır’da bulunan bir sözleşmede Artemisia adında bir kastanyet çalan kadın dansçı Isidora’dan bir festivalde evinde altı gün boyunca sahne almak için başka bir kastanyet dansçı getirmesini istemiş, eşeklerle donatılacakları ve getirdikleri her giysi veya altın süsler güvenli bir şekilde korunacakları yazmaktadır. Başka sözleşmede belirli bir köyde belirli sayıda gün boyunca sahne alacak dansçılar, pantomimler ve müzisyenlerden bahsedilmektedir. Bkz. Kiilerich 2011: 89-105.

Zaqquq ve Duchesne–Guillemin, Balty ve Dunbabin gibi bilim insanları genellikle sahnedeki kadın müzisyenlerin bir temsili olduğunu söylemişlerdir. Bazılarına göre ise bu güzel giyimli kadınlar profesyonel sanatçılar değil, üst sınıf bir aile grubu gibi görünmektedir. Gundula Böhm, müzisyen olmadıklarını, çalmadıklarını ve sadece enstrümanlar sergilediklerini iddia etmektedir. Aslında, kadınlar kişileştirme ile kabaca karşılaştırılabilir ideal görüntülerdir. Esas olarak iletilmek istenen şey, elit bir yaşam tarzının ve statünün gösterilmek istenmesidir<sup>339</sup>.

### 3. 3. EVLİLİK TÖRENLERİ (Kat. 16 - Kat. 17)

Evlilik Yunanlılarda yaşamlarını tanımlayan bir olgudur<sup>340</sup>. Arkaik ve Klasik Yunanistan'da evliliğin işlevi sosyal statü, çeyiz, iç mekan, dini roller ile ilgiliydi ve gelinin babası ve koca aday arasında gerçekleşen bir işlemdi. Ana hedef, sosyal kimlik ve statüyü devam ettirmek, genellikle akrabalığa dayanan sosyal ağları korumak ve doğacak çocuklar ile mirasçıları sağlamaktı. Düzenli olarak evlilik yoluyla, özgür vatandaş kadınlar sosyal bir rol, ayrıcalık ve eş edinmekteydiler<sup>341</sup>.

Yunan edebiyatının ilk edebi tasviri kabul edilen Akhilleus'un kalkanının üzerinde bulunan sahnelerde şehrin barış zamanındaki şenlikler ve bir evlilik onuruna düzenlenen şöenler anlatılmaktadır (**Resim 72**)<sup>342</sup>. İlyada ateş tanrısı tarafından yapılan kalkanın uzun açıklamalarını içerir. Hephaistos, Yunan yaşamının sahnelerini taşıyan Akhilleus için karmaşık bir kalkan yapmıştır. Kalkanda gök cisimleri, savaş ve barıştaki kutlamalar ve hasatlar, dört mevsim ve okyanusun gücü tasvir edilmiş ve zevk ve acı, kent ve ülke, cennet ve dünya, hukuk ve düzensizlik gibi insan deneyimlerinin karşıt unsurlarının bir karışımı bir araya getirilmiştir. Sahneler, özellikle uygarlığı temsil etmektedir. Hephaistos, kaderin insanların hayatlarını şekillendirdiği gibi, kalkandaki erkeklerin ve kadınların hayatlarını şekillendirmiştir. Homer eserinde hem kentteki devam etmekte olan olayları hem de beklenen olayları sunmuştur<sup>343</sup>.

---

<sup>339</sup> Kiilerich 2011: 89-105.

<sup>340</sup> Yalom 2002: 22.

<sup>341</sup> Glazebrook–Olson 2014: 69, 70.

<sup>342</sup> Ferrucci 2017: 286.

<sup>343</sup> Kotin 2001: 11-15.

Destan ve daha küçük bir ölçekte kalkan, sonsuz paradoksların çatışmasına kilitlenmiş olan güzellik, şiddet ve sevgi gibi insan deneyiminin tüm unsurlarını içermektedir<sup>344</sup>. Kalkanın en dıştaki halkasında dans eden gençlerin ve kızların korusu, tarım sahnelerinde toplumsal uyum ve düzenin sembolü olarak görünmektedir. Mekânsal olarak, kalkan merkeze yakın tarlalarla çevrili ve sırayla kırılmamış bir dans zinciriyle çevrenmiştir. Dansçılar sadece okyanusun çevresi ile çevrenmiştir. Genç erkeklerin ve kadınların kendi kılıçları ve taçlarıyla donatılmış kur dansı, geleceğin umudunu, dans edecek, evlenecek ve sırayla çocuk sahibi olacak olan baharın sonraki nesillerinin bereketli ödülünü temsil etmektedir. Müzik, kalkanın her halkasında şu veya bu şekilde mevcuttur<sup>345</sup>. Flüt ve lyra eşliğinde bir evlilik şarkısı ve dansı, şehirdeki düğünü huzur içinde kutlamaktadır. Bu düğünün neşesi, Truva destanına hakim olan talihsiz evliliklerle ilgili olarak uğursuzluğunu bir şekilde azaltmaktadır. Şehrin dışındaki iki çoban neşeyle pan flütlerini tutmakta, festivalde şarkı ve dansa Linus şarkısını<sup>346</sup> söyleyen bir çocuk eşlik etmektedir. Kalkanın son halkasında müziğin başka bir faaliyete eşlik ettiği görülmektedir ve burada, orijinal eserinin şiirsel bir çalışmasını söyleyen müzisyen ozan figürüne odaklanılmıştır ve bir zaman ve mekânın sınırlarından kurtulmuş ve dairesel bir dans yeri olarak tanımlanmıştır<sup>347</sup>. Kalkanın bu son halkası evlilik sahnesi ile açılmaktadır ve İlyada'daki bu anlatı bağlamında önemlidir, çünkü Peleus ve Thetis'in düğün ziyafeti, tüm Truva Savaşı destanının başlangıç noktasıdır.

Kalkan üzerinde tasvir edilen koro ve lirik sahnelerin savaş, toplantı, çalışma, ziyafet gibi diğer insan faaliyetlerinin arasına katılması bütüncül bir sanatsal biçime işaret etmektedir. Bu sahneler, sanatlar arasındaki etkileşimlerin tematikleştirildiği iki yolu ortaya koymaktadır. Biri, iki veya daha fazla sanatın ürettiği belirli bir estetik etki, diğeri de bunlar arasındaki biçimsel bir kimlikle ilgilidir. Farklı performansların benzer estetik etkilere yol açabileceği tasvir edilen koro sahnelerinde kendini göstermektedir. Şehirde huzur içinde icra edilen bir hymenaei şarkısı<sup>348</sup> anlatılmaktadır. Müziğe flüt, lyra eşlik etmekte ve çember içinde dans eden gençleri bir araya getirmektedir<sup>349</sup>.

---

<sup>344</sup> Kotin 2001: 11-15.

<sup>345</sup> Hubbard 1992: 32,33

<sup>346</sup> Linus şarkısı, doğanın ölümü ve yeniden doğuşunun yaşam döngüsünü yansıtan bir yas şarkısıdır. Bkz. Hubbard 1992: 32,33.

<sup>347</sup> Hubbard 1992: 32,33.

<sup>348</sup> Flüt eşliğinde söylenen düğün şarkısı. Bkz. Karatağ 2013: 192.

<sup>349</sup> Iribarren 2012: 294, 295.

Dansın döngüsellığı kalkanınki ile eşleşirken, tüm olay seyircilerin hayranlığını uyandırmaktadır. Homer, şiir, müzik, dans ve imge arasında özel bir bağlantı kurmuştur. Bu çemberlerin bütünleştirici bir sanatsal yapıda art arda bir araya getirilmesi, izleyici üzerinde estetik bir etkiye sahiptir<sup>350</sup>. İlyada'daki Akhilleus'un kalkanı üzerindeki bu tasvirlerden düğünün çok eski bir adet olduğu anlaşılmaktadır<sup>351</sup>.

Yunan kentlerinde evlilik öncelikli bir olay olarak görülmekteydi ve özel alanla sınırlı değildi. Bunun nedeni Yunan polisinin evlilik sonucunda her yeni doğan yurttaşın kimliği üzerinde denetim sahibi olmasıdır<sup>352</sup>. Atina demokrasisinde vatandaşlık kazandırdığı ayrıcalıklar nedeniyle sınırlıydı ve korunmaktaydı. Klasik polisteki sosyal kimlik ve statü ile yakından bağlantılı olan evlilik zamanla endogamik<sup>353</sup> hale geldi ve vatandaşlık statüsünün belirlenmesinde merkezi bir hal almıştır. MÖ 451/450 yılına gelindiğinde, yeni bir yasa sadece Atina vatandaşı olan ebeveynlerden doğanların (astoi) vatandaşlık için uygun görmekteydi. Bu yasa evlilikten direkt bahsetmese de statü, miras hakları ve yasaya uygun çocuklar doğması açısından evlilik uygulamalarını etkilemiş, Atinalı kadınlara gelecekteki eşler olarak kamusal önem kazandırmış ve onları Atinalı olmayan kadınlardan ayırmıştır. MÖ 4. yüzyılda ise bir vatandaşın Atinalı olmayan bir eş ya da vatandaş olmayan bir kişinin Atinalı bir eş alması suç olarak kabul edilmiş ve ağır cezalar verilmiştir. Kurala uymayan vatandaş para cezasına çarptırılmış ve vatandaş olmayan ise köle olarak satılmıştır. Evlilik ve Yunan polisi iç içe geçmişti ve evlilik bir yönetim organına kayıt gerektiren resmi ve yasal bir durum olması yanında aile ve yerel toplum tarafından tanık olunan bir dizi olay olarak görülmekteydi.

Arkaik ve Klasik Atina'da evlilik nişanla başlamaktaydı. Baba tarafından gelinin teslim edilmesine (ekdosis) tanık olarak konuklar davet edilerek kadının eş olarak statüsü meşrulaştırılmaktaydı. Zengin babalar evlilik ziyafeti (gamelia) düzenlemekteydiler<sup>354</sup>. Yunanlı bir kadın ve erkek için evlilik çocukluktan yetişkinliğe döndüklerini gösteren törensel bir geçittir<sup>355</sup>.

---

<sup>350</sup> Iribarren 2012: 294, 295.

<sup>351</sup> Yalom 2002: 22.

<sup>352</sup> Ferrucci 2017: 286.

<sup>353</sup> Endogamik evlilik; düzen, birlik ve mülkiyetin korunması, bağın güçlendirilmesi amacıyla yakın akrabalar ile yapılan evliliklerdir. Bkz. Baş 2019: 16.

<sup>354</sup> Glazebrook–Olson 2014: 71, 72.

<sup>355</sup> Yalom 2002: 22.

Evlilik töreni gelinin babası tarafından yapılan kurban töreni ile başlamaktaydı. Banyo için özel bir kap olan loutrophoros'tan dökülen su gelin ve damadın yıkanması için kullanılmaktaydı. Bu suyun kaynağı Atina'da Enneakrounos çeşmesinden çekilen Kallirrhoe'den gelmekteydi. Bu gösteriler evliliği halka açık bir etkinliğe dönüştürmüştür<sup>356</sup>. Gelin ve damadın ebeveynlerinin evlilik tanrıları Zeus Teleios, Hera Teleia, Artemis ve Atina'da Athena'ya adaklar adaması, gelinin babasının evindeki düğün şöleninde yeni evin refahı için dualar ve ev tanrılarına adaklar adanması evliliğin aynı zamanda dini bir ayin (rehos) olarak kutlandığını göstermektedir, çünkü kutsal bir bağ eşleri birleştirmekteydi<sup>357</sup>. Düğün töreni genellikle kışın yapılır ve iki ya da üç gün sürerdi. Birinci gün, gelinin babası evlilik tanrıları Zeus ve Hera'ya adaklar adardı. Gelin doğa, av yanı sıra bekâret ve doğum tanrıçası da olan Artemis'e oyuncaklarını bağışlardı. İkinci gün, gelinin evinde bir düğün ziyafeti verilirdi. Daha sonra duvaklı gelin kocası ve kocasının en yakın arkadaşı tarafından, bundan sonra yaşayacağı koca evine götürülmek üzere at arabasına bindirilirdi. Kalabalık bir insan topluluğu düğün ilahileri (Hymen) söyleyerek onları izler ve yolu mumlar ya da meşalelerle aydınlatırlardı. Düğün şarkısı ve flüt eşliğinde genç erkekler dans ederek, çemberin etrafında dönerek gelini yeni evine götürmekte, davetliler dışarıda düğün şarkıları söylemekteydiler<sup>358</sup>. Tören ayrıca gelinin çocukluk evinde bir şölen ve daha sonra meşaleler ve şarkı eşliğinde gelin ve damadın yeni evlerine gittikleri akşam alayını içermekteydi<sup>359</sup>. Akşamın erken saatlerindeki alaya, evlilik tanrısı Hymen'i çağıran müzisyenler eşlik etmekteydi<sup>360</sup>. Düğün gecesi yeni evliler için söylenen epithalamios (gelin şarkıları), yani serenat ve ziyafet sırasında söylenen skolion daha neşeli şarkılardı<sup>361</sup>. Bu şarkılara aulos, lyra, kithara, phorminx ve arp eşlik etmiştir<sup>362</sup>.

Antik çağlarda müzik ve sevgi doğal yoldaşlardı ve müzik sosyalleşmeye yardımcı olmuştur. Akşamın sonunda, neşeli misafirler sokaklarda dolaşarak, şarkı söylemeye ve dans etmeye devam etmekteydiler<sup>363</sup>.

---

<sup>356</sup> Glazebrook–Olson 2014: 73.

<sup>357</sup> Fairbanks 1910: 122-124.

<sup>358</sup> Yalom 2002: 22.

<sup>359</sup> Glazebrook–Olson 2014: 73.

<sup>360</sup> Fairbanks 1910: 122-124.

<sup>361</sup> Friedell 1994: 121.

<sup>362</sup> Gavrilili 2011: 301-303

<sup>363</sup> Kramarz 2013: 50, 52.

Düğünü çevreleyen imgeler dünya ve ölümle ilgilidir. Evlilik ve ölüm arasındaki bağlantı, klasik Atina sanat ve edebiyatında ilgi gören bir temadır<sup>364</sup>. Sappho'nun epithalamium türünde eserlerinde evlilik kurumu, kadın ve erkeğin rolleri, evlilik ritüellerinin içeriği ve evlilik öncesi aile içindeki yaşamına, anne ve babaları ile olan ilişkiler ile ilgili kanıtlar bulunmaktadır<sup>365</sup>. Epithalamium alayında söylenen şarkıların metinlerine Sappho dışında Alkman ve Pindar'da da birçok referans bulunmaktadır<sup>366</sup>. O dönemlerde doğumda yüksek ölüm oranı nedeniyle kadınlar evlilik ve ölüm arasında bağ kurmuşlardır. Gelin için evlilik aynı zamanda yeni bir kimliğin alınması ve böylece eski benliğinin ölümü ve ardından yeniden doğuş anlamına da gelmekteydi. Törenden önce, gelin çocukluk kemerini Artemis'e adar, yetişkinliğe geçişini ifade etmek için kıyafetlerini, saçlarından bir tutam ve oyuncaklarını diğer kadın tanrıçalara verir.

Antik vazolar üzerinde gelinin kıyafetlerini veya hediyelerini alan gelin tasvir edilmiştir. Aşk tanrısı Eros'un ve bazen Afrodit'in ortak varlığı, gelinin evliliği kabul etmesi ve kocasını benimsemesini beklediğini göstermektedir. Boston, Güzel Sanatlar Müzesi'nde MÖ 450–425 yılına ait kırmızı figürlü loutrophoros üzerinde düğün alayı tasvirinde duvakla örtülmüş gelini çocukluk evinden yeni kocasının evine götüren damat bulunmaktadır (**Resim 73**). Vazolar üzerindeki tasvirlerde damat gelini bileğinden tutarak yeni evine yönlendirir ve evlilik ritüeli için merkezi öneme sahip olan “anakalupteria” gelinin yeni kocasının gözlerine bakmak için peçesini kaldırdığı andır. Damat onu bileğinden uzaklaştırarak otoritesini ve koca rolünü göstermekteydi. Konuklar o gece evliliğin tamamlanması için epithalamia söylerlerdi<sup>367</sup>. Epithalamia, hymenaios olarak bilinen türün eşdeğeri ya da bir alt kümesidir ve düğünlerde çalınan ve Yunan evlilik törenlerinin tanrısı Hymen'i çağrıştıran şarkılardır. Bu şarkılar düğün töreninde, düğünden sonraki sabah damadın evinde, yeni evlilerin kapısının dışında söylenmekteydi. Evliliğin doğasında bulunan cinsel olgunluk ayınının bir parçası, genç kızların evlilik ritüeliyle ilgili endişelerini ve bir yaşam durumundan diğerine geçişlerini ve endişelerini yıkıcı olmaktan çok normal veya sağlıklı bir tepki olarak tasvir ederek onları azaltmanın bir yolu olarak hizmet etmiştir<sup>368</sup>.

<sup>364</sup> Glazebrook–Olson 2014: 73.

<sup>365</sup> İşbilen–Dikyol 2020: 154.

<sup>366</sup> Kramarz 2013: 50, 52.

<sup>367</sup> Glazebrook–Olson 2014: 69-73.

<sup>368</sup> Kubic 2018: 17, 18.

Epithalamia yeni evlilere çocuk doğurmak, sadakat, aşk gibi öğütler de vermektedir<sup>369</sup>, aslında yeni evli bir çifte söylenen bir kutlama konuşmasıdır. Başlangıcı doğurganlık ayinlerine dayanmaktadır ve Homeros'un İlyada şiirine MÖ 8. yüzyıla kadar uzanır, daha sonraki örnekler takip eden yüzyılın sonlarına yakın hayatta kalan Sappho'nun parçalarıdır<sup>370</sup>. Düğünün ertesi gününde, gelinin babası ve diğer akrabaları hediyelerle gelirdi<sup>371</sup>. Kanapitsa'da bulunan kırmızı figür pyxis'teki tasvirde evlenen çift birlikte evin kısaltılmış bir tasviri olan kapı ve sunağa doğru hızla ilerlemektedir. Damat, gelinin bileğini, tipik evlilik hareketiyle sıkır. Damat sağ omzunu çıplak bırakan uzun bir himation giymiş, sağ elinde evliliği çağrıştıran mersin fidanı tutmaktadır. Gelin başında taç, khiton ve himation giymiş ve damadı takip etmektedir **(Resim 74)**<sup>372</sup>.

Gelinin kıyafetleri günümüzdeki gibi özeldi ve muhtemelen sadece bir kez giyilmekteydi. Gelinin alev rengi duvağı en sembolik şeydi ve birçok yazar tarafından bahsedilen düğün töreninin ana bileşenlerinden biriydi. Uzun duvak şeffaftı ve sarı ayakkabılar giyilmekteydi. Elbisesi beyaz bir tunik ve kuşaktan oluşan tunica recta idi. Zengin gelinler mutlaka mücevher takardı<sup>373</sup>.

Helenistik dönemlerde Büyük İskender'in ölümü ile krallar kendi kendine yeten polislerde bireysel vatandaşın aktif siyasi rolüne son verdi ve evlilik kurumuna büyük değişiklikler getirdiler. Yönetici seçkinler arasında çok eşlilik, siyasi egemenliği göstermenin ve uluslararası ilişkileri geliştirmenin bir yolu haline geldi. Tek eşli evlilik hala çoğunluk için normdu ancak, Arkaik ve Klasik Yunanistan'ın aksine, evlilik erkekler ve kadınlar arasında eşit derecede bir kurum haline gelmiştir. Büyük İskender'in fetihleri birçok farklı kültürel grubu içeren Mısır ve Doğu'yu da içeren Yunan dünyasının topraklarını genişlemesi ve bu nedenle kültürlerin karıştırılması da Yunan evlilik uygulamalarındaki değişikliklere etki eden bir faktördür<sup>374</sup>.

---

<sup>369</sup> Görkay 2017: 185

<sup>370</sup> Evans 2009: 41, 42

<sup>371</sup> Glazebrook–Olson 2014: 69-73.

<sup>372</sup> Sebetai 1998: 326.

<sup>373</sup> Sarı, antik çağda dişi rengiydi, çünkü boya safrandan yapılmıştı, aynı zamanda adet ağrısı gibi kadın hastalıklarını tedavi etmek için de kullanılan bir bitkiydi. Bkz. Glazebrook–Olson 2014: 75, 76.

<sup>374</sup> Glazebrook–Olson 2014: 74-76.

Roma’da nişan (sponsalia) çok erken yaşlarda, çift bebekken bile olabilirdi, ancak Augustus nişan süresini iki yıla sınırlandırmıştır. Evliliğin gerçekleşmesi için ilgili tarafların rızası gerekiyordu. Roma’da evlilik romantik aşktan daha ziyade çocukların üremesi ve sosyal görev olarak görülüyordu. Yasal bir gereklilik olmasa da, birçok Romalı evlendiğinde gelin için bir çeyiz (dos) sağlamaktaydı. Evlilik, devlet onayı veya dini doğrulama gerektirmeyen özel bir meseleydi ve yasallaştırmak için düğün törenine gerek yoktu. Affectio maritalis “evlenme niyeti” gerekli olan tek şeydi. Bununla birlikte çoğu aristokrat Roma çifti için tören, birliğin meşruiyetini kanıtlayan görünür ve pratik bir ayındı fakat her zaman gerçekleştirilmemekteydi<sup>375</sup>.

İlahi evliliğin sembolü ve birçok edebi esere de konu olan Dionysos ve Ariadne’nin evliliklerini tasvir eden bir mozaik Zeugma’da Dionysos Evi’nin peristilinin yanındaki giriş kapısında bulunmuştur (**Resim 75 Kat. No. 16**). Mozaikte süslenmiş, düğün hediyeleri getiren hizmetçiler ve evliliği kutlayan müzisyenler bulunmaktadır. Sahne, “anakalupteria” yani gelinin duvağının açılması sonrasında çifte hediyelerin sunulduğu aşamayı temsil etmektedir. Mozaığın yeni evliler için bir selam ve yaşamları için bir hatıra işlevi de vardır<sup>376</sup>. Dionysos ve Ariadne’nin düğün töreni sahnesi sık sık konu olmuş ve mozaikler dışında vazo resimleri, fildişi kabartmalar ve renkli kumaşlarda da tasvir edilmiştir. Bu mozaik Ariadne konulu mozaikler arasında en figüratif olanıdır. Panelin en solunda Satyr bir kâse ile şarap içmektedir. Satyr’in yanında, Maenad elinde bir Hymene tarzı meşale ile tasvir edilmiştir. Bu meşale alev ile birlikte tutkuyu simgelemektedir. Çiftin sağındaki Maenad sağa doğru yürümekte ve bir enstrüman taşımaktadır<sup>377</sup>.

---

<sup>375</sup> Eski Mısır’da, kadınlar tarihsel olarak daha fazla yasal kapasiteye ve ekonomik haklara sahipti. Mısır evlilik sözleşmeleri, her bir eşin mülkiyet haklarını ayrıntılı olarak özetlemekte ve boşanma durumunda bu mülkün iadesini sağlamanın yanı sıra, kocanın karısını başka bir kadının sevgisi için terk etmesi durumunda ek para ödemeyi şart koşturmaktadır. Mısır’da yaşayan Helenistik Yunanlılar bu tür sözleşmeleri bazı farklılıklarla kabul ettiler. Sözleşmeler, çeyizin değerini içerir, ancak mülkün ayrıntılı bir listesini içermez. Bununla birlikte, boşandıktan hemen sonra çeyiz tam olarak ödenmezse, eşin bakımı veya parasal para cezası ile ilgili bir madde içerirler. Sözleşmeler ayrıca cinsel ihlaller durumunda her iki ortak için de eşit derecede sert cezalar öngörmektedir. Mısır’daki Helenistik Yunanlılar da evlilik sözleşmelerinde karı koca rolünü ve boşanma koşullarını şart koştu. Artık kadın duyguları ve ekonomik haklar Yunan evliliğinde ve boşanma davalarında geçerli olarak kabul edilmekteydi. Bkz. Glazebrook–Olson 2014: 74-76.

<sup>376</sup> Görkay 2017: 198-200.

<sup>377</sup> Erarslan 2015: 57-59.

Panelin ortasında bir tahtta oturan Ariadne, yanında Dionysos, tahtın yanında Eros, sola doğru yürüyen iki Maenad ve en sağda flüt tutan bir Maenad, arkasında üst vücudu çıplak sakallı bir Satyr bulunmaktadır<sup>378</sup>. Sahnede müzik eşliğinde şarap içilmektedir. Altın takılar ise zenginliğin göstergesidir<sup>379</sup>.

Bir başka mozaik örneği, Pompeii Toskana Granduca Evi'nde bulunan ve geleneksel düğün sahnesinde tasvir edilen Neptün ve Amphitrite mozaiğidir (**Resim 76 Kat. No. 17**)<sup>380</sup>. Neptün ve Amphitrite'nin arabasını çeken öndeki iki tritondan biri lya, soldaki ise çift aulos çalmaktadır ve tanrıça tipik evlilik kıyafetleri giymiştir<sup>381</sup>. Neptün temsilinin altında yer alan resmin alt kısmında önde yer alan Nereid ise bir kithara çalmaktadır<sup>382</sup>. Yeni evli olan ilahi çift, tritonların çektiği görkemli bir arabada müzik eşliğinde denizleri geçmektedir<sup>383</sup>.

### 3. 4. SYMPOSION (Kat. 18 - Kat 19 - Kat. 20)

Symposion'un erken tarihi ve gelişmesinde Yakın Doğu kültürlerinin önemli bir etkiye sahiptir<sup>384</sup>.

<sup>378</sup> Erarslan 2015: 57-59.

<sup>379</sup> Düğün tanrısı Hymenaios Apollon ve bir Nympha'nın oğludur ve o kadar güzeldi ki, onu görenler bir genç kız olduğunu düşünmektedirler. Hymenaios, Dionysos ile Ariadne'nin düğününde şarkı söylerken sesini kaybeder ve düğün törenlerinde onun adını anmak ve Hymenaios şarkısı okumak gelenek haline gelmiştir. Bkz. Uysal-Bulgan 2016: 107.

<sup>380</sup> Neira 2011: 632, 633.

<sup>381</sup> Şahin 2007: 107.

<sup>382</sup> Neira 2014: 4, 5.

<sup>383</sup> Pappalardo-Ciardello 2010: 178.

<sup>384</sup> Topper 2009: 5. Sümer Kahramanlık Çağı'nda sık düzenlenen saray şenlikleri ve ziyafetlerde kralların başarılarını öven şiirler ve destan türünde şarkılar harp ve lir eşliğinde söylenmekteydi. Bkz. Kramer 2002: 273. Hem enstrümantel hem de vokal olan müzik, Sümer yaşamında büyük rol oynamıştır. Ur Kraliyet mezarlarındaki kazılarda arplar ve lirler bulunmuştur. Tambur ve tef gibi vurmalı çalgılar da, kamış ve metal borular gibi yaygındı. Sümer okullarında şiir ve şarkı öğretilmekteydi. Bulunan eserlerin çoğu, tapınakta ve sarayda kullanılmak üzere tanrılara ve krallara söylenen ilahilerdir. Bkz. Kramer 1963: 100. Ur'da 779 nolu kral mezarlığında bulunan MÖ 2450'ye ait Ur standartı British Müzesi'nde sergilenmektedir. Her iki uzun kenarında çizgiler ile sıralanmış ve konusu anlatım yer almaktadır. Uzun kenarlardan birinde savaş sahnesi yer alırken, barış tarafı olarak da bilinen diğer kenarda hayvan kurban etme törenleri ve şölen yemekleri motifleri tasvir edilmiştir. Barışı anlatan kısmın en sağ köşesinde bir lir çalgıcısı ve onun da arkasında uzun ve dalgalı saçlarıyla kadın olduğunu varsayabileceğimiz bir şarkıcı durmaktadır. Burada tasvir edilen, boğa biçimli ses kutusuna sahip taşınabilir bir lyradır (**Resim 77**). Bkz. Rashid 2004: 139. Savaşta zaferin büyük bir şölen yapmak için bir fırsat olduğunu gösteren bu örnek zaferi sembolize etmektedir. Hayvanlar, yiyecekler ve diğer hediyeler hizmetçiler tarafından alt ve orta kısımlarda ziyafete getirilmektedir. Bkz. Kutzer 2017: 69-71. Barış ise kralın sarayında bir şölende oturanlar, ellerinde kadehler, hizmetçiler ve müzisyenler eşliğinde resmedilmiştir. Kral, hem savaşçı hükümdar hem de sunulara layık ve topraklarının bolluğundan sorumlu ilahi bir varlık olarak tasvir edilmiştir. Şarabın bu erken tasvirinde tapınak içinde yaratılan bir madde olarak saygı duyulan konumu, en erken başlangıcından itibaren ilahi bir madde olduğunu göstermektedir. Bkz. Schepp 2015: 13, 14.

Ziyafet geleneği MÖ 7. yüzyılın ilk yarısında Etrurya’da kısmen bilinmekteydi. MÖ 6. yüzyılda, ithal Yunan vazoları, özellikle de Korinth olanlar symposion’u temsil eden ilk örneklerdir<sup>385</sup>. Müzik eşliğinde içki sahneleri Atina klasik vazoları yanında Etrüsk mezar duvar resimleri ve Apulian vazolarında da görülmektedir. Bu sahneler symposion, içki bayramı, düğünler, doğum günleri veya arkadaşların geliş ve gidişlerini kutlamak için düzenlenen akşam yemeğini temsil etmektedir<sup>386</sup>.

Miken saray döneminde ziyafetler sarayın merkez salonunda özellikle tören ziyafetleri yapmak üzere tasarlanmış ve içinde ocakların olduğu anıtsal binalarda yapılmaktaydı. Büyük miktarlarda et tüketimini içeren bu ziyafetlerin dinsel olduğu kesin olmasa da saraylarda hayvan kurban edildiğine dair kanıtlar bulunmaktadır. Görkemli ziyafetler bir hükümdar (wanax) tarafından düzenlenmekteydi<sup>387</sup>. MÖ 1400–1200 yıllarında Geç Miken Dönemi’nde symposion’u artık saray değil zenginler, savaş, av ve yarışmalarda başarılı olanlar düzenlemekteydiler. MÖ 750–600’lerde Arkaik Dönem başlarında ise aristokrasi, dönemin ortalarında tyranlar ve halktan bazıları da bu görevi üstlenmiştir.

Yunan kültürünün ilk symposionları Homeros’un destanlarında anlatılmaktadır. Bu destanlardaki symposion grupları aynı sınıftan asker, aristokrat ve eşitlikçi erkeklerden oluşmaktaydı<sup>388</sup>. İçinde müziğin de bulunduğu saygın kesim Symsion’da misafirlerle birlikte akşam yemeğinden sonra şarap içmekte, belirli konular tartışmakta, eğlenceli etkinlikler düzenlemekteydi. Göstericiler ve müzisyenlerin yanında misafirler de lyra çalmaktaydı. Bu şarkılar aşkı, şarabı veya vatan sevgisini konu alan “skolia”yı kapsamaktaydı<sup>389</sup>. Sempozyum üç libasyonla açılırken, aulos müziği kurban eylemine daha ciddi bir karakter kazandırmaktaydı<sup>390</sup>.

---

<sup>385</sup> Avramidou 2006: 572.

<sup>386</sup> Diş 2020: 569.

<sup>387</sup> Eijnde 2018: 65.

<sup>388</sup> Şirvan 2020: 216.

<sup>389</sup> Diş 2020: 569.

<sup>390</sup> Yunanlılar arasında bir libasyondaki aulos çalan “spondaules” olarak adlandırılmıştır. Bkz. Gavrilli 2011: 20, 21.

Libasyonlarda çalınan aulos Romalılar arasında bir kural olarak devam etmiştir. Plutarch, her yeni şarap ve su krateri getirildiğinde aulos ile söylenen ciddi bir paean<sup>391</sup> ile birlikte içki içildiğini bildirmektedir<sup>392</sup>.

Eski Yunan müziğinin en önemli bağlamlarından olan symposion şöenlerinde şiirler mutlaka müzik eşliğinde okunurdu. Symposion şairleri aynı zamanda müzisyendiler ancak teknik bilgileri yoktu ve profesyonel değillerdi.<sup>393</sup> Halka açık ziyafetlerin çoğu, geçici kurulan taşınabilir ekipmanlarla açık havada düzenlenmiştir. Bir kasabanın tüm halkını kapsayan büyük gruplar için ziyafetler, forum, caddeler ve meydanlar, bahçeler gibi yalnızca açık bir ortamda düzenlenmekteydi. Ayrıca, kamuya açık toplantı ve gösteriler için tasarlanmış devasa binalar, tiyatro ve amfiteyatrolar da ziyafetler için kullanılmıştır. Daha küçük ölçekli işlevler için müşterilerin oturup yemek ve içmek için oturabileceği triclinium içeren binalar bulunmakta idi. Örneğin, Pompeii'deki Julia Felix Evi olarak bilinen bina, bir tezgahı bulunan küçük bir taberna ve üzerinde oturmak için iki bankın bulunduğu bir iç oda ve uzanmak için bir triclinium içermektedir. Pompeii'de, amfiteyatro yakınında kazılan büyük bir üzüm bağı, ziyaretçiler tarafından oyunlar için kullanılmış olabilecek triclinium'u içermektedir<sup>394</sup>.

MS 4. yüzyılın ortalarına ait Kartaca'da bulunan bir mozaik üzerinde ziyafet sahnesi gösterilmektedir (**Resim 78 Kat. No. 18**). Oval bir alanın çevresinde misafirler üçlü olarak yüksek arkalı bir kanepeye oturmuş, önlerinde yiyecek ve içeceklerle dolu masalar vardır. Bunların arasında, şarap sürahileri, kaseler ve yemek tepsileri taşıyan çok sayıda hizmetçi ve köşede bir aşçı bulunmaktadır. Merkezdeki eğlencelerde krotala'yı sallayarak dans eden kızlar, syrinx çalan yaşlı bir adam ve bir grup hokkabaz yer almaktadır. Mozaik bir odada yapılan eğlence türünü tasvir etmektedir. Ancak, amfiteyatro mozaiklerine benzetilerek, evin sahibinin vatandaşlara verdiği ve ebediyen kaydetmeyi seçtiği bir epulum gibi de gözükmektedir<sup>395</sup>.

<sup>391</sup> Pean: Paian (Asklepios) kılığında Apollon onuruna söylenen dua şeklinde ağır şarkılar. Bkz. Karatağ 2013: 301.

<sup>392</sup> Gavrilli 2011: 20, 21.

<sup>393</sup> Melodiler ile ilgili bilgiler günümüze ulaşmamıştır, müzik geleneği daha çok sözlü devam etmiştir. Symposion şairlerinin lirik şiirlerinden bazı metinler günümüze ulaşmıştır. Toplumsal ve edebi yönden en önemli dönem MÖ 7–MÖ 5. yüzyılları kapsayan arkaik çağdır. Sonraki yüzyıllarda da örnekleri bulunmaktadır ancak şarkı repertuarlarında büyük değişimler yaşandığı anlaşılmaktadır. Bkz. Pernigotti 2017: 1193, 1194.

<sup>394</sup> Dunbabin 2003: 92, 93.

<sup>395</sup> Dunbabin 1978: 124.

Bu mozağin bulunduğu özel evin mimari ortamı hakkında fazla bilgi yoktur ancak dekore edildiği odanın misafirleri kabul etmek için tasarlanmıştır. Horst Blanck, sahnenin dekurion<sup>396</sup> veya bir kollegium<sup>397</sup> gibi sınırlı bir grup için bir epulumu<sup>398</sup> temsil ettiğini öne sürmüştür. Dunbabin tüm şehir için halka açık bir ziyafetin kaydı da olabileceğini belirtmektedir. İki kadın dansçı kısmen korunmuştur. Bu iki dansçı, uzun kollu kıyafetlerinin yanı sıra mücevherli boyun bantları ve küpeler ile zarif bir şekilde giyinmiştir, bunlardan birinde bir başlık, belki de dördüncü yüzyılın sonlarında moda olan başörtüsü vardır ve dansları zarif olarak sunulmaktadır. Elllerinde tuttukları bir çift uzun çatallı krotaları sallamaktadırlar. Syrinx çalan, kel kafalı ve tam beyaz bir tunik ile dikkatlice karakterize edilmiş yaşlı bir adamdır ve enstrümanı muazzam olarak gösterilmiştir. Geleneksel bir pan flüt değil, sofistike bir konser enstrümanıdır<sup>399</sup>. Bu sahne sadece özel bir şenlik değil, aynı zamanda kamusal cömertliktir. Horst Blanck, yemek yiyenlerden birinin portre benzeri özelliklere sahip görüldüğünü belirtmekte ve ziyafetin ortasında tasvir edilen ev sahibi ve bağışçıyı temsil ettiğini öne sürmektedir. Kişinin vatandaşlarına epula verme uygulaması İtalya'da olduğu gibi İmparatorluk döneminde Afrika'da gelişmiştir. Bu dönemde Afrika'da bilinen çok sayıda mozaikler arasında eşi görülmemiş olan bu mozaik, ortamın atmosferini aktarmaktadır<sup>400</sup>.

Kuzey Afrika'da 3. yüzyıldan başlayarak ziyafet sahneleri daha yaygın hale gelmiştir. Kartadaki mozaik daha karakteristik dikdörtgen mozaik formu yerine oval olarak oluşturulmuş ve mutfaktan akşam yemeğinden sonra eğlenceye kadar ziyafetin tüm bileşenlerini göstermektedir<sup>401</sup>. Kartaca'daki bir ziyafeti tasvir eden bu ünlü mozaikte görüldüğü gibi, Afrika mozaikleri genellikle günlük yaşamdan sahneler tasvir edilmiştir. Afrika toplumunun inançları ve kültürü hakkında paha biçilmez belgelerdir. Festivaller ve kutlamalar genellikle Kartaca'daki mozaikte olduğu gibi resepsiyon odalarında ziyafetler şeklinde ya da Thuburbo Majus'taki Venüs Evi'nden bir mozaikte olduğu gibi teknelerdeki şenlikler şeklinde tasvir edildi<sup>402</sup>.

---

<sup>396</sup> Dekurion: Roma toplumunda en nüfuslu kişiler. Bkz. Mosca 1936: 59-103.

<sup>397</sup> Kollegium: Roma toplumunda, zanaatkarlar, tüccarlar, aynı inancını paylaşanlar gibi sosyal insan grupları. Bkz. Sano 2012: 395.

<sup>398</sup> Epulum: Akşam yemeği. Bkz. Katar 2017: 93.

<sup>399</sup> Dunbabin 2008: 24-26.

<sup>400</sup> Dunbabin 2003: 89-91.

<sup>401</sup> Tucker 2002: 105, 106.

<sup>402</sup> Abed 2007: 25.

Afrika mozaikleri sadece Afrika'da yaygınlaşmakla kalmadı, aynı zamanda sınırlarının ötesine de yayıldı. Örneğin, bugün Sicilya'daki Piazza Armerina'daki ünlü mozaik serisinin, Afrika mozaikleriyle doğrudan bir ilişkisi olduğu kabul edilmektedir. Bazı bilim insanlarına göre bu zemin mozaiklerinin Kartaca atölyelerinin eseridir. Dönemin Sicilya ve Kartaca mozaikleri arasındaki tematik ve üslup benzerlikleri dikkat çekicidir ve ilişki şüphe götürmez<sup>403</sup>. Erkek syrinx oyuncusu Yunan etkisini ve Roma ve İtalya'dan Kartaca'ya gelen sanatçıları göstermektedir. Çatallı ziller Mısır ile ticari ilişkiler nedeniyle Roma tarafından zaten bilinmekteydi<sup>404</sup>.

Monodik yani bir kişi tarafından söylenen şarkılar hem seçkin bir dinleyici kitlesiyle sınırlı bağlamlarda icra edilmekteydi ve bunlardan en önemlisi symposium'dur. Şarkıcıları yerel ve Panhellenik dini festivallerinde solo yarışmalarda olduğu gibi daha geniş bir halk kitlesi tanımakta ve şöhrete sahiplerdi. Sempozyumlarda solo şarkılara eşlik etmek için en çok çalınan enstrümanlar kase lyradır. Şiir yarışmalarında bazen şarkı değiştirerek, bazen daha önce başka bir misafir tarafından söylenen dizeleri kapatarak "skolia" adı verilen şarkılar söylenmekteydi. Müziğin işlevi sempozyumlara zevk vermektir. Symposion'larda, şarkıcılara eşlik etmek ve enstrümantal fon müziği çalmak için profesyoneller atansa bile, solo performanslar sofistike hale gelmemekteydi. Symposion bağlamlarının resmi eğlenceler olarak MÖ 6. ve 5. yüzyılın sonlarına ait ikonografik kanıtlarla gösterilen bu sanatçılar, "auletrides–kadın aulos oyuncular", "psaltriaı–arp kızları" ve "orkideler–kadın dansçılar"dır.

Düşük sosyal konumdaki kadınlar (hetairai) symposium'un ev sahibi tarafından sanatsal yetenekleri ve erkek toplantılarının erotik keyfi için işe alınmaktaydı<sup>405</sup>. Klasik Atina'da saygın kadın vatandaşlar asla bir symposium'a katılmazlardı. Tasvirlerde gösterilen kadın şovmenler bazen profesyonel müzisyenler gibi uzun khiton giyer, bazen çıplak veya yarı çıplaktırlar. Erkek katılımcılar, symposion'a krotala veya barbitos ile müziğe eşlik etmekte bazen de kadın müzisyen rolünü üstlenmekteydiler<sup>406</sup>.

---

<sup>403</sup> Abed 2007: 25.

<sup>404</sup> Gavrilli 2011: 57, 58.

<sup>405</sup> Rocconi 2015: 84.

<sup>406</sup> Gavrilli 2011: 20, 21.

Edebi ve ikonografik kaynaklarda bazı çalgılar symposion'da kullanılmak için geliştirilmiştir. Symposion çalgılarının çoğunluğu telli çalgılardır. Soylu Yunan ailelerinde müzik eğitiminin temel çalgısı lyra yüksek düzeyde teknik eğitim gerektirmemekteydi. Büyük şairler ve anonim sanatçılar şarkılarına eşlik etmek için lyra kullanmıştır. Lesbos adası ve Aiolia bölgesinde kolları daha uzun, sesi daha pes olan barbitos yaygındır ve Alkaios ile Sappho'yu bu enstrüman ile şarkılarını söylerken gösteren tasvirler symposion veya ritüel bağlamlarında ne kadar önemli bir rol oynadığını kanıtlamaktadır. Antik çağa ait bazı kaynaklarda arp grubuna ait bazı çalgılar da symposionlarda hem ozana eşlik ettiği ve müzik performanslarında kadınlar tarafından kullanıldığı sıklıkla vurgulanmıştır. Symposion müziğinin yalnızca bestelenip söylemek değil, aynı zamanda yemek sırasında fon müziği işlevi de vardır. Aulos, Eski Yunan müzik kültürünün en önemli sembollerinden biridir ve symposiona özgü olan elegeiayla geleneksel olarak ilişkilidir. Bunun nedeni elegeia'nın şiir şeklinde seslendirilen metnine aulosla eşlik edilmesidir<sup>407</sup>.

Özel sosyal hayatta bir yemekten sonra, bir symposion başlangıcında ya da bir düğün alayında şarkı söylemek hayırlı bir şey olarak görülmekteydi. Askerler ya da denizciler tarafından, ister savaşa girerken, ister savaş sırasında ya da zaferle dönerken, yüceltme anlarında sık sık şarkı söylenirdi<sup>408</sup>. Klasik Çağ sonrasında symposion ve şarkı repertuarı değişmiş ve müzik becerileri uzmanlık gerektiren bir alan olmaya başlamıştır. Arkaik çağda symposionda herkes lyra ile doğaçlama şiir ve geleneksel şarkıları söyleyebilirken, MÖ 5. yüzyılın ikinci yarısından itibaren talep edilen beceriler değişmiştir.

Klasik ve Hellenistik çağ symposionlarında lirik şarkıların (skolia) yerini tragedyalardan alınma, hem şarkı şeklinde söylenen lirik bölümlerden (tragedya "aria"ları) hem de anlatılan bölümlerden meydana gelen parçalar alır. Bu teknik ilerlemeler ile yeni bir müzik dönemine girilir ve zamanla toplum symposiondan uzaklaşarak, dinleyicilerin büyük virtüözleri dinlemek için akın ettiği büyük tiyatrolara ve kamusal alanlara gidilmeye başlanır<sup>409</sup>.

---

<sup>407</sup> Pernigotti 2017: 1195.

<sup>408</sup> West 1992: 14-17.

<sup>409</sup> Pernigotti 2017: 1196.

Ziyafetleri müzikal ile süsleme geleneği, Romalılar tarafından mutlu bir şekilde devam etmiş ve üst sınıf akşam yemeği partileri ve konser performanslarına dönüşmüştür<sup>410</sup>.

Antik dünyada, yemek ve içmek için uzanmak bir güç, ayrıcalık ve prestij işaretiydi. Yunanistan'da, aristokrat toplumun kendine özgü davranışı haline gelmiştir. Arkaik dönemde symposion'un merkezi sosyal bir fenomen olarak ortaya çıkmasıyla yakından bağlantılıdır ve bu toplumsal ve ritüelleştirilmiş içkiye odaklanan üst sınıf erkeklerin müzik ve şiir eşliğinde bir araya gelmesiydi<sup>411</sup>. Etrüsk döneminde, müzik eşliğinde uzanma geleneği, Yunan sömürgecilerinin günlük yaşamlarının bir parçası olarak İtalya'ya ithal edilmiştir. Yeni oluşan Yunan topluluklarının ve etkilenen Etrüsklerin ihtiyaçlarına hizmet eden sanatçılar, vazolar, mezar duvarları ve kabartmaları sevilen aktiviteyle süslemişlerdir. Bazen vazolarda olduğu gibi klasik Yunan prototiplerini aynen kopyalamışlardır. Klasik Yunan Antik Çağı'ndan ziyafet sahnelerinde Foundry ressamına ait Attika kırmızı figürlü kylix örneğinde görüldüğü gibi çifte aulos, lyra veya barbitos daha sık tasvir edilmiştir. Bunun yanında phorminx, hem erkek hem de kadın krotala çalanlar, arp çalgıcıları da temsiller arasındadır (**Resim 80**).

Arp, Mezopotamya, Klasik Yunanistan, Helenistik Apulia ve Roma sahnelerinde ve ayrıca İmparatorluk döneminde Antakya sahnelerinde ziyafet sırasında içkiye bağlanır ve her bölgeye ithalatı yapılır. Roma İmparatorluğu döneminde Mısır çatallı zilleri Mısır ile ticari ilişkiden kaynaklanan bir etki olarak daha sonra ziyafete dahil edilmiştir<sup>412</sup>.

---

<sup>410</sup> Kramarz 2013: 52, 53.

<sup>411</sup> Yaslanma geleneğine ait en eski yazılı kanıtlar MÖ 7. yüzyılın sonlarında Alkman ve MÖ 6. yüzyılda Alkaios gibi şairlerin sympasionda söylenmek üzere bestelenmiş eserleridir. Arkaik dönemin sonunda, bu uygulama geleneksel aristokrasinin dışındaki gruplar tarafından benimsenmiş ve daha geniş bir sosyal sınıfın karakteristik özelliği haline gelmiştir. MÖ 600'den kısa bir süre önce ziyafet sahnesi Yunan sanatında ilk kez Korinth çanak çömleğinde sympasionda kullanılan kapların ve bardakların dekorasyonunda görülmektedir. Uzanarak ziyafet sahnelerinin bilinen en eski örneğinin Ninova'dan, Assurbanipal'in MÖ 646-636 tarihlenen Bahçe Ziyafeti'ni gösteren ünlü bir Asur rölyefi olduğu kabul edilmektedir (**Resim 79**). Kral bir çardak altında kanepede yatarken, elleri ile bir kaseden içerken gösterilmiştir. Kraliçe, elinde bir içme kasesi tutarak kanepenin dibinde bir tahtta oturmaktadır. Sahne kraliyet töreninin bir parçasıdır ve zenginlik ve gücün görünür bir ifadesidir. Bkz. Dunbabin 2003: 11-15. Müzik eşliğinde uzanma geleneğinin Doğu'da başladığı düşünülmektedir. Bkz. Gavrilli 2011: 20, 21.

<sup>412</sup> Gavrilli 2011: 22, 23, 301-303

MÖ 2. yüzyılda Roma fetihleri ile yabancı ithalatın artması ile Roma Helenistik keyifli lüksüne açıldı. Livy bu yabancı lüksü ordunun Asya'dan getirdiğini belirtmiştir. Cumhuriyetin sonlarına doğru MÖ 1. yüzyılda güzel yemek sanatı tamamen geliştirildi ve akşam yemeklerinin lüksü ve zarafeti artmıştı. Bu uygulamanın siyasi bir yanı da vardı. Büyük soylu ailelerin üyelerinin ev sahipliği yaptığı ziyafetler, zenginliğin sergilenmesiyle karakterize edilen ve bağlantılar kurmak için fırsatlar sunan yarı halk etkinlikleri olmuştur<sup>413</sup>.

Antakya Menander Evi'nin küçük odalardan birinde ağır hasar gören ziyafet sahnesinde kanepede bir çift ve eğlence büyük üçgen bir arp çalan bir kadın tasvir edilmiştir<sup>414</sup>. MS 3. yüzyıla ait bu zemin mozağında merkezde bir çift klasik geleneğe göre ayaklarını sola doğru bir kanepeye yaslamış, erkek göğsü çıplak ve kırmızı-mor bir manto, kadın ise boynunda koyu kırmızı süslemeli ve hafif kısa kollu bir tunik giymiştir. Her iki figür de yapraklarla taçlandırılmıştır. Önlerinde yemek ile küçük bir yuvarlak masa vardır. Sağda uzun kollu bir tunik ile genç kız ziyafete hizmet etmektedir. Solda, bir kadın arpçı, izleyiciye bakan yeşil-gri yastıklı bir taburede oturmaktadır. Uzun kolsuz, bacaklarına bolca katlanan koyu kırmızı bir tunik giymiştir. Bu unsurlar Yunan Antik çağını hatırlatmaktadır (**Resim 81 Kat. No. 19**)<sup>415</sup>.

Bishopur'da bulunan bir mozaikte (**Resim 83 Kat. No. 20**) dikey harp çalan bir kadın tasvir edilmiştir. Omuzunun arkasında Sasani kadınlarında yaygın olan uzun bir örgü ve kulaklarının önünde bir halka vardır<sup>416</sup>. Bishopur'daki zemin mozaiklerindeki motiflerin yarı çıplak kadın müzisyenler, dansçılar ve çiçek taşıyıcılarının yanı sıra satyr, silenos, pan ve maenad maskelerini içermesi Dionysos sahnelerini düşündürmektedir. Bishopur'u ilk kez kazan Ghirshman'a göre Shapur I sarayının mozaikli odaları ziyafet amaçlıydı. Ancak Lukonin için mozaikler, Kraliyet Sarayı'nda kutlanan özellikle Nevruz da dahil olmak üzere Zerdüş bayramları içindi<sup>417</sup>.

---

<sup>413</sup> Dunbabin 2003: 12, 13.

<sup>414</sup> Dunbabin 2008: 16.

<sup>415</sup> Gavrilı 2011: 52. Sasani ziyafet sahnelerinin çoğu kâselerde temsil edilmiştir ve bu tasvirlerde hükümdarlar bir yatağa oturarak uzanmış ve sol dirseğe dayanır şeklindedir. Mazanderan'dan geldiği söylenen gümüş kap örneğinde ziyafet yiyecek, içecek ve müzisyenlerle süslediğinden, ciddi bir siyasi tören değil, bir festivalin temsili olduğu kesindir (**Resim 82**). Ziyafeti tasvir eden birkaç damga mührü de bulunmaktadır. Bkz. Daems 2001: 56, 57.

<sup>416</sup> Daems 2001: 57, 58.

<sup>417</sup> Kaim 2016: 98-102.

Mozaik imgelerin Dionysos doğasını vurgulayan Von Gall, Dionysos'u bir zafer tanrısı olarak ele aldıklarını ve onları yakındaki vadideki Shapur I'in zafer kabartmaları ile ilişkilendirdiklerini savunmuştur. Böyle bir yorum, hayatta kalan tüm sahnelerin Kraliyet ziyafeti gösterdiğini iddia eden Balty tarafından reddedilmiştir. Bishapur'daki mozaik tasvirler arasında kadın müzisyenlerin ve dansçıların varlığı, müzik ve dansın kraliyet ziyafetlerinin vazgeçilmez bir parçası olduğunu göstermektedir. Bu, kraliyet bahçelerinde gerçekleşen ziyafetlere işaret eden yazılı kaynaklar tarafından da doğrulanmaktadır. Bir yandan ziyafetlerin, sofistike yemekler ve en kaliteli şarap tüketimi, kadın dansçıları izlemek ve müzik ve şarkı dinlemek de dahil olmak üzere kraliyet ayrıcalığını oluşturmaktadır. Bishapur'daki Kraliyet Sarayı'nın dekorasyonu, saray yaşamının zevklerini yansıtmaktadır. Ziyafetler eski İran monarşilerinin saray yaşamında önemli bir rol oynamış olsa da, sanatta nadiren tasvir edilirler. Bu, katı protokol ve hiyerarşi kuralları ile kraliyet ziyafetlerinin zenginliğini ve ihtişamını tanımlayan birçok yazılı kaynağa bir tezat oluşturmaktadır<sup>418</sup>. İslam öncesi Pers Sasani İmparatorluğu'nda Romalılar arasındaki kültürel değişim Pers sanatçıları mozaik desenleri oluştururken etkilemiştir<sup>419</sup>.

Mozaik sanatı klasik kültürlerin prestijli bir göstergesi olarak hizmet etmiştir. Mozaiklerin ikonografisinin de kötülüğü kovma ve yaşayanları koruyan ruhların iyi niyetini çekme gücüne sahip olduğuna inanılmaktaydı. Bazı mozaikler, zenginlerin kitleler için düzenlediği gösteriler gibi önemli olayları anmak için tasarlanmıştır<sup>420</sup>.

### **3. 5. TİYATRO GÖSTERİLERİ (Kat. 5 - Kat. 8 - Kat. 21 - Kat. 22 - Kat. 23)**

Bir izleme alanı olan tiyatro en basit haliyle yamaçtan oluşmaktaydı ve düz bir alanda oyuncular şarkı söylemekte ve dans etmekteydi. Bu düz alanın adı "orquestra" veya "dans yeri" idi. Bazı bilim insanları, bu orkestranın hasat ve harman tamamlandıktan sonra ülke şarkılarının söylendiği ve danslarının yapıldığı yuvarlak harman tabanından geliştiğini düşünmektedir<sup>421</sup>.

<sup>418</sup> Kaim 2016: 98-102.

<sup>419</sup> Sander 2016: 20.

<sup>420</sup> Abed 2006: 30, 31.

<sup>421</sup> Storey-Allan 2005: 35, 36.

Ancak erken dans pistlerinin tamamı mükemmel bir şekilde yuvarlak değildi ve muhtemelen tiyatro Atina'daki kentsel ortamda gelişmişti. Atina'da tiyatro, Akropolis'in güneydoğu yamacında, günlük yaşamının merkezi olan agora'nın karşı tarafında, Dionysos kutsal alanının yanında yer almaktaydı<sup>422</sup>. Kamusal bir gösteri biçimi olan Yunan Tiyatrosu'nun ayrılmaz parçası ozan ve müzisyenler büyük tiyatrolarda tragedya ve komedilere eşlik etmekte, düğün törenlerine, cenazelere, kutsal tören ve festivallere, spor etkinliklerine ve zafer kutlamalarına da katılmaktaydılar<sup>423</sup>.

Antik Yunan kültüründe tiyatroların içinde yer alan müzik bazen seyircilerin korkması bazen de enstrümanların yardımıyla çeşitli hayvan sesleri çıkarmak için kullanılmıştır. Aynı zamanda müzik, tiyatrodaki korolarda da kullanılmıştır. Ayrıca oyunun bittiğini belirtmek için şarkı söylenmiştir<sup>424</sup>. O dönem yazarları oyunun konusunu seyirciye korolar aracılığıyla da anlatmıştır<sup>425</sup>. Koro performansı şiir, dans ve şarkı sanatının bir kombinasyonu idi. Yunan dinleyicisinin tiyatrodaki duyduğu ve gördüğü şey lirik şiir, dans ve şarkının drama ile bütünleşmiş bir bileşimiydi. Etimolojik olarak Yunanca "koreu" "ben koro üyesiyim" fiili "dans ediyorum" anlamındadır. "Ode" kelimesi, okunan veya söylenen bir şeyden ziyade "bir şarkı" anlamına gelmektedir. Atina'daki Dionysos tiyatrosunda bulunan orkestra, seksen fit çapında tam bir daireydi. Sadece şiir ve şarkı söylemesi için koroya bu kadar geniş bir mekan yaratılması düşünülemez. Söylenen müzikle ilgili hiçbir şey bilinmemekte, sadece ölçekler hakkında bazı teorik bilgiler vardır ve Yunan müziğinin kalıntıları oyunlardan çok daha geç bir tarihe aittir<sup>426</sup>.

Yunan polisleri toplumda etik değerleri pekiştirmek, Atina kültürünü vurgulamak için bir araç olarak gördükleri tiyatro gösterilerini aşamalı olarak geliştirmiştir. MÖ 5. yüzyılın yarısında Euripides gibi yenilikçi oyun yazarları ditrambik ve kitharodik bestecilere özgü mimetik ve ekspresyonist müzikten etkilenmiş ve MS 4. yüzyılda ve Helenistik dönemde bu katlanarak artmıştır<sup>427</sup>.

---

<sup>422</sup> Storey–Allan 2005: 35, 36.

<sup>423</sup> Öngen 2020: 1017, 1018.

<sup>424</sup> Diş 2020: 568, 569.

<sup>425</sup> Kınacı 2012: 14.

<sup>426</sup> Kitto 1956: 1, 2.

<sup>427</sup> Rocconi 2015: 88, 89.

Antik Yunanistan’da drama, Dionysos’a adanmış dini bir festivalin parçasıydı. Başlangıçta Atina polisi tarafından organize edilmekteydi ve daha sonra tüm Yunan dünyasında yayıldı. Programlar dithyrambları da içermekte, tragedyalarda ve komedilerde “stasima” denilen koro şarkıları söylenmekte ve dans edilmekteydi. “Stasima” genellikle antik koro şiirinin müzikal düzenlemesini sunmuştur, çünkü “diegetic”, yani anlatılan içerik tam olarak oynanmamakta, koro tarafından söylenip, dans edilmekteydi. Hikâye başlangıçta sadece iambik dizenin ritmik kalıplarına göre düzenlenmiştir. Ancak profesyonel oyuncular tragedyanın en acıklı anlarını şarkı yoluyla anlatabileceklerini fark etmeye başladıklarında dramalar, insan konuşmasının dramatik bir şekilde temsil eden tonlarda konuşmaya yani kendi kendine yeten müzik hareketlerinden oluşan “opera seria” gibi hızlı müzikal ile bağlantılı olay örgüsünü ileriye taşıyan konuşmalara dönüşmüştür. Bu etkileyici tarzın ilk kanıtı MÖ 449’da dramatik performanslara adanmış en önemli Atina festivalinin yapıldığı Dionysia’da en iyi aktör için ödül alan profesyonel oyunculardır. Bu profesyoneller yavaş yavaş seçkin kahramanlar olarak turneye çıkan virtüöz şarkıcılar olmuşlar ve müzikal tiyatrunun Attika dışında yayılmasına ve uluslar arası bir hale dönüşmesine katkıda bulunmuşlardır. Klasik sonrası müzik performansı tarihinin en popüler eğlence türü haline gelmiştir.

Aristoteles’e göre tragedya’yı zenginleştiren unsurlardan en önemlisi şarkıdır. MS 1. ve 2. yüzyıl arasındaki Plutarch izleme deneyimini “harika bir işitsel ve görsel deneyim” olarak tanımlamaktadır<sup>428</sup>. Tragedya’da şair koroyla diyalog kurmaktadır. Bu konuşmalarda hitabet bir tür şarkıdır. Koro kamuoyunun sesi olarak görülmekte ve olup bitenleri yansıttığı için epik sürecin üçüncü boyutunu temsil etmekteydi. Epik sürece derinlik katan koronun bu ruhsal sembolik rolüne inanmayan Euripides onu eyleme dahil etmiş ve bu işlevini azaltmıştır. Agathon’da ise koro müzikal bir intermezzoya dönüşmüş ve zamanla koro yalnızca molalarda söylenir olmuştur. Tragedya yazılmaya devam etse de sanat biçimi olarak koroyla birlikte çökmüştür<sup>429</sup>.

---

<sup>428</sup> Rocconi 2015: 88.

<sup>429</sup> Friedell 1994: 209, 210.

Bu fenomenin daha sonraki yüzyıllardaki yansıması, antik tiyatronun, özellikle tragedya'nın, Yunan dramasını sahneye geri getirme girişimi olarak başlayan Batı dünyasının ilk modern operalarına ilham kaynağı olmasıdır<sup>430</sup>.

Arkaik dönemde Güney İtalya'nın kolonileşmesinin ardından Atina'da gelişen tiyatro oyunları ithal edilmiştir. MÖ 5. yüzyıla tarihlenen ve sonraki örneklerde MS 1. yüzyıla kadar tarihlenen Pompeii, Roma veya İtalya'dan gelen tasvirler tiyatro oyunlarında çifte aulos oyuncusunun varlığına dair kanıtlar bulunmaktadır. Bu kanıtlar, klasik antik yazarların ve çağdaş Roma filoloji kaynakları tarafından MS 3. yüzyıla kadar doğrulanmaktadır. Yunanistan'ın Dionysos gizemleri sırasında kullanılan lyra, syrinks, ziller ve tympanon gibi müzik aletleri, MÖ 5. yüzyılda tiyatro oyunları ile birlikte İtalya'ya ithal edilmiş ve Dionysos sanatçıları olarak adlandırılan aktörler arasındaki bağlantıya kanıt sağlamaktadır. Dionysos ve tiyatro arasındaki bu bağlantı daha sonra MS 1. yüzyılda tasvir edilmiştir. MÖ 2. yüzyıldan sonra Kybele kültü ilk kez Roma'ya geldiğinde, tiyatro Dionysian ve Kybele kültü ile harmanlanmıştır. Kybele onuruna oyunlar "Ludi Megalenslerine" MÖ 2. yüzyıldan itibaren doğal oyunlar eşlik ederken, tasvirler tiyatro maskelerini Dionysian ve Kybelian özellikleriyle birleştirmişti<sup>431</sup>. Orkestradaki aulos ile bölümler arasına serpiştirilmiş iambik ölçülere dayalı güçlü bir ritmik vuruş sergilenmekteydi<sup>432</sup>. Auletes, tragedya, komedi ve satyr oyunlarının koro bölümlerine eşlik etmekte ve dithyrambik koroları için müzik sağlayarak, onları performans alanına götürmektedir. Bir aulos oyuncusu, şehir genelinde partilerde ve kutlamalarda sık sık bulunmaktaydı. Aulos, Klasik Atina'da Athena'nın aulos'u red etme efsanesinden dolayı resmi olarak onaylanmamasına rağmen vazolarda çeşitli türlerde performansları gösteren ve görkemli bir şekilde giyinmiş aulos sanatçıları tasvir edilmiştir. Bu nedenle, aulos, eski Atina'daki resmi performans duygusu için çok önemliydi ve aslında onu sembolize etmekteydi<sup>433</sup>.

Antalya Daphne Bölgesi'nde bulunan Menander temalı mozaik panellerde komedide konuşan karakterleri temsil eden maskeli figürler vardır<sup>434</sup>.

---

<sup>430</sup> Rocconi 2015: 88.

<sup>431</sup> Gavrilli 2011: 303.

<sup>432</sup> Rocconi 2015: 88.

<sup>433</sup> Storey-Allan 2005: 59, 60.

<sup>434</sup> Gutzwiller-Çelik 2012: 577-607.

Mozaikler uzun koridor şeklinde oluşturulmuş ve benzer mozaik paneller Antakya bölgesindeki diğer evlerde de görülmektedir. Konukların kabul edildiği ve eğlencelerin yapıldığı merkezi iç mekan, genellikle tematik mozaik panellerle kaplanmış bir koridor veya portiko üzerine açılan mozaiklerle süslenmiş bir trikliniumdan oluşmaktaydı. Portikonun karşısında bir avlu, bazen her tarafı bir peristil ile sınırlıydı. MÖ 3. yüzyılda bazı evlerde portikoya açılan iki veya üç triklinium vardı. Bazıları bir triclinium, bir giriş yolu ve bazen bir nymphaeum ile bir avludan oluşan iki veya üç ayrı süite sahipti. Menander mozaığının büyük boyutu lüks ve büyük bir ev olduğunu göstermektedir. Mozaığın her biri geometrik paneller arasına serpiştirilmiş Menandrian oyunlarını tasvir eden dört figürlü panelden oluşmaktadır (**Resim 84 Kat. No. 21**). En solda Theophoroumene paneli, Sinaristosai, Philadelphoi ve Perikeiromene paneli yer almaktadır. Mozaiklerin üst kısımlarında, Yunanca yazıtlarda oyunun adı yazmaktadır. Arka kısımlarda mimari unsurlar yoktur ancak maskeler ve kostümler tiyatro sahnesine görsel referanslardır. Arka planın sadeliğine karşı, karakterler ve nesnelere göz alıcı ve canlı renklerin bir kombinasyonu ile oluşturulmuştur.

Theophoroumene Panelinde üç maskeli figür ve flüt çalan küçük bir figür bulunmaktadır (**Resim 85 Kat. No. 21**). Solda yaşlı bir köle sağa bakmakta ve ellerini uzatarak çırpılmaktadır. Sağında flüt çalan maskesiz bir çocuk, merkezdeki bir genç tympanon çalarken köleye bakmaktadır. Oyunun bilinen diğer illüstrasyonlarından farklı olarak, sağda kırmızı çiçeklerle süslü ve zil çalarak dans eden genç bir kadın vardır. Bu komedi hakkındaki bilgi yetersizdir. En önemli metinsel kanıt, MÖ 1-2. yüzyıla ait Oxyrhynchus'tan bir papirüstür. Aynı tarihli başka papirüs de bu komediye aittir ve metnin Frig ana tanrıçası hakkındaki bir şarkı kısmi olarak korunmuştur. Az miktarda korunmuş bu metinler mozaiklerdeki, duvar resimleri, Hellenistik figürler ve Atina'daki tiyatro belirteçleri gibi görsel kanıtlarla tamamlanmaktadır. Bu mozaiklerin üzerinde Philip II (MÖ 247-249), Trebonianus Gallus (MÖ 251-253) ve Gallienus (MÖ 253-268) dönemine ait sikkeler bulunmuştur ve bu buluntular ile MÖ 3. yüzyılın ilk yarısına önerilen tarih mozaiklerin üslup özellikleri ile tutarlıdır<sup>435</sup>.

Roma'da gösteri ve oyunlarda müzik yer almaktaydı ancak bunların dışında çok önem verilmemekteydi<sup>436</sup>.

<sup>435</sup> Gutzwiller-Çelik 2012: 577-607.

<sup>436</sup> Brockett 2000: 80, 81.

Ancak, drama ve tregadyelerde Etrüsk etkisinden dolayı müziğe Yunanlılardan daha çok yer verilmiştir. Romalı yazarlardan Plautus ve Terentius'un komedilerinde müzik ön plandadır. Plautus'un oyunlarında dizelerin üçte ikisine müzik eşlik ettiği bilinmektedir ve seyirciler çalan müzikten hangi oyuncunun sahneye çıkacağını tahmin edebilmekteydiler. Roma Tiyatrosu'nda müzik günümüz sinemalarındakine benzemektedir<sup>437</sup>.

Mimari ile teatral bir ortamı açıkça tasvir eden sahne MS 1.yüzyıla ait Pompeii Tragedya Şairinin Evi'ndeki mozaik üzerinde yer almaktadır ve arka planının yanı sıra tasvirlerde maskeli aktörler, müzisyenler de vardır (**Resim 86 Kat. No. 22**). Roma tiyatrolarında dekoratif unsurlar olarak kullanılan sütunlar, çelenkler, heykelticikler ve vazolar arka planda, önde ise bir grup oyuncu öğretmenleriyle birlikte performansı beklemektedir. Aktörlerden biri kostüm giyerken, aktörlerin maskeleri öğretmenin ayaklarının önünde tahta bir tabureye yerleştirilmiştir<sup>438</sup>. Eylem muhtemelen bir tiyatronun kalkanlarla süslenmiş İyonik sütunlu portikosundada gerçekleşmiştir. MÖ 4. yüzyılın sonları ile MÖ 3. yüzyılın başlarına ait orijinal bir teatral çekişme sonrasındaki bir zaferin mozaik çevirisi olarak adanmış olabileceği de düşünülmektedir. Sağda oturan MÖ 4. yüzyıldan kalma Attika oyun yazarlarının heykelleri gibi bir pelerin giyen koro ustası, belki de yazarın kendisi olabilir. Onu, keçi derisi kostümleri giyen maskeli ve kafasına sarmaşık taç giyen çift aulos notalarında dans adımlarını prova eden iki aktör izlemektedir. Sağda, konik başlıklı bir sahne hizmetçisi, başka bir oyuncunun uzun tüylü bir Silenus kostümü giymesine yardım etmektedir. Tragedya ve sylen maskeler karakterler arasında yer almaktadır<sup>439</sup>. Choragus/koro ustası aktörlerine talimat vermektedir. Burada "Choragium" bir sandalyede oturarak ve sanatçılarla çevrili bu provalara adanmış bir yer olarak temsil edilmiştir. Bu mozaik çok ince cam parçalarından oluşur ve şimdiye kadar keşfedilen en güzel mozaiklerden biri olarak kabul edilmektedir. Zemin siyahtır ve figürler doğal renktedir. Elbiseler çoğunlukla beyazdır, ancak aulos çalanın elbisesi mordur. Süslemelerin çoğu ile çelenk, aulos ve ağız bandı (capistrum) altın renklidir<sup>440</sup>.

<sup>437</sup> Brockett 2000: 80, 81.

<sup>438</sup> Gavrilli 2011: 168, 3003.

<sup>439</sup> Pappalardo–Ciardiello 2010: 188, 189.

<sup>440</sup> Dyer 1867: 201-204.

Augustos dönemi evi, Yunan seven İmparator Hadrian'ın saltanatından çok önce son ev sahipleri tarafından muhtemelen MS 79 Vesuvius depremi ile MS 63 Pompeii depremi arasında yeniden dekore edilmiş olsa da Yunan kültürünün yönlerini gösterme arzusu daha yüksek Roma toplumunda zaten yaygındı. Faun Evi'nin ev sahibi, Büyük İskender'in mirasından gurur duymuş ve kendisini mirasını benimseyen Roma uygarlığının bir üyesi olarak görmektedir. Tragedya şairinin evinin sahibinin motivasyonları Faun Evi'nin sahibinin motivasyonlarına çok benzemektedir. Umberto Pappalardo, ev sahibini “kültürlü bir adam... tiyatro ve edebiyat aşığı, duvarlarına kopyalanan çok sayıda ünlü Yunan şaheseri vardı.” diyerek tanımlamıştır. Yunan resminin bir kopyası olması nedeniyle Aktörler Mozaigi aynı zamanda Yunan sanatlarına hayran kalan ev sahibinin tutumu ve böyle etkili bir kültürel gösterinin ona getireceği prestiji somutlaştırmaktadır. Mozaigin tiyatro teması, tragedya şairinin evinin sahibinin Roma dünya görüşüne uymaktadır. Pompeii'de tiyatro, Yunan kültürel mirasının bir parçası olarak sevildi ve bu nedenle mozaigin konusu, ev sahibinin Yunan seven bir adam olarak kimliğine katkıda bulunmuştur. Pompeiililer, tiyatroyu evlerinde duvarlarını tiyatro maskeleri boyayarak, şarap ve tiyatro tanrısı Dionysos'a ibadet ederek kutlamaktaydılar<sup>441</sup>.

Tragedya Şairinin Evi'ndeki mozaikte aulos tipik olarak tiyatro sahnelerinde, aktörlerin provasını temsil ederken tasvir edilmiştir. Bu tür tasvirler, karakteristik bir ses manzarasını ve aulosların profesyonel bağlamlarda kullanıldığını göstermektedir. Tasvirler bir müzikal etkinliği veya atmosferi önerebilir veya hatırlatabilir. Pompeii'de drama için tasarlanan Büyük Tiyatro ve müzikal performanslar için tasarlanmış daha küçük bir bina olan “odeion” olarak adlandırılan Küçük Tiyatro mükemmel bir şekilde korunmuştur. Pompeii ve Herculaneum gibi diğer Roma şehirlerinin bulunduğu Güney İtalya'daki Vezüv Yanardağı çevresindeki alan şüphesiz Roma döneminin en ilginç arkeolojik bölgesidir. MS 79'daki yanardağ patlaması, sadece sakinleri ve evlerini değil, aynı zamanda günlük yaşamlarında kullanılan birçok bozulabilir nesneyi de donmuş görüntüler gibi gömmüş ve korumuştur. Ayrıca, gömülü Vezüv şehirlerinde Roma yaşam tarzının birçok yönü erişilebilir hale gelmiştir<sup>442</sup>.

---

<sup>441</sup> Bahamon 2011: 5-7.

<sup>442</sup> Mungari 2018: 142-144.

Müzikal bulgular, müzik aletlerinin ve durumların temsilleri ile müzik yapmak ve dinlemek için tasarlandığı özel ve kamusal alanlar arasındaki ilişkileri incelemek mümkündür. Müzikal kanıtlar arasında, Pompeii, hem eksiksiz hem de parçalanmış olarak dünyadaki en fazla sayıda aulos bulgusuna sahiptir. Bu çift borular bronz, gümüş, kemik ve fildişi parçalardan oluşmaktaydı ve o dönemlerde çok popülerdi. Napoli Arkeoloji Müzesi'nin kataloğu, kırsal bir arazide keşfedilen dokuz tam borunun en büyük grubu olan Pompeii ve çevresinde bulunan altmıştan fazla aulos girişine sahiptir. Diğer müzik aletleri boynuzlar (cornua), çingiraklar (sistra), ziller (cymbala), çanlar (tintinnabula), bronzdan yapılmış bir gong, bir kabuk trompet ve seramik çingiraklardır. Duvar resimlerinde, kabartmalarda ve mozaiklerde müzik enstrümanlarının ve müzikle ilgili faaliyetlerin temsilleri bulunmaktadır. Bu unsurlar farklı dekoratif bağlamlar (özel odalarda figüratif paneller, frizler, zemin mozaikleri, kamu anıtları), bazen çağdaş müzik işaretlemesinin kesin temsilleri, bazen tanrıların veya fantastik varlıkların hayali nitelikleri arasında dağılmıştır. Aulos'un bir başka tipik kullanımı, katı kurallarla düzenlenen hayvan kurbanlarının ritüelleridir ve sesi ayinin önemli bir parçasıydı. Bakanların, çocuk görevlilerinin (camilli) ve diğer insanların yanı sıra sunağa doğru kurban edilen hayvanların alayına eşlik etmiştir. Aulos hayvanın öldürülmesi sırasında çalınmamış ve ayinin sona ermesi için yeniden çalınmıştır<sup>443</sup>.

Tiyatro sevgisi Pompeii ile sınırlı değildi. Roma Cumhuriyeti sırasında büyük Pompeii şehirde bir tiyatro inşa ederek halkın kalbini kazanmaya çalışmıştır ve Roma İmparatorluğu'nun başlangıcında Augustus, Palatine Tepesi'ndeki evinin duvarlarını bir sahne gibi görünecek şekilde boyatmıştır. Aktörler Mozaïği, tragedya şairinin evine sadece Hellen hayranlığından dolayı değil, aktörlerin kimliklerinin gerçek olması nedeniyle de başvurulmuştur. Aktörler sürekli olarak yeni bir gerçeklik yaratmak için çabalamışlardır. Merkezde oturan, provayı yürüten yaşlı bir khorodidaskalus ve bir satyr oyunu oynamak üzere olan altı kişiden oluşan bir grubun tasvir edildiği Aktörler Mozaïği'nde, ev sahibi hem bir aktör hem de bir prodüksiyon yöneticisi, kendi kimliğinin ustasıdır, ayrıca kimlik üzerindeki kontrolünü ifade etmektedir<sup>444</sup>.

---

<sup>443</sup> Mungari 2018: 142-144.

<sup>444</sup> Bahamon 2011: 5-7.

Antik dünyada Roma evi benliğin bir uzantısı ve dış dünyaya sosyal ve şecere statüsünün sembolü olarak algılanmaktaydı. Sanat tarihçisi Bettina Bergmann, bu bağın kanıtlarını, Romalı bireyi için “bir kişinin hafızasının programatik olarak yok edilmesinin bir parçası olarak evin tahrip edilmesini içeren damnatio memoria örneklerine işaret ederek anlatmaktadır. Tragedya şairinin evinin sahibi, sahne arkası aktörleri ile kendini bilinçli bir Romalı, Hellen kültürü hayranı bir adam ve kimliğinin efendisi olarak sunmaktadır. Mozaik sadece Yunan resimlerine dayanmakla kalmaz yeni benlik imajları yaratabilen figürler olarak tercih edilen aktörleri de içerir. Pompeii’de vatandaşlar, kendilerini seçkinlerin üyeleri olarak sunacak roller bulmak için mücadele eden aktörlerdir<sup>445</sup>. Bellek, eğitime kolayca cevap verir, yapılandırılabilir, genişletilebilir ve zenginleştirilebilir özelliğe sahiptir. Cicero ve Quintilian, zihnin serbestçe hareket edebileceği çeşitli odalara sahip iyi aydınlatılmış geniş bir ev seçilmesini tavsiye etmektedir. Eski hafıza sistemleri mekansal ve materyaldi, çünkü büyük ölçüde okuma yazma bilmeyen bir toplum için görsel süreçte bilginin alınmasında ve korunmasında güçlü bir rol oynamıştır. Cicero için hatırlamak okuma ve yazma gibiydi. Romalılar sistematik bir hafıza eğitimini eğitimin temeli haline getirmişlerdir. Memoria (hafıza), inventio (keşif), dispositio (organizasyon), elocutio (kelimeler veya figürlerle yapılan süsleme) ve actio (konuşma ve jestlerle yapılan aktör tarzında bir performans) ile birlikte retorik prosedürlerinden biriydi ve bu nedenle hemen hemen her Romalının eğitiminin temel parçası olmuştur.

MS 1. yüzyılın ikinci yarısında yazan yaşlı Plinius, hafızanın yaşam için en gerekli araç olduğunu belirtmiştir. Mimari bellek sisteminde eğitilmiş bir düşünür, iç mekanı görselleştirmek, görüntülerle doldurmak ve daha sonra içinden geçmek için disiplinli, ancak kendiliğinden yaratıcı yöntemi kullanacaktır. Cicero görüntüler soyut düşüncelerden daha kolay korunduğunu açıklamıştır. Dekore edilmiş bir ev, Geç Cumhuriyet ve Erken İmparatorluğun mimari anımsatıcıları için açık, kolay ve yeniden inşa edilebilir bir model haline getirilmiştir. Çünkü bir Romalının evi, benliğin bir uzantısı olarak algılanmıştır. Ayrıca o dönemlerde ev, ilahi koruyuculara dindarlık ve dış dünyaya sosyal ve şecere statüsünü de işaret etmiştir<sup>446</sup>.

---

<sup>445</sup> Bahamon 2011: 5-7.

<sup>446</sup> Bergmann 1994: 225-227.

Böylece, domus'un iç mekanı belirli anılar ve onlar için bağlantı noktaları sağlamakta ve yerinde tutarak onları korumaktaydı. Metaforlara yükselen ve hafızanın özel lokusları olarak içselleştirilen Roma evi, biçimlendirici zihinsel zihniyet hakkında fikir veren bir modeldir. Eğitimli Romalılar bu görüntülere karşı belirli tutumlar kazanmışlardır. Disiplinli hatırlama alışkanlığı ve en önemlisi, hatırlanan parçalar arasındaki ilişki, her şeyden önce yaratıcı bir faaliyetti. Eski kültürde, hafıza bir nesilden diğerine aktarmanın ana araçlarından biriydi ve geleneğin iletiği ortak bir araçtı. Eski moda ev ve miras kalan nesnelere ve içerdiği efsanevi hikâyeler asırlık örnekleri yeni bir şekilde birleştirmiştir<sup>447</sup>.

Roma Aventine'de bulunan Vaudeville Sanatçıları Mozaigi Aventine'den avlanma sahnelerine eşlik eden bir parçadır ve eski bir vaudeville<sup>448</sup> performansını temsil etmektedir (**Resim 87 Kat. No. 8**). Burada İtalya'daki MS 3. ve MS 4. yüzyılda Romalıların eğlenceleri mozaik üzerine yansıtılmıştır<sup>449</sup>. Roma S. Sabina yakınlarında 1711 yılında bulunan bu mozaik profesyonel sanatçıları temsil ettiği düşünülmektedir. Hizmetçi bir şarap kepçesi (simpulum) tutmaktadır ve masanın diğer tarafında bir stand üzerinde desteklenen büyük bir şarap amphorası vardır. Bu sahnede yüksek sesle müzik ve seksi dans görülmektedir. En soldaki figür elinde çift aulos, ayağıyla da clapper (scabellum) çalmakta ve şeffaf bir elbise giyen bir kadın kastanyet (krotala) ile dans ederek ona eşlik etmektedir, ön tarafta düğümlü bir peştemal giyen ve vurmali çalgı çalan erkek dansçıya doğru başını çevirmiştir. Sağda çift aulos ve ayağında clapper, ellerinde çatallı sopalar ile oynayan peştemalli iki erkek ve sağ bacağını kaldırarak dans eden bir kadın tasvir edilmiştir. Benzer bir tasvir 1919 yılında Roberto Paribeni'nin Roma'daki Palazzo Altemps'te Ariccia kasabası yakınlarındaki Via Appia yolunda bulunduğu bir mezarda mermer kabartma üzerinde yer almaktadır. Bu mermer kabartmanın üst kısmında, İsis, boğa tanrısı Apis gibi Mısır tanrıları, aşağıdaki sahnede ise bir platformda duran ve müziği heyecanla izleyen bir grup, kendinden geçmiş dans edenleri alkışlamaktadır (**Resim 88**). En solda, kabartmanın kırıldığı yerde, başka sopa şeklinde enstrümanları tutan bir el görülmektedir<sup>450</sup>.

<sup>447</sup> Bergmann 1994: 225-227.

<sup>448</sup> Şarkıcı, dansçı, aktörler, komedyenler, sihirbazlar ve cücelerden oluşan, plansız, arka arkaya gelen ve birbirinden bağımsız çeşitli performans gösterileri. Bkz. Uygun 2010: 20-22.

<sup>449</sup> Blake 1936: 118.

<sup>450</sup> Clarke 2003: 217-219

Tibia/aulos, tek başına değil, her zaman bir çift olarak çalınmış gibi görünmektedir. Plinius'a göre, tibia hem dini ritüel hem de seküler kullanımda çeşitli amaçlara hizmet etmiştir. Tiyatrodaki küçük topluluklarda çok popülerdi. Antik dünyada pandomim gibi performanslar için müzik ve müzik aletlerinin kanıtlarına göre Romalıları etkileyen üç ana etkisi bulunmaktadır. Birincisi, Etrüskler'in etkisi ile aulos, ikincisi Yunanlılardan, özellikle krotala ve üçüncüsü de özellikle Mısır'dan ve Küçük Asya'dan zillerin tanıtılmasıdır. Tasvirler eşit uzunluktaki çift aulos hem dansçılara hem de krotalistriye eşlik eden ortak bir enstrüman olduğu ve tibia scabellum ile birlikte olduğunda bağlamın muhtemelen teatral olduğunu göstermektedir. Koroda sadece aulos ve scabellum değil, aynı zamanda syrinx de çalınmaktadır. Krotala ve tympanon ile kombinasyon halinde mime performansına eşlik etmektedir. Ayrıca zil sesi bakirelerin ve doğu ayinlerine katılanların ellerinde değil, bir cüce şovmeninin ellerinde verilmiştir. Hydraulis karmaşık ritimlere uygun olduğu için pandomimler için ideal olarak olarak gösterilmiştir, hokkabaza eşlik ederken kullanımı farklı ruh hallerine uygun yönlülüğü de göstermektedir<sup>451</sup>.

Konik delikli kısa aulos MS 3. yüzyıla kadar Roma ve Pompeii'de bulunan tasvirler üzerinde görülmektedir. Ziyafetler, kurbanlar ve atletik yarışmalarla ilgili sahnelerin yanı sıra Dionysos kişiliklerinin heykelciklerinde ve bu bölgedeki oyuncuları tasvir eden lahit parçalarında da vardır. Bu enstrüman için kullanılan genel terim olan aulos / tibia basit aletleri tanımlamaktadır. Klarnet tipi üflemeli çalgının "düz aulos", "obua tipi yüksek perdeli aulos" ve "kayıt tipi aulos" olarak adlandırıldığı Yunanistan'da günümüzde bile kullanılmaktadır. Aktörler, pandomimler ve şarkıcıların seslerine eşlik eden sadece aulos değildir, bunun yanında syrinks, kithara, zil, tympanon, scabellum enstrümanları da tasvir edilmiş veya bahsedilmiştir. Syrinks ve Dionysos arasındaki bağlantı MS 5. yüzyıldan itibaren kaybolmuştur ve bu müzik aleti daha sonra çobanlar ve pastoral yaşamla ilgilidir. Helenistik dönemden itibaren çobanlarla ilgili olan syrinx, yeni bir motifle, yine onlarla bağlantılıdır<sup>452</sup>.

---

<sup>451</sup> Anıtlarda ayrıca mimaulosların muhtemelen kendi dansına eşlik ettiğini ve elymoi (farklı uzunluktaki aulos) çaldığını gösteriyor, bu da Frig kült enstrümanının popüler eğlenceye geçtiğinin kanıtıdır. Bkz. Wootton 2004: 248-252.

<sup>452</sup> Gavrilli 2011: 168, 3003.

İspanya'daki Cuenca yakınlarındaki Noheda'daki lüks bir villanın büyük ana resepsiyon odası bir trikonk<sup>453</sup> planına sahiptir ve MS 400 civarında olağanüstü mozaiklerle kaplanmıştır. Bir yan friz paneli, MÖ 1.yüzyıldan MS 6. yüzyıla kadar kaynaklarda bahsedilen bir komik drama olan zina pandomiminin, “kıskanç damat” tasvirini temsil etmektedir (**Resim 89 Kat. No. 5**)<sup>454</sup>. Bu temsil odanın kuzey kısmında yer alan Panel B'dedir ve iki alt bölüme ayrılmıştır. Ana bölümde, pandomimin tüm bileşenlerinin meydana geldiği bir tiyatro temsil edilmiştir. Üç gruptan oluşan karakterler, soldan sağa, ilk ve bu tarafta sahneyi sınırlandıracak perdelerin arkasında, hydraulis çalan bir müzisyen, enstrümanı ise iki asistan körüklemektedir. Arkalarında iki kadın ve korosunu oluşturan bir adam bulunur, büyük ayakkabılar giyen erkek karakter ayağında skabellum çalmaktadır. Yanında maske ve peruk takmış zengin giyimli bir dansçı, arkasında kanun çalan başka bir genç müzisyen var. Altında bir kız ve onu, beyaz giyinmiş, saçları bir taenia (aktörlerin karakteristik saç bandı) ile bağlanmış bir erkek oyuncu izlemektedir ve yanında başka bir maskeli sanatçı aulos çalmaktadır. Son grup, bir yatak etrafında altı karakterden oluşmaktadır. İlk karakter yatağın yanında oluşturulan bir perdenin arkasına gizlenen bir exomis (bir omzunu serbest bırakan bir tunik) giymiş bir aktör vardır. Bu, ağlayan bir çocuğun ortaya çıktığı aktördür. Yatakta oturan bir adam bileği bir zincirle bağlanmış bir kadına bakmaktadır. Bu karakterlerin üzerlerindeki yazıtta: “kıskanç zengin yeni evlilerin Mimi” olarak çevrilebilen “MIMUS ZELOTYPİ NUMATİ” yer almaktadır. Ana sahnenin altında, ludi (oyunlar), pugilistic ve scaenici'ye (manzara) atıfta bulunan çeşitli figürleri çerçeveleyen bir dizi düz lento ve kemer ile çift sütunlar bulunmaktadır<sup>455</sup>.

Yunanistan ve Roma'daki halk tiyatrosunun performansı, Euripides, Sophokles, Aeschylus gibi ünlü tragediyaların ve Aristophanes, Menander ve Plautus gibi komedi yazarlarının oyunları uzun ve görkemli bir tarihe sahiptir. Antik Yunan'da, oyunlar halk festivallerinin önemli bir bileşeniydi ve oldukça küçük bir aktör grubu tarafından gerçekleştirilmek üzere tasarlanmıştır<sup>456</sup>.

---

<sup>453</sup> Trikonk: merkezi ana plana üç yarım daire plan ve yarım kubbe örtü ilave ile oluşturulan yapı tipi. Bkz. Karatağ 2013: 407.

<sup>454</sup> Görkay 2017: 205, 206.

<sup>455</sup> Tevar 2015: 440.

<sup>456</sup> Sinclair 2013: 3-9.

Bu topluluk üç ana aktörden oluşuyordu, buna ek olarak, şarkı söyleyen, dans eden ve izleyiciyi hikâye boyunca yönlendiren on beş sanatçıdan oluşan bir koro vardır. Bunlara ilaveten hizmetçiler, köleler, gardiyanlar veya vatandaşlar gibi belirli sayıda konuşulmayan roller de bulunmaktaydı. Tüm karakterler, aktörler, koro maskeli ve ilk zamanlar hepsi erkekler tarafından yapılmaktaydı. Tiyatro alanı içinde, uygun eylem yükseltilmiş bir sahnede gerçekleşirken, koro bu sahnenin önündeki yarı dairesel orkestrada şarkı söyleyip dans etmekteydi<sup>457</sup>.

Yeni dramalardaki en önemli yenilik, müzikal performanstaki kayda değer artıştır. Koronun yerini alan solistler tarafından gerçekleştirilen “kantika”da yani orijinal olarak konuşulan bölümlerin sık sık dönüşümü ortadan kalkmıştır. Solo aryalar veya düetler olabilen müzikal bölümlere farklı aulos çeşitleri eşlik etmiş ve tiyatro seti için tüm araçları sağlayan “greges” veya “katervae” adlı profesyonel müzisyenler tarafından bestelenmiştir. Yunan tragedyasını Roma sahnesine uyarlarken açık pasajlar lirik performansa dönüştürülmüştür. Roma Tiyatro tasarımı değişmiş, başlangıçta koro dansına adanmış olan orkestra’nın alanı azaltılmış, yarı dairesel hale gelmiştir. İmparatorluk döneminde, müzikal performanslarda büyük bir artış olmuştur. Geleneksel tragedyalar ve komediler, daha popüler tiyatro eğlence biçimleriyle desteklenerek efsanevi bir anlatı, tragedya şarkıcısı (tragedia kantata) tarafından söylenen bir pandomim (tragedia saltata) koro müziğinde dans etmiş veya Yunanistan’dan ithal edilen profesyonel telli enstrüman olan kithara’ya eşlik etmiştir. MÖ 3. yüzyılın ortalarından itibaren bir tür mimetik dans var olsa bile, pandomim veya tragedia saltata, MÖ 22’de Roma’da dans performansına koro ve orkestra eklemiş olan Kilikyalı Pylades ve İskenderiyeli Bathyllus sayesinde resmen tanıtılmıştır. Kanıtlar, Augustus Roma’da MS 6. yüzyıla kadar toplumun tüm sınıfları arasında popülerlik kazandığını göstermektedir. MÖ 173’te pandomim oyuncularını hem erkek hem de kadınlardan oluşmaktaydı. Bu şenlikler ana tiyatro eğlencesi haline gelmiş ve taklitçiler diyalog içinde konuşup, şarkı söyleyip, dans ederek müzikal performansın yanı sıra fiziksel jest yoluyla eylemi iletmişlerdir. Çıplak mim ve saltatrikes (nudatio mimarium) oyunları özellikle Romalı izleyiciler tarafından beğenilmekteydi. Bu kurumsallaşmış fırsatlar oyuncularına geniş istihdam olanakları da sunmuştur<sup>458</sup>.

---

<sup>457</sup> Sinclair 2013: 3-9.

<sup>458</sup> Rocconi, 2012: 227-229.

MS 2. yüzyıldan itibaren Hıristiyan dininin Roma İmparatorluğu'nda yayılmasıyla birlikte, Hıristiyan Kilisesi, Roma dünyasının tüm muhteşem performanslarını kınamıştır<sup>459</sup>.

Konstantinopoliste müziğin önemli rolü çatalı zil çalgıcıları, çift aulos, hydraulis, syrinks ve korno çalanların yanı sıra koro, pandomim, pandomim dansçıları ve akrobatların yer aldığı MS 4. ila 6. yüzyıl arasındaki sanat eserlerindeki tasvirler üzerinde görülmektedir. Cumhuriyet döneminde seyircilerin gülmesine neden olan pandomim ve dans geleneği imparatorluğun başkenti ile birlikte Roma'dan Konstantinopolis'e taşınmıştır. İthal edilen müzik aletleri cumhuriyet döneminde aulos ve syrinx gibi Yunanistan'dan Roma'ya ve hydraulis ve çatalı ziller ise Mısır'dan imparatorluğun siyasi statüsüne hizmet eden başkent Konstantinopolis'e transfer edilmiştir<sup>460</sup>. Kozmopolit başkent Konstantinopolis'te MS 5. yüzyılda Dionysos dini Hıristiyanlık tarafından yenilmişti ancak Dionysos tasvirleri eğitimli sosyal elitler arasında klasik mirasın bir parçası olarak popüler kalmaya devam etmiştir.

MS 5. yüzyılın ikinci yarısına tarihlenen İstanbul Samatya/Psamatia mozaïği özel bir evde büyük bir resepsiyon odasını süslemekteydi (**Kat. No. 23**). Tanrıyı gösteren merkezi bir madalyon ve dört panterin çektiği arabaya binen bir figür ile dairesel bir formattadır. Madalyonun etrafında thiasos'u anlatan frizde Dionysos üyeleri dans etmekte ve ecstatik olarak müzik yapmaktadır.<sup>461</sup> 1995 yılında bir apartmanın inşaatında bulunan mozaïğin büyük bir kısmı tahrip olmuştur. Büyüklüğü, yenilikçi ikonografisi ve kompozisyonu ve canlı figür stili ile Geç Antik Çağlardan kalan Dionysos'un en muhteşem temsillerindendir. Aynı zamanda Geç Antik Çağ ve Erken Bizans döneminde klasik temaların kullanıldığını gösteren önemli bir arkeolojik kanıttır. Mozaïğin sağlam kalan şeridi 2,5 x 10 metredir. Sadece Batı ucu günümüze sağlam ulaşabilmiştir. Doğu ve Güney kısımları kaybolmuştur. Doğu kısmında thiasos'un hayatta kalan ilk üyesi bir katır üzerinde oturan Silenos'tur. Bu figür geniş alınlı, gür sakallı, yaşlı ve sarhoş olarak tasvir edilmiştir. Thiasos sahnelerinden iyi bilinen genç bir satyr bu figürü omzunun arkasından desteklemektedir<sup>462</sup>.

---

<sup>459</sup> Rocconi, 2012: 227-229.

<sup>460</sup> Gavrilli 2011: 301-303.

<sup>461</sup> Parrish 2017: 267, 268.

<sup>462</sup> Dalgıç 2015: 15-21.

Bu figürlerin sağındaki hasarlı kısımda sağ elinde uzun saplı krotala çalan ve sol elinde şarap bardağı gibi görünen bir şeyi tutarak dans eden maenad (**Resim 90 Kat. No. 23**), ardından alaydaki en ilgi çekici figür, bir tunik, pelerin ve Frig başlığı içeren, çağdaş doğu kostümü giymiş flüt çalan erkek bir figür yanında zil çalarak dans eden maenad (**Resim 91 Kat. No. 23**), bir sopayla tympanon çalan ikinci bir satyr (**Resim 92 Kat. No. 23**), ve son olarak keçiye binen çıplak bir çocuk figürü bulunmaktadır. Bu, Diyonyosos'un çocukluğunda keçiye nasıl bineceğini öğrendiği tanınmış bir sahnedir. Dionysos'un Zaferini temsil eden bir mozaikte bu mitolojik olmayan figürün varlığı, özel evlerde gerçekleşen bir tür tiyatro eğlencesi olarak thiasos'un yeniden canlandırılmasını yansıtmaktadır<sup>463</sup>.

### 3. 6. SPOR MÜSABAKALARI (Kat. 10 - Kat. 24 - Kat. 25 - Kat. 26)

Zihin ve bedeni geliştirmek, müzik ve jimnastik arasındaki dengeyi korumak Yunan eğitiminin idealiydi. Müzik zihni, jimnastik ise bedeni eğitmekteydi. Çocuklar yaklaşık yedi yaşında okula gittiği günden itibaren her günün önemli bir kısmını palaestra ve spor salonunda gözetim altında egzersiz yaparak geçirirdi ve bunu erkeklığe erişene kadar ve çok daha sonra da devam ettirmekteydi<sup>464</sup>. Ruhsal ve bedensel ele alınan bu eğitim sisteminin önemli unsuru olan müzikle birlikte yapılan beden eğitiminde gençler bir antrenörün (paidotribes) gözetiminde gymnasionda eğitim almaktaydı. Kanonik disiplinler, pentatlonu oluşturan güreş, koşu, atlama, disk atma ve cirit atmadır. Eğitim bir auletes eşliğinde yapılmakta ve bu nefesli çalgının müziğinin ritmi sayesinde atletler hareketlerini daha iyi senkronize edebilmekteydi<sup>465</sup>.

Xenophon'un "*Spartalılar Anayasası*" erkek çocukların eğitime başladıkları yaşı gösteren önemli bir kaynaktır. Burada: "Oğullarını en iyi şekilde yetiştirdiklerini iddia eden diğer Yunanlılar (yani Spartalılar dışındaki Yunanlılar), kendilerine söylenenleri anladıkları andan itibaren pedagogların bakımına verirler; mektuplarını, müziklerini ve palaistrada yapılan sporları öğrenmeleri için öğretmenlere gönderilir." yazmaktadır<sup>466</sup>.

<sup>463</sup> Dalgıç 2015: 19-21.

<sup>464</sup> Gardiner 1930: 72, 100.

<sup>465</sup> Castaldo 2017: 1215, 1216.

<sup>466</sup> Petermandl 2014: 237.

Spor sosyal hayatta önemliydi ve nüfuzlu aileler bu eğitimi zorunlu olarak görmekteydiler. Platon'un "*Kriton*" eserindeki bir konuşmasında, Sokrates Atinalı babaların oğullarına sporda uygun bir eğitim verdiklerini öne sürmektedir ve müzik güçlü bir ahlaki zorunluluktur<sup>467</sup>. Siyah figürlü vazolarda yer alan atletizm sahnelerinde boksörler, koşu yarışları, uzun atlama, disk atma ve ellerinde ağırlık olan yarışmacılar tasvir edilmişlerdir ve çok tercih edilen sahnelerdir. MÖ 6. yüzyılın son çeyreğinde pentatlon yarışlarının hepsi tasvirlerde yer almıştır<sup>468</sup>. Kırmızı figürlü vazolarda teknik gelişmiş ve farklı duruşlar denenmiştir ancak spor dalları MÖ 6. yüzyıl ile aynıdır. Bu dönemde de günlük sahnelerin en çok tercih edilen konusu atlet figürlerinin bulunduğu tasvirlerdir<sup>469</sup>.

Çoğu Yunan eyaletinde eğitim gönüllüydü. Maddi durumu iyi olanlar matematikçilerin, retorikçilerin, gramercilerin derslerine katılarak on yedi veya on sekiz yaşına kadar palaestra veya spor salonunda pratik yaparak eğitimlerine devam etmekteydiler. Sonra iki yıllık zorunlu Epheboi sınıflarına kaydolunurdu. Yunanlı çocuğun beden eğitimi on iki yıl veya daha uzun bir süreye yayılmaktaydı. Bu beden eğitimi sisteminin ilk aşamaları ve öğretim yöntemi hakkında çok az bilgi vardır. Egzersizlerin hangi sırayla öğretildiğini bilinmemektedir. Muhtemelen egzersizler müzikal bir tatbikat olarak öğretildi ve genellikle bir flüt ile yapılmaktaydı. Yunan atletizmin gelişim nedenlerinin başında üstün olma arzusu gelmekteydi ve rekabet hayatlarının her alanına girmişti. Müzik, tiyatro, şiir, sanat ve hatta güzellik alanında yarışmalar vardı. Aşırı rekabet uzmanlaşmaya ve profesyonelliğe yol açmıştır.

Fiziksel eğitiminin amacı gücünü ve aktivitesini geliştirmekti. Bu koşullardaki rekabet ortamında şampiyon olmak için çocukluktan itibaren kendini eğitime adanması gerekiyordu. Bu yorucu süreçte yemek, uyumak ve egzersiz sporcunun tüm zamanını alıyor ve diğer uğraşlar için çok az boş zaman kalıyordu. Sporcunun hayatı ile sıradan vatandaşın hayatı arasında zamanla yapay bir ayrım ortaya çıkmıştır. Peloponnesos Savaşı zamanında atletizm genel olarak genç erkekler arasında modası geçmiş ve "atlet" kelimesi profesyonellik anlamına gelmekteydi<sup>470</sup>.

---

<sup>467</sup> Christesen 2014: 220.

<sup>468</sup> Boardman 2013 a: 211.

<sup>469</sup> Boardman 2013 b: 220.

<sup>470</sup> Gardiner 1930: 2-102.

Zamanla güreş okulları ve jimnastik salonları pazar yeri ve banyolar için terk edilmiştir. Atina'nın gençleri sporlarını bildircin dövüşü ve at yarışında buldu ve başkalarının yaptıklarının izleyicisi olmayı tercih ettiler. Olympia'daki yarışmacılar, atletizmden karlı bir geçim sağlayabileceklerini keşfeden Tesalya ve Arcadia'nın cesur vatandaşlarından gittikçe daha fazla çekildiler çünkü yarışmaların karakteri değişse de, sadece festivallerin popülaritesi ve sporcuların ödülleri artmıştı<sup>471</sup>. Paides<sup>472</sup> ve Ephebos (genç atlet) sık sık topluluk festivallerindeki alaylara katılmaktaydılar. Makedonya'dan Helenistik döneme tarihlenen bir jimnastik yasası “epheblerin dramatik, müzikal ve atletik yarışmalara katılmasını emrederek, alkışlamamalarını veya ıslık çalmamalarını, sessizce ve düzenli bir şekilde izlemelerini” şart koşturmuştur<sup>473</sup>.

Yunan devleti vatandaşlarına hizmet için her eyalette gymnasium ve palaestrae açmıştır. Kentin yerleşik yaşamında da din, düzenli kutsal günler ve bayramlarla organize edilmekte ve burada ulus sevgisi aşılanmakta ve rekabet biçiminde spor, müzik ve danslar vardır. Kural olarak, yarışmalar vatandaşlarla sınırlıydı, ancak bazen ziyaretçilerin de yarışmasına izin verilmekteydi.<sup>474</sup> Olimpiyatların MÖ 776'da başladığı bilinmektedir ancak atletik uygulamalarının daha erken bir tarihte başladığı düşünülmektedir. Mısır ve Mezopotamya gibi kültürlerin sanat eserlerinde de spor olaylarının bazı kanıtları görülse de Yunan atletizmi benzersizdir. Yunanistan diğer atletik kültürlerin aksine rekabet odaklıdır. “Atletizm” kelimesi “ödü” anlamına gelen Yunanca “athlon” kelimesinden türetilmiştir ve bu ödüller fiziksel ya da sembolik olabilmekteydi. “Sporcu” kelimesi “ödü için yarışan kişi” anlamına gelmektedir. Bu olimpiyatlarda takım müsabakaları yoktu ve her müsabaka bireysel sporculardan oluşmaktaydı. Bir kazanan ve birçok kaybedenle sonuçlanan bu rekabetçi ruh Dor istilasının bir sonucuydu. Geometrik dönem boyunca Dorian'ın savaşçı ve rekabetçi kültürü bu atletizm oyunlarının gelişimini tetiklemiştir. Antik Yunanistan, müziğin gelişiminde de anıtsaldır<sup>475</sup>.

---

<sup>471</sup> Gardiner 1930: 2-102.

<sup>472</sup> Paides: Olimpiyat oyunlarında geçlerin yarışmalara katılımını ve kural dışı hareketleri kontrol eden. Bkz. Karatağ 2013: 302.

<sup>473</sup> Petermandl 2014: 239.

<sup>474</sup> Festivaller çeşitli kökenlerden doğmuştur. Birçoğu ve en eskileri bitki örtüsü ayinleriyle ve çiftçilikle bağlantılıyken, diğerleri belirli bir yerde belirli bir tanrı veya kahramana tapınmayla bağlantılıydı. Pek çok festival, bazı reislerin, askerlerin ya da ülkeleri için savaşta şehit düşenlerin onuruna yapılan cenaze oyunlarından kaynaklanmaktadır. Bkz. Gardiner 1930: 29-32.

<sup>475</sup> Symington 2016: 5-8.

İlk notalı Yunan müziğinin korunmuş belgesi MÖ 300'lerin ortalarına kadar uzanmaktadır ve bu erken tarih müzikal gelişim üzerindeki güçlü Grek etkisinin kanıtıdır. Dorlar tarafından kurulan Yunan atletizminin özü mükemmellik ve cesaretti. "Karneia" olarak bilinen Dorian festivali, Sparta'da ve Dorian eyaletlerinde düzenlenmekteydi ve hasat zamanında yapılacak dokuz günlük bir müzik ve koro festivaliydi. Yunanistan'ın her yerinden şairler ve müzisyenler gelmekte ve aynı zamanda Sparta'daki askeri yaşamın da bir temsiliydi. Genç erkekler için yapılan koşu yarışları gibi atletik yarışmalar da vardı. Bu festival, müzik ve atletizmin temellerinin atıldığı ilk örnektir. Müzik ve atletizmin psikolojisi, bu eski kültürün felsefeleriyle birbirine bağlıdır<sup>476</sup>.

Ulusal atletizm festivalini meydana getiren şehir devleti sistemiydi. Homer'de hiçbir atletik festival ve dini bayram duymuyoruz. Kabile yaşamının koşulları, organize dinin veya sporun gelişmesi için fazla akıcı ve kararsızdı. Takip eden dönem hakkında çok az bilgi vardır ve Yunanistan'da her şey bir kaostu. Ege medeniyetinin son izlerini de yok eden sürekli göçler ve savaşlar ve yüzyıllar boyunca kuzeyden gelen göçmen akışı vardı. Bunların başında, kendilerini Mora'nın efendisi gören cesur, savaşçı, atletik dağcı ırk Dorlar vardı. Ancak topraklar hepsi için çok dardı ve onuncu yüzyıl veya öncesinde başka bir göç akışı doğuya doğru ilerledi. Aeolians, İonyalılar, Dorlar denize çıktılar ve Ege adalarını ve Küçük Asya kıyılarını işgal ettiler ve Yunan dilini ve uygarlığını, müzik ve spor sevgilerini getirdiler. Doğu krallıkları ile temas onları daha yakın birliğe zorladı ve şehir devleti ortaya çıktı. Küçük Asya'nın zengin vadilerinde bu şehirler zenginleşti ve ticaret, edebiyat ve sanat gelişti. Anakara düzeni nihayet yeniden sağlandığında, kırsal köyler de yavaş yavaş büyüyerek şehir devletlerinde birleştiler. MÖ 8. yüzyılda Yunan medeniyetini tüm Akdeniz dünyasına yayan yeni bir genişleme dönemi başladığında, Yunan yerleşimcilerin her yerde kurdukları yönetim türü şehir devletiydi. Yunan dünyasının şehir devletleri arasındaki rekabet hararetliydi ve bu rekabet atletik festivalin hayatıydı. Küçük Asya şehirleri, ana karadan çok daha erken gelişmiş, atletizm ilk önce eğitimin bir parçası olmuş ve bu sayede atletizm festivali doğmuştur<sup>477</sup>.

---

<sup>476</sup> Symington 2016: 5-8.

<sup>477</sup> Gardiner 1930: 2-37.

Delphi, kehaneti ile ulusal bir ün kazanmıştı ve her sekiz yılda bir müzik yarışmalarıyla Pythian festivali düzenlenmekteydi. MÖ 582'de Olympia'ya göre modellenmiş bir binicilik ve atletik programın eklenmesiyle dört yıllık bir festival olarak yeniden düzenlendi. Aynı zamanda, Tempe Vadisi'nden kesilen defnelere yapılan taşlar şimdiye kadar verilen değerli ödüllerin yerini aldı. Delphi'deki ilk yarışma müzikaldi. Orta Yunanistan özellikle Musların yurduydular. Tarihsel zamanlarda kurulan bazı festivallerde, atletik sporların daha baştan kurulduğu bilinmektedir. Diğer durumlarda oyunlar daha sonra eklenmiştir. Bu nedenle atletik yarışmalar MÖ 6. yüzyıla kadar Pythian festivaline dahil edilmedi, ancak festivalin kendisi ve müzik yarışmaları daha eskidir<sup>478</sup>.

Apollo'nun kurduğu festivalde Apollo'ya kithara'nın müziği ile bir ilahi söyleme yarışması yapılmıştır. Mitolojik anlatıya göre Apollo büyük yılan Python'u öldürdükten sonra Delphi'de müzikal yarışmaları kurmuştur. Apollo'nun kutsal alanı haline gelen bu yer MÖ 1600–1100 yıllarında Geç Tunç Çağı'nda kült alanları ve mezarlıkları içeren geniş bir yerleşim yeridir ve buluntular, başlangıçta tamamen yerel bir kutsal alan olduğunu göstermektedir. Dini faaliyet MÖ 8. yüzyılın ilk yıllarından itibaren hızla genişledi ve kutsal alan giderek daha uzak yerlerden gelen ziyaretçileri çekmeye başladı. Delphi, Pythian Oyunlarında düzenlenen yarışmaları desteklemek için tüm olanaklara sahip özellikleri olan bir yerdi. MÖ 5. yüzyılda tapınağın üstüne bir stadyum eklenmiştir. Delphi'deki diğer spor tesisleri arasında, MÖ 330 yılında inşa edilmiş ve bir palaistra, kapalı ve açık pistler, hamamlar ve küçük bir havuz içeren önemli bir jimnastik kompleksi bulunmaktadır. Tapınağın yukarı kısmında bulunan ve tiyatro Pythian Oyunları'nın bir parçası olarak düzenlenen müzik yarışmalarının yeri MÖ 2. yüzyıla tarihlenmektedir. Pythian oyunlarındaki müzik yarışmalarının ilk programı, kithara eşliğinde şarkı söylemek, aulos çalmak ve aulos eşliğinde şarkı söylemekten oluşmaktaydı. Müzik etkinlikleri MÖ 4. yüzyıla kadar değişmeden kalmıştır, ancak Roma döneminde dans, drama, oyunculuk, resim ve retorik içerecek şekilde genişletilmiştir<sup>479</sup>.

---

<sup>478</sup> Gardiner 1930: 2-37.

<sup>479</sup> Romano 2014: 176-183.

MÖ 6. yüzyılın sonunda ve sonraki yüzyıllarda, kuzey Mora ve orta Yunanistan'ın şehirleri ve kutsal alanlar atletik yarışmalar içeren dini festivallerle tanınmaktaydı. Olympia'daki oyunlar MÖ 8. yüzyıl civarında ortaya çıkarken, MÖ 6. yüzyılda orta Yunanistan'daki Delphi'deki ve Peloponnese'deki Isthmia ve Nemea'daki eyaletler arası tapınaklarda büyük atletik festivaller yapılmaktaydı. Periodos olarak bilinen bu oyunların hepsi tüm Yunanlılara açık yarışmalar haline dönüşmüş ve çelenk şeklinde ödüller verilmiştir. Olympia'daki ve Nemea'daki festivaller Zeus'a adanmış, atletik programlara çok benzemektedir. Apollo ve Poseidon'a adanmış Delphi ve Isthmia'daki yapılan festivaller Olympia ile jimnastik ve binicilik gibi bazı unsurları paylaşmakta, Olympia ve Nemea'da eksik olan müzik yarışmalarına da yer veren ayrıntılı programlara sahiptir.

Nemean Oyunlarına müzikal yarışmalar ancak Klasik dönemin bitiminden sonra eklenmiştir. Peloponnes Epidauros'takiler gibi önemli atletik festivallere ev sahipliği yapmaktaydı<sup>480</sup>. Delphi veya Olympia gibi Panhellenik oyunların yapıldığı yerler önemli ve kutsaldı ve her zaman ziyaretçileri cezp etmekteydi. Panhellenik oyunlar sırasında büyük kalabalıklar bulunmaktaydı. Oyunların düzgün yapılması için onarım ve yeniden dekore etmenin yanında organizasyon ve insan gücü de gerekiyordu. Sporcuların Olimpiyatlar başlamadan bir ay önce Elis'e gelmeleri gerekmekteydi ve oyunların hâkimi Hellanodikai, Elis'in jimnastik salonunda eğitimlerini denetlemekteydi<sup>481</sup>.

Panathenaik amphoralar ve edebi referanslardan MÖ 6. ve 5. yüzyıllarda Panathenik oyunların programının gelişimini incelenmiş ve MÖ 6. yüzyılda oldukça kapsamlı olan programın zamanla değiştiği ve genişlediği tespit edilmiştir. Atina, Olympia ve Delphi'den bazı öğeler ödünç alınmış, Yunanistan'ın başka yerlerindeki mevcut yarışmalar da kopyalanmıştır. MÖ 380 yılından itibaren yazılı bir ödül listesinin parçaları ve birden fazla yaş sınıfında bireysel yarışmalar ve ikincilik ödülleri dahil olmak üzere etkinlik programı için kanıtlar sağlamıştır. Bazı özel etkinlikler sadece Atinalılar içindi, ancak müzikal etkinlikler ve birçok Olimpik tarzı jimnastik yarışmaları (gymnikoi agones) ve hippik yarışmalar (hippikoi agones) tüm Yunanlılara açıktı<sup>482</sup>.

---

<sup>480</sup> Romano 2014: 176-183.

<sup>481</sup> Mann 2014: 277, 278.

<sup>482</sup> Kyle 2014:162.

Delos adası, göçler sırasında Ege adalarına ve Küçük Asya kıyılarına yerleşen İonların dini merkezi haline gelmişti. MÖ 8. yüzyılda yazan Apollon İlahisi şairi, Delos'ta İyonyalıların eşleri ve çocuklarıyla nasıl bir araya geldiklerini ve tanrıyı boks, dans ve şarkılarla nasıl sevindirdiklerini anlatmıştır. Boks, Ege'de favori bir spordur. Olympia'da kaydedilen boksta ilk galip MÖ 688'de ödülü kazanan Smyrnalı Onomastus'tur ve Olympia'da boks kurallarını belirlediği söylenmektedir. Şair Delian festivalini tanımlarken bokstan daha çok festivalin neşesi ve zarafeti, özellikle Delian bakirelerinin koroları, Apollo, Artemis ve Leto'ya ilahiler söylemesi ve şarkı söylemesi üzerinde durmuştur. Yerel festivallerin en ünlüsü Atina'daki Panathae idi. Program, İsthmian Oyunlarından bile daha çeşitliydi. Atletizm ve at yarışlarının yanı sıra müzikal yarışmalar, ezberler, meşale yarışları, Pyrrhic dansları, bir yarış ve hatta güzellik yarışmasını da içeriyordu<sup>483</sup>.

Yunanistan, Patras'ta bulunan zemin mozağında müzikal yarışmaları tasvir eden sahne iki bölümden oluşmaktadır (**Resim 93 Kat. No. 10**). Üst bölümde, soldan sağa doğru kısa bir khiton ve yarım çizme giymiş bir yargıç, sağında palmiye dalı tutan belirsiz bir figür ve yanında başka bir figür ile üçlü bir gruptan oluşmuştur. Bu grubun yanında sola bakan uzun bir khiton içinde çift aulos çalan biri durmaktadır. Bir yarışma ya da klasik çağdan beri Yunanistan'da bilinen "auletike" veya "aulwdeia" olarak bilinen aulos oyunu olabilir. Bir sonraki grup, uzun bir khiton giymiş kithara oyuncusu ve uzun khiton giymiş, açık ağız olan maskeli üç aktörden oluşmaktadır. Masanın üst kısmı hasar görmüş ve ödüller tanınmamaktadır. Masanın bacağına yanına yerleştirilen bir vazo ödüllerden biri olabilir. Bu grup, muhtemelen kithara ve pandomimler ile oynanan dramatik bir yarışmayı temsil etmektedir<sup>484</sup>. Masanın sağında simetrik olarak onkos<sup>485</sup> ve kothornos<sup>486</sup> ile tragedya aktörleri ve yanlarında, arka planda, kısmen tahrip edilmiş bir koronun beş üyesinden oluşan bir grup vardır. Sağdaki kenarda uzun süslenmiş bir khiton ve manto giymiş erkek kithara oyuncusu bulunmaktadır<sup>487</sup>.

<sup>483</sup> Gardiner 1930: 30-39.

<sup>484</sup> Gavrilli 2011: 210-212.

<sup>485</sup> Onkos: Yunan kültüründe tiyatrocuların giydiği saç şeklinde başlık. Bkz. Karatağ 2013: 289.

<sup>486</sup> Kothornos: sahneye çıkanların bolarını uzatmak için giydiği ayakkabı. Bkz. Karatağ 2013: 235.

<sup>487</sup> Koro ve kithara oyuncu kombinasyonu trajedi içinde kullanılan "kitharwdeia"yı hatırlatmaktadır. Ses kutusunun arka kısmında bir açı oluşturan bu kithara türü, MÖ 4. ve 3. yüzyıl Yunan sikkelerinde ve bir Pompeii freskinde de tasvir edilmiştir. Bkz. Gavrilli 2011: 210-212.

Mozağin alt kısmı atletik yarışmaların temsillerini içerir. Meşale tutan, hokey benzeri bir oyun oynayan bir adam, disk atıcısı, uzun atlama, güreşçiler, boksörler ve koşucu gibi atletik yarışmacılar vardır. Kazananlar taçlandırılmış ve bir palmye dalı tutmaktadır. Mozağin bulunduğu Psila Alonia Meydanı yakınlarındaki bu Roma villası bölgesinde stadyum ve tiyatro bulunmaktaydı. Stadyum, sanatsal yarışmaların yapıldığı bir mekândır. Hem atletik hem de şiir, tiyatro ve müzik yarışmaları gibi sanatsal olmak üzere iki tür yarışmanın stadyumda yapıldığı, bulunan bu mozaik zemin ile gösterilmiştir. Psila Alonia Meydanı yakınlarındaki bulunan Roma villasındaki temsiller stadyum olaylarından ilham alınarak yapılmıştır. Mozaik ve yazıtlar, Pausanias'ın Odeion'a yakın olduğu söylenen Patrai tiyatrosunu bu özel anıtlarla tanımlamamızı sağlamaktadır. Pausanias, bu binanın uzun doğu tarafının bir yamaçta inşa edildiğini ve oyunların performansları için kullanılan bir tiyatro olarak ikincil bir işlevi olduğunu da ifade etmektedir<sup>488</sup>.

Panhelenik oyunlar, Yunan toplumundaki farklı gruplardan birçok insanı bir araya getirmekteydi. Sadece sporcular için değil aynı zamanda bir iletişim platformuydu. Ancak bu birleştirici unsur, Yunan atletizminin yalnızca bir yönüdür. MÖ 5. yüzyıl boyunca, Yunan atletizminin sosyal temeli genişledi. Toprak aristokrasisi Arkaik ve Erken Klasik dönemlerde Atina sporlarına hâkim iken, daha sonra oldukça belirsiz sosyal kökenleri olan birçok sporcu vardı. Helenistik ve Roma dönemlerinde, jimnastik etkinliklerinde daha zengin ve daha fakir sporcuların bir karışımı vardı, hippik disiplinler zenginlerin alanı olarak kaldı<sup>489</sup>. Eski Panhellenik festivaller yeniden prestij kazanırken, sadece Yunanistan'da ve Doğu'da değil, İtalya'da bile her tarafta yeni festivaller başlamıştır. Augustus, Roma'da Actian Games düzenleyerek Actium'daki zaferini kutladı ve yeni kurulan Nicopolis'te Olympia'ya rakip olmayı amaçlayan beş yılda bir düzenlenecek yeni Aktian festivalini başlattı. Panhelenik festivaller üzerine yakından modellenen festivalde atletik, binicilik ve müzik yarışmaları yer almıştır. Galip bir çelenk olarak ödül aldılar. Burada, Romalıların Aeneid'i İlyada'dan daha büyük bir eser olarak selamlamasına neden olan aynı bilinçli rekabet ruhu görülmektedir<sup>490</sup>.

---

<sup>488</sup> Rizakis–Petropoulos 2006: 43,44.

<sup>489</sup> Mann 2014: 280-282.

<sup>490</sup> Gardiner 1930: 48, 49.

MÖ 1. yüzyılda Napoli’de kurulan İsolimpiya, “İtalica Romaia Sebasta Isolympia” adıyla beş yılda bir kutlanan festival iki bölümden oluşmaktaydı. Olimpiyat Oyunları gibi ilk bölüm sadece atletik ve binicilik etkinliklerini içeriyordu ve ödül bir çelenkti. İkinci bölüm Nemean ve Pythian festivallerine göre modellendi, müzikal ve dramatik yarışmaları da içeriyordu<sup>491</sup>. Dans’ta Spartalı çocuklara verilen beden eğitiminde önemli bir unsurdu. Dans, eski Yunanistan’da hayatın düzenli ve önemli bir parçasıydı ve Yunanlılar, gruplar halinde dans etmeye düşküdü. Bir grup dansçı koro olarak adlandırıldı ve her yaştan erkek ve kadınları içermekteydi. Koro performansları şarkı söylemeyi içeriyordu ve küçük bir lyra veya bir flüt müziğe eşlik etmekteydi. Bir erkek korosundaki dansçılar en az bir yetişkin tarafından denetlenirdi ve bir koro üyesi genellikle baş dansçı olarak seçilirdi. Koro dansları hem resmi hem de dini bayramlar gibi çok çeşitli özel günlerle bağlantıydı. Spartalı erkekler düzenli olarak korolara katılırdı. Yaklaşık MÖ 500’lerde yazan oyun yazarı Pratinas, Spartalıları “koro için istekli” olarak nitelendirmiştir<sup>492</sup>.

Demokrasi güçlendikçe devlet adamları jimnastik yarışmalarını halkın maruz kalması ve etkilenmesi için bir araç olarak gördüler. Kimon ve Perikles gibi generaller, kariyerleri, sosyal düzen ve vatandaşlık bilinci ve karada ve denizde askeri hazırlık için oyun geliştirmenin politik değerini kabul ederek, popüler eğlence ve spor olanaklarını ve tesisleri genişlettiler. Kimon (MÖ 510-450) özel servetini Atina’nın rekreasyon alanlarını güzelleştirmek, agoraya gölge ağaçları dikmek ve süslemek, su kanalları, gymnasium inşaatı için kullandı. Kimon’un rakibi Perikles (MÖ 495-429) Atina’yı iktidara geldiğinde olduğundan daha demokratik hale getirdi ve aktif olarak festivalleri ve yarışmaları destekledi. MÖ 442’de Panathenaik festivalini düzenleyen yetkililerden biri olan bir atletti ve muhtemelen aynı zamanda müzik yarışmaları için agoradaki Odeion’u da inşa ettirdi. Ayrıca Lykeum jimnastik salonunun yenilenmesi ve belediye binasında her gün Atina Panhelenik galiplerine ücretsiz yemek verilmesinden sorumluydu<sup>493</sup>. Roma oyunları, Yunanlıların atletik festivallerinden çok farklıydı. Bu fark “ludi” kelimesi ile ima edilmektedir. Yunan toplantıları asla oyun olarak değil yarışmalar (aycoves) olarak tanımlanmıştır<sup>494</sup>.

---

<sup>491</sup> Gardiner 1930: 48, 49.

<sup>492</sup> Christesen 2014: 147.

<sup>493</sup> Kyle 2014:170.

<sup>494</sup> Gardiner 1930: 119.

Dramatik, müzikal, binicilik veya atletik yarışmalar özgür vatandaşlar arasındaydı ve öncelikle rakipler içindi. Roma oyunları ludi yani eğlencelerdir ve sanatçılar köle veya kiralanmaktaydı. Roma'da Circus Maximus'u ilk düzenleyen kişi olduğu söylenen Tarquin, savaş arabalarını ve boksörlerini Etruria'dan ithal ettirmiştir. Gladyatör gösterilerinin Etrurya'da ortaya çıktığına dair çok az şüphe vardır. Livy, gladyatörlerin genellikle kölelerden ve köle kökenli insanlardan olduğunu söylemektedir. Scipio'nun Kartaca'da verdiği oyunlarda gladyatörlerin çoğu Afrika'nın çeşitli kabilelerinden<sup>495</sup>. Roma, MÖ 146'da Kartaca'yı yok ettikten sonra Afrika eyaletini egemenliği altına aldı. Kuzey Afrika'nın en batı kesimi Mauretania MS 44'te bir eyalet oldu. MS 1. yüzyıldan itibaren, Kuzey Afrika şehirleri tapınaklar, tiyatrolar, amphitiyatrolar ve hamamlarla giderek Roma'ya benzemeye başladı. Bu binalarla birlikte tiyatro gösterileri, munera ve sirk oyunları gibi Roma gösterileri gelmiştir. Roma geleneğinde, Kartaca'nın Antoninler Hamamı gibi bazı hamam kompleksleri palaistraya sahipti ve Yunan tarzı egzersizler de yapılmıştır.

Erken İmparatorlukta Yunan tarzında atletik yarışmalar yoktu, Afrika yerel bir boks geleneğine sahipti. Commodus'un hükümdarlığından itibaren bu durum değişti ve Afrika hamamlardaki atletik uğraşlar daha popüler hale geldi. Mevcut amfitiyatrolar, sirkler ve tiyatrolar uygun bir altyapı sunduğundan Afrika'da stadyumlar asla inşa edilmedi. Bu tür banyolarda atletik egzersizler Afrika Proconsularis'in her yerinde daha popüler hale geldi. Atletizm modası, zemin ve duvar süslemelerine de yansımıştır. Yunan atletizm çoğunlukla üst sınıflar arasında popülerdi ayrıca yağ bağıışı, agonlara sponsorluk ve atletik temalı mozaikler yaptırmaktaydılar. Atletizm, Romalı seçkinler arasında moda olan Helenizm'i ifade etmenin bir yoluydu. Mozaiklerde sıkça görülen, bazen belirli bir munera anısına yapılan tasvirlerden ve amphitiyatroların yayılmasından da anlaşılacağı gibi atletizm en yaygın gösterilerdi. Geleneksel boks yarışmaları da popüler olmaya devam etmiştir.

Afrika Proconsularis'teki Capsa bölgesindeki hamamlarda istisnai bir mozaik bulunmuştur (**Resim 94 Kat. No. 24**). Bu mozaikte büyük kare içindeki tasvirde bir yarışmanın birkaç aşaması tasvir edilmiştir<sup>496</sup>.

---

<sup>495</sup> Gardiner 1930: 119.

<sup>496</sup> Remijsen 2015: 156-161.

Bu tasvirlerde devam eden bir yarışmanın başlangıcı ve bitişi, galip, pentatlonun çeşitli unsurları, üç dövüş sporu, zaferin tüm sembollerine sahip bir galip, bir ödül masası ve bir meşale yarışı yer almaktadır. Tuniklerin tarzına dayanarak bu mozaik MS 4. yüzyılın 3. veya 2. yarısına tarihlendirilmiştir. Üzerinde XXV numarası bulunan para çantaları, dördüncü yüzyılın başlarına ait tarihi doğrulamaktadır<sup>497</sup>. Çeşitli atletik oyunları tasvir eden bu mozaikte yarışma ve ödül dağıtım sahneleri dört bölüme ayrılmıştır. Sol üstte, üç sporcu bir setin arkasında, elinde cop tutan hakemin işaretine koşmaya hazır halde beklemektedir. Üstteki sahne yarışın kendisini göstermektedir. İkincisinde ödüller kazanan sporculara dağıtılmaktadır. Üçüncü sahnede uzun atlama ve ardından bir disk atmak üzere olan atlet vardır. Ortada, hakimin gözetimi altında bir boks maçı yapılmaktadır. Sağda, bir hakemin gözetiminde iki sporcunun beklemede olduğu bir güreş sahnesi yer alır. Sahnelerin alt kısmında boks ve güreş yarımalarını birleştiren “pancratium” ve bir meşale yarışının yanı sıra bir elinde çelenk taşıyan geçit töreni galibi bulunmaktadır. Ödül masasının üzerinde kazananlara yönelik birçok çelenk, üzerlerinde miktarlar yazan para çantaları vardır. Açılış sahnesi, yedi yarışma, kazananlara yönelik ödülleri gösteren, kazanan sporcuya ödül verildiği töreni gösteren iki sahne, tanrılara şükran sahnelerinin yer aldığı bu tasvirler arasında ödül sırasında müzisyenler ellerinde uzun bir trompet/tuba tutmaktadır<sup>498</sup> ve üfler gibi görünmektedirler. Savaş sembolü olan trompetin sadece askeri işlevi yoktu. Trompetçilerin sivil işlevleri de bulunmaktaydı. Herold’un trompet ile verdiği sinyalleri, MÖ 6. yüzyılda Bachylides tarafından belirtilmiştir ve trompetçiler ilk Boiotia’da oyunlarda çalmışlardır. MÖ 396 veya 96. Olympiat trompet oyunları Olympia’da düzenlenmiş ve MÖ 4. yüzyılın sonundan itibaren trompetçiler Nemea ve İsthmia gibi diğer büyük oyunların çoğunda vardır. Atletik oyunlar sırasında trompetler özellikle at yarışlarında başlangıç sinyali vermek için kullanılmıştır<sup>499</sup>.

Edebi kaynaklar Afrikalıların kendilerini profesyonel atletizme erken adadıklarını göstermektedir. Afrika’da düzenlenen dövüş ve atletik oyunlar edebi kaynaklardan, epigrafik belgelerden ve keşfedilen mozaiklerden oluşan zengin bir ikonografik kayıtla gösterilmektedir.<sup>500</sup>

---

<sup>497</sup> Remijsen 2015: 156-161.

<sup>498</sup> Khanoussi 2007: 87-90.

<sup>499</sup> Nordquist 1996:244.

<sup>500</sup> Khanoussi 2007: 79-90.

Kartaca oyunlarının nasıl sona erdiği belirsizdir. Kanıtlar MS 4. yüzyılın sonlarında sona erdiğini göstermektedir. MS 430'dan sonra, daha önce onları destekleyen Kartaca'nın yönetici sınıfı Vandallar tarafından şehirden kovulduğu için Afrika'da agonlar artık düşünülemez. Küçük kasabalarda gösteriler yapılmadı ancak büyük şehirlerde bu tür oyunlar MS 5. ve 6. yüzyıllarda Vandal hükümdarları tarafından finanse ediliyordu ve Latin epigramlarında anlatılmaktadır. At yarışları ve tiyatro gösterileri burada popüler olmaya devam etmiştir<sup>501</sup>.

Palaestra alanlarının olmadığı daha küçük hamam komplekslerinde mozaik dekorasyonlar banyo bağlamında halka açık atletik gösterilerin dünyasını anımsatma için yapılmışlardır. Ostia'nın batısındaki Sullan surlarının çizgisinde küçük ama gösterişli bir hamam süiti bulunmuştur ve genellikle Terme Marittime olarak anılmaktadır. Bu kompleks 19. yüzyılda Visconti tarafından kısmen kazılmıştır ve bugünkü haliyle Aslen Hadrianus döneminden kalma bir binanın Severan döneminde genişletilmiş ve mozaikler Severan döneminde eklenmiştir. Ostia, Terme Marittime'de hamam binasının apodyteriumunda çuval taşıyan bir adam ve biri elini kaldıran iki boksörü gösteren mozaik parçası bulunmuştur. Mozağin çoğu eksik olsa da, bu figürler, bu tür faaliyetler için alanın daha kısıtlı olduğu bir komplekste bile, geleneksel olarak banyo ile ilişkilendirilen atletik faaliyetlere işaret etmektedir. Bir başka atletik mozaik, komşu iki odayı süsleyen, deniz manzaraları ile tezat oluşturan, hamamdaki ısıtılmış odalardan birindedir. Bugün mozağin sadece alt kısmı varlığını korumuştur (**Resim 95 Kat. No. 25**). Apsiste, muhtemelen Neptün ve eşi Amphitrite, kanatlı Cupids ile çevrili iki uzanmış figür vardır. Zeminin ana gövdesi atletik sahnelerle doludur. Altta, bugün hayatta kalan tek bölümde, boks eldivenleri, bir sürahi ve bir masanın her iki yanında duran iki tıknaz sporcu vardır. Soldaki figür elini başında çıkıntılarla süslenmiş bir taca doğru kaldırmıştır. Bu figürlerin üzerinde, zeminin ortasında pelerin giymiş ve önünde büyük bir tuba tutan bir trompetçi figürü yer almaktadır. Her iki tarafta da büyük gemilerle dolu masaların yanında duran atletik Aşk Tanrısı çiftleri ve başarı ödülleri vardır<sup>502</sup>.

---

<sup>501</sup> Remijsen 2015: 161-163.

<sup>502</sup> Newby 2005: 56-58.

Trompetin üzerinde, dairesel çıkıntılarla süslenmiş büyük dairesel nesne asılıdır. Becatti bunu bir lamba olarak tanımlamıştır. Bu nesnenin, daha şematize edilmiş versiyonu, sahnenin alt kısmında sporcunun kafasındaki bir zafer tacını temsil etmesi de muhtemeldir. Yunanistan'daki kutsal oyunların ödülleri genellikle bir taç, Olympia'da zeytin ve Delphi'de defne'dir. Burada da çiçeklerden yapılmış bir tac var, muhtemelen Roma ya da Ostia'da kutlanan bir dizi oyunun ödülüdür. Bu kişiselleştirilmiş tacın dahil edilmesi, kamusal rekabet dünyasını uyandırmaya yardımcı olmaktadır. Böylelikle mozaik, atletizmdeki insan zevkini ilahi eğlencelerle eşitleyerek gerçeklik ve fanteziyi birleştirmektedir<sup>503</sup>.

Augustus'un boksu sevdiği ve yarışmacılara zengin ödüller verdiği söylenmektedir. O sıralarda ilk düzenli yarışmalar başlamış olsa da Roma'da özel olarak hiçbir oyun yapılmamıştır. Nero ve arkasından Domitian'a kadar Yunan tarzı atletizm Roma'da festival takviminin bir parçası olarak görülmekteydi ve bu tür etkinlikler için olanaklar sağlanmıştı. Nero, Roma'da hem jimnastik hem de binicilik etkinliklerini içeren bir festival düzenleyen ilk imparatordu ancak bu beş yılda bir düzenlenen festival, MS 65'te düzenlenen ikinci ve son Neronia ile kısa ömürlü oldu. Roma'da başka bir büyük Yunan tarzı atletizm festivali MS 86'ya kadar kurulmamıştır. Bu yıl Domitian, Jupiter Capitolinus onuruna her ekim ayında düzenlenen Capitoline Oyunlarını (ludi Capitolini, agon Capitolinus) yeniden canlandırmıştır. Bunların programı oyunlar, atletik yarışmalar, binicilik etkinlikleri, müzikal yarışmaları, şiir okumaları ve bakireler için bir yarıştan oluşuyordu. Capitoline Oyunları dört yılda bir çelenk ödülü ile düzenlendi. Oyunları kolaylaştırmak için Domitian, Campus Martius'ta mimar Apollodorus'a yeni bir tiyatro (Odeum) ve Roma'daki Piazza Navona'nın şimdi bulunduğu yerde ilk kalıcı stadyumu inşa ettirdi. Circus Maximus'u da yeniledi. Ludi Capitolini, yedi oyunluk bir devre yapmak için periodoslara eklendi. Capitoline Oyunlarının önemi, zafer listelerinin en üstüne veya yakınına yerleştirilmesiyle de kanıtlanıyor. Kızların yarışı ve retorikteki yarışmalar sona ererken, Domitian'ın Capitoline'de diğer oyunlar MS 4. yüzyıla kadar devam etti. Capitoline Oyunlarından sonra, Yunan atletizmin iniş çıkışları devam etmiştir<sup>504</sup>.

---

<sup>503</sup> Newby 2005: 56-58.

<sup>504</sup> Brothers 2019: 108-110.

Roma sanatındaki atletik imgelerin ikonografisi gladyatör sahnelerinkine benzer ancak Yunan doğasına ve atletizmin kökenlerine referanslarla genellikle atletik aktivite ve rekabetin veya tek sporcuların görüntüleri gösterilmektedir. Boks, güreş ve pankration'un dövüş olayları en çok temsil edilen sporlardır ve standart kompozisyon, aktif olarak bir düelloya itiraz eden rakip çiftleri gösterir. Bunlar aynı zamanda, Roma dünyasındaki katılımcı etkinliklerin aksine, muhteşem olarak sunulan Yunan sporlarıdır ve tasvirlerinin birçok gladyatör gösterisinde olduğu gibi himayeye neden olabileceğini göstermektedir. Boksörler, güreşçiler, ya da pankratiasts çift görüntü yerine etkinlikleri izlemeye gelenler için tasarlanmış gibi görünmektedir.

Bunun tersi, Ostia'dan büyük bir mozaikte olduğu gibi, tek sporcuların veya spor salonunda egzersiz yapan veya ayakta duran atletik grupların görüntüleri için de geçerli olabilir (**Resim 96 Kat. No. 26**). Bu durumlarda görüntüler çağrıştırmacı görünüyor ve belki de banyo kompleksinin egzersiz alanı gibi belirli bir bağlamda davranış idealini güçlendirmek veya en azından temsil etmek için tasarlanmıştır<sup>505</sup>. Hadrian-Antoninler dönemine tarihlenen bu mozaik 1970 yılında Ostia'da Terme di Porta Marina'da bulundu. Merkezinde, ödül masası üzerinde bir ödül tacı ve bir palmye dalı ve birkaç sporcu var. Masanın etrafında boks dövüşü ve Pankratiast grupları, bir disk atıcı, bir uzun atlamacı ve egzersiz ekipmanlarına sahip iki sporcu var. Kazanan, yükseltilmiş kollarıyla ve dövülmüş rakibiyle tanınabilir. Yanında duran trompetçi zaferi işaret ediyor ve yarışma yargıcı mağlup boks savaşçısı ile konuşuyor gibidir. Burada kazanan, yanında duran figürlerle daha yakından karakterize edilir. Geç Antik çağlara kadar temelde değişmemesi gereken geleneksel bir agonist figür dünyasını, niteliklerini ve kompozisyon stillerini göstermektedir.

Dinamik savaş tasvirleri ayrıntılarda değişse de, tematik ve ikonografik olarak her zaman tanınabilir. Jimnastik Agonlarının yapıldığı yer genellikle mozaik resimlerde belirtilmemiştir<sup>506</sup>. Ortadaki masada süslü taç yanında üç strigil, masanın önünde bir kova ve metal bir vazo yer almaktadır. Görüntünün bir palaestra ile bir hamam kompleksi içerisine yerleştirilmesi, burada yıkananların katıldığı egzersizleri hatırlatması içindir<sup>507</sup>.

---

<sup>505</sup> Tuck 2014: 428.

<sup>506</sup> Lehmann 2013: 183-212.

<sup>507</sup> Newby 2005: 51-55.

Güreş, disk atma, halter gibi figürlerde kendi görüntülerini görebildiler, hamamlarda da kullanılan bir alet olan strigil taşıyan sporcular egzersizden sonra banyoya geçildiğini gösteriyor. Mozaik, hamamların içindeki atletizmin bir örneği olarak bir seviyede okunabilirken, diğer yönleri farklı rezonansları akla getirmektedir. Özellikle görüntünün ortasına ödüllü bir masanın göze çarpacak şekilde yerleştirilmesi, atletik festivallerde halka açık rekabet dünyasını da çağrıştırıyor. Palmiyeler ve metal vazolar genellikle başarının genel nitelikleri olarak başka yerlerde görünürken, ayırt edici sivri uçlu taç, hangisini belirlemek imkansız olsa da, özellikle bir festivale işaret edebilir. Floriani Squarciapino'nun önerdiği gibi, muhtemelen tacı masada görülmesi trompetçinin kafasına taktığı şeyin büyütülmüş bir versiyonu olarak, onu bu oyun setinde galip olarak gösterilmektedir. Atletik mozaik, frigidarium'a açılan bir odayı süslemektedir ve palaestranın yakınına yerleştirilmiştir.

Mozağin ortasında, uzun sakallı saçsız bir figür görülmektedir. Filozof portresi belki sadece fiziksel değil, aynı zamanda palaestranın entelektüel yönünü de vurgulamaktadır. Roma sirkinin yanı sıra Yunan spor salonunun dekorasyonu ve bu mozaikteki herms görünümünün, bu atletik olayların Roma'daki gibi bir sirkte meydana geldiği yere de işaret ettiğini savunulmuştur. Bununla birlikte, bu boksörler aynı zamanda ellerinde çivili eldivenler de giyerler, bu semboller, spor salonundaki veya hamamlardaki gayri resmi karşılaşmalardan ziyade halka açık rekabet için daha uygun görünen sembollerdir. Yunan spor salonunu çağrıştıran ama aynı zamanda Roma gösteri kültürü şartları ile çerçevelenen bir sahne sunulmuştur. Bu nedenle mozaik, hamamlardaki veya spor salonundaki fiziksel aktivite görüntülerini halka açık yarışmalardaki atletik zafer sahneleriyle birleştirerek aynı anda birkaç farklı yönü işaret ediyor gibidir. Bu sahneler Roma halkının MS 2. yüzyıldaki tavrını da ortaya koymaktadır. Ostia'daki hamam halkı kendilerini muzaffer atletik figürler olarak görmekten fazla keyif alıyor gibi görünmektedir. Neptün Hamamları ve Porta Marina mozaiklerin palaestraya yakın, yıkananların spor yapabilecekleri yere yerleştirilmesi, yıkananlar ile mozaik figürler arasındaki çizginin bu bulanıklığını pekiştirmektedir<sup>508</sup>. Floriani Squarciapino tarafından bir apodyterium veya soyunma odası olarak tanımlanmıştır<sup>509</sup>.

---

<sup>508</sup> Newby 2005: 51-55.

<sup>509</sup> Lehmann 2013: 178.

Mozaiğin tarihlenmesi, figürlerin önceden kısaltılması ve kasların tasvirinde hamamlar'daki Neptün mozaiğiyle bir takım benzerlikler paylaşmasına rağmen tartışılmaktadır. Floriani Squarciapino'nun önerdiği Hadrianus tarihi Clarke tarafından önerilen Severan tarihinden daha ikna edici görülmüştür.

Antik çağın sonuna kadar oyun endüstrisi özellikle İmparatorluğun doğusunda büyük bir yükseliş yaşamıştır. Özellikle geleneksel sanat, jimnastik ve Agonlarla ilişkili festivaller, geleneksel festivallerde yeniden kuruldu ve yenilendi. Bu agonist yarışmalara (Certamina Graeca) bağlı festivallerin yükselişi, MS 2. yüzyılın sonundan MS 3. yüzyılın sonuna kadar devam etmektedir. Bu, özellikle agonlar, sporcular ve zafer ödülleri ile ilgili çok sayıda temsilin yanı sıra yazıtlar ve birçok korunmuş yarışma mekanına sahip madeni para görüntüleri ile de kanıtlanmaktadır<sup>510</sup>.

### 3. 7. ASKERİ AMAÇLI (Kat. 27)

Askeri kültürün önemli parçalarından biri müziktir. Dünyadaki savaş müziğinde telli enstrümanlar nadiren kullanıldığı kanıtlanmıştır. Genellikle her yerde kullanılan enstrümanlar perküsyonun (vurmalı) yanı sıra çeşitli üfleli türlerdir<sup>511</sup>. Savaşta eyleme eşlik eden belirli müzik uygulamalarıdır. Uyarıcı savaş dansları gelenekseldir ve hatta dini dans savaş eğitimi için yararlı görülmüştür. Sokrates, “tanrıları koro danslarıyla en güzel şekilde onurlandıranlar savaşta en iyisidir” demiştir<sup>512</sup>. Ksenophon, savaş sanatında Spartalılar ile diğer Yunanlılar arasındaki farkın, sanatçı ile acemi arasındaki farka benzediğini söylemiştir, jimnastik anlayışları, spordan çok idman ve egzersizden ibaretti, bu yüzden Olympia’da pek galip gelemiyorlardı, müzik ve şiirleri ise esasen marş söyleyen korolar, savaş şarkıları ve yurtsever danslardan ibaretti.<sup>513</sup>

<sup>510</sup> Lehmann 2013: 178.

<sup>511</sup> Çok erken dönemlerden beri, insanlar arasında bağlar oluşturmak ve sürdürmek özellikle savaş ve savaşın gerektirdiği çok güçlü bağlamlarda müzik kullanılmıştır. Bkz. Creveld 2008: 84. Müzikle ilgili bilinen ilk yazılı kaynaklar Mezopotamya’dan gelmektedir. Görsel temsiller genellikle müziği tapınak, saray, spor içeren festivaller, cenazeler, askeri olaylar ve cinsel aktiviteler bağlamında göstermektedir. Bkz. Mirelman 2009: 12, 13. Ur Kral Mezarlığındaki kazılarda bir mezar odasında bulunan “Ur Standardı” (**Resim 97**) üzerindeki savaş, barış, kurban, müzisyenler, enstrümanlar ve yemek şöleni tasvirleri Bkz. Sünbül 2020: 60. kazanılan başarılarından sonra ziyafet yapıldığını gösteren bir örnektir. Savaş sahnesinde, iki savaşçıyı taşıyan dört tekerlekli savaş arabaları ve yanlarında tutsakları getiren silahlı piyadeler ile Ur hükümdarının bir savaş alanında muzaffer seferi gösterilmiştir. Bkz. Kutzer 2017: 71.

<sup>512</sup> Kramarz 2013: 55.

<sup>513</sup> Friedell 1994: 99.

Tunus, Dougga'da bulunan Dionysos ve Ulysses Evi'nde tamamen deniz sahneleri, teknelerde balıkçılar, erkekler ve Erotlar, Ulysses ve syrenler ve Dionysos ve Tiren korsanlarının konusu tasvir edilmiştir<sup>514</sup>. Homeros'un Odysseus'ndaki fantastik maceralarından esinlenen sanatçı denizcileri baştan çıkarabilen ve onları kesin ölüme götüren yarı kadın, yarı kuş yaratıklar olan Siren'lerin çağrılarına, büyüleyici şarkılarına ve cazibelerine Ulysses'u Troya savaşı dönüş yolculuğunda direnirken göstermiştir (**Resim 98 Kat. No. 27**) . Ulysses/ Odysseus kendini geminin direğine bağladıktan sonra bakar, görür ve duyar, ama teslim olmaz. Her ne pahasına olursa olsun bilginin peşinde koşar, aynı zamanda ihtiyatlı ve kurnazdır. Ulysses'in yolculuğu, bireyin zafer kazanması gereken tuzaklarla dolu bir yaşamın sembolü olmuştur. Bu mozaikte Sirens'in şarkısından etkilenen Ulysses, yoldaşları uzaklara bakarken teknesinin direğine bağlı olarak ayakta durmaktadır. Sağ tarafta kuş ayaklı kanatlı genç kadınlar olarak tasvir edilen Sirenlerden biri çift aulos diğeri kurbanlarını kıyametlerine çekmelerine yardımcı olan lyra tutmaktadır<sup>515</sup>. Ortada bir gemi, kalkanlarıyla donanmış ve sağa bakan dört asker taşırken, Ulysses, geminin direğinde karşı taraftaki Sirenlere bakmaktadır. Kanatlarla, uzun bacaklarla ve bataklık kuşlarının pençeleriyle tasvir edilen sirenler, dağ manzarasında müzik çalmakta ve açıkça şarkı söylemektedir<sup>516</sup>.

Ulysses Latince "Odysseus" ve mürettebatı, Homeros'un Odyssey kitabının 12. kitabında açıklandığı gibi syrenleri geçmektedir. Büyücü Kirke, Ulysses'a denizcilerin kulaklarına balmumu koymasını emretmiş, böylece sirenler onları şarkılarıyla ikna edememiştir. Mozaik, kahramanın direğe bağlı olduğunu ve başını Sirenlere doğru çevirdiğini, denizcilerinin ise melodiye açıkça sağır olduğunu, ters yönde baktığını göstermektedir<sup>517</sup>. Sirenler görünüşte sessiz limanlarda bulunan tuzakları sembolize ettiler, bu yüzden denizciler güvenli koylara indiklerine inanırken, aslında akıntılar onları görünmezlere karşı itmiştir<sup>518</sup>.

Müzikal yönlü bir toplum olan Spartalılar II. Messenia savaşını Tyrtaios'un ağıtları sayesinde kazanmışlardır<sup>519</sup>.

---

<sup>514</sup> Dunbabin 1978: 42.

<sup>515</sup> Sebai 2007: 53.

<sup>516</sup> Carucci 2006: 77, 78.

<sup>517</sup> Knutson 2007: 7, 8.

<sup>518</sup> Pappalardo-Ciardiello 2010: 243.

<sup>519</sup> Friedell 1994: 101-123.

Ve bir general olan bu şairin şarkıları, bütün Hellas'ta asırlar boyunca dilden dile dolaşmıştır. Bu savaşın kaderini borazanlar birliğinin tayin ettiği de söylenmektedir. Kulak tırmalayıcı, sinir ve ahlak bozucu melodiler vatana ihanet sayılmaktaydı. Kahramanlık duygularını coşturan, ruha iyi gelen tonlara önem verilmekteydi<sup>520</sup>. Sparta okuma, yazma ve entelektüel eğitime çok önem vermediği için bilim, felsefe ile ilgilinilmemiştir. Ancak bu şehir devletinde tek istisna müziktir. Müzik askeri disiplin ve ahlak için kullanılmıştır. Spartalılar savaşa Tyrtaios'un marşlarını söyleyerek ve çalarak gitmekteydiler. Müziğin ahenkli melodileri ile kendine özgü çeşitli beden hareketleri olan "Pyrus" adındaki harp oyunu öğrenilmekte ve jimnastik hareketleri yapılmaktaydı<sup>521</sup>. Yunanlılar vurmali çalgıların sesini Kybele veya Dionysos'a özgü ritüellerle bağdaştırmışlardır. Klasik çağa kadar yürüyen askerlere ve kürekçilere ritim sağlayan, aulostur. Büyük İskender döneminde ordu saflarının genişletilmesiyle birliklere verilen trompetler/salpinx genelde farklı melodik veya ritmik ezgileri birlikte çalmak için kullanılmıştır. Savaş bağlamında müzik faaliyetleri, Yunan "mousike" kavramına kıyasla genel anlamından aykırıdır. Yunanca ve Latince'de trompet sesi deyince akla "müzik çalmak" veya "melodi" değil "iletmek" veya "söylemek" gelmektedir. Bu da salpinx ile çalınan melodilerin ifadeden çok pratik işlevli olduğunu akla getirmektedir<sup>522</sup>.

Antik Yunan'da, ezgileriyle gökyüzünü delmeye çalışıyormuş gibi görünen flüt çalan genç bir figür eşliğinde kafa kafaya çarpışmak üzere olan iki falanks tasvirleri bulunmaktadır. Görünüşe göre Roma lejyonları tuba ve kornu ile birliklerin dikkatini iletilen emirlere çekmek için kullandılar<sup>523</sup>. Klasik dönem kaynaklarında bazı askeri bağlantıları olan kùltlerde trompetten sık sık bahsedilmektedir. Örneğin Atina filosunun MÖ 415'te Sicilya'ya önemli bir görevi için yola çıktığı resmi ritüellerden Thukydides değinmiştir. MÖ 4.veya 3. yüzyıldan kalma Girit Gortyn'den bir yazıt da donanmanın ayrılışındaki ritüellerdeki salpinx'ten bahsetmektedir. Ayrıca, Thukydides ve Plutarch Herogrove'e giden alayın yeterince uygun bir şekilde savaş sinyalleri veren bir trompetçi tarafından yönetildiğini yazmaktadır<sup>524</sup>.

---

<sup>520</sup> Friedell 1994: 101-123.

<sup>521</sup> Demirgen-Esin 2016: 516.

<sup>522</sup> Raffa 2017: 1193.

<sup>523</sup> Creveld 2008: 84.

<sup>524</sup> Nordquist 1996: 245, 246.

Bir başka örnekte MÖ 379 tarihinde Thebes'te Herakles festivalinde yarışan trompetçileri Plutarch anlatmaktadır. Askeri enstrüman olarak trompet bu tür savaşçı kùltler ve kahramanlar için uygundu. Bazı kaynaklarda trompetin mucidi Athena olarak geçmektedir. Athena'nın zafer tanrıçası olan ortağı Nike de trompet ile tasvir edilmiştir<sup>525</sup>. Yunan trompeti (Salpinx) insanları toplantıya çağırabilir, araba yarışı, büyük bir gemiyi suya indiren ya da ağır bir kuşatma motoruyla mücadele eden erkeklerin çabalarını koordine edebilmekteydi. Ancak en çok bahsedilen, savaş alanına saldırı sinyali vermesidir. Bununla birlikte, bazı kùltlerde rolleri vardı. Siyah figür lekythos, kurban alayına giden bir trompetçiyi gösterir ve bazı yazıtlar bu bağlamda "Kutsal trompetçi" yazmaktadır. Bir trompetçi aynı zamanda geri çekilme çağrısı için çeşitli komutlar da vermekteydi<sup>526</sup>.

Roma kùltürünü etkileyen üç büyük etkenden birincisi Etrüskler, ikincisi Yunanistan ve üçüncüsü Doğu'dur. Roma sadece bu etkileri almakla kalmamış, aynı zamanda benimsemiş, karıştırmış ve geliştirmiştir. Bu etkiler arasında bulunan müzik ve müzik aletlerini de Roma yaşamına entegre etmiştir. Kendi müzik kurumları, özellikle Latin komedisi için bestelenmiş kendine has özelliklere sahip müzikleri bulunmaktaydı. Roma ordusunun şarkıları ve dokunuşları yerli kökenlidir. Yaşlı Cato'ya göre Antik Roma şarkıları, Cicero'nun zamanında ortadan kaybolmuş olsalar bile ziyafetlerde tibia ile söylenmiştir. İmparatorluğun popüler müziğinde, Latin kökenini Yunan geleneklerinden teorik olarak ayırmak mümkündür. Roma'nın arkaik zamanlarından beri müzikal kalıntılar vardır. İlk Roma dünyasının ciddiyeti yabancıların müzikal gösterişlerinin ahlakın efeminasyon yoluyla gevşemesine yol açtığı fikrine yansımıştır. MÖ 5. yüzyılda on iki levha kanunlarında ondan fazla flütçünün cenazeye getirilmesi yasaklanmıştı. MÖ 115'te Roma'da Latin müzisyenlerin performansını empoze eden bir yasa vardır. Roma genişleme ve yabancı etkisi ile yeni müziğin girişine izin vermiş ve ilk alınan Yunan müzisyenlerinki olmuştur. Ticaret ile yeni moda geldi, lükslere olan talep değişti ve Roma ulusal kimliklerini koruyan, kendi dini geleneklerini uygulayan ve kendi müziklerini çalan yabancı grupların varlığını kabul etmiştir<sup>527</sup>.

---

<sup>525</sup> Nordquist 1996: 245, 246.

<sup>526</sup> West 1992: 118-121.

<sup>527</sup> Velazco 1977: 80, 81.

İmparatorluk döneminde müzikal resitaller çok popüler olmuştur. Attika ve Peloponnese’de yaygın olan ve bir dereceye kadar Roma ve Batı illerinde bilinen bir kithara’nın eşlik ettiği Yunan şarkı söyleme geleneği Roma geleneklerine müdahale etse de Yunan ustalarının yoğun faaliyetine ve birkaç imparatorun desteğine rağmen tam olarak kabul edilmemiştir.<sup>528</sup>

Roma ordusunda müzik enstrümanları kurban alayı, arena, farklı yarışmalar, cenaze törenlerinde ve önemli mesajların verildiği törenlerde de kullanılmıştır<sup>529</sup>. Tuba, bucine, cornu ve litus gibi pirinç aletler Roma ordusunda son derece önemli bir role sahipti. Bu enstrümanların hem taktik hem de stratejik olarak uygulamaları, savaş alanında daha fazla iletişim ve organizasyonun yanı sıra çeşitli stratejik manevraların yürütülmesini de sağlayarak Roma ordusuna önemli bir avantaj sağlamaktaydı ve bir dizi taktik ve stratejik amaca hizmet etmiştir. 23 Mart’ta her yıl düzenlenen Tubiliustrum festivali, bu enstrümanların askeri ve manevi önemini tuba sakrorum’un (kutsal trompetlerin) sembolik saflaştırılması yoluyla sergilemekteydi. Ayrıca tuba’nın Roma ordusu için askeri ve manevi önemini gösteren güzel bir örnektir. Festivalin, Roma savaş tanrısı Mars’a ithaf edilen Mart ayı içine dahil edilmesi, bu tubaların arınmasını doğrudan Mars ile aynı dereceye getirilmesi ve Roma sefer sezonunun başlangıcına denk gelmesi nedeniyle özellikle önemlidir. Bu Roma ordusunun sefer sezonu için hazır olduğunun bir sembolü olarak görülebilir ve Roma ordularının korunması ve başarısında Mars’ın himayesinin doğrudan bir çağrısı olarak yorumlandığı anlaşılmaktadır<sup>530</sup>.

Latince’de “pompe” olarak adlandırılan alaylar, bir zafer, festival veya cenaze töreninde sahnelenen Roma gösterilerinin önemli özelliğiydi. Bu terim, özellikle halka açık bir etkinlikte gösterişli bir töreni ifade eden modern “ihtişam” terimiyle yakından ilişkilidir. İhtişam, büyük hayranlık ve gösteriş içeren Roma alaylarının önemli bir özelliğiydi. Roma dünyasındaki alaylar, modern bir geçit törenine benzemekte ancak birçok yönden farklı olan manzaralardan ve seslerden oluşmaktaydı<sup>531</sup>.

---

<sup>528</sup> Velazco 1977: 81.

<sup>529</sup> Alexandrescu 2015: 4,5.

<sup>530</sup> Cross 2014: 1-15.

<sup>531</sup> Brothers 2019: 189-192.

Roma alayı, türüne bakılmaksızın, katılımcıların trompetçiler gibi müzisyenleri içermesi nedeniyle duyuları uyarmaya eğilimlidir. Bununla birlikte, birçok modern geçit töreninden farklı olarak, bu olayların törensel ve dini yönleri de vardı, çoğu zaman tanrılara sadakat göstermenin bir yolu olarak adaklarla sona ermekteydi. Bu şekilde, eğlence ve gösteri, din ve dindarlığın gösterilmesi ile yakından bağlantılıydı. Genel olarak, alaylar Roma siyasi ve sosyal yaşamının önemli bir yönüydü ve diğer gösterilerle yakından ilişkiliydi. Bu olaylar siyasi bir avantaj ve İmparator ve ailesi için tanrılara olan yardımlarını ve saygılarını göstermek için önemli bir fırsattı. Askeri zafer, hanedan propagandası için bir araç olarak kullanılan Roma yaşamının bir başka önemli özelliği idi. Cumhuriyet döneminde daha sık kullanılmasına rağmen, bu gelenek askeri cesaretleri göstermek için bir araç olarak Geç İmparatorluk Dönemi'ne kadar devam etti. Geç İmparatorluk Dönemi'nde gladyatör kavgaları, venasyonlar, sirk yarışları ve oyunlara odaklanıldı. Severan dönemi bu sürecin geçiş aşamasını temsil etmektedir. Bu dönemde oyunlarda bir artış olsa da zafer ve zafer imgeleri politik avantaj için bir araç olarak kullanılmaya devam etmiştir<sup>532</sup>. Bu alay biçimi, imparatorun askeri gücü ve Roma halkına zenginlik ve kaynak getirme yeteneğini halka açık bir şekilde göstermesine ve tanrılara olan dindarlığını ve saygısını göstermesine izin vermektedir. Zafer olumlu bir emperyal imaj oluşturmada önemli bir araçtır<sup>533</sup>.

Komutanların ordularının çeşitli bölümlerine emirlerin iletilmesi eski savaşların genellikle gözden kaçan bir yönüdür. Bir şiddet karmaşası ortasında bir askerın sesi diğerinin dehşet verici çığlıklarından neredeyse ayırt edilemezdi. Bu nedenle yüksek sesli aerofonların (üflemeli çalgılar) geliştirilmesi ve kullanılması, eski savaşta dikkate değer bir teknolojik ilerlemeyi ifade etmektedir. Tuba, cornu, bucina ve lituus, Roma ordusunun sinyal verme ve yanlış bilgilendirme açısından hem stratejik manevraları hem de savaş alanındaki sinyaller yoluyla komutları ve iletişimi yönlendirmek için taktik manevraları yürütmek için kullandığı dört ana araçtır<sup>534</sup>.

---

<sup>532</sup> Brothers 2019: 189-192.

<sup>533</sup> Profectio, İmparator şehirden ayrıldığında meydana gelmekteydi. Buna karşılık, adventus, kalmak ya da eğlendirmek isteyen bir imparatorun dönüşünü ya da girişini ifade etmekteydi. Adventus, İmparatorluk döneminde önemli bir özellikti ve çeşitli imparatorlar büyük girişleriyle tanıyordu. Bu edebi kaynaklarda, sikkelerde ve heykel kabartmasında gösterilmiştir. Severan döneminde, adventus güçlü bir siyasi araçtı. Bkz. Brothers 2019: 189-192.

<sup>534</sup> Cross 2014: 9-15.

Roma ordusunun pirinç aletleri üç ana bağlamda kullanılmıştır: kamp içindeki askerleri işaret etmek ve askeri eğitim tatbikatlarında, savaş alanında düşmanla doğrudan temas halindeyken taktiklerin uygulanmasında ve stratejik manevraların uygulanmasında, öncelikle yanlış bilgilendirmek için. Bu aletlerin temel kullanımlarından biri, Roma kampının kendi içindeki emirlerin sinyalizasyonudur. Bucina, MS 1. yüzyılda savaş alanında başarıyla kullanıldı. Bununla birlikte, daha önceki bir dönemden beri kamp içinde gece saatlerini (vigiliae) belirlemek ve emirlerin iletilmesini sağlamak için bucina kullanılmıştır. Bucina kampta kullanılan ana enstrümandır. Polybius hem bucinatörlerin hem de tubikinlerin akşam saatlerinde komutanın çadırının yakınında sinyal verdiğini, böylece gece bekçilerinin onları duyacağını iddia etmiştir. Vegetius, piyade ile ilgili tüm sinyallerin, savaşta ilerleme ve geri çekilme çağrısı, gece nöbeti veya karakol görevleri sırasında verilen sinyaller ve hatta askeri tatbikatlar dahil bucina tarafından verildiğini öne sürmektedir. Vegetius, bucinanın imperiumun işareti olarak kabul edilen ve imparator var olduğunda çalınan sinyali verdiğini de iddia etmektedir.

Bu anlatımdan tuba'nın yalnızca piyade meselelerinde kullanıldığı anlaşılmaktadır. Ancak Vegetius tüm askeri eğitim tatbikatlarında hem bucinae hem de tubae kullanımının önemini güçlü bir şekilde vurgulamaktadır ve barış zamanlarında bu sinyallere uyma eğitimi alarak, birliklerin bu komutlara savaşta daha etkili bir şekilde cevap verebileceğini belirtmektedir. Bir savaş başlayacaksa, Vegetius hem tuba hem de cornu'nun aynı anda çalındığını not etmiştir. Vegetius, bucinadan yalnızca kamp içindeki orijinal bağlamında bahseder ve litus'nin kullanımını kabul etmez. Bu, en azından Vegetius'un tezini yazdığı dönemde taktik kapasitede kullanılan ana araçların tuba ve cornu olduğunu ve bu dönemde litus'un ihmal edildiğini gösterir<sup>535</sup>.

Bu enstrümanlar ordu resimlerinde, kısmen de savaş sahnelerinde görülebilirler. Roma İmparatorluğu vilayetlerinde, trompetçi (tubiken) veya cornubles (corniken) karakteristiğine işaret eden mezar taşlarıyla sık sık karşılaşılmaktadır. Bu aletlerin önemli bir detayı, kilden oluşturulan ve çıkarılabilen ağızlıklardır. Kült sahnelerinin tasvirleri, kurbanlık eylemlerde ve alaylarda tubanın kullanımını doğrulamaktadır<sup>536</sup>.

---

<sup>535</sup> Cross 2014: 9-10.

<sup>536</sup> Zechner 2010: 100-102.

Romalıların trompet enstrümanları, tuba ve cornu dışında, Etrüsk mezarlarında resim ve buluntularla tasdik edilen lituus'u da içermektedir<sup>537</sup>. Roma tuba'sına benzeyen salpinx, askeri bir araç olarak Homer bahsetmiştir ve Aristhonotos krater gibi erken vazo resimlerinde görülmektedir. MÖ 7. yüzyıl ve Klasik dönem boyunca trompetçiler orduda kullanılmıştır. Xenophon'un ve Thukydides'in söylediği gibi stratejik kadroda ve aynı zamanda piyade, süvari ve donanmada kullanıldı. <sup>538</sup>.

Aeneid'den gelen kanıtlarla desteklenen Isidorus, "kadim insanların trompeti" anlamına gelen tuba ile "savaş trompeti" anlamına gelen bucina arasında ayırım yapmıştır. Bucina alarm ve yaklaşan savaşı simgelerken, savaş için sinyalin tuba tarafından verildiğini söylemiştir. Bu tubanın savaş sırasında askerlere çeşitli emir türlerinin iletişimde tutarlı bir şekilde kullanıldığını teyit etmektedir.

Aynı zamanda bucinanın temel işlevlerinden birinin bağlamdan bağımsız olarak alarm vermek olduğunu göstermektedir. Bu aletler, genellikle düşmanı aldatmak için çeşitli stratejik manevraların düzenlenmesinde de etkili bir şekilde, genellikle düşmanı sindirmek ve boyut ve güç hakkında yanlış bir izlenim vermek için kullanıldı. Bu özellikle Frontinus'un Minucius Rufus anekdotunda belirgindir; Minucius, sayıca çok daha fazla olmasına rağmen, çevredeki tepelere bir enstrüman müfrezesinin konuşlandırılmasıyla ve yankılanan sesleriyle büyük bir kalabalık izlenimi verdi ve düşmanın dehşet içinde kaçmasını sağladı. Bir diğer önemli stratejik kullanımı, düşmana yanlış bilgi vermektir. Frontinus, sosyal savaş sırasında, Sulla'nın Duillius ile barış şartlarını müzakere edemedikten sonra, gece vakti düşmanın gözetimindeyken sahte saatlerin çalınması ile görevlendirilmiş tek bir korsan bırakarak tüm ordusunu başarılı bir şekilde geri çektiğini belirtmiştir. Bu aletlerin çeşitli stratejik uygulamaları Roma ordusuna askeri önemli bir avantaj sağlamıştır. Askeri piriç aletlerin yetenekli taktik uygulamaları savaş alanında daha fazla iletişim ve organizasyon sağladığından piriç aletlerin taktik bir bağlam içinde konuşlandırılmasını değerlendirirken özellikle önemlidir<sup>539</sup>.

---

<sup>537</sup> Zechner 2010: 100-102.

<sup>538</sup> Vazo resimlerinde trompet, Amazonların elinde, ayrıca Berlin'deki Oltos kupasında hoplitlerde de bulunur. Bu enstrümanın hem efsanevi hem de daha gerçekçi alanda tasvirleri görülmektedir. Nordquist 1996: 242, 243.

<sup>539</sup> Cross 2014: 11-15.

Antik Roma ordusunda bu enstrümanların tanımlanması ve kullanılmasıyla ilgili önemli miktarda antik kaynak materyal olmasına rağmen, tanımdaki tutarsızlıklar ve terminolojinin kesin olmaması önemli ölçüde kafa karışıklığına ve belirsizliğe yol açmaktadır. Bu araçların kullanımını etkili bir şekilde anlamak için, büyük ölçüde belirsiz olan birincil kaynak materyalin kapsamlı bir şekilde incelenmesi gerekmektedir<sup>540</sup>.

### 3. 8. ARABA YARIŞLARI (Kat. 5 - Kat. 28)

Araba yarışları Klasik Antik Çağ'ın agonistik kültürünün güçlü ve kalıcı bir sembolüdür. Her türlü biniciliğin masraflı olaması nedeniyle hem Romalılar hem de Yunanlılarda bu faaliyetlerin aristokratik tarafı da bulunmaktaydı. Yunanlıların at yarışlarına ve araba yarışlarına olan eşit tutkularının aksine Romalılar araba yarışlarını daha çok tercih etmişlerdir. Savaş arabası yarışları, Roma dünyasındaki gösteriler arasında en eski, en popüler ve en uzun ömürlü olanıdır. Circus Maximus ve sirk arenaslarında (ludi publici) yedi festival kutlanmaktaydı. Bunlar:

Ludi Megalenses	4–9 Nisan
Ludi Cereales	12–18 Nisan
Ludi Florales	28 Nisan–2 Mayıs
Ludi Apollinares	6–12 Temmuz
Ludi Romani	4–12 Eylül
Ludi Victoriae	26–31 Ekim
Ludi Plebei	4–12 Kasım

Diğer oyunlar (ludi votivi) askeri zaferler, tapınak adakları gibi büyük devlet olaylarıyla ilgili, imparatorluk doğum günleri ve cenazeleri ve hükümet jübileleriydi<sup>541</sup>.

<sup>540</sup> Cross 2014: 11-15.

<sup>541</sup> Bell 2020: 184-189. Doğudaki erken kökenleri sonucu olarak savaş arabası yarışları Roma gösterisinin en uzun ömürlü biçimi olarak kalmıştır. Bkz. Bell 2020: 189-192.

Sirk, binicilik dahil olmak üzere araba yarışlarının yanı sıra diğer gösteri türlerini içeriyordu, aristokrat gençliğin manevraları (lusus Troiae), hayvan avı, sahte savaşlar, halka açık infazlardan oluşmaktaydı<sup>542</sup>. Roma kültürü bir performans kültürüydü ve Circus Maximus en büyük sahneydi. İmparatorlukta en büyük insan yapımı bu bina yaklaşık yüz elli bin izleyici almaktaydı. Roma'nın efsanevi kuruluşuyla iç içe geçen ve kutsal gelenekleri, kentsel ihtişamı ve küresel hırsları için bir gösteri parçası haline gelen Circus Maximus dünyayı fetheden bir ulus için uygun yerd. Oyunların işlevi Roma Cumhuriyet Dönemi boyunca genişledi (MÖ 509-31) ve İmparatorluk Dönemi'nde (MÖ 31-476) politik ideoloji ve kitlesel eğlence araçlarına dönüşmüştür<sup>543</sup>.

Antrenörlerin sosyal statüsü jokeylerin veya arabacıların sosyal statüsünden daha yüksekti. Eğitimci, sporcuların diyetleri ve fiziksel uygunluklarını denetlediler, dövüş sporlarında belirli hareketleri öğrettiler ve onların zafer arzusuna ilham vermeye çalışmaktaydılar. Yunan atletizm tarihinde ilk antrenör, Patroklos'un İlyada'daki cenaze oyunlarının bir parçası olarak düzenlenen araba yarışından önce oğluna nasıl kazanılacağı konusunda tavsiyelerde bulunan Pyloslu Nestor'dur. Philostratus'a göre, eğitimci Eryxias, altıncı yüzyılın ilk yarısında Olympia'da defalarca yarışan, daha önce bahsedilen pankratiast Arrhichion'a ölüm karşısında bile yenilgiyi kabul etmemek için ilham vermiştir.

MÖ 6. ve MÖ 5. yüzyılın başlarında çok sayıda başarılı sporcu yetiştiren bir şehir devleti olan Croton tıp fakültesi, muhtemelen şehrin atletlerini Yunan dünyasının en iyisi yapan antrenman tarzlarını geliştirmişti. Atletizmde önemli rol oynayan bir diğer grup ise müzisyenlerdi. Aulos alaylar ve adak törenlerinin yanında atletik yarışmalarda da yer almaktaydı ve pentatlondaki atlama yarışması sırasında çalındı çünkü müziğin sporcuların daha uzağa zıplamalarına yardımcı olan bir ritme girmelerini sağladığına inanılıyordu. Pythian ve Isthmian Oyunlarının aksine, Olimpiyat programında müjdeciler ve trompetçiler haricinde müzisyenler için yarışma yoktu<sup>544</sup>.

---

<sup>542</sup> Roma'daki savaş arabası yarışlarının kökenleri Etrüsklere atfedilmektedir. Roma'daki ilk yarışlar Romulus tarafından dini ritüel bağlamında organize edilmiş ve Vallis Murcia'da gerçekleşmiş ve bir kült yeri olarak hizmet vermiştir. Bkz. Bell 2020: 184-189.

<sup>543</sup> Bell 2014: 493-495.

<sup>544</sup> Mann 2014: 278, 279.

Oyunların oynandığı mekanlar kıyafet yönetmeliği ve oturma hiyerarşisi aracılığıyla sosyalleşme aracı, siyasi müzakereler için arena, imparatorluk cömertliği için reklam, Roma'nın askeri gücü ve büyüklüğünün sergilendiği ve halkın imparatora dilekçe verdikleri siyasi müzakere alanına dönüşmüştür. MS 4. yüzyılda gladyatör oyunlarının azalmasıyla savaş arabası yarışları, özellikle Roma İmparatorluğu'nun doğu kesiminde daha da popüler hale geldi. Yarışlardan önce şehrin sokaklarında Circus Maximus'ta sona eren kutsal bir geçit töreni yapılmaktaydı. Alayda tanrıların ardından hakimler, genç soylular, araba sürücüleri, sporcular, dansçılar, müzisyenler, tütsü ve tapınak görevlileri vardı. Geçit töreni bittikten ve tanrıların heykelleri pulvinar'a<sup>545</sup> yerleştirildikten sonra, kalabalığın dikkati, yerlerine kura ile atanmış iki veya dört atlı savaş arabalarından oluşan ekiplerin hazır oturdukları 12 başlangıç kapısına (carceres) kaymaktaydı. Oyun sponsoru (editör spectaculorum), başlangıç kapılarının yukarısında bir sundurmaya yerleşir, ardından bir hazırlık işareti olarak piste beyaz bir mendili (mappa) bırakırdı, bunu muhtemelen görsel veya sesli kısa bir kısa sinyal izlerdi. Daha sonra kapıların kilidi açılır ve ekipler ileri doğru harekete başlardı. Muzaffer arabacı bitiş çizgisini geçerken yarış bir trompet sesiyle sona ermekteydi. Galip, palmye dalı, çelenk ve para ödülleri için yargıçların kürsüsüne çıkar ve kutlamalarda bir zafer turu yapardı<sup>546</sup>. Yarış sayısı zamana ve yere göre değişmekteydi.

MS 4. yüzyılın ortalarından Roma'ya ait bir kayıt, bir oyun gününde yaklaşık 24 araba yarışı ve bir takvim yılında yaklaşık 66 gün oyun olduğunu göstermektedir. İmparatorluğun süresi boyunca oyunların kesin sıklığı belirlenemese de savaş arabası yarışlarını sahnelemek için desteğin gerekli olduğu açıktır. Maliyetlerinin ve organizasyonlarının muazzam yükü nedeniyle dört yarış takımına bölündü. Gruplar, cumhuriyet ve erken imparatorlukta bağımsız olarak başladı ve sonra imparatorun kontrolüne geçti. Bu gruplar renkleriyle biliniyorlardı: Maviler (factio veneta), Yeşiller (factio prasina), Kırmızılar (factio russata) ve Beyazlar (factio albata). Erken imparatorluk döneminden itibaren Yeşiller Kırmızılarla ittifak kurarken Maviler ve Beyazlar birbirleriyle işbirliği yaptılar. Yeşiller ve Maviler genel olarak en büyük popüleriteye ve imparatorlukların beğenisine sahipti<sup>547</sup>.

---

<sup>545</sup> Pulvinar: Yükseltilmiş platform. Karatağ 2013: Bkz. 344.

<sup>546</sup> Bell 2014: 493-495.

<sup>547</sup> Bell 2020: 189-192.

Bu grupların finansman sorumluları yarış atlarının temininden, hayvanlarla ve personel ile ahırları sürdürmek, sporcuları eğitmek ve gerekli ekipmanı sağlamak ile görevlilerdi. Bu hizmetler için, bir yarış gününü garanti altına almak zorunda olan oyunların sponsoru (editör ludi) tarafından zengin bir şekilde ödüllendirilmekteydiler. Gruplar, imparatorluk yönetimi tarafından ele geçirilinceye kadar hizmetleri için her zamankinden daha yüksek fiyatlar talep edebildikleri için, uluslararası güçlü iş alanı olarak işlev gördüler.

Savaş arabası yarışları Geç Antik Çağ'lara kadar gelişmeye devam etmiştir. Hıristiyanlığın yükselişi ile kutsal alanlar, ritüeller ve sanatçılar yeniden tanımlandı. Hıristiyanlığın etkisi altında yaşayanlar dahil birçok Romalı için MS 4. yüzyılda savaş arabası yarışları din ile eş anlamlıydı ve Circus Maximus tapınak olarak görülmekteydi. Yunan dünyasında atlar, savaş arabaları ve jokeyler sahibinin prestijinin bir simgesiydi, Roma dünyasında arabacılar ve onların atları, bir yarış grubu olan işletmenin en halka açık kamusal yüzü idi<sup>548</sup>.

Yaşlı Plinius (Natural History 7.168) MS 1. yüzyıla ait anlattığı bir anektota göre Roma imparatorluk mezarlıklardan birinde Beyaz, Mavi ve Yeşil takımlarla birlikte araba yarışı endüstrisini oluşturan Kırmızı takım için bir arabacının cenaze ateşinin etrafında bir grup yas tutan kişi toplanmıştı. Kısa bir süre önce şiddetli bir çarpışmada Kırmızı takımın vefat etmiş arabacısı Felix zamanının en ünlü savaş arabacısı olmasa da cenaze ateşi en yüksek sıcaklığa ulaştığında eti küle dönüşerek perişan bir hal aldığı için ölümde bile derin fanatizme ilham vermişti. Fanatiklerden biri ateşin üzerine ve sevgili arabacısıyla birlikte kendini yakar. Bu yoğun bağlılık gösterisi, diğer grupların partizanlarını o kadar tehdit eder ki, kazara ateşe düştüğünü ve dumandan bayıldığını iddia etmişlerdir. Bu hikâye taraftarların araba yarışı sporuna, gruplarına ve kahramanlarına yönelik duygularının yoğunluğunu göstermektedir.

Savaş arabacıları gladyatörler ve aktörler gibi düşük statüdeydi. Çoğu köle, işe alınmış özgür insanlar veya yabancıları. Kamuya açık kişilikleri, ancak düşük statüleri nedeniyle genellikle yazarların acılı konularından olmuşlar ve para için rekabet ettikleri ve bunun astronomik miktarlar kazandıkları için eleştirilmişlerdir<sup>549</sup>.

---

<sup>548</sup> Bell 2020: 189-192.

<sup>549</sup> Bell 2014: 492-501.

Roma toplumundaki paradoksal konumları hem tanrı hem de canavar olarak görüldükleri ikiyüzlülükleri eserlere yansımıştır. Roma toplumunda hem ünlü hem de kötü şöhretli alışılmadık bir yerleri vardı. Kamusal meslekleri ve düşük kökenleri nedeniyle sosyal olarak hiçbir zaman tam olarak kabul edilmeselerde mali başarıları ve şöhreletleri, Roma'nın gösteri odaklı toplumunun sağladığı olağandışı fırsatları yansıtmaktaydı<sup>550</sup>. Büyük bir siyasi arena ve kitlelerin favori sporu olması nedeniyle sirkler hakkında çok kanıt vardır. Roma Appia, Sirmium, Milano, Selanik, Antakya, Ravenna, Konstantinopolis ve Merida sirkleri bilinmektedir. Araba yarışları Roma ve Konstantinopolis Hipodromu'nun kalıntılarından incelenebilir<sup>551</sup>.

Amphitiatro mozaiklerinde açıklayıcı, hatıra ve sembolik olmak üzere üç farklı tutum seçilmiştir. Her üçü de edebi ve epigrafik kaynaklarda sirk için resmedilmiş ve mozaiklerin yorumlanması görevini kolaylaştırmıştır. Sirk yarışları bir gösteri olarak tüm sınıflardan erkeklerde tutkulu bir ilgi uyandırmıştır. Sirkin sembolik bir yorumunu gösteren kanıtların çoğu Bizans döneminden veya Batı İmparatorluğu'nun ortadan kalkmasından sonra Batı'dan gelmektedir<sup>552</sup>. Piazza Armerina'dan bir mozaik (**Resim 99 Kat. No. 28**) zafer palmyeleri ve trompetlerin varlığını ortaya koymaktadır<sup>553</sup>. Muhtemelen bir palestra olarak hizmet veren mozaik'in bulunduğu odada Circus Maximus'taki araba yarışlarını tasvir eden büyük figürlü bir sahne yer almaktadır. Tasvirlerde spina ve başlangıç kapılarının binalarının ve süslemelerinin detaylarına büyük önem verilmiştir. Kuzey kısmında gençlerin yardım ettiği, yarışa hazırlanan iki savaş arabası tasvir ediliyor. Önlerinde dört quadrigae, her bir rengi temsil ederek tam hızda pistte yarışmaktadır. Seyirciler mozaik'in kavisli kısmını süslemektedir<sup>554</sup>.

---

<sup>550</sup> Sosyal statüleriyle ilgili birincil bilgi kaynağımız, diğer yazılı nesnelere birlikte bize iki yüzden fazla farklı savaş arabasının adını veren onur ve cenaze anıtları üzerindeki yazıtlardır. Yarışlar ve kahramanları görsel ve maddi kültür esere yansımış ve fildişi figürler, duvar resimleri olarak zevkli bir şekilde metalaştırılmıştır. Roma'nın en güzel ve en hayranlık uyandıran yapısı Circus Maximus kil kandiller üzerine yansımıştır. Bkz. Bell 2014: 492-501.

<sup>551</sup> Hayatta kalan siyasi törenlerin kronik anlatımlarından sporcular için yapılan törenlere kadar uzanan bir dizi tasvir ve metinsel tanımın yanı sıra Palatine'de bulunan galiplere ait onur anıtları üzerindeki yazıtlar da bulunmaktadır. Spina süslemeleri en iyi Piazza Armerina, Afrika mozaikleri ve Lampadiorum Diptikunu'nda temsil edilmiştir. Batı'daki mozaikler ve duvar resimleri ikonografik olarak klişeleşmiş olabilecek daha az ayrıntılı tasvirlerdir. Konstantinopolis Theodosius Dikilitaşı'nda (**Resim 31**) oturma düzenlerini, hipodromda bulunanların elbiselerini, protokolü, organizasyonu, kalabalığın tezahüratları, hydraulis kullanımı (**Resim 30**), savaş arabalarının görünümü ve yarışları duyurmak için kaldırılan bayraklar görülebilmektedir. Bkz. Lavan 2007: 144, 145.

<sup>552</sup> Dunbabin 1978: 88.

<sup>553</sup> Lavan 2007: 144, 145.

<sup>554</sup> Meadows 2018: 11, 12.

Sonuç olarak, yeşil grup savaş arabasının zafere layık görüldüğü ve kırmızı arabanın çok geride olduğu görülmektedir<sup>555</sup>. Tasvirlerde müzikal bağlamda sirk oyunlarının farklı anlarını ve sanatsal eğilimleri gösterilmektedir ve tuba kullanımı, yarış sonunda galip arabacının anonsuyla bağlantılıdır<sup>556</sup>.

Genel edebi bilgiler, çatallı ziller, tympanon, salpinx, aulos gibi bir dizi müzik aletinin yanı sıra bir koro, pandomim ve Roma sirkindeki kutlamalarla dans etmeyi birbirine bağlamaktadır. Resimsel ve edebi kanıt az olduğundan gösteriler hakkında fazla bilgi yoktur. Gösterilere eşlik eden müzikal pratiği gösteren en eski tasvirler MS 1. yüzyıldan daha erken değildir. Augustus tarafından MÖ 17'de kutlanan festivalde, sirk Flaminius'ta Yunan sahne oyunları ve Pompeii Tiyatrosu'nda Yunan oyunları düzenlenmiş ve bunları yedi günlük sirk yarışları izlemiştir. Kalıcı amphitiyatrolar ve tiyatrolar MÖ 1. yüzyıldan itibaren ilgili etkinliklere ev sahipliği yapmaya başlamış olsa bile, MS ilk yüzyıldan itibaren, sirkte yıllık oyunlar için periyodik olarak ahşap sahneler inşa edilmişti. Sirk, büyüklüğü nedeniyle abartılı sunumlar için daha fazla kullanıldı. MS 4. yüzyılda ve İmparatorluğun başkentinin Roma'dan Konstantinopolis'e aktarılmasından sonra, Roma at yarışı geleneği Konstantinopolis'te ve buradaki günlük yaşamda önemli bir yer kazanmıştır. Roma MS 4. yüzyılda Roma'dan Claudianus, mimes, pantomim, tragediyalar, komedyenler, akrobatlar, tibia, lyra ve hydraulis oyuncularını sirk ile ilişkilendirmiştir. Filolojik kaynaklara göre gösterinin kökleri MÖ 3. yüzyıla kadar uzanırken, Halikarnaslı Dionysios'un dediği gibi Romalılar bu antik Yunan geleneğini korudular ve zaman içinde değiştirmediler. Yunan müzik enstrümanlarından ve Yunan sikinnis dansının tören alayına eşlik etmensinden yola çıkarak, Etrüskler tarafından bilinen cornu ve lituus gibi yerel İtalyan müzik aletlerinin tasvirlerinde bulunmaması, Dionysios'un haklı olduğunu ve at yarışlarının Yunanistan'dan ithal edildiğini ve onlarla birlikte Yunanlılar tarafından bilinen müzik aletlerine dayanan bir müzik eşliğinde olduğu varsayılmaktadır<sup>557</sup>.

---

<sup>555</sup> Meadows 2018: 11, 12.

<sup>556</sup> MS 1. yüzyılda Dionysios Halikarnassus, düzenlenen at yarışlarını tanıtan Roma Ludi Romani'nin pompa circensis'inin ayrıntılı açıklamalarından bahsetmektedir. Pandomim, aulos, lir, barbitos ve kithara oyuncularının pompa'ya (tören alayı) katıldığı ve sikinnis gibi Yunan kökenli dansların şenlikleri tamamladığı söylenmektedir. Bkz. Gavrilli 2011: 90-91.

<sup>557</sup> Roma yakınlarındaki Santo Elia Kalesi Bazilikası'ndan MS 1. yüzyıla tarihlenen bir kabartma, üst kısımda tiyatro sahnesinde ve alt sirk yarışlarında bu bağlantıya tanıklık etmektedir (**Resim 100**). Bkz. Gavrilli 2011: 90-91.

Başka bir mozaik örneği İspanya, Noheda'da bir Roma villasında bulunmaktadır ve circus sahnesi evin en önemli odasıdır (**Resim 101 Kat. No. 5**). Valero Tevar, merkezi apsisin evin sahibi ve ailesi ve özel misafirleri için iki yan alanda daha az ziyaretçi ve odanın ana gövdesindeki büyük merkezi alanın bir eğlence alanı olarak kullanıldığını öne sürmektedir<sup>558</sup>. Oda, çeşitli renkli mermerler ile dekore edilmiş, mekanın zenginliğine katkıda bulunmuş, sahibinin evini egzotik ve parlak renkli malzemelerle dekore etme yeteneğini vurgulamaktadır. Mozaikte tasvir edilen araba yarışı efsaneden bir hikaye olmasına rağmen, arka planda euripos<sup>559</sup> ile belirli bir fiziksel konum verilmiştir. İzleyiciler için bu, kayıp ve zafer dramasıyla dolu bir savaş arabası yarışının heyecan verici bir görüntüsüdür. Hikayenin arkasındaki anlatıyı bilenler hikayeyi yorumlayabilirler, ancak temelde tüm sirk görüntüleri, zafer ve yarışın tehlikesi ve heyecanı ile ilgili olarak kendi içlerinde aynı anlatıları gösterir. Buradaki ana erkek figürü Pelops<sup>560</sup>'tur. Kendisini öne çıkaran ve iki sahnede izleyicinin onu tanımaya yardımcı olan çarpıcı bir kostüm, etek ucu yuvarlak bezemeli uzun bir tunik giymiştir. Üstte kırmızı bir pelerin ve üzerinde de uzun kırmızı bir şapka vardır. İzleyiciler için zafer dramasıyla dolu bir araba yarışının heyecan verici bir görüntüsüdür. Arkasındaki anlatıyı bilenler, hikâyeyi yorumlayabilirler, ancak temel olarak tüm sirk görüntüleri, yarışın zaferi, tehlikesi ve heyecanı ile ilgili olarak aynı anlatıları gösterir. Pelops'un yarışı kazandığı görülmektedir çünkü ona zafer ödülünü veren Hippodamia tarafından kucaklanmıştır. Bu panel bu büyük odanın girişine yerleştirilmiştir. Aksiyon, kahramanlık ve heyecanı gösterir, kırık arabanın muzaffer olanla kontrastı bize bu yarış kaybetmenin sonuçlarını hatırlatır. Mozaik odadaki konumu ve odanın kendisi, bu odada oturan patronun gücünü, zemindeki zafer anını sabitleyerek ve izleyiciyi onlardan önceki örnekler arasında karşılaştırma yapmaya davet ederek gücünü göstermesini sağlamaktadır<sup>561</sup>.

---

<sup>558</sup> Elkerton 2018: 93-95.

<sup>559</sup> Euripos: Hipodrom'da ilk oturma sırası ile orkestra arasında su kanalı. Bkz. Saltuk 1989: 63.

<sup>560</sup> Pelops: Yunan efsanesinde kahraman, Hippodameia ile evlenmek için araba yarışlarında Oinomaos'u yener. Kensisine yardım eden arabacı Myrtilos'u öldürdüğü için Hippodameia ile evliliğinden olan oğulları tanrının lanetine uğramıştır. Olympos oyunlarını kurduğu söylenir. Erhat 2013: Bkz. 240, 241.

<sup>561</sup> Elkerton 2018: 93-95.

### 3. 9. GLADYATÖR SAVAŞLARI (Kat. 29 - Kat. 30)

Gladyatör dövüşleri ilk kez Roma'da sirk oyunlarından çok sonra MÖ 264'te, aristokrasiye mahsus bir cenaze töreni olarak ortaya çıkmıştır. Büyük Brutus'un soyundan gelen Junius Brutus'un oğulları, Roma kökenli olmayan bir geleneğe göre, üç köleyi birbiriyle eşleştirerek babalarının anısını onurlandırmaya karar vermişlerdir. Bustuarii olarak bilinen bu ilk gladyatörler isimlerini mezar ya da cenaze ateşi anlamına gelen bustum'dan türetmiş olsalar da, bu kavgalar cenaze töreninin bir parçası olduğu ya da gladyatörlerin ölümüne savaştığı görülmemektedir. Yas dönemi sonu ve cenaze törenin dokuzuncu gününde dövüşler gerçekleşmekteydi. İlk mücadele Forum Boarium'da gerçekleşti ve Forum'da bu tür gösterilerin yapılma geleneği hızla yerleşti. Uzun, dikdörtgen kalkan, düz kılıç, miğfer ve dizlikler ile Samnit tarzında silahlanan gladyatörler çiftler halinde savaşıyorlardı. Bununla birlikte, bu savaşların organizasyonu ile ilgili ayrıntılarla ilgili bilgi yoktur. Yalnızca katılmak için çağrılan çiftlerin sayısı bilinmektedir ve bu sayı sürekli artarak üçten yirmi beşe, sonra bir yüzyıldan kısa bir süre içinde yirmi beşten altmışa çıkmıştır. Dövüşleri Forum'da halkın davet edildiği bir ziyafet izlemekteydi<sup>562</sup>.

Gladyatör oyunlarının kökenleri ile ilgili ana iki teori vardır. Biri Etrüsklere, diğeri ise Oscan-Lucanılara dayandırmaktadır. Etrüsk kökenli teori esas olarak edebi kaynaklara dayanmaktadır, ancak şu anda bu tezi destekleyen arkeolojik veriler eksiktir. Bugüne kadar bildiklerimiz göz önüne alındığında, oyunların kökenini Oscan-Lucanian ortamına yerleştiren ikinci teori geçerlidir. Capua ve Paestum'daki boyalı mezarlarda keşfedilen ve MÖ 4. yüzyıla tarihlenen en eski gladyatör savaş tasvirleri bu bölgeden gelmektedir. Öne çıkan yerel figürler, cenazelerde yapılan oyunlardan düello, boks ve savaş arabası yarışları sahneleridir. Aynı dönemden düello sahneleriyle süslenmiş vazolarda bu bölgeden gelmektedir. Resimlerle birlikte gladyatör savaşının en doğrudan öncüllerini oluştururlar. İlk başlarda cenaze törenleriyle bağlantılı gladyatör oyunlarının Antik dönemde kullanılan adı "munus" yani "görev" veya "hediye" anlamına gelmekteydi ve merhum kişiye yapılan bir tür hürmet göstergesiydi<sup>563</sup>.

---

<sup>562</sup> Auguet 1994: 20.

<sup>563</sup> Jacobelli 2003: 5, 6.

Daha sonraki kaynaklara dayanarak, bazı araştırmacılar kurbanın kanının ölüleri yatıştırmaya yönelik olduğunu varsaymışlardır. Ayrıca cenazelerde yapıldığı varsayılan eski insan kurban törenlerinin bir yansıması olarak da görölmüştür. Romalılar kendi cenazelerini belirleyebilmekte, unutulmaz olması için vasiyetlerinde düzenlemeler yapmakta ve varisine oyunlar için talimat vermekteydi. Zamanla munera değişmeye başladı ve göz kamaştırıcı bir görünüme ve halk eğlencelerine dönmüştür.

Bundan böyle oyunlar kariyer politikacılarının ün ve popülerlik kazanması için vazgeçilmez bir araç haline geldi. Munera gladyatörleri, seçmenlerin önemli bir kısmından oluşan izleyiciler arasında o kadar popülerdi ki, gösteri sunma konusunda özellikle cömert olan bir yargıç, yeniden seçilme garantisine sahipti. Bu nedenle, oyunlar giderek daha maliyetli ve cumhuriyet'in sonlarına doğru karmaşık hale geldi. Gladyatör eğlenceleri aynı zamanda imparator için halkı yatıştıracakları, propaganda ve popülaritesini arttıracakları önemli bir siyasi araçtı. Gladyatör eğlenceleri MS 5. yüzyıla kadar, vahşi havan avları ise MS 6. yüzyıla kadar sürdü<sup>564</sup>.

Gladyatör yarışmaları forumlar dışında sirklerde, tiyatrolarda ve stadyumlarda da yapıldı. Romalılar bu gösterileri izlemek için özel olarak tasarlanmış taş amphitiyatrolar inşa ettiler. En ünlüsü, Orta Çağ'dan beri Colessium olarak bilinen ve MÖ 80'de tamamlanan, 50.000 ila 80.000 hayran barındırabilen Amphitiatro Flavium'du. Flavius imparatorları Vespasian ve Titus tarafından köle ve yurttaş emeğiyle on yıllık sürede inşa edilen bu büyük yapının amacı onların hanedanlığını meşrulaştırmaktı. Belki de oradaki en muhteşem oyunlar MS 107'de Traianus'un Dacia'nın fethini kutlamak için dört aylık coşkulu bir zafer galası düzenlediğinde gerçekleşti. Bu etkinlikte 5.000 çift gladyatör bulunuyordu. İmparatorluk genelindeki şehirlerde çeşitli boyutlarda 200'den fazla taş amphitiatro inşa edildi. MÖ 1. yüzyıldan MS 3. yüzyıla kadar oyunlar sabahları eğlence veya hayvan avlarıyla başlamaktaydı. Filler, boğalar, ayılar, timsahlar, aslanlar, panterler ve kaplanlar da olmak üzere Afrika ve Asya'dan gelen vahşi hayvanlar, birbirlerine karşı savaşmak veya bestiarii tarafından öldürölmek üzere arenaya getirilirdi. Öğle yemeğinde arenada kaçak köleler, esir düşmanlar ve sorunlu Hıristiyanlar gibi suçluların ve diğer mahkûmların infazları gerçekleştirilmekteydi<sup>565</sup>.

---

<sup>564</sup> Jacobelli 2003: 5, 6.

<sup>565</sup> Minowa–Witkowski 2012: 513.

Bazen “damnatio ad bestias” gereği büyük hayvanlar tarafından saldırıya uğradılar ve öldürüldüler. Öğleden sonra gladyatör çatışmaları yapılırdı. Pompa/tören alayında ve bu maçlar arasında veya sırasında tuba, hydraulis, flüt gibi müzik aletleri çalınırdı. Bazı gladyatörler sözleşmeli olarak savaşılan özgür doğmuş Romalılar olsa da, çoğu gladyatör okullarında veya Ludi’de savaş sanatını öğrenen kölelerdi.

Kuralların doğasında var olan şiddeti kontrol etmek için tasarlanan boks, ragbi, buz hokeyi ve Amerikan futbolu gibi modern, tam temaslı sporların aksine, ciddi yaralanma ve ölüm, gladyatör dövüşlerinin beklenen sonuçlarıydı. Gladyatörler kazanabilir, beraberlik için dövüşebilir ya da kurtulabilir, ama aynı zamanda öldürülebilirdi. Ortalama 10-15 dakika süren maçlarda gladyatör karşılaşmalarının görüntüleri, eyleme müdahale eden hakemleri (summa rudis) göstermektedir ve kurallar kumda uygulanmaktaydı. Seyirciler, güvenli bir şekilde konumlandırılmış olsalar da en önemli katılımcılar en yakında olacak şekilde sosyal sıralamalarına göre oturmaktaydılar<sup>566</sup>.

Roma ceza sisteminde uygulanan bu dolaylı ölüm cezalarında suçlular beceri ve şansa bağlı olarak geçici hayatta kalmayı sunan performanslara mahkûm edildi, ancak sonu genellikle ölümcül olmaktaydı. Gladyatörler ve bestiarii<sup>567</sup> olarak hizmet bu kategoriye girmekteydi. Bu cezalar eğlence şeklinde bir kamu hizmeti olarak görülmekteydi<sup>568</sup>. Bu ölüm gösterileri popülerdi ve Roma dönemindeki kalabalıkların onlardan hoşlandığı söylenmektedir. Gösterilerin dört asır sürmesinin yanı sıra, gösterilerin bol miktarda görsel sanatlarda yer alması bu tür gösterilerden zevk alındığının işaretidir. Ayrıca kalabalığın bu ürkütücü eğlencelerden aldığı haz edebi tasvirlerde de açıkça görülmektedir. Seyirciler infazları izlerken kendilerini adaleti uygulayanlarla özdeşleştirebiliyor, mahkûmların kaderinin adaletiyle aynı fikirde ve kınama gücünü paylaşıyor, bazen hep birlikte ilahilerle iradelerini kullanabiliyorlardı. Vahşi hayvanların ortaya çıktığında ve gladyatör savaşının sonucu önceden belirlenmediğinde şans unsurunun heyecanı da vardır<sup>569</sup>.

---

<sup>566</sup> Minowa–Witkowski 2012: 513.

<sup>567</sup> Bestiarii: Vahşi hayvan avında uzman, hayvanlarla silahsız savaşmaya mahkûm suçlu. Bkz. Karatağ 2013: 72

<sup>568</sup> Coleman 1990: 55, 56.

<sup>569</sup> Elliott 2015: 87, 88.

Can sıkıntısının basit bir panzehiri eğlencenin temel bileşenidir. Diğer bir etken de gerçek ölüm anına tanık olma marazi arzudur<sup>570</sup>. Gladyatör dövüşleri, meydana geldikleri alanların ötesinde, onları günlük deneyimlerden açıkça ayıran unsurlarla doludur. Gösteri bir alay ile açılmakta, pompa/tören alayı, sponsor, ödüller, ekipmanın ve savaşçıların seyircilerin önünde yürüdüğü alay gösterinin resmi başlangıcını duyurmaktaydı. Ayrıca izleyicilere, dövüşmeden önce erkeklerin fiziksel formunu görme şansı vermekteydi. Dövüşler kornularla başlar ve müzik eşliğinde ilerlemekteydi. Gladyatörlerin giydiği tuhaf kıyafetler gerçek savaşçılar tarafından savaş alanlarında kullanılan teçhizatlar ve silahlardan gevşek bir şekilde özel olarak tasarlanırdı<sup>571</sup>.

Kaynaklara göre, MÖ 4. yüzyılda Gladyatör (munera gladiatorial) adı verilen erkek çiftleri arasındaki yarışmaların yanı sıra venatio<sup>572</sup> eğlenceli olmaktan çok ortak etkileyici bir karaktere sahiptir. Gladyatör sahneleri içeren tasvirler arasında çoğu müzik pratiğini tasvir etmektedir. Buna ek olarak, edebi kaynaklar gladyatör gösterilerinde kullanılan müzik aletlerinin türleri ve rolü hakkında bilgi verir, ancak müzikal bilgi vermez, vahşi hayvan avları ile ilgili bilgiler yazılmıştır. Tuba, kornu ve hydraulis betimlemelerinde ve ayrıca gladyatörlerle ilgili yazarların tasvirlerinde de yer almaktadır. Arena personeli tarafından kontrol edilen dövüş hayvanları arasında sinyal vermeye gerek yoktur. Öte yandan, gladyatörler arasındaki rekabet daha karmaşıktır ve bu nedenle yarışmanın başlangıcını düzenlemek ve belirlemek için müzik sinyallerine ihtiyaç vardır. Örneğin, tüm gladyatör çiftleri için aynı anda, o an sevk kararı veya yaralı gladyatörün öldürülmesi ve kazananların isimlerinin duyurusu gibi.

MÖ 1. yüzyılda Pompeii'deki amphitiyatronun inşası, bu alandaki bu tür gösterilere yoğun ilgi olduğunu göstermektedir. Başlangıçta sirkte ve Forum'da gladyatör dövüşleri yapıldı, ancak sonra gösteri popülerlik kazandıkça, amaca yönelik amphitiyatro gösterilere ev sahipliği yaptı. Bu nedenle, MS 1. yüzyılda sirk gladyatörler tarafından daha az kullanılmıştır<sup>573</sup>. MÖ 1. yüzyılın sonlarında dövüşler ritüel önemini kaybetti. Gladyatör eğitim okulları (ludi) kuruldu ve özel ordu olmalarını önlemek için devlet kontrolüne girdi<sup>574</sup>.

---

<sup>570</sup> Elliott 2015: 87, 88.

<sup>571</sup> Fagan 2014: 468, 469.

<sup>572</sup> Venatio: Arena'da gerçekleştirilen vahşi hayvan avı gösterileri. Bkz. Karatağ 2013: 416.

<sup>573</sup> Gavrilli 2011: 121.

<sup>574</sup> Adkins 2004: 386-388.

Silahlanmış gladyatörler arasında savaşlar da gerçekleşti ve kadınlar ve cücelerin yanı sıra savaş arabalarında savaşanlar da kullanıldı. Vahşi hayvanları içeren performanslar MÖ 2. yüzyılın başlarında Roma'ya eğlence olarak tanıtıldı ve çok popüler oldu. Gittikçe daha fazla sayıda egzotik hayvan arandı ve bu da, özellikle sınır bölgelerinden gelen vahşi hayvanlarda kapsamlı bir ticaretine yol açtı. Arenada bir savaş görüntüsü veren çok sayıda gladyatör dövüşü genellikle eşzamanlı olarak gerçekleşti. Bazen alay savaş gemileriyle deniz savaşları (naumachiae) sahnelendi. Ayrıca genellikle müzik eşliğinde performans sergileyen hayvanlar ve aralarda da müzik icra edildi. Doğu imparatorluğunda gladyatör gösterileri ve infazlar genellikle stadyumlarda gerçekleştirildi<sup>575</sup>. Roma oyunları, seyircilerin öznel yorumlarının ve duygusal tepkilerinin nesnelere haline gelen çok sayıda insandan, nesneden, aktiviteden ve atmosferden oluşmaktaydı. Bu tüketim nesnelere arasında gladyatörler, vahşi hayvanlar ve onların birbirleri ile dövüşleri, oyunların seçkin sponsorları, seyirciler, tören ayinleri, çarşıya gerilmeler, medya, müzik ve amphitiyatronun kendisi bulunuyordu. Seyirciler bu nesnelere tek tek veya toplu olarak değerlendirmekte ve takdir etmekteydi<sup>576</sup>.

Roma toplumunda müzik, herhangi bir eski uygarlıkta olduğu gibi yaşamın daimi ve her yerde bulunan bir parçasıydı. Romalıların müziğe verdiği değer, Cumhuriyet öncesi dönemlerden Geç Roma dönemine kadar çeşitli kaynaklarda açıkça ve zengin bir şekilde kanıtlanmıştır. En dikkat çekici uygulamalarından biri akrabalık kimliklerinin ve aile itibarının oluşumu ve sürdürülmesidir. Gösteri sanatlarının patronları olarak itibarlarına değer veren ve geniş bir izleyici kitlesinin keyfi için gladyatör oyunları gibi kültürel kullanımlar Roma yaşamının daha geniş sosyal ve kurumsal dokusuna da nüfuz etmiştir. Bu etkinlikler aile ve topluluğun daha az politik olmayan ortamlarında özellikle de pekiştirme veya daha fazla ilerleme statüsüne sahip aileler arasında sık sık ifade bulmuştur. Romalı aileler belirli müzik türlerinin politik etkisini fark etmişler, hatırlanmak için cenaze anıtlarında belirli müzik seçimleriyle kendi zevk ve prestijlerinden bir şeyler yansıtmaya çalışmışlardır<sup>577</sup>. Gladyatör dövüşleri Lex pugnandi olarak adlandırılan belirli kurallara uygun yürütülmüştür<sup>578</sup>.

---

<sup>575</sup> Adkins 2004: 386-388.

<sup>576</sup> Minowa–Witkowski 2012: 515, 516.

<sup>577</sup> Alexandrescu 2019: 184.

<sup>578</sup> Fagan 2014: 469, 470.

Roma sanatındaki çok sayıda arena sahnesinde bu hakemler bu kuralları uygulamak için hazır bulunur vaziyette tasvir edilmiştir<sup>579</sup>. Gladyatörlerin kornu çaldığı sahnelerde ölüm cezasına çarptırılan erkekler, arena görevlileri tarafından müzisyen olarak kullanılıyor ve aynı zamanda gladyatör okulunda müzik çalmayı da öğretiyorlardı. Arena katılımcılarının açılış tören alayı, tuba, aulos ve lituus'un müziğiyle vurgulanırken, yarışın başlangıcını, yargı anını belirlemek, yaralı gladyatörün gönderilmesi veya öldürülmesi ve kazananların isimlerinin son duyurusu için müzik sinyalleri kullanılmıştır<sup>580</sup>.

Eski yazarların hikâyelerine yansıyan bu mücadeleler hakkındaki karmaşık hisleri anlamlandırmak “onay” ve “muhalefet” duygularına indirgenemeyecek kadar basit değildir. Bu tür zıt duyguların nasıl bir arada olabileceğini anlamak için, Romalıların gladyatör yarışmaları yaşadığı bağlamların çeşitli yönlerine bakmak gerekmektedir. Başlangıçta güçlü halk figürünün ölümüyle ilişkili olan bu mücadeleler Augustus döneminde düzenli bir kurum haline gelmiştir. Gladyatör savaşlarının performansının genellikle öğleden sonraları izlenen “munera” ile ilgisi olmayan diğer iki tür gösteriden önce geldiğini görülmektedir. Bunlar; sabahları gerçekleşen ve hayvanların katledilmesini içeren “venationes” ve öğlen saatlerinde düşük statülü suçluların “noxii, cruciarii” olarak adlandırılan kamu infazıdır. Oyunların iki veya daha fazla günde düzenlendiği yerlerde üç gösteri de izlenmiştir. Üç gösteri kategorisinin ilişkisi, mozaik temsillerde ve duvar resimleri, yazıtlar ve Martial’a atfedilen “*Gözlükler Kitabı*” ve Seneca’nın Lucilius’a ithaf ettiği “*Yedinci Mektup*” gibi edebi kaynaklarda da görülebilmektedir. Gladyatörlerin ve hayvan dövüşlerinin tasvirlerinin yapıldığı mozaiklere dikkat çeken ilk bilim insanı, 1978 tarihli “*The Mosaics of Roman North Africa. Studies in Iconography and Patronage*” adlı Kuzey Afrika mozaikleri ile ilgili yayını ile Dunbabin’dir. Görüntülere derinlemesine araştıran Dunbabin, amphitiyatrodan çizilmiş resimlerin bulunduğu mozaiklerin geçmiş olayların tasvirleri olduğunu ve anma işlevi gördüğünü öne sürmüştür<sup>581</sup>.

---

<sup>579</sup> Fagan 2014: 469, 470.

<sup>580</sup> Gavrilli 2011: 301-303.

<sup>581</sup> High 2016: 7, 8

Dunbabin ayrıca bu mozaikleri resmi bir sıfatla halkın eğlenmesine katkıda bulunan ve daha sonra evine girenleri zenginliği ve iyiliği hakkında bilgilendirmek için yapılmış hatıra mozaığı yaptıran patronun prestijini vurgulayan heyecan verici görüntüler olarak yorumlamıştır.

1991 yılında Roma mozaiklerini işleyen C. Kondoleon, amfiteyatrodaki olayların benzer sahnelerini gösteren kabartma ve mozaikleri karşılaştırarak benzer bir yaklaşım benimsemiştir. Kabartmalar üzerindeki gladyatör tasvirleri oyunlara sponsor olan belirli kişilerin cömertliğini hatırlatmak içindir. Amfiteyatroya ait sahneli Zliten'deki (**Kat. No. 29**) gibi birçok mozaığın friz benzeri kompozisyonundan yola çıkılarak Kondoleon mozaiklerin sık sık geçmiş olaylara atıfta bulunan halka açık kabartmalara benzer bir işleve sahip olacağı sonucuna varmıştır. Kondoleon, hayvanların evcil hayvan adlarını vermenin, bu görüntülerin belirli olaylardan doğrudan etkilendiğinin bir başka kanıt olduğunu savunmaktadır. 1992'de S. Brown, gösteri görüntüleri üzerine yazdığı makalede olağanüstü şiddet görüntülerinin, J. Toynbee'nin 1973'te yaptığı bir yorumda yaptığı gibi Roma İmparatorluğu'nun sosyal bağlamı içinde değerlendirilmesi gerektiğini iddia etmiştir. Brown, bu tür mozaiklerin, sponsor olduğu belirli oyunları anmak istediği için devreye alındığı sonucuna hemen varmaz, bunun yerine tasvirlerin ev sahibinin belirli oyunları tanımlama veya simüle etme isteğini gösterdiğini belirtir, ayrıca görüntülerin bazen "arenadaki insan ve hayvanların karşılaşmalarının standartlaştırılmış örnekleri" olduğunu ve ayrıca bu tekrarların atölyelerin stok repertuarlarını kullandığını gösterdiğini öne sürmektedir. Brown'a göre oyunlar Latince yazıtlarda bahsedildiği gibi görünmez sponsorun sembolik varlığıdır<sup>582</sup>.

Resimlerin anlamları ve tasvir edilen müzisyenlerin ve müzik aletlerinin rolleri Romalıların cenaze anıtlarının dekorasyonuna verdikleri önem Petronius'un yazılarından bilinmektedir. Ölen kişinin serveti genellikle sosyal ve bazen siyasi statüsü finanse ettiği gösteriler ve gladyatör oyunlarını temsil eden imgelerle ifade edilmektedir. Bir ailenin işe aldığı müzisyen sayısı onun zenginliği ve statüsünün başka bir işareti idi. Kornu veya tuba gibi aynı tür enstrüman çalan üç müzisyenden oluşan gruplar sık sık tasvir edilmiştir<sup>583</sup>.

---

<sup>582</sup> High 2016: 7, 8

<sup>583</sup> Alexandrescu 2019: 189.

Severan döneminden itibaren, özellikle Kuzey Afrika'dan vahşi hayvan gösterilerini temsil eden birçok mozaik vardır. Gladyatörleri betimleyen mozaikler bunlara kıyasla çok azdır. Libya Zliten'deki "Villa di Dar Buc Ammera" daki renkli mozaik Flavian dönemine tarihlendirilmiştir (**Resim 102 Kat. No. 29**). Mozaik muhtemelen bir yemek alanını çevreleyen bir friz olarak döşenmiştir. Saat yönünde sırayla, dört müzisyen bulunmaktadır. Biri trompet, tuba, hydraulis ve ikisi oturmuş, kornu çalan, birkaç hakemle birlikte altı çift gladyatör, dört bestiarii ve vahşi hayvanlar tarafından saldırıya uğrayan özellikle dehşet verici üç mahkûm figürü yer almaktadır. Mozaiklerin, MS 69'ta Roma'nın iç savaşlarının karışıklığından yararlanan Garamantlı yağmacıların infazıyla ilgili oyunları yansıttığı düşünülmektedir. Zliten Mozaığı muhtemelen iki farklı günde sergilenen gösterileri temsil etmektedir. Mozaik zemin üzerinde atlar, antiloplar, oniksler ve yaban domuzlarının mızraklar, köpekler ve bestiarii tarafından avlandığı ve öldürüldüğü, bir ayı ile boğa arasında mücadele, üç esire leoparlar ve bir aslanın saldırması ve bir orkestra eşliğinde munus tasvirleri yer almaktadır<sup>584</sup>. MS 1. yüzyıla ait Zliten'deki bu tasvirlerde gladyatörler müzik eşliğinde savaşmakta ve mozaığın orta kısmını geometrik desenleri ve balıkları temsil eden amfiteyatrodan sahneler içeren bir friz çevrelemektedir. Frizin sağ ve sol tarafı simetrik olarak gladyatör dövüşlerini, üst ve alt tarafları mekânları temsil etmektedir. Her iki tarafta da sağda beş çift dövüş gladyatörü ve solda oturan iki kornu oyuncusu, bir tuba oyuncusu ve bir hydraulis oyuncusu grubu vardır. Figürler üç boyutluluk kazandırmak amacıyla beyaz bir arka planda tasvir edilmiştir. Her iki gösterinin aynı mozaik içinde bir arada bulunması, edebi kaynaklara göre her iki olayın da günlük programda var olduklarını akla getirmektedir. Müzisyenlerden saçları arkadan bağlanmış ve kadın gibi görünen sol taraftaki hydraulis çalan figürün dışındakilerin tümü erkektir. Erkekler klavus ve sandaletlerle süslenmiş kısa kollu tunikler giymişlerdir. Hydraulis çalan vücudunun üst kısmında gösterildiği gibi, büyük müzik aletinin arkasından çıkıntı yapan koyu renkli bir khiton giymiştir. Müzisyenler müzik aletlerini tuba, kornu ve hydraulis ile bilinen tipik pozisyonlarda çalarken aynı anda dövüşen gladyatörlere doğru bakmaktadırlar<sup>585</sup>.

---

<sup>584</sup> Wiedemann 2002: 15, 16, 55, 56.

<sup>585</sup> Gavrilli 2011: 133-136.

Metalden yapılan bu üflemeli çalgılar grubu, dövüş kılıçlarının sesini kapatabilecek ve büyük arenadaki tüm seyirciler tarafından duyulabilecek çok yüksek bir ses çıkarmak zorundaydı. Mozağin sol tarafındaki bir detay ilginçtir. Savaşan çift kaybeden müzisyenlerin yanında tasvir edilmiş, yerde yatmaktadır ve kazanan ölüm darbesini vermeye hazır kılıcını kaldırmaktadır<sup>586</sup>. Hakem, iki eliyle, kazananın bileğini tutarak onu durdurmak ve sola dönerek, kalabalığın ölüm kalım kararını ve müzisyenlerin çalmasını beklemektedir. Tuba gibi metalik, nefesli çalgılar veya bazı durumlarda Zliten mozağında olduğu gibi orkestranın tamamı veya bir kısmı, sonucu beklemeyi bildirmek için kullanılmış olabilir. Hem tubanın hem de kornu'nun yüksek sesi, sinyalleri çalma yetenekleri ve zafer kazanmış metalik tınları, yalnızca devasa amphitiyatroya değil, aynı zamanda gösterinin dövüş karakterine de tam olarak uymaktadır<sup>587</sup>.

Zliten villasının sahibi için arenanın gerginliği ve heyecanı hayatın bir parçasıydı ve her zaman munus'un en heyecan verici sahnelerinin gözlerinin önünde olmasını istemiştir. Hayatta kalan tüm gladyatör imgelerinin en ilginç olanını bu saplantıyla ilgilidir. İnfazlar Roma devletinin egemenliğine tabidir ve hiçbir şekilde herhangi bir keyfi munusun parçası değildir. Gladyatör kavgaları ve savaş esirlerinin veya suçluların vahşi hayvanlara maruz kaldığı sahnelerin her ikisinde aynı arenada birbirini ardına gerçekleşmiştir. En eski gladyatör kabartmalarından bilinen tuba, dövüşün başlangıcını ve ölümcül darbe ile af arasındaki kararın heyecan verici anını işaret ediyordu. Tuba gibi horn da savaş aletleriydi, bize tuhaf gelse de müzik aletleri arenadaki savaşın askeri karakterinin altını çizmektedir<sup>588</sup>.

---

<sup>586</sup> Gavrilli 2011: 133-136.

<sup>587</sup> Kaybeden gladyatörün yaşamı ya da ölümü hakkındaki bu yargı anı, müzisyenlerin varlığıyla birlikte Roma civarında bulunan ve MÖ 1. yüzyıla tarihlenen bir kabartmada daha net bir şekilde tasvir edilmiştir (**Resim 103**). Kazanan gladyatör hafif eğilmiş şekilde kılıcını rakibinin üzerine kaldırmış, baktığı hakemin emrini yerine getirmeye hazır şekilde ileriye doğru bakmaktadır. Gladyatörlerin yanında tunik giymiş iki tuba oyuncusu bulunmaktadır. Eşzamanlı olarak, biri sol eliyle kazanana doğru, mağlup gladyatörün infazını belirtmek için işaret eder. Genellikle Roma'dan çağdaş ve daha sonraki eserlerde görülen tubanın karakteristik dik çalma pozisyonu burada tasvir edilmiştir. Müziğin ikili sinyali ve tuba çalanın elinin hareketinin pratik bir sebebi olabilir. Uygulayıcı tarafından iyi gösterilen jest, uygulamanın başlangıcını belirtmek için başka bir sinyale ihtiyaç duyan büyük arenadaki tüm seyirciler tarafından görülemez. Bkz. Gavrilli 2011: 133-136.

<sup>588</sup> Hönle 1982: 22-28.

Zliten mozağının munusu muhtemelen en görkemlerinden biri olan ve villadan bir günlük yolculukla ulaşılabilen Leptis Magna amfityatrosunda gerçekleşmiştir. En yüksek rütbeli Romalı politikacılar, ölen akrabalarının özenli cenaze törenlerine bu tür bir rekabet yoluyla yeni bir onur verdiler<sup>589</sup>. Çünkü savaşta mücadele hayatın menfaati için yapıldı ve en büyük Roma erdemleri cesaret ve disiplindir. Bu nedenle gladyatör kavgaları tarihi olaylar sıralamasına girmiş ve pontifices yıllıklarına ve oradan da Roma tarihçilerinin eserlerine dahil edilmiştir. MÖ 2. yüzyılın ortalarından beri munera ayrıca grafiksel olarak belgelenmiştir. Yaşlı Plinius, gladyatör dövüşlerinin, G. Terentius Lucanus tarafından büyükbabası için forumda üç gün boyunca otuz çift gladyatörün dövüş sahnesinin resmini Diana'nın korusuna astırarak başlattığını belirtmiştir. Bu tabloda geriye hiçbir şey kalmamıştır<sup>590</sup>. Gladyatör yarışmaları sırasında hydraulis'in varlığı, Seneca tarafından onaylanmıştır. Nero saray mensubu Petronius, Trimalchios'taki akşam yemeğinde bir essedarius<sup>591</sup> hakkında gladyatörlerin hydraulis müziği eşliğinde savaştığını belirtmiştir. Trompetin arenada kullanımına aynı yüzyılda Juvenal tarafından atıfta bulunulmuştur ve yaralı gladyatörün gönderilmesi veya öldürülmesi için karar anında kornu müzisyenlerinin varlığı, üflerken karakteristik şişkin yanaklarından bahsetmiştir.

Gladyatör sahneli tasvirler canlı ve daha çok müzikal unsurlar içermektedir. Fabius Quintilianus'un öğleden sonra önemli gladyatör gösterisinin açılış alayına atıfta bulunması, geçit töreninde lituus gibi müzik aletlerinin tasviri, sadece Roma alaylarında kullanılan ve gladyatör dövüşlerinde kullanılan tuba, müzisyenlerin alayın başlangıcındaki ve sonundaki tasviri muhtemelen müzikal ihtiyaçlarına hizmet etmektedir. Dövüşen gladyatörlere eşlik eden müzik aletleri tuba, kornu ve hydraulis hiçbir durumda lituus veya tibia değildir<sup>592</sup>.

---

<sup>589</sup> Hönle 1982: 22-18.

<sup>590</sup> MÖ 1. yüzyıldan ve Erken İmparatorluk Dönemi'nden dövüşleri düzenleyenlerin mezarlarına yerleştirilmiş, gladyatörlerin tasvirlerinin yer aldığı bir dizi kabartmada bulunmaktadır. Bu örneklerden Teate'den Lusius Storaş'ın mezarındaki dövüş sahneleri Chieti Müzesinde bulunmaktadır. Bu etkinlikler, hayvan avları, oyunlar ve gladyatör dövüşlerinden oluşuyordu. Azad edilen bir gladyatör için önemli bir sosyal ilerleme de anlamına geliyordu. Gladyatör dövüşlerinin görüntüleri veya kabartmaları tapınaklarda, halka açık yerlerde, mezarlar boyunca sergilenmesi Yunan şehir ve şehirlerinde yaygın olan hayata karşı tutumun bir ifadesidir. Servet yalnızca özel hazzı sağlamaz, aynı zamanda sosyal bir yükümlülük de içerir. Bu yükümlülüğü kim yerine getirirse, sonradan doğanların hafızasında hayatta kalmasını sağlar ve özellikle eski bir köle olarak zengin olan ve vakıflar aracılığıyla sivil haklara layık olduğunu kanıtlayabilenlerdi. Bkz. Hönle 1982: 22-18.

<sup>591</sup> Essedarius: Arabalı gladyatörler. Bkz. Karatağ 2013: 173.

<sup>592</sup> Gavrilli 2011: 125-127.

Bunun yerine lituus, askeri veya cenaze töreni gibi alaylar sırasında Romalılar tarafından kullanılırken, tibia kurbanlarla bağlantılı görünmektedir. Bu nedenle, açılış töreni sırasında ve tören sırasında farklı müzik aletleri kombinasyonları kullanılır. Gladyatör dövüşleri veya mekânlar sırasında lituus ve / veya tibianın kullanımını gösteren tasvirler bulunmadığından, lituus ve tibianın tınlarının bu gösterilerin etkileyici karakteriyle alakalı olmaması daha olası görülmektedir<sup>593</sup>.

Bugün, müzik spor etkinliklerinde, örneğin izleyicilerin ilgisini çekmek ya da heyecanlandırmak için kullanılır, ancak bu antik çağda gladyatör mücadelesinin tek varoluş nedeni olmayabilir. Munera futbol oyunları ile eşdeğer değildir ve çok daha fazla kana susamışlardı. Günümüzde müzik, ya aralıklarda gerçekleşir ya da gol atmak gibi önemli bir olay olduğunda gerçekleşir. Elektronik olarak güçlendirilmemiş bir çağda, arenadaki müzik izleyicilere darbeleri duyurmak ve vurgulamak için hizmet etmiştir. Ayrıca, hydraulis ve borular sadece kalabalığın heyecanını uyandırmak için kullanılmadı aynı zamanda insanların çığlıklarını taklit etmek, vurgulamak ve hatta örtbas etmek için de kullanıldılar<sup>594</sup>. Metalik, yüksek sesle çalabilen üfleli çalgılar, hem savaşan savaşçılarla hem de çığlık atan seyircilerle yoğun amphitiatroda kullanılır çünkü ikisi tarafından da duyulabilir. Zafer tınları, eğlenceden çok etkileyici olması amaçlanan kanlı gösterinin dövüş karakterinin altında yatan etkileyici kompozisyonlar için uygundur. Cenaze anıtları, triclinium gibi halka açık Roma villalarındaki odalar veya vazolar gibi halka açık yerlerde gladyatörlerin görüntüleri, merhumun statüsünün unutulmamasını ve munera ile kendisine ödenen onurun devam etmesini sağlar. Sahnelerdeki müzik pratiğinin tasviri, merhum kişiye etkileyici müzik sunumu ile vurgulanan bu onursal karakteri güçlendirir<sup>595</sup>.

Almanya Trier'deki villada büyüklüğü, şekli ve ortalamanın üzerinde mimari özellikleri ile ünlü Nanning mozaiği mükemmel korunmuşluğu ile en iyi örneklerdendir (**Resim 104 Kat. No. 30**). Moselle Nehri'nin sağ kıyısında, çakıllı bir terasta yer alan bina 6200 metrekarelik bir alanı kaplamaktaydı<sup>596</sup>. MS 3. yüzyıla tarihlenen mozaikte sekizgenler içinde gladyatör savaşları yer almaktadır<sup>597</sup>.

---

<sup>593</sup> Gavrilli 2011: 125-127.

<sup>594</sup> Simpson 2000: 635-638.

<sup>595</sup> Gavrilli 2011: 301-303

<sup>596</sup> Seiler 2015: 152-154.

<sup>597</sup> Gavrilli 2011: 135.

Mozaik, giyoş motifli bantlarla ayrılmış kare, altıgen şeklindeki panellere dayanan geometrik bir desene sahiptir<sup>598</sup>. Nennig villasındaki kabul salonunun mozaik zemini hassasiyette planlanmıştır. Mozaik, çok ayrıntılı geometrik desenlerle yapılandırılmıştır ve her biri bireysel bir olayı gösteren vinyet tarzında yedi korunmuş sahneye sahiptir. Odanın girişindeki bir vinyet günümüze ulaşmamıştır. Giriş yapan bir ziyaretçinin karşılaştığı ilk iki hikâye, hayvan dövüşlerini göstermektedir. Sol tarafta bir aslan, eğitimci eşliğinde bir eşeğin başıyla oynuyor ve sağ tarafta kaplan eşeğe saldırmaktadır. Sonra bir ayı ile üç venator arasındaki mücadele yer almaktadır. Bir sonraki ve en büyük sahne bir hakemin denetlediği iki gladyatör kavgasını tasvir etmektedir. Bu görüntünün solunda bir kaplana son darbeyi henüz vurmuş ve sağda, kırbaçlar, sopalar ve küçük kalkanlarla donanmış iki tam giyinik figür bulunmaktadır. Ve son olarak sahne daha barışçıl bir görüntü olan müzik aletlerini çalan iki adam ile sona ermektedir.

Bu mozaikte bir gün boyunca munus'ta meydana gelen olaylar anlatılmakta, hayvan kavgalarıyla başlayan, sonra mekânlar, erkekler arasındaki kavgalar, nihayet gladyatörler arasındaki kavgayla sonuçlanan, organ ve tuba müziği eşliğinde bir gösterideki olayların gerçek ardışıklığı simüle edilmiştir. İzleyici, odanın girişinden arka tarafına yürüyerek bir gösteriyi ve çeşitli olayları yeniden yaşamaktadır. Ancak görüntüler, odanın kenarlarından en iyi şekilde görülebilecek şekilde konumlandırılmıştır. Bu, bir izleyicinin onları görmek için mozaikin kenarında dolaşması gerektiğini veya izleyicinin bir kanepede yattığını göstermektedir. İzleyici, mozaikin etrafında dolaşarak tüm bir munusu tamamen yeniden yaşamaktaydı. Görüntüler olayların önemli noktalarını yakalamakta, aynı zamanda da hem insanların hem de hayvanların zaferini ve yenilgisini göstererek munus tehlikesine işaret etmektedir<sup>599</sup>.

Nennig Mozaığı'ndeki hydraulis ve cornu tasviri bulunan panelde (**Resim 105 Kat. No. 30**) her iki tarafa sarnıcın tepesine doğru monte edilmiş silindir pompaları ile bir kaide üzerine yerleştirilmiş altıgen bir su sarnıcı vardır, ancak piston çubukları veya kolları veya herhangi bir organ üfleyici yoktur<sup>600</sup>.

---

<sup>598</sup> Wardle 1981: 55.

<sup>599</sup> High 2016: 96, 977, 220, 221.

<sup>600</sup> Wardle 1981: 55.

Rüzgar sandığı da altıgendir ve sarnıç üzerinde durmaktadır ve ondan yükselen yirmi sekiz boru vardır, taban boruları alışılmadık bir şekilde organın sağındadır. Borular birbirine yakın bir şekilde monte edilmiş ve dar bir deliğe sahip gibi görünür, ancak eğimli bir destek çubuğu olan ancak yan destekleri olmayan tüm düzenleme geleneksel olarak gösterilir. Erkek organistin başı boruların üstünde görünür, ancak tasarım, oyuncunun kollarının muhtemel konumundan manuel olarak, boruların yarısı kadar olması gerektiği için orantısız görünmektedir, bu da imkansızdır<sup>601</sup>. Hydraulis'in tabanı sunak şeklindedir ve borular, üstte bir tahta içine yerleştirilmiştir. Muhtemelen yirmi dokuz tane vardır. Ne yazık ki klavye ve oyuncunun elleri enstrümanın arkasında saklıdır. Her iki tarafta birer tane olmak üzere iki silindiri vardır, altlarındaki eğik çizgilerin külbütör kollarını mı yoksa bağlantı çubuklarını mı temsil ettiğinden veya silindirler için destekleyici braket olup olmadıkları belli değildir. Üfleyiciye dair bir işaret yoktur ve pompaların ayaklarla çalıştırması çok zor olacaktır, bu muhtemelen basitçe sanatçının resmi topladığı ve ayrıntıların çoğunu dışarıda bıraktığı anlamına gelmektedir<sup>602</sup>. İki erkek müzisyen, ayaklarında klavus ve sandaletlerle süslenmiş kısa ve kısa kollu chitonlarla tasvir edilmiştir. Mozağin diğer figürleri gibi, her ikisi de sağa bakan beyaz bir arka plana yerleştirilmiştir.<sup>603</sup>.

---

<sup>601</sup> Wardle 1981: 55.

<sup>602</sup> Landels 2002: 141, 142.

<sup>603</sup> Munera gladiatoria'nın önemli bir halk adamının ölümüyle olan bağlantısı, merhumun cenaze anıtına oyulmuş munera tasviriyle ortaya çıkar. Böyle bir örnek İtalya, Chieti'den (**Resim 106**) MS 1. yüzyıla tarihlenen bir mezar kabartmasıdır. Ana tema gladyatör dövüşleridir. Sanatçı onları istenen amaca hizmet edecek şekilde tasvir etmiştir. Ölülerin figürü merkezde, diğer figürlerden daha yüksek taclandırılmış olarak tasvir edilmiştir. Çevresinde, iki sıra halinde düzenlenmiş, hem oturmuş hem de ayakta duran, toga giymiş, gladyatörün organizatörünün yardımcıları ve vasileri Romalı vatandaşlar vardır. Sol ve sağ tarafta müzisyenler, solda beş tuba oyuncusu ve sağda dört kornu oyuncusu bulunur. Tuba'nın tipik dik çalma pozisyonu burada da tasvir edilmiştir. Kabartmanın alt kısmında savaşan gladyatör çiftleri tasvir edilmiştir ve seyircilerin figürleri tasvirin neredeyse tamamını kaplar. Müzisyenler, frizin her iki tarafına simetrik olarak, genellikle tasvir edildiklerinden daha uzağa, gösteriye önemli katkıları gösteren önemli bir dekorasyon olarak yerleştirilmişlerdir. Gladyatörlerin figürleri kabartmanın alt kısmına küçültülmüştür ve çok önemli görünmemekle birlikte sahneyi tanımlamak için yerleştirilmiştir. Gladyatör yarışmaları ile onurlu editöre veya lisans verene cenaze töreni teklifi arasındaki bağlantı, burada sadece tasvirin içinde değil, aynı zamanda sahneyi mezarının frizine oyularak açıkça temsil edilmektedir. Bu, ölü yakınları için, halk gösterisinin hatırasından daha uzun süre kalacak bir anıtta ölen kişiye ödenen onuru bir kez daha ilan etmenin en basit yoludur. Bkz. Gavrilli 2011: 134-136.

### 3. 10. İŞÇİ ŞARKILARI (Kat. 31 - Kat. 32)

Müzik faaliyetlerinin özel hayat alanlarında farklı bağlamları bulunmaktadır. Edebi kaynaklarda dokuma tezgâhlarında ve tarlada çalışan kadınların söyledikleri işçi şarkılarından sık sık bahsedilmektedir. Aristophanes'in "Kurbağalar" eserinde Euripides, Aiskhylos'un şarkılarını urgancılardan şarkılarına benzetmiştir. Theokritos'un pastoral şiirin kökeni çobanların müziği ve doğaçlama yarışmalarından gelmektedir. Zanaatkârlar da yorgunluklarını gidermek için melodi söylemiş, işçiler müziği müzisyenler eşliğinde söylemişlerdir. Akhilleus'un kalkanında (**Resim 72**) bağbozumu ritüeli kortejin başında bir phorminx çalgıcısıyla dini bir kortej gibi tasvir edilmiştir. Aulosun dolgun ve etkileyici sesi yoğun gayret gerektiren ve tekrara dayalı faaliyetlere eşlik etmiştir. Aulosun, şehir surlarının inşası, gemilerin suya indirilmesi, savaş gemilerinde kürekçilerin yıpratıcı ve ritimli faaliyetleri gibi büyük grupların çalışmalarında ve atletlerin antrenman ve yarışmalarda kişisel çabalara eşlik etmek için kullanılıyor olması sesinin ne kadar güçlü olduğuna ve ruhsal etkisinin telli çalgılardan çok daha yüksek düzeyde olduğunu göstermektedir<sup>604</sup>. Bu gibi işler yanında buğday öğütmek, ekmek yoğurmak gibi işlerde de aulosla seslendirilen ritimli melodi bu işleri yapanların hareketlerini kolaylaştırmaktadır<sup>605</sup>.

Hasat ve şarap yapımı sırasında satyr tarafından çalınan aulos, Atina takviminde oskphoria'nın kutlanmasıyla ilgili olan bu müzik aletinin bu aktivitede istihdam edilmesini ifade etmektedir<sup>606</sup>.

<sup>604</sup> Raffa 2017: 1191, 1192. İbrani kültüründe dans ve müzik gelişmiştir. İşçi şarkıları, ağıtlar ve kutlama ezgileri, tarihte ilk kez bu toplumda görülür ve bu kültürün çalgıları Mısır ve Asur çalgılarına benzemektedir. Bkz. İlyasoğlu 2009: 17.

<sup>605</sup> Castaldo 2017: 1215, 1216. Würzburg, Martin von Wagner Müzesi'nde, MÖ 540 ile 530 arasına tarihlenen Amasis Ressamına ait (**Resim 107**) bir amphora üzerinde üzüm hasadı ve şarap yapımı tasvir edilmiştir. Bu amphoranın gövdesindeki ana sahnenin sağ tarafında üzüm hasat eden bir silenus, solunda, bir tabure üzerinde bir havuzda duran ve üzümün üzerine basan oldukça şişman bir silenus bulunmaktadır. Meyve suyu neredeyse tamamen yere gömülmüş bir pithos içine akmaktadır. Taburenin altında bir oinokhoe vardır. Daha sonra üç silenos'dan birincisi elleriyle çalışmaya yardımcı olmakta, havuza daha fazla üzüm dökmektedir, ikincisi aulos çalmakta, üçüncüsü büyük bir oinokhoe'den kısmen yere gömülü büyük bir pithos'a biraz sıvı dökmektedir. İlk pithos'un yanında yerde bir kantharos durmaktadır. Burada Dionysiak ikonografisinde yaygın olarak görülen insan ve mitolojik unsurlar iç içe tasvir edilmiştir. Satyr tarafından gerçekleştirilen şarapçılık faaliyeti, vinifikasyondaki insan çalışmalarına bir referanstır. Bkz. Cerqueira 2010: 100, 101.

<sup>606</sup> Vazolarının ikonografisi, müzik aletleriyle birlikte kırsal faaliyetleri gerçekleştiren insan figürleri sahnelerini kaydetmez, bu temsiller her zaman mitolojik karakterlere, yani Dionysiak çevresinin bir parçası olan silenusler yer alır. MÖ 6. yüzyıldan kalma sadece üç siyah figürlü vazo, müzik aletlerinin kullanıldığını göstermektedir. Bunlar Amasis ressamı tarafından iki ve MÖ 6. yüzyılın son on yılından kalma bir kylix'tir. Bunlar insanları içeren ikonografik bir bağlam sunmamaktadır. Cerqueira 2010: 100, 101.

Şarap yapımının efsanevi temsili, hicivler ve hatta periler tarafından gerçekleştirilen bir faaliyetin içinde yer alan insan çalışmalarına bir referans olarak görülmektedir. Ressamlar genellikle günlük durumların efsanevi bir temsiline başvurmuş ve şarap ve Dionysos ile ilgili dini faaliyetlerde mitolojik yaklaşımlar tercih edilmiştir. Sylenus tarafından şarap yapımı ve hasat ile birlikte çalınan aulos, bu etkinlikler sırasında Atina'da bu müzik aletinin kullanımına atıf ve üzüm hasadının müzik eşliğinde kullanılan kırsal bir etkinlik olduğunun ilk ipucu MÖ 4. yüzyılda Aristoxenus tarafından verilir ve bize köylülerin çalışmadan aulos ve syrinx çalmayı öğrendiğini söylemektedir. Homeros'un Akhilleus Kalkanı tasvirinde, bir phorminx eşliğinde zarif bir şekilde linos şarkısını aulos sesiyle söyleyen bir çocuktan bahsedilmiştir. Diğer tüm metinsel referanslar, aulos'u geleneksel olarak eski zamanlarda bağbozumu ve şarap yapımında çalışanlara eşlik eden bir araç olarak göstermektedir. Gerard Lambin "*La Chanson Grecque*" (1995) adlı kitabında imparatorluk döneminden birkaç ifade üzümlere basarken aulos ile birlikte şarkı söyleme geleneğini anlatmaktadır<sup>607</sup>.

Ritmik ve tekrarlayan karakterleriyle günlük aktivitelere eşlik eden şarkılar ve enstrümental müzik, örneğin aulos'un "trirem" olarak bilinen savaş gemilerinde kürekçilerin vuruşlarını zamanında tutmak için kullanılmıştır. Aristophanes'in "*Kurbağalar*" eserinde kürek çekme sahnesinde Dionysus'un Kharon'un teknesini Styx boyunca bir kurbağa korusu eşliğinde sıraya dizdiği, ustalıkla şarkılarıyla zaman tutmaya çalıştığı anlatılmıştır. Aulos ayrıca savaşta veya uzun atlama, disk veya cirit atma, boks ve güreş gibi çeşitli atletik etkinliklerde savaşçılara eşlik etmiştir.

Eski kaynaklar birkaç iş şarkısından bahseder. Orakçıların Lityseses adlı bir şarkısı, tarlada çalışmaya giden işçilerinin söylediği ezgilerden biridir. İzleri bazen komedide bulunan doğaçlama aşk şarkıları bestecilerinin anonimliği nedeniyle bilinmemektedir. Böyle bir halk geleneğini bazı bilgili şairler sayesinde, popüler ve elit kültürler arasındaki uçurum daha tutarlı hale geldiğinde, Helenistik dönemde edebi bir aktarım bulmuştur<sup>608</sup>. Bu şarkı söyleme geleneği, antik Akdeniz'in çeşitli bölgelerinde Geç Antik çağlara kadar kanıtlanmıştır<sup>609</sup>.

---

<sup>607</sup> Cerqueira 2010: 100, 101.

<sup>608</sup> Rocconi 2012: 217-218.

<sup>609</sup> Cerqueira 2010: 102, 103.

MÖ 3. yüzyıldan kalma Saint-Romain-en-Galatt'ta bulunan bir Roma Mozaïği (**Resim 108**) Güney Galya'da bu geleneğin varlığını göstermektedir. Dört mevsimi temsil eden bir resimde, sonbahar bir üzüm ezme sahnesi ve köylülerin hareketlerinin ritmini belirleyen bir aulos ile gösterilmiştir.<sup>610</sup>

Aulos müziği eşliğinde ritim geleneği tüm Akdeniz boyunca mevcuttu ve fiziksel disiplini sağlamak için müzik kullanışlılığı ve tekrarlayan ve yorucu hareketleri içeren ve bu görevleri yerine getirenlerin canlandırılmasına katkıda bulunan faaliyetlerdi. Bu nedenle, müziğe antropolojik açıdan bakıldığında buna benzer işlerde sporcular, savaşçılar veya kürekçiler için ritmi belirleyen auletai ve trompetçiler için de aynı durum geçerlidir. Aristoteles, fiziksel aktivitelerde lyra yerine aulos eşlik eden şarkıların seçilme nedeni hakkında bize bir ipucu vermektedir. Ona göre, aulos'un sesi rüzgar tarafından üretildiği için benzersizdi ve iş aralarını gerçekleştirmek ve fiziksel aktiviteye eşlik etmek için yaylı çalgılar yerine tercih edilmekteydi, öte yandan, lyra'nın sesleri doğası gereği incedir ve sesle iyi uyum sağlamazlar, dinleyiciye iki ayrı ses olduğu izlenimini verir, bu da şarkıcının bir hata yapması durumunda ortaya çıkar. Aristoteles'in bu algıya dayanan açıklamasından, lyra'nın aralıklı bir ses ürettiği, oysa rüzgarın ürettiği aulos'un daha sürekli olduğu sonucuna varabiliriz. Bu süreklilik, sadece düzensizliği azaltmak için değil, hareketin kadans kontrolünün işlevini sağlamak için gereklidir. Belki de Aristoteles'in aulos'u "eylemi teşvik eden" heyecan verici bir araç olarak görmesinin nedeni budur. Ritim yoluyla fiziksel çabayı uyarma işlevi, melodinin zaman zaman asmalardaki veya kadırgalardaki işçiler tarafından söylendiği gibi, yorgunluğu yumuşatma işleviyle ayrılmaz bir şekilde bağlantılıdır. Şarkı söylemek neşe getirir ve yorucu ve tekrarlayan aktivitelerde talep edilen fiziksel çabanın külfetli terini ve acısını yumuşatır. Aulos hareketleri senkronize etme, ortak ve kontrollü bir tempoya yerleştirme ve tekrarı daha az monoton hale getirme işlevini yerine getirdi<sup>611</sup>.

---

<sup>610</sup> Bu konuyla ilgili en ilginç kaynak, MS 4.yüzyıldan kalma bir Mısır papirüsüdür ve asmalarda çalışmak için bir auletin'in işe alındığının resmi belgesidir. MÖ 6. yüzyıla kadar asmalarda aulos'un kullanımı için edebi kanıtlar vardır: Agathias Scholasticus'un bir epigramı, aulos müziğinin eşlik ettiği Bacchik ve neşeli ritimden bahsetmektedir. Bu gelenekler yüzyıllar boyunca devam etmiştir ve Akdeniz'in bazı bölgelerinde 20. yüzyıla kadar gelmiştir. Lübnan'da etnografik raporlar 1930'lara kadar üzüm hasatında, köylülerin uyumasını önlemek için bir tür çift flüt kullanıldığını iddia etmektedir. Würzburg'daki amphoraların ve Basel'de ve Münih'teki kylix muhtemelen MÖ 6.yüzyılın ortalarından MÖ 4. yüzyıla kadar seramiklerdeki tek ikonografik kanıtlardır. Bkz. Cerqueira 2010: 102, 103.

<sup>611</sup> Cerqueira 2010: 102, 103.

Sextus Empiricus'a göre aulos, düşünceyi organize etmek için belirgin bir tempoya sahip olan herhangi bir çalışmayı yürütmeye yardımcı oldu<sup>612</sup>. Yapılan bir işin başarılı olması için bütün faktörler belli bir düzen ve organizasyon içinde yönetilmelidir. Bu da belli bir işbirliği ve nitelikli insan gücü ve iş süreçlerinin dayanışma ve paylaşılması ile gerçekleştirilebilir. Bu noktada müzik ruh, duygunun ve akıl ile işbirliği sağlamaya yarayan bir araç olmaktadır<sup>613</sup>.

Rita Volpe'nin çalışmaları ile 1998 baharında Flavian Çağı'na ait bir kamu binasına ait tonozlu bir yapıda büyük bir mozaik kaplamasının hayatta kalan kısmı olan Hasat Mozaïği bulunmuştur (**Resim 109 Kat. No. 31**). Traianus Hamamlarının inşasından önceye ait başka bir binanın duvarı üzerinde bir ilham perisi ve bir filozof figürlerini temsil eden mozaïğin bir kısmı keşfedildi. Kısmen kazılmış olmasına rağmen, ortaya çıkan mozaik yüzey, iki bitişik duvar zeminini kaplamaktadır ve bitişik nympheon'u süsleyenle aynı tarihe sahiptir<sup>614</sup>. Yaklaşık iki metre yüksekliğindeki mozaikte beyaz bir arka plan üzerine üzüm hasadı temsil edilmiştir. Bu mozaikte üç kişi üzümleri bir fıçıya bastırarak dans etmektedirler, dördüncü figür çift aulos çalmakta ve başka bir kişi üzüm demetlerini toparlamaktadır.<sup>615</sup> Kompozisyonun soluna, içinde kısa tunik giymiş bir erkek figürü tarafından hasır sepete yerleştirilen üzüm salkımlarının asılı olduğu asma sürgünlerinin bulunduğu bir vazo yerleştirilmiştir. Yanında sırtı dönük bir çift aulos oyuncusu bulunmakta ve tamamen çıplaktır, sol omzuna düşen hayvan derisi gibi bir tür kumaş vardır. Oyuncunun kafasının arkasında aulos'un ses emisyonunu kontrol etmek için kullandığı phorbeia veya kapestrum'un deri kayışı görülmektedir. Sağ tarafta üzümlerin sıkılması görüntüsü ile devam eden sahnede başları sebze taçlarıyla süslenmiş üç erkek figür, kedigil başları biçimindeki damlatıcıların içinden şiranın aktığı dikdörtgen bir tankın içinde üzümleri çıplak ayakları ile döverek dans etmektedirler. Mozaik bezeme, günümüze ulaşan mozaïğin sol kısmında gösterildiği gibi, tüm kasanın üzerine ve duvarlara, muhtemelen sahnelerin eklemlenmesiyle uzamaktadır<sup>616</sup>.

---

<sup>612</sup> Cerqueira 2010: 102, 103.

<sup>613</sup> Paçacı 2019: 694.

<sup>614</sup> Caruso et al. 2016: 249.

<sup>615</sup> Volpe 2000: 516.

<sup>616</sup> Billi 2016: 208, 209.

Üzüm hasadı ile ilgili çeşitli işlemleri gerçekleştiren bu beş figürün tasvir edildiği bu mozaik ile mimari yapı, resim, mozaik tekniği ve Traianus öncesi yönelimine dayanarak Flavius dönemine tarihlendirilmektedir<sup>617</sup>.

Kamusal alanlardaki mimariler, özel konutlar ve buralardaki yapılan inşaat faaliyetleri kentin sürekli iç gelişimini, zaman içinde dönüşümünü ve bir şehirde meydana gelen sosyal, kültürel ve ekonomik süreçlerle ilgili meydana gelen olayları yansıtmaktadır. Konut, eski toplumun en temsili belirteçlerinden biridir. Sınıf çıkarlarının özellikle de zengin sınıfların baskınlığının bir göstergesidir. Domus kamusal alanda hareket ve özel bir prestij ve resepsiyon yeridir. Yapısal, dekoratif ve hacimsel değerlere sahip yaşam alanı olan domus, güç merkezleri ile ilgili olarak şehir dokusunda stratejik olarak yer almaktadır. Roma döneminde Geç Cumhuriyet döneminden itibaren sadece politikacılar değil, aynı zamanda daha geniş burjuva sınıfı ve yeni zengin özgürleştirilmiş sınıftan statülerinin ve başarılarının gösterilmesi için yerleşim yerlerindeki tercih edilen ev, cenaze anıtları gibi alanlar güç kaynağı olarak göstermeleri istenmiştir. Mimar Vitruvius, misafirlerin kabul edileceği ve Roma vatandaşının gerçekleştirdiği işlevlerin bulunduğu ev ortamlarının türü ve ihtişamına atıfta bulunarak kesin kanunları dikte etmiştir. Özellikle siyasi rolleri olanların toplantılar için yüksek vestibüller, büyük atriumlar ve geniş dörtlü porteksler yapılmasını, sosyal konuların ise halka açık yerlerde taklit edilerek, kütüphanelerde, sanat galerilerinde ve bazilikalarda yürüyüşe uygun yerlerde yapılması gerektiğini belirtmiştir<sup>618</sup>.

Ravenna, Sant Eufemia Kilisesi altında dört mevsimin tasvir edildiği bir mozaik bulunmuştur. Büyük boyutlu bu salon ulunduğu binadaki en prestijli odadır. İki büyük mozaik ile karakterizedir. Batı kısmı sadece kısmen korunurken, doğu kısmı sanatsal ve ikonografik açıdan önemli bir öneme sahip figürlü bir orta panel (amblem) ile süslenmiştir (**Resim 110 Kat. No. 32**). Batı kısmında geometrik çiçek benzeri bir mozaik kaplama ortaya çıkmıştır, ikili guilloche konturu ile süslenmiş bir çerçeve içinde, pastiller içeren alanlar oluşturan tırtıklı çizgilerden oluşan bir ağ vardır. Merkezde yuvarlak bir clypeus ile süslenmiş bir kare vardır<sup>619</sup>.

---

<sup>617</sup> Volpe 2016: 63.

<sup>618</sup> Montevecchi 2011: 69, 70.

<sup>619</sup> Lippolis 2004: 167, 168.

Kenarları sürekli bir dizi üç yapraklı çiçekten oluşan, dönüşümlü olarak içe ve dışa bakan bağlantılı daireli desen ile süslenmiştir. Çevresindeki köşelerde yeşil kantharos ile dekore edilen desenler bulunmaktadır. İkili bir giyoş ile sınırlanan odanın doğu kısmı, dört yapraklı motifler, dişli haçlar, daireler, düğümler, zikzak ve çeşitli geometrik desenlerle dolu karelerle, dik açılı bir pastil bileşimidir. 1.95 x 2.40 metre dörtgen olan merkezinde “Mevsim Genii” olarak adlandırılan tasvirlerde, müzisyen eşliğinde, karakterlerin arkasında asılı üç fistonun varlığından dolayı açık bir ortamda olduğu düşünülen dört erkek dansçı figürü temsil edilmiştir (**Resim 111 Kat. No. 32**). Mecazi amblema içindeki mozaikte müzik aleti için altın kullanılmıştır. Bahar olarak tanımlanan karakter kısa kırmızı tunik giymiş ve başı çiçek ve yapraklarla taçlandırılmış, ayaklarına bir çift sandalet giymiştir. Mozaik döşemedeki tahribat yaz ikonografisini değerlendirmeyi imkansız kılmaktadır, ancak kısa bir tunik ve sandaletlerin bir kısmı görülmektedir. Sonbahar ayrıca diz boyu beyaz tunik, altta ve omuzlarda dairesel kakmalarla süslenmiş, arkada iki dikey koyu çizgi ve kolların bileklerinde bir çift bant bulunur, başına ise bir çelenk giymiştir. Kış, tamamen yeşil bir pelerin içine sarıdır, başının üzerinde bir bataklık bitkisi ile oluşturulmuş tac ve süslemesiz kapalı ayakkabılar giymiştir.

Arka planda syrinx oyuncusu, sonbaharın dehasına benzer kıyafetler giymiş ve saçlarını ortada iki simetrik örgüye ayırmıştır. Mozağin ve amblemin genel bileşimi, odanın doğu ucunda, girişin karşısında olanların zevk aldığı ayrıcalıklı bir bakış açısını sunar. Bu muhtemelen başlangıçta triclinia’da zeminde tasvir edilen figürlerin yönünü belirleyen tablo tarafından işgal edilen pozisyondu. Kaldırımın figürlü kısmı için seçilen ikonografi, belirli propitiatory kutlamalara ve sembolik olarak Dionysos geleneğine yönelik imalarla bağlantılı olmayabilir. Bununla birlikte, doğrudan ve açık bir şekilde, dominus’un refahı, ziyafet ve dans, müzik ve mevsimsel tezahürlerinde zamanın sürekli yenilenmesi gibi onunla bağlantılı konularla ilgili görünmektedir. Evin Batı sektöründen elde edilen bu oda, muhtemelen kış toplantılarına adanmış, konumu göz önüne alındığında, tamamen kapalı ve avludan erişilemeyen ve batı yönelimi göz önüne alındığında, triklinium’lardan biri olarak tanımlanmaktadır.<sup>620</sup>

<sup>620</sup> Benzer ikonografi MS 4-6. yüzyıllardan kalma Hıristiyan evlerin ve bazilikaların mozaik kaldırımlarında, kışın ve şubat ayının kişileştirilmesinde de görülebilir. Bkz. Lippolis 2004: 167, 168.

Mozaik üzerinde bir çocuk tarafından çalınan altın tesserae ile işlenen syrinx çok ayrıntılı olarak gösterilmiş, müzisyenin parmaklarına özel önem verilmiş ve sağ el karmaşık çalma hareketlerini göstermek için büyük ölçüde büyütülmüştür<sup>621</sup>. Syrinx, “Mevsim Dansı”nın emblemasında resmedildiği gibi, “İyi Çoban” tasvirlerinde de görülebilir<sup>622</sup>.

### 3. 11. SOKAK MÜZİSYENLERİ (Kat. 33)

Sokak müziği, tarihi, kültürel veya siyasi olayları dikkat çekmek için gayri resmi bandolar, küçük grup veya tek müzisyenler tarafından küçük para karşılığında gerçekleştirilen geçici sokak performanslarıdır. “Sokak müziği” terimi, halk, blues, caz, dünya, rock, pop gibi çeşitli türleri de kapsamaktadır. Refakatsiz sesten, küçük kombinasyonlara ve klasik tek kişilik gruba kadar sokak müziği yüzyıllar öncesine dayanan geniş bir sokak eğlencesi geleneğiyle bağlantılıdır<sup>623</sup>.

Sokak müziğinin başlangıcı ile ilgili değişik görüşler bulunmaktadır. D. Tsounis ve J. A. Davidson Antik Yunan Tiyatrosu ile bağ kurarak MÖ 451 yıllarını önermektedir. Bu konuyla ilgili yazılan ilk kanun Roma İmparatorluğu’nda MÖ 451 yılında yazılmıştır ve kamuya açık alanlarda devlet ile ilgili şarkı söylemek, komedi ve beyanlarda bulunmak yasaklanmıştır. Bu kanuna uymayanların cezası ise idamdır<sup>624</sup>.

Roma’da circulator’ler ve Propertius’un şiirleri sokak müziğinin olduğunu göstermektedir. Antik Yunan kültüründe sokak müziği geleneği vardı ancak bu müzisyenlerin nerde nasıl gösteri yaptıkları ile ilgili kesin bilgiler yoktur. Bu müzisyenler muhtemelen halk ozanları gibi sözlü kültürü kentler arası gezerek taşımaktaydılar. Yazıya geçirilmeyen bu bilgiler Ortaçağ’da kilise kayıtlarından öğrenilmektedir. Hıristiyan din adamları bu müzisyen ve sanatçıları ahlak ve dindışı olarak gördüklerinden, toplum dışlamıştır. Bu ozan veya âşıklar, doğu kültüründe “Skomorokhi” ve “Barot”, Batı’da “Troubadour”, “Minstrel” ve “Harper” olarak isilendirilmiştir<sup>625</sup>.

---

<sup>621</sup> Dunbabin 2008: 24-26.

<sup>622</sup> Montevecchi 2004: 175.

<sup>623</sup> Bennett–Rogers 2014: 454.

<sup>624</sup> Günlü 2013: 1-49

<sup>625</sup> Öngen 2020: 1023.

Kültürel etkileşimde sokak önemli bir kamusal alandır ve toplumun her seviyesinden insan bir arada bulunmaktadır. Sokaklar aynı zamanda halkın devlet ideolojisi ile karşı karşıya kaldığı toplumsal alanlardır. Sokak müziği ile oradan geçen insanlarla etkileşim kurulmakta ve sokak müziğini icra eden müzisyenler de kendi kültürel bilgi ve deneyimlerini sokakta icra etmektedirler. Sokak müziğinin bir başka özelliği de toplumsal bir yönlendirme ve şartlandırma aracı olarak kullanılabilmesidir. Platon ideal devletinde toplumsal düzende müziğin devlet tarafından kullanılabilmesinin ilk belirtileri bulunmaktadır ve insanlara miskinlik hissi veren müziklerin yasaklanması, cesaret, kahramanlık ve yurt sevgisi aşıl原因 müzikleri devletin varlığı yararına bularak serbest bırakılmaktadır<sup>626</sup>. Gürültü hem iktidar aracı hem de isyan kaynağı olduğundan, politika gürültü öznelerini kendini sağlama almak, isyanları engellemek için büyük bir ilgiyle dinlemiştir. Tüm aktivitelerin yansıdığı ve deforme olduğu bir ayna olan toplumda müzik de aynı oranda gelişir, biçimlenir ve değişime uğrar<sup>627</sup>.

Antik Yunan'da "sokak" kelimesine uyan alan agoralardır. Yaşam, konuşmak ve eylem bu kamusal alanda olmaktadır. Roma İmparatorluğu'nda ise agora'nın yerini forum almıştır<sup>628</sup>. Sokak Müziği bu kentleşmenin bir sonucudur. Sokak müzisyenliği sadece belirli bir sokağı değil kentler arasında da gezenleri kapsamaktadır. Bu alanın sınırının belli olmamasının sebebi hem sokak hem gezgin müzisyenliğinin, hem de tarihte din dışı müziğin gelişiminin iç içe olmasından kaynaklanmaktadır. Bu nedenle sokak müzisyenliğini anlamak için Yunan ve Roma tarihinde bulunan dindışı müziğin gelişimi ile gezgin müzisyenliğinin tarihsel gelişimini bir arada ele almak gerekmektedir. Müziğin toplumla olan ilişkisinde sokak yeniden şekillendirici ve kültürel anlamın yeniden yaratıcısıdır. Kültürel anlam meydana gelirken toplumun her katmanındaki kurumları ve bireyler birbirlerine bağımlıdır. Toplumu ve onu oluşturan unsurları içeren sokak müziği bir ayna gibidir. Aynı zamanda sosyoekonomik durumun da dilidir. Sokakta arka fondaki müzik bilinçaltını, davranış ve tüketim alışkanlıklarını etkilemektedir. Bu müziğin başka bir işlevi geçmişe ait anıları hatırlatmak ve gelecek hakkında hayaller ve planlara da ön ayak olmaktır<sup>629</sup>.

---

<sup>626</sup> Öngen 2020: 1023.

<sup>627</sup> Attali 2014: 15-17.

<sup>628</sup> Günlü 2013: 33, 34

<sup>629</sup> Öngen 2020: 1017-1024.

Müzik, icra edildiği bağlam içerisinde anlama kavuşur ve bu bağlamından koparılıp başka bağlamlarda kullanıldığında farklı bağlamların anlaşılmasına neden olur. Toplumun bulunduğu sosyoekonomik koşullar ve üretim ilişkileri içerisinde sokak müziğini değerlendirilmesi sokakta üretilen müziğin toplumdaki yerinin ve niteliğinin ne olduğunun anlaşılmasına katkı sağlayacaktır<sup>630</sup>.

Pompeii çevresindeki kırsal bir arazide bulunan küçük bir mozaik olan Samoslu Dioskourides imzalı mozaikteki canlı görüntüde muhtemelen bir sahnede veya bir sokakta iki erkek müzisyen, büyük bir tympanon ve bir çift zil çalarken tasvir edilmiştir (**Resim 112 Kat. No. 33**). Arkalarında, tiyatro maskesi takan bir kadın aulos/tibia çalmakta, bir çocuk onları izlemektedir. Bu küçük topluluk ritmik, heyecan verici bir müzikal performansın parlak bir temsilidir<sup>631</sup>. Erken Helenistik bir resmin bir kopyası olan bu mozaikte yeni komedide koronun yerini alan bir dans grubunu canlandırmaktadır. Mozaik ince detaylandırılmıştır ve tympanon dikkatlice çizilmiştir. Çerçevesi, beyaz renkte seçilen iki püskül içeren detaylarla mavi-gri tessera ile tasvir edilmiştir<sup>632</sup>. Sahnedeki figürler eşzamanlı şarkıya veya çift aulos tarafından oynanan melodilere eşlik etmekte ve aktörlerin dansına ritim vermektedir. Bieber'e göre, bu sahne MÖ 4. yüzyıldan bir komediye aittir ve eski tragedya korosunun yerini alan müzisyenler grubudur. Tasvir edilen müzik aletleri Klasik Atina'dan Güney İtalya'ya ithal edilen Yunan tiyatro oyunları ile birlikte, oyunlara eşlik eden bir dizi melodi ile birlikte gelmiştir<sup>633</sup>. Dioskourides mozağında, tasvir edilen ziller, tympanon ve aulos Dionysos bağlamlarında görülmesine rağmen, korybantik<sup>634</sup> performansların karakteristiğidir<sup>635</sup>. Yeni komedinin maskelerini takan bu figürler Carl Robert'e göre, Petronius'un Satyricon'unda da bahsedilen Kybele'nin (Metragyrtai) onuruna düzenlenen bir alayı temsil etmektedir. Bu sahne Menander'in Theophoroumene adlı oyununda yer almaktadır<sup>636</sup>.

<sup>630</sup> Öngen 2020: 1017-1024.

<sup>631</sup> Mungari 2018: 142-144.

<sup>632</sup> Wardle 1981: 155.

<sup>633</sup> Gavrilı 2011: 166, 167.

<sup>634</sup> Korybantika: Knossos'ta her yıl düzenlenen festival. Karatağ 2013: Bkz. 234

<sup>635</sup> Gutzwiller-Çelik 2012: 606-609.

<sup>636</sup> Eserde, sevgilisinin dini coşkusunun samimi olup olmadığını anlamayan Atinalı Kleinias'ı anlatmaktadır. Arkadaşı Lysia, Kybele onuruna onu vahşi müzikle test etmesini tavsiye eder. Böylece sevdiklerinin kapısının önünde katıldıkları küçük bir grup kurarlar. Müziğin sesiyle dışarı çıkar ve kendinden geçmiş bir ilahiyi söyler ve Kleinias samimiyetini onaylar. Bkz. Pappalardo-Ciardello 2010: 177.

## DEĞERLENDİRME ve SONUÇ

Birinci bölümde köken teorilerine ve tarihi süreçte müzik kültürüne kısaca değinilmiştir. Yapılan araştırmalar ve arkeolojik buluntulara göre müzik Paleolitik Dönem’de ortaya çıkmıştır. 200-250 binyıl önce Neandertal insanının davranış biçimi ve iletişim aracı olarak kullandığı müzik Neolitik Dönem sonunda sembolik düşünme sayesinde gelişmiştir. Müziğin kökeni ile ilgili birçok teori ortaya atılmıştır. Bu teorilerden bazıları:

- En eski enstrümanın insan vücudu olduğu ve enstrümanların bedenin bir uzantısı olarak görüldüğü
- İnsanların kuş ötüşünden etkilenerek onu taklit etmek için müziği geliştirdiği,
- Konuşmanın şarkıya, şarkının da enstrümanlara yol açtığı,
- Erkekler ya da kadınların müzik ve ritim ile birbirlerini çekmeye çalıştıkları,
- Müzik aletlerinin avı çağırmak, kovalamak ve avcılar arasında iletişim kurmak, hayvanları tuzaklara yönlendirmek, hayvan seslerini taklit eden sinyal araçları olarak kullanıldığıdır.

Ortaya atılan teoriler içinde ortak kabul edilebilir tek bir görüş yoktur. Müzik enstrümanlarının ilk faydacı amaçlarla kullanıldığı düşüncesi ağırlık kazansa da her bir enstrüman türünün, kendi tarihi, kendine özgü kökleri, farklı kültürler ve koşullar altında birçok farklı yerde ortaya çıktığı düşünülmelidir. Toplumlar karışıp, etkileşim arttıkça birçok etken müziği şekillendirmiştir. Eski zamanlarda müziğin bağlanma, korkuyu kontrol ve teselli gibi duyguları içinde barındıran dine paralel olarak geliştiği görülmektedir.

Sümer, Mısır, Hitit, Doğu ve Yunan gibi birçok kültürlerden elde edilen kanıtlara göre müzik o dönemlerden günümüze kadar insan hayatının içinde her zaman yer almıştır. Kültürler arasında alışveriş sayesinde müzikal unsurlar sanat içinde yerini almış, geçmişten gelen müzikal unsurlar yenileriyle yaratıcı bir şekilde harmanlanmıştır.

Doğu kültürünün de etkileri ile Antik Yunan kültüründe müzik dini bayramlar bağlamında kullanılmaktaydı. Arkaik Çağda herkes lyra çalarak dini törenlerde ve

bayramlarda doğaçlama şarkı söylemekteydi. Klasik ve Helenistik dönemlerde müziğin kullanım alanları çeşitlenmeye başlamış, zamanla dini bağlamından sıyrılarak değişik amaçlara hizmet etmiştir. Helenistik dönemde eğlence, askeri, propaganda gibi değişik amaçlar için de kullanılan müzik uzmanlık isteyen bir alana dönüşmüştür. Roma Dönemi'nde müzik gösteri sanatları ve gladyatör oyunları gibi etkinliklerle sosyal ve kurumsal doku içinde daha çok yer almıştır. İnsanlığın gelişme safhalarını da yansıtan müzik tarihi ilim tarihi ile paralel gelişim göstermiştir. Ölçü ve tecrübe önem kazanmış, bilimsel yaklaşımlarla müzik teorisyenleri sayesinde yeni buluşlar, notalar, armoni, ses ilmi gelişmiş ve bu da enstrümanların yapılışında büyük rol oynamıştır.

İkinci bölümde, aulos, lyra, kithara, boynuz, boru, kastanyet, cymbal, krotala, kroupala, hydraulis, kornu, tuba, oksyvaphi, tympanon, syrinx ve harp adlı müzik aletleri tanıtılmıştır. Her toplum kültürü, geleneği, becerisi, teknikleri doğrultusunda müzik aletlerini sınıflandırmıştır. Yunan toplumu müzik aletlerini Yunan olanlar ve yabancı olanlar olarak ayırmış ve çalgılar ile tanrılar arasında sembolik ve işlevsel bağlantılar kurmuşlardır. **Ek 1.** de araştırmalardan yola çıkarak oluşturulan tablodan da anlaşılacağı üzere Yunan ve Roma kültüründe mitolojide müzik enstrümanları ile en çok bağ kurulan ve adı geçen tanrılar, kahramanlar: Dionysos ve alayı, Apollon, Musalar, Euterpe, Hermes, Orpheus, Pan, Mars, Nympe ve Nike'dir.

Müzik enstrümanların sınıflandırmaları zamanla gelişmiş ve 1914 yılında V. C. Mahillon ve C. Sachs'ın gövde yapılarına göre:

- idiofon/titreşimli,
- membranofon/vurmali,
- kordofon/telli,
- aerofon/üfleli

olarak ayırmışlardır. Bu sınıflandırma günümüzde en çok kabul gören çalışmadır. Araştırmamızda müzik enstrümanları bu sınıflandırma başlıkları altında ayrılarak incelenmiştir.

**Ek 2.** de oluşturulan tabloda mozaik örnekler bu sınıflandırma doğrultusunda ele alındığında görüldüğü gibi ilk olarak üflemeli çalgıların daha çok betimlendiği, ikinci olarak telli çalgıların ağırlıklı olarak betimlendiği gözlemlenmektedir.

**Ek 3.** ve **Ek 4.** tablolarına göre:

- Dans ile de bağlantılı olan kastanyet, cymbal, kroutala ve kroupala gibi titreşimli enstrümanlar ve
- Vurmalı enstrümanlardan tympanon dini bağlamdaki sosyal etkinlik tasvirleri, tiyatro ve sokak müzisyenleri örnekleri üzerinde yer almıştır. Bu örnekler, ziller ve davulun gizemli ritüellerde özel bir işlevi olduğu düşüncesini güçlendirmektedir.
- Telli enstrümanlardan lyra ve kithara Dionysos sahnelerinin yanı sıra festivallerde müzik yarışmalarında betimlenmeleri bu enstrümanların profesyonel müzisyenler ve halka açık performanslarda kullanıldığını, entelektüel toplantılarda tasvir edilmesi ise Grek sanatının idealist ve entelektüel tarafını temsil ettiğini göstermektedir.
- Telli enstrümanlardan arp yaylı çalgıların atası kabul edilmektedir ve Yakın ve Orta Doğu'da popüler olan kadınların çaldığı bir enstrümandır. Doğu kökenli bu enstrümanı Yunan kültürü yabancı olarak görmüş ve resmi müziklerinde yer almamıştır. Ele aldığımız mozaik örnekler İran ve Antakya'dandır ve sympasionda kadınlar tarafından çalınmaktadır.
- Üflemeli çalgılardan aulos Anadolu'dan Yunanistan'a gelmiş ve filozoflar tarafından olumsuz mitoslarından dolayı negatif eleştirilmiştir. **Ek 3.** ve **Ek 4.** Tablodaki birçok örneğin üzerinde tasvir edilmelerinden anlaşıldığına göre farklı müzik bağlamları, farklı ortamlar ve farklı sosyal etkinliklerde kullanıldıkları, yarı profesyonel halk müzisyenleri yanı sıra profesyonel sanatçıların da çaldığı anlaşılmaktadır. Sesi keskin olduğu için törenlerde, koro ve şiir ile birlikte, cenaze törenlerinde duyguları canlandırmada, savaşa giderken düşmana korku duymamaları ve Yunanlı askerleri cesaretlendirmek amacıyla da kullanılmıştır.
- Üflemeli enstrümanlardan boynuz, salpinx ve diğer trompet çeşitleri müzik amacıyla değil, özellikle savaşta ve belirli ritüel ve tören

bağlamlarında işaret vermek amacıyla kullanılmıştır. MÖ 3. yüzyılda yavaş yavaş gelişen bu enstrümanın birçok çeşidi bulunmaktadır.

- Üflemeli grubundan olan ve kısa trompetten daha uzun olan tuba törenlerde, gladyatör oyunlarında ve askeri amaçlı kullanılmıştır. Latin edebiyatında bu enstrümanın adı tuba, cornu, bucina, lituus ve classicum olarak geçmektedir. Roma tubası Yunan salpinx'ine benzemektedir, salpinx'ten farkı Roma Tuba'larında borunun uç kısmının daha geniş olması ve hayvan boynuzundan veya bronzdan yapılmış olan konik bir ağızlığının olmasıdır. Bazı akademisyenler tuba için eski bir Roma kelimesi olan "lituus" kullanmışlardır. Bazen "tuba" kelimesi genel anlamda bir "cornu" veya herhangi bir boru enstrümana atıfta bulunmak için de kullanılmıştır. Ele aldığımız örneklerde tuba araba yarışı ve gladyatör karşılaşmalarında betimlenmiştir. Bunun yanında cenazelerde, geçit törenlerinde ve oyunların başında, askeri bağlamalarda ve yüksek sesler ürettiği için iletişim, birlikleri kışkırtmak, düşmanı korkutmak ve yanlış mesajlar vermek amacıyla da kullanılmıştır.
- Üflemeli enstrüman kornu mozaik örneklerde gladyatör savaşı sahnelerinde betimlenmiştir. Tamamen işlevsel bir araç olan enstrüman askeri bandolarda, törenlerde ve sirklerde Hydraulius ile birlikte arenalarda sinyal amaçlı kullanılmıştır.
- Yunanlılar tarafından yerli kabul edilen syrinx daha çok çobanların kullandığı halk çalgısıdır. Örneklerde de halkın katıldığı etkinliklerde betimlenmiştir.
- Hydraulius Roma arenalarında tercih edilen bir çalgıdır. Örneklerdeki mozaiklerde enstrümanın betimlendiği sosyal etkinlikler; gladyatör savaşları, müzik yarışmaları ve entellektüel toplantılardır.

Üçüncü bölümde Antik dönemde sosyal etkinliklerde kullanılan müzik enstrüman tasvirlerinin bulunduğu mozaikler, diğer eserler üzerindeki benzer örnekler ve antik yazarların ve filozofların edebi eserlerdeki bahisleri ile birlikte incelenmiştir. Müziğin güçlü ifade formu sayesinde insan duyguları arasında bağ kurulmuştur.

Sosyal etkinliklerde müzik insanları birbirine bağlamış, teşvik etmiş, işbirliği ve uyumu desteklemiştir. Yunan kültüründe müzik dini ve sosyal ritüellerde derin duygular uyandırmış, kamusal alanlardaki rekabetçi performanslarda bireyselliği pekiştirmiş, farklı kültürlerle etkileşim, değerlerin aktarılması ve pekiştirme işlevi grmştir. Bu etkileşimi mozaikler üzerindeki ve Yunan edebi kaynaklarında gözlemlenmektedir. Bu kaynaklara göre müzik aletlerinin çoğu Yakın Doğu'dan benimsenmiştir. Roma ve Erken Bizans mozaikleri üzerindeki müzik aletlerinin tasvirleri, İsrail ve çevresindeki eski medeniyetlerin kullandıklarına benzemektedir.

**Ek 3.** Tabloda yer alan dini konulu mozaiklerde:

- Dionysos ritüellerinde en çok betimlenen aulos'tur. Bu enstrüman tapınak ve kurban törenlerinin yanı sıra kutsal bağlamda gerçekleştirilen danslarda da tercih edilmekteydi. Kolay taşınması, düşük derecede teknik beceri gerektirmesi ve profesyonel olmayan müzisyenler tarafından da alınabilmesi sayesinde en çok çalınan enstrüman olmuştur. Bu **Ek 2.** ve **Ek 4.** teki tablolardan da anlaşılmaktadır. Auletes, içki ve dualar bitene kadar müziği durdurma emri vermekteydi. Bu ritüellerde ve içki yarışmalarında aulos yanında tympanon, lyra, cymbal, syrinx, boynuz enstrümanları da kullanılmıştır.
- Kurban törenlerinde de aulos en çok tercih edilen enstrümandır. Trompet, salpinx, boynuz gibi enstrümanlar kurbanın getirilme anı ve topluluğun dua emrini vermekteydi. Bu törenlerde tympanon ve titreşimli enstrümanlar da bulunmaktaydı.
- Müzik festivalin bir parçasıydı ve Roma döneminde de bu gelenek devam etmiştir. Festivallerde lyra, aulos, kithara, syrinx, hydraulis yer almaktaydı. Kithara ve aulos yarışmaları düzenlenmekteydi. Telli algılar daha ayrıcalıklı bir konuma sahipti ve en fazla, en büyük ödüller bu yarışmacılara verilmekteydi. Syrinx diğer enstrümanları desteklemek amaçlı kullanılmıştır.

Bu tasvirler ve araştırmalara göre sahnede çok sık yer alması ve sunumlara yakın resmedilmesi dini ritüel ve festivallerde müziğin önemli bir unsur olduğunu göstermektedir. Müziğin ve enstrümanların dini bağlamda sosyal etkinliklerde işlevi:

- Sosyal düzeni sağlama
- Topluluk değerlerini aktarmak
- Aidiyet duygusunu geliştirmek
- Kenetlenme
- Dini performansların gücünü arttırma
- Tanrılarla iletişim dili
- Ritüelleri canlı tutmak
- Müziğin büyüğü gücü ile kötü ruhları uzaklaştırmak
- Tanrılara saygı, dua, sunu
- Koro ve kurban alayında kült ifadesi
- Kortejin temposunu sağlama
- Kurbanı kutsal alana ve sunağına götürme
- Tanrı-kurban-halk arasında arabuculuk
- Dansta ritim, izleyicilere zevk vermek
- Libasyonun Tanrı tarafından kabulü
- Sağlık, telkin, ruhsal tedavi, sakinlik, güzelliştir.

Antik Yunan'da dini eğitime çok önem verilmekteydi ve müzik bu eğitimde araç olmuştur. Bu kültürde eğitim; müzik, ahenkli beden eğitimi ve felsefik fikirlerin bileşiminden oluşmaktaydı. Gramerden sonra müzik eğitimi gelmekteydi ve amaç mükemmel insan yetiştirmektir. Kadınlar sympasion, ritüel, törenler gibi sosyal etkinlikler yanında cenaze törenleri ve düğün kutlamaları gibi aile içindeki etkinliklerde de yer almaktaydılar. Heteiralar ve yüksek sınıftan kadınlar müzikle ilgilenmişlerdir. Mozaikler üzerinde kadın dansçılar ve aulos çalgıcıları hocaları ile tasvir edilmiştir. Entelektüel yaşam sahnelerinde Musalar, bilge şair ve düşünürler, edebi eserler işlenmiştir. Bu mozaiklerde Musalar akademik kültürün sembolüdür. Entelektüel sahnelerde kithara, lyra, aulos yanında cymbal, oksyvaphi ve hydraulis kullanılmıştır. Mozaikler ile sosyal sınıfın ideolojisini yansıtmak, elit bir yaşam tarzı ve statü gösterilmek istenmiştir. Aulos tutkuları uyandırdığı için daha az tercih edilmiş, lyra daha çok kullanılmıştır. Eğitim sisteminde müzik ve enstrümanların amacı:

- Ahlaki davranış kazandırmak,
- Kendine hakim olmak,

- Tiyatro oyunlarını doğru algılamak,
- Halka açık gösterilere katılmayı teşvik,
- Saygınlık kazanma,
- İyi karakterdir.

Yunan kültüründe evlilik halka açık etkinliklerdi ve törende düğün ilahileri söylenmekteydi. Düğün gecesi söylenen şarkılara aulos, lyra, kithara, phorminx ve arp eşlik etmiştir. Bu şarkıların amacı:

- Gençlerin evlilikle ilgili endişelerini hafifletmek
- Evlilik, sadakat, cinsellik gibi konularda nasihatlar
- Evliliği kutlamak

Sympasion'larda şarkı söylemek hayırlı bir şey olarak görülmekteydi ve lyra, aulos, barbitos, krotala, syrinx, harp müzik aletleri çalınmaktaydı. Çalınan müzik aletlerinin çoğu telli çalgılardır. Sympasion tasvirli mozaikler ev sahibinin zenginliği, ihtişamı ve prestijini göstermekteydi. Ayrıca mozaikler önemli olayları anmak amaçlı da yapılmaktaydılar.

Ozan ve müzisyenler Yunan tiyatrosunun ayrılmaz parçasıydı. Müzik tiyatrodaki korolarda da kullanılmıştır. Koro performansları şiir, dans ve şarkı sanatının karışımından oluşmaktaydı. Küçük topluluklarda aulos çok tercih edilmekteydi. Hydraulis karmaşık ritimlere uygun olduğu için pandomim için ideal bir enstrümandı. Tympanon, syrinx, kastanyet, cymbal, krotala ve kroupala'da tasvirler arasında bulunmaktadır. Müzik ve enstrümanların tiyatrodaki kullanılıma amaçları:

- Seyircinin korkması,
- Hayvan sesleri çıkarmak,
- Seyirciye oyunun bittiğini belirtmek,
- Oyunun konusunu seyirciye koro aracılığı ile anlatmak,
- Tragedya'nın en acıklı anlarını şarkı ile anlatmak,
- Koronun kamuoyunun sesi olarak ruhsal ve sembolik görevi de vardı,
- Hangi oyuncunun çıkacağını belirtmektir.

Yunan eğitiminin ideali zihin ve bedeni geliştirmek ve müzik ile jimnastik arasında denge kurmaktır. Bu açıdan spor sosyal hayatta çok önemliydi. Eğitim bir auletes eşliğinde yapılmaktaydı. Egzersizler müzikal tatbikat olarak ğretilmekteydi. Sporda ve yarışmalarda müzik ve enstrümanların amacı:

- Egzersizleri müzikal tatbikat ile öğretmek,
- Zihinsel gelişimi sağlamak,
- Spor müsabakalarında tuba gibi üflemeli enstrümanlarla kazananları ilan etmek.

Askeri amaçlı müzikte telli enstrümanlar nadiren kullanılmıştır, vurmali ve telli enstrümanlar tercih edilmiştir. Trompet, salpinx, tuba, kornu güçlü sesleri ve pratik oluşlarıyla askeri alanda kullanılan enstrümanlardır. Askeri müzik ve enstrümanların amaçları:

- Askeri eğitim tatbikatları ve disiplini sağlamak,
- Toplantıya çağırmak gibi savaş sinyalleri vermek,
- İletişi ve organizasyonu sağlamak,
- Stratejik manevralar,
- Askeri alay ve törenlerde duyguları uyandırmak,
- Emirlerin iletilmesi,
- Düşmana yanlış bilgi vermek,
- Kamp içi saatleri, alarm belirlemek (bucina)
- Savaşta ilerleme ve çekilme ağırısı,
- İmparatorun var oluğunu bildirmektir.

Savaş arabası yarışları gösteriler arasında en eski ve en popüler olandır. Sirk, binicilik ve koro, pandomim gibi diğer gösteri türlerini de kapsayan bu etkinliklerde çatalı ziller, tympanon, salpinx, aulos, hydraulis, tuba kullanılmıştır. Tuba gibi üflemeli enstrümanlar yarışın hazırlık, başlama, bitiş ve kazananı ilan gibi sinyalleri vermek amacıyla kullanılmıştır.

İlk olarak aristokratların cenaze töreni olarak başlayan gladyatör eğlenceleri sirklerde, tiyatro ve stadyumlarda yapılmaktaydı. İmparator için halkı yatıştıran, propoganda ve popülaritesini arttıran önemli siyasi bir araç olmuştur. Mozaikler üzerinde betimlemelerden de görüldüğü gibi tuba, kornu ve hydraulis enstrümanları gladyatör savaşlarında kullanılmıştır. Metalden yapılan üflemlerli çalgılar, dövüş kılıçlarının sesini kapatabilecek ve büyük arenadaki seyircilerin duyabileceği yüksek ses çıkarabilmekteydi. Enstrümanların gladyatör savaşlarındaki amacı:

- Açılış tören alayı tuba, aulos ve lituus müziği ile vurgulanmaktaydı,
- Yarış başlangıcı sinyali,
- Ölümcül darbe ile af arasındaki kararın, yaralı gladyatörün gönderilmesi veya öldürülmesi anının heyecan verici anını işaret etmek,
- Kalabalığın heyecanını vurgulamak,
- İnsan çılgınlıklarını taklit etmek, vurgulamak ya da örtbas etmek,
- Sonucu beklemeyi bildirmek,
- Kazananların isimlerinin son duyurusudur.

Müziğin özel hayatta bulunduğu alan işçi şarkılarıdır. Aulos dolgun ve etkileyici sesi ile şehir sur yapımı, gemilerin suya indirilmesi, savaş gemisi kürekçileri gibi yoğun gayret gerektiren ve tekrara dayalı faaliyetlere eşlik etmiştir. Müziğin işçi şarkılarında işlevi:

- Ritimli melodi ile işi yapanların hareketlerini senkronize etmek ve kolaylaştırmak,
- Eyleme teşvik,
- İşbirliği sağlamak,
- Yorgunluğu gidermek,
- Belli bir düzen ve organizasyon ile çalışmayı yürütmektir.

Kültürel etkileşiminin önemli kamusal alanı sokaklarda müzisyenler kendi kültürel bilgi ve deneyimlerini icra etmişlerdir. Tasvirlerde bu etkinliklerde aulos, cymbal ve tympanon kullanılmıştır. Sokak müziğinin amacı:

- Toplumsal yönlendirme, şartlandırma,
- Propoganda,

- Cesaret, kahramanlık, yurt sevgisi gibi duyguları aşılama
- Bilinçaltı, davranış, tüketim alışkanlıklarını etkilemek,
- Geçmişe ait anıları hatırlatmak,
- Gelecek hakkında hayal ve planlara önyak olmaktır,

Yapılan araştırmalar ve ele aldığımız örneklerdeki tasvirlerle göre müzik ve müzik enstrümanları kamusal ve özel alanlarda birçok sosyal etkinlikte yer almıştır. Müziğin sosyal etkinliklerde amacı hem duyguları harekete geçirmek hem de işlevsel olmuştur. Tasvirler üzerindeki benzerliklerden anlaşılacağı gibi Yunan kültürü müzik aletlerinin çoğunu Yakın Doğu'dan benimsemiş ve kendi kültürü ile bütünleştirmiştir. İlk zamanlar dini amaçlı ritüel ve sosyal etkinliklerde yer alan enstrümanlar Hellenistik ve Roma dönemlerinde daha geliştirilerek eğlence, propaganda, gösteri ve savaşlarda daha işlevsel olarak sosyal hayatın içinde yer almışlardır.

Araştırmamızda antik kaynaklarda anlatılan enstrümanlar farklı tercümelerden kaynaklı farklı isimlendirildikleri gözlemlenmiştir. Örneğin aulos ve syrinx bazı kaynaklarda flüt olarak geçmekte, tuba ve salpinx ise genel olarak trompet olarak adlandırılmaktadır. Enstrümanların antik kaynaklardaki orijinal adları ile çevirmek daha anlaşılır olmasını sağlar. Antik dönemlerde Yunan kültürüne göre her enstrümanın bir ethosu bulunmaktaydı ve iyi ve kötü olarak gruplandırılmıştır. Teknik özelliklerinin ve tarihi gelişim aşamalarının, hangi ortamlarda kimlerin kullandığının bilinmesi yanında her enstrümanın ethosunun ve hangi gruba girdiğinin belirlenmesi tasvirler üzerindeki enstrümanların doğru algılanması ve adlandırılması için önemlidir.

## KATALOG

<b>Kat. No:</b>	<b>1</b>
Eser Adı:	Dionysos'un Zaferi
Bulunduğu Yer:	Virgil Evi, Sousse
Korunduğu Yer:	Tunus, Sousse Arkeoloji Müzesi
Müze Envanter No:	57.099
Ölçüler:	-
Malzeme ve Teknik:	-



Tanım:	Dionysos, dökümlü elbisesi ve üzüm demetlerinden oluşan bir taç giymiştir, dört kaplan tarafından çekilen bir arabada durmaktadır ve yanında elinde bir palmye dalı tutan zafer tanrısı Victory vardır, ikisinin başı izleyiciye doğru dönüktür. Dionysos leopar derisinden uzun khiton giymiş, başında üzüm ve asma yapraklarından oluşan bir çelenk, sağ elinde öne doğru eğimli bir thyrsus taşımaktadır. Arabaya ve kaplanlara liderlik eden bir Satyr kısmen eksiktir, yarım geriye dönük yürümektedir. Kaplanların üzerinde kıvrılarak dans eden bir Maenad tympanon çalmaktadır. Arabanın arkasında omzunda krater olan ve pedum taşıyan bir Satyr durmaktadır. Sahne, altta iki figürle tamamlanmıştır, bir leopar kâsedan su içmekte, bir omzu üzerinde pedum ile bir çocuk aslanın üzerinde ilerlemektedir. Sahneyi çevreleyen bordürde Tanrı'nın getirdiği dünyevi bolluk kavramını vurgulayan Eros ve asmalar yer almaktadır.
Tarih:	MS 3. yüzyıl başları
Literatür/Referans	Dunbabin: 1971: 53-56. Fig. Pl XII, P53 - Parrish 2017: 261, 262. Fig. 3 - Elkerton 2018: 222-228. Fig. 123.

637

<sup>637</sup> Katalog üçüncü bölüm başlıklarındaki konu sınıflandırmasına göre sıralanmıştır. Her konunun başlığında ilgili örneklerin katalog numaraları verilmiştir.

**Kat. No:** 2  
**Eser Adı:** Zippori/Sepphoris  
**Bulunduğu Yer:** İsrail, Celile Bölgesi, Sepphoris / Zippori'deki Roma Villası, Triclinium  
**Korunduğu Yer:** Zippori / Sepphoris Ulusal Parkı

**Müze Envanter No:** -

**Ölçüler:** Merkezi dikdörtgen 3.2 x 1.65 m  
Dionysos ve Herakles arasındaki içki yarışması giyoş motifi çerçeveli panel 135 x 78 cm  
Diğer paneller boyut olarak değişir; küçük olanlar neredeyse kare ve kenarları ile 45 cm, daha büyük olanlar ise iki kat gibi genişliktedir.

**Malzeme ve Teknik:** -



**Tanım:** Anıtsal bir yapının ana salonunda bulunan bu mozaik bir merkezi dikdörtgen ve her birinde Yunanca bir yazıt bulunan on beş panelden oluşmaktadır. Bu mozaikte Dionysos'un mitolojisinden alınmış sahneler tasvir edilmiştir. Etrafında, yirmiiki akhantus madalyonu ve iki dar taraftaki orta volütlerde kadın portrelerini içeren 60 santimetre genişliğinde bir bordür bulunmaktadır. Merkezi panelde Dionysos ve Herakles arasında bir içme yarışması betimlenmiştir. İki ana figür Yunan yazıtları ile tanımlanmıştır. Dionysos isminin ilk üç harfi korunmuştur. Dionysos panelinin ortasında yakın konumda soluna yaslanmış ve pallium giymiştir, himation vücudunun alt kısmını kaplamış, sol ön kolunun etrafına sarılmıştır, sol kolu bir kanepeden desteklenmiştir. Yukarı kaldırdığı sağ eli ile boş bir skyphos'u ters tutmaktadır. Dionysos'un karşısında oynayan ve hafifçe vücudunun üst kısmı biraz geriye eğilmiş, aulos çalan çıplak bir genç vardır. Bu genç izleyiciye bakmakta ve aulos'u Dionysos'un sağına çok yakın bitmektedir. Arkasında Herakles, diz çökmüş ve bir bardak şarabı ağzına doğru götürmektedir. Başka bir panelde, arabasında yatan tanrıya bir çift aulos çalan bir Satyr eşlik etmektedir. Hediye verenlerin bulunduğu alayı tasvir eden panelde, bir Kentaur aynı enstrümanı çalarken, bir Maenad tympanon çalmaktadır. Başka bir panelde oturan bir Maenad elinde bir sepet ve yanında biri çift aulos çalmaktadır.

**Tarih:** MS 200

**Literatür/Referans:** Mucznik 2011: 277. Fig. 10, 11, 12, 13, 14 - Weiss 2009: 941-944. Fig. 1, 2. - Meyers et al. 2004: 63-64. Fig. 35, 48 - Talgam-Weiss 2004: 47-59. Fig. 32 - Meyers et al. 1987: 227. - Monteagudo 1999: 46-54. Fig. 6 - Waner 2014: 277, 278. Fig. 6-10.

<b>Kat. No:</b>	<b>3</b>
Eser Adı:	Dionysos Mozaïği
Bulunduğu Yer:	Roma Villası, Triclinium, Köln
Korunduğu Yer:	Köln, Roman -Germanik Müzesi
Müze Envanter No:	-
Ölçüler:	7x10 m
Malzeme ve Teknik:	-



Tanım:	Mozaik sekizgenler ve karelerin etrafı iç içe geçmiş giyoş bordürleri ile oluşturulan geometrik dörtgenlerle kaplıdır, boşluklar baklava dilimleriyle doldurulmuştur. Şekiller sekizgenler ve kareler içine yerleştirilmiştir. Toplamda otuz bir panel vardır. Ortada bulunan daha büyük kare daha kalın giyoşlu kenarlıklarla vurgulanmıştır. Tüm zeminin ortasında, genç bir Satyr tarafından desteklenen sarhoş Tanrı'nın tanınmış grubu vardır. Kareler içine oturtulmuş sekizgen alanlarda Dionysos efsanelerinden sahneler ve müzik aletleri tasvirleri bulunmaktadır. Zengin süslü zemin ile figürlü panoların hafifliği arasında bir zıtlık vardır, figürler beyaz tesseraların üzerine yerleştirilmiş düz bir zeminde öne çıkmıştır. Kontrast, renklendirmede de kendini göstermektedir. Figürler klasik, iyi orantılıdır ve dikkatle modellenmiştir.
Tarih:	MS 220 civarı.
Literatür/Referans	Sutkowska 2018: 88-91. Fig. 6 - Fremersdorf 1956: 233-238. Fig. 37, 40, 44, 49. - Dunbabin 1999: 79-91. Fig. 83. - Hornik 2015: 150, 151. Fig. XIII, Xh 36.

**Kat. No:** 4

**Eser Adı:** Dionysiac Alayı İçeren  
Mozaik Parçaları ve  
Erato ve Euterpe Büstleri  
Mozaik Parçası

**Bulunduğu Yer:** Gerasa, Ürdün, Roma Evi  
Tricliniumu

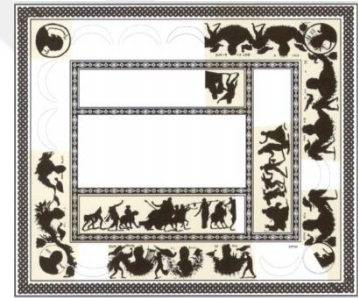
**Korunduğu Yer:** Yale Üniversitesi Sanat  
Galerisi



**Müze Envanter No:** -

**Ölçüler:** 69,9 x 88,9 cm  
62,9 x 58,4 cm  
65,4 x 88,3 cm; 67,3 x 67,9  
cm; ve 62,2 x 54,6 cm

**Malzeme ve Teknik:** Kireçtaşı ve cam tessera



**Tanım:**

Gerasa Mozaik'i'nin dekore edilen alanı yaklaşık olarak 3,8 x 4,4 metre bir dikdörtgenden oluşmaktadır. Resimli paneller zeminin orta bölümü kaplamaktadır ve yaklaşık 2,8 x 2,2 metredir. Üç parçadan oluşan friz bölümü Dionysos'un Zafere'ni tasvir etmektedir. Bir çift Kentaur, tanrı Dionysos'u tekerlekli bir araba ile çekmektedir, Dionysos sadece belden aşağı dökümlü bir kumaş giymiş, başında sarmaşıktan taç ve bacaklarının üzerinde uzun bir thyrsus ile oturan bir kadına sırtını dayamıştır, bu kadın eşi Ariadne'dir ve örtülü, uzun mavi-yeşil bir giysi giymiştir. Önlerinde ve arkalarında bir sürü Satyr, Maenad, ve diğer egzotik ve mitolojik yaratıklar eşlik etmektedirler. İki ilham perisinin tasvir edildiği panellerde Euterpe ve Erato yer almaktadır. Üst gövdeleri ve yukarı bakan bir kadın figürünün başı, bir çift çıplak kanatlı genç Eros'un tuttuğu yeşillikli ve meyveli bir çelenk arasındadır. Erosların üzerine kuşlar serpiştirilmiştir. Yazıtlar musaların başlarının üstünde bulunmaktadır. Geleneksel uğraşları olan Erato lya, Eoterpe ise aulos ile resmedilmiştir. Mozaik 20 cm genişliğinde bir çiyöş ile çevrelenmiş, her birinde döngüsel bir çelenk ve kişiselleştirilmiş mevsimlerin madalyonlarını içeren bir çerçeve içermektedir. Çelenk, iki kuşla birlikte, bir ilham perisinin büstünü veya ünlü bir edebi eserin büstünü çevrelemektedir.

**Tarih:**

MS 2. yüzyılın sonları – MS 3. yüzyılın başları

**Literatür/Referans**

Grossmann 2006: 148-152. Fig. 1- Dopico 2015: 25, 26. Fig. 10  
<https://artgallery.yale.edu/collections/objects/79009>

**Kat. No:** 5  
**Eser Adı:** Noheda Mozaïği B ve D Panelleri  
**Bulunduğu Yer :** İspanya, Cuenca, Noheda, Roma Villası  
**Korunduğu Yer:** -  
**Müze Envanter No:** -  
**Ölçüler:** Villa 290,64 metrekare  
231,62 metrekaresi korunmuş  
**Malzeme ve Teknik:** 1,5 milimetreye varan opus vermiculatumlardan oluşturulmuş



**Tanım:** Mozaik altı parça: A, B, C, D, E ve F şeklinde adlandırılmıştır. Panel B: “Kıskanç Damat”, Panel D: Dionysos Zaferi, diğer panellerde Paris’in Yargısı, Paris ve Helen’in Laconia’dan tekne ile seyahati ve danseden Troyalıların onları karşılaması, orta frizde Pelops ve Hippodamea’nın hikâyesi anlatılmıştır.  
Panel B: Kuzeyde bulunmaktadır, iki kısma ayrılmıştır. Ana bölümde, pandomim temsili yer alır. Üç gruptan oluşan soldan sağa karakterler: ilk sahneyi sınırlayan perdelerin arkasında, hydraulis çalan bir müzisyen ve iki asistan köruk ile hava üflemedir. Arkalarında iki kadın ve koroyu oluşturan bir adam, yanında maske ve peruk takan zengin giyimli dansçı, arkasında şarkıyı çalan başka bir genç müzisyen, altında bir kız vardır, onu beyaz giyinmiş bir erkek aktör ve yüzünde maske olan ve aulos çalan başka bir sanatçı takip etmektedir. İkinci kısımda, bu grubun yanında bir yatak, etrafında bulunan altı karakter bulunmaktadır. İlk karakter, yatağın ayağının yan tarafında bir ahşap perdenin arkasına saklanmış, bir omuzu açık bırakan tunik giymiş bir aktördür, sahnenin arkasında ise saçları traşlı başka bir aktör durmaktadır. Ön planda oturan evli çift zengin işlemeli bir yatağa oturmuşlar ve diğer karakterlerden izole eden panel ile çevrelenmişlerdir. Küçük köle bunların ayaklarının önünde oturmuş, beyaz bir toga giymiş ve sağ koluyla birlikte sol taraftaki pandomime davet ediyormuş gibi hareket etmektedir. Üstlerinde bulunan yazıt: ‘MIMUS ZELOTYPI NUMATI’, ‘Yeni evli zengin kıskanç MIME’ yazmaktadır. Ana sahnenin altında, düz lentolar ve dalgalı kemerler, çift sütunların arasında oyunlar, boks ve oyuncular ile ilgili çeşitli figürleri bulunmaktadır.  
Panel D: Doğu tarafta yer almaktadır. Dionysos alayı tasvir edilmiştir. Sakallı ve bıyıklı tanrı Ariadna’nın yanındadır, aulos ve sekiz veya dokuz tüplü syrinx çalan ve simetrik duran iki Kentaur arasında kanatlı zafer tanrıçası Victoria tarafından taçlandırılmaktadır. Tanrı sağ eliyle bir sürahi ile şarap dökerken, solda thyrus’u bulunmaktadır. Bu karakterlere, teplerle dans eden iki Maenad ve meyve dolu bir tepsi eşlik etmektedir. Bu gruptan önce meşalelerle iki Satyr gelmektedir. Solda sarhoş, eşeğe binen ve bir Satyr ve Maenad tarafından tutulan Silenus görülür. Yanında, elinde pedum taşıyan satyr, diğer iki Satyr, ellerinde şarap ve syrinx vardır. Aralarında bir Maenad, Dionysos’un bronz kraterini taşımaktadır. Çubuklara monte edilmiş kroupala çalan Pan ile sahne tamamlanmıştır.  
**Tarih:** MS 4. yüzyıl  
**Literatür/Referans** Parrish 2017: 259-269. Fig. 16. - Schibille et al. 2020: 1, 2. - Görkay 2017: 205-207. Fig. 17. - Tevar 2017: 27-46. - Tevar 2015: 439-443. Fig. 3. - Roux 2017: 199-216. Fig. 1.

**Kat. No:** 6  
**Eser Adı:** Şeyh Zouede Mozaïği  
**Bulunduğu Yer:** Kuzey Sina  
**Korunduğu Yer:** Ismailia Müzesi, Ismailia, Gaza  
**Müze Envanter No:** -  
**Ölçüler:** 7,25 x 6.60 metre  
4,7 x 3 metre giyoş bordür  
**Malzeme ve Teknik:** -



**Tanım:**

Mozaik üç panelden oluşmaktadır. İki mitolojik tema tasvir edilmektedir. Üst panelde Phaedra ve Hippolytus efsanesi ve orta panel Dionysos alayı ile sarhoş Herakles'tir. Alt panel ise salondaki sanat eserlerini öven ve ziyaretçiyi güzelliğinden zevk almaya davet eden nilotik sahneler, ilkbahar ve sonbahar mevsimlerinin ikonografisine atıfta bulunan motiflerle çevrili yazıt bulunmaktadır. Merkezi panel Dionysos alayını temsil etmektedir. İzleyici için bir tür daire oluşturan, katılımcılar ileriye doğru adım atan, dans eden ve müzik aletleri çalan kişiler bulunmaktadır. Üst tarafta yedi mitolojik figür ve bir hayvan vardır. Dionysos, erkek ve dişi iki Kentaur tarafından çekilen ve Eros tarafından sürülen iki tekerlekli bir arabada oturmaktadır. Dionysos'un arabasına koşan kadın Kentaur, izleyicinin dikkatini çekerek sahnenin merkezi odağını oluşturan büyük boyutlu bir lyra arkasında durmaktadır. Ön plandaki Kentaur aulos ve arka planda arkadaşı bir lyra çalmaktadır. Onlardan önce beyaz bir eşek gitmekte, üzerinde Silen, büyük olasılıkla Tropheus'dur. Dans eden kortejdeki bir sonraki kişi Silenos olan Skyrthos veya Jumper'dir. Oynayarak her iki elinde de vurmali çalgılardan bir çeşit Kastanyet (crumata) tutmaktadır. Bu sıradaki kortejin son figürü arkadan gösterilen çıplak bir Maenad elinde cymbal sesi ile dans etmektedir. Alt tarafta, dans eden bir Satyr cymbal çalarak ilerlermektedir. Orta panelin ikinci sırasında sarhoş ve çıplak Herakles genç bir Silenos'un yardımıyla zor bir şekilde yürümektedir. Bu grubun arkasında büyük bir şarap vazosu vardır. Önünde duran iki kulplu büyük bir içki kabı, yakalı bir panter kulplardan birine ön pençeleri ile eğilmiştir. Keçi ayaklı ve insan vücudu ile bir Pan kahramana doğru yaklaşmakta, sakallı ve iki uzun boynuzu vardır. Bir omuzdan bir nebris düşer, sol elinde bir avuç üzüm, sağda ise crumata bulunur. Hemen arkasında bir Pan ve onun arkasından da, neredeyse çıplak olan başka bir Silenos sol eliyle desteklediği uzun bir kornuyu çalarak sağa yürümektedir. Onunla yüz yüze sola hareket eden yarı dans eden kırmızı tunik giyen bir Maenad'ın sol elinde bir tef, sağında bir tyros vardır.

**Tarih:**

MS 4. yüzyılın sonlarına veya MS 5. yüzyılın başları.

**Literatür/Referans**

Mucznick 2011: 273–276. Fig. 6, 7, 8. - Sadeh 2011: 164-166. Fig. 3. - Olszewski 2004: 1-12.

**Kat. No:** 7

**Eser Adı:** Dionysos ve Herakles İçme Yarışması

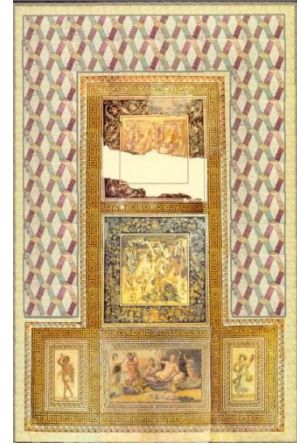
**Bulunduğu Yer:** Antakya, Atrium Evi, Triclinium

**Korunduğu Yer:** Worcester Sanat Müzesi

**Müze Envanter No:** 1933.36

**Ölçüler:** 1.84 x 1.86 m  
Mozaik panel, 7.20 x 4.80 metre ölçülerindeki triclinium'un bir parçası. Triclinium beş ayrı amblematadan oluşmaktadır.

**Malzeme ve Teknik:** Mermer, kireçtaşı ve cam tesseralardan oluşturulmuştur.



**Tanım:** Geleneksel T-şekilli Triklinium mozaïği beş figürden oluşmaktadır. "Paris'in Yargısı" paneli Louvre Müzesi'ndedir. "Afrodit ve Adonis" tasvir edildiği bölüm, Princeton Üniversitesi ve Campbell'ın William Alexander'ın onuruna Wellesley Koleji'ndedir. Dans eden Satyr ve Meaned'i temsil eden iki panel Baltimore Müzesi'ndedir. Herakles ve Dionysos arasında içme yarışmasını anlatan panel ise Worcester Sanat Müzesi'nde sergilenmektedir. Panonun merkezinde, Dionysos minderler üzerine uzanmış, teni pembenin çeşitli tonlarında seramik parçalarla betimlenmiştir. Şarap tanrısı, bardağını kaldırarak, yarışı kazandığını ilan etmektedir. Sarhoş Herakles geriye doğru eğilmiş, kulagina aulos çalan genç bir kadını dinleyerek, bardağında kalan son damlaları içmektedir. Hepsinin başında cam parçalarından yapılmış yeşil renkli çelenkler bulunmaktadır. Tanrı Dionysos, kupasını bitirerek içme yarışmasını açıkça kazanır. Herakles'in önünde Eros, Dionysos'un arkasında zaferini kutlayan beyaz saçlı bir Silenos oturmaktadır. Sahnenin önünde gümüş krater ön planda dikkat çekmektedir.

**Tarih:** MS 2. yüzyılın başları

**Literatür/Referans**

Archambeault 2004: 35-39. Fig. 17, 18. - Dubabin 1999: 162. Fig. 165- Tabanlı 2007: 18. Fig. 15 - Dunbabin 1993: 119-121. Fig. 4.- Barsanti 2012: 28, 29. Fig. 4, 5. - Ovadiah 2013: 352-356. Fig. 2

**Kat. No:** 8

**Eser Adı:** Vaudeville Sanatçıları

**Bulunduğu Yer:** Roma, Aventine /  
Aziz Sabina



**Korunduğu Yer:** Vatikan Müzesi

**Müze Envanter No:** Vat.859

**Ölçüler:** 2.41x0.6 m

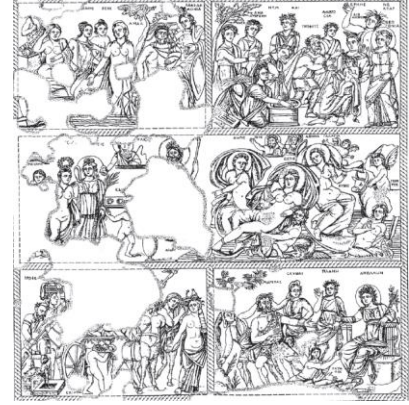
**Malzeme ve Teknik:** -

**Tanım:** Aventine'in av sahnelerine eşlik eden antik bir vodvil performansını temsil etmektedir. Sahnede sekiz figür görülmektedir: Krotalalı iki kadın dansçı, iki erkek tibia/aulos çalmakta, üç müzisyen ve bir cücedir. Cüce dışındaki tüm figürler vurmali çalgı çalmaktadır. Solda bulunan ilk figür, erkek, sağa dönük, belden kemerli kısa bir tunik giymiş ve eli ile çift aulos, aynı anda sağ ayağıyla bir skabellum çalmaktadır. Sağa doğru hareket eden ve omzunun üzerinden geriye bakan bir kadın dansçı ikinci figürdür ve iki erkek figürün ortalarında şeffaf kolsuz kıyafeti ile dans etmektedir. Üçüncü figür, erkek ve sadece peştamal giymiş, dans ederken sağ eli vurmali bir çalgı çalmaktadır. Bu figürlere dönük bir sanatçı ikili aulos çalmaktadır. Merkezde stibadyum ve önünde bir cüce durmaktadır, soluna dönmüş ve ilk icracı grubuna bakmaktadır, sağ elinde oinokhoe tutar ve sol elinde şarap kepçesi vardır. Bu figür açık renkli, yukarıdan aşağı doğru giden şeritleri olan kolsuz bir tunik giymiştir. Arkasında, stibadiumun önündeki boşluğun ortasında küçük yuvarlak bir masa ve bunun sağında büyük bir amphora vardır. Cüce elinde oinokhoe ile dört ayaklı masadan uzaklaşmaktadır, neredeyse kendisi kadar uzun olan bir standartta yer alan sıradan şekilli bir şarap kavanozu bulunmaktadır. Altıncı figür erkektir, peştamal giymiş ve çatallı sopaları sağ elinde tutmaktadır. İzleyiciye sırtı dönük dans eden kadın dansçı, kolları başının üstünde, krotala çalmaktadır. Dansçıya doğru sola bakan son figür, giyinmiş başka bir peştamal giymiş erkek ise elinde çelenk ve sağ elinde çitalar tutmaktadır. Tüm sanatçıların ayakları çıplaktır. Bu sahne, özellikle ortaya çıkabilecek gürültü göz önüne alındığında canlı bir performansını temsil etmektedir. Ortam, aulos'un yanında vurmali çalgılar, çingiraklı erkek dansçılar ve kastanyetli kadın dansçılardan dolayı gürültü, sağır edicidir.

**Tarih:** MS 3. yüzyıl ortaları

**Literatür/Referans** Dunbabin 2004: 170. Fig.9- Blake 1940: 118. Plate 30 Fig.6 - Wootton 2004: 248-252. Pl 32 Fig.2 - Clarke 2003: 217. Fig. 127 - Gavrilli 2011: 155,156. Fig. 85.- Blake 1936: 174,175. Fig. Pl 42 Fig. 6.

**Kat. No:** 9  
**Eser Adı:** Marsyas'ın Kararı  
**Bulunduğu Yer:** Aion Evi, Nea Paphos, Baf, Triclinium  
**Korunduğu Yer:** Paphos Arkeoloji Müzesi, Kıbrıs  
**Müze Envanter No:** -  
**Ölçüler:** 68 metrekare  
9.0 × 7.6 metre  
**Malzeme ve Teknik:** -



**Tanım:** Mozaik beş panodan oluşturulmuştur.  
1. Zeus ve Leda  
2. Hermes, Bebek Dionysos  
3. Orta panelde Andromeda'nın annesi Kassiopea ile Nereidler arasındaki güzellik yarışması  
4. Dionysos Alayı  
5. Apollo ile Marsyas arasındaki müzik yarışmasındaki en dramatik an betimlenmiştir. Bu panelde Tanrı Apollon, görkemli bir duruşla bir kayanın üzerinde oturmakta ve kolunun altında bir lyra tutmaktadır. Tanrı bu sahnede bir ölümlüyü işkenceyle ölüme mahkum etmiştir. İki kişi tarafından saçından yakalanan Marsyas Apollon'un karşısında korku ile durmaktadır. Yerde Olympus adında bir genç efendisi Marsyas için merhamet dilemektedir. Sahnede Apollon'un sağında yer alan personifikasyon Marsyas'ın hatasının kişileşmiş halidir, sağ elini bir jest ile yukarı kaldırmış satyr'e öğüt vermektedir ve tanrıya saygısızlık eylemini onaylamadığını ifade etmektedir.

**Tarih:** MS 4. yüzyıl (MS 323 yılından sonra)  
**Literatür/Referans:** Olszewski 2013: 209-233. LXXX Fig. 11.- Olszewski 2020: 226-229. Fig. 5, 9.- Jastrzebowska 2018: 531-537. Fig. 2

**Kat. No:** 10

**Eser Adı:** Sanatsal Yarışmalar ve Atletik Yarışmaları Gösteren Stadyum Taban Mozaïği

**Bulunduğu Yer :** Psila Alonia, Patras

**Korunduğu Yer:** Patras Arkeoloji Müzesi, Yunanistan

**Müze Envanter No:** -

**Ölçüler:** 6.6 x 2.5 m

**Malzeme ve Teknik:** -



**Tanım:**

İki bölüme ayrılmış olan mozaïğin etrafı ikili örgü bordür (basit giyoş) ile çevrelenmiştir. Bu ikili örgü bordürün etrafı ise dıştan içinde dikey ve yatay oval daireler dizisi olan bordür ile çerçevelemiştir. Bordürler arasındaki iki panelde atletik ve sanatsal yarışmalar betimlenmiştir.

Üst panelde; müzikal, dramatik ve koro performansları betimlenmiştir. Ortada üzeri ödülleri ile dolu bir masası bulunmaktadır. Masanın sol tarafında uzun bir khiton giymiş çift aulos çalan bir müzisyen ve ona eşlik eden iki figür bulunmaktadır ve figürler sola dönüktür. Bu figürlerin sağında kithara çalan bir müzisyen ve yanında ağzı açık maskelerle üç aktör yer almaktadır, bu figürlerden biri ortada ödülleri olduğu masaya doğru ilerlemektedir. Masanın sağ tarafında tragedya aktörleri, koro ve en solda kithara çalan bir sanatçı durmaktadır.

Alt panelde; atletik yarışmaları anlatan figürler resmedilmiştir. En solda meşale koşucusu bulunmaktadır, onun yanında ise disk atıcı, atlayıcı, güreşçiler, boksörler ve koşucu gibi sporcuların müsabakaları yer almaktadır. Kazananlar taçlandırılmış ve bir palmye dalı tutmaktadır.

**Tarih:** MS 2. yüzyılın sonu – MS 3. yüzyılın başlangıcı.

**Literatür/Referans:** Luberto 2018: 54-57. Fig. 1, 2. - Rızakıs-Petropoulos 2006: 43,44. - Robinson 2012: 113. - Gavrilı 2011: 210-211. Fig. 132.

**Kat. No:** 11

**Eser Adı:** Müzikal Agonlu Mozaik

**Bulunduğu Yer:** Piazza Armerina, Çocuk Villası, Sicilya

**Korunduğu Yer:** Piazza Armerina

**Müze Envanter No:** -

**Ölçüler:** -

**Malzeme ve Teknik:** -

**Tanım:** Çocukları farklı aktivitelerde gösteren mozaikler tüm binayı kaplamaktadır ve bunların arasında bulunan bu bölüm çocuklar arasındaki müzikal bir yarışmayı temsil etmektedir. Soldan sağa: bir kithara çalan, hydraulis kafasına yerleştirilmiş bir genç, bir çift aulos ve bir salpinx çalan figür bulunmaktadır. Sol kenardaki figür, podyumla birlikte bir müzik yarışmasını düşündüren bir palmye dalı tutmaktadır. Hydraulis'in bir kısaltması olan müzik aleti, gerçekçi olmayan bir şekilde oyuncunun başının üstüne, kahaalara neden olabilecek güçlü bir sanatsal ilhamla yerleştirilmiştir. Çift auloslu bir sonraki figür baş ve ayağın alt kısmı tahrip olmuştur.

**Tarih:** MS 4. yüzyılın başı

**Literatür/Referans:** Remijsen 2015: 139. Fig. 3.



**Kat. No:** 12

**Eser Adı:** Orpheus Mozaïği

**Bulunduğu Yer:** Orpheus Villa, Miletos

**Korunduğu Yer:** Pergamon Müzesi, Berlin

**Müze Envanter No:** -

**Ölçüler:** 7.80 x 6.30 metre

**Malzeme ve Teknik:** Şeffaf renkli cam

**Tanım:** Orpheus Mozaïği T şeklindeki dekore edilen triklinium odasının bir parçasıdır. Orpheus'un hayvanlarla çevrili bir tasviri, odanın ortasında, T'nin yatayına yerleştirilmiştir. Orpheus oturmakta ve yanında bir köpek ve karga bulunmaktadır. Orpheus sol eliyle lyra tutmaktadır, sağ kolu havada ve elinde pena bulunmaktadır. Başında Firig başlığı olan figür, giysileri ve oturma şekli ile diğer Orpheus tasvirlerine benzemektedir. Alt kısmında dokuz vahşi hayvan ve mızraklarla venatorlara benzeyen, kanatları olan dört figür vardır. Hayvanlar arasında iki av köpeği ve iki aslan, bir panter ve bir geyik ve bir Antilop veya Oğlak avlayan bir kaplan ve bir ayı bulunmaktadır. Bu sahnede bir venatio (vahşi hayvan avı) tasvir edilmiştir.

**Tarih:** MS 2. yüzyılın sonları

**Literatür/Referans:** Nicole 2016: 181. Fig. 23 - Tülek 1998: 45. Kasap 2020: 38. Fig. 40.

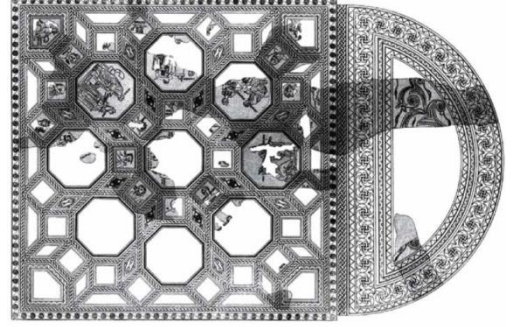


<b>Kat. No:</b>	<b>13</b>
Eser Adı:	Homer ve Musa'lar Mozaïği
Bulunduğu Yer:	Vichten RomaVillası
Korunduğu Yer:	Lüksemburg Ulusal Tarih ve Sanat Müzesi
Müze Envanter No:	-
Ölçüler:	61,3 metrekare
Malzeme ve Teknik:	-



Tanım:	Figürlerin üzerindeki yazıtlara göre mozaïğin merkezinde, ilham perisi Kalliope ve şair Homeros'un figürü bulunmaktadır. Merkezi panelde oturur vaziyette yer alan Homer, sağ elini öne doğru uzatmış, havaya kaldırdığı sağ eli panelin tam ortasındadır ve Homer'e dikkatleri çekmektedir. Onları yıldızlar gibi çevreleyen, aralarında Uranüs'ün da bulunduğu diğer sekiz ilham perisi vardır. Uranüs bir bloğun üzerine oturmuş, sağ elinde bir çubuk tutmuş ve iç içe geçmiş daireler olarak tasvir edilen bir küreyi göstermektedir. Kürenin merkezinde muhtemelen dünyayı işaret edebilecek bir gölge vardır. Merkezdeki sekizgeni çevreleyen sekizgenler içinde Musaların tasvirleri bulunmaktadır. Bu sekizgenlerden birinde tarih perisi Klio, kithara'yı icad etmiştir. Başka bir sekizgende Euterpe iki elinde flüt tutmaktadır.
Tarih:	MS 240
Literatür/Referans	Dopico 2015: 21-23. Fig. 7. - Jastrzebowska 2018: 556-559. Fig. 25

<b>Kat. No:</b>	<b>14</b>
Eser Adı:	Monnus Mozaik
Bulunduğu Yer:	Trier
Korunduğu Yer:	Trier, Rheinisches Landes Müzesi
Müze Envanter No:	-
Ölçüler:	5, 75 x 4, 43 m
Malzeme ve Teknik:	-



Tanım:	<p>Dış bordürü dalga ve giyüş motifleriyle oluşturulmuştur. Sekizgen madalyonlar ve bu madalyonların etrafında etrafı çift örgü desen ile çevrili kare panolar bulunmaktadır. Her köşede mevsimleri simgeleyen genç erkek figürler vardır, mevsimler tanrılarına eşlik eder. Ayları simgeleyen panellerin sadece 8'i kalmıştır. Sekizgenlerin içinde, ayların isimleri de kısaltılarak yazılmıştır. "MONNUS FECIT" imzalı mozaik merkezi bir yapıya sahiptir.</p> <p>Bu mozaikteki temsiller:</p> <p>I. Dokuz sekizgende, ölümlülere talimat veren bir Musa.</p> <p>II. Merkez sekizgenin etrafındaki sekiz karede, büstler ya da Yunan ve Roman şair ve yazarlarının başları.</p> <p>III. Merkezden uzaktaki sekiz karede, büstler dramatik karakterler.</p> <p>IV, dört köşedeki beşgenlerde, dört mevsimler.</p> <p>Y. On iki yamukta Zodyak burçları.</p> <p>YI. On iki karede, beşgenlerin üstünde ve yamuklar arasında yıl.</p> <p>En iyi korunan sekizgen panellerden birinde, Musa Euterpe efsanevi müzisyen Hyagnis'a talimat vermektedir. Musa, bir masaya yaslanmış, sol eliyle kesişen iki flüt tutar/aulos, delikleri açmak veya kapatmak için dik durdurucularla donatılmış, sağ eliyle aulosun üst kısmını kavrır. Hyagnis öne eğilerek tanrıçanın öğretisini dikkatle dinler ve sağ elini uzatır. Önünde açık bir kitap kutusu durmaktadır. Euterpe'nin borularında bazı detaylarda gösterilen en belirgin özelliği borulardaki çıkıntılı mandallardır. Euterpe, belki de çalmadan önce Hyagnis'e işlevini göstermektedir.</p>
Tarih:	MS 3. veya MS 4. yüzyıl, MS 3. yüzyılın sonu.
Literatür/Referans	Lewis 2014: 206, 220-221 – Şahin 2009: 98, 99. Fig. 8.- Wardle 1981: 22. Fig. Pl. 9.

**Kat. No:** 15

**Eser Adı:** Mariamin'li Kadın  
Müzisyenler Mozaïği

**Bulunduğu Yer :** Suriye, Mariamin, Roma evi  
triklinium zemin mozaïği

**Korunduğu Yer:** Hama Müzesi

**Müze Envanter No:** -

**Ölçüler:** 5,75 x 4,25 metre  
Merkez amblem 3,8 x 2,8  
metre

**Malzeme ve Teknik:** taş ve mermer, cam ve  
gümüş, çok az gümüş kalıntısı

**Tanım:** İki küçük çıplak Eros'un yardım ettiği ve çatallı cymbal, hydraulis, çift aulos, kithara, cymbal ve oksyvaphi (acetebula) enstrümanlarını çalan altı kadın müzisyen tasvir edilmiştir. Soldan sağa; arka planda çatallı cymbal çalan kadın, ayakları ile körükleri hareket ettiren iki küçük eros eşliğinde ayakta duran bir kadın hydraulis sanatçısı, iki aulos ve bir kithara sanatçısı ve ön tarafta oksyvaphi ve onun yanında bir cymbal çalan müzisyen bulunmaktadır. Kadınlar altın renkli bileklikler, küpeler ve kırmızı ayakkabılarla süslenmiş lüks yeşil, mor ve açık gri, uzun kollu mantolar ve altında beyaz tunikler giymişlerdir. Hepsinin saçları aynı şekilde bağlıdır. Hydraulis kakmalarla dekore edilmiştir ve yeşil bir zeminde ince kırmızı çiçek kumaşıyla yayılmış bir standı yerleştirilmiştir. Sahnenin ortasında, bir masa kıvrımlarda yatan uzun, ince krem renkli bir bezle örtülü masada, her biri dört çanak şeklinde olan iki sıra halinde sekiz kâse vardır. Bronz, altın, yaldızlı altın bronz veya belki pirinçten yapılmış gibi, aynı boyutta ve sarı renktedir. İnce altın ve morumsu bir elbise içinde koyu saçlı bir kadın, iki dar koyu renkli çubuk ile oksyvaphi olarak bilinen kâselere vurmaktadır. Bu masanın arkasında karanlıkta esmer bir kadın kithara çalmaktadır. Elbisesi, yuvarlak altın aplike ile morumsu kahverengi, altın ve beyazdır. En sağda, siyah klavi ile beyaz tunik giymiş kızıl saçlı bir kız küçük bir platformda durmaktadır. Ayakları ile cymbal olarak bilinen küçük yuvarlak metal plakaları çalarken dans etmektedir. Sahnenin solunda iki küçük Eros hydraulis'in körüklerine basarak yardım etmektedir.

**Tarih:** MS 4. yüzyılın sonu

**Literatür/Referans:** Gavrillic 2010: 9-15. Fig. 1 - Kiilerich 2011: 87-105. Fig. 1. - Gavrillic-Despoti 2005: 49-58. Fig. 1.



**Kat. No:** 16  
**Eser Adı:** Dionysos ve Ariadne'nin Düğünü Mozaïği  
**Bulunduğu Yer:** Dionysos Villası kışlık yemek odası, Gaziantep  
**Korunduğu Yer:** Zeugma Müzesi, Gaziantep  
**Müze Envanter No:** -  
**Ölçüler:** 7,6x3,8 m.  
**Malzeme ve Teknik:** -



**Tanım:**

Dionysos ve Ariadne'nin evliliğinin tasvir edilen mozaikte düğün hediyeleri getiren hizmetkârlar ve evliliği kutlayan müzisyenler bulunmaktadır. Dikdörtgen pano üçlü örgü bordürü ile çevrilidir. Sahnede, on tane figür yer alır. Dionysos ve Ariadne divanda oturmaktadır. Çevrelerinde üç Maenad, müzisyen, düğün tanrısı ve iki Sylen yer almaktadır. Müzik eşliğinde şarap içilmektedir. Panonun merkezinde kumaş tomarı sırtında dalgalanan, başı haleli, şarap ve doğa tanrısı yarı çıplak Dionysos, sağ elini Ariadne'nin omzuna atmıştır. Sol elinde balık biçimli gümüş kâse tutmaktadır. Gövdesi cepheden, başı hafifçe dönüktür. Önünde ayakları Herm figürlü sehpa ve çıplak Eros bulunmaktadır. Sehpanın üstünde altın kâse vardır. Ariadne başına altın tac takmıştır. Beyaz khiton üstüne, boynundan dolanarak sırtından dökülen ve dizinde toplanan sarı himation giymiştir. Her iki yanda Maenadlar yer almaktadır. Soldaki bir bölüm defneciler tarafından tahrip edilmiştir. Bu alanın solunda, elinde düğün meşalesi tutan yarı çıplak düğün tanrısı Hymenaios yer almaktadır. Apollon ve bir Nympha'nın oğlu olan güzelliği ile tanınan Hymenaios vardır. Hymenaios, Dionysos'la Ariadne'nin düğününde şarkı söylerken aniden sesini yitirmiş, bu nedenle düğün törenlerinde onun adını anmak ve Hymenaios şarkısı okumak gelenek haline gelmiştir. Sol üst köşede, başı sarmaşık yaprağı çelenkli, kâseden şarap içen Satyr yer almaktadır. Önünde, üzerine kylix krater ve altın rhyton konulmuş masa vardır. Sağ bölüm de iki Maenad, Silen ve genç erkek resmedilmiştir. Ön plandaki figür içi mücevher dolu bir kutu tutmaktadır. Koyu yeşil khiton ile aynı renkte peplos giymiştir. Sağda ayaklarını birbirinin üzerine atan, başında altın diadem, sarmaşık çelenk takan, kısa kollu sarı tunik, kahverengi manto giyen genç erkek figür ayakta kaideye yaslanmış ve iki elinde flüt tutmaktadır.

**Tarih:**

MS 2. yüzyılın sonu ve MS 3. yüzyılın başı

**Literatür/Referans:**

Tabanlı 2007: 19-20. Fig. 17 - Erarslan 2015: 57. Fig. 5 - Uysal-Bulgan 2016: 107. - Görkay 2017: 198. Fig. 13 -Aslan 2017: 38

**Kat. No:** 17

**Eser Adı:** Amphitrite Alayı Mozaïği.

**Bulunduğu Yer:** İtalya, Pompeii, Toskana  
Granduca Evi Tricliniumu

**Korunduğu Yer:** Napoli, Ulusal Arkeoloji  
Müzesi, Naples, İtalya

**Müze Envanter No:** 10007

**Ölçüler:** 92×92

**Malzeme ve Teknik:** Mermer, kireç taşı, cam



**Tanım:** Mozaïğin çevresinde renkli ve büyük kenger yaprakları ile sarılı bir bordür yer almaktadır. Bordürün içindeki kare alanda üstte Neptün ve Amphitrite iki Triton tarafından çekilen arabada bulunmaktadır. Arabayı çeken Tritonlar'dan sağdaki bir lyra, soldaki ise çift aulos çalmaktadır. Amphitrite'nin ayaklarının yanında bir eros vardır. Kalın bir himation giyen Amphitrite başıda himationu ile örtmüştür. Tanrıça tipik bir evlilik kostümü giymiştir. Amphitrite'nin yanında Neptün sağ eliyle yabasını tutmaktadır ve gövdesi, sağ omuzu ve göğüsü açık bir himationa sarılıdır. Bunların altında sağ tarafta khiton ve himation giymiş ejder başlı deniz yaratığı üzerinde oturan Nereid bulunmaktadır. Ejderi bir iple, üstte yer alan ikinci bir Eros yönlendirmektedir. Sağ elini ejderin boynundan geçiren Nereid figürü düşünceli bir şekilde betimlenmiştir. Önde bulunan Nereid ise elinde dolu bir sepet taşıyan triton üzerinde yolculuk yapmaktadır ve kolları ve başı himationu ile kapatılmıştır.

**Tarih:** MS 3. yüzyıl

**Literatür/Referans:** Wohlgemuth 2008: 146. Fig. A.43. - Neira 2011: 632, 633. Fig. 5. Neira 2014: 4, 5, 14. Fig. 2- Pappalardo-Ciardiello 2010: 178. - Şahin 2007: 107, 184. Fig. 10

**Kat. No:** 18  
**Eser Adı:** Ziyafet Mozaïği  
**Bulunduğu Yer:** Kartaca  
**Korunduğu Yer:** Bardo Müzesi, Tunus  
**Müze Envanter No:** A162  
**Ölçüler:** 3,5 x 3,9 metre  
**Malzeme ve Teknik:** -



**Tanım:** Halka açık bir ziyafet temsil edilmiştir. Bir hizmetçi havada tuttuğu büyük bir tepsiye yerleştirilmiş aynı büyüklükte küçük kâseleri ikram etmektedir. Aynı ayrı yemek yiyenlere servis edilen kâselerin aynı boyut ve şekli, konuklara eşit, bireysel porsiyonlar sunmak isteyen bir ev sahibine uygun büyüklüktedir. Yüksek sırtlı banklarda oturanlar muhtemelen lokantadalar. Hizmetçiler yemek servis ederken, müzisyen ve dansçılar merkezde yemek yiyenlerin arasında bulunmaktadır. Yemek ziyafetinin merkezindeki eğlencede iki kadın dansçı kısmen korunmuştur ve yanlarında yaşlı adam syrinx çalmaktadır. Sağa ve sola dans eden bu iki zarif dansçının üzerinde klavi ile uzun kollu kıyafetler bulunmaktadır, mücevherler ve küpe takmışlardır, birinin başlığı vardır. Önceki sahnelerde şeffaf elbiseleri ve kışkırtıcı sopalarla dans edenlere göre buradaki dans zarif olarak sunulmuştur. Yaşlı adamın kafası keldir ve beyaz tunik giymiştir, enstrümanı sofistike bir konser enstrümanı olarak gösterilmiştir.  
MS 4. yüzyılın 2. yarısı

**Tarih:** MS 4. yüzyılın 2. yarısı  
**Literatür/Referans** Dunbabin 1993: 132. Fig. 19,20.- Abed 2007: 24, 25. Fig. 11 - Gavrilii 2011: 58. Fig. 37- Hudson 2010: 666-669. Fig. 4.- Dunbabin 2005: 24-26. Fig. 14. - Tucker 2002: 105, 106. Fig. 108 – Abed 2006: 30, 31. Fig. 3.3 – Dunbabin 1978: 124. Pl. XLVI Fig. 116.  
<https://slideplayer.it/slide/10937139/>

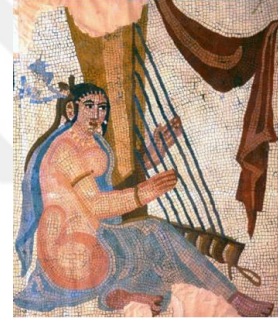
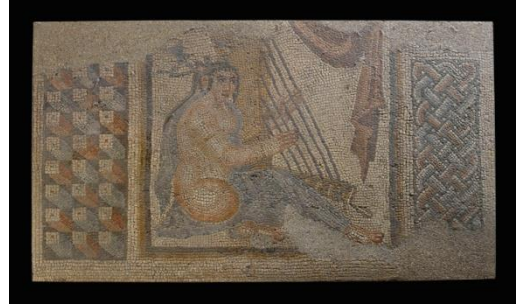
**Kat. No:** 19  
**Eser Adı:** Menander Mozaïği  
**Bulunduğu Yer:** Menander Evi, Antakya  
**Korunduğu Yer:** -  
**Müze Envanter No:** -  
**Ölçüler:** -  
**Malzeme ve Teknik:** -



**Tanım:** Yemek sahnesini temsil eden mozaïğin merkezinde bir çift, klasik gelenekte ayakları sola doğru olan bir kanepeye yaslanmış oturmaktadır. Adamın göğsü çıplak ve kırmızı-mor bir manto giymiştir. Kadın boynunda koyu kırmızı süslemeli kısa kollu tunik giymiş, her ikisi de başlarında yapraklar ile taçlandırılmıştır. Önlerinde yemek ve küçük yuvarlak bir masa bulunmaktadır. Sağda duran, uzun kollu bir tunik giyen genç kız hizmet etmektedir. Solda, bir kadın arpçı, yeşil-gri yastıkla bir tabureye oturmuş ve bacaklarına bolca katlanan uzun, koyu kırmızı kolsuz bir tunik giymiştir, ayrıca başında çelenk vardır.

**Tarih:** MS 4. yüzyıl  
**Literatür/Referans:** Gavrieli 2011: 52. Fig. 32. Dunbabin 2005: 16. Fig. 5.

<b>Kat. No:</b>	<b>20</b>
Eser Adı:	Arp Çalan Kadın Mozaïği
Bulunduğu Yer:	I. Şapur Sarayı, Bishapur, İran
Korunduğu Yer:	Loure Müzesi, Yakındoğu Eski Eserler Bölümü, Zemin Kat, Oda 310, Paris AO 26169
Müze Envanter No:	
Ölçüler:	6,4 x 8,4 cm
Malzeme ve Teknik:	Mermer tesseralardan



**Tanım:** Pers mozaïğinin tek önemli örneği olan bu mozaik I. Şapur Sarayı'nın ziyafet amaçlı kullanılan bir odasında bulunmuştur. Kraliyet zaferinin yanında zerdüşť ya da nevrüz kutlamalarını yansıttığı da düşünölmektedir. Bishapur'daki sarayın iki odasında Dionysos unsurlarından Satyr, Silenos, Pan ve yarı çıplak kadın müzisyenlerin yanında Maenadlar, dansçılar ve çiçek taşıyanlarda bulunmaktadır. Bishapur'daki mozaik tasvirlerde kadın müzisyen ve dansçıların varlığı müzik ve dansın kraliyet ziyafetlerinin vazgeçilmez bir parçası olduğunu göstermektedir. Mozaikte dik duran bir arp'ı çalan kadın figürü tasvir edilmiştir. Sasani kadınlarının ortak özelliği olan uzun örgöülü saçı omuzlarından arkaya düşmüştür, kulaklarında küpe, boynunda kolye, kolunda ve ayağında hızma vardır. Yarı çıplak olan figürün mavi bol bir elbise ile bacakları örtölüdür.

**Tarih:** MS 260

**Literatür/Referans**

Sander 2016: 20. - Kaim 2016: 98-102. Fig. 12.11 – Daems 2001: 56-58. Fig. 214.

<https://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/mosaic-woman-playing-harp>

[http://cartelen.louvre.fr/cartelen/visite?srv=car\\_not&idNotice=12992](http://cartelen.louvre.fr/cartelen/visite?srv=car_not&idNotice=12992)

<https://www.livius.org/pictures/iran/bishapur/bishapur-palace/bishapur-palace-mosaic-of-a-musician/>

**Kat. No:** 21  
**Eser Adı:** Menander,  
Theophoroumene Paneli  
**Bulunduğu Yer:** Antakya, Daphne Bölgesi

**Korunduğu Yer:** -

**Müze Envanter No:** -

**Ölçüler:** Soldan sağa paneller  
120 x 157 cm  
147 x 88 cm  
145 x 111 cm  
144 x 112 cm

**Malzeme ve Teknik:** Taş ve cam tesseralardan oluşturulmuş,  
21 farklı renk kullanılmıştır.



**Tanım:**

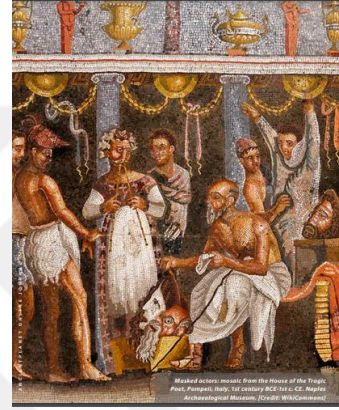
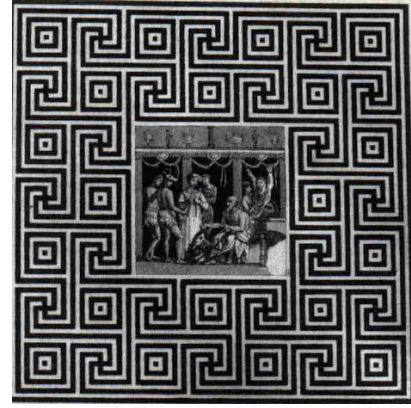
Mozaik'in tamamı geometrik paneller arasında serpiştirilmiş Menander'in komedilerden dört sahne içermektedir. Mozaikler üzerindeki yazıtlar figürlü panellerde komik sahneleri tanımlamaktadır; Perikeiromene, Philadelphoi, Synaristosai, Theophoroumene. En solda bulunan dördüncü panelin üst kısmında yazıtta "Theophoroumene" yazmaktadır. Bu panelde 4 figür vardır ve üçü maskelidir. Solda duran yaşlı köle ellerini çırpılmaktadır, sağında flüt çalan maskesiz bir çocuk durmaktadır. Maskeli gençlerden biri tympanon çalmakta ve yaşlı köleye doğru bakmaktadır. Sağda başında kırmızı çelenk bulunan maskeli kadın ana karakterdir ve elinde cymbal'lerle sıçrayarak dans etmektedir.

**Tarih:**

**Literatür/Referans**

MS 3. yüzyılın ilk yarısı.  
Gutzwiller-Çelik 2012: 575-607. Fig. 4, 29.

<b>Kat. No:</b>	22
Eser Adı:	Aktörler Mozaïği
Bulunduğu Yer:	Tragedya Şairinin Evi, Tablinum, Pompeii
Korunduğu Yer:	Naples Arkeoloji Müzesi
Müze Envanter No:	9986
Ölçüler:	40x40 cm
Malzeme ve Teknik:	İnce cam



Tanım:

Mozaik altı adamdan oluşan bir grubu tasvir etmektedir. Sütunların bulunduğu arka plana karşı, çelenk, heykelcikler ve Roma tiyatrolarında dekoratif unsur olarak kullanılan vazolar, bir grup aktör, öğretmenleri ile birlikte performansı beklemektedir. Merkezde oturan yaşlı adam "chorodidascalus" ve bir satyr oyununu canlandırmak üzere provayı yönlendirmektedir. Bir sandalyede oturmuş olarak temsil edilmiş ve sanatçılar tarafından çevrelenmiş, ayaklarının dibinde, bir taburede kullanılan çeşitli maskeler; arkasında başka bir maske bir kaidenin üzerinde bulunmaktadır ve bunları dağıtmak üzere gibi görünmektedir. Arkasında, bir başkasının yardım ettiği aktör kalın tüylü bir tuniği kollarına giymeye çalışmaktadır. Khoragus, maskesini kaldıran aktöre hitap etmekte aktör ise ifadesiyle söylenenlere olan ilgisini göstermektedir. Resmin ortasında yere doğru bakan ve başında çelenk olan bir kadın sanatçı, uzun kollu beyaz bir khiton giymiş ve çift aulos çalmak üzere belki de enstrümanını akort etmektedir. Figürlerin arkasında saçaklılarıyla birlikte portiko, ion sütunları ile temsil edilmektedir. Bunların üstünde bir tür galeri vardır. Figürler, vazolar ve çelenkler de sütunların arasına festonlarla asılmıştır. Bir oyuncunun provasını temsil eden bu mozaikte çifte aulos tipik olarak tasvir edilmiştir.

Tarih:

MS 1. yüzyıl

Literatür/Referans

Mungari 2018: 142-144. Fig. 1 - Bergmann 1994: 225-232. Fig. 7, 20.- Mau 1902: 313-320 .- Dyer 1867: 201-204. - Wohlgemuth 2008: 124, 125. Fig. A. 24. - Gavrilii 2011: 168. Fig. 95.- Bahamon 2011: 5-7. Fig. 4. - Pappalardo-Ciardiello 2010: 188-189.

<b>Kat. No:</b>	<b>23</b>
Eser Adı:	Dionysos Mozaik
Bulunduğu Yer:	Samatya, Kocamustafapaşa, İstanbul
Korunduğu Yer:	İstanbul Arkeoloji Müzesi
Müze Envanter No:	-
Ölçüler:	2,5 x10 metre korunan kısım
Malzeme ve Teknik:	Pişmiş toprak, doğal taş ve mermer tesseralardan yapılmıştır



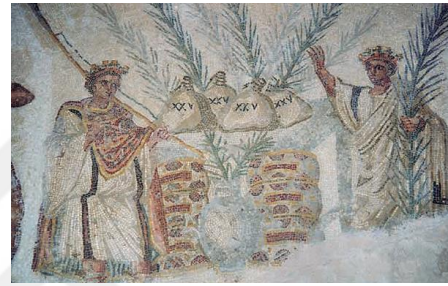
**Tanım:** İki dairesel çerçeve arasındaki boşlukta, Thiasos Dionysos merkezdeki dairenin etrafında saat yönünde hareket etmektedir. Dalgalı beyaz bir bant kesik çizgi halinde zeminde figürlerin arasında bulunmaktadır. Dionysos geniş alınlı ve gür sakalı ile yaşlı bir adam olarak gösterilmiş ve sarhoştur, genç bir Satyr sol omzunu arkadan desteklemektedir ve bu thiasos sahnelerinden bilinen bir motiftir. Bu figürlerin sağındaki hasarlı kısımda sağ elinde ne tuttuğu belli olmayan - bir zil veya şarap bardağı gibi görünmektedir - dans eden bir Maenad vardır. Ardından bir erkek flütçü, yanında dans eden, alkış tutan başka bir Maenad yer alır, ikinci Satyr bir tympanon çalmaktadır, son olarak keçi süren bir çocuk tasviri bulunmaktadır. Çocuk, yeşil bir manto dışında çıplak, başının üstünde ve arkasında bir kemerle keçiyi tutmakta ve dizginlemektedir, sol elinde bir kırbaç ve kendini sağ elini kaldırarak dengelemektedir. Bu figür Dionysos'un çocukluğundan bilinen bir bölümdür ve hayvana binmeyi öğrendiği sahnedir.

**Tarih:** MS 5. yüzyıl

**Literatür/Referans**

Dalgıç 2015: 15, 16, 19-21. Fig. 5 b,c – Parrish 2017: 267, 268 Fig. 15.

**Kat. No:** 24  
**Eser Adı:** Atletik Agonlu Mozaik  
**Bulunduğu Yer :** Antik Capsa, Baten Zammour, Tunus  
**Korunduğu Yer:** Tunus, Gafsa Müzesi  
**Müze Envanter No:**  
**Ölçüler:** 6,6 m × 6,5 m  
**Malzeme ve Teknik:**



**Tanım:** Mütevazı büyüklükte bir kırsal kaplıcanın zemininde bulunan mozaikte atletik ve boks yarışmasının tasviri yer almaktadır. Dört sahnede, pentatlon programının farklı olayları ayrıntıları ile anlatılmıştır. Mozaik yer yer çok hasar görmüştür. Kompozisyon, boks, güreş, meşale yarışı, ayak yarışları ve disk atma dahil olmak üzere onüç atletik sahne yer almaktadır. Yarışmaya memurlar aracılık etmektedir. İkinci ve dördüncü sahnelerin ortasında palmye dalları tutan ve taçlandırılan sporcuların zafer sahneleri yer alır. Cirit atışının da temsil edilmiş olduğu düşünülmektedir. Atletik olayların yanı sıra bir boks maçı ve bir pankreas maçı vardır. Sahne trompet müziği eşliğinde kazanan sporculara masadaki ödülleri teslim edilmesi ile tamamlanır. Roma dünyasındaki agonist bir rekabetin en detaylı ve eksiksiz temsilidir. Burada devam eden bir yarışmanın başlangıcı ve bitişi, galip, pentatlonun çeşitli unsurları, üç dövüş sporu, zaferin tüm sembollerine sahip bir galip, bir ödül masası ve bir meşale yarışı bir arada sunulmuştur.

**Tarih:** MS 4. yüzyıl başları

**Literatür/Referans:** Adounvo 1999: 180-229, 291. Fig. 66 – Specht 2000: 201-204. Fig. 5 –Polo 2007: 149-151. Fig. 1 – Khanoussi 2007: 86. Fig. 50a - Lehmann 2013: 178-186, 213, 214. Fig. 5, 6 – Remijsen 2015: 160, 163. Fig. 6.

**Kat. No:** 25

**Eser Adı:** Atletik sahnelerin betimlendiği mozaik

**Bulunduğu Yer :** Room B (caldarium) mosaic, Terme Marittime, Ostia

**Korunduğu Yer:** -

**Müze Envanter No:** -

**Ölçüler:** -

**Malzeme ve Teknik:** Siyah-beyaz

**Tanım:** Atletik sahnelerin betimlendiği mozaik sadece alt kısmı günümüze ulaşmıştır, ancak orijinal kompozisyonu kazı çiziminde ve eski bir fotoğrafta görülebilmektedir. Apsiste iki uzanmış figür, muhtemelen Neptün ve eşi Amphitrite, kanatlı Cupidlerle çevrilidir. Altta, boks eldivenleri, bir sürahi ve masanın her iki tarafında duran iki tıknaz sporcu gösteren bugün hayatta kalan tek bölüm vardır. Zeminin merkezinde pelerin giymiş ve önünde büyük bir tuba tutan trompetçi figürü bulunmaktadır. Trompetin üzerinde, dairesel çıkıntılarla süslenmiş büyük bir dairesel nesne asılıdır. Tacın arkasından sarkan nesnelere ise kurdeledir.

**Tarih:** Severanlar Dönemi

**Literatür/Referans:** Newby 2002: 187. Fig. 3 – Newby 2005: 56-58. Fig. 3.4. – Brothers 2019: 403, Fig. 6.



**Kat. No:** 26

**Eser Adı:** Jimnastik Agon Tasvirli Mozaik

**Bulunduğu Yer :** Palaestra yakınındaki Terme di Porta Marina Hamam Apodyteriumu, Ostia

**Korunduğu Yer:** -

**Müze Envanter No:** -

**Ölçüler:** -

**Malzeme ve Teknik:** Siyah-beyaz

**Tanım:** Gösterilen jimnastik agonunun merkezinde, üzerinde ödül tacı olan bir ödül masası, yanında bir herm ve yerde sporcu eşyaları bulunmaktadır. Alt kısımda bir boks dövüşü karşılaşması ve zafer ilan edilmektedir. Palaestra benzeri bir sahnenin ortasında süslü çivili bir taç, masanın önünde bir top, üç strigil, bir kova ve metal bir vazoya yer alır. Bu figürler odanın girişinden görülebilecek şekilde düzenlenmiştir. Bu merkezi sahnenin etrafında bir dizi figür odanın yanlarına doğru yönlendirilmiştir. Girişte iki boksörden oluşan bir grup ve bir sporcu ya da hakem vardır. Boksörlerden biri şikâyet ederken diğeri zaferle ellerini kaldırıyor gibi görünmektedir. Hakemin arkasına genç bir herm yerleştirilmiştir. Odanın karşı tarafında, bir strigil tutan bir sporcunun yanında bir çift güreşçi gösterilirken, köşedeki sporcu iki strigil ve bir yağ şişesi olan bir çember taşımaktadır. Onun yanında, kısa kenarlardan birinde bir discus atıcı ve bir trompetçi gösterilirken, bir sporcunun ağırlık kaldırdığı görünmektedir.

**Tarih:** Hadrian-Antoninler Dönemi

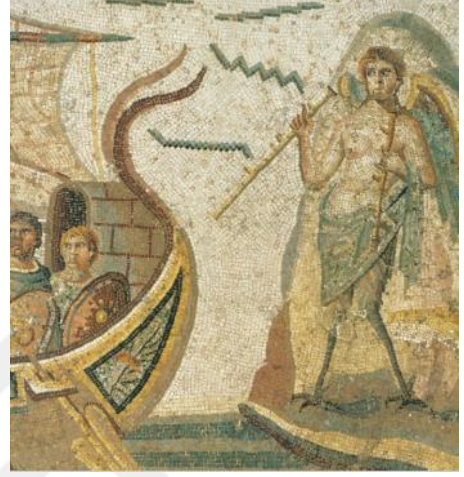
**Literatür/Referans:** Newby 2002: 190. Fig. 5 – Newby 2005: 51-56. Fig. 3.3 – Lehmann 2013: 212. Fig. 4 – Luca-Lena 2014: 19, 20. Fig. 16 – Tuck 2014: 428. Fig. 28.2.



**Kat. No:** 27  
**Eser Adı:** Bacchus ve Tyrhenian  
Denizi Korsanları  
**Bulunduğu Yer:** Dionysos ve Ulysses Evi,  
Dougga, Tunus  
**Korunduğu Yer:** Bardo Ulusal Müzesi



**Müze Envanter No:** A2884  
**Ölçüler:** 1,3 x 3,8 m  
**Malzeme ve Teknik:** -



**Tanım:** Mozaikte Homeros'un destan kahramanı Odysseus'un Troya savaşı sonrasında evine dönüş yolculuğunda başından geçen olay betimlenmiştir. Odysseus Siren Kayalıkları yakınından geçerken Sirenlerin büyüleyici müziklerinden kurtulmak için Tanrıça Kirke'nin öğütü ile kendini gemisinin direğine bağlamış, arkadaşlarının kulaklarını da balmumu ile müziği duymamaları için kapattırılmıştır. Ulysses sahnesinde sirenler kanatlı ve kuş ayaklıdır ve ellerinde müzik aletleri bulunmaktadır. Kayalık bir tepenin dibinde duran üç Sirenlerden biri çift aulos, diğeri lyra, üçüncüsü enstrümanlı şarkı söylemektedir.

**Tarih:** MS 4. yüzyıl

**Literatür/Referans**

Knutson 2007: 7-9. Fig. 2 - Sebai 2007: 55. Fig. 31a, 31b, 32. – Hunter 2012: 103, 104. Fig. 10 - Carucci 2006: 77. Fig. Pl.185. – Dunbabin 1978: 42. PL VIII. Fig. 15. - Pappalardo-Ciardello 2010: 244, 245.

**Kat. No:** 28  
**Eser Adı:** Araba Yarışları Mozaïği  
**Bulunduğu Yer:** Piazza Armerina, Villa del Casale, Maxentius Villası, Palestra Nasrtekxi, Sicilya  
**Korunduğu Yer:** Morgantina Arkeoloji Parkı, İtalya, Sicilya  
**Müze Envanter No:** -  
**Ölçüler:** 6 x 15 m  
**Malzeme ve Teknik:** -



**Tanım:**

Palestra olarak kullanılan odanın içinde bulunan mozaiklerde sirk'teki araba yarışlarını tasvir eden büyük figürlü bir sahne temsil edilmektedir. Mozaïğin kuzey kısmı, bir yarışa hazırlanan iki savaş arabacısını tasvir ediyor ve yarışçılar gençler tarafından desteklenmektedir. Önlerinde, dört adet quadriga tam hızda pistte yarışmaktadır. Seyirciler mozaïğin kavisli kısmını süslemektedir. Mozaik, savaş arabası yarışının heyecanını ve tehlikelerini temsil etmektedir. Tapınaklarla mimari çevre, Vespasian'ın zafer takı, Magna Mater, heykeller ve kült tapınakları ile spina bulunmaktadır. Yarışı kazanan yeşil savaş arabacısı solda duran yetkililerin önünde tuba sanatçısı tarafından zaferi ilan edilmekte ve bir adam ona elindeki çelengi uzatmaktadır. Müzisyen figürü diğerlerinden belirgin şekilde farklıdır, kısa klavus giyinmiş, üzerine kırmızı bir pelerin, kısa bot ayakkabısı, başında ise bir çelenk vardır. Kahverengi renkli, dar, silindirik bir tüpten oluşan tuba üflemektedir, alt uçta konik deliği genişlemektedir. Bununla birlikte, aulos'tan bilinen tek bir ayar anahtarı çoğul formdadır, kerata burada ilk kez tasvir edildiği gibi, borunun üst kısmındaki ağızlık başlangıcında delik eklenmiştir.

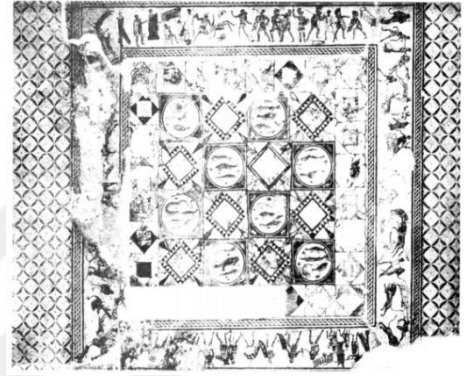
**Tarih:**

MS 4. yüzyıl

**Literatür/Referans**

Gentili 1957: 12-14. Fig. 1, 5. - Settis 1975: 957, 63. Fig. 54 - Gavrilli 2011: 89-99. Fig. 55. - Meadows 2018: 11, 12. Fig. 5 - Dunbabin 1978: 88-108, 203. Plt LXXVIII. Fig. 203.

**Kat. No:** 29  
**Eser Adı:** Zliten Mozaïği  
**Bulunduğu Yer:** Libya yakınlarındaki Dar Buk Ammera'daki Villa Zemini  
**Korunduğu Yer:** Trablus, Libya Arap Jamahiriya Müzesi  
**Müze Envanter No:** -  
**Ölçüler:** 4 x 3, 5 metre  
**Malzeme ve Teknik:** Renkli mermer Emblemata opus tessellatum'dan, Geometrik paneller opus sectile'den oluşmuştur.



**Tanım:**

Geometrik desenli bordür içinde karşılıklı birbirine zıt iki friz bulunmaktadır. Friz, arenadaki olayların renkli bir temsildir ve mücadeleler kronolojik olarak anlatılmıştır. Frizlerde gladyatör yarışlarına eşlik eden bir grup müzisyen orkestrası tasvir edilmiştir. Her iki taraf da beş çift dövüş sahnesi yer alır. Sağda gladyatörler ve oturan iki kornu oyuncusu, bir tuba oyuncusu ve bir hydraulis sanatçısı vardır. Figürler beyaz bir arka planda resmedilmiştir. Erkekler süslü kısa ve kısa kollu tunikler giymişler, hydraulis oyuncusu, koyu renkli bir khiton giymiştir. Solda ayakta duran müzisyen iki eliyle tuttuğu tuba'yı çalmaktadır. Bu müzisyenin sağ üst tarafında hydraulis çalan bir müzisyen ayakta ve çalgının arkasında durmaktadır. Bunların sağ tarafında ve daha önde birer tabureye oturmuş iki hydraulis sanatçısı görülmektedir. Her iki paralel frizde de orkestra aynı düzende yerleştirilmiştir. Orkestranın sol tarafında gladyatör savaşçıların mücadeleleri, kalkanlar, yerde kılıçlar, kanlar, savaş malzemelerinin gerçekçi bir şekilde tasvirleri bulunmaktadır. Mozaïğin orta kısmında geometrik paneller içinde mevsimleri temsil eden figürler ve nilotik sahneler betimlenmiştir.

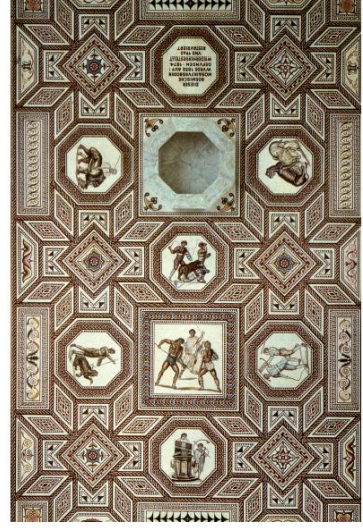
**Tarih:**

MS 1. yüzyıl ya da MS 2. yüzyıl

**Literatür/Referans**

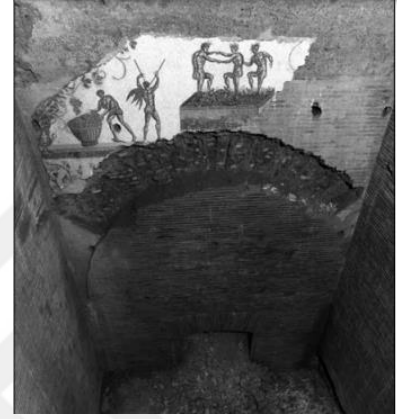
Alexandrescu 2007: 33-39. Fig. 6,7. - Hönle 1982: 22-28. Fig. 2, 3 a-d. - Simpson 2000: 635-638. - Dunbabin 2006: 121. - Parrish 1985: 150, 151. Fig. 17.- Gavrilli 2011: 132,133. Fig. 72, 72a, 72b. - Johns 2019: 79. Fig. 33. - Dunbabin 1978: 65, 66. Fig. 46-49. -

<b>Kat. No:</b>	<b>30</b>
Eser Adı:	Nenning Mozaïği
Bulunduğu Yer:	Nenning Villası, Almanya/Baarburg
Korunduğu Yer:	Nenning Villası, Almanya/Baarburg
Müze Envanter No:	-
Ölçüler:	15.65 x 10.30 m
Malzeme ve Teknik:	-



Tanım:	Mozaik dikdörtgen ve sekizgen geometrik bir arka planla çerçeveslenmiştir. Geometrik arka plan üzerinde içinde değişik olayların anlatıldığı altı sekizgen daire ve büyük bir kare merkezde yer almaktadır. Örgülerle çerçeveslenmiş geometrik daireler içinde amphitiyatrodan sahneler sergilenmektedir. Bu sahnelerde hayvan terbiyecisi, bir eşeğe saldıran kaplan, gladyatör dövüşleri ve müzisyenler vardır. Sekizgen panelin birinde hydraulis ve bir kornu sanatçısı bulunmaktadır. İki erkek müzisyen kısa ve kısa kollu olarak tasvir edilmiştir, khiton, klavus ve ayaklarında sandalet ile dekore edilmiştir. Mozaik beyaz bir arka planda ve her ikisi de sağa doğru bakmaktadır. Hydraulis silindirik bir süpürgelik üzerine monte edilmiş altıgen bir su tankına sahiptir, pompalar her iki tarafa da monte edilmiştir, ancak piston çubukları veya kolları veya herhangi bir organ üfleyici yoktur. Bu rüzgar sandığı da altıgendir ve sarnıç üzerinde durmaktadır. Ondan daha uzun, taban boruları olan yirmi sekiz boru alışılmadık bir şekilde hydraulis'in sağındadır. Borular birbirine yakın ayarlanmış, ama bütün düzenleme, eğimli bir destek çubuğu ile, ancak yan destek yoktur. Erkek hydraulis sanatçısının başı boruların üstünde görünür, ancak bu orantısız görünmektedir.
Tarih:	MS 3. yüzyıl
Literatür/Referans	High 2016: 7-12, 96, 97, 220, 221. Fig. 29 - Seiler 2015: 152-154. Fig. 4.- Wardle 1981: 55. - Gavrilı 2011: 135, 301-303. Fig. 75. – Killin 2018: 16. Fig. 9.

**Kat. No:** 31  
**Eser Adı:** Üzüm Hasadı Mozaïği  
**Bulunduğu Yer:** Traianus Hamamları, Colle Oppio duvar mozaïği, Roma  
**Korunduğu Yer:** Colle Oppio, Roma  
**Müze Envanter No:** -  
**Ölçüler:** 3 x 2 m kalan kısım  
**Malzeme ve Teknik:** Taş, cam tesseralar, arka plan beyaz parion mermerinden tesseralar



**Tanım:** Mozaik üzerinde beş erkek figür bulunmaktadır. Bu figürler üzüm hasadı ile ilgili çeşitli işlemleri gerçekleştirirken tasvir edilmiştir. Yaklaşık iki metre yükseklikteki beyaz bir arka plan üzerindeki hasat tasvirinde, başlarında sebze taçlarıyla süslenmiş üç kişi (belki Satyrler?) çıplak dans etmekte ve fiçıda üzümleri dikkörtgen bir tankın içinde ayakları ile döverek suyunu çıkarmaktadır. Dördüncü figür çift aulos çalarken ve başka kısa tunik giymiş bir kişi de hasır sepete üzümleri toplarken tasvir edilmiştir. Kompozisyonun solunda, içine figürler yerleştirilmiş, üzüm salkımlarının asılı olduğu asma sürgünleri bulunan bir vazo vardır. Müzisyenin sol omzuna arkadan yerleştirilmiş bir tür hayvan derisinden kumaş hariç tamamen çıplaktır. Müzisyenin kafasının arkasında kayış, aulos'u kontrol etmek için kullandığı phorbeia veya kapestrum görülmektedir. Kalıntılardan mozaik dekorasyonun tüm tonoz boyunca uzandığı anlaşılmaktadır.

**Tarih:** MS 1. yüzyıl

**Literatür/Referans** Volpe 2000: 516. Fig. 6 – Volpe 2008: 87. Fig. 9 - Cerqueira 2010: 100. Fig. 11.1. - Caruso et al. 2016: 249. Fig. 5 –Volpe 2016: 63. Fig. 6 –Billi 2016: 208-217. Fig. 1-

**Kat. No:** 32

**Eser Adı:** Mevsimlerin Dahilerinin Dansı (Dört Mevsim Dansı)

**Bulunduğu Yer:** Ravenna, Taş Halılar Evi, Oda 10, Via D'Azeglio kazı alanı

**Korunduğu Yer:** Sant'Eufemia Kilisesi altı, Ravenna

**Müze Envanter No:** -

**Ölçüler:** Oda 6,90 x 12 m ve iki büyük mozaik halıya bölünmüştür.

**Malzeme ve Teknik:** Cam, altın (müzik aleti) tesseralar



**Tanım:** Mozağin batısı kısmen korunmuştur, doğudaki mozaik merkezi figürlü bir orta panel ile süslenmiştir ve sanatsal ve ikonografik açıdan oldukça önemlidir. Batı kesiminde bulunan mozaikte geometrik ve bitkisel bir taban vardır. Ana hatları çizilmiş ikili bir örgü ile süslenmiş bir bordür bulunmaktadır. Bu bordürden sonra iç kısımda iç içe kareler çizgi içinde bulunmaktadır, ortada ise daire içinde birbirine bağlı dairelerden oluşan bir motifle süslenmiştir, clypeus, düz ve baş aşağı üç taç yapraklı çiçek, kadehler, köşeler ise kantharos ile süslenmiştir. İki katlı örgülü bordürle sınırlanan odanın doğu kısmında bir kompozisyon sergilemektedir. Zemin, baklava biçimli dörtgenler, dişli haçlar, daireler, düğümler, zig-zag, çeşitli geometrik karakterli ve değişen ölçekli dolgulara sahip karelerle süslenmiştir. Ortada 1.95 x 2.40 metre büyüklükte figürlü bir kare bulunmaktadır, bu kare içinde dört mevsimin özellikleri ile tanımlanabilen ve müzisyen eşliğinde dans eden dört erkek figür tasvir edilmiştir. Panflüt çalan müzisyenin arkasında asılı duran üç fisto'nun varlığı ile dış ortamda oldukları anlaşılmaktadır. Bahar, kısa kırmızı bir tunik giymiş ve başında çiçekler ve yapraklarla taçlandırılmış, ayağına bir çift ayakkabı giymiştir. Mozaik zeminde tahrip olan kısımda kısa tunik ve ayakkabı giyen figür Yaz ikonografisinin doğrulanmasını engeller. Sonbahar'ın üzerinde, diz üstü, beyaz renkli, üzeri süslenmiş bir tunik vardır, bu süsler tuniğinin eteklerinde ve omuzlarda dairesel, arkada iki dikey koyu çizgi şeklindedir, kafasına bir çelenk takmıştır. Kış tamamen yeşil bir pelerinle sarılır, başına bataklik otlarından bir taç ile bir başlık, ayağında ise ayakkabı vardır.

**Tarih:** MS 6. yüzyıl ortaları

**Literatür/Referans** Montevecchi 2004: 107-109. Fig. 155, 156, 157, 158. - Montevecchi- Bolzani 2011: 681. Fig. 9- Montevecchi 2011: 76. - <https://www.ravennantica.it/en/domus-dei-tappeti-di-pietra-ra/>

**Kat. No:** 33  
**Eser Adı:** Sokak Müzisyenler Grubu  
**Bulunduğu Yer:** Cicero Villası, Pompeii  
**Korunduğu Yer:** Napoli Arkeoloji Müzesi  
**Müze Envanter No:** 9985  
**Ölçüler:** 43 x 41 cm  
**Malzeme ve Teknik:** -



**Tanım:** Sahne de zil, tympanon ve çift aulos çalan bir grup maskeli aktör tasvir edilmiştir. Bu sokak müzisyenler grubu, bir cüce, çift aulos çalan bir kadın, tympanon çalan biri ve ellerinde cymbala ile dans eden bir adamdan oluşmaktadır. Aktörden ikisi erkek, tunik giymiş ve kolayca hareket etmelerine ve tuttıkları müzik aletlerini çalmalarına izin vermek için ön kısımda mantolarını düğümlemişler ve ellerinde bir çift zil ve bir tympanon bulunmaktadır. Bu figürler ayaklarını dans ediyormuş gibi kaldırmışlar ve sanki seyirciye doğru bakıyorlar gibidirler. Onlara doğru dönen çift aulos çalan kadın ise onların baktığı yönün aksine bakmakta ve müziğiyle eşlik etmektedir, uzun bir khiton ve bir manto giymiş ve saçlarını arkadan bağlamıştır. Arkasında, çıplak ayaklı khiton giymiş kısa boylu bir aktör durmaktadır.

**Tarih:** MÖ 2. yüzyılın sonları  
**Literatür/Referans:** Melini 2014: 356. Fig.23. - Wardle 1981: 229. Fig. P1.90 - Wohlgemuth 2008: 114. Fig. A. 15- Gavrilı 2011: 166, 167. Fig. 92. - Gutzwiller-Çelik 2012: 607. Fig. 30. - Wussow 2005: 156. Fig. 4. – Velazco 1977: 91-94. Fig. 14. - Between-Blossoms 2011: 83-85.

## KISALTMALAR VE KAYNAKÇA

Metinde/Çalışmada Alman Arkeoloji Enstitüsü ve Amerikan Arkeoloji Enstitüsü tarafından önerilenler dışında aşağıdaki kısaltmalar kullanılmıştır. Antik kaynakların kısaltmalarında Der Kleine Pauly'nin, Türkçe kısaltmalarda ise Türk Dil Kurumu'nun tavsiye ettiklerine uyulmuştur.

- Abed 2007 A. B. Abed, "The Birth of The Mosaic in the Mediterranean Basin", A. B. Abed (ed.), *Stories in Stone: Conserving Mosaics of Roman Africa: Masterpieces from the National Museums of Tunisia*, (Malibu). Getty Publications,13-31.
- Adkins 2004 L. Adkins, *Handbook to Life in Ancient Rome*, L. Adkins, R. A. Adkins (eds.), (New York–USA). Oxford University Press
- Akan 2015 N. Akan, "Boethius ve Müzik", *Akdeniz Sanat* 8, 16, 1-11.
- Akurgal 2014 E. Akurgal, *Anadolu Uygarlıkları*, (Ankara). Phoenix Yayınevi
- Aldini 2004 P. N. Aldini, "La musica nel 'De consolatione Philosophiae' di Severino Boezio", *M. Ae. S* 7,1, 89-108.
- Alexandrescu 2007 C. G. Alexandrescu, "The Iconography of Wind Instruments in Ancient Rome: Cornu, Bucina, Tuba, and Lituus", *Music in Art* 32, 1/2: Iconography as a Source for Music History III, 33-46.
- Alexandrescu 2019 C. G. Alexandrescu, "Images of Music and Musicians as Indicators of Status, Wealth and Political Power on Roman Funerary Monuments", R. Eichmann, M. Howell, G. Lawson (eds.), *Music and Politics in the Ancient World exploring identity, agency, stability and change through the records of music archaeology* (Berlin), 183-200.
- Anderson 1994 W. D. Anderson, *Music and Musicians in Ancient Greece*, (İthaca and London). Cornell University Press
- Apaydın–Arslan 2015 A. İ. Apaydın–F. Arslan, "Antik Yunan Felsefesinde Ahlaki Eğitim Aracı Olarak 'Müzik'", *ded* 13, 29, 323-342.
- Apaydın 2015 A. İ. Apaydın, "Antik Edebi ve Felsefi Kaynaklarda Aulos ve Syrinx ve Tercüme Problemleri", *SOBİDER* 2, 2, 53-72.
- Archambeault 2004 M. J. Archambeault, "Sourcing of Marble Used in Mosaics at Antioch (Turkey)", University of South Florida, Unpublished Master of Arts (Florida)
- Aristot. Aristoteles, *Poetika*, İ. Tunalı (çev.), (İstanbul 1987).

- Remzi Kitabevi
- Attali 2014 J. Attali, Gürültüden Müziğe, G. G. Türkmen (çev.), 2. basım (İstanbul). Ayrıntı Yayınları
- Avigad 1978 N. Avigad, “The King’s Daughter and the Lyre”, IJCA 28, 3, 146-151.
- Avramidou 2006 A. Avramidou, “Attic Vases in Etruria: Another View on the Divine Banquet Cup by the Codrus Painter”, AJA 110, 565-579.
- Auquet 1994 R. Auquet, Cruelty and Civilization: The Roman Games, (USA). Routledge Published
- Bahamon 2011 C. Bohamon, “House of the Tragic Poet: The Actors Mosaic and the Construction of a Roman Identity”, Joukowsky Institute Online Publications  
<https://www.brown.edu/academics/archaeology/sites/academics-archaeology/files/publication/document/Bahamon2011.pdf> (erişim: 24. 04. 2021)
- Baldan 2019 O. Baldan, “Antik Sümer Medeniyetinden 21. yy. Şanlıurfa’ına Mezopotamya’da Müziğin Kökleri”, IJCA 5, 2, 58-65.
- Barsanti 2012 C. Barsanti, “The Fate of the Antioch Mosaic Pavements: Some Reflections”, JMR 5, 25 – 42.
- Baş 2019 E. Baş, Modernleşme Sürecinde Evliliğin Kuşaklararası Dönüşümü: İzmir Örneği, Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi (İzmir)
- Başol 2008 G. Başol, “Bilisel Araştırma Süreci ve Yöntem”, O. Kılıç, M. Cinoğlu (eds.), Bilimsel Araştırma Yöntemleri, Lisans Yayıncılık, 113-143.
- Baysal 2014 O. Baysal, “Aristoksenos’un Müzik Bilim Anlayışı”, Akademik Bakış 46, 62-83.
- Bell 2014 S. Bell, “Roman Chariot Racing Charioteers, Factions, Spectators”, P. Christesen, D. G. Kyle (eds.), A Companion to Sport and Spectacle in Greek and Roman Antiquity, (UK). John Wiley & Sons Inc. Published, 492-504.
- Bell 2020 S. W. Bell, “Horse Racing in Imperial Rome: Athletic Competition, Equine Performance, and Urban Spectacle” Int J Hist Sport 37, 3-4, 183-232.
- Bellia 2018 A. Bellia, “Afterword: Musical Instruments as Votive Gifts: Towards an Archaeology of Musical Performances”, A. Bellia, S. D. Bundrick (eds.), Musical Instruments as Votive Gifts in the Ancient World, (Pisa, Roma). Fabrizio Serra Editore, 89-102.
- Belis 1986 A. Belis, “L’aulos Phrygien”, Revue Archeologique 1, 21-40.
- Bennett–Rogers 2014 A. Bennett–J. Rogers, “Street music, technology and the Urban Soundscape”, Continuum 28, 4, 454-464.
- Benito 2018 C. G. Benito, “Wind from the Sky, Wind from the Earth.

- The Earliest Bone Pipes and Whistles”, S. De Angeli, A. A. Both, S. Hagel, P. Holmes, R. J. Pasalodos, C. S. Lund (eds.), *Music and Sounds in Ancient Europe*, 26-30.
- Berg–Lune 2019 B. L. Berg–H. Lune, *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*, A. Arı (Çev. Eds.), 4. baskı (Konya). T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Eğitim Yayınevi
- Bergman 1994 B. Bergman, “The Roman House as Memory Theater: The House of the Tragic Poet in Pompeii”, *Art Bull* 76, 2, 225-256.
- Bernardini 2018 C. Bernardini, “Controlling the War. Roman Cornua and Tubae”, S. De Angeli, A. A. Both, S. Hagel, P. Holmes, R. J. Pasalodos, C. S. Lund (eds.), *Music and Sounds in Ancient Europe Contributions from the European Music Archaeology Project*, 76-77.
- Bettini 2012 M. Bettini, Giriş”, L. T. Basmacı (çev.) , U. Eco (ed.), *Antik Yunan*, (İstanbul). Alfa Basım Yayım
- Bilgiç 2014 E. Bilgiç, “Epigrafik Veriler Işığında Antikçağ Anadolu’sunda Eğitim”, *Cedrus* 2, 323-338.
- Blake 1936 M. E. Blake, “Mosaics of the Late Empire in Rome and Vicinity”, *Memoirs of the American Academy in Rome* (1940) 17, 81-130.
- Blazekovic 2015 Z. Blazekovic, “Illustrations of Musical instruments in Jean-Benjamin de La Borde’s *Essai sur la musique ancienne et moderne*”, *IREMUS* 15, 143-170.
- Blau 1988 J. R. Blau, “Music as Social Circumstance”, *Social Forces* 66, 4, 883-902.
- Boardman 2013 a J. Boardman, *Siyah Figürlü Atina Vazoları*, G. Ergin (çev.), 2. basım (İstanbul). Homer Kitabevi
- Boardman 2013 b J. Boardman, *Kırmızı Figürlü Atina Vazoları arkaik Dönem*, G. Ergin (çev.), 2. basım (İstanbul). Homer Kitabevi
- Both 2018 A. A. Both, “Music at the Dawn of Humanity”, S. De Angeli, A. A. Both, S. Hagel, P. Holmes, R. J. Pasalodos, C. S. Lund (eds.), *Music and Sounds in Ancient Europe*, 16-21.
- Boone–Schonbrun 2020 B. Boone–M. Schonbrun, *Müzik Teorisi 101 – Ton ve Gamlardan Ritm ve Melodiye Kadar Temel Müzik Teorisi Hakkında Bilmeniz Gereken Her Şey*, F. Sezer (çev.) 4. Baskı (İstanbul). Say Yayınları
- Bowyer 2016 C. S. Bowyer, “Echoes of the salpinx: the trumpet in ancient Greek culture”, Royal Holloway, University of London, Unpublished MPhil. Thesis (London).
- Brancachi 2013 A. Brancacci, “Music and Philosophy in the first Book of Aristides Quintilianus’ *De Musica*”, in *Philosophy and Art in Late Antiquity*, D. Iozzia (eds.), *Proceedings of the International Seminar of Catania*, (8-9 November 2012), 13-30.
- Brockett 2000 O. G. Brockett, *Tiyatro Tarihi*, İ. Bayramoğlu (çev.),

- (Ankara). Dost Kitabevi
- Brothers 2019 B. A. Brothers, Spectacles as a Medium for Dynastic Promotion in the Severan Age, British University, Unpublished Doctor of Philosophy (Columbia)
- Bundrick 2018 S. D. Bundrick, "Introduction", A. Bellia, S. D. Bundrick (eds.), Musical Instruments as Votive Gifts in the Ancient World, (Pisa, Roma). Fabrizio Serra Editore, 19-24.
- Burton 1998 J. Burton, "Women's Commensality in the Ancient Greek World", Greece & Rome 45, 2, 143-165.
- Cangal 2010 N. Cangal, Armoni, 5. Baskı (Ankara). Arkadaş Yayınevi
- Carbone 2014 C. Carbone, Ancient Greek Music: The Aulos and the Kithara, Bowling Green State University Department of Musicology, Unpublished Honors Project (United States)
- Carucci 2006 M. Carucci, The Romano-African Domus: Studies in Space, Decoration, and Function, Nottingham University, Unpublished Doctor of Philosophy Thesis (UK)
- Caruso et al. 2016 G. Caruso-R. Volpe-L. Orlando-E. Billi-M. Laura Santarelli-R. Mancinelli, "Terme di Traiano. İndagini e Restauri sui Mosaici Parietali", Bcom 117, 244-260
- Castaldo 2017 D. Castaldo, "Yunan Müziğinin Görsel Tasviri", L. T. Basmacı (çev.) , U. Eco (ed.), Antik Yunan, (İstanbul). Alfa Basım Yayım
- Celasin 2007 C. Celasin, "Orta Tunç Çağı'ndan Roma Dönemi'ne Anadolu Müzik Kültürü'nün Analizi", İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi (İstanbul)
- Celasin-Beşiroğlu 2006 C. Celasin-Ş. Ş. Beşiroğlu, "Hitit Medeniyeti Müzik Kültürünün Analizinde Arkeolojik Verilerin Rolü", İTÜ Dergisi / b 3, 2, 35-46.
- Cerqueira 2010 F. V. Cerqueira, "History, Image, and Music: The Aulos in The Vineyards. Historical Archaeology and Multidisciplinarity", L. Oosterbeek (eds.), Union Internationale Des Sciences Prehistoriques et Protohistoriques International Union for Prehistoric and Protohistoric Sciences Proceedings of the 15. World Congress, (Lisbon, 4-9 September 2006), Actes Du 15. Congres Mondial Series, 97-104.
- Cerqueira 2014 F. V. Cerqueira, "The Presence of Music in Greek Worship: an Iconographical Approach", Chaos e Kosmos 15, 1-40.
- Cerulo 1984 K. A. Cerulo, "Social Disruption and its Effects on Music: An Empirical Analysis", Social Forces 62, 4, 885-904.
- Christesen 2014 P. Christesen, "Sport and Democratization in Ancient Greece (with an Excursus on Athletic Nudity)", P. Christesen, D. G. Kyle (eds.), A Companion to Sport and Spectacle in Greek and Roman Antiquity, (UK). John Wiley & Sons Inc. Published, 211-235.

- Clarke 2003 J. R. Clarke, *Art in The Lives of Ordinary Romans Visual Representation and Non - Elite Viewers in Italy, 100 BC–AD 315*, (London). University of California Press
- Coleman 1990 K. M. “Coleman, Roman Executions Staged as Mythological Enactments”, *JRS* 80, 44-73.
- Coşkun 2017 İ. Coşkun, “Platon’da Müzikal Eğitimin Temel Öğelerine Dair: Skhema ve Ethos”, *Felsefe Arkivi* 46, 1, 127-147.
- Creswell 2013 J. W. Creswell, *Qualitative Inquiry and Research design: Choosing Among Five Approaches*, 3. published (Los Angeles, London, new Delhi). Sage Publications
- Creveld 2008 M. V. Creveld, *The Culture of War*, (New York). Presidio Press
- Cross 2014 R. M. Cross, “Bold as Brass: ‘Brass Instruments’ in the Roman Army”, *MQ Matrix* 4, 1, 1-18.
- Çağıl 2013 N. Çağıl, “Kutsal Metinler Ve Müzik”, *ilted* 39, 3-46.
- Çelik 2008 S. Çelik, *Apollon ve Müzik*, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi (İzmir)
- Çelik 2020 S. Çelik, “Klaros’ta Antik Tınlar: Auloslar”, *itobiad* 9, 3, 2412-2429.
- Daems 2001 A. Deams, “The Iconography of Pre – Islamic Women in Iran”, *Iranica Antiqua* 36, 1-150.
- Dalgıç 2015 Ö. Dalgıç, “The Triumph of Dionysos in Constantinople: A Late Fifth–Century Mosaic in Context”, M. Mullet (ed.), *Dumbarton Oaks Papers* 69, 15-48.
- Dawe 2003 K. Dawe, “The Cultural Study of Musical Instruments”, M. Clayton, T. Herbert, R. Middleton (eds.), *Cultural Study of Music: A Critical Introduction* (New York), 274-283.
- Deighton 2005 H. J. Deighton, *Eski Atina Yaşantısında Bir Gün*, H. K. Ersoy (çev.), 2. Basım (İstanbul). Homer Kitabevi
- Demirgen–Esin 2016 E. Demirgen–F. Esin, “Eski Yunan’da Müzik Eğitimi”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi* 9, 46, 514-525.
- Densmore 1927 F. Densmore, *Handbook of the Collection of Musical Instruments in the United States National Museum*, Smithsonian Institution United States National Museum, Bulletin 136, (Washington). United States Government Printing Office
- Deva 1978 B. C. Deva, *Musical Instruments of India their History and Development*, 2. published (New Delhi 1987). Printed by Chetna
- Diş 2020 S. B. Diş, “Genel Hatlarıyla Antik Yunan Toplumuna ve Felsefesinde Müzik”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi* 13, 73, 567-574.
- Donato 2013 A. Donato, *Boethius’ Consolation of Philosophy As a Product of Late Antiquity*, (UK, USA). Bloomsbury Publishing
- Dopico 2015 J. Dopico, *Ek tou Homerou ad Homerum: A Survey of*

- the Roman Imperial Iconography of Homer, Washington University, Unpublished Graduate School Master of Arts, Washington University (Washington/St. Louis)
- Dumbrill 2005 R. J. Dumbrill, *The Archaeomusicology of the Ancient Near East*, 2. edition (London). Tadmor Press
- Dunbabin 1971 K. M. D. Dunbabin, "The Triumph of Dionysus on Mosaics in North Africa", *Papers of the British School at Rome* 39, 52-65.
- Dunbabin 1978 K. M. D. Dunbabin, *The Mosaics of Roman North Africa Studies in Iconography and Patronage*, (London). Oxford University Press
- Dunbabin 1993 K. M. D. Dunbabin, "Wine and Water at the Roman Convivium", *JRA* 6, 116-141.
- Dunbabin 1999 K. M. D. Dunbabin, *Mosaics of the Greek and Roman World*, Cambridge University Press
- Dunbabin 2003 K. M. D. Dunbabin, *The Roman Banquet Images of Conviviality*, (UK). Cambridge University Press
- Dunbabin 2008 K. M. D. Dunbabin, "Nec Grave Nec Infacetum: The Imagery of Convivial Entertainment", K. Vössing (ed.), *Das römische Bankett im Spiegel der Altertumswissenschaften, Internationales Kolloquium 5./6. Oktober 2005* (Stuttgart, Schloß Mickeln, Düsseldorf), 13-26.
- Dyer 1867 T. H. Dyer, *Pompeii: Its History, Buildings, and Antiquities*, (London). By W. Clowes and Sons Printed
- Eijnde 2018 F. V. D. Eijnde, "Power Play at the Dinner Table: Feasting and Patronage between Palace and Polis in Attika", F. V. D. Eijnde, J. H. Blok, R. Strootman (eds.) *Feasting and Polis Institutions*, (Leiden/Boston). Brill Published, 60-92.
- Elibol-Boerescu 2020 G. C. Elibol-Z. B. Boerescu, "Sanat ve Tasarımda Sinestezi Etkisi: Çoklu Algı Yaratmak", *Sanat Yazıları*, 42, 119-140.
- Elliott 2015 S. M. Elliott, *Gladiators and Martyrs Icons in the Arena*, Christianity Seminar (Seminar Papers) March 18-21, Westar Institute Spring Meeting, 77-106.
- El-Kady 2018 M. El-Kady, "Aulos and Crotals in Graeco-roman Egypt", *JGUAA* 3, 1, 70-106.
- Elkertson 2018 L. H. Elkerton, *Images of Gender in Roman Iberia*, Bristol University, Unpublished Doctoral Thesis Doctor of Philosophy (England)
- Ennaifer 2007 M. Ennaifer, "The Representation of Intellectual Life in Mosaic Art of Roman Africa", A. B. Abed (ed.), *Stories in Stone: Conserving Mosaics of Roman Africa: Masterpieces from the National Museums of Tunisia, Museums of Tunisia*, (Malibu). Getty Publications, 63-79.
- Engel 1874 C. Engel, *A Descriptive Catalogue of the Musical*

- Instruments in the South Kensington Musical Instruments in the South Kensington Museum, 2. edition (London). Printed by George e. eyre and William Spottiswoode
- Erarslan 2015 Ş. Erarslan, “Dionysus and Ariadne in the Light of Antiocheia and Zeugma Mosaics”, *Anatolia Antiqua* 23, 55-62.
- Erhat 2013 A. Erhat, *Mitoloji Sözlüğü*, 21. baskı (İstanbul). Remzi Kitabevi
- Esin–Demirgen 2017 F. Esin–E. Demirgen, “Antik Roma’da Müzik ve Müzik Eğitimi”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi* 10, 51, 390-399.
- Estin–Laporte 2008 C. Estin–H. Laporte, *Yunan ve Roma Mitolojisi*, M. Eran (çev.), 25. basım (Ankara). Sistem Ofset Basım Yayın
- Evans 2009 S. Evans, *Wedding the Poem And it’s Reader: The Function of Narrative in Contemporary Lyric Poetry*, The Flinders University, Unpublished Doctor of Philosophy Thesis (South Australia)
- Fagan 2014 G. G. Fagan, “Gladiatorial Combat as Alluring Spectacle”, P. Christesen, D. G. Kyle (eds.), *A Companion to Sport and Spectacle in Greek and Roman Antiquity*, (UK). John Wiley & Sons Inc. Published, 465-477.
- Fabiano 2017 D. Fabiano, “Akheron’u Geçiş: Cenaze Adetleri ve Öte Dünya İmgeleri”, L. T. Basmacı (çev.) , U. Eco (ed.), *Antik Yunan*, (İstanbul). Alfa Basım Yayım
- Fairbanks 1910 A. Fairbanks, *A Handbook of Greek Religion*, H. W. Smyth (ed.), (New York). American Book Company
- Ferguson 1942 D. N. Ferguson, “The History of Musical Instruments by Curt Sachs”, *JAF* 55, 217, 177-180.
- Ferrucci 2017 S. Ferrucci, “Yunan Dünyasında Evlilik, Çocuklar, Akrabalık”, L. T. Basmacı (çev.) , U. Eco (ed.), *Antik Yunan*, (İstanbul). Alfa Basım Yayım
- Finkelstein 1986 S. Finkelstein, *Müzik Neyi Anlatır*, M. Halim Spatar (çev.), 1. baskı (İstanbul 1986). Sistem Ofset Matbaacılık Yayıncılık
- Fischer 1990 E. Fischer, *Sanatın Gerekliliği*, C. Çapan (çev.) 6. baskı (Ankara). Verso Yayıncılık – İmge Kitabevi
- Fremersdorf 1956 F. Fremersdorf, *Das Neugefundene Kölner Dionysos-Mosaik*, *Germania* 25, 4 (1941), 233-238.
- Friedell 1994 E. Friedel, *Antik Yunan’ın Kültür Tarihi*, N. Aça (çev.), (Ankara). Dost Kitabevi Yayınları
- Gardiner 1930 E. N. Gardiner, *Athletics of the Ancient World*, (London). Oxford University Press
- Gavrili 2010 P. Gavrilli, “A New Approach to the Mosaic from Mariamin, Syria, with Female Musicians: Theatrical Performance or Private Banqueting Concert?”, R. Eichmann, E. Hickmann, L. C. Koch (eds.) *Studien zur Musikarchaologie* 7, 9-16.

- Gavrilli 2011 P. Gavrilli, “Musical scenes of Roman daily life: from the Etruscans to the end of Late Antiquity”, University of Wien, Unpublished Doktorin der Philosophie (Wien)
- Gavrili–Despoti 2005 P. Gavrili–Despoti, “Theοξύβαφοι (oxyvaphi)/ acetabula through pictorial and philological sources”, B. R. Tammen (eds.), *Imago Musicae* 21-22, 49-65.
- Ghirardini 2008 C. Ghirardini, “Filippo Bonanni’s Gabineitoarmonico and the Antiquarians’ Writings On Musical Instruments”, Z. Blazekovic (eds), *Music in art International Journal for Music Iconography* 33, 1-2, 168-206.
- Glazebrook– Olson 2014 A. Glazebrook – K. Olson, “Grek and Roman Marriage”, T. K. Hubbard (ed.), *A Companion to Greek and Roman Sexualities*, Blackwell Published
- Göher 2009 F. M. Göher, “Müziğin Toplumsal İşlevi Müzik, Siyaset, Din ve Ekonomi”, 38. ICANAS, Müzik Kültürü ve Eğitimi 1, 1 (Ankara). Fayton Tanıtım Yayınları, 301-313.
- Görkay 2017 K. Görkay, “Mosaic Programmes in Domestic Contexts at Zeugma”, *JMR* 10, 183-211.
- Greene et al. 2008 C. A. Greene–Theodore F. Argo – P. S. Wilson, “A Helmholtz resonator experiment for the Listen Up project”, *Proceedings of Meetings on Acoustics* 5, 1-7.
- Grossmann 2006 R. A. Grossmann, “A New Reconstruction of a Mosaic from Gerasa”, *Yale University Art Gallery Bulletin*, 148-153.
- Gutzwiller–Çelik 2012 K. Gutzwiller–Ö. Çelik, “New Menander Mosaics from Antioch”, *AJA* 116, 4, 573-623.
- Günlü 2013 A. Günlü, *Mekân-Müzik İlişkisi Bağlamında İzmir’de Sokak Müziği*, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Müzik Bilimleri, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi (İzmir)
- Haldane 1966 J. A. Haldane, “Musical Instruments in Greek Worship”, *Greece & Rome* 13, 1, 98-107.
- Hays–Minichello 2005 T. N. Hays–V. Minichello, “Older People’s Experience of Spirituality Through Music”, *Journal of Religion, Spirituality & Aging*, 18, 1, 83-96.
- Henderson 1957 İ. Henderson, “Ancient Greek Music”, *The New Oxford History of Music: Volume I: Ancient and Oriental Music*, E. Wellesz (ed.), (London). Oxford University Press
- High 2016 N. M. High, *Domesticating Spectacle in the Roman Empire. Representations of Public Entertainment in Private Houses of the Roman Provinces*, Michigan University, Unpublished Doctor of Philosophy, (USA)
- Hornbostel-Sachs 1914 E. M. Hornbostel–C. Sachs, “Systematik der Musikinstrumente. Ein Versuch”, *ZfE* 46. 4/5, 553-590.
- Hönle 1982 A. Hönle, “Das Mosaik von Zliten: Ein Munus für Höchste Ansprüche”, *Antike Welt* 13, 4, 22-28.
- Hubbard 1992 T. K. Hubbard, “Nature and Art in the Shield of

- Achilles”, Arion: A Journal of Humanities and the Classics 2, 1, 16-41.
- Huizinga 2013 J. Huizinga, Homo Ludens: Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme, M. A. Kılıçbay (çev.), 4. Basım (İstanbul). Ayrıntı Yayınları
- İlim 2018 F. İlim, “Aristoteles’te Müzikal Terimlerin Anlamı ve Kullanımı”, KAYGI 30, 55-66.
- İlin–Segal 1989 M. İlin–E. Segal, İnsan Nasıl İnsan Oldu, A. Zekerya (çev.), (İstanbul). Say Yayınları
- İlyasoğlu 2009 E. İlyasoğlu, Zaman İçinde Müzik Başlangıcından Günümüze Örneklerle Batı Müziğinin Evrimi, E. Berköz (eds.), 9. basım (İstanbul). Remzi Kitabevi
- Irriaben 2012 L. Irriaben, The Shield of Achilles (Ilias XVIII, 478–608) and Simonides Apothegm on Painting and Poetry (T101 Poltera), Poetica 44, 3 / 4, 289-312.
- İşbilen–Dikyol 2020 E. Ş. İşbilen–D. Ç. Dikyol, “Antik Yunan Dünyasında Bir Kadın Olarak Sappho’nun Yeri”, Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi 66, 147-161.
- Jacobelli 2003 L. Jacobelli, Gladiators at Pompeii, E. Montani (ed.), (İtaly). Roberto Marcucci Publisher
- Jastrzebowska 2018 E. Jastrzebowska, “Wall paintings from the House of Aion at Nea Paphos”, Polish Archaeology in the Mediterranean 27, 1, 527-597.
- Jimenez 2017 J. M. D. Jimenez, “El pensamiento musical pitagorico, platónico y aristoxenico de Aristides Quintiliano. Parte I: Fundamentos pitagóricos y platónicos”, ENDOXA 40, 11-29.
- Joachim 1999 B. Joachim, Die Musik kultur Altisraels/Palastinas: Studien zu archaologischen, schriftlichen und vergleichenden Quellen (Göttingen, Germany). Academic Press Fribourg
- Kaim 2016 B. Kaim, “Women, Dance and the Hunt: Splendour and Pleasures of Court Life in Arsacid and Early Sasanian Art”, S. Curtis, E. J. Pendleton, M. Alram, T. Daryae (eds. ), The Parthian and Early Sasanian Empires: Adaptation and Expansion, Proceedings of a Conference Held in Vienna, 14 – 16 June 2012, British Institute of Persian Studies Published
- Karatağ 2013 M. Karatağ, Klasik Arkeoloji Sözlüğü Yunan–Roma, (Ankara). Midas Yayın
- Karataş 2015 Z. Karataş, “Sosyal Bilimlerde Bilimsel Artaştırma Yöntemleri”, Manevi Temelli Sosyal Hizmet Araştırmaları Dergisi 1, 1, 62-80.
- Katar 2017 M. Katar, Hıristiyanlığa Kadar Roma’da Din, Fırat Üniversitesi, SBE, Tarih, Eskiçağ Tarihi Bilim Dalı, Yayınlanmamış Doktora Tezi (Elazığ)
- Khanoussi 2007 M. Khanoussi, “Pugilist Spectacles and Athletic Games in Proconsular Africa”, A. B. Abed (ed.), Stories in

- Stone: Conserving Mosaics of Roman Africa: Masterpieces from the National Museums of Tunisia, Museums of Tunisia, (Malibu). Getty Publications, 79-93.
- Kınacı 2012 M. Kınacı, “Eskî Yunan Dünyasında Müzik ve Müzisyenler” Doğu Batı Düşünce Dergisi - Önce Müzik Vardı 15- 62, 11-29.
- Kiilerich 2011 B. Kiilerich, “The Mosaic of the Female Musicians from Mriamin, Syria”, ActaAArtHist 22, 8, 87-107.
- Kitto 1956 H. D. F. Kitto, “The Greek Chorus”, Educational Theatre Journal 8, 1, 1-8.
- Kleinman 2015 K. Kleinmen, “Darwin and Spencer on the origin of music: is music the food of love?”, E. Altenmüller, S. Finger, F. Boller (eds.), Music, Neurology, and Neuroscience: Evolution, the Musical Brain, Medical Conditions, and Therapies, Elsevier publications 217, 3-14.
- Knutson 2007 C. Knutson, “Fishing with Ulysses and Bacchus: Two Roman Mosaics from Tunisia”, Gastronomica: The Journal of Food and Culture 7, 4, 7-9.
- Kolltveit 2000 G. Kolltveit, “The Early Lyre in Scandinavia. A Survey”, TILTAİ 3, 19-25.
- Kostak 2001 A. Kostak, Kanunun Enstrümantasyon ve Orkestrasyon Açısından Değerlendirilmesi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi (İstanbul)
- Kotin 2001 J. Kotin, “Shields of Contradiction and Direction: Ekphrasis in the Iliad and the Aeneid”, Hirundo: The McGill Journal of Classical Studies 1, 11-16.
- Kramarz 2013 A. Kramarz, “Effect and Ethos of Music in Greek and Roman Authors – Exposition And Evaluation”, University Of Florida, Unpublished Doctor of Philosophy (Florida)
- Kramer 1963 S. N. Kramer, The Sumerians – Their History, Culture and Character, (Chicago & London). The University of Chicago Press
- Kramer 2002 S. N. Kramer, Tarih Sümerde Başlar, H. Koyukan (çev.), 2. Basım (İstanbul 2002). Kabalcı Yayınevi
- Kubic 2018 A. Kubic, Women’s Erotic Desires and Perspectives on Marriage in Sappho’s Epithalamia and H.D.’s Hymen, Washington University, Unpublished Master of Arts (St. Louis, Missoiri)
- Kutlu 2019 B. Kutlu, “Antik Yunan Kültüründe Müziğin Kullanım Alanları ve 20. Yüzyıldan Günümüze Etkileri”, JOSSE 2, 2, 300-310.
- Kutzer 2017 E. E. R. Kutzer, “The Socio-Cultural Value And Function Of Music On musical instruments and their performances in Mesopotamia of the 3rd millennium BCE from an

- archaeological, iconographical and philological perspective”, University of Leiden, Unpublished Master Thesis (Münih)
- Kyle 2014 D. G. Kyle, “Sport, Society, and Politics in Athens”, P. Christesen, D. G. Kyle (eds.), *A Companion to Sport and Spectacle in Greek and Roman Antiquity*, (UK). John Wiley & Sons Inc. Published, 159-175.
- Landels 2001 J. G. Landels, *Music in Ancient Greece and Rome*, (First published 1999, 11 New Fetter Lane, London, USA and Canada). Routledge Published
- Landels 2002 J. G. Landels, *Music in Ancient Greece and Rome*, (New York). Routledge Published
- Lavan 2007 L. Lavan, “Social Space in Late Antiquity”, L. Lavan, E. Swift, T. Putzeys (eds.), *Objects in Context Objects in Use Material Spatiality in Late Antiquity*, (Netherlands ). Brill, Hotei Publishing, 129-158.
- Lawergren 1988a B. Lawergren, “The Origin of Musical Instruments and Sounds”, *Anthropos* 83, 31-45.
- Lawergren 1998 B. Lawergren, “Distinctions among Canaanite, Philistine, and Israelite Lyres, and their Global Lyrical Contexts”, *BASOR* 309, 41-68.
- Lehmann 2013 V. S. Lehmann, “Gymnische Agone in der Spatantike. Kampf-und Siegerdarstellungen bis zum Ausgang der Antike”, A. Gutsfeld, S. Lehmann (eds.), *Der Gymnische Agon in der Spatantike*, (Gutenberg) Computus Druck Satz & Verlag, 177-232.
- Lisovoi–Alpatova 2014 V. Lisovoi–A. Alpatova, “Archaic Aerophones and Idiophones in Modern Russian Culture”, *Advances in Social Science, Education and Humanities Research* 341, 5. International Conference on Arts, Design and Contemporary Education (ICADCE 2019), 1-6.
- Lippolis 2004 Ī. B. Lippolis, “Room 10”, G. Montevecchi (a cure di), *Archeologia Urbana a Ravenna. La ‘Domus dei Tappeti di Pietra’. Il Complesso Archeologico di Via D’Azeglio*, (Italy/Ravenna). A. Longo Editore, 167-168.
- Liveri 2018 A. Liveri, “Musical Instruments and their Miniature Models as Votive Offerings to Female Deities in Sanctuaries of Ancient Greece” A. Bellia, S. D. Bundrick (eds.), *Musical Instruments as Votive Gifts in the Ancient World*, (Pisa, Roma) Fabrizio Serra Editore 39-51.
- Lund 2018 C. S. Lund, “Prehistoric Sound Worlds. Use and Function in the Remote Human Past”, De Angeli, A. A. Both, S. Hagel, P. Holmes, R. J. Pasalodos, C. S. Lund (eds.), *Music and Sounds in Ancient Europe Contributions from the European Music Archaeology Project*, 64-68.
- Mann 2014 C. Mann, “People on the Fringes of Greek Sport”, P. Christesen, D. G. Kyle (eds.), *A Companion to Sport and Spectacle in Greek and Roman Antiquity*, (UK). John

- Wiley & Sons Inc. Published, 276-286.
- Marconi–Rocconi 2017 L. Marconi–E. Rocconi, “Giriş”, L. T. Basmacı (çev.), U. Eco (eds.), *Antik Yunan*, (İstanbul). Alfa Basım Yayım
- Meadows 2018 L. Meadows, *The North African Influence on the Mosaics of Piazza Armerina*, Queen’s University, Unpublished Master of Arts (Canada)
- Minowa–Witkowski 2012 Y. Minowa–T. Witkowski, “Spectator Consumption Practices at the Roman Games”, *JHRM* 4, 4, 510-531.
- Mirelman 2009 S. Mirelman, “New Developments in the Social History of Music and Musicians in Ancient Iraq, Syria, and Turkey”, *Yearbk Tradit Music* 41, 12-22.
- Montagu 2007 J. Motagu, *Origins and Development of Musical Instruments*, (United States of America). Scarecrow Press
- Montevecchi 2011 G. Montevecchi, “Domus e Palatium Decorazioni Pavimentali e Architetture: Il Linguaggio del Potere”, TAMO. *Tutta L’avventura del Mosaico*, Curatore della mostra C. Bertelli, 20 maggio 2011 (Ravenna, Complesso di San Nicolo), 69-79.
- Mosca 1936 G. Mosca, *Histoire des Doctrines Politiques*, G. Bouthoul (ed.) (Paris, Payot), 59-103.
- Mucznick 2011 S. Mucznik. “Musicians and Musical Instruments in Roman and Early Byzantine Mosaics of the Land of Israel: Sources, Precursors and Significance”, *Gerion* 29, 1, 265-286.
- Mungari 2018 M. Mungari, “Pompeii. Music Frozen in the Ashes”, De Angeli, A. A. Both, S. Hagel, P. Holmes, R. J. Pasalodos, C. S. Lund (eds.), *Music and Sounds in Ancient Europe Contributions from the European Music Archaeology Project*, 142-147.
- Mutlu 2018 E. Ç. Mutlu, “Öğretmen Homeros”, *BiJOB* 8, 1, 319-338.
- Neira 2011 L. Neira, “The Sea Thiasos of Nereids and Tritons in the Roman Mosaics of Turkey”, M. Şahin (ed.), *XI. Uluslararası Antik Mozaik Sempozyumu 16 – 20 Ekim 2009* (Bursa) Uludağ Üniversitesi Yayınları, 631-655.
- Neira 2014 L. Neira, “De Triton A Tritones. Su Iconografia En Los Mosaicos Romanos.”, *Revista Tritao* 2, 2-24.
- Newby 2005 Z. Newby, *Greek Athletics in the Roman World: Victory and Virtue* (Oxford Studies in Ancient Culture & Representation), S. Price, R. R. R. Smith, O. Taplin (eds.), (New York). Oxford University Press
- Norquist 1996 G. Norquist, “The Salpinx in Greek Cult”, Article in *Scripta Instituti Donneriani Aboensis* 16, 241-256.
- Olszewski 2002 M. T. Olszewski, “Dwie poznoantyczne mozaiki synonimiczne z Szeikh Zued (Egipt) i Vinon (Francja), *Swiatowit* 4, 45 - A, 99-105.
- Olszewski 2013 M. T. Olszewski, “The Iconographic Programme of the Cyprus Mosaic from the House of Aion Reinterpreted as

- an Anti-Christian Polemic”, W. Dobrowolski (ed.), Et in Arcadia Ego, Studia Memoriae Professoris Thomae Mikocki Dicata (Varsovia). Institute of Archaeology University of Warsaw Published, 207-241.
- Olszewski 2020 M. T. Olszewski, “Les figures de rhétorique et l’antithèse dans la narration allégorique de la mosaïque de la Maison d’Aion a Paphos (Chypre)”, K. Jakubiak, A. Lajtar (eds.), Ex Oriente Lux Studies in Honour of Jolanta Mlynarczyk, Warsaw University Press, 221-251.
- Onuk 2019 Ö. Onuk, “Dünyanın En Eski Çalgıları: Taş Devri Flütleri”, MJSS 8, 1, 176-184.
- Orujov–Orujova 2020 İ. Orujov–T. Orujova, “Antik Yunan Müzik Teorisi ve Armoni Kavramı Üzerine Bir İnceleme”, International Journal of Social, JOSHAS 6, 27, 994-1005.
- Ovadiah 2013 A. Ovadiah, “A Fragmentary Wall Painting in Herod’s Theatre at Herodion: The Drinking Contest Between Dionysos and Herakles”, Liber Annus 63, 351-359.
- Öngen 2020 O. Öngen, “Müzik-Toplum İlişkisi Bağlamında Sokak Müzisyenliği”, İDİL 70, 1015-1026.
- Özer 2007 M. Özer, Neo-roma Dönemi’ne Kadar Anadolu’da Yaşamış Medeniyetlerde Müzik Aletleri, Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi (İstanbul)
- Paçacı 2019 İ. Paçacı, “Müzik ve Siyaset: Duygu ve Düşüncenin Etkileşimsel İşbirliği”, İnsan&İnsan 6, 21, 691-712.
- Pappalardo–Ciardiello 2010 U. Pappalardo–R. Ciardiello, Mosaici Greci e Romani Tappeti di Pietra in Eta Ellenistico–Romana, (Verona). Arsenale Editrice
- Parrish 2017 D. Parrish, “East versus West in the Iconography of Roman Mosaics: Selected Examples of Shared Themes”, JMR 10, 259-283.
- Paz 2007 S. Paz, Drums, Women, and Goddesses: Drumming and Gender in Iron Age II Israel, (Fribourg, Switzerland/Göttingen, Germany). Academic Press/Vandenhoeck Ruprecht
- Pelosi 2017 F. Pelosi, “Antikçağ Kaynaklarında Müzik Terapisi ve ‘Psikomüzikoloji’”, L. T. Basmacı (çev.) , U. Eco (ed.), Antik Yunan, (İstanbul). Alfa Basım Yayım
- Pernigotti 2017 C. Pernigotti, “Müzik Bağlamları: Symposion”, L. T. Basmacı (çev.) , U. Eco (ed.), Antik Yunan, (İstanbul). Alfa Basım Yayım
- Petermandl 2014 W. Petermandl, “Growing Up with Greek Sport Education and Athletics”, P. Christesen, D. G. Kyle (eds.), A Companion to Sport and Spectacle in Greek and Roman Antiquity, (UK). John Wiley & Sons Inc. Published, 236-245.
- Podany 2007 J. Podany, “From Floor to Wall: Lifting and Exhibition Practices Applied to Ancient Floor Mosaics”, A. B. Abed

- (ed.), *Stories in Stone: Conserving Mosaics of Roman Africa: Masterpieces from the National Museums of Tunisia*, (Malibu). Getty Publications, 115-129.
- Psaroudakes 2008 S. Psaroudakes, “The Auloi of Pydna”, *Studien zur Musik - Archäologie* 6, 22, 197-216.
- Raffa 2017 M. Raffa, “Yunan Mousike Kültürü: Müzik Faaliyetlerinin Vesileleri ve Bağlamları”, L. T. Basmacı (çev.), U. Eco (ed.), *Antik Yunan*, (İstanbul). Alfa Basım Yayım
- Rashid 2004 S. A. Rashid, “Mezopotamya ve Anadolu’da Müzik Kültürü”, *I. Uluslar arası Tarihte Anadolu Müziği ve Çalgıları Sempozyumu 12–13 Kasım 1999 (Ankara) T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları*, 129-145.
- Remijsen 2015 S. Remijsen, “North Africa The Agonistic Tradition”, S. Remijsen, S. E. Alcock, J. Elsner, S. Goldhill, M. Squire (eds.), *The End of Greek Athletics in Late Antiquity*, Cambridge University Press, 156-163.
- Retief–Cilliers 2010 F. P. Retief–L. Cilliers, “Burial Customs, the Afterlife and the Pollution of Death in Ancient Greece”, *Acta Theologica* 26, 2, 44-61.
- Rizakis–Petropoulos 2006 T. Rızakis–M. Petropoulos, “Ancient Patrai”, T. E. Sklavenites, K. Staikos (eds.), *Patras: from Ancient Times to the Present Athens*, Kotinos Publisher
- Romano2014 D. G. Romano, “Athletic Festivals in the Northern Peloponnese and Central Greece”, P. Christesen, D. G. Kyle (eds.), *A Companion to Sport and Spectacle in Greek and Roman Antiquity*, (UK). John Wiley & Sons Inc. Published, 176-191.
- Rocconi 2012 E. Rocconi, “The Ancient World” C. Lawson, R. Stowell (eds.), *The Cambridge History of Musical Performance*, (New York). Cambridge University Press
- Rocconi 2015 E. Rocconi, “Music and Dance in Greece and Rome”, P. Destree, P. Murray (eds.), *A Companion to Ancient Aesthetics (UK)*, 81-93.
- Ronacher 2012 E. M. Ronacher, “Musik – ihre Funktion, Tradition und Aufführungspraxis in der archaischen und der klassischen Epoche der griechischen Antike”, *Wien Universität, Unpublished Magistra der Philosophie (Wien)*
- Ross 2011 W. D. Ross, Aristoteles, A. Arslan (çev.), (İstanbul). Kabalcı Yayınevi
- Roux 2017 P. L. Roux, “Mimuszelotipinumti a propos de la mosaïque de Noheda (Villar de Domingo Garcia, Cuenca)”, *Conimbriga* 56, 199-216.
- Sachs 1940 C.Sachs, *The History of Musical Instruments*, (New York). W. W. Norton & Company Inc. Publishers
- Sachs 1981 C. Sachs, *La Musica en el Mundo Antiguo Oriente y Occidente*, (Florencia). Traduccion de *La Musica nel Mondo Antico Sansoni Editore*

- Sadeh 2011 N. S. Sadeh, "Telete and Eros: Meanings and Sources of the Mythological Scenes in the Mosaic from Sheikh Zouede", H. Taragan – N. Gal (eds.), *The Beauty of Japheth in the Tents of Shem: Studies in Honor of Mordechai Omer*, *Studies in Art History* 13-14, 159-172.
- Sander 2016 L. Sander, *Encyclopedia of Mosaic Art*, (New York). The English Press
- Sano 2012 M. Sano, "Collegia Through Their Funeral Activities: New Light on Sociability in the Early Roman Empire", *Historia Antiqua* 25, 393-414.
- Saltuk 1989 S. Saltuk, *Arkeoloji Sözlüğü*, (İstanbul) İnkılâp Yayınevi
- Sarıboğa–Akıncı 2017 B. Sarıboğa – Ç. Akıncı, "Antik Yunan Toplumunda ve Felsefesinde Müzik ve Flüt Çalgısı", *AKÜ AMADER* 6, 1-16.
- Sarti 2003 S. Sarti, "La Kithara Greca Nei Documenti Archeologici", *Revue Belge de Philologie et D'histoire-Belgisch Tijdschrift Voor Filologie en Geschiedenis* 81, 1, 47-68.
- Sarti 2019 S. Sarti, "Kroupezai/Scabellum, il Sandalo del Musicista", L. Camin, L. Chiarelli, F. Paolucci (eds.), *Ai Piedi Degli dei. Le Calzature Antiche e la Loro Fortuna*, (Palazzo Pitti, Museo della Moda e del Costume 17 dicembre 2019 - 19 aprile 2020), 53-65.
- Say 1997 A. Say, *Müzik Tarihi*, 3. basım (Ankara). Müzik Ansiklopedisi Yayınları
- Schepp 2015 L. A. Schepp, *The Physical and the Divine: Images of Inebriation in Medieval Islamic Art of the Umayyads From the 7th to the 11th Century*, Louisiana State University, Unpublished Master Theses (Louisiana)
- Sebai 2007 L. L. Sebai, "Beliefs, Gods, and Myths", A. B. Abed (ed.), *Stories in Stone: Conserving Mosaics of Roman Africa: Masterpieces from the National Museums of Tunisia*, (Malibu). Getty Publications, 47-63.
- Sebetai 1998 V. Sabetai, "Marriage Boiotian Style", *Hesperia* 67, 3, 323-334.
- Seiler 2015 S. Seiler, "Representation und Otium in Römischen Villen des Trierer Landes", *Internationale Symposien zur Archäologie in der Großregion in der Europäischen Akademie Otzenhausen vom 19. - 22. Februar 2015 (Heidelberg)*, 149-166.
- Serra 2017 C. Serra, "Pythagorasçı Düşüncede Müziğin Rolü", L. T. Basmacı (çev.), U. Eco (ed.), *Antik Yunan*, Alfa Basım Yayım
- Simone 2017 M. D. Simone, "Kadınlar ve Müzik", L. T. Basmacı (çev.), U. Eco (ed.), *Antik Yunan*, (İstanbul). Alfa Basım Yayım
- Simpson 2000 C. T. Simpson, "Musicians and the Arena: Dancers and the Hippodrome", *LATOMUS* 3, 633-639.

- Sinclair 2013 A. Sinclair, "Unmasking Ancient Colour: Colour and the Classical Theatre Mask", *Ancient Planet* 4, 42-61.
- Sönmez 2008 D. Sönmez, *Antik Dönemde Anadolu'da Müzik ve Müzik Aletleri*, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi (Konya)
- Storey–Allan 2005 I. C. Storey–A. Allan, *A Guide to Ancient Greek Drama*, (Oxford). Blackwell Publishing
- Symington 2016 A. Symington, "Music and Athletics: An Inseparable Bond", *The Research and Scholarship Symposium* 17, Apr 20th, 2: 40 PM–3: 00 PM, Cedarville University
- Şentürk 2011 S. Şentürk, *İyonya Arkaik Dönem Ölü Gömme Gelenekleri*, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi (İzmir)
- Sünbül 2020 N. Sünbül, *Eski Mezopotamya'da Müzik (Sümer, Akad, Babil ve Asur)*, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi (Ankara)
- Şahin 2007 D. Şahin, *Roma Dönemi Mozaik Betilerine Göre Nereid İkonografisi*, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi (Konya)
- Şahin 2009 D. Şahin, "The Zodiac in Ancient Mosaics Representation of Concept of Time", *JMR* 3, 95-111.
- Şahin 2020 G. M. Şahin, *Hititlerde Müzik, Müzik Aletleri ve Müzisyenler*, (Ankara), Bilgi Kültür Sanat Yayınları
- Şirvan 2020 B. Şirvan, *Arkaik Dönem'de Yunan Symposium Geleneği ve Kahraman Kültü İlişkisi*, *JUHIS* 3, 2, 213-241.
- Talgam–Weiss 2004 R. Talgam–Z. Weiss, "The Mosaics of the House of Dionysos at Sepphoris", *Qedem* 44, 1-136.
- Tekçam 2017 G. Tekçam, "Eski Mısır Uygarlığında Müzik ve Müzik Enstrümanları", *Iğdır Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* 12, 155-170.
- Tevar 2015 M. A. Valero Tevar, "Los mosaicos de la villa de Noheda (Villar de Domingo García, Cuenca)", *Atti XII Colloquio AIEMA (Venezia, 11-15 settembre 2012) a cura di Giovana Trova bene, AIEMA Paris*, 439-443.
- Topper 2009 K. Topper, "Primitive Life and the Construction of the Symptotic Past in Athenian Vase Painting", *AJA* 113, 3-26.
- Torun 2016 Ş. Torun, "Müziğin Beynimizdeki Yolculuğu", *odt* 38, 1, 66-70.
- Tsentemidou 2020 A. Tsentemidou, "Musicians and Musical Instruments of Classical Greece", *Athina Tsentemidou University of Helsinki Faculty of Arts Ancient Languages and Literatures*, Unpublished Master's Thesis (Helsinki)
- Tuck 2014 S. L. Tuck, "Representations of Spectacle and Sport in Roman Art", P. Christesen, D. G. Kyle (eds.), *A Companion to Sport and Spectacle in Greek and Roman Antiquity*, (UK). John Wiley & Sons Inc. Published, 422-437.

- Tucker 2002 J. R. Tucker, *From Field to Table: Visual Images of Food in The Western Roman Empire*, Georgia University, Unpublished Master of Arts, (Athens, Georgia)
- Tuna-Özer 2015 A. Tuna-M. C. Özer, “Bergama Asklepion’unda Bir Sağaltım Yöntemi Olarak Müzik”, *EKOD* 7, 63-73.
- Tülek 1998 F. Tülek, “Berlin Pergamon Müzesi’ndeki Milet Orpheus Mozaïği”, *Arkeoloji ve Sanat* 87, 44-46.
- Waner 2014 M. Waner, “Aspects of Music Culture in the Land of Israel during the Hellenistic, Roman and Byzantine Periods: Sepphoris as a Case Study”, J. Goodnick-Westenholz, Y. Maurey-E. Seroussi (eds.), *Music in Antiquity*, 275-298.
- Wardle 1981 M. A. Wardle, *Musical Instruments in the Roman World*, University of London Institute of Archaeology, Unpublished Doctor of Philosophy in the Faculty of Arts (London)
- Weiss 2009 Z. Weiss, “Mosaic Art in Ancient Sepphoris: Between East and West”, M. Şahin (ed.), XI. Uluslararası Antik Mozaik Sempozyumu 16–20 Ekim 2009 (Bursa) Uludağ Üniversitesi Yayınları, 941-951.
- West 1992 M. L. West, *Ancient Grek Music*, (New York). Oxford University Press
- Wille 1967 G. Wille, *Musica Romana: Die Bedeutung der Musik im Leben der Römer*, (Amsterdam). B. R. Grüner Publishing Company
- West 1992 M. L. West, *Ancient Grek Music*, (New York). Oxford University Press
- Wiedemann 2002 T. Wiedemann, *Emperors and Gladiators*, (London–New York) Taylor & Francis e–Library Published
- Wootton 2004 G. E. M. Wootton, “Representations of Musicians in The Roman Mime”, *Mediterranean* 17, 243-252.
- Uslu 2018 L. Uslu, “Antik Yunan’ın Asi Kızı: Sappho”, *DÜSBED* 21, 261-268.
- Uygun 2010 M. Uygun, 20. Yüzyıldan Günümüze Müzikal Tiyatronun Gelişimi ve Opera İle Etkileşimi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi (İstanbul)
- Uysal–Bulgan 2016 T. Uysal–F. Bulgan, *The Gaziantep Zeugma Mosaic Museum/Mozaik Müzesi*, N. Başgelen (ed.), (İstanbul). Arkeoloji ve Sanat Yayınları
- Uzdilek 1977 S. M. Uzdilek, *İlim ve Musiki–Türk Üzerinde İncelemeler*, (İstanbul). Kültür Bakanlığı Yayınları
- Velazco 1977 P. J. Velazco, “La Musica de Roma”, *Anales* 13, 47, 79-98.
- Vitr. Vitruvius, *De Architectura*, Mimarlık Üzerine, Ç. Dürüşken (çev.), 4. Baskı (İstanbul 2019). Alfa Basım Yayın
- Volpe 2000 R. Volpe, “Paessagi Urbani tra Oppio e Fagutal”,

- Mélanges de L'École Française de Rome, Antiquite 112, 2, 511-556.
- Volpe 2016 R. Volpe, "Before and Below the Baths of Trajan (Rome)", SMAAR 6, 59-75.
- Yalçın 2005 G. Yalçın, "Türkiye'de 1900-2012 Yılları Arasında Yayınlanan Batı Müzik Teorisi Kitaplarındaki Terminolojinin İncelenmesi", İDİL 8, 65-91.
- Yalom 2002 M. Yalom, Antik Çağlardan Günümüze Evli Kadının Tarihi, Z. Yelçe, N. Domaniç (Çev.), (İstanbul). Çitlembik Yayınları
- Yamaner 2018 M. Yamaner, Eski Mezopotamya ve Anadolu'da Müzik, Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi (Denizli).
- Yarman 2001 O. U. Yarman, Türk Musikisi ve Çok Seslilik, İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Kompozisyon Anasanat Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi (İstanbul)
- Zechner 2010 H. Zechner, "Musikarchaologische Funde aus der Römerzeit – Ein Survey in Rheinhessen", Berichte zur Archäologie in Rheinhessen und Umgebung, (Mainz). Druckerei des AStA der Uni Mainz, 93-110.
- Zeren 2018 M. A. Zeren, Müzik Fiziği, 7. baskı (İstanbul). Pan Yayıncılık
- Ziolkowski 2002 J. Ziolkowski, "The Roman Bucina: A Distinct Musical Instrument?", HBS 14, 31-58.

## LEVHALAR LİSTESİ

- Harita 1:** Katalog örneklerinin bulunduğu yerler  
Foto:<https://www.worldhistory.org/uploads/images/269.png?v=1623873603>
- Çizim 1:** Kastanet. Çizim: F. Gerim/Yazar/  
Foto: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/504450>  
(Erişim: 22.06.2021)
- Çizim 2:** Cymbal. Çizim: F. Gerim/Yazar/  
Foto: <https://www.shutterstock.com/tr/image-vector/cymbals-clashed-together-producing-various-effects-1364776382> (Erişim: 21.06.021)
- Çizim 3 a:** Krotala /Krembala. Çizim: F. Gerim/Yazar/  
Foto: <https://www.ekathimerini.com/culture/229931/ancient-greek-sounds-transfix-audience-in-athens/> (Erişim: 24.06.2021)
- Çizim 3 b:** Kroupala/Skabellum. Çizim: F. Gerim/Yazar/  
Foto:<https://mediterranees.net/civilisation/Rich/Articles/Loisirs/Instruments/Scabellum.html> (erişim: 29.06.2021)
- Çizim 4:** Tympanon. Çizim: F. Gerim/Yazar
- Çizim 5:** Oksyvaphi/Acetebula. Çizim: F. Gerim/Yazar/ Foto: Gavrili-Despoti 2005: 51 Fig. 2.
- Çizim 6:** Geç Hitit Aram Lyrası, MÖ 700 civarı. Çizim: F. Gerim/Yazar/  
Foto: Akurgal 2014: 167. Şek. 166 (Lev. 46).
- Çizim 7:** Phorminx. Çizim: F. Gerim/Yazar/ Foto: Ronacher 2012: 87 Fig. 17. A
- Çizim 8:** Yedi telli Hellen Geç Geometrik-Subgeometrik lyra, MÖ 670 civarı (Smyrna). Çizim: F. Gerim/Yazar/ Foto: Akurgal 2014: 167. Şek. 167
- Çizim 9:** Yedi telli Hellen Geçgeometrik-Subgeometrik lyra (Çandarlı Vazosu). Çizim: F. Gerim/Yazar/ Foto: Akurgal 2014: 167. Şek. 168
- Çizim 10:** Yedi telli Helen Lyrası (Kyklad Amphorası). Çizim: F. Gerim/Yazar/ Foto: Akurgal 2014: 167. Şek. 169.
- Çizim 11:** Chelys. Çizim: F. Gerim/Yazar/ Foto: Ronacher 2012: 87 Fig. 17. C.
- Çizim 12:** Barbitos. Çizim: F. Gerim/Yazar/ Foto: Landels 2001: 66. 2b. 10.
- Çizim 13:** MÖ 5. Yüzyıl vazo resmindeki lyra çizimi. Çizim: F. Gerim/Yazar/ Foto: Landels 2001: 63. Fig. 2b.8.
- Çizim 14:** Kithara ve Plektron. Çizim: F. Gerim/Yazar/ Foto: Ronacher 2012: 87 Fig. 17. D.
- Çizim 15:** Wiegenkithara. Çizim: F. Gerim/Yazar/Foto: Ronacher 2012: 87 Fig. 17. F.
- Çizim 16:** Thamyras Kithara/ Çizim: F. Gerim/Yazar/Foto: Landels 2001: 67. Fig. 2b. 11.
- Çizim 17:** 1. Bactrian Harp, 2. Pompeian Harp, 3. Burmese Saun, 4. Mısır Omuz harp, 5. Mısır Dik Harp, 6. Mısır, 7. Adamaua (Batı Afrika), 8. Ombi (Fan Kabilesi- Batı Afrika), 9. Asur Yatay Harp, 10. Asur Dik Harp, 11. K'ung-hou (Çin), 12. Moorish Harp, 13. 14. Ostyak

- Harp (Batı Sibirya), 15. Cambadian Harp ( Güneydoğu Asya).  
Çizim: F. Gerim/Yazar/ Foto: Galpin 1929: 110 PLATE II
- Çizim 18:** Arp Türü 1- tam adı belirsiz. Çizim: F. Gerim/Yazar/ Foto: Landels 2001: 74. Fig. 2c. 3.
- Çizim 19:** Arp Türü 2- trigonon. Çizim: F. Gerim/Yazar/ Foto: Landels 2001: 74. Fig. 2c. 4.
- Çizim 20:** Aulos/Çifte Flüt. Çizim: F. Gerim/Yazar/Foto: Hagel 2014: 139. Fig. 1, 2.
- Çizim 21:** Boynuz. Çizim: F. Gerim/Yazar/Foto: Sönmez 2008: 83. Fig. 82
- Çizim 22:** Salpinx. Çizim: F. Gerim/Yazar/Foto: Landels 2001: 79. 2c. 9.
- Çizim 23:** Tuba. Çizim: F. Gerim/Yazar/Foto: Özer 2007: 65. Fig. 2.28.1.
- Çizim 24:** Cornu, Roma, Villa Giulia Müzesi. Çizim: F. Gerim/Yazar/Foto: Wardle 1981: 231 Fig. 14
- Çizim 25:** İki sıra halinde düzenlenmiş Syrinx/pan flüt. Çizim: F. Gerim/Yazar/ Foto: Aguirre-Fernandez et al. 2020: 4 Fig. 2
- Çizim 26:** Hydraulis, Cambridge, Trinity College Kütüphanesi, 12. Yüzyıl. Çizim: F. Gerim/Yazar/ Foto: Engel 1874:109 Fig. 94.
- Resim 1:** Dordogne, Troies Freres Mağarası kaya duvarı. Foto: Anderson 1994: 2 Fig. 1.
- Resim 2:** Oturan ve harp çalan Kykladik heykelcik, MÖ 2700, Knidos. Foto: Paul Getty Museum 1994: 10.
- Resim 3:** Castanets, İspanyol tipi, Metmuseum, 20. yüzyıl sonları. Foto: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/504450>
- Resim 4:** Kültepe Karum Ib katında bulunan cymballer. Foto: Özer 2007: 112. Fig. 3.24.
- Resim 5:** Yumruk Biçimli Libasyon Vazosu Üzerindeki Kabartma, Boğazköy, Geç Tunç Çağı MÖ 1400-1370. Foto: Özer 2007: 119 Fig. 3.31
- Resim 6:** Takvim Mozaïği (Nisan), krotala oyuncusu, Kartaca, Londra British Museum. Küilerich 2011: 102. Fig. 17.
- Resim 7:** Bernburger kültürüne ait davul rekonstruksiyonu, MÖ 3200, Großebstadt, Almanya. Foto: Both 2018: 43 Fig. 4.
- Resim 8:** Davul çalan kadın heykelcik, Kıbrıs. Foto: Paz 2007: 62 Fig. 3.3
- Resim 9:** Mariamin Mozaïği oksyvaphi tasviri, Hama Müzesi. Foto: Gavrili-Despoti 2005: 51 Fig. 2.
- Resim 10:** Firavun'un ziyafeti, Avusturya Milli Kütüphanesi, Viyana. Foto: Gavrili-Despoti 2005: 52 Fig. 3
- Resim 11:** Karatape Kaya kabartması, MÖ 700. Akurgal 2014: 557.
- Resim 12:** Hitit Çağı, İnandık Vazosu, Anadolu Medeniyetler müzesi. 1.Friz: Lyra, çalpara, saz çalan müzisyenler, 2.friz: Çalpara ve lir çalan müzisyenler, 3.Friz: Lyra çalan müzisyenler, 4.Friz: Saz, büyük lyra ve küçük lyra çalan müzisyenler. Foto: Özer 2007: 118 Fig. 3.30. -Yamaner 2018: 118.
- Resim 13:** Chelys rekonstruksiyonu. Foto: Psaroudakes 2006: 77 Fig. 22.
- Resim 14:** La Hoya boynuz düdüğü, Vitoria-Gasteiz (Alava, İspanya), Alava Arkeoloji Müzesi. Foto: Benito 2018: 28 Fig. 1.
- Resim 15:** Veyreau Flütü, MÖ 3800, Fransa, Paris, Cite de la Müzesi. Foto: Benito 2018: 28 Fig. 3.

- Resim 16:** Heraklion Müze, Haghia Triada Lahdi, MÖ 14. yüzyıl. Foto: Belis 1986: 35 Fig. 10.
- Resim 17:** Karatepe, Geç Hitit, MÖ 730. Foto: Özer 2007: 134 Fig. 3.46.
- Resim 18:** Pydna mezarında bulunan aulos, Thessalonike Arkeoloji Müzesi, Müze No: Pydna 100. Foto: Psaroudakes 2008: 207 Fig. 2.
- Resim 19:** Atina, Parthenon frizi, kuzey tarafı, MÖ 5. Yüzyıl, Atina, Yeni Akropol Müzesi. Foto: Gavrilli 2011: 224. Fig. 139.
- Resim 20:** Bronz trompet (lituus). Pian di Civita, Tarquinia, İtalya (yak. M. ö. 675). Foto: Castro 2018:119. Fig. 3a
- Resim 21:** Neolitik Dönem (MÖ 3000-2500) çömlek boynuzu, Güney Fransa, Rout (Herault), Trois Chenes Mağarası. Foto: Both 2018: 43 Fig. 1.
- Resim 22:** Çin, Shandong Eyaleti'nde bulunan seramik boynuz, MÖ 3. Binyıl. Foto: Lisovoi-Alpatova 2019: 1. Fig. 1.
- Resim 23:** Rusya'da eski Kashira yerleşiminde (Dyakovo) buluna kemik boynuz, MÖ 8-MS 7. Foto: Lisovoi-Alpatova 2019: 2. Fig. 4.
- Resim 24:** St. Just-sur-Dive'dan (Maire-et-Loire) bakır alaşımlı tuba, Saumur, Chateau Müzesi, env. 340.2. Foto: Alexandrescu 2007: 43 Fig. 13
- Resim 25:** Viyana, Kunsthistorisches Müzesi, Efes Lucius Verus'un Parther Anıtı, MS 170, Inv. 1-859. Foto: Alexandrescu 2007: 41 Fig. 11
- Resim 26:** Vatikan Müzesi, Akhilleus lahdi, tuba, mermer, MÖ 270-280 Foto: Alexandrescu 2007: 40 Fig. 1
- Resim 27:** Cornu, Pompeii, Naples Ulusal Arkeoloji Müzesi. Foto:[https://www.spurlock.illinois.edu/img-DB/orig\\_digi/1916/1916.07/1916.07.0003.jpg](https://www.spurlock.illinois.edu/img-DB/orig_digi/1916/1916.07/1916.07.0003.jpg) (26.12.2020) / Mungari 2018: 145 Fig. 6
- Resim 28:** Hydraulis. Foto: Vitr. X, 8, 1.
- Resim 29 a-b** a-Hydraulis, MÖ 1. yüzyıl, Dion Arkeoloji Müzesi, Yunanistan b- 1999'da arkeolojik bulgulara ve antik tanımlamalara dayalı olarak çalışan hidrolik kopyası <https://www.greecehighdefinition.com/blog/hydraulis-of-dion> (erişim: 25.06.2021)
- Resim 30:** İstanbul, Dikilitaş, hipodromdaki festivaller, organ ve krotai oyuncularını. Foto: Kiillerich 2011: 95 / Fig. 11
- Resim 31:** Theodosius Obelisk, MS 390, İstanbul. Foto: Simpson 2000: Plate XIV / Fig. 1.
- Resim 32:** Yunanistan, Girit, Agia Triada, Nekropol 4, MÖ 1420-1380 lahit, A tarafı Herakleio Arkeoloji Müzesi, M.H. 396. Foto: Gavrilli 2011: 220. Fig. 136 a.
- Resim 33:** Dionysos'un Zaferi Mozaği, Virgil Evi, Sousse, Tunus Arkeoloji Müzesi. Foto: Elkerton 2018: 223. Fig. 123.
- Resim 34:** Dionysos'un Zaferi'ni tasvir eden lahit, Roma, Baltimore, Walters Sanat Müzesi. Foto: Parrish 2017: 262.
- Resim 35:** Zippori/Sepphoris, Roma villası, Dionysos'un Zaferi. Foto: Mucznik 2011: 277. Fig. 10.
- Resim 36:** Zippori/Sepphoris, Roma villası, Dionysos'un Zaferi ayrıntı. Mucznik 2011: 277. Fig. 12.

- Resim 37:** Zippori/Sepphoris, Roma villası, Dionysos'un Zaferi. Foto: Mucznik 2011: 277. Fig. 13.
- Resim 38:** Zippori/Sepphoris, Roma villası, Dionysos'un Zaferi. Foto: Mucznik 2011: 277. Fig. 14.
- Resim 39:** Pompeii, Gizemler Villası, Oda b, MÖ 1. Yüzyıla ait fresk. Foto: Gavrilli 2011: 235. Fig. 144.
- Resim 40:** Pompeii, Gizemler Villası, Oda b, detay. Foto: Gavrilli 2011: 235. Fig. 144 detay.
- Resim 41, 42, 43:** Dionysos mozağının detayı, Köln, Almanya, Roman-Germanic Müzesi. Foto: Fremersdorf 1956: 233-238. Fig. 40, 44, 49.
- Resim 44:** Gerasa, Ürdün, Roma Evi tricliniumu, Dionysiac Alayı İçeren Mozaik Parçaları. Foto: Grossmann 2006: 148. Fig. 1.
- Resim 45:** Noheda Mozaği D paneli sol tarafı detayı, Dionysos'un zaferi, , İn situ. Foto: Parrish 2017: 268. Fig. 16.
- Resim 46:** Şeyh Zouede Mozaği, Kuzey Sina, Ismailia Müzesi. Foto: Mucznick 2011: 273. Fig. 5.
- Resim 47:** Şeyh Zouede Mozaği detay, Kuzey Sina, Ismailia Müzesi. Foto: Mucznick 2011: 274. Fig. 6.
- Resim 48:** Şeyh Zouede Mozaği detay, Kuzey Sina, Ismailia Müzesi. Foto: Mucznick 2011: 274. Fig. 8.
- Resim 49:** Şeyh Zouede Mozaği detay, Kuzey Sina, Ismailia Müzesi. Foto: Mucznick 2011: 274. Fig. 7.
- Resim 50:** Antakya, Atrium Evi, tricliniumu, Dionysos ve Heracles içme yarışması, Worcester Art Müzesi. Foto: Archambeault 2004: 36. Fig. 17.
- Resim 51:** Zippori/Sepphoris, Dionysos Villası. Mucznik 2011: 276. Fig. 10.
- Resim 52:** Şeyh Zouede Mozaği orta paneli, Dionysos alayı ile sarhoş Herakles. Foto: Sadeh 2011: 160. Fig. 3.
- Resim 53:** Sephoris Moaik, Dionysos ve Herakles arasındaki içki yarışmasını tasvir eden mozağın orta paneli. Foto: Weiss 2009: 944. Fig. 2.
- Resim 54:** Antakya, Atrium Evi, tricliniumu orta panel Dionysos ve Heracles içme yarışması, Worcester Art Müzesi. Foto: Archambeault 2004: 39. Fig. 18.
- Resim 55:** Skyphos, siyah figür. Theseus Ressamı, Stuttgart, Würtemberger Landes Müzesi. Foto: Cerqueira 2014: 14. Fig. 5.
- Resim 56:** Pyxis, siyah figür. Atina, Ulusal Müze, oda 54, vitrin 52. Foto: Cerqueira 2014: 10. Fig. 2.
- Resim 57:** Sephoris Mozaği, U şeklindeki bandın Doğu tarafının Kuzey kısmı. Foto: Talgam-Weiss 2004: 81. Fig. 70 (fig. 20-24).
- Resim 58:** Tympanon ve ziller eşliğinde sunu tasviri, İtalya, Ruvo, MÖ 4. yüzyıl, vazo, Napoli, Arkeoloji Ulusal Müzesi. Foto: Gavrilli 2011: 234. Fig. 143.
- Resim 59:** İtalya, Aventin, Diana Tapınağı, MS 3. yüzyılın sonu, zemin mozaği detay. Foto: Gavrilli 2011: 157. Fig. 85 detay.
- Resim 60:** Mısır Tanrıları ve dansçıların tasvir edildiği mezar kabartması, Ariccia, Roma. Foto: Clarke 2003: 218. Fig. 128.
- Resim 61:** Mozaik Marsyas'ın kararı, Aion evi, Nea Baf. Foto: Olszewski 2013: LXXX Fig. 11.

- Resim 62:** Stadyumda sanatsal yarışmalar ve atletik yarışmaları gösteren taban mozaïği Psila Alonia, Patras Arkeoloji Müzesi, Yunanistan. Foto: Rizakis-Petropoulos 2006: 43. Fig. 38.
- Resim 63:** Piazza Armerina'dan müzikal agonlu mozaik: ödül masası ve yarışmacılar. Foto: Remijsen 2015: 139. Fig. 3.
- Resim 64:** Orpheus Mozaïği, Milet. Foto: Nicole 2016: 181. Fig. 23.
- Resim 65:** "Douris" kırmızı figürlü kylix, yaklaşık MÖ 490-485, A yüz (üst) ve B yüz (alt), Antikensammlung, Staatliche Müzesi, Eski Eserler Koleksiyonu 2285, Berlin. Foto: Sider 2010: 542. Fig. 1.
- Resim 66:** Amphora, Sappho ve Öğrencileri, MÖ 460-450. Foto: Uslu 2018: 267. Fig. 3.
- Resim 67:** Vichten Roma Villası'nda bulunan mozaïğin merkezinde yer alan Homer ve Musa'lar tasviri, Lüksemburg Ulusal Tarih ve Sanat Müzesi. Foto: <https://kosmosociety.chs.harvard.edu/?p=41017>
- Resim 68:** Vichten Roma Villası'nda bulunan ilham perisi Euterpe'nin tasviri, Lüksemburg Ulusal Tarih ve Sanat Müzesi. Foto: Jastrzebowska 2018: 558. Fig. 25.
- Resim 69:** Monnus Mozaikten detay, Trier, Rheinisches Landes müzesi. Foto: Lewis 2014: 220-221.
- Resim 70:** Mariamin'li Kadın Müzisyenler Mozaïği, Suriye, Hama Müzesi. Foto: Gavrilli 2010: 15. Fig. 1.
- Resim 71:** Herodes Antypas Ziyafetinde çift aulos ve oxyvaphi çalan kadın sanatçılar, MS 6. yüzyıl, El Yazması, Suriye Viyana, Avusturya Milli Kütüphanesi. Foto: Gavrilli 2010: 16. Fig. 3.
- Resim 72:** Akhilleus'un Kalkanı. Foto: Hom. IX, 159. 2006: 260.
- Resim 73:** Atina, kırmızı figürlü loutrophoros, düğün alayı. MÖ 450-425, Boston, Güzel Sanatlar Müzesi. Foto: Bennett 2019: 14. Fig. 11.
- Resim 74:** Kanapitsa'da bulunan kırmızı figürlü pyxis, env. no. 31923, Thebes Müzesi. Foto: Sebetai 1998: 326. Fig. Plt 63 a.
- Resim 75:** Dionysos ve Ariadne Mozaïği, Zeugma. Foto: Görkay 2017: 198. Fig 13.
- Resim 76:** Neptün ve Amphitrite mozaïği, Granduca Evi, Toscana, Pompeii, National Archaeological Museum, Naples, İtalya. Foto: Wohlgemuth 2008: 146. Fig. A. 43.
- Resim 77:** Ur Standardı, Barış Sahnesi, MÖ 2600-2400, Erken Hanedan III(Ur I), British Müzesi, Londra. Foto: <https://www.khanacademy.org/humanities/ap-art-history/ancient-mediterranean-ap/ancient-near-east-a/a/standard-of-ur-and-other-objects-from-the-royal-graves?modal=1> (erişim: 23.04.2021)
- Resim 78:** Kartaca, Ziyafet Mozaïğinden ayrıntı, Syrinx çalan yaşlı adam ve ellerinde enstrümanlar ile dansçılar. Foto: Abed 2007: 24. Fig. 11.
- Resim 79:** Assurbanipal Bahçe Ziyafeti tasvirli rölyef, Ninova, MÖ 646-636, Londra, British Museum. Foto: Dunbabin 2003: 14. Fig. 2.
- Resim 80:** Attika kırmızı figürlü kylix, Foundry ressamı, MÖ 490-480. Foto: Gavrilli 2011: 23. Fig. 8a.
- Resim 81:** Arp eşliğinde symposion sahnesi, Menander Evi, Antakya. Foto: Gavrilli 2011: 52. Fig. 32.

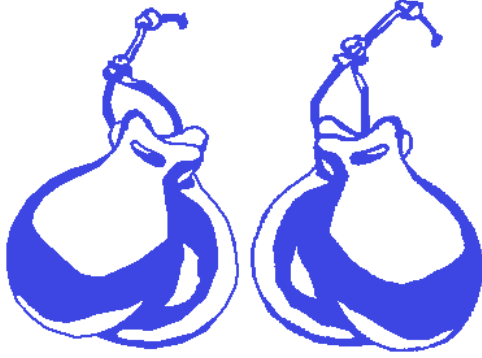
- Resim 82:** Ziyafet sahnesi, Mazanderan gümüş kap. Foto: Daems 2001: 142. Fig. 212.
- Resim 83:** Arp Çalan Kadın Mozaïği, I. Shapur Sarayı, Bishapur, İran, Louvre Müzesi, Yakındoğu Eski Eserler Bölümü.  
Foto:[http://cartelen.louvre.fr/cartelen/visite?srv=car\\_not&idNotice=12992](http://cartelen.louvre.fr/cartelen/visite?srv=car_not&idNotice=12992) (erişim: 255.04.2021)
- Resim 84:** Menander'in dört oyununu gösteren mozaik, yükseklik 1,800 cm, genişlik 265 cm, Antakya, Daphne Bölgesi. Foto: Gutzwiller-Çelik 2012: 574. Fig. 1.
- Resim 85:** Menander Theophoroumene Paneli, Antakya, Daphne Bölgesi.  
Foto: Gutzwiller-Çelik 2012: 607. Fig. 29.
- Resim 86:** Aktörler Mozaïği, Trajik Şair Evi, Pompeii. Foto: Bahamon 2011: 5-7. Fig. 4
- Resim 87:** Vaudeville Sanatçıları, Vatikan Müzesi, Roma. Foto: Wootton 2004: 253. Pl 32. Fig. 2.
- Resim 88:** Mısır tanrıları ve dansçıları tasvir edildiği rölyef, Ariccia. Foto: Clarke 2003: 218. Fiig. 128.
- Resim 89:** Noheda mozaïği, Panel B, İspanya, Cuenca. Foto: Görkay 2017: 206. Fig. 17.
- Resim 90:** Dans eden Meaned, Dionysos Mozaikten ayrıntı, Samatya. Foto: Dalgıç 2015: 20. Fig. 5 c.
- Resim 91:** Flüt çalan erkek figür yanında zil çalarak dans eden Maenad, Dionysos Mozaikten ayrıntı, Samatya. Foto: Dalgıç 2015: 20. Fig. 5 b.
- Resim 92:** Bir sopayla tympanum çalan satyr, Dionysos Mozaikten ayrıntı, Samatya. Foto: Dalgıç 2015: 20. Fig. 5 d.
- Resim 93:** Stadyumda sanatsal yarışmalar ve atletik yarışmaları gösteren taban mozaïği, Patras Arkeoloji Müzesi, Yunanistan. Foto: Rizakis-Petropoulos 2006: 43. Fig. 38.
- Resim 94:** Atletik agonlu mozaik Tunus, Gafsa Müzesi. Foto: Khanoussi 2007: 86. Fig. 50 a.
- Resim 95:** Caldarium'a döşenen mozaik, atletik aşk tanrısının fantezi sahneleri ve kamusal yarışmalar, Terme Marittime, Ostia. Foto: Newby 2005: 57. Fig. 3.4.
- Resim 96:** Sporcuları gösteren Mozaik, Porta Marina Hamamları, Ostia. Foto: Newby 2005: 53. Fig. 3.3.
- Resim 97:** Ur Standardı, Savaş Sahnesi, MÖ 2600-2400, Erken Hanedan III(Ur I), British Müzesi, Londra. Foto: Kutzer 2017: 188. Fig. 61 a.
- Resim 98:** Bacchus ve Tyrrhenian Denizi korsanları, Ulysses Evi, Dougga, Tunus. Foto: Sebai 2007: 55. Fig. 31a.
- Resim 99:** Araba yarışları mozaïğinden ayrıntı, Piazza Armerina, Maxentius Villası, İtalya.  
Foto:[https://palermo.repubblica.it/societa/2020/07/24/foto/piazza\\_armerina\\_tornano\\_le\\_visite\\_notturme\\_alla\\_villa\\_del\\_casale-262802147/1/](https://palermo.repubblica.it/societa/2020/07/24/foto/piazza_armerina_tornano_le_visite_notturme_alla_villa_del_casale-262802147/1/) (erişim: 17.03.2021)
- Resim 100:** İtalya, Roma yakınlarındaki S. Elia Kalesi bazilikası, mermer kabartma, in situ, MS 1. yüzyıl. Foto: Gavrilli 2011: 174. Fig. 102.

- Resim 101:** Noheda Mozaïği, Circus Paneli, MS 4. yüzyıl, İspanya. Foto: Elkerton 2018: 93. Fig. 41.
- Resim 102:** Zliten zemin mozaïği, MS 1. Yüzyıl, Dar Buk Ammera, Libya. Foto: Gavrilli 2011: 132. Fig. 72a.
- Resim 103:** Roma veya civarından MÖ 1. yüzyıl ait rölyef, Staatliche Antikensammlungen, Glyptothek, Münih. Foto: Gavrilli 211: 134. Fig. 73.
- Resim 104:** Nennig'deki villanın merkez salonundan gladyatör mozaïği. Foto: Seiler 2015: 153. Fig. 4.
- Resim 105:** Nening Mozaïği, MS 230-240, Trier, Almanya. Foto: Gavrilli 2011: 137. Fig. 75.
- Resim 106:** C.Lusius Storax'ın mezarından anıt, MS 1. yüzyıl, İtalya, Chieti Ulusal Müzesi. Foto: Gavrilli 2011: 138. Fig. 76.
- Resim 107:** Üzüm hasadı ve şarap yapımı tasvirli kapaklı siyah figür amphora, Amasis Ressamı. Würzburg, Martin von Wagner Müzesi. Foto: Cerqueira 2010: 100. Fig. 11.1.
- Resim 108:** MÖ 3. yüzyıldan kalma Saint-Romain-en-Galatt'ta bulunan Roma Mozaïği.  
Foto:<https://www.albertdemun.fr/college/art2mun/histoire-des-arts-6eme-la-mosaique-romaine/> (erişim: 11.03.2021)
- Resim 109:** Hasat Mozaïği, Trajan Hamamları, Colle Oppio. Foto: Caruso et al. 2016. 249. Fig. 5.
- Resim 110:** Dört mevsim, Oda10 mozaik zeminin, Domus dei Tappeti di Pietra, Ravenna.  
Foto: <https://www.ravennantica.it/en/domus-dei-tappeti-di-pietra-ra/> (erişim: 07.05.2021)
- Resim 111:** Dört mevsim mozaik zeminin detayı, Oda10, Ravenna. Foto: Montevecchi 2004: 107. Fig. 156.
- Resim 112:** Sokak Müzisyenler Grubu, Napoli Arkeoloji Müzesi. Foto: Wardle 1981: 229. Fig. P1.90.

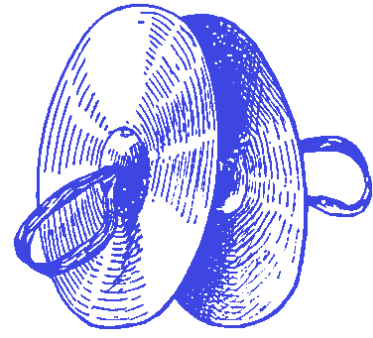
# LEVHALAR



Harita 1



Çizim 1



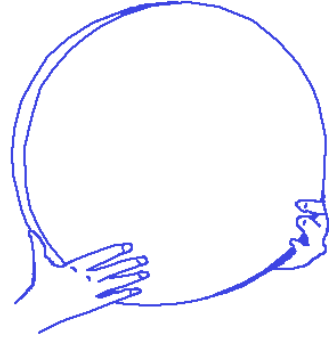
Çizim 2



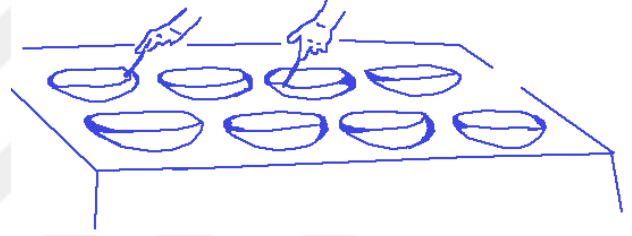
Çizim 3 a



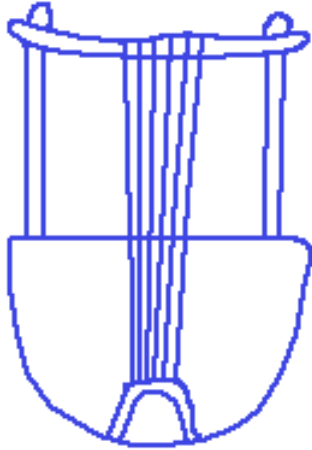
Çizim 3 b



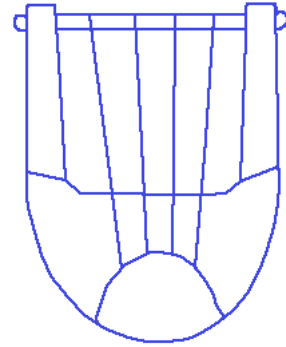
Çizim 4



Çizim 5



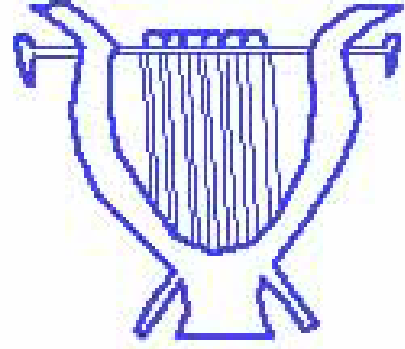
Çizim 6



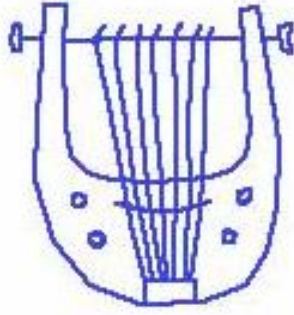
Çizim 7



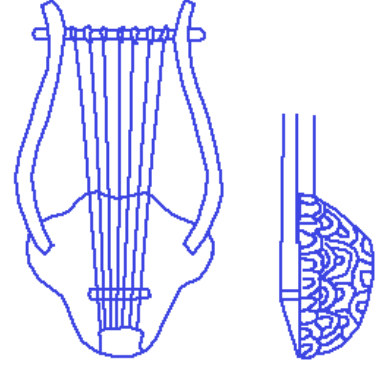
Çizim 8



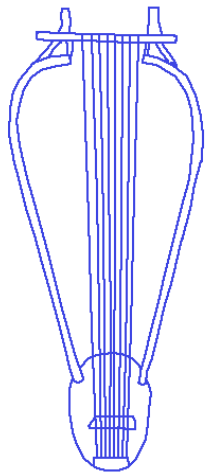
Çizim 9



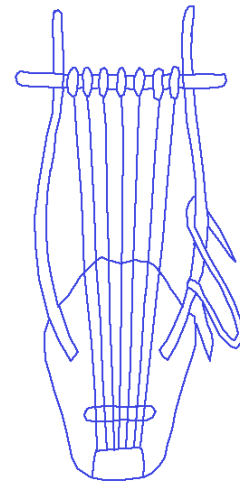
Çizim 10



Çizim 11



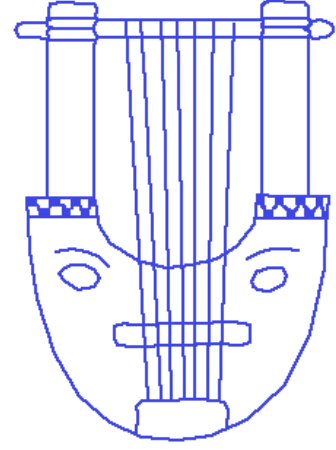
Çizim 12



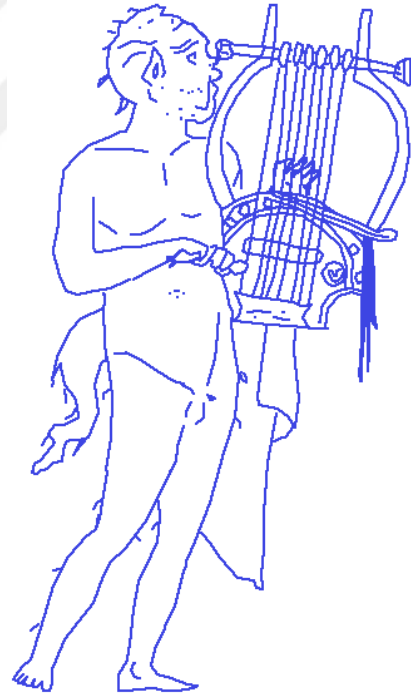
Çizim 13



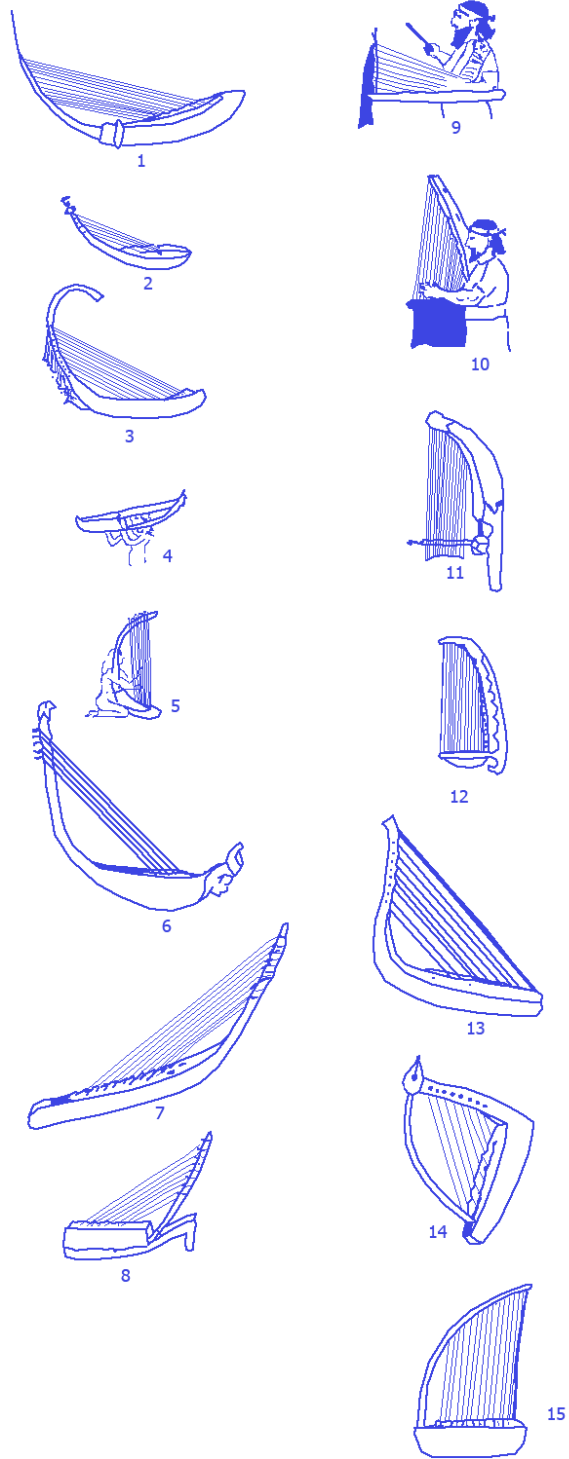
Çizim 14



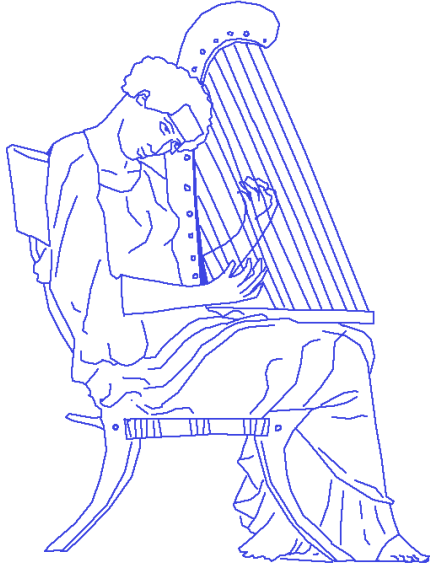
Çizim 15



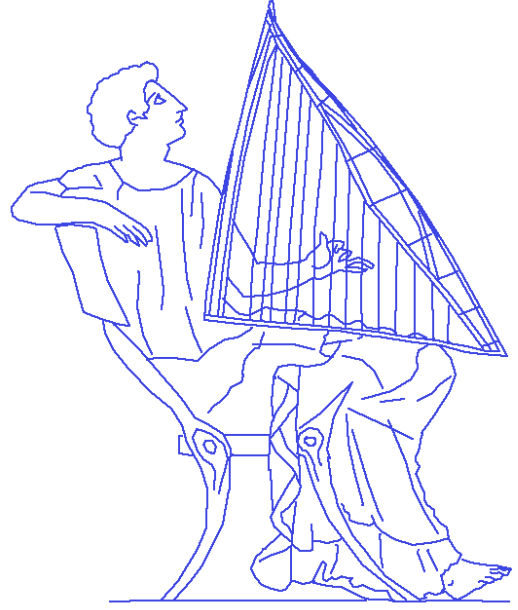
Çizim 16



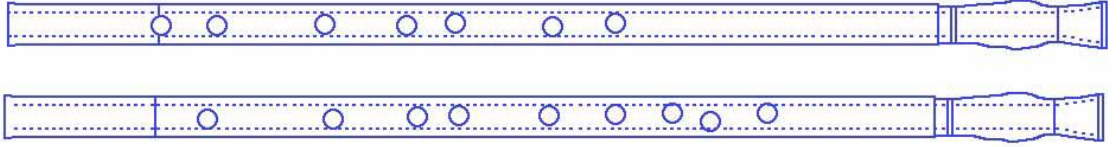
Çizim 17



Çizim 18



Çizim 19



Çizim 20



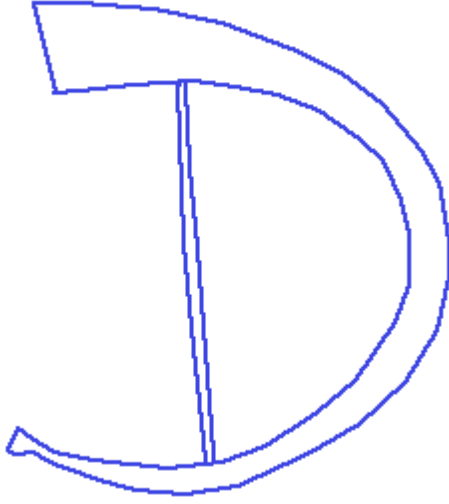
Çizim 21



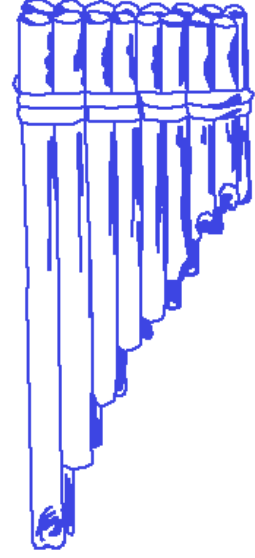
Çizim 22



Çizim 23



Çizim 24



Çizim 25



Çizim 26



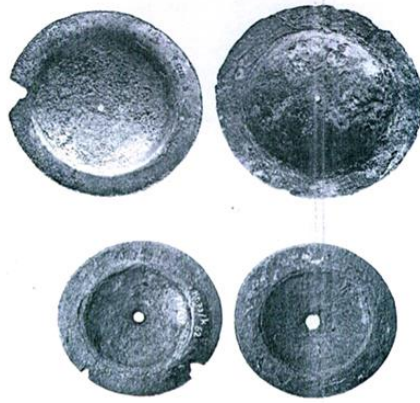
Resim 1



Resim 2



Resim 3



Resim 4



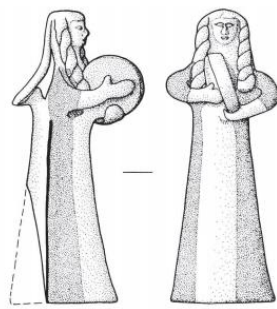
Resim 5



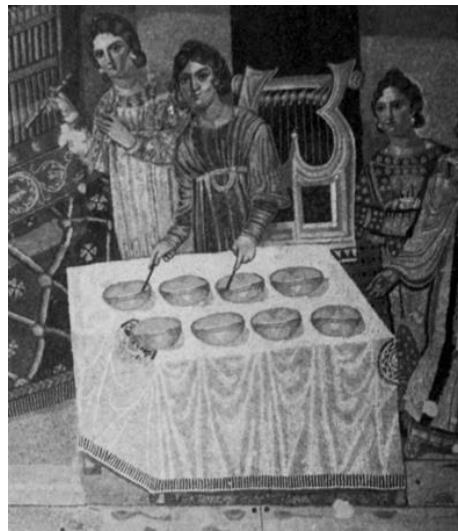
Resim 6



Resim 7



Resim 8



Resim 9



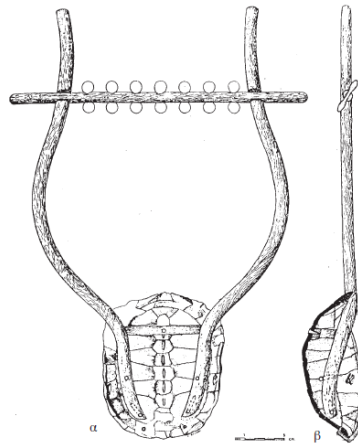
Resim 10



Resim 11



Resim 12



Resim 13



Resim 14



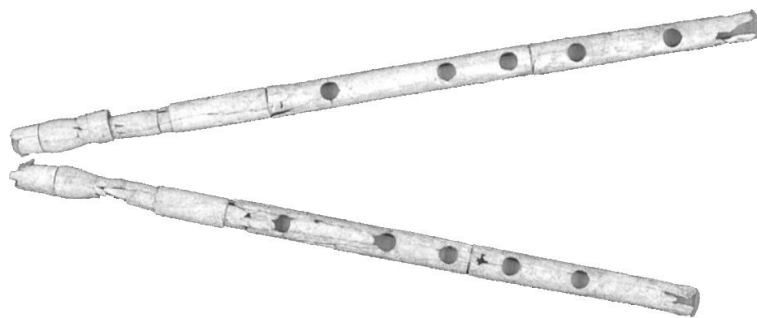
Resim 15



Resim 16



Resim 17



Resim 18



Resim 19



Resim 20



Resim 21



Resim 22



Resim 23



Resim 24



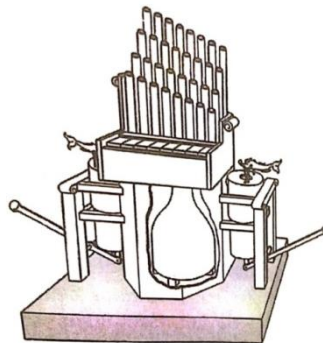
Resim 25



Resim 26



Resim 27



Resim 28



Resim 29 a-b



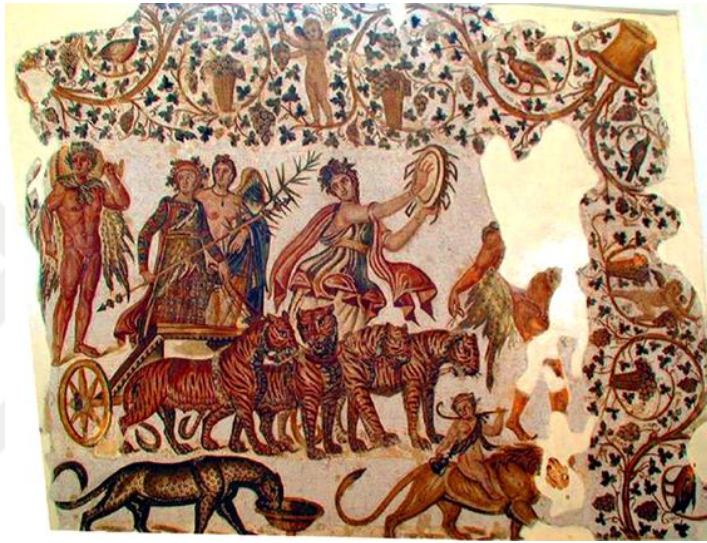
Resim 30



Resim 31



Resim 32



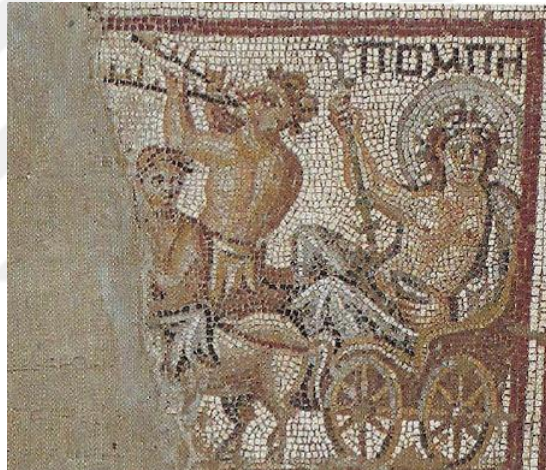
Resim 33 (Kat. No. 1)



Resim 34



Resim 35 (Kat. No. 2)



Resim 36 (Kat. No. 2)



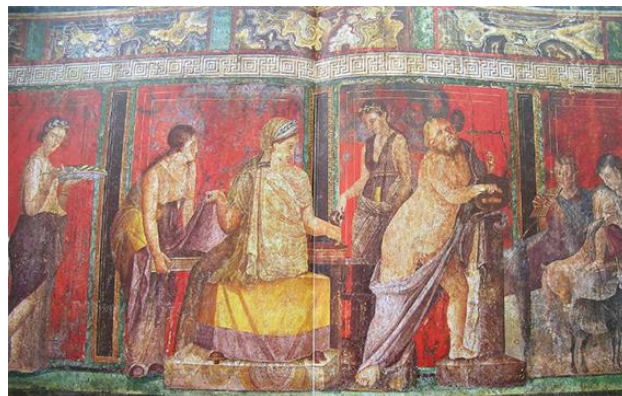
Resim 37 (Kat. No. 2)



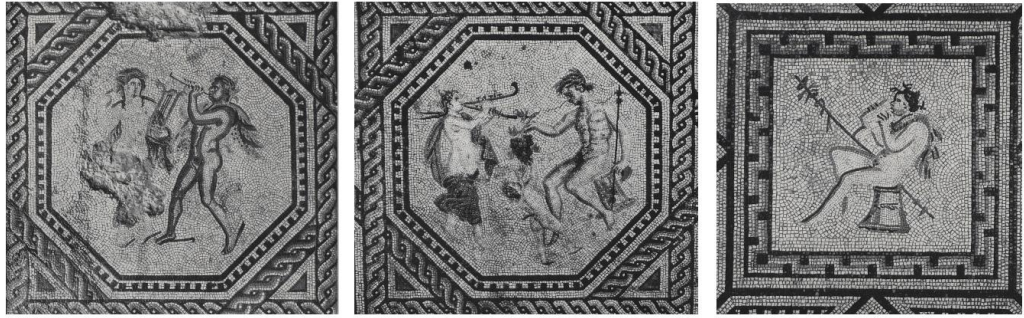
Resim 38 (Kat. No. 2)



Resim 39



Resim 40



Resim 41, 42, 43 (Kat. No. 3)



Resim 44 (Kat. No. 4)



Resim 45 (Kat. No. 5)



Resim 46 (Kat. No. 6)



Resim 47 (Kat. No. 6)



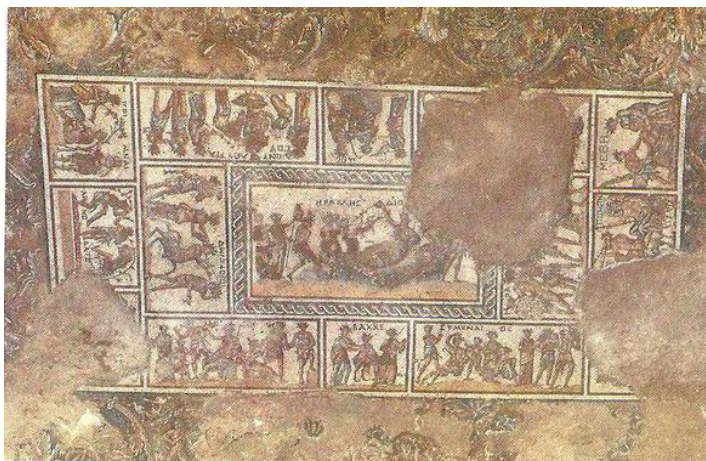
Resim 48 (Kat. No. 6)



Resim 49 (Kat. No. 6)



Resim 50 (Kat. No. 7)



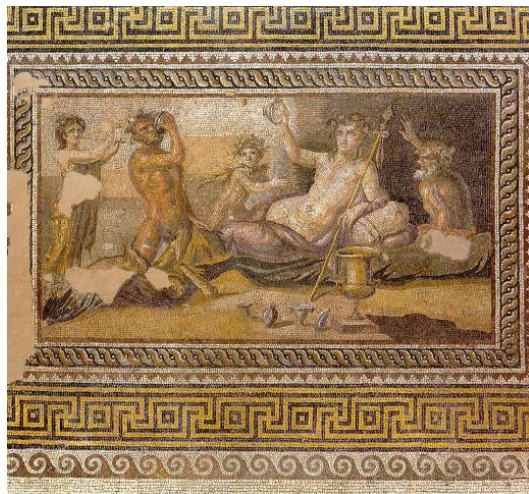
Resim 51 (Kat. No. 2)



Resim 52 (Kat. No. 6)



Resim 53 (Kat. No. 2)



Resim 54 (Kat. No. 7)



Resim 55



Resim 56



Resim 57 (Kat. No. 2)



Resim 58



Resim 59 (Kat. No. 8)



Resim 60



Resim 61 (Kat. No. 9)



Resim 62 (Kat. No. 10)



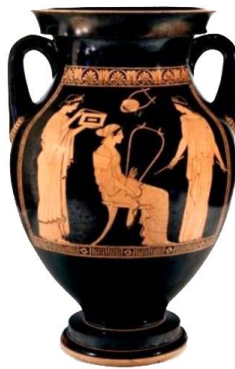
Resim 63 (Kat. No. 11)



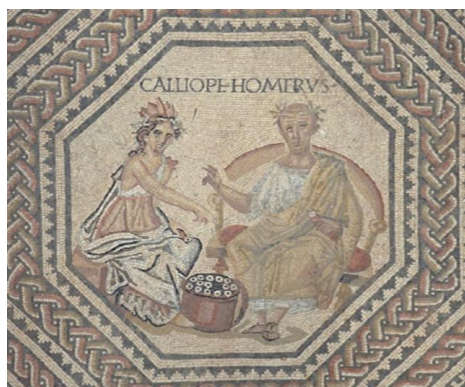
Resim 64 (Kat. No. 12)



Resim 65



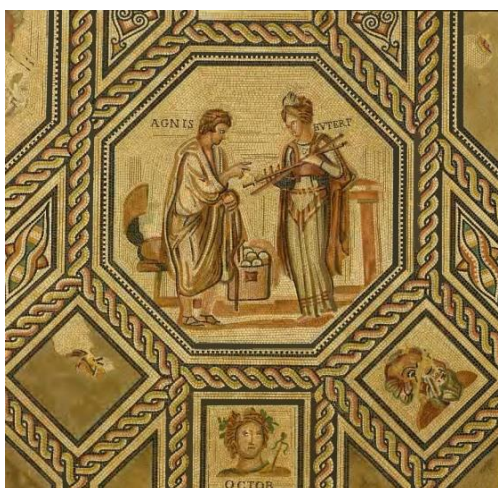
Resim 66



Resim 67 (Kat. No.13)



Resim 68 (Kat. No. 13)



Resim 69 (Kat. No.14)



Resim 70 (Kat. No. 15)



Resim 71



Resim 72



Resim 73



Resim 74



Resim 75 (Kat. No. 16)



Resim 76 (Kat. No. 17)



Resim 77



Resim 78 (Kat. No. 18)



Resim 79



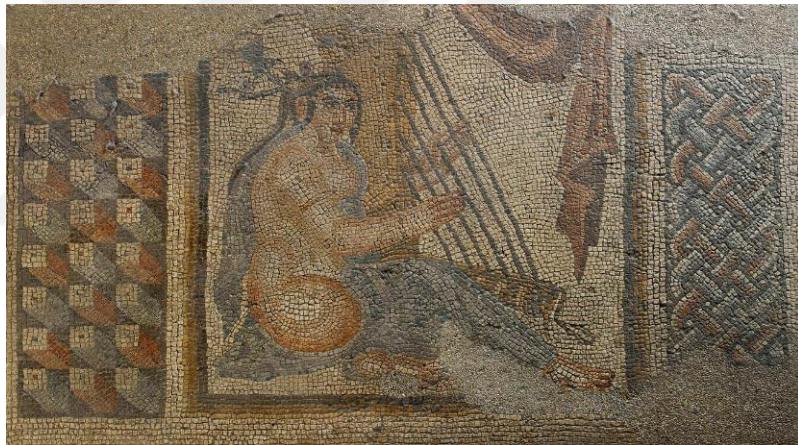
Resim 80



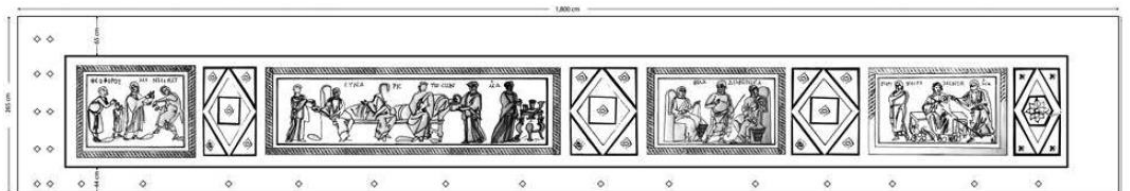
Resim 81 (Kat. No. 19)



Resim 82



Resim 83 (Kat. No. 20)



Resim 84 (Kat. No. 21)



Resim 85 (Kat. No. 21)



Resim 86 (Kat. No. 22)



Resim 87 (Kat. No. 8)



Resim 88



Resim 89 (Kat. No. 5)



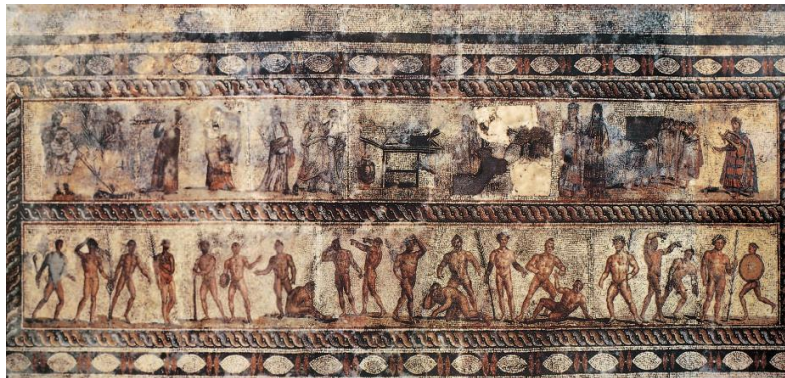
Resim 90 (Kat. No. 23)



Resim 91 (Kat. No. 23)



Resim 92 (Kat. No. 23)



Resim 93 (Kat. No. 10)



Resim 94 (Kat. No. 24)



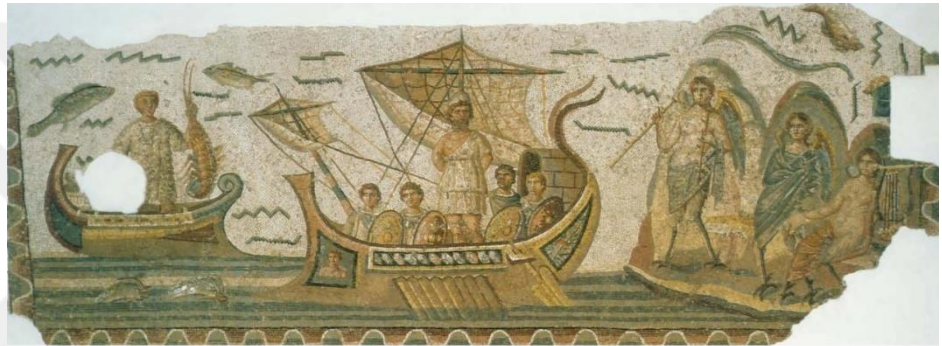
Resim 95 (Kat. No. 25)



Resim 96 (Kat. No. 26)



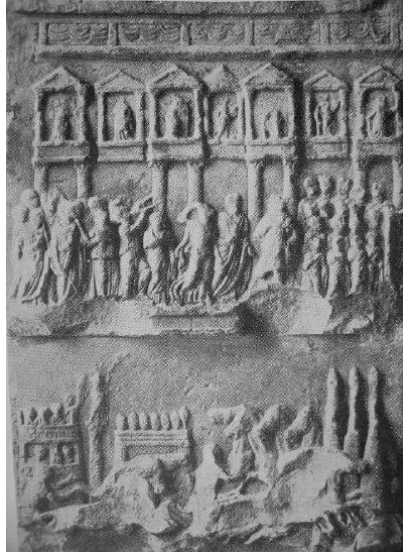
Resim 97



Resim 98 (Kat. No. 27)



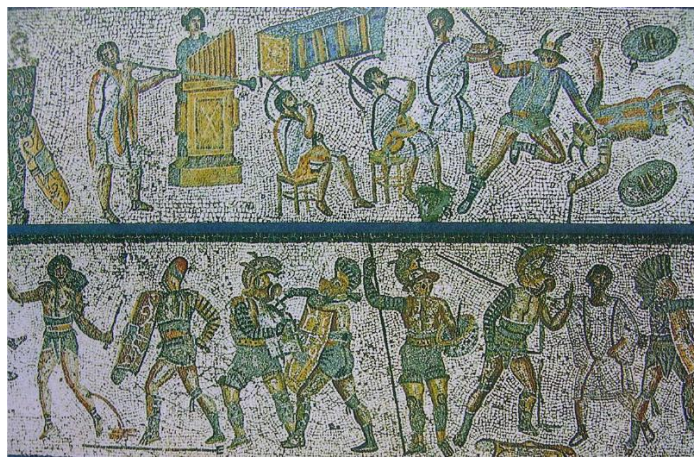
Resim 99 (Kat. No. 28)



Resim 100



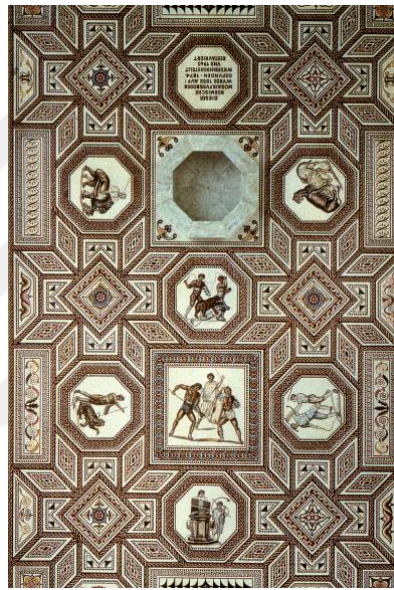
Resim 101 (Kat. No. 5)



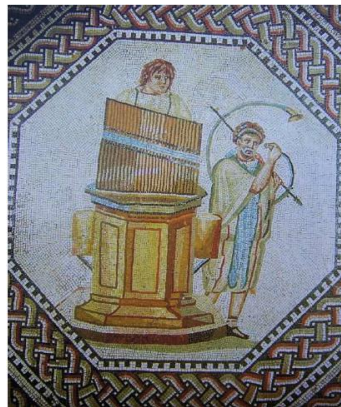
Resim 102 (Kat. No. 29)



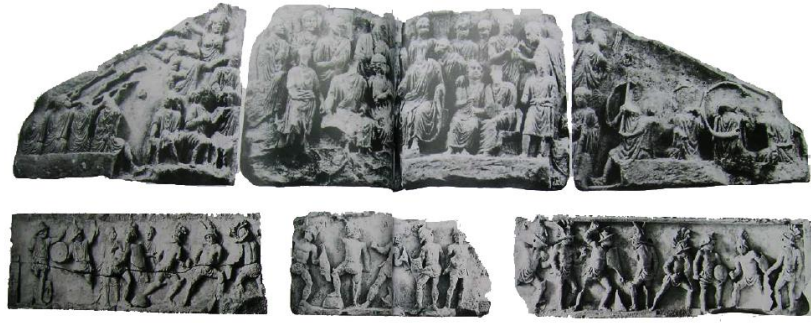
Resim 103



Resim 104 (Kat. No. 30)



Resim 105 (Kat. No. 30)



Resim 106



Resim 107



Resim 108



Resim 109 (Kat. No. 31)



Resim 110 (Kat. No. 32)



Resim 111 (Kat. No. 32)



Resim 112 (Kat. No. 33)



## EKLER

	Dionysos	Dionysos Alayı	Apollon	Hermes	Musalar	Euterpe	Nike	Orpheus	Nympheler	Pan	Mars
Kastanyet		✓									
Cymbal		✓									
Krotala		✓									
Tympanon	✓	✓									
Oksyvaphi											
Lyra	✓	✓	✓	✓	✓	✓		✓			
Barbitos	✓	✓									
Kithara			✓								
Harp											
Aulos		✓	✓			✓					✓
Keras	✓	✓									
Tuba/Trompet							✓				✓
Cornu											
Syrinx	✓	✓	✓	✓	✓				✓	✓	
Hydraulis											

Ek 1. Yunan ve Roma Tanrıları ve mitolojik kahramanların sembolik ve işlevsel bağ kurulduğu müzik enstrümanları.

Kat. No.	Bulunduğu Yer	Tarih	İDİOFON Titreşimli	MEMBRANOFON Vurmalı	KORDOFON Telli	AEROFON Üflemeli
1	Sousse Tunus	MS 3		✓		
2	Sephoris İsrail	MS 200		✓		✓
3	Köln Almanya	MS 220			✓	✓
4	Gerasa Ürdün	MS 2			✓	✓
5	Cuenca İspanya	MS 4		✓		✓
6	Kuzey Sina	MS 4	✓		✓	✓
7	Antakya	MS 2				✓

	Türkiye					
8	Aventina Roma	MS 3	✓			✓
9	Baf Kıbrıs	MS 4		✓	✓	
10	Patras Yunanistan	MS 2-3			✓	✓
11	Sicilya İtalya	MS 4				✓
12	Miletos Türkiye	MS 2				✓
13	Vichten Lüksemburg	MS 240			✓	✓
14	Trier Almanya	MS 3-4				✓
15	Suriye	MS 4		✓	✓	✓
16	Gaziantep Türkiye	MS 2-3				✓
17	Pompeii İtalya	MS 3				✓
18	Kartaca Tunus	MS 4	✓			✓
19	Antakya Türkiye	MS 4			✓	
20	Bishapur İran	MS 260			✓	
21	Antakya Türkiye	MS 3	✓	✓		
22	Pompeii İtalya	MS 1				✓
23	İstanbul Türkiye	MS 5		✓		✓
24	Capsa Tunus	MS 4				✓
25	Ostia İtalya	MS 2-3				✓
26	Ostia İtalya	MS 2				✓
27	Dougga Tunus	MS 4			✓	✓
28	Pizza Armerina Sicilya	MS 4				✓
29	Dar Buk Libya	MS 1-2				✓
30	Baarburg Almanya	MS 3				✓
31	Colle Oppia Roma	MS 1				✓
32	Ravenna İtalya	MS 6				✓
33	Pompeii İtalya	MÖ 2	✓	✓	✓	

Ek 2. Mozaik örneklerde gövde yapılarına göre yapılan(İdiyofon-Membranofon-Kordofon-Aerofon) sınıflandırmada kullanılan enstrümanlar

Kat. No.	Bulunduğu Yer	Tarih	Enstrüman	Dionysos Kültü	İçki Yarışmaları	Kurban Törenleri	Festivaller ve Müzik Yarışmaları	Sağlık	Eğitim Entelektüel Top.	Evlilik Törenleri	Sympasion	Tiyatro Gösterileri	Spor Müsabakaları	Askeri Amaçlı	Araba Yarışları	Gladyatör Savaşları	İşçi Şarkıları	Sokak Müzisyenleri
1	Sousse Tunus	MS 3	Tympanon	✓														
2	Sephoris İsrail	MS 200	Tympanon Aulos	✓														
3	Köln Almanya	MS 220	Syrinx Aulos Lyra	✓														
4	Gerasa Ürdün	MS 2	Aulos Lyra	✓														
5	Cuenca İspanya	MS 4	Tympanon Aulos Syrinx Hydraulis	✓								✓			✓			
6	Kuzey Sina	MS 4	Kastanyet Cymbal Lyra Aulos Boynuz	✓	✓													
7	Antakya Türkiye	MS 2	Aulos	✓	✓													
8	Aventina Roma	MS 3	Kastanyet Krotala Kroupala Aulos			✓						✓						
9	Baf Kıbrıs	MS 4	Lyra Aulos				✓											
10	Patras Yunanistan	MS 2-3	Kithara Aulos				✓						✓					
11	Sicilya	MS 4	Aulos Syrinx Hydraulis				✓											
12	Miletos Türkiye	MS 2	Lyra					✓										
13	Vichten Lüksemburg	MS 240	Kithara Aulos						✓									
14	Trier Almanya	MS 3-4	Aulos						✓									
15	Suriye	MS 4	Cymbal Oksyvaphi Kithara Aulos Hydraulis						✓									
16	Gaziantep Türkiye	MS 2-3	Aulos							✓								
17	Pompeii İtalya	MS 3	Lyra							✓								
18	Kartaca Tunus	MS 4	Krotala Syrinx Harp								✓							
19	Antakya	MS 4	Harp								✓							

20	İran	MS 260	Harp								✓							
21	Antakya	MS 3	Cymbal Tympanon									✓						
22	Pompeii İtalya	MS 1	Aulos									✓						
23	İstanbul	MS 5	Tympanon Aulos									✓						
24	Capsa Tunus	MS 4	Tuba										✓					
25	Ostia İtalya	MS 2-3	Tuba										✓					
26	Ostia İtalya	MS 2	Tuba										✓					
27	Dougga Tunus	MS 4	Lyra aulos											✓				
28	Pizza Armerina Sicilya	MS 4	Tuba												✓			
29	Dar Buk Libya	MS 1-2	Tuba Kornu Hydraulis													✓		
30	Baarburg Almanya	MS 3	Kornu Hydraulis													✓		
31	Colle Oppia Roma	MS 1	Aulos														✓	
32	Ravenna İtalya	MS 6	Syrinx															✓
33	Pompeii İtalya	MÖ 2	Aulos Cymbal Tympanon															✓

Ek 3. Mozaik örneklerde kullanılan enstrümanlar ve tasvir edilen sosyal etkinlikler.

Kat. No.	Bulunduğu Yer	Tarih	Kastanyet	Cymbal	Krotala	Kroupala	Tympanon	Oksyvaphi	Lyra	Kithara	Harp	Aulos	Keras	Tuba	Cornu	Syrinx	Hydraulis
1	Sousse Tunus	MS 3					✓										
2	Sephoris İsrail	MS 200					✓					✓					
3	Köln Almanya	MS 220							✓			✓					
4	Gerasa Ürdün	MS 2							✓			✓					
5	Cuenca İspanya	MS 4					✓					✓				✓	✓
6	Kuzey Sina	MS 4	✓	✓					✓			✓			✓		
7	Antakya Türkiye	MS 2										✓					
8	Aventina Roma	MS 3	✓		✓	✓						✓					
9	Baf Kıbrıs	MS 4							✓			✓					
10	Patras Yunanistan	MS 2-3								✓		✓					

11	Sicilya	MS 4										✓				✓	✓
12	Miletos Türkiye	MS 2							✓								
13	Vichten Lüksemburg	MS 240								✓		✓					
14	Trier Almanya	MS 3-4										✓					
15	Suriye	MS 4		✓				✓		✓		✓					✓
16	Gaziantep Türkiye	MS 2-3										✓					
17	Pompeii İtalya	MS 3							✓								
18	Kartaca Tunus	MS 4			✓											✓	
19	Antakya Türkiye	MS 4									✓						
20	İran	MS 260									✓						
21	Antakya Türkiye	MS 3		✓			✓										
22	Pompeii İtalya	MS 1										✓					
23	İstanbul Türkiye	MS 5					✓					✓					
24	Capsa Tunus	MS 4												✓			
25	Ostia İtalya	MS 2-3												✓			
26	Ostia İtalya	MS 2												✓			
27	Dougga Tunus	MS 4							✓			✓					
28	Pizza Armerina Sicilya	MS 4												✓			
29	Dar Buk Libya	MS 1-2												✓	✓		✓
30	Baarburg Almanya	MS 3													✓		✓
31	Colle Oppia Roma	MS 1										✓					
32	Ravenna İtalya	MS 6														✓	
33	Pompeii İtalya	MÖ 2		✓			✓					✓					

Ek 4. Mozaik örnekler ve kullanılan enstrümanlar.

## ÖZGEÇMİŞ

<b>Adı, Soyadı</b>	Fatma GERİM		
<b>Doğum Yeri ve Yılı</b>			
<b>Bildiği Yabancı Diller</b>	İngilizce Almanca		
<b>Ve Düzeyi</b>	A2		
<b>Eğitim Durumu</b>	<b>Başlama- Bitirme Yılı</b>	<b>Kurum Adı</b>	
<b>İlköğretim</b>	1975 1980	1980 1983	Konya/Karaman Atatürk İlkokulu Konya/Karaman Anafartalar Ortaokulu
<b>Lise</b>	1983	1987	Malataya/Akçadağ Lisesi
<b>Staj Tecrübeleri</b>	<b>Başlama – Ayrılma Yılı</b>	<b>Staj Yaptığı Kurumun adı</b>	
1.	05.07.2016-05.08.2016	İzник Bazilika Sualtı Kazısı	Arkeolojik Kazı
2.	19.07.2017-29.08.2018	İzник Bazilika Sualtı Kazısı	Arkeolojik Kazı
3.			
<b>Katıldığı Proje ve Toplantılar</b>			
<b>Yayımlar:</b>			
<b>Diğer:</b>			
<b>İletişim (e-posta):</b>			
<b>Tarih İmza Adı Soyadı</b>	Fatma GERİM		