

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

Kalbim O Viran Evlere Benzer

GOMİDAS VARTABED'İN MÜZİK MİRASI



MELİSSA BİLAL - BURCU YILDIZ



BİRZAMANLAR
YAYINCILIK

**KALBİM
O VİRAN EVLERE
BENZER**

GOMİDAS VARTABED'İN MÜZİK MİRASI

Kalbim O Viran Evlere Benzer
Gomidas Vartabed'in Müzik Mirası
Melissa Bilal - Burcu Yıldız

Yayına hazırlayan: Osman Köker

1. baskı: İstanbul, Ekim 2019

Baskı

Sena Ofset (Sertifika no: 45030)

2. Matbaacılar Sitesi B Blok 4NB 7-9-11 Topkapı - İstanbul
0212 613 38 46

Kapak ve iç sayfa tasarımı: Savaş Yıldırım

ISBN: 978-975-6158-38-8

© 2019 Birzamanlar Yayıncılık

Kapak görselleri

Gomidas Vartabed ve Kevorkyan Ruhban Okulu kadrosu, 1908

El yazısı Türkçe derlemelerinden bir sayfa

Gomidas Vartabed'in İstanbul'da kullandığı üç dilli, kaşeli zarf

Birzamanlar Yayıncılık

Teşvikiye Cad. No: 22 Hak Pasajı D: 3

Nişantaşı Şişli 34365 İstanbul Tel: 0212 246 19 07

www.birzamanlaryayincilik.com

info@birzamanlaryayincilik.com

Yayıncı sertifika no: 13007

Resounding Gomidas' Legacy projesi destekçileri



KALAN

Melissa Bilal - Burcu Yıldız

~

**KALBİM
O VİRAN EVLERE
BENZER**

GOMİDAS VARTABED'İN MÜZİK MİRASI



**BİRZAMANLAR
YAYINCILIK**

MELİSSA BİLAL Ermenistan Amerikan Üniversitesi (American University of Armenia) İnsani ve Sosyal Bilimler Fakültesinde öğretim üyesidir. Lisans ve yüksek lisans eğitimini Boğaziçi Üniversitesi Sosyoloji Bölümünde tamamladıktan sonra Etnomüzikoloji doktora derecesini Şikago Üniversitesi (University of Chicago) Müzik Bölümünden aldı. Şikago, Columbia ve Boğaziçi üniversitelerinde, Tarih, Yakın Doğu Dilleri ve Medeniyetleri, Ermeni Çalışmaları ve Müzik programlarında ders verdi. 2017 yılında Massachusetts Teknoloji Enstitüsü (MIT) Tarih Bölümünde ziyaretçi araştırmacıyken, Lerna Ekmekçioğlu ile Feminist Ermeni Çalışmaları Çalıştayı (Annual Feminist Armenian Studies Workshop) ve Feminist Ermeni Araştırmaları Kolektifini (FemARC) kurdu. Lerna Ekmekçioğlu ile 2006 yılında *Bir Adalet Feryadı: Osmanlı'dan Türkiye'ye Beş Ermeni Feminist Yazar (1862-1933)* kitabını yayınladı. Halen Ekmekçioğlu ile *Feminism in Armenian: An Interpretive Anthology and Digital Archive* kitap ve dijital arşiv projesi üzerinde çalışmaktadır. Türkiyeli Ermenilerin gündelik ve siyasi yaşamları, hatırlama pratikleri ve müzikal tarihleri üzerine makaleler yayınlamanın yanı sıra, akademik çalışmalarlarıyla *Voice Signatures: Recordings of Russian Armenian POWs in German Camps, 1916-1918* ve *Yerkaran: Gomidas Vartabed'in Ermenice, Kürtçe ve Türkçe Derlemelerinden Düzenlemeler* CD projelerinde de yer almıştır.

BURCU YILDIZ İstanbul Teknik Üniversitesi Müzikoloji Bölümünde doçent öğretim üyesi olarak etnomüzikoloji dersleri vermektedir. Lisans eğitimini Boğaziçi Üniversitesi'nde Siyaset Bilimi ve Uluslararası İlişkiler Bölümünde, yüksek lisans ve doktora eğitimini İstanbul Teknik Üniversitesi Müzik İleri Araştırmalar Merkezi'nde (MIAM) etnomüzikoloji alanında tamamladı. *Experiencing Armenian Music in Turkey: An Ethnography of Musicultural Memory* başlıklı kitabı Ergon-Verlag tarafından Almanya'da yayınlandı. Antropolog Onur Günay ile *Garod: Amerika'dan Diyarbakır'a Bir Hasretlik Hikayesi* isimli belgesel filmi ve müzisyen Ari Hergel ile birlikte *Yerkaran: Gomidas Vartabed'in Ermenice, Kürtçe ve Türkçe Derlemelerinden Düzenlemeler* albümünü hazırladı; her ikisi de Kalan Müzik tarafından basıldı. Vokal performansları, Türkiye'de film ve TV dizileri için yapılan çeşitli soundtrack albümlerde yer aldı. İlk solo albümü *O Günler* Mira Records tarafından 2019 yılında yayınlandı.

İÇİNDEKİLER

Giriş	7
Gomidas Vartabed'in Kısa Yaşamöyküsü	9
Birinci Bölüm: MEKTUPLAR VE ANILAR	13
MEKTUPLAR	15
<i>Jamanag</i> gazetesi yayın kuruluna, 5 Ekim 1910	15
Margarit Babayan'a, 17 Aralık 1910	17
Margarit Babayan'a, 12 Mayıs 1912	18
Margarit Babayan'a, 9 Haziran 1913	20
İstanbul'daki öğrencilerine, 14 Haziran 1914	21
İstanbul'daki öğrencilerine, 22 Haziran 1914	23
Arşag Çobanyan'a, 22 Temmuz 1914	25
ANILAR	27
Gomidas'a Dair Hatırladıklarım – Manug Apeğyan	27
Gomidas'a Dair Hatıralar – Hraçya Acaryan	37
Gomidas'la – Dikran Çituni	45
Anılar – Ağavni Mesrobyan	56
Gomidas Hakkında – Panos Terlemezyan	68
İkinci Bölüm: GOMİDAS VARTABED'İN MAKALELERİ	77
Ermenilerin Özgün Bir Müzikleri Vardır	79
Ermeni Halk ve Kilise Şarkıları	84
Ermeni Halk Müziğine Genel Bir Bakış	89
Ermeni Köylü Müziği	98
Ermeni Kilise Müziğinin ve Halk Müziğinin Karakteristik Özellikleri:	
Yabancı Müziklerin Ermeni Kilise Müziği ve Aşuğ Müziği Üzerindeki Etkileri	143
Ermeni Halk Çember Dansları	149
Dans ve Çocuk	157
Müzikle Tedavi	161

Üçüncü Bölüm: GOMİDAS VARTABED'E DAİR	
MÜZİKOLOJİK TARTIŞMALAR	165
Gomidas Vartabed ve Müzikolojinin Siyaseti – Melissa Bilal	167
Gomidas Vartabed ve "Ermeni Müziği" İcrasında Otantisite Tartışması – Burcu Yıldız	221
Gomidas Vartabed'in Kronolojik Yaşamöyküsü	255
Fotoğraflar, Belgeler, Yayınlar	259
Dizin	315

GİRİŞ

Bu kitapta, 19. yüzyılın ikinci yarısında Kütahya'da doğmuş, eğitimini Eçmiadzin'de ve Berlin'de tamamlamış, çalışmalarını Osmanlı ve Rusya İmparatorlukları ile Avrupa'nın çeşitli ülkelerinde yürütmüş Ermeni bir müzisyen ve müzikoloğun, Gomidas Vartabed'in yaşamı ve akademik çalışmalarına dair daha önce Türkçede yayınlanmamış kaynakları bir araya getirdik. Müzikoloji ve etnomüzikoloji programlarında kaynak olarak kullanılacağını ümit ettiğimiz bu derleme özellikle, halk müziği üzerine yazılmış makalelere odaklanıyor. Bu makaleler, dönem müzikolojisinin kuramsal tartışmalarının uygulamaya nasıl yansıdığına dair önemli birer kaynak, aynı zamanda da Türkiye'de çoğunlukla göz ardı edilmiş olan Cumhuriyet öncesi halk müziği araştırmalarının tarihine ışık tutan birer belge niteliğinde.

Makalelerin bir kısmı Gomidas Vartabed henüz hayattayken, bir kısmı ise ölümünün hemen ardından çeşitli dergi, gazete ve kitaplarda yayınlanmış. Erivan'da müze arşivlerinde saklanmakta olan daha önce yayınlanmamış bir dizi makale ise sonraki yıllarda gün ışığına çıkmış. Bu kitapta yer alan makalelerin Türkçe çevirileri, metinlerin İngilizce, Ermenice, Almanca ve Fransızca versiyonlarının karşılaştırmalı okumaları yapılarak tamamlandı.

Kitapta ayrıca, Gomidas Vartabed'in yaşamının en üretken dönemlerinden birine tekabül eden İstanbul yıllarına dair belge niteliğindeki bir dizi mektup ve anıya da yer verdik. Bu metinler, 1910 yılında Osmanlı başkentine gelmesiyle başlayan ve 24 Nisan 1915'te diğer Ermenilerle birlikte tutuklanıp ölüm sürgününe gönderilmesi, Çankırı kampından ve soykırımdan kurtulup İstanbul'a dönmesi, ruh sağlığını yitirip hastaneye kaldırılması ile son bulan döneme ışık tutmakta. Bunları Türkiyeli okurla paylaşmaktaki temel amacımız Gomidas Vartabed'in yaşamı, çalışmaları ve fikirlerine dair tartışmalara yön verecek tarihi kaynaklar sunmak.

Bu kitapta, birincil kaynakların yanı sıra, yazarlar tarafından kaleme alınmış iki makale de bulacaksınız. Bu makaleler, Gomidas Vartabed üzerine birlikte ve ayrı ayrı araştırma yürütmüş iki etnomüzikolog olarak, projemizin başladığı 2010 yılından beri yürüttüğümüz tartışmaların izlerini taşıyor. Melissa Bilal'in

makalesi Gomidas Vartabed'in müzikoloji çalışmalarının siyasi, tarihsel arkaplanına ve Türkiye'de Cumhuriyet dönemi müzikolojik yazınında bu çalışmaların sessizleştirilme sürecine dikkat çekerken; Burcu Yıldız'ın makalesi, Gomidas'ın tanımladığı Ermeni müziği otantisitesine ve oluşturduğu müzikal estetiğin icra ve söylem düzeyinde, güncel temsillerine odaklanıyor. Makalelerimizin kimi yerde birleşiyor, kimi yerde ayrışıyor, kimi yerde de aynı malzemeden yola çıkarak farklı tartışmalara kapı açıyor olmaları, Gomidas'ın müziği ve müzikolojisi üzerine daha yapılacak çok araştırma, söylenecek çok söz olduğunu gösteriyor.

Bu kitabın parçası olduğu projenin (*Resounding Gomidas' Legacy*) ilk ürünü olan, Gomidas Vartabed'in derleme koleksiyonundan alınmış Ermenice, Kürtçe ve Türkçe şarkıların düzenlemelerine yer verdiğimiz *Yerkaran* albümünü hazırlarken de bize yol gösterici olan tüm bu kaynaklar, Gomidas'ın Ermenilerin ve birlikte yaşadıkları halkların ürettikleri müzikal repertuar üzerine yürütmüş olduğu kapsamlı ve detaylı çalışmayı gözler önüne sermekte.

Bu projenin tamamlanmasında sundukları destekten ötürü *Prince Claus Fund*, *Kalan Müzik*, *Anadolu Kültür* ve *Birzamanlar Yayıncılık*'a sonsuz teşekkür ederiz. Aynı zamanda bu uzun, zorlu, fakat bir o kadar da keyifli süreçte proje grubunda birlikte çalıştığımız Ari Hergel ve Saro Usta'ya; her zaman için birikimlerini ve desteklerini bizden esirgemeyen Aram Kerovpyan ve Ara Dinkjian'a; Gomidas Vartabed'in etnomüzikoloji tarihindeki önemini gün yüzüne çıkarmak konusunda bizi cesaretlendiren Martin Stokes'a; kitabın yayına hazırlanma sürecinde gösterdikleri özen ve emek için Şirin Özgün, Srpui Bilal, Maral Ebeoğlu Satar, Martin Greve, Ertannur Atabay'a; hem *Yerkaran* albümünün hem de bu kitap fikrinin gündeme geldiği ilk andan itibaren bize desteklerini sunan Hasan Saltık, Osman Kavala ve Osman Köker'e teşekkür ederiz.

Transliterasyona Dair

Bu kitap Türkiye'de yayınlandığından, Ermenice kelimelerin Latin harflerine transliterasyonu, Batı Ermenicesi temel alınarak yapılmıştır. Gomidas Vartabed, ismini Latin harfleriyle Komitas Vardapet veya Komitas Wardapet olarak yazmıştı. Literatürde bu şekilde kullanılmaya devam edilmesi, Doğu ve Batı Ermenicesi transliterasyon farkından kaynaklanmaktadır. <https://rantey.org>

GOMİDAS VARTABED'İN KISA YAŞAMÖYKÜSÜ

Soğomon Soğomonyan (1894'ten sonra Gomidas Vartabed) 1869'da Kütahya'da dünyaya geldi. İlk öğrenimini Kütahya ve Bursa'da tamamladı. Kütahya'daki Aziz Teotoros Ermeni Kilisesi'nde mugannilik yaptı. Küçük yaşta kaybettiği annesi Takuhi Hovhannisyen ve babası Kevork Soğomonyan Kütahya'nın musikişinaslarındandı. 12 yaşında, kilisede güzel sesiyle dikkat çeken Gomidas, Aziz Eçmiadzin başkatedralinin ruhban okulu Kevorkyan Cemaran'da eğitimine devam etmek üzere, Kütahya ruhani lideri Kevork Tertzagyan'la birlikte Vağarşabad'a¹ gitti. Magar Yegmalyan, Krisdapor Gara-Murza ve Nigoğayos Taşçıyan gibi ünlü müzisyenlerin ders verdiği bu okulda, hem klasik Batı müziği hem de Ermeni kilise müziği tarih ve teorisi ile tanıştı. 1893'te mezun olduktan sonra aynı okulun müzik öğretmenliğine atandı. Ruhban Okulundaki öğrencilerinden notaya çektiği dini şarkıları *Hokevor Yeğanağner* [Ruhani Ezgiler] başlığı altında bir derleme defterinde topladı. Apeğa [ön rahip] olarak takdis edilerek "Gomidas" ismini, hemen ardından da *Vartabed* [rahip] rütbesini aldı. 1895'te Magar Yegmalyan'la Batı müziği kuramı çalışmak üzere Tiflis'e gitti. Cemaran'daki öğrencilik yıllarında başladığı derleme çalışmalarına ve müzik teorisi ve repertuarı tarihine dair araştırmalarına devam etti.

1896'da dönemin gatoğigosu Mıgırdiç Khrimyan'ın girişimleri ve ünlü işadamı Aleksandr Mantaşyan'ın bursuyla müzik eğitimine devam etmek üzere Berlin'e gitti. Richard Schmidt'in özel müzik okulunda icra ve beste, Friedrich Wilhelm Üniversitesi'nde (bugünkü Humboldt Üniversitesi) Oskar Fleischer, Heinrich Bellermann ve Max Friedländer gibi hocalardan müzikoloji dersleri aldı. Fleischer tarafından Uluslararası Müzik Cemiyeti'nin kongresine davet edildi ve Ermenilerin dini ve dindışı müzikleri üzerine Almanca bir tebliğ sundu. Sunumunu Scharwenka müzik okulunda bir konserle tekrarladı; Ermenice, Kürtçe, Farsça ve Türkçe şarkılardan karşılaştırmalı örnekler verdi. Cemiyetin yayını *Sammel-*

1 Vağarşabad o dönem Rus İmparatorluğu bugün ise Ermenistan Cumhuriyeti sınırları içerisinde dir.

bände der Internationalen Musik-Gesellschaft'ın ilk sayısında "Die armenische Kirchenmusik [Ermeni Kilise Müziği]" başlıklı makalesi yayınlandı. Cemiyetin toplantıları için 1901'de tekrar Berlin'e, 1914'te ise Paris'e gitti.

Gomidas Vartabed, 1899'da Berlin'den dönüşünden 1910'da İstanbul'a gelişine kadar Cemaran'da müzik öğretmenliği ve Aziz Eçmiadzin başkatedralinin koro şefliğini yaptı; öğrencilerinden kurduğu koro ve orkestrayla çeşitli konserler verdi. Bu yıllarda, şarkılar derleyip düzenledi, çeşitli şiirlere besteler yazdı ve hazırladığı bu repertuarı öğrencilerine öğretti. Ayrıca Kafkaslar ve Avrupa'nın çeşitli kentlerinde korolar kurdu, konserler verdi ve konuşmalar yaptı. Müzikolojik makaleler yazmaya, derlemelerini yayına hazırlamaya devam etti.

Gomidas Vartabed, çoğunlukla bugünkü Ermenistan Cumhuriyet'i sınırları içinde kalan Doğu Ermenistan köylerini gezip Ermenice ve Kürtçe şarkılar derledi. Ayrıca Kütahya, İstanbul ve Eçmiadzin'de dinlediği Türkçe şarkıları notaya aldı. Derlemelerinin önemli bir bölümünü oluşturan Batı Ermenistan ve Anadolu şarkı ve dans repertuarı ise buralardan göç etmiş olan Ermenilerden dinleyip kağıda aktardığı ya da Dikran Çituni, Hovsep Canigyan, Sahag Amaduni gibi derlemecilerin kendisinden notaya almasını istedikleri şarkılardan oluşmuştur. Sarkis Hayguni'nin Ermeni-Kürt destanları derlemesinden parçaların transkripsiyonlarını yazdığı kitapçık ilk defa 1903'te Moskova'da *Krtagan Yeğanagner* [Kürt Ezgileri] adıyla yayınlandı. Gomidas'ın bu transkripsiyonları, birçok Kürt müziği araştırmacısı tarafından notaya aktarılan ilk Kürtçe derlemeler olarak tanımlanır. Gomidas, halk şarkılarının yanı sıra, Osmanlı ve Rus Ermenilerinin kentlerde ürettikleri şarkıları, o dönem çok popüler olan devrimci şarkıları ve aşuğ (âşık) şarkılarını da derlemiştir. Ancak bunları, sadece köylülerin şarkılarından oluşması gerektiğini düşündüğü "halk müziği" kategorisinden ayrı değerlendirmiştir.

Projelerini gerçekleştirmek için ihtiyacını duyduğu manevi destek ve maddi imkânları Eçmiadzin'de bulamadığını düşünerek, Gatoğigos Madteos İzmirliyan'a bir istifa mektubu yazdı. Sevan gölü üzerinde bir manastırda inzivaya çekilip çalışmalarına odaklanma ricasında bulundu; ancak istifası reddedilince Eçmiadzin'den ayrılmaya karar verdi. 1910 yılı yaz başında Galata Surp Krikor Lusavoriç kilisesinin muganni heyetinin davatıyla İstanbul'a geldi. Surp Badarak'ın [Kut-

sal Ayin] çokseslendirilmesi üzerine çalışması için Galata kilisesinin yanındaki binada bir yazıhane tahsis edildi. Bir süre Afyon-Karahisar, Eskişehir, Bursa ve hâlâ ailesinin yaşamakta olduğu Kütahya'da kaldıktan, buralarda koral konserler verdikten ve ayin yönettikten sonra sonbaharda İstanbul'a geri döndü ve Getronagan ve Esayan okullarının öğrencilerinden ve çeşitli semt kiliselerinin mugannilerinden oluşturduğu 300 kişilik *Kusan* [Ozan] korosunu çalıştırmaya başladı. İstanbul, İzmir, İskenderiye, Kahire'de konserler verdi.

İstanbul yıllarında, Getronagan Okulu'nda müzik dersi verdi. İstanbul'un çeşitli Ermeni okullarında öğretmenlerle, Ermeni müziğini ve dansını çocuklara öğretme yöntemleri üzerine çalıştı. Öğrencileri Parseğ Ganaçyan, Mihran Tumacan, Vağarşag Sırvantdyants, Hayg Semerciyan ve Vartan Sarkisyan'la müzisyenlik, bestecilik, müzikoloji ve müzik pedagojisi çalışmaları yürüttü. Pangaltı (bugün Elmadağ) semtinde ressam Panos Terlemezyan'la yaşadığı ev, kısa zamanda dönemin aydın ve sanatçılarının uğrak yeri oldu. İstanbul, Adapazarı ve İzmir'de; Tiflis'te, ve Paris, Londra, Leipzig, Berlin, Viyana, Filibe (Plovdiv) gibi Avrupa'nın çeşitli yerlerinde konuşmalar yaptı, konserler verdi; derleme düzenlemeleri Leipzig'de yayınlandı.

İstanbul'da kurmak istediği konservatuvarın alt yapısını oluşturdu ancak bu proje, 1913 sonrasında değişen siyasi ortam ve 24 Nisan 1915'te Gomidas'ın İstanbul'da yüzlerce Ermeni aydın ve cemaat ileri geleniyle birlikte tutuklanıp Çankırı'ya gönderilmesiyle son buldu. Ölüm sürgününden geri dönmesi sağlanan sekiz kişiden biri olan Gomidas, İstanbul'da bir süre çalışmalarına devam etti. Ancak yaşadığı travmanın etkisiyle ruh sağlığı bozulmuş olduğu için, Ekim ayında La Paix hastanesine kaldırıldı. 1919'da Paris'teki Ville-Évrard hastanesine, 1921'de Villejuif'te bir kliniğe nakledildi. 1935'te bu klinikte vefat etti.

BİRİNCİ BÖLÜM

MEKTUPLAR VE ANILAR

MEKTUPLAR¹

Jamanag [Zaman] gazetesi yayın kuruluna 5 Ekim 1910 tarihli mektup

Bursa, 1910, Eylül 22 [Ekim 5]²

Musikişinas Sayın Gomidas Vartabed'in Açıklaması:

Levon Efendi Cerrahyan gazetenizde söylediklerimi doğru yansıtmayan, özel ve genel soruları ve cevaplarını çarpıtan bir makale yayınlamıştır. Makalede atıfta bulunulan görüşlerimi, görüşme esnasında değil, genel sohbet ortamında, çeşitli kişilerin sorularına cevaben dile getirmiştım. Özel görüşmede ise, özellikle memleketimin neresi olduğuna, eğitimimi nerede almış olduğuma, eserlerime, konser ve konferans verdiğim yerlere dair detaylı soruları cevapladım.

"İstanbul'daki Ermeni müzisyenlerin değerli olmaktan çok uzak" olduklarını iddia etmedim. İstanbul'daki "üçsesli ve dörtsesli" icralar hakkında fikrim sorulduğunda, laf arasında, bu icraların değerli olamayacağını çünkü Türkiye'de bir konservatuvar olmadığını ve "İstanbul'daki Ermeni müzisyenlerin de Türkiye sınırları içinde büyümüş ve eğitim almış insanlar olduklarını" söyledim.

1 Gomidas Vartabed'in yazmış olduğu açık ya da özel mektupların bir kısmı sağlığında çeşitli dergi ve gazetelerde, bir kısmı da ölümünden sonra tek tek veya toplu halde süreli yayınlarda ve derleme kitapları halinde yayınlanmıştır. Bu derlemedeki çevirilerde, Kurken Kasbaryan'ın kapsamlı derlemesi *Gomidas Vartabed: Namagani*'yi [Mektuplar] temel aldık. Mektuplar bölümünün dipnotları için de ağırlıklı olarak yine bu kaynaktan faydalandık. Gomidas'ın yazmış olduğu ve ona yazılmış mektupların bir kısmının orijinaleri kayıptır, bir kısmı da Erivan'daki *Çarentsi Anvan Kraganutyan yev Arvedsi Tankaran* (Çarents Edebiyat ve Sanat Müzesi) arşivinde bulunmaktadır. Burada İstanbul'a ve İstanbul'dan yazmış olduğu mektupların bir bölümünü yayınlıyoruz. Mektupların Türkçe çevirilerinde bulunan köşeli parantezler, okumayı kolaylaştırmak için eklediğimiz notlardır.

2 *Gomidas Vartabed, Namagani*, der. Kurken Kasbaryan (Gourgen Gasparian) (Erivan: Sarkis Khaçents, 2009): 190-191. Çeviri: Srpuihi Bilal, Melissa Bilal. 21 (8) Eylül 1910 tarihinde, *Jamanag* gazetesinde Levon Cerrahyan'ın Gomidas Vartabed'le söyleşisine dayanan bir yazı yayınlanmış; Levon Çilingiryan'ın bu yazıya cevaben kaleme aldığı yanıtı 30 (17) Eylül 1910'da aynı gazetede basılmıştır. Burada yayınladığımız mektup Gomidas'ın İstanbul'da yayınlanan *Jamanag* gazetesine gönderdiği düzeltidir. 8 Ekim (25 Eylül) 1910'da bu gazetede yayınlanmıştır.

"Kendilerini geliştirme heveslerinden yoksun oldukları gibi fazla bir değerleri de olmayan bu kişiler, kabiliyetleri konusunda oldukça kendilerini beğenmişler" demedim. Asıl söylediğim şuydu: "Gazetelerde eleştiri yazıları yayınlayan ve bunları 'musiki üstadı' olarak imzalayan aslında beş para etmez İstanbullu Ermeni müzisyenler bile tanıdım." Bir de örnek vermiş, çoksesli müzik hakkında temel bilgisi bile olmayan birinin, (sanırım Manzume-i Efkar'da) nasıl çekinmeden [Levon] Çilingiryan'ın üçsesli *Badarak*'ını [Sırp *Badarak*, Kutsal Ayin] eleştirdiğini yazmıştım. [Çilingiryan'ın eseri] bütün eksiklerine rağmen, "kendi kendini" "uzman muskişinas" ilan eden kimsenin düzenlediği üçseslinin [üçsesli *Badarak*] yanında en azından bir şeye benziyordu. İşte böyleleri "kendilerini geliştirme heveslerinden yoksundurlar, fazla bir değerleri olmamasına rağmen kabiliyetleri konusunda oldukça kibirlidirler."

Okurların zihnini boş yere böyle ufak tefek şeylerle meşgul etmek istemem. İş, sözden ve kalemde daha güçlüdür. Fakat sadece şunu ifade edeceğim: "Ben kendi yeteneklerinden gözleri kamaşmış biri değilim." İstanbullu Ermeni müzisyenlerin, ünlü büyük hayırsever Ağeksantr Mantaşyan Bey gibi insanların himayesinde Avrupa'ya gitmiş olsalardı ne kadar güçlü veya zayıf müzisyenler ya da müzik üstadları olup olamayacaklarına dair hiçbir şey söylemedim ve yazmadım. Müziğin ilahi lütfu sadece Gomidas Vartabed'e bahsedilmedi. İşe yarar bir şeyler bildiğimin farkında olmama rağmen, kendimi "tek musiki üstadı" veya "Ermeni Müziği'nin Tanrısı" zannetmek ve ilan etmek gibi bir kibrim veya hayalim olmadı. Aksine, birçok kere ve birçok yerde kalabalıklar önünde ifade etme fırsatım olmuştur ki, eğer Aziz Eçmiadzin'e ve daha sonra da kıymetli hayırsever Ağeksantr Mantaşyan sayesinde Almanya'ya gitme şansına ulaşmış olmasaydım, memleketim Kütahya'da kalır, en fazla, yetim bendenize bakan Harutyun amcam gibi bir kunduracı olur, doğal olarak ve büyük bir ihtimalle de onun çırağı olurum.

Bu gibi meselelerle ilgilenmeyi de karşımdakini meşgul etmeyi de sevmem, fakat bir an önce yanlış anlamalara bir son vermek için bu satırları yazmaya mecbur kaldım. Uygun bulursanız lütfen yayınlayınız.

Gomidas Vartabed

Margarit Babayan'a³ 17 Aralık 1910 tarihli mektup

1910. 17/12. İzmir

Sevgili Bayan Margo,

Mektubu aldım, hepinizin sıhhatinin yerinde olduğunu ve hatırlandığımı bilmek beni çok mutlu etti.

Canım, ben bu yaz buralarda, memleketimden başlayarak, beş konser düzenledim. Bu mektubu da altıncısını hazırlamak üzere olduğum İzmir'den yazıyorum; sonra İstanbul'a döneceğim. Yedincisini Ermeni hastanesi yararına vereceğim.⁵ Daha sonra sekizinciye vermek üzere Adapazarı'na gideceğim. Başka bir yerden davet almazsam doğrudan Viyana üzerinden Paris'e geleceğim, fakat ne zaman bilemiyorum, her halükarda yazarım. Neler çektiğimi tahmin edemezsin. Akılsız *diratsular* [papaz adayı-muganni] burada ne oyunlar⁶ oynamaya kalktılar, ama ben başardım ve Ermeni müziğini tekrar duyurdum. Geldiğimde detaylıca anlatırım, burada hayatın ve değerlerin nasıl kirlenmiş olduğunu göresin diye...

Hepinizi çok özledim. Birbirimizi tekrar göreceğimizi düşündükçe çok sevinirim.

Hepinize ve beni soranlara çok çok selamlar.

Her zaman saygılarımla,

Gomidas Vartabed

Yeni Yılınızı ve *Surp Dzinuntunuzu* [Kutsal Doğu Yortusu] kutlarım.

3 Paris'te yaşayan ünlü mezzo-soprano ve piyanist.

4 Gomidas Vartabed, *Namağani*, 192. Çeviri: Srpuhi Bilal, Melissa Bilal.

5 Bu konserler sırasıyla şunlardır: 25-26 Temmuz 1910 Kütahya, 29 Ağustos 1910 Eskişehir, Eylül başı Bursa, 4 Aralık 1910 İstanbul, 30 Ocak 1911 İzmir, 20 Şubat 1911 İstanbul.

6 Ermenice metinde *diratsular* olarak geçmektedir - <https://rantey.org>

Margarit Babayan'a 12 Mayıs 1912 tarihli mektup

1912. 12/5 G.Bolis [İstanbul], Pangaltı N 83 (47)⁷

Sevgili Margo,

Bu Pazar dördüncü ve son konserimi vereceğim. Geçen hafta konferans vermeye ve şarkı söylemeye İzmit, Adapazarı, Armaş [bugün Akmeşe] ve Bardizag'a [bugün Bahçecik] gittim. Şimdilik iyiyim. İşlerimi öyle bir ayarladım ki her gün öğlene kadar kendi işlerimle meşgul oluyorum, sonra öğrencilerimle. İki haftaya Leipzig'e gideceğim; param yeterse Paris'e de uğrarım, özellikle sizi görmeye. (Kadim Koğtan'ın Ermeni şarkıcılarının, halk ozanlarının isminden esinlenerek) adını *Kusan* [Ozan] koyduğum korom çok ilerleme kaydetti, gelecek sene daha da mükemmel olacak; çok şey yapabileceğim. Halk arasında destekçilerim çok, fakat henüz bir hareketlenme yok. Boyunduruk altında yaşamaktan o kadar ezilmişler ki içlerinde özgün ve sağlam iş yapma şevki kalmamış.

Amerika'ya gitme konusunu yazmıştın, o fikri şimdilik ertelemek zorundayım, halletmem gereken bir iş var.

Ah, yazacak çok şey var, fakat zamanım öyle bir planlı ki uzun uzun yazmam mümkün değil.

Sana istemiş olduğun resmimi ve konserlerimden birinin programını yolluyorum.

Senin de öğrencilerinden memnun olmana ve epeyce iş yapabilmene sevindim. Paris'te tanındın artık. Bu, başarıların için büyük, güçlü ve en temel taahhüt. İstikbalin parladı, gurbette tutkulu ve gayretli çalışmaların sonunda Ermeni müzik tarihinde önemli bir yer edindin kendine. Seni kendi memleketinde olduğundan daha çok anlıyorlar oralarda. Gerçi günah bizim halkımızda değil. Güzel sanatlar yaşamımıza henüz yeni girdi; çabucak ilerleyeceğimize ümidim tam; potansiyel çok ve yetenekler çeşitli.

Savaş nedeniyle burada maddi durumlar çok zorlaştı. İşlerim bir miktar etkilendi. Fakat eminim savaş biter bitmez herşey düzelecek, yeni kapılar açılacak ve ben çalışacağım ve çalışacağım.

Babana, annene, Laloisgillere, Carbonelgillere ve değerli yazar ve ağabeylere (biliyorum onları etrafına toplamışsındır zaten) sevgi ve özlem dolu selamlarımı ilet.

Sevgi dolu selamlarım,
Saygılar,

Gomidas

Margarit Babayan'a 9 Haziran 1913 tarihli mektup

1913. 9/6 G.Bolis [İstanbul]⁸

Sevgili Margo can,

Açık mektupların beni çok sevindirdi en çok da başkentinizde elde ettiğin başarıların. Yaptığın işler hakkında okuduğum her bir kelime beni derinden heyecanlandırıyor ve Ermeni sanatının takdir edildiğini duymak beni sevindiriyor.

Savaş ve güvenliksiz ortam daha fazlasına engel olduğu için bu yıl sadece iki konser düzenleyebildim.⁹ Fakat memnuniyetle söyleyeyim, konserime tüm konsolosluk temsilcileri gelmişti. Defalarca beni yanlarına davet ederek övdüler. Hepsi de sanatımıza hayranlar. Söylemeye gittiğim kiliselere de sürekli yabancılar geliyor.

Margo can, bu Cumartesi günü Kafkaslara şarkı derlemeye gidiyorum, Eylül'de İstanbul'a dönene kadar orada kalırım. Ayarlayabilirsek, o zaman iki haftalığına Paris'e gelebilirim ve görkemli bir konser düzenleyebiliriz. Ermenilerin insanlığa faydalı bireyler olduklarını göstermek için yaratıcı güçlerini göstermenin zamanı geldi. İstikbalimizin ve kurtuluşumuzun tek yolunun bu olduğunu düşünüyorum.

Oraya Mısır'dan Hranuş Polat adında Ermeni bir kız geliyor. Sesini eğitmek istiyor. Ben seni ve senin okulunu tavsiye ettim ve doğrudan senin yanına okumaya geliyor. İyi bir kız, eğitilmiş ve şarkı söyleme konusunda tutkulu; Mısır'ın gırtlak oyunları geliştiren beceriksiz öğretmenleri bozmadıysalarsa sesi de iyi.

İşte böyle, hoşça kal, belki görüşürüz. Herkese ve Kavanoz'a¹⁰ ve [orijinal mektupta el yazısı okunamayan kelime] sevgi dolu selamlar.

Kertenkelene sevgi dolu selamlar,

Saygılarımla,

Gomidas Vartabed

8 Gomidas Vartabed, *Namaganı*. 221. Çeviri: Srpuhi Bilal, Melissa Bilal.

9 12 Mayıs ve 2 Haziran 1913'te gerçekleşen iki Petits Champs konseri.

10 Şarkıcı İsguhi Kavanoz'un ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

İstanbul'daki öğrencilerine Paris'ten yazdığı 14 Haziran 1914 tarihli mektup

1914.14/6 Paris''

Sevgili Öğrencilerim,

Size olumlu bir şey yazamıyor olmaktan dolayı ne kadar rahatsızım bilemezsiniz. Bir çok kişiyle görüştüm. Müdürler, öğretmenler, danışmanlar... birbiriyle çelişen sözler ve fikirler... Sadece şu kadarı net ki şu anda müdürlüğünü d'Endy'nin yaptığı Scola Cantorum¹² düpedüz beceriksiz rezalet hocalarla dolmuş. Konservatuvara gelince, katı kurallarla öyle bir sınırlandırılmış ki çok az kişiye cazip geliyor. Fakat öyle bir imkân var ki gerçekleşmesi mümkün görünüyor ve arkadaşlarım bu yönde çalışacaklar. Belki konservatuvara misafir, dinleyici öğrenci olarak girip faydalanabilirsiniz. Bunun için izin alabileceğimi zannediyorum. Fakat aynı zamanda tanınmış bir hocanın yanında toplanıp grup olarak ders almanız daha faydalı. Kongre daha bugün tamamen sona erdi.¹³ Fakat beni yürütme kurulu grubu üyesi yaptılar. Yani çalışmalarım aynen devam ediyor.

Kilisede koro kurma ve size bir aylık bağlama konusunda konuştum. Ama buradakiler çerçiler. Bakalım ne ödeyecekler. Henüz cevap vermediler. Çalışanları da eksiksiz ama...

Vaktinden önce gelmenize hiç gerek yok. Birkaç güne insanlar gidecek. Hava-lar da dayanılmaz derecede bunaltıcı.

Çocuk şarkı kitabının önsözünü de İstanbul'a gelmeden önce yazamam. Çünkü kongrenin özel işleri bitmiyor; çok yorgunum, aklım başımda değil.

Burada işleriniz tamamen yoluna konulmadan acele etmemek gerek. Eğer herhangi birinizin askerliğe alınma tehlikesi varsa, saklanmalı veya tek başına gelmeli. Burada hayat çok pahalılaşmış, kesinlikle en azından ayda 120-150 frankınızın olması gerek. Kilise her birinize 30'ar frank tahsis ederse bir şeye

11 Gomidas Vartabed, *Namaganı*, 229-230. Çeviri: Srpuih Bilal, Melissa Bilal.

12 Scola Cantorum de Paris. 1894'te kurulmuş olan müzik okulu.

13 Uluslararası Müzik Çeşitliliği Projesi - <https://rantey.org>

yarayabilir. Ama bu kalın kafalılara laf anlatmak ne mümkün. Burada sürünen öğrenci çok.

Şimdi geldiler ve beni toplantıya çağırıyorlar, görüşmek üzere. Sevgi ve hasretle selamlarımı ve öpücüklerimi gönderiyorum hepinize...

Saygılarımla,

Gomidas

İstanbul'daki öğrencilerine Paris'ten yazdığı 22 Haziran 1914 tarihli mektup

1914.22/6 Paris¹⁴

Sevgili Öğrencilerim,

Konservatuvarda sizlere ücretsiz ders verebileceklerini söyleyenler oldu, ancak bitirme imtihanına katılma hakkınız olmayacak. Fakat bu da birtakım şartlara bağlı, ki maalesef bizim için çok mümkün görünmüyor. Diğer okullarsa iyi değiller, zaten kimse de önermiyor. Başka bir yol var, o da bir hocadan özel ders almak. Bir iki kişiye danıştım, umarım olumlu bir netice alırım. Öyle ki, birinci yol ya da ikinci yol veya her ikisi birlikte işimize gelir. Bütçeye gelince, henüz bu konuda bir şey yapabilmiş değilim. Buradakiler pek cimri ve ilgisizler. Benim istediklerimse burada değiller. Birkaç destekçi buldum, bakalım kalpleri yumuşatabilecek miyiz?

Kilise işine gelince, tırlara [muganni] aylık 30 frank maaş veriyorlar. O da tam *diratsu* [papaz adayı-muganni] olma şartıyla. Yani sizin için kesinlikle uygun değil.

Yabancılar bize hayranlar, bizimkilerse... Tanrı korusun....

Bir gelişme olursa hemen yazarım. Müziğimiz hakkında konuşmak için çeşitli yerlerden davet aldım. Manchester'daki Ermenilerden ve Marsilya'daki Fransızlardan... Manchester Ermenileri'nin nihayi ve resmi davetini bekliyorum ki İngiltere'ye gidebileyim.

Burada hava dayanılmaz. Şehrin sokakları da onlarca insanı yutarak yıkılıyor. Korkunç bir göçük altında kalmaktan mucize eseri kurtuldum. 2-3 dakika önce geçtiğim yer aniden yıkıldı ve yoldan geçenler arabalarıyla birlikte yıkıntıların altında kaldı. Üzerine bir de sel geldi ve hepsini 8-10 metre derinlikte çamurun altında boğdu. Tanrı'ya çok şükür ki beni korudu.

Sağlıcakla kalın canlarım, Tanrı'nın izniyle işiniz hallolacak.

Hepinize selamlar ve öpücükler... Beni soran kertenkelelere¹⁵ selamlar...

Saygılar,

Gomidas

NOT: Kilise müziğimiz de hayranlık uyandırdı.

15 Gomidas Vartabed Kültürü için "De Fırın E Türkçe" kertenkele/diyerdi yazmıştı.

Arşag Çobanyan'a¹⁶ yazdığı 22 Temmuz 1914 tarihli mektup

1914. 22 Temmuz. G.Bolis [İstanbul]¹⁷

Pangaltı N 83 (47)

Gomidas Vartabed

Sevgili Dostum,

Nihayet İstanbul'a vardım.

Viyana ve Filibe'de [bugün Plovdiv] epeyce iş hallettim. Konuştum, şarkı söyledim ve okula, eğitime destek verdim. Şimdi iki hafta istirahat edeceğim, zihnim yorgun.

Maalesef Yeğişe Yebisgobos Turyan da Ruhani Meclis toplantılarından birinde aleyhime konuşmuş; demek ki kıskançlık genel; hatta başını çekenler eski neslin ileri gelenleri.

Asıl önemli olan şu ki, Osmanlı konservatuarı açılacak; müzik bölümü de olacak. Cemal Paşa¹⁸ yokluğunda beni sormuş ve geldiğimi ona bildirmelerini rica etmiş. Bana öyle geliyor ki bana da vazife teklif edecek; ne olduğunu bilmiyorum. Bir gelişme olur olmaz sana yazarım.

Hükümetin sağı solu belli olmuyor (sürekli kuyruk sallıyor); biz Ermeniler'e karşı yine müsamahasız.

Viyana ve özellikle Filibe'de müthiş kabul gördüm. Bütün şehir beni ağırlamak için hazır ola geçmişti.

"Çem —çem"e¹⁹ ve sevgili arkadaşlarımıza çok selamlarımı ilet.

Öperim,
Saygılar,
Gomidas

16 Paris'te yaşayan gazeteci, yazar, edebiyat eleştirmeni ve filolog.

17 Gomidas Vartabed, *Namağani*. 233. Çeviri: Srpuhi Bilal, Melissa Bilal.

18 İstanbul Belediye Başkanı Cemil Topuzlu.

19 Ermenicede tek başına kullanıldığında "değilim" anlamına gelir. Aynı zamanda geniş/şimdiki zamanda bir çok düzenli fiilin birinci tekil olumsuz formunu oluşturmak için yardımcı fiil olarak kullanılır. Büyük ihtimalle Gomidas'ın "Çem —çem"i silkepsi/irretakımsı olduğu nükteli bir lakaptır.

GOMİDAS'A DAİR HATIRLADIKLARIM²¹

Manug Apeşyan

Soğomon'u (o zamanlar Gomidas'ın adı buydu) Eçmiadzin'e getirdiklerinde neredeyse hiç Ermenice anlamıyordu, fakat kilise şarkılarını ve birçok başka şarkıyı çok iyi söylüyordu. Bana anlattığına göre, bu şarkı söyleme yeteneğinden dolayı Eçmiadzin Cemaran'ına verilmişti. O bundan dolayı çok mutluydu, çünkü doğum yeri Kütahya'ya özel bir sevgi ile veya iyi hatıralarla bağlı değildi.

Gomidas'ın Cemaran'da ne kadar başarılı bir öğrenci olduğuna dair bir şey söyleyemem, çünkü hem benden dört yaş küçüktü, hem de sınıf olarak daha da alttaydı. Fakat hem eski hem de yeni Ermeniceyi çok iyi öğrenmişti, aritmetik ve geometriyi o kadar iyi bilirdi ki öğretmenlik yaptığı dönemde de bu derslerin sınavlarına gözetmen olarak atanmıştı. Hatta bazen, sınavda öğrencilerin başında yalnız kendisi dururdu.

Gomidas ile yakınlaşmamız 1885 baharında, Cemaran'ın yüksek okul kısmını bitirdiğim döneme denk gelir. Gomidas o zamanlar, Ermeni halk müziği ezgileri üzerine yoğunlaşmıştı. O ezgileri kolaylıkla öğrenmişti, söylüyordu. Ben de halk şarkılarıyla, daha çok da halk edebiyatı ile ilgileniyordum. Bu durum arkadaş olmamıza vesile oldu. Ben halk şarkılarını notalara dökmeye başlamıştım. Okuldan mezun olduktan sonra iki yıl, orada öğretmen ve kütüphane görevlisi olarak görev yaptım. O sırada Gomidas repertuarını daha da zenginleştirdi ve iyi bir şarkıcı olarak ünlendi.

20 Bu bölümde, Gomidas'a dair farklı kişiler tarafından farklı yerlerde yayınlanmış olan anıları derleyen Kurken Kasbaryan'ın (Gourgen Gasparian) *Gomidası: Jamanagagitsneri Huşerum yev Vgayutyunnerum* (Çağdaşlarının Anı ve Tanıklıklarında Gomidas) (Erivan: Sarkis Khaçents, Printinfo, 2009) adlı kitabını temel kaynak olarak kullandık. Gerekli gördüğümüz yerlerde metinlerin ilk baskılarını da gözden geçirdik. Seçkiye daha çok İstanbul yıllarına ışık tutan metinleri dahil ettik. Çeviri metinlere eklemiş olduğumuz notlar köşeli parantez içinde verilmiştir.

21 Manug Apeşyan, "Hişoğutyunner Gomidası Masin (Gomidas'a Dair Hatırladıklarım)," *Gomidası: Jamanagagitsneri Huşerum yev Vgayutyunnerum*. Kurken Kasbaryan, 2009, 9-20. Çeviri: Maral Ebeoğlu Satar, Melissa Bilal.

Öğrenciler akſamları, güzel ve sıcak havalarda, yatmadan önce okulun kuzey girişinde vakit geçirir; bu arada da ſarkıcılar kuzey kapısının önünde grup halinde ſarkı söylerlerdi. Yatılı okulun en büyük eğlencelerinden biriydi bu. 1885-1887 yılları arasında bu konserler Gomidas ve mezun olduktan sonra belletmen olarak okulda çalışan Minas Aznavuryan sayesinde daha da geliſti. Aznavuryan da ſarkıcıydı ve ſarkı söylemeyi sevdiğinden, Gomidas'a devamlı ſarkıcıları toplayarak konser çalışmalarına başlamak için öneriyordu. Üst sınıf öğrencilerinden Hmayag Khuſbulyan yıllar önce yaz tatilinde Trabzon'a döndüğünde orada bir ezgi kâğıda dökmüş ve beraberinde Cemaran'a getirmişti. Öğrenciler o ezgiyi çok sevmişlerdi. Akſam konserlerini hep onunla kapatıyorlardı. Fakat bu ezginin sözleri yoktu, "lo-lo-lo" ses oyunu ile başlıyorlar, devamını Ermeni notalarıyla söylüyorlar ve böyle-si bir ezgiyi sözleriyle söyleyemedikleri için çok üzü-lüyorlardı. 1886 yazı başında bir akſam ſarkı söylerken bu ſarkıya söz yazmak geldi aklıma. Hemen aynı akſam, öğrenciler uyuduktan sonra, var olan ezgiye uygun serbest nazımlı bir şiir yazdım. Dzerents'in [Hovsep Ŧişmanyen] 9. yüzyılın ortasında Sasunluların Araplara saldırısını konu alan *Jergunk* [Doğum Sancısı] romanından esinlendim. Ertesi gün notaların altına o sözleri yazdım ve Aznavuryan'a verdim. Çok mutlu oldu, hemen Gomidas'ı çağırdı, ondan sözleri öğrenmesini, diğerlerine de ezgiyi o sözlerle söylemeyi öğretmesini istedi. Akſama Gomidas'ın küçük grubu zaten "Lo-lo" ſarkısını sözleriyle söylemeye hazır-dı. Daha sonra o ſarkı birkaç kelime değişikliğiyle, Gomidas'ın arkadaşları aracılığıyla batıdaki Ermeni okullarına kadar ulaſtı. 1895 yazında ben birkaç günlüğüne Fransa'nın Nancy şehrinde bulunduğumda oradaki 7-8 Doğu Ermenisi tıp öğrencisinden birinin Ŧuſi şehrinde o ſarkıyı söylediklerini ve Karekin Sırvantzdyan'a atfettiklerini öğrendim. Başkaları da herhalde ſarkının varyantlarından birinde geçen aşiret, aşiret reisi kelimelerinden dolayı ſarkıyı Kürt marſı sanıyordu. Gomidas "Sipana Kaçer" [Sipanlı Yiğitler] adını verdiği o ſarkıyı armonize etti. Ŧarkının piyano eşliğinin düzenlemesini kusursuzlaſtırmak için pes etmeden çalıştı. Belli ki gençlik anılarının etkisiyle, koral konserlerini hep parçaya yapmış olduğu düzenleme ile kapatıyordu.

1887'de ben Eçmiadin'den ayrıldım ve bir daha 1890 Haziranında kısa bir sürelğine geri döndüm. O zamanlar Gomidas zaten ciddi bir ſekilde halk ſarkılarını notaya dökme işine girmişti. Çok sayıda da ſarkı derlemişti. Doğal olarak sohbet-

lerimizin konusu buydu. Ben ona şimdiye kadar yayınlanmış halk şiiri kitaplarını toplayıp sözleri basılmış şarkıların notalarını yazma fikrini verdim. Fikrimi beğendi, birlikte matbaaya gittik ve 1874'te Vağarşabad'da basılmış Arisdages Vartabed Setragyan'ın *Knar mşetsots u vanetsots* [Muşluların ve Vanlıların Liri] derlemesini satın aldı. Daha sonra bundan başka derleme kitabı almadığını, fakat Setragyan'ın kitabındaki tüm şarkıların nağmelerini bulmuş ve notalarını yazmış olduğunu duydum. Gomidas sonradan o kitabı bana, bir iki şarkının sözleri üzerine ya da sayfa boşluklarına Ermeni notalarıyla ezgileri yazılmış halde, hatıra olarak hediye etti.

Gomidas'la bir sonraki karşılaşmam Avrupa'da oldu. 1896 sonbaharında Paris'ten Berlin'e geldiğimde oradaydı. Arkadaşları onun için Kochstrasse'de, merkezden epeyce uzak bir binanın dördüncü, bizim hesabımıza göre beşinci katında, iki penceresi de ne sokağa ne de girişe bakan, komşu binanın alçak damına bakan, ucuz bir oda kiralamışlardı. Fakat oda oldukça büyüktü, güzel döşenmişti ve Gomidas memnundu. Orada tamamen izole bir haldeydi. Ne kadar şarkı söylerse söylesin ya da çalsın kimseyi rahatsız etmez, kimse de onu rahatsız etmezdi.

Üç yıl boyunca bu odada kaldı ve üç yıl boyunca, kısa zamanda büyük hevesle müzik sanatına mükemmel bir şekilde hâkim olabilmek için devamlı çalıştı. Yanına gittiğinde, onu piyanonun önünde bulurdun. Evden dışarıya ya profesörlerden ders almak üzere ya da tiyatro, opera ve konserlere gitmek için çıkardı. Dışarıya, gezmeye çok az çıkardı, fakat öğrenci toplantılarını hiç kaçırmazdı. Kendisini ziyarete her gittiğimizde, notaya çekip yanında getirmiş olduğu halk şarkılarını büyük bir zevkle çalar ve söylerdi. Ve ben neredeyse her pazar yemekten sonra onun yanında olurdum.

1898'in Eylül ayında *Cemaran*'da Ermeni edebiyatı dersi vermek için Almanya'dan Eçmiadzin'e taşındım. Gomidas bir yıl sonra geldi ve okula müzik öğretmeni olarak atandı. Okuldaki ilk işi müfredata Avrupa notalarını sokmak oldu. Ermeni *khaz*larından [nota] sadece dersin en sonunda bahsediyordu. Bu sanatımızın hızlı transkripsiyon yapmak için çok uygun olduğunu düşünürdü. Halk şarkılarının ezgilerini hep bizim notalarla kağıda döktü.

Berlin'den düzenlemiş olduğu birkaç halk şarkısını beraberinde getirmişti. Eçmiadzin'e geldiği ilk günlerde öğrencilerden bir koro kurdu ve onlara kısa sürede o şarkıları çok sesli olarak öğretti. Çikormun/sahneye çıkışı dinleyiciler için

büyük bir şölen ve halk şarkılarının da galibiyetiydi. Yıllarca usanmadan halk şarkıları derlemecisi ve düzenlemecisi olarak çalışan Gomidas, hakkıyla kazandığı popülarlığının temellerini böyle atmış oldu. Fakat aynı zamanda baştan beri dini şarkılar üzerine de özellikle eğilmişti. Korosunun [Magar] Yegmalyan'ın *Ba-darak*'ını söylemesini kabul etmedi ve kendisi dini şarkıları dört sesli düzenledi. Sürekli bunun üzerinde çalıştı. Halk şarkılarının birçok farklı varyantı üzerinde olduğu gibi bunların üzerinde çalışmak da önceliğiydi.

Ben, tüm bunları nasıl armonize ettiği hakkında bir şey söyleyemem, fakat şarkılarımızın genellikle Türk, Osmanlı ve Fars ezgilerinden çok etkilendiğini ondan sıkça duymuşumdur. Fakat bu etki ezginin sadece üst tabakasını oluşturmuştur. Örneğin Türk müziği, batıdaki şarkılarımıza sadece titrek gırtlak oyunlarını sokmuştur, fakat ana ezgi Ermeni karakteristik özelliklerini bozulmadan korumuştur. Ve Gomidas düzenlemeden önce ezgiyi yabancı öğelerden ayıklardı. Bunda kolaylıkla başarılı olurdu, çünkü Gomidas sadece Ermeni ezgilerine değil, Osmanlı, bizim Doğu Türkleri ve Fars müziği ezgilerine da aşinaydı. Onun düzenlediği ezgilerin bize hakiki gelmesinin sebebi bu. Bir Türk şarkısının ardından dini bir şarkımızı söylerdi. İki ezgi birbirinin aynısıymış gibi duyulurdu. Fakat dini şarkılardan yabancı etkisini ayıkladığında ve sadece ana ezgiyi aldığında, sanki bir halk şarkısıyla karşı karşıya kalırdık. Ve gerçekten de, hemen o şarkıyı söylerdi ve bizler dini ve halk şarkılarımızın neredeyse aynı olduğunu fark ederdik.

Gomidas, dini şarkılarımızın ezgilerinin aslında halk şarkılarımızın ezgileri olduğu görüşündeydi. Bu mesele oldukça basitti ancak bu konuda herhangi bir şey yayınlamadan önce üç şeyi açıklığa kavuşturmak gerektiğini düşünüyordu: 1) Hangi köylerimizde hangi halk şarkıları benimsenmiştir ve hangi köyümüzdeki hangi ezgi dini müziğimizin hangi makamıyla ilişkilidir? 2) İstanbullu IV. Kevork Gatoğigos, dini şarkılarımızın, Gomidas'a göre daha çok yabancı etkisi taşıyan batıdaki ezgilerini, notaya çektiirmiştir. Doğudaki ya da asıl Eçmiadzin ezgileri neredeyse bütünüyle kayıt dışı kalmış ve giderek unutulmaya terk edilmiştir. Gomidas o ezgilerin daha özgün Ermeni ezgileri olduğunu düşünüyor ve tek başına onları bulmaya ve notaya dökmeye çalışıyordu 3) Eski kilise notaları-mız üzerine çalışmalarını yoğunlaştırmıştı. Bingün 10. yüzyılın ikinci yarısından

beri unutulmuş olan bu notaları yeniden canlandırmayı ümit ediyordu, böylece eski ezgilerimizi duyabilmeyi sağlayacaktı. Eski elyazmalarından yetmişten fazla nota toplamıştı. Gomidas onların nota değerlerini çözdüğünü söylüyordu. Eski notaların üçte birini anlamıştı. Tokat'tan çok önemli elyazması bir nota kitabı bekliyordu. Bununla birlikte eski notaların tümünün şifresine ulaşmış olacağını umuyordu. Eğer Gomidas'ın bu çalışmaları kaybolduysa çok yazık, çünkü her ne kadar bitmemiş ve eksik olsalar da çok önemliler.

Gomidas yalnız gezmeyi ve Nersisyan Gölü aşağısında, oldukça geniş bir alana yayılan yapay ormandaki kuşlar ile bülbülün ötüşünü dinlemeyi severdi. 1900 yılı ilkbaharında, Mayıs'ın ilk yarısında, Gomidas ve ben ormanın iki yanındaki derelerin hemen başında, yaban gülü ve gül ağaçlarının dikili olduğu büyük ağaçlık yolda yürüyorduk. Gomidas gül topluyordu. Çayına (ki her zaman en pahalı ve en iyi cinsini kullanırdı) kuru gül yaprakları karıştırmayı severdi. Sohbetimizin konusu halk şarkılarıydı. Dörtlüklerin içeriğinin şiir olarak çok manalı olmadığından şikâyet ediyor, bir dörtlük söyledikten sonra daha iyi ne söyletmesi gerektiğini bilmediğini söylüyordu. Ben, o zamanlar bu halk dörtlükleri üzerine çalışıyordum. Bence, onları manasızlaştıran tahrif edilerek kısaltılmış olmalarıydı. O sıralar halk şarkıları çok sevildiğinden, birlikte yayınlayacağımız şarkı kitabına halk şarkılarından başlamaya karar verdik.

Ben de Gomidas da çok sayıda dörtlük toplamıştık. Arkadaşlarımızdan ve öğrencilerimizden çok sayıda şarkı derledik. Çeşitli derlemeler içinde yayınlanmış olanları da dikkate aldık. Fakat bunların yeterli olmadığını düşünerek, yazları ailelerinin yanına, genelde de köylerine giden öğrencilerimize halk şarkıları derlemelerini tembihledik. Gomidas bu iş için binlerce sayfa hazırladı, bunları her bir öğrenciye, özellikle de korosunda söyleyenlere dağıttı. Böylece kâğıda dökümleri şarkıların hepsi bir örnek kâğıt üzerinde olacaktı. Daha sonraki yıllarda da bunu aynen tekrarladık. Bu şekilde on binlerce sayfa biriktirdik. Gomidas yirmi beş bin olarak saymıştı.

1900 yılı sonbaharında halk şarkıları kitabı üzerine çalışmaya başlamıştık, fakat iki ay geçmeden, derlenenlerin düzenlenmesi, kullanılabilecek hale getirilmesi gerektiğini gördük. Kitap hazırlarını durdurduk ve elimizdeki halk şar-

kılarının içinden anlamsız ve tahrif edilmiş şarkıları belirleyip, sadece anlamlı varyantlardan yararlanabilmek için karşılaştırmaya başladık. O çalışmayı nasıl yaptığımızı ve ellişer şarkıdan oluşan iki ciltlik *Hazar U Mi Khağ* (Binbir Şarkı) adlı halk şarkıları kitabını nasıl hazırladığımızı başka bir yerde ("Halk Şarkıları ve Deyişleri" başlıklı çalışmamdan alıntılanarak *Ararad* [Ağrı Dağı] aylık dergisinde, Vağarşabad, 1904, sayfa 99-117) anlattım. Burada sadece Gomidas'ın, dörtlüklerin karşılaştırıldığı filolojik çalışmayla çok fazla ilgilenmediğini belirtmek gerek, fakat yine de bu işi severek yapardı. İki yıl boyunca birlikte bununla uğraştık. Uzun sürdü, çünkü dörtlüklerin varyantlarını tespit etmek kolay iş değildi. Dörtlüklerdeki temel dayanağın kafiye olduğunu görüp alfabetik sıralamayı bırakmayı ve elimizdeki şarkıları kafiyelerine göre düzenlemeyi önerdiğimizde işimiz kolaylaştı ve ilerledi. Böylece dörtlükleri varyantlarıyla yan yana getirdik. On, yirmi veya daha fazla kere aynı dörtlüğün tekrarlanmış ve farklı kişiler tarafından, farklı yerlerde kâğıda dökülmüş olduğunu gördük. Böylece elimizdeki kâğıtların büyük bölümü temizlenmiş oldu, geriye yaklaşık olarak 1300 dörtlük ve varyantları kaldı. Gomidas bana elinde 3000-4000 kadar notaları yazılmış halk şarkısı olduğunu söylemişti. Bu nedenle kitabımızın ismini *Hazar U Mi Khağ* koyduk. En az bin ezginin sözlerini yayınlamak niyetindeydik. Bunun için tabii ki daha önce yayınlanmış halk şarkılarından da yararlanacaktık. Kitabı yayına hazırlarken şu şekilde ilerliyorduk: Şarkıların nakaratlarını ve ilk dörtlüklerini Gomidas'ın notalara döktüğü şekilde bırakıyorduk, tabii ki daha iyi ve anlamlı varyantlar bulduğumuzda, onları kullanıyorduk.

Nakaratlar için şunu söylemek gerekir ki elimizdeki varyantlar azdı. Sonraki kıtalar içinden de, Gomidas'a göre içerik açısından ilk dörtlüğe ve ezginin ruhuna uygun olanları seçiyorduk. Hakiki halk ezgilerini koruyordu. Hatırladığım kadarıyla sadece iki şarkıda, "Hov arek, sarer can" [Rüzgâr estirin can dağlar] (ilk ellinin ilk şarkısı) ve "Dzirani dzar, par mi dar" [Kayısı ağacı, meyve ver] (ikinci ellinin ilk şarkısı), iki ayrı şarkının ezgilerini birleştirdi. Onun dışında, elinde ufak tefek farklılıklarla iki ayrı "Habirban, canecan" nakarat ezgisi bulunmasından dolayı, benden, kız ve erkeğin karşılıklı sevgi sözleri söyledikleri bir şarkı yazmamı istedi. Gomidas başta bunu kabul etmiyordu; köşlerimizde bu şekilde söylenme-

diğini söylüyordu. Fakat ben ona halk şarkıları şiirlerinde soru cevap olduğunu gösterdiğimde, ikna oldu. Bu ayrıntılara, Gomidas'ın halk şarkılarını düzenlemesine rağmen asıllarından uzaklaşmak istemediğini açıklamak için giriyorum.

Biz böyle üç tane ellilik yayına hazırladık, yani 150 şarkı. Bilindiği gibi, ilk iki elliliği bastırdık; üçüncü elliliği ise Gomidas, bastırmak üzere İstanbul'a götürdü. O elyazmasının akıbeti belli değil. Gomidas, o 150 şarkının her birinin ezgisinin ayrı bir anlamı olduğunu düşünüyordu. İki ellilikte yayınlanmış şiirlerden görülebileceği gibi bu şarkılar çok çeşitliydi; hem neşeli hem hüzünlü seveda, iş ve kahramanlık şarkılarıydı.

Neden başladığımız işe devam etmedik? Gomidas filolojik çalışmayla çok ilgilenmiyordu. Şarkıların düzenlenip yayınlanması, notalara döktüğü ve armonize ettiği ezgileri yaygınlaştırma ve kitleselleştirme amacına hizmet ettikleri sürece anlamlıydı. Bu nedenle daha sonra benim devam ettiğim filolojik çalışmayı hemen bıraktı. Peki şarkıları? Bir şekilde imkânını bulup *Hazar U Mi Khağ*'daki tüm şarkıların ezgilerini tek sesli veya armonize edilmiş halde yavaş yavaş teker teker kitaplar halinde yayınlamayı umuyordu. Fakat ümidini çok çabuk kaybetti. Mülklere el konulması olayları²² sonrasında Japon savaşı²³ ve ilk devrim²⁴ akılları halk şarkılarından uzaklaştırdı. Kimin yönlendirmesiyle ve neden 1906'da şarkılarını yayınlama ümidiyle Almanya'ya oradan da Paris'e gittiğini hatırlamıyorum. *Hay Knar* [Ermeni Liri] adı altında, ancak sadece on kadar şarkı yayınladıktan sonra Eçmiadzin'e döndü ve ona neden o kadar az şarkı yayınladığını sorduğumda, doğu ve batı Ermeni zenginlerine ağır sözler söylemeye başladı.

Zaten yalnızlığı seven Gomidas, ondan sonra hep sıkın ve ümitsizdi. Fakat yoğun çalışmalarından geri kalmadı. Eçmiadzin'den bunalmıştı. Burada kendisine kötü davranıldığı konusunda yanlış bir bilgi yayılmıştır. Bu kesinlikle doğru değildir. Aksine, sadece arkadaşları değil, herkes ona karşı son derece saygılı ve sevgi doluydu. Dahası, bir sanatçı olarak ona karşı her zaman anlayışlı ve

22 Temmuz 1903'te Rus Çarı II. Nikola'nın Ermeni kilisesinin mallarına el koyması.

23 Rusya-Japonya savaşı 1904-1905.

24 1905 Rus Devrimi. Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

hoşgörülüydüler. Fakat o da son derece çalışkandı. Yaşlı rahipler bile onu sever sayarlardı. Örneğin onlardan biri, Piskopos Hovhannes Şiraguni ona bir *royal* [piyano] satın alması için bin ruble hediye etti. Hemen ona bir ev tahsis ettiler, eskiydi ancak onun yalnız kalma tercihinine uygundu. O evin üst katı üç odalıydı ve alt katında da mutfağı ile kileri ve en önemlisi de kiraz, akça armudu ve birçok meyve ağacının olduğu bir bahçesi vardı. Bahçeden bir çay akıyordu, ortasında koca bir karaağaç vardı. Karaağacın büyük gölgesi altına banklar, masalar ve sandalyeler konmuştu. Havanın iyi olduğu günlerde orada, dinlenmeye gelmiş olan insanlar olurdu, çünkü Gomidas'ın bahçesinin arkasında, surların ardında, köyün sık ağaçlıklı caddesi yer alıyordu. O insanlar, yukarıda çalışan, şarkı söyleyen ve çalan Gomidas'ı rahatsız etmezlerdi, dinlenmek istediğinde o da aşağı inerdi. Daimi misafirlerini sevgiyle, kendi elleriyle pişirip küçük fincanlara koyduğu koyu Türk kahvesiyle ağırlardı. Sıklıkla yalnız başına o karaağaç altında oturur ve bahçesiyle ilgilenirdi. Boş yerlere yeşillikler ve sebzeler, özellikle de kendi eliyle yetiştirdiği ve topladığı frenk üzümü dikerdi.

Öyleyse neden Eçmiadzin'den sıkıldı ve oradan uzaklaştı? Eçmiadzin yaratıcı bir müzisyen olarak ona yetmiyordu. Öncelikle hem *Badarak* hem halk şarkıları için koro çalıştırmak onu yormuştu. Birçok kere, bu işin kendisi için bir cezaya dönüştüğü konusunda bana dert yanmıştı, çünkü koro sadece *Cemaran* öğrencilerinden oluşuyordu, onlar da sürekli değişiyorlardı, ya da büyüyüp sesleri değişiyordu. Her yıl aynı şeye en baştan başlamak gerekiyordu. O grup yeterli gelmiyordu, çünkü kadınlar ve yaşça büyük erkekler katılmıyordu. Vağarşabad Köyü'nde karma bir grup kurmaya çalıştı (ve bunun için ona izin verildi), sonra bir yıl aynısını Erivan'da yapmaya çalıştı ve bunun için haftada iki gün Eçmiadzin'den Erivan'a gidip geliyordu ve hatta korosuyla Tiflis'e konser vermeye gitmişti. Ancak bunların hiçbiri, bizim için her ne kadar iyi olursa olsun, Gomidas'ı tatmin etmiyordu. Grubun sadece korodan oluşmasını ve herhangi bir müzik aleti eşliğinin olmamasını büyük bir eksiklik sayıyordu. Onun hayali *Badarak* için bir org yaptırmaktı. *Cemaran* yönetimi ancak Gomidas'ın Ermenistan'dan ayrılmak üzere olduğu zaman, öğrenciler için birkaç müzik aleti getirtti-bildi.

Onun sürekli hazırlıklar yaptığı hayallerinden biri de Ermeni ve doğu ezgilerinin ruhunu taşıyan bir opera yazmaktı. Bunun için de en uygun konunun *Sasna Dzerer*'imiz [Sasunlu Yiğitler]²⁵ olduğunu düşünüyordu ve bildiğim kadarıyla birkaç ezgi de bestelemişti. Buna öğrenciyken karar vermişti ve sahneye aşinalık kazanmak için profesörü aracılığıyla birkaç kez Berlin'de, hatırlayamadığım bir opera grubunda korist olarak sahneye çıkmıştı. Bu konudan çok az kişiye bahsetmişti.

Sonuç olarak Eçmiadzin manastırının sınırlı imkânlarıyla, büyük şehir müziği, operası ve konserlerinden uzak oluşu bıkkınlık ve sıkıntı yaratıyordu ve oradan uzaklaşmak istiyordu. Ve 1909'da, İstanbul'dan biri ona bir mektup yazmış ve oradaki imkânları anlatmıştı. Bu kaniyle bir sonraki yıl İstanbul'a gitmeye karar verdi. İstanbul'da, batı müziği olduğu kadar doğu müziğinin de öğretilceği bir konservatuvar açmayı başaracağına ve yüzbinden fazla Ermeni'nin yaşadığı hem batılı hem de doğulu o büyük başkentte aklına koyduklarını gerçekleştirme fırsatı bulacağına beni inandırdı.

Biz temkinli olmasını, öncelikle bir süreliğine gidip nasıl olduğunu görmesini söyledik. O da öyle yaptı, yanında az şey götürdü. Evi ve eşyaları bir yıl bıraktığı şekilde kaldı. Bir yıl sonra, İstanbul'u kendine çok uygun bulmuş olmalıydı ki, arkadaşlarından birine bir mektup yazarak, eşyalarının bir kısmını, özellikle kitaplarını ve çalışma notlarını yollamalarını, geri kalanını da satmalarını ve parasını göndermelerini istedi. Öyle de yaptılar.

İki yıl daha geçti. 1913 yazında ben Dzağgatsor'daydım. Gomidas'ın Eçmiadzin'e büyük ihtimalle kalma fikriyle geri döndüğünü duydum; fakat Gatoğigos, huzuruna çıktığında ona İstanbul'a ne zaman geri döneceğini sormuş. Bu soru üzerine Gomidas çok sinirlenmiş ve az sonra İstanbul'a gitmek üzere yola çıkmış. Onun arkadaşlarıyla görüşmeden hemen geri döndüğünü duyunca çok üzüldüm. Çabuk hüküm veren ve hızlı karar alan bir doğası vardı. Rahat, yumuşakbaşlı ve ılımlı karakterine rağmen, kendini kaybedecek kadar öfkelenabiliyordu. Böyle

25 8-10. yüzyıllar arası Ermeni-Arap çatışmalarını anlattığı tahmin edilen dört bölümlük Ermeni kahramanlık destanı *Üçüncü yüzyıl Ermeni Kahramanlığı* kitabında yazıps.aktanleay.org

durumlarda genellikle bir iki dakika sessiz kalırdı ve sonra, sanki hiçbir şey olmamış gibi davranır, tekrar normal şekilde sohbet etmeye başlardı.

Tüm bu yazdıklarım sanki bir rüya. Gomidas sanki rüya gibi geçti, o da sanki bir rüyaydı, bir masal sanki, olmuş, olmamış, bir varmış, bir yokmuş. Fakat onun notalara döktüğü ve düzenlediği halk şarkılarını her duyduğumda, o geçmiş gerçeğe dönüşüyor ve o gözümün önünde halk şarkılarımıza dair duyduğu heyecanla yeniden canlanıyor. Onun başardığı işin kalıcı olacağını ve onun, yerli/özgün [pnig] müziğimizin tınılarıyla, uzun, çok uzun zaman, nesilden nesile sevileceğini hissediyor ve biliyorum.

GOMİDAS'A DAİR HATİRALAR²⁶

Hraçya Acaryan

1899'dan itibaren, üç yıl boyunca Gomidas ile birlikte Eçmiadzin'deki Kevork-yan Cemaran'da görev yaptık. O zamanlar aynı odada kalıyorduk. Üç yıl gece gündüz Gomidas'la aynı çatı altında yaşayarak onun karakterini yakından tanıdım.

Gomidas insanlığın müstesna faziletlerine sahip bir denizdi. Son derece ça-lışkandı; sağlam bir iradeye sahipti; samimi, iyi kalpli, arkadaş canlısı, yumuşak ve herkese karşı alçakgönüllü birisiydi. İnancı ve yurtseverdi. Müzik dehasının yanı sıra başka özelliklere de sahipti. İyi bir şair ve usta bir komedyendi. Ara-mızda nüktedanlığıyla tanınmıştı. Gomidas aşırı derecede zeki, hayat dolu ve hazır cevaptı. Okulda küçük büyük herkesçe sevilirdi. Gomidas müstesna sesiyle Khrimyan *Hayrig*'in [Baba]²⁷ beğenisini kazanmıştı. Khrimyan *Hayrig*, Gomidas'ın bayramlarda muganni heyetini yönetmesini ve sunaktan okunan mezmurlar ve Yeni Ahit okumalarından sorumlu olmasını istemişti.

Gomidas bir keresinde, Aziz Kevork'u anma gününde, *Badarak*'tan sonra söy-lenlen *meğetileri* [ezgili dual] o kadar güzel söyledi ki, *Hayrig* onu şahsen tebrik etmek için yanına çağırdı ve o gün yemekte kendi masasına oturmasını istedi. Gatoğigosun emri büyüktü. Okuldaki tüm öğretmen ve öğrenciler Gomidas'ı aci-len bulmak için sağa sola bakındık. O gün Ermenistan çevresinden hac ziyaretine gelen binlerce kişi, her zaman olduğu gibi, sofralar kurmuş, her yeri davul zurna sesiyle inleterek halk şarkıları söylüyor, dans ediyor, eğleniyorlardı.

Gomidas'ın yok oluşunun haberi *Vehapar'a* [Gatoğigos Hazretleri] ulaştı. Go-midas gecenin bir köründe, okulun damından inerek odamıza girdi ve mutlulu-ğunu haykırarak o gün derleyip Ermeni notalarıyla kâğıda aldığı halk şarkıları ve dans ezgilerini gösterdi bana. Birkaç dakika sonra Gatoğigosun yanına gittiğimiz-de, Hayrig dargındı. Gomidas onun önünde diz çöktü ve sağ elini öperek "Diler-

26 "Huşer Gomidası Masin (Gomidas'a Dair Anılar)," *Gomidası: Jamanagagitsneri Huşerum yev Vgayutyunnerum*. Kurken Kasbaryan, 2009, 21-31. Çeviri: Maral Ebeoğlu Satar, Melissa Bilal.

27 Gatoğigos Mıgırdıç Khrimyan'ın *Dalk Kāpōn* adlı eserinde <https://antey.org>

seniz bugün derlemiş olduğum Ermeni halk şarkılarından ve dans ezgilerinden birkaçını söyleyerek günahımı hemen affettiririm" dedi. Ve Khrimyan *Hayriğ*'in affeden bakışları altında notalara döktüğü şarkıları söyledi. Gomidas o günden sonra, Khrimyan *Hayriğ*'in emriyle, her büyük bayramda, *Badarak*'tan sonra dilediği gibi dolaşıp Ermeni halk müziği hazinelerini derledi.

Gomidas okumayı severdi ve Ermeniceye de hâkimdi. Ermeni tarihini de iyi bilirdi. Özellikle Movses Khorenatsi ve [Krikor] Naregatsi okur, [Khaçadur] Apovyan'ın *Verk Hayasdani*'sini [Ermenistan'ın Yaraları] kutsal sayardı. Öğrencilik yıllarından yolunu belirlediğini anlatırdı. Sık sık "kuru müzik bilgisinin kendisine yetmediğini, tek arzusunun müziğin derinliklerine inmek olduğunu" söylerdi. Yüreğinde, halk edebiyatı ile halk müziğinin yerinin aynı olduğunu tekrarlardı. Kendinden emin bir şekilde, "Ben hedefime ulaşacağım, Ermeni halk müziğimizin hazinelerini harabelerin içinden gün yüzüne çıkaracağım" diye de eklerdi.

Gomidas cesur bir dansçıydı da. Aynı zamanda komedi oyunculuğuna da yatkınlığı vardı. Taklit etme ve lehçeleri aynen kopyalama yeteneğine sahipti. Okulda kendi aramızda toplandığımızda, ricamız üzerine, memleketinden bildiği Türk oyun havalarını söyler ve dans ederdi. Bizim için çok eğlenceliydi. Parmak şıklatmalarına ve türlü türlü salınımlarına alkışlarla eşlik ederdik. Okuldaki öğretmenler arasında en ünlü dansçıydı. Cesur, atik, ağır salınlı veya kılıçlarla yapılan erkek danslarından köylü kadınların barlarına [dans] kadar, hepsi de kendilerine özgü iniş çıkışlarıyla, el ve vücut hareketlerinin zarif ifadesiyle sonsuza kadar hatırlanacaklar.

Gomidas boş zamanlarında açık havada, kırlarda uzun uzun gezmeyi sever ve "Ben az yiyecekle yaşıyorum, ama asla temiz hava solumadan yaşayamam. Benim temel besin kaynağım açık havada dolaşmaktır" derdi. Gomidas temizlik konusunda çok titizdi. Esmerimsi yüzü, siyah saçları temizliğinden hep parlardı. Kıyafetlerinin temizliğine büyük özen gösterirdi. Uzun süre yolculuk ettikten sonra, toza bulanmış bir şekilde geri dönerdik. Ne kadar aç olursa olsun tamamen temizlenmeden asla yemek yemezdi.

Bir gün Gomidas bana, "50 tane Ermeni *khaz* notası var ve sanırım her bir nota birkaç ses içeriyor" dedi ve mutlulukla devam etti: "Sırrını çözdüm..."

1906'da Paris'te Gomidas'ın bir konserinden sonra, Fransız ünlü kompozitör-piyanist Claude Debussy dize gelip "Dâhi peder Gomidas, sizin müzik dehanız önünde saygıyla eğiliyorum" diyerek Gomidas'ın ellerinden öper.

Gomidas'ın sesi çok gürdü. Berlin'de Ermeni halk şarkılarını seslendirdiği konserin ardından, Berlin operasının müdürü onu baş solist olarak söylemek üzere şahsen davet ederek yüksek bir meblağ teklif eder. Gomidas ona: "Müzik yeteneğim sadece ve sadece yüce milletimin şarkı ve müziğini müzik dünyasına tanıtmak ve yaratıcı Ermeni milletinin ilk çağlarından beri kendine has bir şarkı ve müziğinin olduğunu ispatlamak hizmetine adanmıştır" cevabını verir.

1901'de Gomidas Eçmiadzin'den yurtdışına giderken *Pat's Namağ* [Açık Mektup] derlemem için, geçtiği her yerden bana resimli kartlar postalamasını rica ettim. Gomidas benim bu ricamı yerine getirdi. Yedi tane resimli açık mektup postaladı. Yedinci kart, sıcak dostluğumuzun mektuplaşmalarının son hatırası oldu.

Hraçya Acaryan'ın Gyankis Huxerits [Hayatımın Anılarından] kitabından:

Sadece iyi bir insan ve bir aydın olarak değil, aynı zamanda memleketlim olarak dost olduğum dördüncü kişiydi Gomidas Vartabed. Evi eski binadaydı. Odası na sinek girmemesi ve notayla dolu sayfalarına bir tek küçük noktacık bile eklenmemesi için kapısını ve pencerelerini tülle kaplamışlardı. Kapıdan biri girdiğinde "kapı, kapı, kapı" derdi. Bu, girenin kapıyı hemen örtmesi, içeri sinek girmemesi içindi. Eçmiadzin'de sineklerin çokluğu zaten herkesin bildiği bir şey.

İşte Gomidas hakkındaki tüm hatıralarım...

O Kütahyalı, Türkçe konuşan bir Ermeniydi. Çocuk yaşta, Eçmiadzin'de iyi bir okul açıldığını duyunca, çıplak ayakla ve cebinde meteliği olmadan Kütahya'dan yola düşmüş, dilenerek Eçmiadzin'e varmıştı. Bu ayağı çıplak çocuğun Gatoğigos IV. Kevork'un huzuruna çıkması na izin verilirler miydi? Ama o bir şekilde, gizlice

Gatoğigos'un odasına, içeri girmeyi başarmıştı. Türkçe konuşmuş ve "ben sizin yanınıza öğrenmeye geldim" demişti.

Gatoğigos ona:

- Sen Ermenice bilmiyor musun? diye sorar, ben seninle ne yapayım? der.
- Ermenice biliyor olsam, neden geleyim? Gelmişim ki öğreneyim.

Bu ani ve cüretkar cevap karşısında Gatoğigos şaşkınlık ve mutlulukla sorar:

- Sen *turki-murki* [türkü-mürkü] bilir misin?

Soğomon Soğomonyan (onun dünyevi ismi buydu) Türkçe bir şarkı söylemeye başlar. Güzel sesinin büyüüne kapılan Gatoğigos hemen "çabuk, çabuk alın bu çocuğu ve okula kaydedin" der. Soğomon'un kabulü böyle gerçekleşir. Çok başarılı bir öğrenci olur, özellikle müzik sanatında kendisini geliştirir, okuldan mezun olur ve Almanya'ya (Berlin) müzik eğitimi almaya gönderilir. Eğitimini büyük başarıyla tamamlar. Okulu bitirdikten sonra Almanlar 1000 mark maaşla opera sanatçısı olmasını teklif ederler. Gomidas, vartabed olduğunu söyleyerek reddeder.

Vartabed nedir? diye sorarlar.

- Vartabed Ermeni Kilisesi'nde din görevlisidir.
- Eee? Dini görev operada şarkı söylemene neden engel teşkil etsin ki?
- Ermeni Kilisesi kurallarına göre böyle bir şey kesinlikle yasaktır.

Gomidas Eçmiadzin'e döner ve ruhban okulunda müzik öğretmenleri olur. Oradaki muhteşem çalışmaları herkesçe bilinmektedir. Ermeni halk şarkıları uzmanı olur. Bir bayram günü ruhban okulunun salonunda Gatoğigos, öğretmenler, öğrenciler ve halk huzurunda kapsamlı bir konuşma yaptığını hatırlıyorum. Şaraganların [ezgili dual] *ut-tzayn*'inin [sekiz ses²⁸] köylü halk şarkılarında da aynen var olduğunu göstermişti. Konuşması sırasında, önce *Var Tzayn*²⁹ makamında bir şaragan, hemen ardından da basit bir köy şarkısı söyleyerek aralarındaki benzer-

28 *Ut Tzayn* (Sekiz Ses), Ermeni kilise müziğinde kullanılan makam sistemidir. Yunanca *ihos*, Farsça *dastgah*, Hintçe *raga* terimlerinde olduğu gibi, *tzayn* kelimesi de Batılı eşit temperaman ses sisteminden farklı aralıklar üzerine kurulu belirli ezgi kalıpları ve seyir özellikleri içeren bir makam sistemini tanımlamak üzere kullanılmaktadır. Bu kitapta ayrıca Ermenice *yeğanag* kelimesi metnin içeriğine göre "ezgi" ya da "makam" olarak çevrilmiştir.

29 *Ut Tzayn* sisteminde "kim goşm" yani "üçüncü yan sesin" adıdır. "Parlak Ses" olarak tercüme edilebilir. Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

likleri açıklamıştı. Gatoğigosun huzurunda böylesi bir şeye cesaret etmek affedilemezdi, ancak Gatoğigos akli başında, zeki biri olduğundan onu anlayışla dinledi.

Bir muhabbetimiz esnasında Gomidas Vartabed bana şunu söylemişti:

"Ermeni *khaz*larının sayısı elliye yaklaşıyor, vokal müzikte o kadar çok nota kullanılmıyor, sadece yedi sesi biliyoruz. Peki neden Ermeniler bu kadar çok nota yaratmışlar? Tüm *şaragan*larımız ve kilise müziği kitaplarımız tek bir nota sistemi ile yazılmışlar, fakat notaların değeri hakkında hiçbir bilgi yok. Sanıyorum ki o elli notanın büyük kısmı aynı anda birkaç notayı birden temsil ediyor. Örneğin: bir *khaz* do, re, mi, fa dörtlüsünü; başka bir *khaz* fa, mi, re, do dörtlüsünü simgeliyor.

Gomidas, 15 yıl boyunca eski Ermeni notalarını araştırmış ve onların sırrını, yani elli notanın her birinin hangi ses öbeğine denk geldiğini çözmüş. Herkesin bildiği gibi, eski Ermeni notalarını İstanbul'da Baba Hampartzum adında bir zat canlandırdı. Kendi oluşturduğu nota sistemini Türkler arasında da yaygınlaştırdı. Onlar bu sanata "Baba Hampartzum notası" diyorlardı. Amatör bir müzisyen olan muhteşem IV. Kevork Gatoğigos, Baba Hampartzum'un sanatını Eçmiadzin'e getirmek ve Ermeniler arasında yaygınlaştırmak istedi, fakat Baba Hampartzum çoktan vefat etmişti. Öğrencisi Nigoğayos Taşçıyan hayattaydı. Onu Eçmiadzin'e davet etti.

Abaran'ın ücra köylerindeki tanınmış rahiplere kadar Kafkasya'daki tüm musikişinas muganni ve rahipleri davet etti. Bunlarla bir toplantı düzenledi. Her bir *şaraganı* tek tek söyledi, çok iyi bir müzisyen olan kendisi de onlara eşlik etti. En özgün, en doğru ezgiyi tespit ettiğinde de Taşçıyan'dan bu ezgiyi notaya çekmesini istedi. Taşçıyan elli eski Ermeni notası içinden herhangi yedi tanesini belirlemiş ve onlarla Ermeni nota yazım sisteminin yeni yedi sesini oluşturmuştu: Po, e, ve, pe, kho, ne, ba yani do, re, mi, fa, sol, la, si. Böylece yeni Ermenice nota sistemi hazırlandı. Tüm *şaragan* repertuarı; *Jamakirk* [Dua Vakitleri Kitabı], *Badarakamaduyts*, *Khorhirtadedr* [Kudas-ı Şerif Kitabı], bu sistemle notalara döküldü. Gatoğigos bu notaları dizdirip, Eçmiadzin'deki matbaada bastırdı. Bu kitaplar arasında en çok bilinen *Tzaynakryal Şaragan* [Notalarla Şaragan]," büyük bir kitaptı ve o zamanki fiyatı 80 rubleydi.

Gomidas uzun yıllar ruhban okulunda öğretmenlik yaptı ve birçok öğrenci yetiştirdi. Köyden köye dolaşarak 100'den fazla öğrencisini notaya çekti, Manug Apeğ-

yan ile çalışarak bunları ciltler halinde yayınlamaya başladı. Burada Gomidas'ın yazmış olduğu fakat sanırım yazılı kaynaklarda şimdiye kadar hiç değinilmemiş olan bir opereti hatırlatmak gerek. Gomidas Vartabed bu alanda da ürün vermeyi denemek için [Hagop] Baronyan'ın *Kağakavarutyan Vinasneri* [Kibarlığın Zararları] kitabından *Pari İrigun Ağa* [İyi Akşamlar Ağa] bölümünü aldı ve besteledi. Ruhban Okulunun koro öğrencilerine öğretti ve bir gösteri günü halka takdim etti. Operet başarılı olmadı. Görünen o ki yazarı da memnun kalmadı, bir daha da bu tür bir denemede bulunmadı.

Apeğyan ile birlikte maalesef sadece iki cilt, 100 şarkı yayınlayabildi. Bir şarkı sevdalısı olarak, yeni duyduğu her şarkıyı notaya alıyordu. Benden de İstanbul Ermenilerinin halk şarkılarını ve annemin bana söylediği ninniyi derledi. Türkçe şarkılar da derledi. "Senin gibi ünlü bir besteci neden öyle basit şarkıcıların şarkılarına değer veriyor ki?" diye hayretle sorduğumda "onlar doğuştan dâhiler, onların çalışmaları da aynı şekilde kayda geçirilmeli" cevabını verdi.

Gomidas'ın bir gün kırdı, piknik esnasında eşeğin anırması üzerine hemen bir kâğıt parçası alıp, notaya dökmeye başladığını ve "ay aptal! Yanlış anırıyorsun, anırmayı da bilmiyorsun, öyle anırlmaz" diyerek eşeği azarladığını anlatırlar.

Gerçi Gomidas Avrupa notası uzmanıydı, ama çoğunlukla Taşçıyan notalarıyla yazdığını görüyordum. "Ermeni notaları Avrupa notalarından daha mı üstün ki onu tercih ediyorsunuz?" diye sordum. "Avrupa notaları yazabilmek için her seferinde beş çizgili kâğıt lazım. O yüzden genelde Ermeni notalarıyla yazıyorum" cevabını verdi.

Gomidas Vartabed aşırı derecede komikti ve ben de komediyi seven biri olarak, dostlar arasında sık sık Baronyan'ın *Bağdasar Ağpar*'ından [Bağdasar Ağabey] bir sahneyi, *Azkayin Joğov* [Milli Meclis] üyelerinin kapıdan girmek için uzun uzadıya birbirlerini buyur etmelerini oynardık. Biz o sahneyi geliştirerek mizahın üst noktasına taşımıştık. Arkadaşlarımız çok eğlenirler, sık sık o sahneyi tekrar canlandırmamızı rica ederlerdi.

Gomidas'ın rahat mizaçlı bir görüntüsü vardı. Genellikle İstanbullular öyle olurdu ve bu nedenle de Kafkasya'da "aklı bir karış havada" olarak adlandırılırlardı. Gomidas Vartabed en ciddi sohbetin içine hemen bir şaka veya hafif bir

nükte karıştırırdı. Genelde öfke nedir bilmezdi. Dört yılda onu sadece bir defa kızgın gördüm. Yaz tatilinde ruhban okulu öğrencilerinin büyük çoğunluğu kapının önünde, ikimiz küçük balkonda oturuyorduk. Az ötede, bahçede, öğrenciler oynuyorlardı. Birden bire kendi kendilerine koral dört ses söylemeye başladılar: "Bim, bam, bum, ziller çalıyor." Fakat dört sesli o şarkı öyle bir gürültüye dönüştü ki Gomidas yerinden sıçradı, sinirli bir sesle bağırmaya başladı ve susmalarını istedi. Ben arkasında durmuş onu izliyordum, kulaklarına kadar kıpkırmızı olmuştu, şakaklarındaki damarlar şişmişti, ürktüm ve kalbi birden patlayacak diye korktum. Korkunç sesinden öğrenciler de korkup dağıldılar. Gomidas oturdu ve uzun süre sessiz kaldı.

Rahipler Eçmiadzin'de siyah cüppe, cüppenin altında mutlaka halkın giydiği siyah şalvardan giyerlerdi. Gomidas ekseriyetle o siyah şalvarı giymez, dışarı sadece cüppesinin altında beyaz çamaşırlarıyla çıkardı. Bunu bilen arkadaşları, cüppesini çekerlerdi, Gomidas da çocuksu saflığıyla feryadı basar, yere çöker ve örtünürdü. Sakalları seyrek, köseydi ve bu mertebesine hiç uygun değildi. Kulaklarındaki kılları kesmezdi ve kulağının içini temizlemezdi. Bunların duymayı dış tehlikelere karşı koruyan doğal şeyler olduğunu söylerdi. Uyuduğu zaman başının altına yastık koymuyordu ve yorganı da bir çarşaftan ibaretti.

Bir seferinde Almanya'ya yolculuğa çıktı. Gittiği her şehirden, oluşturduğum albüm için kart göndermesini rica ettim. Farklı şehirlerden gönderilmiş yedi kart aldım. Üzerlerinde "Sevgili Hraçya, Viyana'ya vardım" yazıyordu, sonra tarih ve "Gomidas Vartabed." Yıllar sonra o yedi kartı, Gomidas Vartabed'in biyografisini hazırlayan Rupen Terlemezyan'a verdim. Gomidas'ın Eçmiadzin'den neden ayrıldığı hakkında hiçbir şey bilmiyorum. İstanbul'a gitti ve orada Ermeni halk müziğini yaydı.

Bilindiği üzere İstanbul Ermenilerlerinin *azkayin* [milli]³⁰ şarkılarının hepsi de halk ezgilerine dayanıyordu. Halk hakiki Ermeni şarkılarını dinledi, sevdi ve böylece Gomidas'ın şarkıları İstanbul geneline yayıldı. Bu da bir çeşit milli hareketti.

30 19. yüzyılın ortalarından itibaren şekillenmeye başlayan Ermenice sözlü, yurtsever, kentli popüler şarkı ve devrinin en büyük şarkı yazarı ve bestecisi E. R. K. Arsivi - <https://rantey.org>

Bulgar kralının Gomidas'ın şanını duyarak onu Bulgaristan'a davet ettiğini ve ondan Bulgar halk şarkılarını derlemesini istediğini duydum. Gomidas onun ricasını yerine getirdi. Bunu duyan Sırp kralı da Gomidas'ı aynı amaçla Sırbistan'a davet etti. Fakat Gomidas'ın onun ricasını yerine getirip getirmediğini bilmiyorum. Gomidas Fransa'ya da gitti. Paris'te Ermeni müziği hakkında konuşmalar yaptı, konuşmaları sırasında şarkılar söyledi ve çaldı. Ünlü bir müzisyen, yaşlı bir Fransız, onun rahip olduğunu duyarak sahneye çıkar ve elini tutar, eğilip öper. Gomidas onu kucaklar ve halkın alkışları eşliğinde sarılırlar.

Gomidas'ın sonunu hepimiz biliyoruz. O İstanbul'da akıl sağlığını yitirdi. Bunun nedenini üç farklı şekilde açıklıyorlar. İlki, 15 yıl Ermeni notalarının sırrını çözmeye çalıştıktan ve de çözdükten sonra, birdenbire tüm çalışmasını yok edecek bir şeyin farkına varmasıdır. Ulaştığı sonucun yanlış olduğu ortaya çıkar. Bunun üzerine aklını yitirir. İkinci olarak, asil bir aile mensubu, belki de yabancı bir kadına ümitsizce sevdalandığı ve bu ümitsiz aşk nedeniyle aklını yitirdiğini anlatıyorlar. Herkese daha doğru gelen üçüncüsü, 1914'teki³¹ Ermeni çartı [kırmı]. Türkler bir gece içinde Gomidas'ın da içlerinde olduğu 500 edebiyatçı ve siyasetçiyi tutukladılar ve İstanbul'dan sürdüler. Alman sefiri araya girdi ve Gomidas'ı kurtardı, fakat kendi halkından arkadaşlarının maruz kaldığı tüm o zulmü ve korkuyu gören Gomidas delirdi. Biliyoruz ki Paris'teki Ermeniler Gomidas'ı Paris'e götürdüler ve yüklü bir miktarda aylık ödeyerek onu meşhur bir akıl hastanesine yerleştirdiler; ölene kadar da ona her türlü ilgiyi gösterdiler.

1925-1926'da Erivan'da Panos Terlemezyan'ı gördüm. Paris'e Gomidas'ı görmek için, aynı akıl hastanesine gittiğini anlattı. Gomidas onu tanımış, fakat hiçbir şey söylememiş ve bir saat boyunca sessiz kalmış. Onun bu suskunluğu üzerine Terlemezyan hoşça kal deyip ayrılmak zorunda kalmış. Gomidas aynı akıl hastanesinde öldü. Paris'teki Ermeniler onun bedenini muhteşem bir tabut içine koyarak Erivan'a getirdiler, çok güzel bir törenle eski mezarlıktaki panteona gömdüler.

31 1915'de başlayan Ermeni Soykırımı'ndan bahsediyor. Metinde hatalı olarak 1914 olarak geçmektedir. Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

GOMİDAS'LA³²

Dikran Çituni

(...)

İlk Kurbanlar

Biz Ermeniler için o kara tarih —11/24 Nisan 1915— her Ermeni'nin hayatında bir sayfayı kapatır, yeni bir sayfa açar...

Cumartesiye Pazara bağlayan gece, güneş doğarken (12/25), bir iş için, her zamankinden daha erken, Pera-Pangaltı'dan İstanbul'a inmek için tramvaya bindim. Havada ölüm sessizliği gibi bir şey vardı. Haftalardır siyasi bakımdan baskıcı bir ortam İstanbul Ermenilerini geriyordu. Nakit paranın durumu endişe verici sonuçlar doğurmuştu. Sarraflar her an, sinsî İttihat hükümetinin ellerindeki hazır altınları istemesini veya almasını bekliyorlardı. Tam o gece, günbatımından başlayarak, dost ve akraba iki Ermeni sarraf olan Köleyan ve Terlemezyan'ın polis karakoluna çağrılmalarına tanık ve kulak misafiri olmuştum. Her zaman olduğu gibi, yazıhanemden (İstanbul, Çakmakçılar, Sebuhyan Han) eve gitmek için çıktığımda, sarraf Terlemezyan kardeşlerin dükkânına (Bahçekapı, Celal Bey Han'ın girişinde), birlikte Pera'ya çıkmak için uğradım. Aynı semtte oturuyorduk. Küçük kardeşi oradaydı. Şaşkın bir yüz ifadesi vardı: "Ağabeyimi Sirkeci'deki polis karakolundan çağırdılar, gitti, henüz dönmedi. Endişeliyim." Biraz bekledik. Sonra Sirkeci'den doğruca eve gittiğini düşünerek biz de Pera'ya çıktık.

Akşam yemeğinden hemen sonra bir haber almak için eşimle Terlemezyanlar'a gittik. "Ağabeyim dönmedi" dedi Nişan Ağa. Ailece belirsizliğin yarattığı korkuyla sinmiş, kalmışlardı. Hepimiz sorgulayan bakışlarla birbirimize bakıyor-

32 "Gomidas'la," *Gomidası: Jamanagagitsneri Huşerum yev Vgayutyunnerum*, Kurken Kasbaryan, 2009, 284-300. Çeviri: Maral Ebeoğlu Satar, Melissa Bilal. Vanlı derlemeci Dikran Çituni'nin Gomidas Vartabed'e dair anıları, 1936 yılında Boston'da *Hayrenik* (Vatan) dergisinde yayınlanmıştır. Hatıratın burada çevrilmemiş olan ilk bölümlerinde Çituni, Gomidas'la çalışmalarından bahseder. Burada, hatıratın Gomidas Vartabed'in tutuklanmasından ölümüne kadar olan zamanı kapsayan bölümlerini çevirdik. Erişim: EFB Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

duk. Benden birlikte semt karakoluna gitmemizi rica etti. Türkçesi biraz zayıftı, ben onun namına konuşacaktım. Şişli Karakolu'na gittik. İçeri girdik. Komisere dostumu göstererek ailece endişeli olduklarını ve telefonla Sirkeci Merkez Karakolu'ndan Hovhannes Ağa Terlemezyan hakkında bilgi edinmesini rica ettiğimizi söyledim. Komiser bizi yukarıdan aşağıya süzdü ve kısaca "Arayacağım, yarım saat sonra haberi almaya gelin" diye cevapladı. Neyse ki benim ismimi sormadı. Eğer sorsaydı ve Çituni ismini duysaydı, hiç şüphesiz ben de nezarete kalmaya davet edilecektim.

Yarım saat sonra Nişan Ağa karakola yalnız gitti. Hemen döndü ve Sirkeci'den ağabeyinin orada olduğunu, ertesi sabah serbest bırakılacağını telkin ettiklerini ilettiler. Altın para — kâğıt para sayfasının açıldığına karar verdik. Eşimle eve döndüm. Birkaç aydır Osmanbey'de Köleyan Apartmanı'nda oturuyorduk. Kapının önünde eşimle şaşakaldık. Kapının dışında ve içerde üçer sivil polis duruyordu. Soğukkanlılığımızı kaybetmeden dizili o altı adamın arasından doğruca içeri girdik ve katımıza çıktık. Merdivenlerde, apartmanın sahibi Hovhannes Ağa Köleyan (Galatasaray'ın köşesindeki tütüncü-sarraf Ohnigyan-Köleyan ailesinden) şapkasız, terlikleriyle, kapıcının tuttuğu mumun ışığıyla aşağı iniyordu. Aşağıda bekleyen altılı ev sahibimizi götürdü. Gerçekten altın para meselesi olduğunu düşündük. Terlemezyan da, Köleyan da sarraftı. Onları, kasalarında bulunan altın paraların miktarını belirlemek ve el koymak için karakola çağırmışlardı. Biz kendimizi böyle rahatlatarak evimize girdik. Yarı saf, yarı endişeli yattık. Ancak belirsiz bir sarsıntı içindeydim ve eşime bir şey söylememeye dikkat ediyordum.

Gün doğmadan biri nefes nefese apartmana haber getirdi. Teotig'in oturduğu Kelegyan Apartmanı'nın Ermeni kapıcısıydı: "Bay Çituni! Dün akşam karakoldan bizim apartmana gelip seni sordular." "Öyle biri burada oturmuyor" dedim. Mucizevi bir tesadüf eseri, semt karakolu adresimi Köleyan Apartmanı yerine Kelegyan Apartmanı olarak almıştı. Evden çıktım ve hemen *Azadamard* [Özgürlük Mücadelesi gazetesini] almak istedim. Türk satıcı: "*Azadamard*'ı gece kapatmışlar," dedi. Tramvay'da "Gece 300 Ermeni tutuklanmış" fısıltıları vardı. Tramvay Gomidas'ın evinin önünde durdu. Gözlerim balkonuna ve pencerelerine takıldı. Şaşıtm kaldım. Varta bed-bu saatte hâlâ yatıyor olabilir miydi? Panjurları neden

kapalıydı? Bakmam ve tramvaydan inmem bir oldu. Karşı yönden gelen tramvaya binerek eve döndüm. Her şey açıldı artık. Dün akşamdan itibaren, toplamış, çağırılmış, tutuklayıp götürmüşler. Gomidas da o götürülenler içinde.

Akşamki kara listede ben de vardım, ama mucizelerin mucizesiyle kıl payı kurtulmuştum.

Tanrı Molok ilk kurbanlarını götürmüştü ama... 360'tan fazla Ermeni ileri gelen aydınlar, doktorlar, avukatlar, editörler ve Gomidas da onlarla...

"Aravod Luso ..." [Aydınlık Sabah]

11 [24] Nisan 1915'in beklenmedik felaket gecesinden sonra, üzüntü ve korku, kan-gözyaşı, canlı canlı ölüm – sürgün yolu her Ermeni'nin payı oldu. Birçoğu orada can verdi. Diğerleri yeni Golgotalar'ın³³ haç taşıyıcıları oldular. Birkaç şanslı kişi geri döndü. Gomidas o şanslılardan biri oldu. İnanamıyorduk. Döndüğü gün koşup onu görmeye gittim. Doktor Vahram Torkomyanlar'da yemektiydi. Vartabed ve ben birlikte geri döndüğümüzde gece yarısıydı.

Mehtaplı, sakın o harika Mayıs gecesi, gözlerimin önünden hiç gitmiyor. Taksim spor sahası boyunca uzanan boş ve ıssız caddede çifte gölgelerimiz, ay ışığı altında hayaletler gibiydi. Eçmiadzin'in ve İstanbul'un, evdeki, sokaktaki, konserlerdeki, gösterilerdeki, hepimizin bildiği şen Gomidas yoktu artık. Onun içinde bir şey derinden yıkılmıştı.

Notaya dökmüş olduğu şu kederli şarkıdaki gibi:

"Sirdı nman er en pladz dıner

Godrer er keranner, khakhder er siner...

["Kalbim o viran evlere benzer

Direkleri kırılmış, sütunları yerinden oynamış..."]

Aklında ve gözünün önünde sanki bir şey ateşten mızrak gibi duruyordu. Yol-
da gördüğüm manzarayı sergileyen o halk asla ölmez deyip ağlardı döndükten
sonra da her fırsatta. Ve anlatırdı:

33 İsa Mesih'in çarmıha çandırıldığı RDE Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

- Sürgün yolunda, bir gün, günün ilk ışıklarıyla, binlerce mazlum Ermeniden oluşan bir kabile; kadın, çocuk, büyük ve küçük, bir tepede geceyi geçirmiş, sabahın ilk ışıklarından önce, birdenbire tek vücut olmuş dize geldiler, başları açık, ellerini göğse açarak ağlamaklı gözlerle büyük Tabiat'ın açık mabedinin altında, hep bir ağızdan:

"Aravod luso

Arekagn artar

Ar is luys dzakya...

["Aydınlık sabah,

Gün ışığı adil

Gün ışığına doğru... "] şaraganını söylediler.

Bu büyük ve kalpleri fetheden tablo, öyle sanıyorum ki Gomidas'ın yüreğinden ve gözlerinin önünden hiç silinmedi. Ve o silinmeyen tablo, günden güne Gomidas'ın doğal mabedini ve sunağını sessizce kemirdi, kazıdı, bozdu. Sürgün yolundan aklının tabutunu da birlikte getirmişti.

Vartabed İsim Babası

Evlatlarımın altıncısının doğumu Gomidas'ın sürgünden döndüğü günlere rastladı. Öyle kara günlerden geçiyorduk ki, sefiller kervanına bir yenisini eklemeyi bir yana bırak, halihazırda sahip olduğumuz evlatlarımız dahi olmasalardı kendimizi daha şanslı sayacaktık. Kendi varlıklarına lanet okurken hangi aile bir yeni doğanı lanetlemeyecekti ki?

Gomidas ziyaretlerime karşılık vererek gelir gider, eşimi, çocuklarımı ve beni yüreklendirir, teşvik ederdi. Tanrı'dan umudumuzu yitirmememiz, O'nun korumasına, O'nun sonsuz affına sığınmamızı vs. öğütlerdi. Bizler, kendi gerçek endişelerimiz içinde, yeni doğana bir isim gerektiğini düşünmemiştik bile. Onu büyütmemiz ve bir isimle vaftiz etmemiz için bizi sağ bırakacaklar mıydı? Bu yangının içinde o konuyu kim düşünebilir ki? Gomidas sıkça ziyaret ederek yaslar içindeki ailemizi şenlendirir, yüreklendirirdi. Mutlu ve şaka dolu sözler ve gözlerle: "Za-

manı geldiğinde çocuğu vaftiz ederiz ve bir de güzel isim veririz" derdi keyifle, dilinden ve gözlerinden hiç eksik olmayan muziplikle.

Çocuk, yaşadığımız korkular eşliğinde büyüyordu. 4-5 aylıkken bir gün, Gomidas yine bizi ziyarete gelmişti. Çocuklarımın hepsi çocukları seven ve neşeli yapısını bildiklerinden, onu "Hayr Surp [Aziz Baba yani Rahip] geldi, Hayr Surp geldi" diye karşılarlar, elini öperek kanepenin ona özel köşesine, ışığın yanına götürürler ve etrafına toplanırlardı. "Tanrı sizi kutsasın, Tanrı sizi kutsasın, çok yaşayın, güçlenin..." onun kendine özgü hitap biçimiydi. Vartabed, özellikle çocuklarlayken binbir tatlı hale bürünürdü. Bizimkilerin her biriyle, en büyüğünden beşinciye kadar, 10 yaşından 5 yaşına kadar çocuklarla, isimleriyle hitap ederek, dersleri ve okulları, arkadaşları ve öğretmenleri hakkında konuşurdu. Güldürür, şarkılar söyler, şakalar yapardı. Kısaca gerçek bir çocuk-arkadaş gibi onlarla hoşça vakit geçirirdi. Kesinlikle onları yüzlerinden öpmezdi, çekinirdi. Sadece ellerini, başlarını ve saçlarını okşardı. Evlatlarımızın hepsi Gomidas'a taparlardı. Büyükler hâlâ onunla olan anılarını hatırlarlar.

Gomidas yeni doğanı kucaklar, dizleri üstünde oynatır ve şarkı söyleyerek onu neşelendirirdi. Onun kıvrıkcık, esmer buklelerini okşar, canlı siyah gözlerini över, hecelerini dinlerdi. Vartabed o gün, bebeğin canlı gözlerinden her zamankinden daha çok etkilenecek, aniden: "Bulдум, bulдум, ufaklığın ismini bulдум, ismini yanında getirmiş, ateş gözleriyle ve öylesine bir yangın ve savaş içinde geçen bir yılda doğdu ki..." dedi. "Söyleyin Vartabed" diye çocuklar, eşim ve ben hep bir ağızdan seslendik. "O Hurig, küçük ateş, aynı zamanda küçücük bir lütuf, bir peri, huri... oldu Vartabed'in keşfi ve vaftiz babalığı. Hepimizin beğendiği, sevimli bir isimdi bu. Yeni doğan kızımız, Gomidas'ın verdiği isimle Hurig Anahid, birkaç gün sonra, 20 Kasım'da, semtimizdeki kilisede vaftiz oldu. O günlerde birçok inançlı annenin ağzından duymaya alıştığımız gibi, "sürgün edilecek olursak bari bebek vaftiz olmadan gitmiş olmayacaktı."

Ondan sonra Hurigim, Gomidas'ın sevgili bebeği oldu. Savaşın o korkunç günlerinde, Vartabed defalarca fakirhanemizde onu dizlerinde sallamış, kollarında uçurmuş, onun için şarkılar söylemiş, onun ilk heceleriyle mutlu olmuştu.

Vartabed'in Durumu

Gomidas ecelin pençesinden kurtulmuş ve geri dönmüş, evindeydi, fakat hal-kı feci bir yangına ve işkenceye maruz kalmıştı. Yerinden yurdundan edilmiş, kim bilir hangi vadide ve nehirde derisi yüzülmüş, çıplak ve bir başına hangi bilinmez çöllerdeydi. Her gün dört bir yanında felaket ve çaresizlik, korku ve dehşet korkunç bir şekilde artıyordu. Sürgün yollarından korkunç katliam haberleri Vartabed'in hassas kulaklarına ulaşıyor, onun yüce ruhunu derinden sarsıyordu. Tüm sevdikleri, teker teker veya toplu halde alınmış, sürüklenmiş, derileri yüzülmüş veya kaçmış ve saklanmışlardı. Yüreğinde milletin yasıyla, kalbinin ve aklının derinliklerinde katliamın kankırmızı resmiyle her gün balkonda oturuyor; sessiz ve düşünceli, ancak yeni günün getireceklerinin endişesiyle usul usul yanarak, evini ve hayatta kalabilmek için ihtiyacı olan maddi olanakları da kaybetmenin korkusuyla, giderek geriliyor, saplanıp kalıyordu.

Vartabed'le kendi evinde ve bahçesinde ya da sık sık gittiği Terlemezyanlar'ın evinde veya bizim aile meclisimizde hemen her gün görüşüyorduk. Özellikle 1915'in sonlarında ve 1916'nın başlarında, onda o zamana kadar görmediğim farklı bir ruh hali sezmeye başladım. Yazın yakıcı güneşinde başı açık, saatlerce bahçede dururdu. Okur, araştırır veya ziyaretçiler kabul ederdi. Birkaç kez yavaşça başına güneş geçebileceğini söyledim. "Hayır, hayır, böyle iyi. Güneş sıcak, tatlı, hoş ve adil. En azından o kötü değil..." diyerek heyecanla yanıtladı ve avucuyla çıplak başını okşadı. Birkaç kelimenin anlamını irdelerken sarf ettiği birkaç ilgisiz söz, benim için Gomidas'ın hastalığının habercisi oldu.

Çay, Vartabed'in çok sevdiği bir içecekti. Önceleri semaverle hazırlardı. Bütçesi sıkıştığından beri ispirto ocağı üstünde küçük bir kapla su kaynatır ve çayı öyle alır, ziyaretçilerine de o şekilde ikram ederdi. O günlerde ekmek, her şekilde ölüme mahkum edilmiş biz Ermeniler için *bobota* diye adlandırılan yenilmez ve sindirilemez bir çamur parçasıydı, şeker de karneyleydi. Bulmak zordu. Ve Vartabed de çayını, alıştırığı gibi ve birçoklarının yaptığı gibi çekirdeksiz kuru üzümle (kişmiş)³⁴ tatlandırırdı. Misafirlerine de doğal olarak çayı, kuru üzümle ikram

34 Ermenice metinde bu şekilde geçmektedir.

ederdi. Bir keresinde, tanıdıklarından birinin Gomidas'a bir kutu kışmış gönderdiğini hatırlıyorum. Kutu deniz yolculuğu yaptığından acılaştı. Ama Vartabed o acı hediyeden çok etkilenmişti...

Gomidas, pazar günleri ve bayramlarda, veya boş zamanlarında, tanıdığı veya tanımadığı mütevazı ailelere yemeğe veya çaya giderdi. Her yerden davet alıyor, herkes Vartabed'i ağırlamak istiyordu. Bir sanatçı olarak Gomidas, sanatsal zevke sahip kişilerle vakit geçirmeyi özellikle seviyordu. Vartabed sık sık hem meziyetli, hem de sanatsal zevki olan Alrusyag ve Asdvadzadur Harents ailesini ziyarete gidiyordu. 1916'nın başlarında, ilk ruhsal hastalık belirtilerini gösterdiği zamanlarda hava değişimi için Harents ailesinin adadaki evinde ağırlandı.

Yaz aylarından birinde bir pazar günü ziyaretine gitmek için vapura bindim. Çoktandır görmemiştim onu. Oldukça sağlıklı ve neşeli görünüyordu. Kendi ni müziğe vermişti. Bayan Arusyag Harents'in yetenekli bir piyanist olması ve şarkılarının eşliklerini çalması onu son derece mutlu etmişti. Öğle yemeğinden sonra, Gomidas şarkı söyledi ve piyanoyla eşlik etti. Ardından Bayan Harents büyüleyici bir ezgi çaldı. Kısa ziyaretim sırasında o havadar ada yazlığında, edebiyat-sanatsever Harents ailesi ve hepimizin sevdiği Vartabed ile paylaştığım o güzel sanatsal ortamdan aldığım zevki asla unutamam. Ev sahibi varlıklı çift tarafından her türlü şefkat ve özenle çevrelenmiş olan ünlü misafir, tamamen sağlığına kavuşmuş, dinlenmiş ve kendini eski coşkusuyla, şarkılarını armonize etme işine vermişti.

(...)

Şişli'deki Hastanede

Bulgaristan Filibe'de sürgün hayatı yaşarken, eşimin İstanbul'dan gönderdiği mektuplar aracılığıyla Vartabed'den düzenli haber alıyordum. Hastalandığını ve hastaneye yatırıldığını öğrendiğimde sarsıldım. Ateşkes ilan edildiğinde İstanbul'a döner dönmez onu görmeye gitmek istedim. Ortak dostumuz Doktor Torcomyan memnuniyetle verdi izin kâğıdını: "Vartabed'in belli bir grup insana mı

yoksa herkese mi küstüğünü anlamamızı sağlayacak en doğru kişinin. Biliyoruz ki seni çok severdi, git, onu ziyaret et. Bakalım seni nasıl karşılayacak, dedi başhekim, bir meleğin tüm koruyuculuğuyla."

Özlem ve uzun ayrılığın yarattığı tüm sabırsızlıkla, Şişli'deki *Hôpital de la Paix*'ye, Gomidas'ı ziyarete eşimle birlikte gittik. Son dakikada eşim içeri girmek istemedi ve bahçede kaldı. Ben bakıcısıyla birlikte Vartabed'in odasının bulunduğu kata çıktım. İçeri girdim. Zavallı dostum geniş, uzun kanepenin bir köşesinde, bahçeye bakan pencerenin tarafında, sakince büzülmüş oturuyordu. Beni memnuniyetle kabul etti ve uzun uzun konuştuk.

Vartabed'le görüşmemizi aynı gece kâğıda dökerek o zamanın gazetesi *Cagadamard*'a [Muharebe] gönderdim. Yazım, bir hafta sonra, 29 Aralık 1918 Pazar günü belirli kısaltmalarla yayınlandı. Şimdi Gomidas'ın vefatından sonra, o yazının son bölümünden çıkartılmış olan ancak tüm berraklığıyla hatırladığım birkaç parçayı aktarmamın faydalı olacağını düşünüyorum:

"Gomidas!... Bu isim Ermeni şarkısı demek. Gomidas'ı, Ermeni sazının usta telini kim tanımaz? Kankırmızı günler geride kaldı. Yeni hayatın güneşi doğdu. Her Ermeni, Ermeni kesilmiş, "Ermenistan, Ermenistan" şarkısını çalıyor. Fakat, büyük Ermeni besteciyi kim aradı sordu? O neden aramızda değil? Gomidas Vartabed nerede? Ne yapıyor? Ne durumda? Yarın hali ne olacak? Bugün, Bulgaristan'dan dönüşümün hemen akabinde bu satırları yazarken, Şişli'deki hastaneye yaptığım ziyaretten onun ateş saçan gözleri ve titrek kafatası derisi gözlerimin önüne geliyor, felsefi sözlerini ve dağınık kelimelerini anımsıyorum. İnaniyorum ki Gomidas Vartabed yok olmuş değil. O usta tel, Ermeniler borçlarını ödeme-ye gittikleri takdirde Ermeni sazını titretmeye devam edecek. Görüştüğümüzde, 'Ben halkımın içinde olmak istiyorum' diye tekrarlıyordu. Gomidas uzun zamandır uzak kaldığı halkı ile, onun içinde ve onun için yaşamıştı. Hastanenin hapis-hanemsi ortamı Vartabed'in zihnine giydirilmiş bir deli gömleği idi. O zihin ki her an, gökyüzünde özgürce uçarak genişlemişti. 'Anahtarlarımı istiyorum, evimi ve eşyalarımı istiyorum. Halkımın arasında olmak istiyorum...

Hâlâ kulağımda olan vartabedin bu sözlerini, herkesin kulaklarında çınlatmak istiyorum. Gomidas Vartabed'i seven sizler, hepiniz, Ermeni halkının yüce evla-

dını, büyük müzisyen ve besteciyi tanıyan herkes, duyun! Gelecek nesiller tarafından yargılanmak istemiyorsak, kendine gelme, birleşme ve borcumuzu ödeme zamanıdır. Gomidas Vartabed'i kurtaralım. Onu yaşadığı mahkum hayatından çıkartıp aramıza, halkın bağına getirelim. Ve bunun için önerim; birkaç yakın dost bir araya gelip maddi olanaklar yaratır, gerekli düzenlemeleri yapar, korosuyla birlikte hastaneye gider, 'Vartabed, halk seni almaya geldi' der, Vartabed'i güzel güzel evine götürürüz. Gomidas Vartabed'i kurtarabilmeyi uman birçoğumuz bunun en iyi yol olduğunu düşünüyoruz."

İşte bunlar *Çagadamard*'dan aktardıklarım. Şunlar da kısaltılıp atılanlar:

Sakin ve yumuşak konuşma tarzından cesaretlenerek, kendine verilen yemeklerden memnun olup olmadığını sordum. "Başka şansım var mı? Memnun olmasam ne olacak?" dedi şikâyet ederek. "Önüme koydukları ekmeği köpek bile yemez..." İstanbul'da savaş yıllarında ekmeğin kalitesi her yerde yenilemeyecek kadar kötüydü. O yüzden hastanenin kusuru olmayabileceğini anlatmaya çalıştım. "Hayır, hayır, öyle değil. Bana ve komşularıma ne verdiklerini görüyorum. Benim sadece ekmeğim yenmeyecek gibi değil, bir de ekmeğin ve çorbanın içinden saç teli veya iplik parçaları çıkıyor... Onun hararetli ve kızgın cevabı buydu. Hastaneden, odasından veya yaşantısından hoşnut olmadığı bir şey olup olmadığını sordum. "Ne hastaneyi ne de buradaki hayatı istiyorum. Ben evimi, çalışma masamı, eşyalarımı istiyorum. Neden evimdeki halıları alıp götürdüler? Onlara kim izin verdi? Panos'un resimleri nerede? Anahtarlarımı istiyorum. Beni halkımdan neden kopardılar? Piyanom nerede? Aşçı *varbedim* [ustam] nerede? Öğrencilerim nereye dağıldılar?"

Onunla ilgilenenlere karşı sürekli öfkeli, ısrarla tekrarladığı sözler bunlardı. Ziyaretimden edindiğim izlenimleri hem gazetede yayınladım hem de Doktor Torkomyan'a aktardım. Maalesef ne onun ne de bir başkasının elinden bir şey gelmedi...

Yeni oluşan Kemalist güçler batıya doğru ilerlemiş, Bursa'ya yaklaşmışlardı. İstanbul'a girmeleri an meselesiydi. İmkânı olan kaçıp kurtulmanın yollarını arıyordu. Vartabed'i Paris'e götürmenin daha iyi olacağına karar verildi. Birçokları gibi, Doktor Torkomyan, ben, o, hepimiz Paris'teki yabancı hastanelere ümit

bağladık. Aramızdan bazıları, o büyük sağaltıcıya olan sarsılmaz inancıyla, "Doğa büyük, kendi bir, mucizeleri bin bir... Kim bilir belki... dedi. Bazılarıysa Vartabed'in acilen Ermenistan'a nakledilmesini istediler. Ermenistan toprakları bu kutsanmış dâhisini sarsıp yeniden ayağa kaldırabilirdi. Kim bilir?...

Konserden Villejuif'teki Hastaneye

Ateşkesten birkaç yıl sonra İstanbul'dan Paris'e ilk göç edenler arasında ben ve ailem vardık. Gider gitmez Vartabed'i tedavi gördüğü yeni yerde ziyaret etmek istedim. Fakat izin verilmiyordu. Hastanın iyiliği için gidip ona görünmemek, geçmiş hatırlatmamak ve sinirlerini bozacak bir durum yaratmamak gerekiyordu. Kimileri ara sıra ziyaret etmeyi denemişlerdi. Gazetelerde ufak tefek haberler çıkıyordu. Ağızdan ağıza yayınlanlarla herkes talihsiz Vartabed için hiç ümit olmadığını duymuştu. Bu şekilde, Paris'e yerleşmemin üzerinden iyi kötü, sessiz sedasız 11 yıl geçmiş ve ben henüz bahtsız dostumu görememiştim.

1931'de Ermenistan'da Gomidas'ın altmışıncı yaş günü büyük bir coşkuyla kutlandı. Paris'te de onunla ilgilenen komisyonun girişimleriyle büyük bir konser verildi. Her kesimden büyük bir kalabalık salonu tıklım tıklım doldurmuştu. Konserde onun şarkılarını duymaya dayanamadım. Konser arasında Bayan Margarit Babayan'a Vartabed'i çok özlediğimi ve görmeye gitmek istediğimi söyledim. Hastanenin girişinde bana engel olunmaması için kendi ziyaretçi kartını verdi. Gereksiz bir endişeydi, çünkü ertesi günkü ziyaretimde benden kimse izin kâğıdı istemedi. Herhangi bir engel olmadan her gelenin Vartabed'i görebileceğini öğrendim.

Zavallı Gomidas Vartabed'i ikinci kez bir klinikte görüyordum. Beni büyük bir sükunetle ve hafızasının berrak olduğuna dair çok net işaretlerle karşıladı. Yarım saatten fazla muhabbet ettik. O kadar güzel, o kadar tatlı konuşuyordu ki bakıcısı şaşkınlık içinde kaldı: "Siz Mösyö Gomidas'ın büyük bir sakinlikle kabul ettiği ilk kişisiniz. Sizden önce iki bayan haricinde, gelen herkesi ya kapıdan kovdu ya da bahçeye kaçıp konuşmak istemedi" Bu görüşmeye dair *Haraç'ta* [İleri] (3 ve 4 Temmuz 1931) yayınlamış olduğum iki yazıda aktardığım detayları

burada tekrarlamaya gerek yok. Bir kez daha, derinden yaralı Vartabed'i kurtarmak için doğal bir iki yol denemeyi önerdim. Kim bilir, belki doktorun yapmadığını doğa başarabilirdi. Ama sesimi duyan olmadı. Ve sessizlik perdesi zavallı büyük ustanın inzivahanesinin etrafına 1935 Ekim'inde, öldüğü gün tekrar indi...

Ölümü

Kara haber Ekim'in üçüncü haftasının sonlarına doğru yıldırım hızıyla yayıldı, Gomidas öldü. Gazeteler, kiliseye götürülüşü ve cenaze organizasyonuna dair ayrıntıları veriyordu. Kalbim sıkışıyor, paramparça oluyordu. Milletimizin büyük ailesinin en önemli üyelerinden biri olan zavallı Gomidas'ın kaybı, ailemden birini kaybetmekten daha çok etkilemişti beni. Aslında o yaklaşık olarak 18 yıldır kayıptı, fakat nefes aldığı sürece, hep, bir gün iyileşeceği ümidini taşıyordum. Ümit mümit kalmamıştı, o nefesini de bedenini de bırakmıştı. Tanrısal sanatını taşıyan cansız bedenini, Paris'teki Ermeni kilisesine götürdüler. Binlerce seveni ve hayranı onun açık tabutunun önünde eğilerek son görevlerini yerine getirmeye gittiler.

25 Ekim Cuma günü son görevimi yapmaya, onu son yolculuğuna uğurlamaya gittim. Gomidas Vartabed, Jean Goujon sokağındaki Eçmiadzin stilindeki büyük kubbenin altında, kilisenin ortasına konmuş tabut kaidesi üzerindeki ceviz ağacından yapılmış parlak tabutu içinde yüzü açık bir şekilde yatıyordu. Sonsuz bir inançla cansız bedeni önünde eğildim. Ceviz ağacından altın parlaklığındaki tabutu içinde başucundaki açık camekandan giren ışıkla, kapalı gözleriyle, sevimli yüzünü, kırılmış saçlar ve sakalının taçlandığı geniş alnını ve kalın kaşlarını gördüm, bozulmamış, sakın, çocuksu tatlı uykuya yenik düşmüş. 27 Ekim Pazar günü, Paris'teki Ermenice gazeteler özel bir sayıyla Ermeni şarkısının ustası, müzikle millete hayat veren yeni havariyi övgü dolu sözlerle andılar ve ardından ağıtlar yaktılar.

ANILAR³⁵

Ağavni Mesrobyan

İlk Karşılaşma

Paris'teki Ermeni kilisesi, Jean Goujon sokağı üzerinde. Harika bir tesadüf, kalacağımız Rivoli Oteli de kilisenin tam karşısında. 1907 yılının Nisan ayında, annemin önderliğinde Paris Ermeni kilisesinin salonundayız. Müzik eğitimi almakta olan iki kız kardeş ve küçük erkek kardeşim, heyecanla ve hususi bir merakla, köşede duran piyanonun sahibini bekliyoruz. Genç öğrenci Hayg Aram onun müstesna bir müzik kabiliyetine sahip olduğunu söylüyor. "İşte Gomidas Vartabed", diye gösteriyor Hayg Aram. Ansızın, siyah elbiseler içinde, esmer teniyle, seyrek ufak sakalıyla, sempatik kara gözleriyle müzisyen Gomidas'ı görüyorum. Aceleci adımlarla, koltuğunun altında rulo olmuş kâğıt paketini piyanonun üstüne yerleştirdikten sonra, yumuşak bir tebessümle hepimizle tanışıyor ve bizim müzik öğrenimimizle özel olarak ilgilenmeye başlıyor. Gomidas, başrahiplik salonunda bizimle ve diğer misafirlerle yemek yedikten sonra, başrahip Vramşabuh Kibaryan'ın davetiyle piyanonun başına geçerek, parmakları piyanonun tuşlarına değer değmez harika bir şekilde şarkı söylemeye başlıyor. "*Gaņce, grunç, gaņce, kani karun e, ğaripnerun sirdı kund-kund arun e*" [Çığır turna çığır, madem ki bahar, gurbettekilerin kalbi oluk oluk kanar]... o şarkı Gomidas'a has özgün icrasıyla ilk günden beynime ve ruhuma nakşolunmuştur. Başrahipliğin aynı salonunda, Gomidas'ın İsviçre'ye gidişine kadar, altı uzun gün, onun kıymetli şarkılarının keyfini çıkardık. Şarkıcı- müzisyen Gomidas o günlerde biz gençlerin sevgisini ve dikkatini kazandı. Ve o tarihten itibaren uzaktan veya yakından, ailemizin eşsiz sevgilisi oldu.

Gomidas 1907 yılından itibaren Avrupa'nın merkezi şehirlerinde (Paris, Berlin, Leipzig, Cenevre, Brüksel) Ermeni halk şarkılarına adanmış sayısız konserle-

35 Ağavni Mesrobyan, "Huşer," *Gomidası: Jamanagagitsneri Huşerum yev Vgayutyunnerum*, Kurken Kasbaryan, 2009, 321-335; 347-350. Bu metin, piyanist ve müzik öğretmeni Ağavni Mesrobyan'ın Gomidas'a dair anılarından bir seçkidir. Çeviri: Srpuhi Bilal, Melissa Bilal.

ri ve konferansları sayesinde tanınmış bir müzisyen olmuştu. Bunların istisnai müzikal değeri, yabancı basın aracılığıyla Londra'daki bizlere ulaşıyordu. 11 Ocak 1911'de Aram Raffi'nin ve Bayan Zabel Boyacıyan'ın Londra'daki *Queens Hall* konser salonunda tertiplediği yıllık büyük konser (Ermenistan'daki yardıma muhtaç halk yararına) Paris'ten davet edilen, bestecinin yakın talebesi, tanınmış şarkıcı Bayan Margarit Babayan tarafından ilk kez icra edilen Gomidas'ın halk şarkıları sayesinde, olağanüstü bir maddi başarıya ulaştı.

1912 yılında Londra'dan dönüşümüzden birkaç gün sonra, piyanist-öğretmen olarak Beyoğlu Sakızağacı, Lale Sokak *Hamazkyats* kız okulunda ders verme şansım oldu. Babamın verdiği bilgiye göre, Paris başrahipliğinden tanıdığımız müzisyen-şarkıcı Gomidas bir süreliğine Lale Sokak'ta *Hamazkyats* kız okulunun karşısındaki pansiyonda kalıyordu. Babamla sevgili Gomidas'ımızı ilk ziyaretimiz çok isabetli olmuştu, bize niyetinin bir koro ve bir konservatuvar kurmak olduğunu açıkladı. Benden okulumuzdaki sesi güzel olan öğrencileri kendisiyle tanıştırmamı rica etti. İşte Gomidas'la, benim ve bir grup yetişkin kız talebenin ve tanıdıkların yakın ilişkisi bu vesileyle başlar. *Hamazkyats* kız okulunun karşısında bulunan o misafirhane kalbimizi ona bağladı. Sevgili Gomidas aracılığıyla, biz o evde Rusya'dan, Avrupa'dan İstanbul'a ziyarete gelen Ermeni sanatkârlarla ve aydınlarla tanıştık. Avedik İshagyan, Siamanto, T[aniel] Varujan, Panos Terlemezyan, Dirayr Vartabed, Karekin Vartabed Hovsepyan, ressam Yeğişe Tatevosyan, Sevumyan çifti bunlar arasındaydı. Bunlardan çoğu o tarihi binanın merkezinde, bizim şen şakrak sevgili Gomidas'ımızın olduğu sevgi dolu ve sıcak bir ortamda yaşıyorlardı. Gomidas Vartabed, kısa sürede, *Hamazkyats* kız okulu son sınıf öğrencilerinin en sevdikleri şarkıcı-sanatkâr oldu. Ona karşı duydukları sonsuz saygının ifadesi olarak odasını taze çiçeklerle süslemeye başladılar. Unutulmaz bir anı şöyle: Soğuk bir Aralık günü, Eçmiadzinden arkadaşları minyatürcü öğretmen vartabed Karekin Hovsepyan ve ressam Yeğişe Tatyosyan, Gomidas'ı ziyarete gelmişlerdi. İstanbul'da gerçekleştirdikleri toplantılar gençler için heyecan vericiydi. *Hamazkyats* okulu müdürü Ağavni Zakryan, öğretmenlerden Arşaguhi Teotig ve son sınıf öğrencileri bu iki misafir için günler öncesinden şık çiçek buketleri hazırlamışlardı. Gomidas *Hamazkyats* öğrencilerinin hediye et-

tikleri çiçekleri arabalara yerleştirdikten sonra, sevgili Karekin'inin ve Yeğişe'sinin yanına oturdu ve nükteyle "Al sana gelinsiz bir gelin arabası" dedi.

İstanbul Galata'daki *Lusavoriç* kilisesi, geniş ve yan yana inşa edilmiş, üç muhteşem kilisesiyle meşhurdur. Asırlık tarihi değerinden başka bu kilise, aynı zamanda İstanbul Ermenilerinin en büyük hac yeridir. Her perşembe sabahı erkenden, İstanbul'un uzak semtlerinden kiliseye yoğun bir kalabalık gelir. Galata *Lusavoriç* kilisesinin baş rahibinin kızı olarak benim burada çocukluk günlerimden aklımda ve ruhumda kalmış bir çok hatıram var. Burada onlardan en kıymetlisini aktaracağım. Patrik Nerses'in kurmuş olduğu İstanbul'un meşhur Getronagan yüksek okulu, *Lusavoriç* kilise kompleksinin içindedir. 1911 yılında, Gomidas, İstanbul'a geldiği günden itibaren Getronagan okulunun Ermeni müziği öğretmeni oldu. Gomidas'ın okuldaki Ermeni müziği konferansları öğrenciler için son derece heyecan vericiydi. Kısa zaman içinde 300 kişilik bir koro kurdu. Bu koroya çok sayıda Getronagan öğrencisi de katıldı. Gomidas'ın korosuyla birlikte Galata *Lusavoriç* kilisesinde ayine katıldığı o perşembe günlerini unutamam. Sık sık koro provalarına katılıyordum. Gomidas kendi öğrencileri dışında papazların ve mugannilerin partiyonlarını da büyük bir titizlikle hazırlıyordu. Galata'daki tarihi kilisede, 1914 yılının kutsal perşembesinde icra edilen Gomidas'ın bestelemiş olduğu dört sesli *Badarak* hep akıllarda kalacak. O günün ayinini yöneten rahip de Gomidas'ın ta kendisiydi. O tarihi gün seslendirilen Gomidas düzenlemesi dört sesli *badarak* için, besteci, büyük orucun yedi uzun haftası boyunca, İstanbul'un çeşitli ilçelerinden baş mugannileri dört sesli ayini çalıştırmak üzere hem kendi korosunun daimi yerine (Pera'daki *Edayan* okulu salonu) hem de Getronagan okuluna çağırırdı. Onların homojen ve ustaca icraları, aynı zamanda Gomidas'ın usta bir koro şefi olduğunu da ispatladı.

Gomidas'ın *Kusan* [Ozan] korosu, 1912 yılından itibaren düzenli olarak verdiği konserlerle, Ermeni halk müziğinin tadını çıkarmak için uzak semtlerden akın eden İstanbul Ermenilerince tanınır hale geldi. Gomidas'ın eşi görülmemiş çalışkanlığı, derin müzik bilgisi, becerisi ve sanatçı titizliği ile *Kusan* korosu ünlü bir koronun mükemmeliyetine ulaştı. Gomidas'ın korosunun başlıca ve daimi çalışma yeri Pera'daki *Edayan* okulunun salonuydu. Koro şefi Gomidas, karar-

laştırılmış olan saatten 10-15 dakika önce gelir, salonun köşesindeki piyanonun önüne geçer, çevresine toplanmış karma koro üyeleriyle arada şakalar yaparak muhabbet ederdi. Şef Gomidas dik ve sağlam durur, elindeki beyaz diapazonu kaldırarak hemen ses verir ve "sihirli asasıyla" üç yüz kişilik koroyu idare ederdi. Uzak semtlerden nefes nefese salona girip gizlice yerlerini alan o öğrencilerin vay haline! Bu tip şeyler Gomidas'ın gözünden asla kaçmazdı. Prova arasında onlara "kertenkeleler ve Seğpos-Toroslar"³⁶ diye takılırdı.

Kusan korosunun altı aylık konserler dizisi tüm İstanbul Ermenilerine Ermeni halk ve köylü şarkılarının gerçek cazibesini tanıttı. *Kusan* korosu Gomidas Vartabed'in usta şefliğinde sekiz sesle Ermeni halk şarkılarının nadide örneklerini icra etmeye başladığında, dinleyenin ve seyredenin üzerinde derin bir etki bırakırdı. Gomidas'ın çabaları boşa çıkmadı birkaç sene içinde onun altı genç öğrencisi, dünyanın çeşitli merkezlerinde ünlü orkestra şefleri oldular; Ermenilere ve yabancılara Ermeni halk şarkılarını tanıttılar. Gomidas'ın eğitmen ve öğretmen yönü *Kusan* korosunda oldukça etkiliydi. Neşeli yapıda biri olmasına rağmen, öğrencileri dakik olmadıklarında veya kendi yanında birbirleriyle yersiz yere yabancı bir dilde konuştuklarında çok öfkelenirdi. Aynı şekilde, öğrencilerinin Avrupalı isimlere sahip olması da canını sıkardı. Böyle zamanlarda, kederli bir imayla, "Ermeni milletin çocukları, Movses Khorenatsi, Yeğişe, [Krikor] Naregatsi, Khaçadur Apovyan, Raffi [Hagop Melik Hagopyan], [Ğevont] Alişan, [Mıgırdiç] Beşiktaşlıyan okuyun ve bizim kim olduğumuzu görün" derdi.

Her gün aynı saatlerde Galata'daki tünelden Pangaltı'daki evine giden caddenin üzerinde Gomidas'a rastlardık. Bazen yalnız olurdu, çoğu kez de yazar ahabplarından Siamanto [Adom Yarcanyan], Rupen Zartaryan, Rupen Sevag ve Hrant Asadur'la birlikte... Bazen de kendisine yol arkadaşlığı eden öğrenci gruplarıyla...

Gomidas güçlü sanatıyla yabancı öğrencilerin de saygısını kazanmıştı. 1913 yılının Eylül'ünde Gomidas beni acil olarak evine çağırırdı. Ermeni harflerinin icadının 1500. Ermeni matbaacılığının 400. senesi vesilesiyle düzenleyeceği konser

36 Kertenkele gibi, Seğpos-Toros da Gomidas'ın öğrencilerine hitaben kullanmayı sevdiği bir lakaptır.

hakkında bilgilendirdi. Tek arzusu o günkü konserde icracıların tümünün Ermeni olmasıydı. Yeni mezun bir piyanist olarak benim de katılmamı önerdi. O gün Gomidas saatlerce piyano çalarak, beni Ermeni müziğinin üslubuna alıştırmaya çalıştı. Hem kendi notaya  ektiğ  iki barı, "Unabi"yi [H nnapa] ve "Marali"yi [Maral'al] hem de Nigoğayos Dikranyan'ın birinci defterindeki Ermeni halk danslarını tekrarlattı. Fakat ne yazık ki bunların ritimleri zor olduğundan tam olarak kavrayamıyordum. Büyük müzisyen, Ermeni müziğinin üslubuna h kim olmakta zorlandığımı fark ederek bildiğim klasikleri icra etmeme müsaade etti. Bu vesileyle Beethoven'in sekizinci sonatını icra edişimi dinledi ve adımı defterine not etti.

Gomidas'ın İstanbul Pangaltı'daki Evi

Gomidas,  nl  ressam Panos Terlemezyan'la birlikte Pera'nın Pangaltı semtinde, ana caddenin üstünde, Surp Hagop'un akaretler denen evlerinin sonuncusunda yaşardı. Panos Terlemezyan, Gomidas'ın desteğiyile, o evin üçüncü katında tam teşekküllü bir atölye-sınıf kurdu. Aynı zamanda, ikinci katta kiraladığı iki odada da resimleri sergilendi. Pangaltılı her Ermeni gün içinde Gomidas'ın evine girip çıkan grup grup yabancılara veya kapısının önüne resmi arabalarla gelen konsolosluk ziyaretçilerine rastlardı. Bize gelince, Peralı bir grup yeni mezun genç kadın sanatçı, hem müzik hem de resim işlerini bahane ederek o sanat ocağına sık sık gitmek için fırsat arardık. Arkadaş grubumdan dört kişi, Bayan Adrine Donelyan (şair Sibil'in kızı), Bayan Eliz Cendereciyan, ş şanig Boşnagyan (şu an Paris'te ressam) ve Belçikalı Jean Bertinie Panos Terlemezyan'ın resim sınıfının en iyi  ğrencilerindendi.

Cumartesi veya perşembe öğleden sonraları, Gomidas'ın evinin ikinci katında misafirlerini kabul ettiğ  ve ofis olarak kullandığı aydınlık büyük odaya çıkarıldık. Kendisini cumbadaki geniş koltuğunda okurken veya piyanonun ya da orgun başında  almakla meşgulken bulurduk. Ricamızı kırmadan gençlerin yaşamına hitab eden, en sevdiğimiz şarkılardan " m  inari yarı," [Benim  ınar yarım] "Es kişer, lusnyag kişer," [Bu gece mehtaplı gece] "Keler-tsoler"i [Yürüyor ve parıldıyor] söylediğinde ne kadar tapılasıydı. Bunların üçü de Gomidas'ın sanatının  zg n

örnekleriydi. Bizi sevgili vatanımıza, Ermenistan'a, onun harika doğasına, Ermeni köylüsünün azimli çalışmasına ve emeğine götürüyorlardı. Büyük müzisyen kalbimize ve ruhumuza Ermeni milli müziği sevgisini ve zevkini aşılamanın yanı sıra, Belçikalı Bayan Bertinie'nin ricasını da asla geri çevirmez, Schubert'in "Serenade"ını da Almanca sözleriyle, Massenet'nin "Romance"ını Fransızca, Mozart'ın "Alleluia"sını, Gounod'nun ve Dikran Çukhacıyan'ın "Ave Maria"sını da İtalyanca söylerdi. Gomidas'ın çalışma odasında sık sık İstanbul Ermenilerinin yakından tanıdıkları Avrupalı büyük müzisyenlerden Hege'ye, [Ernesto] Furlani'ye, Langi'ye, [Italo] Selvelli'ye, Korpi'ye; Sinanyan kardeşlerle, Edgar Manas'a, ve daha bir çoklarına rastlardık. 1911 yazından ertesi senenin sonuna kadar Gomidas'ın evinde sık sık tüm Ermenilerce sevilen iki şairle, Avedik İshagyan ve onun daimi arkadaşı Siamanto'yla (Adom Yarcanyan) karşılaştık. Onlar da Pangaltı'da, büyük müzisyenin evine çok yakın oturuyorlardı.

İşte on yıllar sonra da, ana ekseninde Ermeni halk şarkısının abidesi, ölümsüz Gomidas'ın bulunduğu o unutulmaz tabloyu sonsuza kadar saygıyla hatırlamak mümkün mü?

Gomidas'ın Üç Amacı

1912 yılında Londra'dan İstanbul'a dönüşümüzde, babamla Gomidas'ın Pera Sakızağacı'nda Lale Sokak'ta kaldığı pansiyonu ilk kez ziyaret ettik. Gomidas o gün saatlerce İstanbul'a yerleşme sebeplerini anlattı. Bunlardan birincisi, anlattığına göre, Ermeni özgün müziğini İstanbul Ermenilerine tanıtmaktı. İkincisi, İstanbul gibi Ermenilerin yoğunlukla yaşadığı bir merkezde bir konservatuvar açmaktı. Üçüncü ve sonuncu niyeti ise, Ermeni müziğini kitlelere sunmak için büyük bir koro kurmaktı. Gomidas, bu temel amaçlarına ulaşmak için öncelikle en azından mütevazı fakat kendine ait bir evinin olması gerektiğini düşünüyordu. Bu işin gerçekleşmesi için de, İstanbul'da iyi tanınan ve dönemin patrik vekili Yeğişe Turyan'la samimi olan babamdan yardım rica etti. Ve Galata Surp Lusavoriç kilisesinin o zamanki başrahibi babam, kilisenin mütevellî heyeti sayesinde, gerçekten de Gomidas'ın aylardan beri ertelenen ev problemini çözmeyi başardı. Bunun yanında

babam, aynı mütevellî heyeti aracılığıyla, Gomidas'ın hayalindeki 300 kişilik koro-ya Galata muganni heyeti ve Getronagan okulu öğrencilerinin katılımını sağladı. Bir dizi Ermeni aydınının, özellikle de Batı Ermeni edebiyatının ateşli temsilcilerinden tanınmış hukukçu ve milletvekili Krikor Zohrab'ın çabalarına rağmen, Gomidas'ın üçüncü amacı hiçbir zaman gerçekleşmedi. Şurası çok açık ki, Ermenileri imha etme planını sonuna kadar uygulamaya kararlı olan Türk hükümeti, Ermeni halkının kültürel gelişimine büyük katkıda bulunacak böylesi büyük bir projenin gerçekleşmesine ancak engel olabilirdi. Türk hükümeti, Gomidas'ın o projesinin gerçekleşmesine engel oldu, aynı zamanda Gomidas idaresinde bir Türk konservatuvarı kurmak için her yola başvurdu. Gomidas ve Zohrab içten içe, gitgide derinleşen acı bir nükteyle o teklifin hayata geçirilmesini sürekli ertelediler.

Gomidas ve Apovyan Portresi

1907 yılının ilkbaharında ilk kez Paris'teki Ermeni başrahipliğine gittiğimizde orada Gomidas'ın özel odasındaki duvarda Khaçadur Apovyan'ın büyük bir portresini gördük. Ermeni halkının büyük ozanı şarkı söylerken, ilham almak için gözlerini Apovyan'ın resmine diktiğinde, ne kadar etkileyici bir manzara oluşuyordu. Gomidas'ın dokunaklı sesinin iniş çıkışları onun cansız resmine hayat veriyordu adeta. O günlerden birinde, Apovyan'ın resmiyle ilgilenen misafirlere Gomidas şöyle dedi: "Khaçadur Apovyan'ın bu resmi en sevdiğim eşyamdır ve varlığımdan bir parçadır. Yakın, uzak nereye yolculuk etsem onu da beraberimde götürürüm. Bana bu kıymetli hatıra-hediyeyi, gatoğigosluğunun ilk günlerinde Khrimyan Hayrig vermişti."

1911 yılının bir sonbahar akşamında, babamla Gomidas'ın Pera Lale Sokak'ta bulunan pansiyonunu ziyaret ettik. Gomidas'ın odasının duvarında, Khaçadur Apovyan'ın Paris'ten aşına olduğum resmini ikinci kez gördüm. Apovyan'ın resmine dikkatlice bakarken, büyük müzisyen ilgimi överek şöyle dedi: "O zaman, meşhur Khaçadur Apovyan'ın aynı zamanda bir müzisyen-şarkıcı olduğunu ve Ermeni halk müziği üzerine araştırma yapmış olduğunu bundan sonra hep aklında tut." Gomidas babama dönerek ekledi:

"Çocukluğumun en erken dönemlerinden beri, ruhumun koruyucusu ve öğretmenimdir o... gönlümde her gün yankılanandır... Çalışmak, çabalamak, mücadele etmek sadece ve sadece halkım ve insanlık için... Ben asla Apovyansız yaşayamam. Gençlik yıllarımda, henüz Eçmiadzin *Cemaran*'ında öğrenciyken, *Verk*

Hayasdani'yi [Ermenistan'ın Yaraları] ilk okuduğumda ruhumda kopan kasırgaları unutamam... O günlerden birinde, bir arkadaşım ile birlikte, sabah erkenden *Cemaran*'dan kaçarak dağ bayır aşarak Kanaker köyünde Apovyan'ın doğup büyüdüğü evin önüne ulaştık... Sonsuz sessizlik bizi üzüntüye boğdu... Birkaç kez onun evinin etrafında döndük. Orda birkaç gıdaklayan tavuktan ve tek başına ötüşüyle bizi hüzünlendiren bir horozdan başka kimse görmedik. O gün, geri dönüş yolunda, Ermenistan'ın uçsuz bucaksız kırlarında, *Verk*'ten ruhumuza işlemiş manzaraları ararken, sonuna kadar Ermeni halkının gerçek evlatları kalmaya ant içtik...

Gomidas'ın Etkili Olduğu Çevreler

Gomidas'ın, 1899'dan itibaren Ermeni halk ve kilise müziği ile ilgili verdiği konserler ve konferanslar, Ermeni ve yabancı basında yankı buldu, müzik ve sanat dünyasının ilgi ve hayranlığını Ermeni folkloru ve özellikle de Ermeni müziği üzerine çekmeye başladı. 1906 ve 1907 yıllarında Berlin, Venedik, İsviçre ve Paris'te Gomidas'ın verdiği konserlerin ve konferansların yarattığı ilgi ve hayranlığın dalgaları Londra'ya ulaştı. O günlerin ünlü müzisyen ve müzikologlardan Debussy, Lankin, Lopach, Lalois ve Tıkır Gomidas'ın o konserlerinin etkisiyle, kendi müzikolojik çalışmalarında, Ermeni müziğinin tarihine ve ayırt edici özelliklerine özel yer verdiler.

Ermeni sanatı dendiğinde akla gelen her yerde Gomidas'ın etkisi büyük oldu. Onun halk üslubu ve ruhu Ermeni sanatçılara ilham verdi.

1908 yılında, *Suŋŋragette* kadın birliğinin gösterileri başladığında Londra'da müzik öğrencisiydim. Hareketin başında tanınmış müzisyen Debussy'nin akrabası Eleanora Debussy vardı. Kendisi de ünlü bir müzisyen-piyaniist ve pedagogdu. Gösterilere katılan yabancı öğrenciler arasında ben de vardım. Eleanora Debussy o günlerden birinde West Hampstead'deki evinde büyük bir konser-toplantı

tertiplendi. Çok sevinçliydim, zira babam sayesinde ben de ünlü müzisyenlerin katılacağı o toplantıda bulunma şansı yakalamıştım. Eleanora ayağa kalkıp, piyanonun üstünden birkaç defter alarak, sürpriz bir şekilde, o günkü dinletinin, Ermeni bir ustanın ortaya çıkarmış olduğu repertuara adanmış olduğunu söylediğinde babamla ben son derece mutlu olduk. Ve piyanonun önüne geçerek Gomidas'ın "Gujn ara"sını [Testiyi aldım], "Keler tsoler"ini [Yürüyor ve parıldıyor], "Sareri vrov knats"ını [Dağlar üzerinden gittim], "Dzirani dzarı"nı [Kayısı ağacı], "Anduni"sini [Evsiz barksız], ve Gomidas düzenlemesi olan iki halk dansını "Unabi"yi ve "Maralı"yi çaldı ve söyledi. Eleanora, o eşsiz melodileri kendisine Paris'ten kayını Claude Debussy'nin hediye olarak göndermiş olduğunu büyük bir memnuniyetle söyledi. Onlara özel bir titizlikle yaklaşmasını tavsiye etmişti. Debussy, iliştiirdiği mektupta söylediğine göre, yakınına hediye edebileceği en cazip şeyin bu olduğunu düşünmüştü. Debussy aynı mektubunda Gomidas'ın ortaya çıkışını o günlerde müzik dünyasının en dikkat çekici olayı olarak nitelemişti. O günkü konser-toplantıdan büyük memnuniyetle eve dönenler arasında, babamın ve benim mutluluğumuz iki kat büyüktü. Gerçi öğrencilik yıllarımda Gomidas'ın sanatının büyüsunü ve özgünlüğünü tam olarak kavrayamamıştım ancak yine de o günden itibaren, Gomidas bizim için gurur kaynağı oldu.

Paris'te tanınmış Margarit ve Şuşik Babayan kız kardeşler büyük Gomidas'ın öğrencisi olarak, gitgide Ermeni halk şarkılarının ve danslarının cazibesine kapıldılar ve sonunda klasik şarkı ve dans repertuarlarını bir yana bırakarak kendilerini bütünüyle Gomidas'ın sanatının icrasına adadılar. Eşsiz ustalarının doğrudan rehberliği altında Ermeni köylü şarkısının ve dansının yaygınlaşmasında büyük rol oynadılar. Paris'te yaşayan Babayan kız kardeşler konserler vermek için sık sık Londra'ya davet edilirlerdi. 1908 yılında Margarit Babayan Londra'ya geldi. Hampstead konser salonunda tanınmış müzisyen—piyanist Moszkowski³⁷ eşliğinde programın tamamının Rus ve Ermeni halk şarkıları ve danslarından oluştuğu bir konser verdi.

37 Polonyalı besteci, piyanist, orkestra şefi ve pedagog Moritz Moszkowski'den (1854-1925) bahsediyor.

1908 yılından itibaren Londra'da düzenlenen yıllık büyük Ermeni müziği konserleri geleneksel hale geldi. Klasik müziği bir yana bırakarak, hakiki Ermeni halk müziğini ve danslarını sundular. Gomidas, bu ve tüm diğer Ermeni konserlerinin merkezi haline geldi. O konserlerin başarısını garantilemek için, Paris'ten sık sık Gomidas'ın tanınmış öğrencilerinden Armenag Şahmuratyan'ı, Babayan kız kardeşleri, ve keman virtüözü Hayg Güdenyan'ı davet ediyorlardı. Londra'daki Ermeni müzik öğrencileri için o konserleri dinlemek büyük zevkti. Londra'da yaşayan bazı ressam-heykeltıraşlar, ressam Arziyan, ressam-heykeltıraş-şarkıcı Hindistanlı Ermeni Çon kız kardeşler, ressam-dansçı Zabel Boyacıyan, ressam-müzisyen Stephan Barkhutar, müzisyen Tumacan ve klasik sanata veya çağdaş Avrupa'nın yozlaşmış temayüllerine kendilerini kaptırmış diğerleri bu konserlerin etkisiyle Ermeni halkının öz sanatına yaklaştılar. Gomidas'ın halkçılığı onların yaratıcılıklarına nüfuz etti.

Gomidas, sadece çalışmalarının genel yapısıyla değil, 1911'den itibaren, İstanbul'da yozlaşan Ermeni diratsu "müzisyenlerine" karşı başlattığı aktif mücadeleyle de, Ermeni özgün sanatının izlemesi gereken hakiki yolu gösterdi. Gomidas gelene kadar, İstanbul'da Ermeni müziği alanını Mihran Celanyan, Krikor Zulayan, Mehrapyan, Tsayneğ Yenok [Yenovk] ve başkaları ellerinde tutuyorlardı. Bunlar Ermeni halkının büyük ve özgün müzik kültürü hakkında hiçbir şey bilmeden kiliseye bağlı mahalle okullarını ve Ermeni etkinliklerini hakiki Ermeni olmaktan uzak, diratsu üslubundaki *azkayin* [milli] şarkılarla doldurmuşlardı. Bunlar büyük oranda laçka ve sanatsal değeri olmayan doğu müziği etkisi taşıyorlardı.

Gomidas'ın İstanbul'daki çalışmaları sayesinde Avrupa sanatıyla iştigal eden bir dizi Ermeni müzisyen, özgün Ermeni müzikal üslubuna yakınlaştılar. Kırk beş yaşındaki maestro, virtüöz piyanist Harutyun Sinanyan, Gomidas'ın yetkin derslerinden faydalanarak 1913 yılında ilk "*Azkayin* Şarkılar" serisini yayınladı. Gomidas bunlar içinden beğendiği "*Mesrobyan Marşı*"nı Ermeni harflerinin icadının 1500. yılı etkinlikleri bünyesinde düzenlediği sekiz günlük konserler dizisinde, Armenag Şahmuratyan'a ve Torkom Bezazyan'a söyledi. Sinanyan "*Azkayin* Şarkılar"ın o ilk serisinden bir şarkıyı, "biricik Ermeni ustama" diye imzalayarak

Gomidas'a armağan etti. Sinanyan, Gomidas'ın evinde, diğer öğrencilerinin huzurunda o armağanı takdim ettiğinde, Gomidas onu kucaklayarak "Mesrobyan Marşı"nı, seni Ermenileştirmeyi başardığının ispatıdır. İkna oldum ki sofı³⁸ bir Katolik değilmişsin...

[...]

Gomidas Rumeli Hisarı Şehitliğinde

Harika güzellikteki boğazın Avrupa yakasında bulunan Rumeli Hisarı köyüne asırlardır karakterini veren, İstanbul'u fetheden Fatih Sultan Mehmet tarafından inşa edilmiş olan sağlam surları ve kuleleridir. Rumeli Hisarı, tarihi geçmişinden başka, dervişlerin yaşadığı, hatta turist rehberlerinde de yer alan Şehitlik denen dergâhıyla meşhur olmuştur.

1912 yılının bir yaz günü, genç ressam arkadaşım Zareh Kalfayan'la (hâlihazırda Paris'te ressam) Şehitlik'in tepesine çıktık. Boğazın manzarasıyla büyülenmiş-tik ki birden kulağımıza bir ney sesi geldi. Gitgide netleşen hoş melodisi gençliğimin taze bir hatırası yardımıyla Derviş Ruhi'yi gözümün önüne getirdi. Yemyeşil, çiçekli kırlarda bizi büyüleyen müziğe yaklaştık. Orada kocaman bir ressam şemsiyesinin gölgesinde Panos Terlemezyan'ı oturur bulduk. Biraz uzaktaki ağacın altında oturan Gomidas'ı görünce sevincimiz daha da arttı. Yanında bağdaş kurmuş olan neyzeni dinliyordu. Yüksek ve konik derviş şapkasından yola çıkarak, Şehitlik'in münzevilerinden biri olduğunu anladık. Terlemezyan bize "Gomidas bugün nihayet muradına erdi. Bu sabah ilk vapurla, resim çizmek için Rumeli Hisarı'na gelmeye karar verdim. Gomidas Şehitlik dergâhının meşhur neyzeniyle tanışmak ümidiyle bana katıldı.

Şehitlik'e vardığımızda büyük küçük dervişler etrafımıza toplandı. Gomidas'ın ünü sayesinde onur konuğu olduk" dedi. Şehitlik dergâhının girişindeki hayrat çeşmede susuzluğumuzu giderdikten sonra kahveyle ve şerbetle ağırlandık. Dervişlerin Arap ve Acem müziğiyle okunan sabah ayinine katıldık. Gomidas en çok, ünlü neyzen Ruhi'yle ilgilendi. Namazını kıldıktan sonra ünlü Ermeni müzisyen-şarkı-

38 Ermenice metinde de bu şekilde kullanılmıştır.

cıya memnuniyetle zaman ayırdı. Gomidas Arap ve Acem müziğinin Ermeni kilise müziği üzerindeki etkisiyle ilgilendi. Gomidas'la dervişin yanına vardığımızda, Gomidas neyi eline aldı ve hepimizi duygulandırarak "Lur-da-lur"u çalmaya başladı. Ruhi, başını Gomidas'ın ayaklarına doğru eğmiş, iki büklüm dinliyordu. "Lur-da-lur" bittiğinde derviş Ruhi yerinden kalktı iki eli göğsünde ağlayarak Gomidas'ın önünde eğildi ve Tanrı'nın böyle bir evlat bahsettiği Ermeni milletini övdü. Terlemezyan'ın ricası üzerine Gomidas "Mogats Mirzen"i [Mogk (bugün Bahçesaray, Van) Prensi] söyledi. Az sonra etrafımızda Şehitlik'e komşu Amerikan Robert Kolej'in Ermeni öğrencilerinden bir grup toplandı. Ruhi bir an uzaklaşmıştı, o arada döndü, büyük bir bakır kap dolusu siyah ve beyaz dut getirdi. "Ellerimle yetiştirdiğim dut ağaçlarımdan ilk hasatından başka Şeyh Gomidas'a layık ikram edecek bir şeyim yok." Hepimiz büyük müzikoloğun etrafında toplandık ve onun zekice şakalarıyla bal gibi kara ve kırmızı dutları yedik. Akşamüstü Şehitlik tepesinden Beykoz'dan Rumeli Hisarı'na doğru gelen vapuru gördük. Neyzen Ruhi ayrılmak üzere tekrar kollarını göğsünde birleştirdi başını eğerek Gomidas'a uzun bir ömür diledi ve tekrar görüşme ümidiyle ayrıldı. Büyük Gomidas, Çubuklu'ya vardığımızda en sevdiği köyün güzelliği karşısında nefes alarak ciğerlerini doldurdu ve "bugün de hatıralarıyla kalplerimizin derinliğinde kalacak" dedi.

GOMİDAS HAKKINDA³⁹

Panos Terlemezyan

O zamanlar⁴⁰ yetenekli besteci Gomidas'la tamamen bize ait bir evde yaşamak için Pangaltı'daki *Şıdag* [Düz] Sokak'a taşındım. O evin alt katında yemek odasına dönüştürdüğümüz, sokağa bakan şirin bir oda, sonra hol, batı tarafında bahçeye bakan aşçı odası ve mutfak vardı. İkinci katın sokağa bakan tarafında, dışarı taşmış ama odaya dahil olan cumbasıyla büyük bir oda... Bu oda, Gomidas'ın çalışma odası ve misafirlerini kabul ettiği yerd. Burada, büyük piyanosu ve fizharmonu [orgul] duruyordu. Gomidas'ın odasının batısında, bir hol daha ve benim resimlerime tahsis edilmiş iki oda vardı. Üçüncü katın sokağa bakan tarafında, aralarındaki duvarı yıktırarak atölyeye dönüştürdüğüm iki oda vardı. Orada öğrencilerimi kabul ediyordum. Atölyemin batısındaki iki odayı yatak odası olarak kullanıyorduk.

Gomidas ile çok eski dosttuk. Gatoğigosların yaz tatillerini geçirdikleri Püragan'da birlikteydik. Burada Yeğişe Tateosyan, ağaçlık bir bahçede eşinin portresini yapıyordu. O resim şimdi devlet müzemizde bulunmaktadır. Üçümüz birlikte yemeklerden sonra Dzopanes nehrinin kenarında gezinirdik. Tam orada Gomidas duygu yüklü ve harikulade şarkılarıyla Dzopanes'in çağılayan sularıyla yarıştırdı. Tam orada Hampert'e ava giderken bize rastlayan ünlü şair Hovhannes Hovhannesyan ile tanıştım.

Vartavar'da⁴¹ Gomidas'la Masis'in [Büyük Ağrı Dağı] eteklerindeydik. Surmalı köylüleri Çoravank harabelerine hac ziyaretine gelmişlerdi. Gomidas, 5-6 gün boyunca sürekli şarkı söyleyen ve dans eden genç kadınları, kızları ve erkekleri dikkatle izledi, söylediklerini notaya döktü. Onunla Ezidiler'in aşiret başının yaşadığı Aslanlu köyüne gittik. Buraya Musul'dan, Ezidilerin dini merkezinden, yılda bir

39 Panos Terlemezyan, "Gomidası Masin (Gomidas Hakkında)," *Gomidası: Jamanagagitsneri Huşerum yev Vgayutyunnerum*, Kurken Kasbaryan, 2009, 251-261. Çeviri: Maral Ebeoğlu Satar, Melissa Bilal.

40 1910 yılında Paris'ten İstanbul'a taşındıktan sonra.

41 Gül Bayramı. Ermeni Kilisesi'nin önemli bayramlarından. Pagan dönemden Hristiyan pratiğine geçmiştir. Halkın birbirini ıslatması, güvercin uçurulması gibi ritüellerle kutlanır.

defa *qewallar* (dini müzisyenler) gelir, neredeyse pagan sayılabilecek şarkılarını söyleyerek ve çalarak halkı coşturur, dini merkezlerine bağlar, hediyeler toplarlardı. Ezidi aşiret başı *Cemaran*'da okumuştı ve Gomidas'ın arkadaşıydı. Ben ikisini birlikte bir çeşme başında resmettim. O resim benim İstanbul sergimde satıldı.

Goğpa tuz madenlerinde çalışan işçilerin şarkılarını notaya dökerken Gomidas'la birlikteydik, bense etüdler yapıyordum. Yıllar sonra, sultanların başkentinde aynı sofrada yemek yiyerek, gönlümüzde de hafızalarımızdaki asırlık kültürel geleneklerle aynı evde yaşayarak buluştuk. Evimiz farklı milletlerden aydınlar ve sanatçılar için bir kültür ocağına dönüştü. Gomidas'a kilise notalarının doğuşu ile ilgili muhabbet etmeye gelen Rum âlimler vardı. İstanbul'da konservatuvar ve opera açma vs. konusunda fikir alışverişinde bulunan Türkler vardı.

Gomidas yarısı kadınlardan oluşan üç yüz kişilik bir koro kurdu. Onlara yaklaşık altı haftada şarkı söylemeyi öğretti. Aralarında müziğin abc'sini bilmeyenler vardı. Hem bilgisi, hem de şefliği çok güçlüydü. Son derece neşeli kişiliği, öğrencilerinin müziğe olan sevgisini arttırdı ve onların yüreklerini zevkli ve asil bir sanatla doldurdu. Konserlerinin altıncı ayında İstanbul ve çevresindeki halk tutkuyla Ermeni köy şarkılarını söylemeye başladı. O zamanlarda söylenen o şehvet dolu bayağı şarkıların terk edildiğini açıkça söyleyebiliriz. Bu, kültürel gelişim açısından çok büyük bir başarıydı. Kitleler, Gomidas'ın müziğini seviyor ve onunla büyüleniyordu. Bizi sık sık ziyaret eden Osmanlı dahiliye nazırı vekili Fransız Bay Humper'in, merdivenlerimizden "Keler, Tsoler" şarkısını söyleyerek çıktığını iyi hatırlıyorum. Gomidas'ın odasında, öğrencileri arasına karışıp, provaları izleyen ünlü İtalyan piyanistler vardı.

Öğrencileri Gomidas'a taparlar ve onun için çalışır, öğrenir ve ilerlerlerdi. Öğrencilerinden altı kişi çok iyi birer koro şefi oldular, çünkü Gomidas onlarla özel olarak ilgileniyordu. Onlar halen İstanbul, Afrika ve Avrupa'da Ermeni sanatını kitlelere taşıma gibi faydalı bir işi sürdürmekteler.

Gomidas Küçük Asya'daki Kütahya ilinde doğmuştur. Kütahya'daki Ermenilerin uzman oldukları şey, eriyerek hamura dönüştürdükleri bir taş çeşidinden vazo ve kaplar (porselen) yapmalarıydı. Kadınlar, bu kapların üzerlerini, bitki-

lerden ve taşlardan elde ettikleri boyalarla süslerlerdi. Bu kendi aralarında sakladıkları bir sırdı. Ne başka yerlerde yaşayan Ermenilere ne de Türklere anlatırlardı. Bence onların çizimlerinde ve renklerinde, İran sanatından öğeler vardı.

Kütahya Ermenileri Türkçe konuşurdu, çünkü vaktiyle Türkler, Ermenice konuşan atalarının dillerini kesmişti. Yani Gomidas çocukluğunda Türkçe konuşurdu ve fakir bir ailenin çocuğuydu. Gomidas aşırı mutlu ve aşırı çalışkandı. Değişken mizaçlı biriydi. Çabuk parlar ve bazen de sinirlenirdi. Ama onun kızgınlığı, güneş ışığını bir an engelleyen, rüzgârın sürüklediği bulut parçası gibiydi. O bulutlar geçtikten sonra yine güneş, yine mutluluk ve yine şakalaşmalar hüküm sürerdi. Gomidas'ın hassas kalbi başkalarının sıkıntılarıyla kıvranırdı. Uzaklardaki yetenekli fakat fakir öğrencilerine elinden geldiğince yardım ederdi.

Bir keresinde ben atölyemdeydim, aşçı geldi, kapıda altın varaklı bir arabanın beklediğini ve beni sorduklarını söyledi. Aşağı indim, bir de ne göreyim, arabanın içinde teşrifat-ı umumiye nazırı İsmail Cenani Bey benden resimlerimi görmek için izin istiyor. Evimizin ikinci ve üçüncü katlarına çıktık, her bir resme dikkatlice baktı. Aşağı inerken, Gomidas'ın odasının kapısının önünden geçerken, Gomidas Efendi ile tanışmak isteyip istemediğini sordum. "İsterim tabii ki, fakat rahatsız etmiş olmayayım" cevabını verdi. "Kesinlikle rahatsız etmezsiniz" dedim ve Gomidas'ın odasının kapısını açarak içeri buyur ettim. Tanıştılar ve nazır ayaküstü o odada asılı olan resimlerime de göz attı. Kahve içtikten sonra bana dönerek, "biraz çekiniyorum, yoksa Gomidas Efendi'den bir şey çalmasını veya söylemesini rica edecektim" dedi. Gomidas sessizce ve Fransızca söylenmiş o cümleyi duyarak piyanonun başına gitti, birkaç akor çaldı ve Schubert'ten Almanca bir şarkı söylemeye başladı. Öylesine hisli söylemişti ki yerimizde kalamadık. Sessizliği, kendini tutamayıp elini masaya vurarak, "sapristi! (kahretsin!) sekiz yüzyıllık devletiz ve şimdiye kadar böyle bir sanat ve sanatçı mabedimiz olmadı" diyen Türkiye'nin nazırı bozdu. O saltanat işlerini gören nazır can sıkıntısıyla ayrıldı. O gittikten sonra Gomidas'ı bu galibiyetinden dolayı tebrik ettim, yerlerimizden kalkıp "Laçım nana" şarkısıyla dans ettik. O dansı, *Cemaran*'daki öğrencilik yıllarında, Godayk'ın Çirkhbulağ Köyü'nde öğrenmişti.

Gomidas'ın eşsiz konserleri ve bilgilendirici konuşmaları İstanbul'un ilerici zümresini sadece memnun edip hayran bırakmıyor, aynı zamanda heyecanlandırıyordu da. Oradaki Ermeni cemaatinde aydınların saygın ve yurtsever kesimi onun Ermeni olmasıyla onur ve gurur duymaya başladı. Bu ince ve dokunaklı müziğin, aşağıladıkları o khro, hımbıl⁴² köylü Ermeni'nin —ki asırlık kültürümüzün mirasını doğuştan içinde taşır— yaratıcı aklı ve duygularının eseri olduğunun bilincine varmaya başladılar. Bu bilinç derinleştikçe, hayranlıkları artıyordu: Bu harika şeyleri, üst sınıfın karanlık ve çıkarıcı insanları değil "alt sınıftan" cahil köylüler üretmişti. Üstün yetenekli Gomidas, bilgisi ve duyarlılığı sayesinde halk için, o şarkıları zarifçe, ahenkli ve erişilebilir hale getiriyordu. Çoğunlukla öküzün böğürmesi, zincirin şingirtisi, suyun şarılması ve ayak sesi gibi temalardan muazzam musiki güzellikler yaratıyordu.

Fakat Gomidas'ın çalışmaları mücadele etmeden huzurla ilerlemiyordu, çünkü hiçbir işe yaramayan ve toplum için de zararlı olan din adamlarının çoğunluğu, ne yazık ki bir başka din adamının bir şeyler yapmasına, kitlelerin seviyesini yükseltmesine tahammül edemiyordu. Gomidas, ilk konseri başlamadan önce, Patrik vekili Çevont Başrahip Turyan'dan bir yazı aldı. Yazıda "Kilise ayinine ait kutsal şarkıların Petits Champs gibi dünyevi bir sahnede icra edilmesinin Ermeni kilisesinin kutsal kurallarına ve âdetlerine tamamen ters olduğunu siz saygıdeğer rahibe üzülererek bildiriyor, programınızın o kısmını icra etmenizi yasaklıyoruz" vesaire... Ruhani Meclis de Gomidas'ı "yola getirmek" için kararlar çıkarıyordu. Hatta ünlü şarkıcı Armenag Şahmuradyan'ın, Gomidas'ın eşliğiyle kaydetmiş olduğu gramofon plaklarının yasaklanması için polise ihbarda bulunmuştu. Kilise yayınının editörü rahip Zarmayr ve diğer bazı gazetelerin beyinsiz editörleri her gün "kilise sunağını tiyatroya dönüştürdüğünü" ve de "kutsal değerleri kirlettiğini" söyleyerek Gomidas'a iftira ediyorlardı. Geleneksel Ermeni müziği ve Gomidas'a karşı yapılan bu tiksindirici dedikodular hakkında daha fazla yazmaya değmez. Yukarıda belirtilen o boş saldırılara karşı bir grup aydın, gazete sayfa-

42 Ermenice metinde bu şekilde geçmektedir.

larındaki o aşâğılık dedikodular hakkında kızgınlıklarını ve şikâyetlerini belirtiyorlardı. Gomidas İzmir ve Mısır'a giderek konserler verdi. Oralardaki Avrupa ve Arap gazeteleri büyük övgüyle konuşuyor ve Ermeni müziğini övüyorlardı. Amerikan Konsolosluğu'nun büyük şöleninde de Gomidas'ın konseri parladı.

1912 yılı yazında Gomidas ile onun memleketine, Kütahya'ya gittik. Bir süre Kütahya ve çevresini gezdikten sonra, şehirden oldukça uzakta bulunan, Romalılar tarafından şifalı özelliğinden dolayı düzenlenmiş olan maden suyu kaynağına gittik. Ermeniler ve Türkler orada çadırlarda kalıyorlardı, fakat biz çadırımızı tepenin ucundaki ormana kurduk ve bir buçuk ay kadar o inzivada yaşadık. Ben Gomidas'ın resmini orada yaptım. Bir çift keçinin küçük resmi de orada yaptığım işlerimdendir. Bu işim şu anda Amerika'da bir koleksiyonerde. Orada ayrıca bir çiftçinin portresini yapmıştım. Maden suyu kaynağından Kütahya'ya geri döndük, Gomidas hemen İstanbul'a gitti, bense bir süre daha güzel manzaralı yerleri resmetmek için kaldım. Orada, İstanbul'daki sergimde satılan, halı dokuyan kadını çizdim.

Sonbahardı. Tekrar öğrencilerimle çalışmak ve sanatsever çevrelere katılmak için İstanbul'a döndüm. Bir sanatçı için doğanın güzelliklerinden büyülenmek ve bir an gerçek yaşamdan kopmak ne kadar hoşsa, sanatçı arkadaşları arasında olmak da o kadar tatmin edicidir. Sanatçı, en çok da eleştiren, sorgulayan, dalga geçen öğrencilerinden öğrenir ve hakikat ve güzellik kavramlarına daha da yaklaşır.

O günlerde Alman Hükümeti'nin girişimiyle Münih'te gerçekleşecek olan büyük bir resim sergisine Türkiye de davet edilmişti. Üç ressam seçilmişti. Bir Türk, sanat okulu öğretmenlerinden bir Polonyalı, bir de ben. Seçilenlerin her biri üç resimle katılacaktı. Ben bir Boğaz manzarası, bir portre ve bir iç mekân resmi gönderdim. 1913 yılındaki o sergide Alman jüri, resimlerimi altın madalya ile ödüllendirdi. O Boğaz manzarası hemen satıldı, portre Odessa'da kayboldu, iç mekân tasvirini ise Ermenistan Devlet Müzesi'ne hediye ettim. 1914 yılı Temmuzunda Paris'te uluslararası müzik kongresi yapılacaktı ve Gomidas da Ermeni müziğini temsil etmek üzere davet edilmişti. O sıralar Gomidas, Veliht Mecid

Efendi'nin eşine müzik dersi veriyordu. Paris'teki kongreye gitmeden önce bana veliahtın, benim de bir kez saraya gidip resimlerini görmemi istediğini söyledi. Mecid Efendi 15 yıl resim dersi almıştı.

Bir gün Gomidas ile veliahtın sarayına gittik. Bizi büyük bir nezaketle kabul etti, kahveden sonra son resmini getirerek eleştirilerimi duymak istedi. Veliahtın resimlerine yaklaşanlar, özellikle de Avrupalılar hayranlıklarını belirterek kompliman yapmaya başlıyorlardı. Ben ise beş dakika nasıl davranmam gerektiği konusunda kararsız kaldım. Gerçekleri üsturupluca söylemeye karar verdim. Resim iki metreden büyüktü. Kumaşın alt kısmına yerleştirilmiş bir figür vardı. Onların eski sultanlarından biriydi. Omuzlarında değerli bir Lahor şalı vardı. Mindere oturmuştu ve sırtını da bir yastığa dayamıştı. O minder ve yastık kirli tahta döşeme üzerine konulmuştu. Sanki resmedilen sultanın evinde hiç halısı olmamıştı. O tarihi sultan önünde dize gelmiş torunu, yaşlı imparatorundan ders alıyordu. Resmin onda yedisine kırmızı kadifeden altın işlemeli gösterişli bir perde hakimdi. Ben yavaş yavaş eleştirilerimi dile getirerek, perde mevzusuna geldim. Sanki ana motifin perde olduğu ve diğer her şeyin resmi doldurmak için var oldukları izlenimini edindiğimi söyledim. Veliahta döndüm, bozulmuş, rengi atmıştı. Oradan ayrılmak için izin istedim. Konuşamadı, sadece eliyle işaret etti.

Gomidas iyi davranmadığım için sokaktayken beni azarladı. Aynı gün Gomidas, müzik kongresine katılmak için ekspresle Paris'e gitti. Veliahtı ziyaretimden birkaç gün sonra İstanbul'a gittiğimde, tanınmış çay tüccarı İsakulyan'ın dükkânının yakınlarından geçerken beni gördü ve dükkânına davet etti. Veliahtın odabaşısının birkaç gün önce çay almaya geldiğini ve Gomidas ile birlikte bir ressamın efendisine geldiğini ve o adamın ne söylediğini bilmediğini, fakat efendisinin konuşamayacak kadar çok kızdığını ve eve haber vermeden kayığına binip Anadolu yakasına geçtiğini, sekiz gündür Üsküdar'daki sarayında tek başına kaldığını anlattı. O ressamın akılsız olduğunu ve hayatı boyunca bir şeylere sahip olamayacağını da eklemişti.

Paris'teki müzik kongresi 1914 yılı Haziran ayının biri ile on beşi arasında yapıldı. Gomidas'ın kongrede okuduğu iki sunum ve verdiği konser büyük ilgi görmüştü. Orada toplanan farklı ülkelerden müzik uzmanları Gomidas'ı ayakta

alkışlamışlar ve tüm eserlerinin yayınlanmasını talep etmişlerdi. Gomidas'tan 18 sayfalık bir mektup aldığımda, henüz İstanbul'dan ayrılmamıştım. Mektup-ta sunumlarının konusundan ve bıraktığı etkiden bahsediyordu. Ne yazık ki o mektup İstanbul'da bıraktığım eşyalarımın arasında kalmış —belki bir gün ortaya çıkar. Gomidas İstanbul'a döndüğünde, Ruhani Meclis'in tiksindirici yaklaşımını ve dedikoduları duyunca, bir gazetede şu satırları yazar:

"Ben yıllar boyunca yürütmüş olduğum çalışmalarla yolumu çizmişim. Bugüne kadar bu yoldan ilerledim, bundan sonra da gücüm yettiğince bu yoldan ilerleyeceğim. Kutsallığına tüm kalbimle inandığım bu misyonumda beni hiçbir engel durduramaz."

Hasta Gomidas'ı Ziyaret

1921 Mart'ında, bir sabahı Gomidas ile geçirmek istedim. Yardımcısıyla odasına girdim. Yatıyordu, yerinden sıçradı, ben de boynuna sarılarak onu öpmeye başladım. Yanaklarımı tuttu ve şakacı tokatlar atarak "Gel buraya da seni bir döveyim, otur!" dedi. Sağlıklı, güçlü vücuduyla ayakta duruyordu, konuşmaya başladık.

- Gomidas, biliyorum insanlara çok küskünsün, haklısın, ben de küskünüm, ama sonsuza dek bu huzursuzlukla yaşayamazsın. Hepimiz sabırsızlıkla seni bekliyoruz, dedim.

Fakat o kelimelerin etimolojisini çözümlüyor ve felsefe yapıyordu. Giderek daha da sessizleşti. Resim hakkında "gerekli değil, sadece ışık ve tabiat gerekli" dedi. Birlikte Sevan'a gitmeyi önerdim.

- Orada ne yapacağım ki? dedi. Eçmiadzin konusunda da ilgisiz davrandı.
- Gel, dışarı çıkıp dolaşalım, dedim.
- Burası çok iyi, dedi.

Hayat ve ölüm hakkında konuştuğumuzda, ölümün olmadığını söyledi ve odanın kapısını açarak "burası mezar değil de ne?" diye ekledi. Gomidas'ı teskin ettikten sonra "gideyim, bunaltmayayım, " dedim.

- Yok, gelmişsin, otur, nereye gidiyorsun?" dedi. Paris'e oyunculuk okumaya gelmiş olan dostlarından birini getireceğimi söyledim.

- Hayır, ne gerek var o sanata? dedi ve Akatankeğos'tan birkaç söz söyledi. Çok ağır klasik Ermeniceyle söylediğinden bir an ne demek olduğunu düşünmeye başladım, o hemen açıkladı:

- Domuzlar çöp suyunda yüzdüklerinde, güzel bir banyo yaptıklarını zannederler.

Öğrencilerinden bahsettim. Paris'e eğitim almaya geldiklerini duyunca sevindi.

Ermeni müziğinin mi yoksa Avrupa müziğinin mi daha iyi olduğunu sordum. Öfkeli bir şekilde:

"Kardeşim, sen kayısıdan şeftali tadı mı almak istiyorsun? İkisinin yeri de başka, dedi.

- Şarkı söylüyor musun? diye sordum.

- Evet, dedi.

- Gomidas can, benim için bir şarkı söyle.

- Yok, şimdi ben sadece kendi kendime ve çok alçak sesle şarkı söylüyorum.

Yarım saat da şundan bundan konuştuktan sonra birden huzursuzlandı, kapıyı açtı, gidip yüzünü pencereye yapıştırdı ve artık konuşmadı. Giyindim, hoşçakal dedim ve cevap alamadan dışarı çıktım.

1928'de Gomidas'ı bir kez daha ziyaret ettim. Hastane bahçesinde uzanmış düşünüyordu. Saçları tamamen ağarmıştı. Yaklaştım ve yarım saat sorular sordum, ama benim hiçbir sorumu yanıtlamadı. Öylece ayrıldım oradan. Belli ki benliğini parçalayan ıstırabı Gomidas herkesten çok hissediyordu. "Beni rahat bırakın, yapacaklarım var" demişti birine. Başka bir Ermeni arkadaş da onun yanından ayrılırken tekrar gelmek istediğini söylediğinde, "dönüşte artık beni burada bulamazsınız, ben yolcuyum" demişti.

İKİNCİ BÖLÜM

**GOMİDAS VARTABED'İN
MAKALELERİ**

ERMENİLERİN ÖZGÜN BİR MÜZİKLERİ VARDIR¹

Bu sayfalarda, Paris'te yayınlanan müzik ansiklopedisi² ve Ermeni müziği ile ilgili bir dizi yazışma basıldı. Bu makaleleri yazarların tümü de Gomidas Vartabed'den bir cevap talep etmişler. Bay Levon Hampartsumyan, Ermeni müziğinin ansiklopedide yok sayılmasının adil olmadığını imrenilecek bir öfkeyle kâğıda dökmüş.

Milli müziğimizin bu ansiklopedinin editörleri tarafından görmezden gelinmesi ayrımcılıkla değil tamamen cehaletle ilgili bir meseledir. Müziğimizin (özellikle kadim müziğimizin) malzemeleri işlenmemiş; toparlanmamış; üzerine çalışmalar, hakkında değerlendirmeler yapılmamıştır; çünkü ortada ne imkân vardır ne de uzman. Ch. Villoteau, J. Fétis, O. Fleischer³ ve diğerleri gibi yabancı müzisyenler bizim müziğimizi çalışmışlardır, fakat yetersiz malzeme nedeniyle çalışmaları layıkıyla yürütememişlerdir. Bu müzisyenlerin hepsi müziğimizin özgün olduğunu fark etmiş olsa da bu iddiayı destekleyecek yeterli müzikal kanıt sağlayamamışlardır.

Ermenice ve yabancı kaynaklardan derlediğim tüm tarihsel malzemeyi kayda geçirdim (özellikle de Ermeni elyazmalarından bulduklarımı). Fakat bunları sınıflandırmadım, bunlar üzerine çalışmadım ya da bunları değerlendirmedim.

- 1 Ermenice metin ilk olarak "Hayi uni inknuruyun yerajışdutyun [Ermenilerin Özgün Bir Müzikleri Vardır]" başlığı altında 1913 yılında İstanbul'da *Azadamard*'da [Özgürlük Mücadelesi] (sayı 1316) yayınlanmıştır. Orijinali Yeğişe Çarents Edebiyat ve Sanat Müzesi'ndedir. Türkçe çeviri Ermenice orijinali ve İngilizce çevirisinden yararlanılarak yapılmıştır. Ermenice kaynak: "Hayi uni inknuruyun yerajışdutyun," *Gomidas Vartabed: Usumnasirutyunner yev Hotvadzner*, cilt 2 içinde, Kurken Kasbaryan ve Marine Muşegyan (Gourgen Gasparian ve Marine Mousheghian) (ed.) (Erivan: Sarkis Khaçents-Printinfo, 2007): 83-88. İngilizce kaynak: "Armenians Have a Unique Music," *Komitas: Essays and Articles. The Musicological Treatises of Komitas Vardapet* içinde, Vatsche Barsoumian (çev.) (Pasadena: Drazark Press, 2001): 206-209. Çeviri: Şirin Özgün.
- 2 Büyük ihtimalle Albert Lavignac'ın *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire* [Müzik Ansiklopedisi ve Konservatuvar Sözlüğü] eserinden bahsediyor.
- 3 Fransız müzisyen ve müzikolog Guillaume-André Villoteau (1759-1839), Napoléon Bonaparte'in Mısır askeri seferine eşlik eden keşif ekibinde yer almış, *Description de l'Égypt* [Mısır'ın Tasvir] adlı yayının müzik makalelerini yazmıştır. Bu makalelerde Ermeni kilise müziğine de yer vermiştir. François-Joseph Fétis (1784-1871) ise Belçikalı müzisyen, müzik eleştirmeni, besteci, müzikolog ve eğitimcidir. *Histoire générale de la musique* [Genel Müzik Tarihi] eserinde Ermeni müziğine yer vermiştir. Alman müzikolog Oskar Fleischer (1856-1933) Gomidas Vartabed'in hocası ve Uluslararası Müzik Cemiyeti'nin kurucularındandır.

Bu malzemeyi sadece başka uzmanların faydalanabileceği hammaddeler olarak bir araya getirdim. Araştırmamın konusu -ki bu araştırmayı yirmi yıl boyunca diğer araştırmalarım ve mecburi sorumluluklarımın yanı sıra sürdürdüm- esas olarak eski Ermeni notalarını (*khaz*) merkeze alıyordu. Şimdi, tatmin edici miktarda veriyi topladıktan ve sınıflandırdıktan sonra notalarımızın oluşumu, gelişimi ve gerilemesiyle ilgili belirli bir fikre sahibim. Bunca uzun zaman almasının sebebi, derleme, teyit ve tetkik aşamalarının hepsini kendimin yapmak zorunda kalışımıdır. Bunu yaparken tek amacım, notaların anlamına nüfuz ederek elyazmalarındaki kadim ezgileri ortaya çıkarıp modern gerekliliklere uygun bir şekilde kilise müziğini yeniden canlandırmaktır. Dünyevi [*aşkarhig*] müzik ise Ermeni köylüsü sayesinde zaten hâlâ hayattadır. Kilise müziği ile dindışı müziği birlikte ele aldığımızda, milli müziğimizin tamamına dair net bir fikre sahip olacağız. İşte notalarla ilgili çalışmama bu niyetle başladım.

Böylesi bir görevi eksiksiz ve hakkıyla tamamlamak için bir insan ömrü yetmez. Nihayetinde, Avrupa milletlerinin müzik tarihi yüzlerce uzman tarafından araştırılmıştır; asırlardır değerlendirilmiştir; çok sayıda kuruluş katkıda bulunmuş ve yüzlerce kitap yayınlanmıştır. Bir milletin müzikal tarihini yazmak için sadece iyi niyet yetmez; hele de Ermeni müziğinin...

Müzik ansiklopedisi düzeltmelerle tekrar yayınlanabilecek bir sözlüktür. Ermeni müziği bu sefer de kitabın sayfaları arasında yer almazsa, o zaman okullar kurarak ve uzmanlar yetiştirerek kendimizi bir sonraki baskıya hazırlayalım. En azından bir özet yazmamız önerilmiştir, fakat bütün tarih yazılmadan özet oluşturulabilir mi? Bütün tarih nerede? Kulaktan dolma ve temelsiz görüşler ve hikâyelerle uğraşacağımıza, önce araştırma yapalım. Vardığımız sonuçları genelgeçer müzik kuralları üzerine temellendirerek ve doğrulara dayanarak kanıtlayalım, ondan sonra konuşalım.

Geçen yüzyılın sonunda meşhur vaiz, âlim ve yayıncı merhum piskopos Khoren Isdepane,⁴ Ermeni köylüsünün örneğin Rus *mujik*lerinininki [köylüleri] gibi bir sözlü halk edebiyatına sahip olmadığı düşüncesini cehalet içinde ortaya atmıştır.

4 Din görevlisi, eğitimci, dergi editörü, şair Khoren Isdepane (1840 Tiflis-1900 Tiflis).

Piskoposa göre, halkımızın şiire yeteneği yoktur ve tarihsel olaylar ve yaşamın halleri onları etkilemez. Bununla birlikte, kısa süre sonra, tam tersini kanıtlayan bir dizi değerli yayın ortaya çıkmıştır: Karekin Yebisgobos [piskopos] Sırvantzyan [Sırvantzyants], Karekin Vartabed Hovsepyan, Manug Apeğyan, Sarkis Hayguni, [Arşag] Çobanyan, [Hovsep] Canigyan, [Yervant] Lalayan, [Isdepan] Ganayan, [Dikran] Çituni; hepsi de Ermeni halkının zengin ve çeşitli bir sözlü geleneğe sahip olduğunu ve yalnızca bu geleneğin ürünlerini kayıt altına alanların eksikliğinden mustarip olduğunu başarılı bir şekilde göstermişlerdir.

Bugün bu durumun Ermeni müziğiyle ilgili tartışmalardaki yansımalarına tanıklık ediyoruz. Saygıdeğer arkadaşım, başhekim ve filolojist H[arutyun] Tiryakyan Khan, kısa makalesinde şu genel düşünceleri ifade ediyor: "Bence (vurgu bize ait) *bilimsel anlamda* (vurgu bize ait) Ermeni müziği diye bir şey yoktur. Görüyorum ki Parisli müzikoloji otoriteleri de bunu doğruluyorlar. Var olan da Asur-Bizans ya da Hint-Fars etkisi altındadır."

Yani, bir yandan olduğunu bir yandan da olmadığını iddia ediyor. Varsayımlar üretmekten ve bunların Parisli müzikoloji otoritelerinin ağızlarında doğrulandığını görmekten mutlu oluyor. Nerede? Ne zaman? Hangi yazıda? Hangi olgulara dayanarak? Bu sorulara ne o cevap verebilir ne de ben. Parisli uzman, Ermenilerin müzikal bir geleneği olup olmadığını anlamak zorunda değil ve kendisine sorulduğunda da bu konuya aşina olmadığını, ya da Ermenilerde müzik diye bir şey olmadığını ya da var olanın bir karışım olduğunu söyleyebilir... (Fakat dünya üzerindeki hangi müzik karışmamış ve saftır? Bildiğimiz kadarıyla sadece aynı sesleri çıkaran ve aynı entonasyonu seslendiren hayvanların müziği... zira onlar ödünç alma yeteneğine sahip değildirler.) Fakat Ermeniler olarak, eksik gedik bir fikirle ya da anlatımla, duyduklarımızı itaatkâr bir şekilde kayda geçirmeye, yazmaya ve geçmişte ve bugün bir role sahip olan, gelecekte de nefesi yettiği sürece rol oynayacak olan kadim bir millet hakkında bir yargıya varmaya hakkımız yok.

Bilimsel olarak irdelenmemiş ve kanıtlanmamış olanı kamuoyuna hakikat olarak sunmak bence en basitinden vicdansızlıktır. Başhekim Tiryakyan "...var olanlarda [Ermeni ezgilerinden bahsediyor] bir Asur-Bizans ve Hint-Fars etkisinin bulunduğunu" bulmuş. Ne bu kaynakları ne de bahsettiği tarihi "Asur-Bizans

ve Hint-Fars" ezgilerini biliyoruz. Muhterem başhekim bunların ilkinden devşirmiş; ikincisine dayandırmış ve kendince *bilimsel anlamda* Ermeni müziğinin var olmadığına dair bir sonuca ulaşmış. Ancak eğer bu iddialar gerçek bir araştırmaya dayanıyorsa, o vakit bana görev düşmez. Paris'te yayınlanan ansiklopedinin editörüne bir mektup yazılır ve sorun tatlı bir şekilde çözülür. Elbette biz de bu karmaşaya ve pervasız varsayımlara ek olarak şunları sıralayabilirdik: Arap-Türk, Tatar-Çin, Med- Kürt, Alvano-Gürcü, Latin-Slav... neden olmasın? Sonuç olarak bunların bazılarının bizi dolaylı olarak etkilemiş olduğu ve halen de etkilemeye devam ettiğini tarihsel olarak biliyoruz. Halkların *karşılıklı* etkileşimi inkâr edilemez bir olaydır, çünkü etkileşimden soyutlanmış bir millet yoktur. Her millet, ihtiyaç duyduğunda, sahip olmadığı şeyi ona sahip olandan alıp benimser ve onu millileştirir.

Peder Serovpe Burmayan başhekim Tiryakyan'la aynı görüşü paylaşmaktadır. Fakat Peder Burmayan, görüşünü milletlerin tarihlerine ve uygarlıklarına ve egemen milletlerin etkisine dayandırmaktadır. Şöyle farz eder: 1) Ermeni dili ve yazını, alfabesinden başlayarak, Asur ve Yunan dilleri model alınarak yeniden yapılandırılmıştır ve 2) Ayrı bir Ermeni uygarlığı olmadığı gibi, doğal olarak *Ermeni müziği de yoktur.*"

Peder Burmayan'ın Ermeni dili ve yazınının tarihi ile ilgili söyledikleri doğru olsa da buradan hareketle vardığı sonuçlar geçerli değildir.

Bir milletin dili ve yazını başka milletleri örnek alarak dönüşebilir ve gelişebilir. Fakat, eğer bir millet kendine has bir dile ve yazına sahipse, özgün bir müziğe de sahiptir. Bütün batılı milletler, Latin uygarlığı aracılığıyla antik Yunan uygarlığının kırıntılarından beslendiler, bununla birlikte her batılı milletin kendine has bir müziği var, ki buna ne Yunan ne de Latin diyebiliriz. Modern Rus dili yaklaşık 60.000 yabancı sözcüğü bünyesine almıştır; Rus milleti yabancı uygarlıkların etkisi ile gelişmiştir; alfabesi bile Yunan kökenlidir; ve fakat yine de kendine has bir dili ve bir müziği vardır.

Bizim 5. yüzyıldaki aziz reformcularımız da aynı yolu izlediler. Atina'da ve İskenderiye'de, zamanın öğrenim merkezlerinde, şimdi bizim Avrupa'da yaptığımız gibi eğitim gördüler; ve memleketlerine döndüklerinde *krapanımızı* [Klasik Er-

menice] Yunan ve Asur dillerini örnek alarak inşa ettiler ve yeniden oluşturdular ve bizlere Altın Çağ edebiyatını miras bıraktılar. Eğer bütün bunlar doğruysa, o zaman bize dilimiz ve edebiyatımız kadar özgün, milli, ve eşsiz müziğimizi verdikleri de doğrudur. Zira her milletin müziği o milletin entonasyon sisteminden doğar ve evrilir. Ermeni dili kendine özgü bir ses sistemine, dolayısıyla buna uygun bir müziğe de sahiptir.

Bana gelince, kimse benden Ermeni müziğinin her dalında uzman olmamı bekleyemez. Benim kendi uzmanlık alanım bellidir; bu alanda güç bela faydalı olabiliyorum ve bin tane şeyin peşinden koşmaya niyetim yok. Sadece bir şeyi donanımım el verdiği ölçüde iyi yapabilirim. Bu nedenle günlük gazetelerde yayınlanan manasız makalelerle uğraşmaya ne zamanım var, ne de bunda bir fayda olduğunu düşünüyorum. Rahat bırakılmayı istiyorum ki çalışabileyim. Bundan böyle bu tür makalelere yanıt vermeyeceğiz.

Zavallı Ermeni halkı! Sen bir milletsin ve tıpkı diğer milletler kadar kendine hassın; kimse bunu inkâr edemez. Kendine has bir dilin var, konuşursun. Beynin var, yargıyorsun. Başka milletlerden ve onların fiziksel yapılarından ayırt edilmeni sağlayan farklı bir fizyonomiye sahipsin. Fakat duygularının kaynağı olan yüreğin sana ait değil, Asurlu-Bizanslı ve Hintli-Farsi...

Yol var, yol var... Ağızdan kulağa giden yol çok kısadır; fakat sözden kanıtı giden yol hayli uzundur.

ERMENİ HALK VE KİLİSE ŞARKILARI⁵

(Gomidas Vartabed'in 6 Nisan 1905'te Tiflis'teki *Hovnanyan* Okulu salonunda yaptığı konuşma)

I.

Milli müzik nedir? Milli halk şarkılarının konularının kaynağı nedir? Mağrur dağlar, derin vadiler, tarlalar, değişken iklim, çok sayıdaki tarihsel olaylar ve hadiseler, halkın iç dünyası ve toplumsal yaşantısı olabilir mi? Evet, aslında bunların hepsi, kısaca milletin duygularını ve zihnini etkileyen her şey milli müziğin malzemesini oluşturur.

Sanatın bütün dalları gibi müziğin de çocukluk, yetişkinlik ve olgunluk dönemleri vardır.

Yani örneğin, fikri dünyaya yeni adım atan küçük bir çocuğun anlatımsal kalıpları basit ve kısadır ve haykırış biçimindedir. Çocuk fiziksel ve ruhsal olarak geliştikçe anlatımları daha karmaşık ve özenli bir hal alır ve ezgisel bir biçim kazanır. Çocuk eğitilmiş yetişkin bir kişi haline geldiğinde anlatım tarzı daha derinlikli, daha kesin ve daha ahenkli bir hale gelir.

İşte tüm müzikler de bu üç temel aşamadan geçerler.

İlkel müziğimiz basitti, sanatsal olmaktan uzaktı ve ancak birkaç sestene oluşuyordu. Daha sonra, ezgiler daha incelikli bir hal aldı, sayıca çoğaldı, genişledi ve sonunda da kayboldu. İnsanlığın erken dönemlerini temsil eden ilkel insanların ezgileri genellikle iki sestene, hatta iki yarım sestene oluşur. Bu tür ezgilere Muş ovasında rast geldik. Bunlara *çoşbar* ismi verilir. Bunlar sadece birkaç yarım sestene oluşur ve kadim müzik mirasımızın izlerini taşırlar.

5 "Hay Joğovrtagan yev Yegeğetsagan Yerkeri [Ermeni Halk ve Kilise Şarkıları]" Gomidas'ın 6 Nisan 1905'te Tiflis'te *Hovnanyan* okulunda yapmış olduğu konuşmadır. İlk kez 1905'te Tiflis'te *Mşag* [Çiftçi] dergisinde yayınlanmıştır. Türkçe çeviri Ermenice orijinali ve İngilizce çevirisinden yararlanılarak yapılmıştır. Ermenice kaynak: "Hay Joğovrtagan yev Yegeğetsagan Yerkeri," Gomidas Vartabed: *Usumnasirutyunner yev Hotvadzner*, cilt I içinde, Kurken Kasbaryan ve Marine Muşegyan (ed.) (Erivan: Sarkis Khaçents, 2005): 324-329. İngilizce kaynak: "Armenian Folk Songs and Church Songs," Komitas: *Essays and Articles, The Musicological Treatises of Komitas Vardapet* içinde, Vatsche Barsoumian (çev.) (Pasadena: Drazark Press, 2001): 163-167. Çeviri: Şirin Özgün.

Müziğimiz iki ana kategoriye ayrılır: 1) kilise müziği 2) dünyevi müzik ya da daha doğru bir ifadeyle halk müziği.

Hem dini hem de dünyevi müzik, ezgi ve metin ya da müzik ve şiir bakımından tek bir yazara aitmiş gibi ortak özelliklere sahiptir. Bunlar tek bir kişinin yaratıcılığıyla mühürlenmişlerdir.

Müzik bir çeşit harekettir, tıpkı ışık, ısı ya da elektrik gibi. Bu çok basittir. Çünkü müzik, havada meydana gelen hareketlerden başka bir şey olmayan, sestən oluşur.

Dolayısıyla bir şarkıda, bir ezgide önce hareketliliği görmek gerekir. Bu hareketlilik ruhtaki devinime yani duygu ve hislere karşılık gelir. İnsanın iç dünyasının hareketleri, dış dünyanın hareketlerinin bir sonucudur. Bu anlamda, çevresel değişiklikler duygusal değişiklikler doğurur. Duyguların bir yansıması olan müzik belli bir topluluğun içinde yaşadığı, hissettiği ve ürettiği koşullara bağlı olarak üzgün, neşeli, görkemli olabilir. Örneğin, dağlık bölgelerde esas olarak kaba, sert ve şiddetli, baş kaldıran, yani savaşçı ezgiler bulursunuz; çünkü doğanın kendisi de fırtınaları, gök gürlemeleri, şimşekleri, selleri vs. ile bitmek tükenmek bilmeyen bir kavganın içindedir. Bunun tam tersi olarak, ovalarda yaşayan halkların, içinde bulundukları doğanın sonucu olarak sakin, yumuşak, şefkatli, nazik ezgileri vardır. Yani düzlüklere ait bir şarkıyı dağlara taşıdığımızda, ezgi iç yapısını korusa da perdesini değiştirecek ve daha tiz bir hale gelecektir. Bunun bir örneği "Hov arek [Rüzgâr Estirin]" şarkısının Araks [Aras] Nehri kıyısındaki Plur köyünde söylenen versiyonu ile Arakadz [Alagöz] Dağı'ndaki Masdara'da [bugün Ermenistan'da] söylenen versiyonu arasındaki farklılıktır. Bu olay lğdır ve Akhalkalak'ta söylenen "Habırban" isimli şarkıda da gözlemlenebilir.

Özetle, müziğin anlatım biçiminin, yani ruhunun, doğayla ilişkili olduğu sonucuna varabiliriz. Oysa içeriği, halkın yaşam koşullarıyla daha yakından ilişkilidir. Bir dağ halkı olan Kürtler, doğanın damgasını güçlü bir şekilde üzerinde taşıyan bir müziğe sahiptir; aynı zamanda Kürtler hayvancılık yaptıkları ve göçebe oldukları için müzikleri değişkendir ve konuları koyunlar ve keçilerle ilgilidir. Ünlü "Lur-da-lur" efsanesi bunun iyi bir örneğidir. Bu hikâyede bir çoban, ağanın kızını elde etmek için kavalını çalarak koyunları büyüler.

II.

Şimdi de kendi halk şarkılarımıza geçelim. Bu şarkılar şu türlere ayrılmıştır:

1. Çocuk şarkıları: En basit forma sahiptir.
2. Dans şarkıları: Bunlara yaylı denir ve birinciden biraz daha gelişmişlerdir.
3. Destanlar: Bir kahramanın övülmesi için söylenmiştir.
4. Cenaze şarkıları: Çeşitli hadiseler, kazalar, afetler sonucu ölenlerin hatırasına adanmıştır. Bu türün içine ağıtlar ve yas şarkıları da girer.
5. Düğün şarkıları: Çeşitli düğün ritüelleri sırasında, çiftin kutsanmasının [baş] ardından söylenir.
6. Doğa şarkıları: En renkli ve ilginç olanlar bunlardır. Örneğin; tarla sürme ve hasat, tohum ekme, harmandövme, tırmıklama, ekin biçme ve çapalama şarkıları. Görüldüğü gibi, bu tür şarkılar konularını köylünün günlük yaşantısından ve işlerinden alır. İşin köylü için ne kadar verimli olduğuna bağlı olarak şarkı da üzgün ya da neşeli bir karakter kazanır. Hasadın doğanın kaprislerine bağlı olduğu Abaran köylerinde tarla sürme şarkıları üzgün ve melankoliktir; oysa Lori'nin tarla sürme şarkıları neşeli ve canlıdır. Doğa şarkılarının en renkli ve en karmaşık şarkılar olduğunu belirtmiştik. Tarla sürme şarkısına pek çok şey dahil olur: sabanın tekerinin gıcirtısı, zincirlerin şingirtısı, öküzlerin ya da mandaların homurtusu ve sabanı süren adamın işi yaparken attığı nidalar, dik-katsiz çobana yönelik serzenişler, boyunduruğa koşulmuş hayvanlara duyulan aşırı sevgi ve merhamet ve saire. Müziğin bu karmaşık yönü içgüdüsel, kendiliğinden ve bilinçsizdir. Başka bir mevkide, örneğin Karabağ'da, tarla sürme şarkısının özü, özellikle de Marant köyünde, nidalar üstüne kuruludur.

Düğün şarkıları da aynı şekilde çok çeşitli ve anlamlıdır. Sayıları 78'e ulaşmaktadır. Bunların *dzağgot*s [çiçek bahçesi] olarak bilinen on altı tanesi çok ilginçtir. Bunlar gelinin yakın arkadaşlarının düğün töreninden bir önceki gece şafak sökene kadar, gelini giydirip süslerken söyledikleri şarkılardır. Geline met-hiyeler düzerler; yaşamını bir ağacın, çiçeğin ya da ayın yaşamına benzetirler. Diğer şarkılar damatla, gelin ve damadın anneleriyle, damadın bekâr arkadaş-

larıyla, düğün davetlileri ve başka şeylerle ilgilidir. Bilmece ve eğlence şarkıları da mevcuttur.

Cenaze şarkıları trajik olaylarla ilgili olduğu için, doğaçlama ve ağlamaklı ezgilere sahiptirler. *Ah*-lar ve *eyvah*-larla başlarlar ve bu nidalar daha sonra tekrar eden nakaratlar olarak iş görürler; ya da doğadaki kederli sahnelerin betimlemelerinin eşlik ettiği yaşamöyküsü anlatımlarıyla yüklüdürler.

Destanlar esasen tarihsel anlatılara dayanırlar. Bunların arasında *Mogats Mirza* [Mogk Prensi] destanı ünlüdür.

Dans şarkıları, dans sırasında bir kız ve bir oğlan arasında yeşeren duygulardan hareketle oluşur. Ezgileri dansın adımlarına ve sıçrayışlarına uygundur ve genellikle kısırdırlar; böylece dansçılar yorulmaz. Dans ezgileri yavaş ve ağırbaşlı bir şekilde başlar, giderek sürat kazanır ve ivmelenir. Dans şarkısı kademelidir; *bar* başı bir cümle söyler ve grup cümlelerin son sözcüğünde ona katılıp cümleyi tekrar eder. Bu sefer *bar* başı son sözcükte eklenir ve ikinci cümleyi söyler, ve bu böylece devam eder.

Daha sonra Gomidas Vartabed halk ve kilise şarkılarının ezgileri arasındaki yakın ilişki üzerinde durdu. Sanatçı Vartabed, aralarındaki temel bağlantıya dikkat çekmek için örnekler sundu. Daha sonra, bazı kimselerin ezgilerimizin derinliğine inemedikleri, onları çözümleyemedikleri için sadece dış yapılarına —şöyle bir ifade kullanmak mümkünse— kabuğuna, yüzeyine bakarak, halk şarkılarımızla kilise ezgilerimizin tamamen farklı karakterde olduğu kanısına vardıklarını vurguladı. Bu yanlış anlamanın sebebi olarak da yabancı, özellikle de Türk ve Fars müziklerinin etkisini saydı. Örneğin, İstanbullu muganniler amiraları memnun etmek ve eğlendirmek için dini şarkıları *şarki* [şarkı], *türki* [türkü] ve *manilerin* etkisinde titretmeye, süslemeye başlamışlardır. Bu nedenle *şaraganlara*, özellikle de büyük bayramlarda söylenenlere, onların otantik özelliklerini bulandıran yabancı bir üslup aşılanmıştı. Bu yanlış anlaşmaya katkıda bulunan bir başka unsur da, Kilikya döneminde örneğin [Nerses] Şnorhali ve [Nerses] Lambro-natsi'nin yazmış olduğu dini şarkıların bir kısmında olduğu gibi Arap etkisinin derinden hissedildiği kilise şarkılarıdır.

Halk şarkılarımız ve dini şarkılarımız aynı ölçüde gelişmemiştir. Halk şarkılarımız siyasi koşullara bağlı olarak baskı görmüş, denetim altına alınmış ve kısıtlanmış, fakat derinliklerini ve ifade güçlerini yitirmemişlerdir. Dini şarkılar ise kilisenin dokunulmaz koruması altında çoğalmış, zenginleşmiş ve gelişmişlerdir.

Gomidas Vartabed, sözlerini, kilise ve halk şarkılarımızı coşkuyla överek noktaladı. Onlar içinde milli müziğimizin karmaşık ve çok yönlü yapısının üzerine bina edileceği derin ve güçlü temelleri gördüğünü söyledi.

ERMENİ HALK MÜZİĞİNE GENEL BİR BAKIŞ⁶

Şarkıların Yaratımı

Halk şarkılarının çoğunluğu, sözler arasında doğal bağlaçlar oluşturan nidalardan oluşur. Bunların ilk ortaya çıkışı ("yar can" ve "mercan"), akh, vakh, ay, hay, oy, hoy, toy, ay, vay, vuy, he, ho, aman, yaman (Türkçe), sar gibi tamamlanmamış ifadeler; veya yar yar, can can gibi aynı nidanın tekrarlarıdır. Bunlar, şarkının oluşum sürecinde bir seslenme biçiminin doğal bir şekilde ortaya çıkmasıyla şekillenir: Yar can (kız oğlana der), marcan (kız kendisinden bu şekilde bahseder; zira sevgilisi için mercana benzer). Bu, doğaya benzetmenin en basit şeklidir; kız oğlan için mercandır, oğlan da kız için yar can [canım yârim].

Halk ezgilerine renk katan nakaratlardır. Şarkının mısraları nakaratla yoğunlaşan duygu ve düşünceleri açıklar ve tamamlar. Nidalar şarkının asıl şiirsel bileşenini oluştururlar. Bunlardan çeşitli nakaratlar oluşur. Nakaratlar şarkıcının duygu ve düşüncelerini ifade etme ihtiyacına bağlı olarak bir şarkının başında, ortasında ya da sonunda, veya bunların ikisinde ya da üçünde birden bulunabilir. Mısralar ve nakaratlar, ana fikri, tekrarlanan ve değişen sözlerle oluşturdukları ahenkli bir örüntü içinde sunarlar. Ana fikirde yani şarkı sözlerinde, belirli süslemeler ve hece ölçüsü tekrarlanır. Bu süsleme sözcükler sayesinde, nakaratta gizlenmiş olan çeşitli duygular ve onların yoğunlukları daha iyi anlaşılır.

Bütün halk şarkıları başlangıçta sadece bir kıta uzunluğundadır. İlave dörtlükler şarkı icra edilirken oluşur; veya şarkıyı söyleyen kişi hatırladığı, benzer bir duyguyu ifade eden başka bir şarkının sözlerini kullanabilir; ya da şarkıyı duyan ve öğrenen kişi o anda hemen kendinden veya başka bir şarkının sözlerinden

6 Erivan'a ulaşan arşiv belgeleri arasından çıkan bu makalenin ilk baskısı Gomidas Vartabed'in ölümünün yirminci yılı vesilesiyle, Matevos Muratyan tarafından *Sovedagan Arvest* [Sovyet Sanatı] dergisinde yayınlanmıştır (1955, no. 5, s. 44-49). Gomidas bu çalışmanın eksik kaldığını not etmiştir. Daha geniş ve farklı bir versiyonu şu kaynakta yayınlanmıştır: *Gomidas Vartabed: Usumnasirutyunner yev Hotvadzner*, cilt 2 içinde, Kurken Kasbaryan ve Marine Muşegyan (ed.) (Erivan: Sarkis Khaçents, 2005): 219-320. Türkçe çeviri Ermenice ilk baskı ve İngilizce çevirisinden yararlanılarak yapılmıştır. İngilizce kaynak: "An Overview of Armenian Folk Music," *Komitas: Essays and Articles. The Musicological Treatises of Komitas Vardapet* içinde, Vatsche Barsoumian (çev.) (Pasadena: Drazark Press, 2001): 63-70. Çeviri: Şirin Özgün.

birşeyler ekleyebilir. Şarkıcı usta ve yetenekli bir şairse dörtlüklerin seçimi başarılı olur; değilse anlamsız, bölük pörçük olur, hatta çoğu zaman sözlerin ifade ettiği fikirler anlamları itibariyle birbirlerini tutmaz ve ortaya saçma bir şey çıkar. Fakat biz ezgileri incelerken özellikle nakaratların ifade edilme ve oluşma süreçleri ve onlarla bağlantılı olan veya onlarda ifade edilen fikirleri açıklayan kıtalar üzerine yoğunlaştık.

Halk, şarkılarını nakaratlardan hareketle isimlendirir: "Akh maral" "Can gülüm", "Hoy nazanım" "Ho dallo" "Sona yar" Eğer nakarat sadece "le-le" ve "lo-lo"dan oluşuyorsa, şarkı ilk sözcük ya da cümlesiyle anılır: "Es arun" [Bu dere], "Akh maral" kederli şarkılardır; "God u ges" [Bir buçuk ölçü] nükteli bir hikâyenin bir versiyonunun içinde; "Loru kutanerk" [Lori'den saban şarkısı]; düğün ve *vicag* [Hampartzum bayramında niyet çekme] şarkıları (aşk ve can gülüm); "Anduni" [Gurbet Şarkısı] gibi.

Şarkıların Yaratılması

Dans Şarkısının Formu ve Karakteri

Dans şarkıları onları birbirine bağlayan ezgilerle söylenir. Örneğin, birleşik bir dansta ilk grubun barbaşı bir dörtlüğün ilk müzikal cümlesini söyler ve grubu onu tekrar eder. Sonra ikinci grubun barbaşı aynı ezgiyle başka bir dörtlüğün ilk müzikal cümlesini söyler ve grubu tekrar eder. Daha sonra, birinci barbaşı aynı ezginin ikinci cümlesini söyler ve grubu tekrarlar; ikinci barbaşı aynı ezgiyle, kendi dörtlüğünün ikinci müzikal cümlesini söyleyerek takip eder, grubu da bunu tekrar eder. Ve böylece, soru cevap şeklinde söylemeye devam ederler...

Bir halk şarkısının gelişimi, şairin, şarkının oluşumu sırasındaki duygu ve düşünce dalgalanmalarıyla şekillenir; şarkının basılı bir resim gibi çizgileri sık, çok, zengin ve çeşitli olması şarkıcının yeteneğine bağlıdır.

İnce, berrak ve buz gibi bir dağ pınarının sarp kayaların bağrından fışkırdığını hayal edin. Pınar, kayayı güçlkle delip geçerek kalbinden kopup gelen ince kaynağı cılız bir dere oluşturarak doğaya sunar. Dereyi iten güç çoğaldıkça suları daha uzağa ulaşır fakat bu güç o kadar zayıftır ki, kaynaktan uzaklaştıkça tükenir

ve yakınlarda bir yerde etrafında yeşil bir çayır oluşturup yok olur. Halk şarkıları da tam olarak böyledir. Bir şarkı farklı iklimlere yolculuk ettiğinde tadını ve kokusunu yitirir, yerel bir renge bürünür, tanınmayacak ölçüde dönüşür.

Yeni nesil, yani dansların gelecekteki icracıları, şarkıları bu şekilde öğrenir. Halayda boş bir yer bulup girerler ve tıpkı minik maymunlar gibi bütün şarkının sözlerini doğru yanlış öğrenirler. Daha sonra sadece kendileri söylediğinde, yeni bir birşeyler ekleyerek farklı bir renk katarlar ve çoğu zaman da tamamen yeni sözcükler eklerler. Böylece şarkının ilk ve en yakın varyantı ortaya çıkmış olur. Şarkı yaratıldığında orada olmayan başka biri şarkıyı bir şenlik, hac ya da düğün sırasında öğrenir ve kendi çevresine yayar. Bunu yaparken hiç şüphe yok ki şarkıya kendi zevkine göre bir renk katar.

Böylece, başlangıçtaki halinden uzaklaştıkça şarkı değişir; öğrenen kişinin zevki, işitsel yetenekleri ve zihinsel kabiliyetleri doğrultusunda uzar veya kısalır.

Ezgilerin Gelişimi

Aziz Eçmiadzin Başpatriklik Makamı'nın Kevorkyan Cemaran'ında müzik öğretmeniymişken, halk şarkıları repertuarını genişletmek için, birkaç şarkıdan çeşitli potpuriler oluşturdum. Öğrencilerimin çoğunluğu çeşitli yerlerden gelmiş köylülerdi. Köyllerine döndüklerinde, bu şarkıları alıştıkları şekilde söylediler. Birkaç yıl sonra, Oşagan'dan (Aziz Eçmiadzin'e yakın, Arakadz dağının eteklerinde bir köy) geçerken halkın bu şarkıları benim potpurileştirdiğim şekilde bir arada söylediklerini duydum. Bu durum beni aşırı mutlu etti çünkü bu, şarkıları doğru birleştirme inceliğini anlamış olduğumu gösteriyordu. Giderek bu konuda daha ciddi çalışmaya başladım.

(Bu söylediğimiz şey, tarihsel şu mutlak gerçeği de reddetmiyor: barış içinde ve özgürce yaşayan bir milletin yaratımlarının türleri ve çeşitliliği zenginleşir; esaret altında ise baskı gördükçe zayıflar, ezilir ve kısıtlanır.) Bunlara bir dizi örnek verebiliriz, işte birkaç örnek.⁷

7 Gomidas Vartabed örnekleri daha sonra eklemek üzere eksik bırakmıştır.

Bir halka kendi ruhuyla yaratılmış en mükemmel numuneyi verin, o size doğrallıkla geniş bir repertuar oluşturur. Halk yaratıcılığının ürünleri çok çeşitlidir, çünkü halkın duyularına ulaşmayan bir şey yoktur. Tek şart, başlangıçtaki numunenin halkın yaşayan şarkılarından birisi olmasıdır.

Bu geniş araştırmanın yayınlanmasından önce, bazı dergilerde yazdıkları yazılarla, benim halk ezgilerini değiştirdiğimi ve onları köylünün söylediği şekilde yayınlamadığımı iddia edenler oldu. Bu suçlamaların yanlışlığını kanıtlamakla uğraşmayı gerekli görmüyoruz, zira bizim yaptığımız iş ve vicdanımız temiz, şarkılarımız da aşırı derece gerçeğine uygundur. Yalnız, bu kişilere şunu söylüyoruz: Peşin hüküm vermeden ve yersizce üstten bakan görüşler ifade etmeden önce, bir zahmet şehirlerinden ve iş yerlerinden çıksınlar, köylerin yolunu tutsunlar ve hakikati yansıttığımızı ikna olsunlar ki çalışmalarımıza şüpheyle yaklaşp başkalarını da yanıltmasınlar.

Nakaratlar

Nakaratlar hece ölçülü, şiirsel, kesik ve kısa haykırışlardır. Nakaratlar iki çeşittir:

1. Anlamsız ve sadece müzikal cümleyi veya şiirin ölçüsünü tamamlamaya yarayan tek heceli le, lo, nay nay gibi sözcükler
2. Şiirin anlamını yansıtan tek veya iki heceli nidalar. Bu nidalar şarkıcılara, aktörlere, sanatçılara beğenimizi, fikir ya da duygudaşlığımızı göstermek için kullandığımız çeşitli tezahüratlarla aynı işleve sahiptir. Benzer bir şekilde, şarkıcının kendisi de küçük ve büyük bir müzikal düşüncenin derinliğinde barındırdıklarını ön plana çıkarmak ve şarkının o bölümünün hissini daha iyi aktarmak için bu tür nidalar atar. Örneğin: ay, vay, hay, uy, vuy, oy, hoy, hey, ey, akh, vakh, hob, tob, tımp, zımp, zınk vs. (bütün örnekleri yaz, sınıflandır ve açıkla).⁸
3. Kısa, şiirsel öğeler taşıyan sözcükler, şarkıda ifade edilen bir düşünceyi daha iyi açıklamak için araya giren cümleler oluşturabilirler. Örneğin: *Arodov, arodov yaris garodov* [çayırılar boyunca, çayırılar boyunca, yarimin hasretiyle];

8 Parantez içinde kalan ifadeler, Gomidas Vartabed'in kendisi için bıraktığı hatırlatıcı notlardır.

Moler, moler, çar keler [Kudurmuş, kudurmuş, hain kurtlar]; *Bıdıdı, bıdıdı, yarin khıdıdı* [Dolaşmış dolaşmış yarini savurmuş]. (Bunlardan ne kadar varsa çıkar, sınıflandır ve açıkla).

4. Farklı bir ezgiyle söylenen fakat benzer bir havaya sahip olan ve sözlerindeki aynı düşünceleri anlatan bütün bir şarkı. Örneğin: *Yotn or, yot kişer* [yedi gün, yedi gece], *Eçmiadzın yertam ukhd* [Eçmiadzın'e hacca gidiyorum] vs. Burada nakaratı ana şarkıdan ayırabilir ve böylece, ayrı söylenebilen yeni bir şarkı elde edebilirsiniz.
5. Bağımsız yaratılmış tamamen kendine özgü bir şarkının halk tarafından ortak bir anlam atfedilerek [ana şarkıya] birleştirilmesi. Bu çeşit şarkılar karşıt karakterlidir; genellikle yavaş başlar, ikincisinde hızlanır.

Nakaratlar şarkıların başında, şarkının duygusunu, ruhunu ve ezginin havasını ortaya koymak için söylenirler. Ardından zaten şarkıcı ne yapacağını bilir. Nakarat bir kez söylendikten sonra, yeni şarkı sözleri başlar ve asıl sözlerin yanı sıra, her cümleden sonra aynı nakarat tekrarlanarak, şarkının duygusunun akılda tutulmasını sağlayan bir çeşit hatırlatıcı rolü oynar. Dolayısıyla, şarkıda kelimeler neyse, nakarattaki karakter ve duygu da odur. Kelimeler düşünce akışını, nakaratsa duygu akışını yansıtır (bunun doğru olup olmadığını kontrol et). Yani buna göre bir şarkının her kıtasının ayrı ve uygun bir ezgisi olmalıdır. Fakat halk önce tek bir kıtayı yaratır, sonra hece ölçüsü aşağı yukarı aynı olan kelimelerden faydalanarak, benzer ya da farklı içerikli başka şarkılardan sözler ekler. Özgün beste belirli bir anın deneyimiyle oluştuğu ve o anı yansıttığı için, onun düşünce ve ruhunu taşır.

Bu, bütün halk şarkıları için geçerlidir. Nakarat asıl şarkıdan önce gelir, zira şarkının duygu ve düşünce bütünlüğünü çok iyi yansıtır ve her cümleden sonra nakarat tekrar hatırlattığı için, akışıyla bütün şarkıyı şekillendirir.

Entonasyon

Şarkı söylediğimizde ya da konuştuğumuzda, sadece ürettiğimiz sesler değil entonasyonumuz da ruhsal yaşantımızın hatlarını barındırır. Öyle olmasaydı, şar-

kı söyleyerek veya konuşarak sadece kuru düşüncelerimizi ifade edebilirdik. Bir düşünce ancak içine ruh işlemişse özel bir renge bürünür. İşte bu yüzden bir şarkı bir kişi tarafından söylendiğinde büyük bir etki yaratırken başka bir kişi tarafından söylendiğinde etkisiz olabilir. Çünkü kişi şarkısının sesleri arasına ruhunu döker.

Düşünce nüfuz eder, karşıdakinin zihninde canlanır ya da benzer bir düşünce uyandırır. Karşıdakinin zihnindeki taslağa veya repertuara ne kadar tekabül ederse etkisi o denli çok ya da az olur. Bu, yabancı bir şarkıyı onu oluşturan düşünce biçimine aşına olmadan anlayamamamızın da sebebidir.

Her milletin dilinin belirli bir konuşma entonasyonu vardır; dolayısıyla şarkılar da çeşitlidir. Dilin konuşma sesleriyle verdiği, şarkı şarkı sesleriyle verir. Tek fark, konuşmanın temposunun "hızlı" ve "çok hızlı" olması, şarkınının ise görece "yavaş" ve "çok yavaş" olmasıdır. Şarkının en hızlı temposu bile en yavaş konuşmanın temposu ve ritmiyle karşılaştırılmaz. *Resitativ* bu ikisinin arasındaki köprüdür.

Şarkı ve konuşma, ifade şekilleri bakımından tamamen farklı olsalar ve çeşitli farklı biçimlerde tezahür etseler de ikisi de aynı sınıfa aittir; öyle ki ikisini birbirinden ayırmak zordur. Örneğin, konuşmanın baskın unsurları şarkıyla tamamen zıttır (soğuk ve sıcak gibi, farklı tezahürler, ancak aynı türden şeylerdir; biri diğerrinin zıt tezahürüdür, karşıt ucudur, birinin ya da diğerrinin terse çevrildiğini düşünürsek, ikisi birbirinin devamıdır aslında). Çok soğuktan geçerek ılığa ve sığağa ulaştığımız gibi tam aksini yaparak da bir süreklilik elde ederiz. Şarkı ve konuşma arasındaki ilişki de böyledir. İki olay, konuşma ve şarkı, aynı unsurları karşıt yönlerde kullanırlar.

Bizim şarkılarımızın ritim ve ölçüleri şarkı sözlerinin vurgularının ritim ve ölçülerinden kaynaklanmaktadır.

Milli Entonasyon

Milli entonasyon bir halk şarkısının gerçek ruhudur, ana fikridir. Nasıl farklı milletler farklı dillere ve farklı fonetiğe sahipse, aynı şekilde farklı milletler farklı şarkılara sahiptir ve şarkılarının seslerini farklı tonlarlar: biri gırtlaktan, öteki göğüsten, bir diğeri burundan, bir başkası damaktan gibi.

Ermeniler hem milli hem de milli olmayan entonasyona sahiptir. Milli olmayan entonasyon komşu milletlerin fonetiklerinden ödünç alınmıştır. Ermenilerin milli entonasyonunda doğal sesleri üretmek için göğüs ve kafa sesleri kullanılır. Duygu yoğunluğu ifade edilirken damak sesleriyle renklendirilir. Çoğu zaman buna burundan gelen hafif bir ses karışır ve bu karışım Fransız klarnetinin sesine çok yakın bir sestir; sözcüklerde burundan gelen öğeler bulunduğu, ve bunlar özellikle nakaratlarda a sesiyle bir araya geldiğinde, örneğin, na, nay, ki Surmalu le le'lerinin yaygın nakaratlarından. Bu bölgede le le yerine daha çok "na" ya da "nay" veya ikisi birden dönüşümlü olarak kullanılır. Diğer tonlamalar duru ve sanatsaldır (yalnız kızların şarkı söyleyişlerinde). Göğüs sesleri dolu, kafa sesleri berraktır. *Falsetto* kullanılmaz.

Şarkı Söylemenin Sanatsal İfadesi

Kızların doğal şarkı söyleme şekli gerçekten büyük bir sanatsal zevk verir. İnsan çok güzel tonların birbiri ardından akışına, birbiriyle kaynaşmasına, *legato*'da bir araya gelmesine hayran olur. *Portamentolar* tespit edilemez, basit değildir, neredeyse *legato* içinde erimiştir; ve her zaman güzel ve yumuşak bir vurguyla söylenir. Sert vurgular sevilmez, genellikle vurgunun öncesinde bir ses tutulur ve vurgunun gücü yumuşatılır; ve doğrudan vurgu söz konusu olduğunda vurgulanan ses dizinin daha pest tınlama bölgesinde yer alır. *Kreşendolar* ve *dekreşendolar* (< >) şarkının duygusuna uygun olarak mükemmel bir devinim içinde dalgalanır, kabarır ve sonra yatıştır ve yok olurlar. Sonuç bölümü, eğer bu bir dans şarkısı değilse, her zaman uzundur, ve son ayağın iki, üç ve dört katı kadar uzatılmasıyla zenginleştirilmiştir. Burada, insan huzurlu bir *morendoya* dönüşen *dekreşendonun* tadına tam anlamıyla varır.

Eğer bir şarkı ardışık bir dizi oluşturuyorsa, bu dizinin rengi de müteakib duyguyla gelişir. Şarkı söyleme sanatında, yine doğa kadar büyük bir usta yoktur.

Erkeklerin şarkı söyleme biçimlerinin yabancı üslup içinde tamamen yok olduğunu fark ettik çünkü onlar genelde yabancı üsluplarda söylüyorlar. Fakat neden? Çünkü, bir ev kadını olmaya hazırlanırken bütün gün annesinin kanatları

altında olan kız çocuğu, ailesinin bütün mirasını öğrenir ve geliştirir. Şarkının entonasyonu da ailesinin mirasıdır, ve beşikten başlayarak onun her bir ses ve rengini anne sütüyle emer. Dolayısıyla geleneği son derece sadık bir şekilde korur ve gelecekte çocuklarına aktarır. Oysa erkek neredeyse bütün gün dışarıdadır, özgürdür, yabancılarla iletişim içindedir ve üslubunu kaybedip yabancılaşır; daha doğrusu milli ve yabancıyı birbirine karıştırır. Okuyucu bu konuyla ilgili daha kapsamlı bir bahsi yabancı ekollerle ilgili tartışmamızda bulabilir.

Milli Halk Şarkısının Ruhu

Milli müziğin ruhu bir halkın şarkı söylerken içgüdüsel olarak kullandığı yöntemlerin bir bütünüdür.

Milli müziğin ruhu, seslerin farklı hareketleri; tonların ve dilin fonemleri arasındaki ilişkidir (dilbilgisel vurgu ile bir fikrin vurgulanması, müzikal vurgu). Milli müziğin ruhu, sözlerin ifade ettiği düşünce dizisi ve buna denk gelen doğaçlama ezgidir ki o da duyguların dizisidir. Milli müziğin ruhu ses renginin seçimidir (geniz, gırtlak ya da göğüs sesleri). Milli müziğin ruhu bir şarkıya uygun prozodinin seçimidir. Milli müziğin ruhu şarkı türleridir, vb. Bir şarkıyla doğrudan ilgili olan her şey, eğer doğrudansa, yapay değilse ve halkın maddi ve manevi yaşamının hakiki yansımalarıysa, milli müziğin ruhunu ifade eder.

Ezgilerin doğası hakikaten de bastırılmıştır; keder ve acı ifade ederler, fakat ümitsiz değildirler; içlerinde azim ve güç, kuvvet ve canlılık vardır. Siyasi koşullar nedeniyle özgürce gelişme fırsatı bulamamışlardır, zira ülke çok eski zamanlardan beri yakındaki ve uzaktaki devletler için savaş sebebi ve yağma alanı olmuştur.

Milli Şarkı Söyleme Üslubu

Milli şarkı söyleme üslubunun tanımlanması çok zordur; yine de bazı tespitlerde ve yorumlarda bulunmak mümkündür.

Şarkı söylerken, özellikle de dans ederken, Ermeni kızlarının karşılıklı ayakta duran ya da oturan ikililer oluşturduklarını ve birinin ağzından çıkanın diğeri-

nin ağızında yankılandığını gözlemledik. Ermeni oğlanlar, yani köyün gençleri, genellikle sağ kulaklarını sağ elleriyle ya da sol kulaklarını sol elleriyle avuç içine alarak şarkı söylerler. İki şarkı söyleme biçimi de (kızlar ve oğlanlar) kendi seslerinin rezonansını duymanın ve seslerinden keyif almanın bir yoludur. Genç erkeklerin kulaklarını avuç içleriyle kapatmaları Tatarlar, Türkler, Farslar ve Araplar gibi diğer doğulu milletlerde de yaygındır. Bununla birlikte, onlarda, kadınların ağız ağıza şarkı söylediklerini gözlemlemedik (o kadınların yüzlerini eşleri dışında kimse görmediğinden ben de görüp inceleyemedim). İlgiilenip sorduğumuzda böylesi bir gelenek olmadığını öğrendik. Dolayısıyla, şu an için bunun Ermenilere has milli bir pratik olduğunu düşünebiliriz.

Dolayısıyla, halk şarkısı söyleme üslubunun kapsamı, insanın konuşma sesiyle sınırlıdır.

ERMENİ KÖYLÜ MÜZİĞİ⁹

GİRİŞ

Vokal müzik

Batılı ve Doğulu Ezgiler

Ermeni halk müziğinin, Batı ve Doğu olmak üzere iki kolu vardır. Batılı ezgiler geniş ve karmaşık, zengin ve ciddi, parlak ve coşkuludur. Doğulu ezgiler kompakt ve basit, sade ve hafif, renksiz ve sakindir. İkisinde de uyuşukluktan eser yoktur.

Hem Batı hem de Doğu Ermeni köylüsünün müziği son derece zengin ve karmaşıktır ve Ermeni insanının maddi ve manevi dünyasını yoğun bir şekilde içinde barındırır. Her şarkı onun köylü yüreğinin samimi bir yankısı ve ruhunun berrak bir aynasıdır. Her şarkı küçük bir çerçeveye sıkışmış bir hayatın geniş bir kesitini resmeder.

9 1906 yılında yazılmış olan bu makale, Gomidas hayattayken ve vefat ettikten sonra (el yazmalarına dayanarak) farklı yerlerde farklı versiyonlar halinde yayınlanmıştır. Bu çeviride kullandığımız temel kaynaklar: Arşag Çobanyan'ın çevirisi ile Uluslararası Müzik Cemiyeti'nin Fransa kolunun yayını olan *Mercure musical et Bulletin Français de la Société Internationale de Musique* dergisinde yayınlanan "La musique rustique Arménienne" (yıl: 3, no: 5, 15 Mayıs 1907, s. 472-490); Vatche Barsoumian'ın çevirisi "Armenian Peasant Music," *Komitas: Essays and Articles, The Musicological Treatises of Komitas Vardapet* içinde, Vatsche Barsoumian çev., Pasadena: Drazark Press, 2001: 13-61 ve Kurken Kasparyan ve Marine Muşegyan'ın arşivdeki çeşitli yayınlanmamış versiyonlarından yola çıkarak oluşturduğu "Hay Keğçug Yerajış-dutyun," *Gomidas Vartabed: Usumnasirutyunner yev Hotvadzner*, cilt 1 içinde, Kurken Kasparyan ve Marine Muşegyan (ed.), Erivan: Sarkis Khaçents, 2005: 330-399. Çeviri: Şirin Özgün. Bu makalenin farklı versiyonlarında müzikal örnekler Gomidas Vartabed tarafından eklenmiş, çıkarılmış ve yeniden düzenlenmiştir. Biz bu çeviride, Gomidas hayattayken yayınlanan Fransızca kısa versiyonun içindeki örneklerin Vatche Barsoumian tarafından düzenlenmiş hallerini takip ettik. Burada ayrıca makalenin uzun versiyonundaki Zaman ve Ölçü bölümleri eklenmiştir.

Şarkı türleri

Ermeni köylü şarkısı türleri şunlardır:

- a. *Köylülerin gündelik hayatlarıyla ilgili şarkılar*: Tarla sürme, toprağı işleme, ekim, hasat, yük taşıma, harman dövme, yabancı otları temizleme ile ilgili şarkılar ve buğday öğütme, yapağı tarama, süt sağma, yün eğirme, beşik sallama gibi ev işleriyle ilgili şarkılar.
- b. *Ritüel şarkıları*: Dügün, vicag [Hampartsum bayramında niyet çekme ritüeli], hac yolculuğu, Paregentan [Karnaval] şarkıları, Dznunt [Noel] ve Zadig [Paskalya] *avedisleri* [iyi haber duaları], bayram şarkıları ve ağıtlar.
- c. *Destanlar*: Tarihsel-anlatısal şarkılar (epik, kahramanlık mersiyeleri vs.), dans ezgileri (kılıç-kalkan dansları, el çırpmalı danslar).
- d. *Lirik şarkılar*: Geçmişteki veya güncel toplumsal ve bireysel olaylarla ilgili şarkılar.
- e. *Khağlar*: Eğlenceli, hicivli, mizahi şarkılar, çoban şarkıları, aşk şarkıları, dans şarkıları, asker şarkıları, çiftçi şarkıları ve çocuk şarkıları.
- f. *Anduniler*: Gurbet ve hasret şarkıları.

Yaşa ve Cinsiyete Özgü Şarkılar

Bazı şarkılar belli bir yaşa ya da cinsiyete özgüdür, bazıları ise herkese. Yaşlı erkekler için uygun olan şarkılar; tarla sürme, toprağı işleme, ekim, hasat şarkıları, destanlar, lirik şarkılar ve *andunilerdir*.

Yaşlı kadınlara uygun şarkılar; yabancı otları ayıklama, ev işleri, hac yolculuğu, ağıt, destan (Mogk bölgesinde), lirik şarkılar, alaycı şarkılar, hiciv şarkıları, aile şarkıları, ninniler ve *andunilerdir*.

Genç erkeklere özgü şarkılar; tarla sürme, toprağı işleme, ekim, hasat, yük taşıma, harman dövme, niyet çekme, hac yolculuğu ile ilgili şarkılar, Karnaval, Noel ve Paskalya şarkıları, destanlar, lirik şarkılar, ninniler dışındaki *khağlar* ve *andunilerdir*.

Evli ve bekâr genç kadınlar harman dövme, yabancı otları ayıklama, ev işleri, niyet çekme, hac yolculuğu ile ilgili şarkıların yanı sıra kimi zaman da lirik şarkılar, *khağlar* ve *anduniler* söylerler.

Büyük çocuklar çeşitli nidalarla tarlada söylenen köylü şarkılarına katılırlar. Niyet çekme, hac, Karnaval, Noel ve Paskalya şarkıları ve özellikle de çeşitli *khağ*-lar (ninni dışında) söylerler. Düğün şarkılarına ise genç yaşlı, büyük küçük, erkek kadın, akraba ya da yabancı herkes katılır. Köy düğünü çeşitli ritüeller ve şarkılarla tatlandırılmış görkemli, sanatsal, şiirsel ve popüler bir temsildir. Zengin bir düğün, kesintili olarak kırk gün sürebilir. Düğün evlilik hayatına dair gerçek anlamıyla milli, geleneksel bir halk âdetidir ve kilisede kıyılan dini nikâhla [bıağ] ilgisi yoktur.

İnsan Sesi Tipleri

Köylerde hem kadın hem de erkek sesleri tiz bölgeden kullanılır. Her iki cins-te de pest sesler az bulunur.

Kadın sesi tipleri şunlardır:

1. Soprano.
2. Mezzo soprano.
3. Alto (tiz).

Erkek sesi tipleri şunlardır:

1. Tenor (tiz)
2. Tenor (pest)
3. Bariton (tiz)

Enstrümantal Müzik

Enstrümanlar

Enstrümantal müzik sadedir ve gelişmemiştir. *Hovvagan srink* [çoban kavalı], evrensel *bargabzug* [tulum], *tutag* [duduk] ve *şvi* [küçük kaval] gerçek halk çal-gılarıdır. Diğer tüm enstrümanlar yabancıdır ve sadece halk ozanları tarafından kullanılır.

Yaygın olarak kullanılan enstrümanlar şunlardır:

A. Nefesliler

Srink, *tutag*, *şvi* ya da *şhu*, *bargabzug* ağızlıksız; zurna, nayı ya da nay, ağızlıklı.

B. Telli

Çutag (kamança ya da kemançe), çanur (çongur) [çonguri], santur, tambur, saz ve tar.

C. Vurmalı

Tımpug [davul, koltuk davulu], dap [def / bendir] ve kos [askı davulu].

Srink

Bazı yerlerde *blul* ya da *dlul* ismi de verilen *srink* ya da *poğ* [kaval] çobanlara özgü milli bir çalgıdır. Kamıştan, ağaçtan (özellikle de kayısı ağacından), ve hatta metalden yapılabilir. *Srink* çalmaya halk arasında *poğ pçel* [kaval üflemek] denir. En ufak bir nefes bile bir kavalıdan ses çıkmasına neden olur fakat kavalı çalmak biraz zordur. Ağızın sol tarafı yarı kapalı olmalı ve sağ tarafı açık bırakılmalıdır. Dudaklar ve kaval tam ortada hizalanmalıdır, öyle ki birazcık açık bırakılan sağ tarafta biri diğerini engellemesin. Kavalın sesi bu açıklıktan gelir, zira enstrüman silindirik şeklindedir, iki tarafı da açıktır ve ağızlığı yoktur.

Bir kavalın boyu 40-70 santimetre arasındadır; dış çapı 2,5-3 santimetre; iç oluğun çapı ise yukarıdan aşağıya doğru 1,5-2 santimetredir. Ağız tarafındaki ucu 1-1,5 santimetre kadar daha dardır. Kenar kalınlığı 2-3 milimetre ve ağız tarafındaki ucu ancak yarım milimetre kalınlığındadır. On deliği bulunur, bunlardan üstteki sekiz tanesi kullanılır. Alttaki iki delik çok uzaktır, parmaklar onlara ulaşamaz ve enstrümanın tuşe kapağı yoktur. Parmak delikleri arasındaki göreceli uzaklık birinci ve ikinci delik arasında 3 santimetre, ikinci ve üçüncü delik arasında 5 santimetre, ve 3-4, 4-5, 5-6, 6-7, 7-8, ve 8-9. delikler arasında 1,6-1,7 santimetredir. 9. ve 10. delikler arasındaki uzaklık aşağı yukarı 4,5 santimetredir. Parmak deliklerinin çapı 7 milimetredir. Baştaki ve sondaki parmak deliklerinin büyüklüğü ve aralarındaki uzaklık değişebilse de deliklerin birbirlerine uzaklıklarının nispi ölçüsü sabittir.

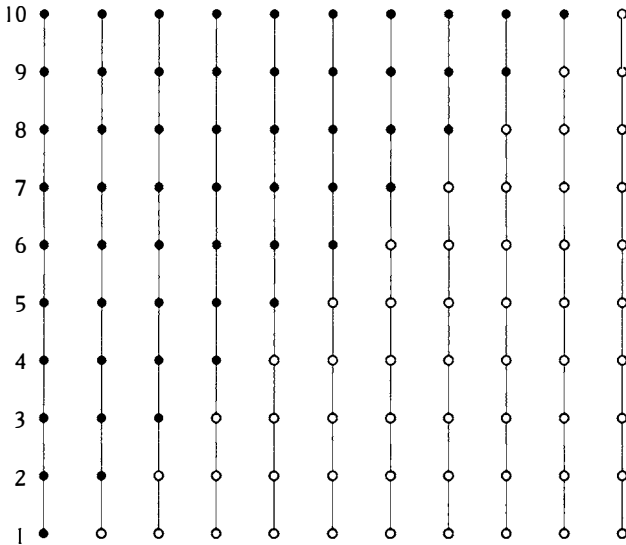
Yedi farklı kavalıdan alınmış olan bu ölçüler yaklaşık sabitlerdir. Usta kaval yapımcıları sıradan köylülerdir; ölçülere geleneksel âdetlere göre ve matematik hesaplamalar yapmadan karar verirler; bu nedenle bu enstrümanların perdeleri genellikle hatalıdır. Delikler şu şekilde dizilir: enstrümanın ön yüzünde 3, 4, 5, 6,

7, 8, ve 9. delikler düz bir çizgi oluşturur; alttan birinci delik sol tarafta, ikinci ise sağdadır; onuncu delik geride, daha yukarıdadır ve hafifçe sola kaymıştır.

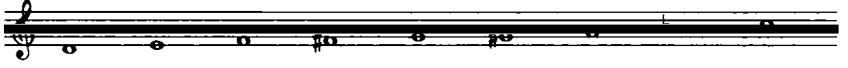
Kaval şu şekilde tutulur: alt ucundan 3, 4, 5, ve 6 numaralı delikler sol elin serçe parmağı, yüzük parmağı, orta parmak ve işaret parmağıyla kapatılır. Başparmak alt kısmı desteklemek için enstrümanın arkasına yerleşir. Sağ el, yüzük parmağı, orta parmak, işaret parmağı ve (arkadan) başparmakla kapatılan 7, 8, 9, ve 10 numaralı delikler için kullanılır. Bu arada serçe parmak enstrümanın orta bölümünü destekler. 5 numaralı deliği kapatan sol elin orta parmağı ve 7 numaralı deliği kapatan sağ elin yüzük parmağı esasen kapalı tutulur.

Kavalın çeşitli akortları vardır; do¹, re bemol¹, re¹ ve mi bemol¹ kavallar birbirleriyle uyumludur. Dizi yarım seslerin ve tam seslerin bir karışımıdır, ve bunların dereceleri şöyledir: 1-1/2-1-1/2-1/2-1/2-1/2-1/2-1/2-1. Kavalın diğer akortları şunlardır: si, mi¹, fa¹. Daha pest ya da tiz perdelerde kavallara rastlamadık.

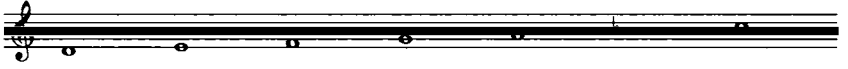
Burada verilen örnekler re¹ kavaldeki ses dizilişine göre dir.



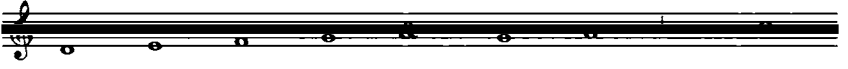
Tam bir kromatik diziden eksik olan sesler şunlardır: do^1 , $re\sharp^1$ ve si^1 [Bu seslerin eksik olmasının] sebebi, enstrümanda bunlara uygun ses deliğinin bulunmamasıdır. [Yukarıda] gösterilen si ve $do\sharp^1$ perdelerini [çıkartmak için gereken] tuşeler olmadığından bu notalar çalınamaz; dolayısıyla çalınabilen dizi şudur:



$Fa\sharp^1$ ve $sol\sharp^1$ perdeleri (5. ve 7. delikler) geleneksel olarak neredeyse tamamen kapalı kalırlar, yani kavalın temel yedi sesi şöyledir:

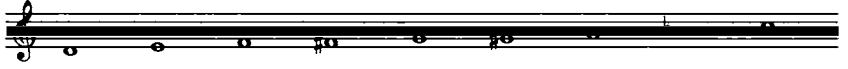


Bu yedi ses iki bitişik ve benzer tetrakorddan oluşur:

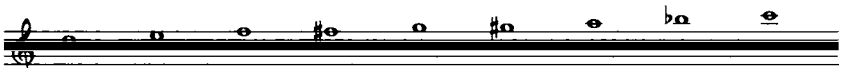


Ve

Kavala üfleminin dört şiddeti vardır: nazik, yumuşak, orta şiddette ve kuvvetli. Nazik üfleyerek aşağıdaki perdeler elde edilir:



Yumuşak üfleyerek:



Orta şiddette üfleyerek:



Kuvvetli üfleyerek:



Birinci, ikinci ve dördüncü diziler, birer oktav farkla birbirlerinin aynısı yani devamıdır. Üçüncü dizi ise ikinciden bir beşli yukarıdadır; bu nedenle Ermeni kavalı doğal bir üflemeli çalgıdır. Kavalın çalınabilen perdelerinin aralığı re^1 - do^4 'tür. Tuşe kapakları eklendiği takdirde tam üç oktav ve birkaç yarım ses içeren bir yarım oktav çalabilir. Birinci, ikinci ve üçüncü oktavların re^1 - fa^3 arası dereceleri kolaylıkla çalınabilir; üçüncünün çalınabilen son derecesi olan sol^3 'u ve dördüncünün la^3 'ya kadar olan perdelerini çıkarmak zordur; si^3 ve do^4 sesleri ise çok zordur.

Re^1 - do^2 arasındaki perdeler çok pürüzsüz, yumuşak, kadife gibi ve nazik tınlar. Hafif [*piano*] sesin, özellikle de en ince ve en narin hafif sesin gizemli ve büyümlü bir yumuşaklığı vardır: uzak, çok uzak bir vadide tınlıyormuş ve tatlı bir meltem ezginin dalga dalga sönen nefesini taşıyormuş gibi. Yarım hafif [*mezzo piano*] ve yarım kuvvetli [*mezzo forte*], piano kadar sakın değildir; bunlar gergindir, ama yine de bir nevi gizemli bir hissiyata sahiptirler.

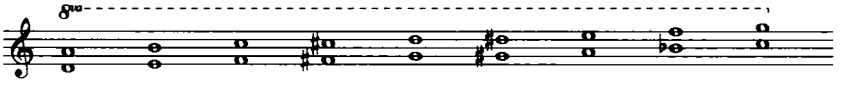
Re^2 ve do^3 arasında her sesin üç çeşit tınısı bulunur: basit, yumuşak ve bileşik. Basit tınlar parlak, enerjik ve naif duyulurlar. Yumuşak tınlar kemanın Flageolet seslerini hatırlatır, fakat bunlar çok duyarlı ve gizemlidirler ve ümitsizliği, derdi, kederi, avutulamaz bir ıstırap ve acı acı ağlamayı ifade ederler. Basit ses yumuşak sesle birleşerek giderek daha yumuşak bir hal alır. Yumuşak sesi tek başına üretmek zordur ve bu ses kararsız duyulur. Fakat basit sesle birleştiğinde çok güzel bir ses ortaya çıkar.

Bileşik tını re^1 - do^2 ve re^2 - do^3 dizileri paralel oktavlar halinde tınladığında ortaya çıkar:



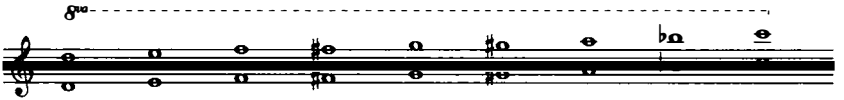
Ve iki çeşit karışım oluştururlar: hafif bir şekilde üflendiğinde re^1 - do^2 dizisi kuvvetli, re^2 - do^3 dizisi zayıf tınlar; sert bir şekilde üflendiğinde re^1 - do^2 dizisi zayıf duyulur, ve re^2 - do^3 dizisi ise kuvvetli. İkisi de canlı ve coşkuludur fakat boğuk ve pürüzlü bir ses üretirler. Bunun nedeni kavalın silindirinin pürüzsüz olmaması olabilir.

La^2 - sol^3 dizisi basit ve bileşik tınlara sahiptir. Basit tını keskin, yalın, düz ve kurudur; bileşik olanda ise paralel tam beşliler halinde tınlayan iki ses duyulur:



Temel sesler zayıf olsa bile bağımsız ve ezgiden yalıtılmış olarak duyulurlar.

Re^3 - do^4 dizisinde basit ve bileşik sesler bulunur. Basit sesler keskin, net ve parlaktır fakat ciyaklamaz. Bileşik sesler re^2 - do^3 dizisinden bir tam oktav yukarıda tamamen aynı tınıya sahiptir fakat sesler pürüzlü değildir, basit ve temizdir.



Bazen beşinci oktav $fa\sharp^3$ - mi^4 dizisinin $fa\sharp^3$, $sol\sharp^3$ ve la^3 notalarını elde etmek de mümkündür. Bunlar paralel büyük üçlüler halinde bileşik duyulur.



Sadece basit tonları çalmak neredeyse imkânsızdır.

Kaval çok kıvrak bir enstrümandır ve ses genişliğinin sınırları içinde çeşitli sanatsal nüanslara sahip her tür ezgi çalınabilir. Kavalın diğer nefesli enstrümanlarda bulunmayan kendine özgü özellikleri şunlardır:

1. Paralel oktavların, beşlilerin, ve hatta üçlülerin eş zamanlı olarak çalınması.
2. Çeşitli tınılara sahip tonların hızlı ve güzel bir şekilde çeşitlenmesi.
3. Çeşitli ifade biçimi ve kullanımlarla, kemandaki ♯ ♯ ♯ ile ve diğer tremolo-larla karşılaştırılabilecek kendine özgü bir tremolo. Çok hızlı çalındığında ise parmakları keman üzerinde titreterek üretilen vibratoya benzer.

Kaval bazı gizemli duygular uyandırabilir, özellikle de birkaç kaval birlikte çalındığında. Akorların tremoloları doğayı anlatır, suyun şırıltısını, tenhada rüz-gârın esmesini çağırıştırır.

Enstrümanın geliştirilebilecek eksikleri şunlardır:

1. Zayıf pest sesler.
2. Tuş takımının yokluğu.
3. Perde derecelerinin doğru yerde olmaması
4. $\text{Re}^2\text{-do}^3$ dizisindeki karmaşık seslerin temiz olmaması. Bu belki de içerdeki boşluğun pürüzlü ve bozuk yüzeyinin hava akışını engellemesinden kaynaklanmaktadır.
5. Tiz seslerin üretilmesindeki zorluk.

Çoban Çalgıları

Kavalı [poğ] çalanlar genellikle koyunları su içmeye götürüp getiren ve otlatan, bir yandan da çeşitli ezgiler çalan çobanlardır. Bazen sürü dinlenirken ya da otlarken bir ağaca ya da kayaya yaslanır ve kaba parmaklarıyla cansız enstrümanın deliklerinden yaşam üflerler. Kalplerini açar ve doğanın kucağına alev ve ateş akıtırlar; ya da kör vadilere, dağlar arasındaki geçitlere ve soğuk rüzgârlara neşeyi ve gülmeyi anlatırlar; veya kavallarıyla bir kahramanın cesaretini över ve yalnızlıkları içinde kendileri de cesaret kazanırlar. Ve doğadaki görünmeyen sabah ruhlarının nefesiyle birlikte yükselen nazik ton, çok yukarılara yükselir ve bir rüya gibi duyulur.

Çoban kavalıyla çalınan ezgi türleri doğayla, aşkla, kahramanlıkla ilgilidir ya da dansa uygun veya fantastiktir. Kaval çalma işi gün içinde koyunları otlatırken, gece ise evin ya da çadırın önünde yapılır.

Bargabzug

Bargabzug [tulum] kesenin [barg] büzülmesiyle [bzel] yani sıkıştırılmasıyla, ezilmesiyle ses üreten bir enstrümandır. *Bargabzug* dans ezgileri çalmak için kullanılır. Genel kullanımda bu enstrüman giderek yerini zurna veya neye bırakmıştır. Bu iki enstrüman her zaman davulla birlikte çalınır. *Bargabzugun* tasarımı herkesçe bilinmektedir çünkü bu evrensel bir enstrümandır.

Çalgı Toplulukları

Yabancı enstrümanlar hakkında yazmak bizim amacımızın dışında kalıyor. Burada bahsetmeye değer olan çeşitli çalgıcı grupları şu isimlerle bilinirler: zurnaçi [zurnacı], *sazandar* [sazende] ve *aşuğ* [âşık]. Bunlardan her biri farklı çalgıcılardan oluşur.

Zurnacı grubu iki zurnacıdan ve bir davulcudan ya da iki neyzenden ve bir davulcudan oluşur. Biri solist, diğeri de eşlikçi, dem tutucudur. Davul ise ritmi ya da vurguları temin eder. Grup hem doğulu hem de batılı ezgileri şarkı söylemeden çalar, fakat ikisi de iyi duyulmaz: Avrupalı ezgiler gülünç duyulur, milli olanlar tatsızdır; çünkü dizilerdeki sesler birbirine uymaz ve diğer doğulu ezgiler eksiktir. Her şey çalgıcının zevkine ve yeteneğine göre şekillenir. Ezgiler iki ney ve bir davulla çalındığında daha temiz duyulur.

Sazandar grubu bir tar, bir keman ve bir teften, ya da bir tar, bir çanur ve bir teften oluşur. Bazen de eksik bir şekilde bir tar ve bir tef ya da bir keman ve bir tef veya bir çanur ve bir teften oluşurlar. Bunlar her çeşit ezgiyi daha güzel bir şekilde çalar ve söylerler.

Kusan [ozan] ya da *aşuğ* [âşık] gruplarında bir keman, bir çonguri ve bir santur; ya da bir keman, bir tar, bir santur; veya bir çonguri, bir tar ve bir santur; ya da bir keman, bir çanur ve bir santur ve kimi zaman da santurun yerine bir tef bulunur. Bunlar da diğerleri gibi her çeşit ezgiyi çalarlar, fakat daha çok Arap, Fars ve Türk âşık müziği tarzında çalar ve söylerler. *Sazandarlar* ve *kusanlar* kentli orta ve üst sınıftan müzisyenlerdir; düğünlerde, ziyafetlerde ve çeşitli şenliklerde yer alırlar fakat asıl, aylık ya da günlük olarak kahvehanelerde çalarlar.

Solo

Yalnızca gezgin ozanlar solo çalarlar. Elllerinde bir saz, tar, çonguri ya da keman görebilirsiniz. Köyden köye gider, halk şarkıları, özgün veya yabancı ezgiler çalıp söyler, şarkılarla süsledikleri hikâyeleri, eski ve yeni olayları anlatırlar.

Köylülerin asıl halk enstrümanları kaval, *tutag*, *şvi*, tulum (bu enstrümanlar bir grup içinde çalınmaz), ve kimi zaman da tefle eşlik edilen bir saz ya da tardır. Sadece enstrümantal olan aletler *tutag*, *şvi*, tulum ve kısmen de kaval ve teftir.

Avrupalı enstrümanlar arasından geçen yüzyılın başından itibaren iki solo enstrüman, ikisi de epey beğenilen flüt ve klarnet, kentli Batı Ermenileri tarafından benimsenmiştir.

Vokal-Enstrümantal Müzik

Türleri

Vokal-enstrümantal müziğin iki çeşidi vardır: solo müzikler ve topluluk olarak çalınan müzikler. Solo icranın iki çeşidi bulunur: eşzamanlı ve karşılıklı soru cevap şeklinde. İnsan sesi ve enstrüman, paralel ünisonlar ya da oktavlar halinde tınladığında eşzamanlı form ortaya çıkar. Bu, hakiki halk icrasındır ve köy müziğine özgüdür. İnsan sesi ve enstrümanlar karşılıklı birbirlerini izlediklerinde ise soru-cevap formu oluşur: ya enstrümanlar bütün ezgiyi çalar ve şarkıyı bağlarlar; ya da çalmaya başlar, şarkıyı ekler, ve şarkıcılar soluklanmak için durduğunda enstrümantal bir ara ezgi çalar ve sonunda şarkıdan bölümleri tekrar ederler. Karşılıklı çalmada ya bağımsız bir ezgi ya da bu ezginin karakteristik motifleri çalınır. Bu form da yabancısıdır ve *kusan* [ozan] tarzına özgüdür.

İnsanlar kavalı yalnızca kendileri şarkı söylerken, eşlik etmesi için kullanırlar. Geceleri, dinlenmeye çekilmeden önce, çobanlar kavalları ile eşlik ederek aşk ve kahramanlık şarkıları ve bazen de dans şarkıları söylerler.

Topluluklara özgü formlar hep beraber, karşılıklı olarak ya da bir dem sesiyle icra edilebilir.

Dem tutma

Dem tutma enstrümantal ve vokal müzikte özel bir sanattır. Dem sesi şarkı söylenirken ya da enstrüman çalınırken tutulan bir sestir. Dem bir ezginin sonuna kadar, ya da ezginin bir bölümünün bitiminde nefes almak gereken yere kadar sürekli duyulur. Dem tutma yumuşak olmalı ve öne çıkmamalı, ve çeşitli ezgisel fikirleri birbirine bağlamaya ve süreklilik sağlamaya yaramalıdır. Dem tutma ezginin tasarlanışına sadıktır ve ezgi yapısını güçlendirir. Onaylayan ve olumlayan bir doğası vardır. Dem ezginin karar sesiyle ve bazen uygun olduğunda son seslerle tutulur. Ezgi bileşik bir yapıdaysa, analiz edilmeli, basit formlar ayırt edilmeli ve kurallara uyarak her birine uygun dem tutulmalıdır.

Solo enstrüman çalımında, dem sesi yumuşak bir şekilde çalan, ezgiye herhangi bir renk eklemeyen ya da ezgi akışını engellemeyen bir eşlik olarak kullanılır. Zurnacı grubunda ilk zurna ya da ney asıl ezgiyi çalar, ikinci enstrüman ise ezginin gücüne göre ona dem tutar. Ney ile tutulan dem hoştur, çünkü temkinli, yumuşak ve hafiftir; oysa zurnanın tuttuğu dem yorucu, sıkıcı, bıkırtıcı ve rahatsız edicidir, çünkü tonu katı, haşın ve yüksektir ve yumuşak seslere sahip değildir.

Normalde solo şarkı söylerken enstrümantal bir dem ile eşlik edilmez fakat bir dem tutulduğunda enstrüman tek sesle ve çok yumuşak bir şekilde çalar ve şarkıcı soluklanmak için durduğunda kısa ve farklı bir ezgi ile araya girer. Şarkıcı tekrar başlar başlamaz tek sese geri döner.

Araya girerek dem tutma ince ve muhteşem bir sanattır ve Kürt ezgilerine özgüdür. Dem tutmak bir Ermeni köylü geleneği olmadığından, köylü kendi *khağla*larında [oyun, şarkı] dem tutmaz, fakat bir *dağ* (yazılı lehçede yabancı şarkı) duyduğunda hemen bir dem tutar, özellikle de şarkı biraz ağırsa.

Halk Ezgilerinin Gelişimi ve Etkileri

Gatoğigos Kevork IV ve Magar I Dönemlerinde Kilise Okullarının Rolü

Bir zamanlar köylü şarkıları değersiz kabul edilirdi. Geçen yüzyılın eğitimli adamları bile Ermeni köylüsünün şiir ya da şarkıya sahip olmadığı fikrini yazdılar ve yaydılar. Bu görüş kısa sürede yaygınlaştı, çünkü köylü için de ekmek ve

su kadar doğal bir ihtiyaç olan bu gündelik yaratımların bir değeri yok. Köylü ürettiği şarkıların çoğunu hor görür; bu "elden düşme şeyleri ve kız şarkılarını" derleyen ve özenle yazan araştırmacılarla alay eder.

Eski kilise okullarının muganni hocaları, çocukların taze kalplerini, duygularını sade, narin ve hakiki halk şarkılarıyla beslediler. Bu okullarda eğitim gören çocuklar, bu şarkıları evlerine taşıyarak yabancılaşmış, üveyleşmiş hanelerinde, eğitilmiş ancak Ermeni yüreğinin taşkınlıklarına hasret ailelerinin çatısı altında söylediler. Kentli Ermeni de kaybettiğine kavuşur kavuşmaz onu bağrına bastı ve hakiki müziğinin üzerine titremeye başladı. O günden itibaren halk ezgileri yeniden canlandı; yeni bir ruh ve taze güçle ivme kazanarak ilerliyor ve çoğalıyor.

Köy müziği okullar aracılığıyla kente ulaşmış kök saldıığında, Ermeni *kusanlar* [ozanlar] da doğal olarak, zamanın gereklerine uyarak, halk müziği tarzında şarkılar yaratmaya ve icra etmeye başladılar.

Kusanlar [Ozanlar]

Ermeni ozanların halk müziğinden bağımsız, kendilerine özgü okulları vardır. Ozan okulları iki türdür: Birincisi eğitilmiş, ikincisi ise alaylı ozanlardan oluşur. İkinci gruba dahil olanlar hakiki halk müziği ile eğitilmiş ozan okulu arasında köprü oluştururlar. Anadilde ve farklı dillerde şarkılar söylerler. Yabancı ezgileri icra ediş biçimleri kaba ve bozuktur; söyledikleri Ermeni halk şarkıları ise epey düzgün olsa da, haşin, yamuk yumuk, gelişigüzel, zevksiz süslemelerle doludur.

Ne yazık ki bu hiç de hoş olmayan gösterişli üslup kırsalda yaşayan erkekler tarafından da ergenlikten itibaren kullanılır. Kadınlarsa saf milli entonasyonu korumuşlardır.

Eğitilmiş ozanlar ara sıra halk şarkıları söyler fakat daha çok Arap, Fars ve Türk müzikleriyle ilgilidirler. Halk şarkılarını ciddi icralara yönelik değil, eğlence müziği olarak görürler, çünkü bu şarkıları kaba, önemsiz ve üslupsuz, ve kendi okullarının ruhuyla uyumsuz bulurlar.

Bunlar, son zamanlarda daha çok Arap, Fars ve Türk âşık edebiyatı ve müziği kurallarını takip ederek Ermenice şarkılar çalmakta ve söylemektedirler. Sıklıkla

hali hazırda var olan ezgilere yeni sözler uyarlarlar. Bu gibi durumlarda Türklerin şarkı ve türki [şarkı ve türkü] ezgilerini kullanırlar çünkü aslında Arap ya da Fars ezgilerini çok duymazlar; duymuş oldukları Arap ve Fars ezgileri epey ağır ve şairanedir; destan üslubuna uygun değildir.

Kendi kendini yetiştiren ozanlar ise hem Ermeni halk şiirinin ölçülerini ve halk müziğinin ezgilerini, hem de yabancı ölçüleri ve ezgileri kullanırlar. Bu ozanlar arasında kimi şarkıcılar şehirlerde ya da kasabalarda yaşarlar. Şarkılarının çoğunun tamamen kişisel bir karakteri vardır ve bu nedenle bu şarkılar kısa sürede yok olur. İstisnasız bütün ezgiler yabancıdır.

Şarkıların Yaratılışı

Halk Şarkılarını Yaratanlar

Bir Ermeni köylüsüne herhangi bir şarkının memleketini sorun; bilse de bil-mese de size bir köy ismi verecektir. Şarkıyı besteleyenin ismini sorun, o köyün tanınmış şarkıcısının ismini verecektir. Şarkıcıya sorarsanız başka birinin ismini verecek ya da omuz silkecektir. Yazarın ismi, örneğin bir sırtlan tarafından yaralanan, boğulan, tipinin ortasında nefessiz kalan, öldürülen ya da kızı kaçırılan birinin hikâyesini anlatan şarkılarda bellidir. Böyle şarkılar köyün tanınmış şarkıcıları ile gezgin, halktan, eğitimsiz ozanlar tarafından yazılırlar. Olayı anlattıktan sonra, son kıtada kendi isimlerini geçirirler. (Bu yabancı bir âdettir, Ermeniler bu üslubu sadece anlatısal şarkılarda kullanırlar). Fakat zamanla, şarkılar eskidikçe yazar unutulur ya da başka bir şarkıcıyla karıştırılmaya başlanır, çünkü köylüyü asıl ilgilendiren yazar değil, şarkının kendisidir; yazar bugün biri, yarın da başkası olabilir. Beste yapmak köylü için doğal bir yetenektir; bütün köylüler nasıl şarkı besteleneceğini ve söyleneceğini az çok bilir. Beste yapma sanatını doğadan öğrenirler; doğa onların sadık okuludur.

Kentli Ermeniler bu şarkılara "kırsal" şarkılar, "köylü" şarkıları, ya da "halk" şarkıları der ve haklıdırlar, zira şarkıyı yaratan köylüdür; bir şarkının yaratılmasında her köylünün rolü vardır.

Halk, Şarkılarını Nasıl Besteler?

1905 yılının yaz aylarını Haric Manastırı'nda geçiriyordum (Şirag'da, Aleksandropol'den 28 verst¹⁰ uzakta, Arakadz dağında). Vartavar bayramında hacca gelen büyük bir kalabalık vardı. Köylü kızlar, yeni gelinler, delikanlılar, hacda âdet olduğu üzere, dans etmeye, şarkılar doğaçlayıp söylemeye başladılar. Bu doğal, şiirsel, anlamlı ve hünerli dansların grotesk, zevksiz ve kaba saba zurnayla baltalanması ne yazık. Hac yeri esas anlamını yitirdi, zurnacı ve yeme içme mekânına döndü. Uzak-yakın her köy beraberinde kendi zurna grubunu getirir. Her bir köşede ya da avlunun tam ortasında, çoğu zaman yan yana duran on zurnacının etrafında toplanmış, kıpırdayacak yeri olmayan bir kalabalık hayal edin... İğne atsan yere düşmez... Yüksek tepelerden, derin vadilerden on zurnanın dik sesi yankılanıyordu. Tüpler ürpertici, susmak bilmeyen ve kaba saba seslerin dayanılmaz gürültüsü. Odana girmeyi dene, kapıları sıkıca kapa, ne fayda! Zurnanın bıktıran zırlıtısı duvarı bile aşıyor. Tam tamına bir buçuk gün boyunca kulaklarımızı ve sinirlerimizi zurnalara teslim ettik. Sonunda, ikinci gün, öğleden sonra, herkes köyüne ve işine gücüne döndü.

Manastır rahatsız edilmeden önceki huzuruna kavuşunca, arkadaşım Yervant Vartabed'e şikâyetlerimi dile getirdim. Zurnacı müziğinin beni ne kadar sinirlendirdiğini; hakiki, temiz, şiirsel köylü şarkılarının yok oluşunun ne kadar üzdüğünü anlattım.

Hayr Yervant'ın erkek kardeşi hemen köye gitti, akrabalarının kızlarıyla gelinlerini manastırın avlusuna topladı. Günlerden pazartesiydi, *Merelots*.¹¹ Ah! İşte o zaman memleketin gönülden şarkılarını dinledik ve gerçek bir hac yaptık. Ben binanın düz damına çıkmış, elimde kâğıt kalem şarkıcıların gelmesini bekliyordum. İlk kez bütün sürece başından itibaren katılacaktım, bunu yapmak geçmişte mümkün olmamıştı, zira dansa gece başladıklarından, ben hep şarkıların son haline yetişiyordum. Onları izlerken, ne kadar yanıldığının farkına vardım.

10 Verst, versta: Rus uzunluk ölçüsü birimi. 1,0668 km.

11 Ölülerini anma günü.

Önce dört kişi geldi ve bir çember oluşturdu. Dansa başlarken âdet olduğu üzere, sağa doğru sessizlik içinde, simetrik adımlarla iki tur döndüler. Gruptaki en iyi şarkıcı aşağıdaki nakaratı söylemeye başladı:

"Aman, Tello Tello!
Sirun [Güzel] Tello Tello!"

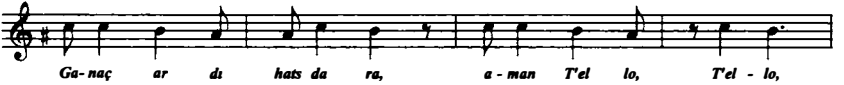
Ezgisi de şöyleydi:

1a



Grup bunu aynı şekilde tekrar etti; bar başı şarkının ilk bölümünü ve nakaratın ilk dizesini söyledi:

1b



Grup aynısını tekrar etti, bar başı şarkının ikinci bölümünü ve nakaratın ikinci dizesini küçük bir ekleme yaparak söyledi:

1c



Coşku artarken ezgi giderek gelişti ve şu şekilde değışti:

2



3



4



5



6



7



8



Dansın hızı arttıkça 6., 7 ve 8. varyantların ölçüleri de değişti. Sekizinci varyantın tam ortasında ikinci bir grup daha dansa girdi. *Bar*n başına yeni biri geldi. Güzel sesli, şarkı söylemeye yetenekli genç kız ve oğlanlar *bar* başı oluyorlar. Bunlardan biri öne çıktığında eski *bar* başı yerini yenisine verip onun soluna geçiyor.

İkinci *bar* başı ezgiyi değiştirdi ve ilk bölümü bir derece yukarıdan söyledi.

9



Ezgi şu şekilde gelişti:

10



11



12



Bu noktada bazı başka genç kadınlar dansa katıldılar; bar başı yine değişti. Bu [bar başı] daha da yukarıdan söylüyordu:

13



Dans sırasında ise şu şekli aldı:

14



Birden uzakta dikilip seyreden bir kızı çağırmaya başladılar; kızı dansa çektiler ve onu yeni bar başı yaptılar. Dans, bu genç kız katılana kadar bir anlığına durmuştu. O, köylerinin en iyi şarkıcısı ve dansçısıydı. Âdet yerini bulsun diye, dans etmek ve şarkı söylemek için içi gitse bile isteksizmiş gibi davranıyordu.

Dans coşkusunun zirvesine ulaştı. Bar başı o harika sesiyle ezgiyi dönüştürdü, ona yeni bir ruh katarak yeni bir tat ve renk verdi.

15



Ezgi her biri özel bir güzelliğe sahip olan aşağıdaki değişimlerden geçti:

16



17



18



19



20



21



Bunu izleyen şarkılar da bu şarkının temel motifinden türediler. Ezgi değiştikçe yeni şarkılar da farklılaştılar. O gün söylenen şarkıların çoğunun ölçüsü birincisi uzun/vurgulu ikincisi kısa/vurgusuz iki heceden (*medzasar*) $\text{♩} \text{♩}$, birincisi kısa/vurgusuz ikincisi uzun/vurgulu iki heceden (*medzaverç*) $\text{♩} \text{♩}$ ya da ikisinin bileşiminden, yani $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ ve $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ ölçüsünden oluşuyordu.

İkinci şarkı şöyleydi: [Ör. (22)]¹²

① motifi, önceki şarkının bu şarkıda tekrarlayan ses vurgusu (iki kısa bir uzun hece) idi: ② Bu motif, şarkının başında iki veya daha çok kez tekrarlandıktan sonra ikinci ayakta ③ şeklini alır. Son ayakta ise, şu şekilde ④ veya böyle ⑤ çevrilir; sol² çarpması ana notalardan biri haline gelir; fa² notasını bertaraf ederek ♩ (sekizlik) zaman değerinin tamamını kullanır ⑥.



Üçüncü şarkı şöyleydi: [Ör. (23-29)]

Dördüncü şarkı şöyleydi: [Ör. (30)]

Bunun varyantları şunlardı: [Ör. (31-38)]

Beşinci şarkı şöyleydi: [Ör. (39)]

Bunun varyantları şunlardı: [Ör. (40-45)]

12 Köşeli parantezle belirtilen yerler Gomidas Vartabed'in daha sonra doldurmak üzere boş bıraktığı örneklerdir. Bu örneklerin çeşitli arşiv belgelerinden ve el yazması versiyonlardan tamamlanmış hali için bkz. Kasparyan ve Muşegyan, 2005, 330-399.

Şarkıcılar son şarkıların temposunu öyle arttırdılar ki artık şarkıyı söylemiyor sadece nefes alıp verme biçiminde telaffuz ediyorlardı. Tek tek zayıf vurgular kulağa çarpıyordu. *Bar* başı yavaş yavaş tempoyu düşürdü ve ezgiye geri döndü. [Ör. (46-49)]

Altıncı şarkı şöyleydi: [Ör. (50)]

Bu ezgi orada bulunan seyircilerden birini memnun etmedi ve seyirci ezgiyi değiştirmelerini istedi. Onlar da değiştirdiler. Fakat bu [yenisi], bu şarkıyla daha önceki şarkının ayırt edici motiflerinin bir araya gelmesiyle ortaya çıktı. [Ör. (51)]

Şarkı aşağıdaki şekilde çeşitlendi: [Ör. (52-57)]--

Son iki çeşitlemede dans yine hızlandı, üç zamanlı  iki zamanlıya dö-nüştü .

Yedinci şarkının ve kısmen de altıncı şarkının etkisi altında olan sekizinci şarkı şu hale geldi: [Ör. (58)]

[Şarkı] dans sırasında çeşitlendi: [Ör. (59-60)]

Giderek hızlandı ve kısaldı: [Ör. (61-63)]

O gün otuz dört yeni şarkıyı kâğıda geçirdim. Bu, köylü şarkılarının nasıl doğdukları ve nasıl yerinde çoğalıp geliştiklerini açıklamak için yeterli bir sayı.

Dans sona erdi. Ricam üzerine genç kızlar hep birlikte ilk şarkıyı söylediler, fakat bu sefer son *bar* başının ezgisini kullandılar. Onlara daha önceki *bar* başlarının söylediklerini hatırlatmaya çalıştığımda bireysel yaratım konusuna önem vermediler; zira köyün en önde gelen şarkıcısı yumuşak sesi ve doğal yeteneği sayesinde herkesin söylediğini toparlamış; daha sanatsal bir biçimde ifade etmişti. "Bizim söylediklerimiz iyi değildi" diye itiraz ettiler. "Şarkıcı Vartabed" in böylesi önemsiz şeylerin peşine düşmesine şaşırdılar. Şarkıdır, söylenir ve biter.

İkinci bir kız çatıya gelip de sohbete başladıklarında şarkıyı neredeyse bitirmişti. Birkaç dakika sonra yeni gelen gitti ve öteki şarkıya devam etti:

22b (65)



Birden yaşlı bir kadın öfkeyle bağırarak kızı aşağıya çağırırdı. Kız hemen aşağı indi ve şarkı durdu. Araya girdiği için yaşlı kadına lanet okudum.

Uzun süre kulak kabarttım fakat şarkıyı bir daha duyamadım.

Şarkının sözleri, bir parça ekmek için başkalarına hizmet etmek zorunda olan yeniyetme bir kızın ruh halini anlatıyor. Kız öksüzdü, öğrendiğine göre annesini çok küçükken kaybetmişti ve çalışırken annesini düşünüyordu. Şarkıyı söylerken, öksüzlüğün yarattığı kederi anlatıyordu ve ruhunun suretini yansıtıyordu. Bu şarkıyı onun gibi öksüz olan diğer genç kızlar da duysaydı, eminim ki kızın üzüntüsünü ve bu üzüntünün müzikal ifadesini derinden paylaşırlardı, şarkı kesinlikle yüreklerinin derinliklerinden geçenleri anlatırdı.

Zamanla bu şarkı unutulacak ya da yalnızca ona dair bir hatıra kalacak, çünkü köylü için şarkı yaratmak konuşmak kadar sıradandır. Eğer söylenenleri kimse yazıya dökmezse ya da düşünceler ruhumuzda saklanmazsa onları daha sonra hatırlamayacağız.

Ezgilerin Çeşitlenmesi

Ermeni halk şarkıları uzunluk, ölçü, ses derecesi, ezgi ve süsleme gibi beş unsur üzerinden çeşitlenir. Uzunluklarına göre ezgisel varyantları üç gruba ayırabiliriz: a) uzun ve kısa, b) tamamlanmış ve eksik, c) basit ve bileşik.

Uzun:

23a (66)



ve onun çeşitlemeleri:

23b (67)



23c (68)



Nakarat atıldığında uzunluk da azalır:

24a (69)



ve yeni çeşitlemeler oluşur:

24b (70)



24c (71)



24d (72)



Kısa:

25 (73)



Ezginin karakteristik motiflerinden seçilen yeni bir parça ya da nakarat eklendiğinde uzunluk artar:

26a (74)



26b (75)



Tamamlanmış:

27 (76)



Ezgi iki ana müzik cümlelerinden birisi atıldığında eksik hale gelir:

28 (77)



Eksik:

Eksik ezgi iki sebepten meydana gelir: Şarkıcılar şarkıların sadece sevdikleri kısmını akıllarında tutar, beğenmedikleri kısmını boş verirler, ya da bütünü öğrenememiş olduklarında bir kısmını unuturlar.

29 (78)



Eksik ezgiyi, yetenekli şarkıcılar tamamlar:

30 (79)



Basit:

31 (80)



ya da: Örnek 81

Benzer ya da farklı nakaratlar çeşitli süslemelerle birlikte ezginin anlatısal yapısını zenginleştirip yeni bir örüntü yarattığında bileşik hale gelir:

32 (82)



Burada benzer içerikli küçük cümlelerin tekrar edilmesi müzikal motiflere büyüleyici ve narin bir ifade katar, özellikle de lirik olanlarına. Farklı içerikli nakaratlarsa ezgiye tazelik katarlar.

33 (83)



Ölçüdeki çeşitlemeler iki gruba ayrılır: basit ölçüler ve bileşik ölçüler.

Basitte, çift zamanlı ölçü:

34 (84)



tek zamanlı ölçüye dönüşür:

35 (85)



ya da tek zamanlı ölçü:

36 (86)



çift zamanlı ölçüye dönüşür:

37 (87)



Bileşik ölçü

38 (88)



basit, üç zamanlı ölçüye dönüşür:

39a (89)



ve

39b (90)



ya da basit, ikilik zamanda ölçüye dönüşür:

40 (91)



Bileşik ölçü basit olduğunda:

41 (92)



simetrik ve tutarlı bileşik ölçü biçimini kısmen edindiğinde:

42a (93)



ya da bütünüyle edindiğinde:

42b (94)



düzenlidir.

Benzer bir şekilde, düzenli bir bileşik ölçü:

43 (95)



bileşik, fakat farklı bir şekilde düzenli bir hale gelir:

44 (96)



ya da Örnek 97

Ölçünün düzenli sıralanışı içinde

45 (98)



asimetrik bir kesinti olursa:

46 (99)



düzensiz çeşitleme ortaya çıkar.

Şarkı boyunca ezginin vurgulanan perdesi yukarı taşındığında ya da bütün ezgi yüksek perdeden söylendiğinde perde çeşitlenmesi ortaya çıkar.

47a (100a)



47b (100b)



ya da genellikle sadece ilk müzik cümlesinde gerçekleşir:

48a (101)



ve

48b (102 ya da 103)



motifleri bir ikili tizleşerek

48c (104)



ya da şu:

49a (105)



bir üçlü tizleştiğinde :

49b (106)



aşağıdaki renklere sahip olur:

52b (1 1 2)



Süslemeyle oluşturulan çeşitlemeler iki türdür: süreyle ve perdeyle yapılan çeşitlemeler. İkisinin de pek çok farklı çeşitlemesi mevcuttur.

İlk örnekteki süsleme basittir ve süre kompakttır; ikincide sesler dalgalanır, süre bölünmüştür; üçüncüdeki perdeler daha hareketlidir ve ritmik kalıp daha incelikle şekillendirilmiştir.

Hikâyelerde olduğu gibi, çeşitlemeler köylüler arasında ağızdan ağıza oluşur ve gelişir. Bir şarkı ikinci söylenişinde çoktan farklılaşmıştır. Herkes şarkıya kendi kişisel damgasını vurur ve başkasına aktarır. Şarkı böylece sürekli yeni değişimlere maruz kalır. Yeni bir şarkı ortaya çıktığında halkın dikkatini çeker, kısa sürede yaygınlaşır ve eskisinin yerini alır.

Halk Şarkılarındaki Lehçeler

Halk ezgileri ile yerel koşullar arasında çok yakın ve doğal bir ilişki vardır. Her bir mekân o çevreye has bir üslup üretir. Yani, belli bir müzikal fikir çeşitli mekânlarda farklı ifadeler bulur. Bir yerde ezgisel üslup basittir, bir diğerinde karmaşık, bir başkasında yalındır, dördüncü bir mekânda süslüdür, beşincide sadedir, altıncıda sanatsaldır vs. Ezgiler biçim ve ifade bakımından farklı olsalar da ruhen aynıdırlar, çünkü hepsi Ermenilere özgü ortak bir müzikal kökene sahiptir.

Yerel ezgilerden, müzikal lehçeler doğar. Bunlar o kadar belirgindir ki köylüler onları coğrafi isimlerle birbirlerinden ayırırlar.

Ulusal ve yabancı müzik arasındaki sınır şu şekilde çizilir: Batı Ermenileri Ermeni, Kürt ya da Türk ezgileri; Doğu Ermenileri ise Ermeni, Kürt, Türk (Azeri) ve

Fars ezgileri söylerler. Köylü, Rum, Süryani, Rus ezgilerini ve diğer ezgileri de tanıyabilir fakat bunları kendi dillerinde söyler.

Ezgiler dağ ezgileri ve ova ezgileri olarak sınıflandırılır, böylelikle dağ ve ova arasında doğal bir coğrafi sınır çizilir. Bu ezgiler bölgelere göre farklı müzikal lehçelere gruplandırılır: Abaran, Şirag, Alaşgerd [Eleşgirt], Van, Mogk, Muş, Agn [Eğin, bugün Kemaliye] vs. Üçüncü olarak da, bir bölgenin müzikal üslubunun belirlenmesinde öne çıkan, bölgenin sanatsal ruhunun karakteristik özelliklerini temsil eden köylerin isimlerine göre adlandırılır: Goğp, İgdir [İğdir], Plur, Sardarabad, Garni, Kanaker, Alikuçağ, Masdara vs. Örneğin Doğulu Ermeni köylüsü nezdinde, Goğp köyünün ezgileri değerli, övgüye şayan ve meşhurdur.

Ne yazık ki siyasi koşullar bizi Ermeni halk müziği lehçeleriyle ilgili çalışmamızı tamamlamaktan ve her birinin Batı Ermenistan'daki coğrafi ve müzikal sınırlarını tarif etmekten alıkoydu.

Halk Şarkısının Yaşam Süresi

Bir halk şarkısının yaşamı genelde kısadır, çünkü sürekli yeni şarkılar ortaya çıkar ve hızlı bir şekilde yayılır. Halkın çeşitli bölgelerdeki yaşam koşullarına uygunluklarıyla orantılı olarak köklerini derinlere ve geniş bir alana salarlar.

Köy hayatı ve ritüellerle ilgili şarkılar, destanlar, lirik şarkılar ve *anduni* ezgileri halkın örf ve âdetleriyle olan güçlü ilişkilerini asırlar boyunca oluşmuşlardır ve bu nedenle de kalıcıdırlar. Fakat karmaşık olduklarından köylülerin çoğunluğu tarafından bilinmezler. Bugün bunları bilenler parmakla gösterilecek kadar azdır. Geleneklerle birlikte bunlar da yok olmaktadır. Bugün, bunları bilenler bu bilgi nedeniyle aranmaktadır.

Destanın karmaşık doğası efsaneyle ezginin ayrıştırılamaz olmasından kaynaklanır. Tarihsel lirik şarkıların ezgileri basit olsa bile, anlatı uzundur. Köy şarkıları arasında, tarla sürme şarkıları en zor olanlardır; tören şarkıları arasında da düğün şarkıları en karmaşık olanlardır, ve dokularına bir dizi ritüel örülmüştür.

Bunlara tezat oluştursansa çok kısa ömürlü olan *khağlar* özellikle de dans şarkılarıdır. Her dans şarkısı hayatın belli bir anını resmeder ve belirli bir kişiyle ilişkilidir. Bu nedenle lirik şarkılar gibi kalıcı değildir.

Bir dans şarkısı, şarkının doğasını belirleyen bir dizi değişken duyguyu içerir. Esas dans şarkısının yaratımı ile yok olması birdir. Bir anda tasarlanır, ve şarkıya ilham veren o anın koşulları değiştiğinde şarkıyı da beraberinde götürür. Karakteri, ölçüsü, ezgisi ya da metninin içerdiği hayal dünyası hoşla giden bazı şarkılar tıpkı güncel bir kişi ya da olayla ilgili şarkılar gibi, biraz daha uzun dayanırlar. [Köylüler] kişi ve olayı tam olarak hatırlamasalar bile, ezgiyi korurlar.

Hoşla gitmeyen şarkılar -ki böyle yüzlerce şarkı vardır- görmezden gelinir ve birçok yerde bir anda yaratılır, bir anda yok olurlar.

Bu kısa şarkılar, ifade ettikleri çeşitli duygu ve düşünceleri ve birbirleriyle olan ilişkilerini net bir şekilde tespit etmek açısından araştırma için son derece değerlidirler.

Dans şarkılarının çabuk unutulmasının bir başka sebebi de, her bir ezginin esas sözlerinin tek bir kıta şiirden veya nakarattan oluşması, ancak dansın kendisinin kimi zaman saatlerce sürmesidir. Bu süre boyunca, ezgiyi değiştirme yönünde bir talep yoksa yüzlercesini bildikleri başka şarkıların sözlerini uyarlayarak kesintisiz bir şekilde söylemeye devam edebilirler. Bu da, köylünün doğal olarak metne ezgiden daha çok önem verdiğini gösterir. Ezgi, metnin anlamını vurgulamaya ve anlaşılır kılmaya yarar.

Bu da, dans şarkılarının yaratımını sanatsallık ve cazibeden yoksun, tek düze bir şekilde süregiden, mekanik bir vazife haline getirir. Bu yüzden, dansçı durduğunda ezgi de durur ve kullanım dışı olur. Esas metninden ayrılmış bir ezgi, dengesini sağlayan eksen, onu ayakta tutan desteği yitirir ve bu yüzden yok olur.

Şarkıların metinleri ezgilerden daha uzun yaşar, zira aynı ezgi üzerine söylenen her bir dörtlük beraberinde insanın dikkatini çeken, ilgi uyandıran ve kendi varlığını sürdürmesini sağlayan eşsiz ve tazeleyici bir imge getirir.

Şarkı Söyleme

Köylünün Şarkı Söyleme Yeteneği

Halk şarkısı okulu, herkesin ihtiyaç duyduğu her an öğrenebilmesi için her daim açıktır. Köylünün okulu da, öğretmeni de, dersi de doğadır.

Köylü, yüreğindeki ve doğadaki neşeli ve hüzünlü duyguları çok çeşitli ve canlı şarkılarla betimleyebilmek için gereken her türlü deneyimi ve ustalığı kazanır. Her köylü kendi lehçesini bildiği gibi, bütün yerel ezgileri ve şarkıları da bilir. Şarkıları kendi amacı doğrultusunda uyarlama konusundaki doğal yeteneği yüzyıllar boyunca, sürekli uygulama, keskin bir hafıza ve iyi bir kulak ile birlikte yavaş yavaş gelişmiştir.

Köylüler şarkı söylerken kimin iyi şarkı söylediğini bilirler. O kişi, yeni bir ezgi söylediğinde, orada bulunanlar bunu öyle çabuk tekrar ederler ki, dinleyen kişi hepsinin şarkıyı daha önceden bildiğini düşünebilir. Özellikle dans sırasında, herkes bar başının ne söylediğini dikkatle dinler ki herkese ayak uydurabilsin ve arkadaşlarının karşısında mahcup olmasın. Çünkü bütün grubun bar başının söylediğini tekrarlaması gerekir.

Şarkı Öğrenmenin ve Söylemenin Yeri ve Zamanı

Köy şarkılarının her türünün öğrenildiği ve söylendiği bir zaman ve mekân vardır; tıpkı her birinin köy gelenekleri içinde kendilerine ait bir yeri olduğu gibi.

Köy hayatıyla ilgili şarkılar iş başında yaratılır, söylenir ve öğrenilir. Tören şarkılarından, düğün şarkıları düğün günlerinde, belli bir zaman ve mekânda; ve her bir şarkı uygun olduğu ortamda söylenir. Diğer ritüel şarkıları da özel günlerde söylenir. Örneğin niyet çekme (*vicag*) şarkıları Hampartzum'da söylenir.

Ciddi bir içeriğe sahip olan destanlar ve hikâyeli lirik şarkılar uzun kış günlerinde söylenir. Bu yüzden de onlara "*nsdamats*" denir. Geceleri köylüler evlerde toplanır ve bu şarkıları söyler ve dinlerler. Diğer lirik destanlar öğleyin veya akşam serbest vakitlerde, ya da işlerin hafif olduğu zamanlarda genellikle açık havada söylenir.

Khağlar her yerde ve her zaman söylenir. Özellikle hac zamanında, düğün sırasında gelinin evinde; harman yerinde, meyve bahçelerinde, köy meydanındaki ve sokak başlarındaki şenliklerde ve güzel gecelerde söylenir. *Khağlara* benzer şekilde, *anduniler* de her yerde söylenir, fakat *anduni* sadece köylü yabancı bir memlekette gurbetçiye ya da gurbete giden bir aile ferdini düşünüyorsa yaratılır ve söylenir. Aşk *andunileri* ise sadece şenlik sofralarında muhabbet koyulaştığında söylenir.

Bir köylüden, çiftçilikle ilgili bir şarkıyı iş başında değil de evde söylemesi rica edilse, bunu ya çok zorla söyler ya da hiç söylemez; hatta dalga geçer. Halk, sanatsal (yapay) şarkı söyleme denen şeyi bilmez. Her şarkı kendi zamanı ve mekânı içinde yaratılır ve öğrenilir: iş şarkıları iş sırasında, ev hayatıyla ilgili şarkılar evdeyken söylenir. Hiçbir köylü evde oturmuş harman dövme şarkısı söylemez, çünkü harman şarkısı harmanda yaratılır ve söylenir. Bu nedenle köylüler bağlamı dışında bir şarkıyla ilgilenilmesini yadırgarlar. Her şarkı köy hayatı içindeki bir ana bağlıdır ve sadece o anla ilişkilidir. Köylü yerinden ve zamanından koparılmış bir şarkıyı anlamaz, yaratmaz, kullanmaz.

Şarkı ya da dans sırasında köy çocuklarını gözlemlemek çok ilginçtir. O, bu delikten içeri girerler; küçük ayaklarını sola ve yan koyarlar; şarkıcıları dinler, onlarla birlikte bir o yana bir bu yana ilerlerler; küçük ağızlarını açıp kaparlar; ve bir çocuğun zihninin algılayabildiği ve kendilerini ifade etme cesareti bulabildikleri ölçüde şarkı söylerler. *Khağ* biter bitmez büyüklerden duyduklarını çalışmak ve çözümlemek üzere bir köşeye koşarlar. Kısa ve basit nakaratlar onların hoşlarına gider. Asıl metinle ilgilenmezler çünkü içeriği onlar için zordur.

Bir keresinde, Lusavoriç bayramında dans sırasında şu *khağ* söylenmişti (116). Şarkı kısa ve neşeli nakaratıyla (117) çocukları öylesine büyülemişti ki içinde bulundukları dans çemberinden çıkıp uzun bir süre kendi kendilerine dans etmek ve hoplayıp zıplamak için yeni bir çember oluşturmuşlardı.

Halk Şarkısı Türleri

Ermeni halk müziği solo ve koroyla söylenen şarkılardan oluşur.

Solo şarkı bir ya da iki kişi tarafından söylenir. İlk örnekte şarkıyı bir kişi baştan sona (118) ya da kısmen (119) söyler.

İki kişi karşılıklı aynı şarkının çeşitli kıtalarını sırayla aynı ezgiyle (120) ya da farklı bir ezgiyle solo olarak söyler (121).

Bu soru cevap formu genellikle hiciv veya aşk şarkılarında, karşılıklı konuşan, tartışan, alay eden, kavgaya eden, aşklarını ilan eden vs. karakterlerin canlandırıldığı şarkılarda kullanılır.

Koro olarak şarkı söylemenin üç formu vardır: basit, karmaşık ve karma.

Basit form bir grup bir şarkıyı baştan sona tek başına söylediğinde ortaya çıkar.

Karmaşık form iki kişi, iki grup, ya da bir kişi ve bir grup aynı ezgiyi art arda katılarak, birbirine eklenerek söylediğinde ortaya çıkar: birinci şarkıya başlar, ilk müzikal cümleyi bitirdiğinde ikinci aynı cümleyi tekrar eder. Bu tekrar sırasında son kafiyeli ayakta birinci şarkıcı ikinciye katılarak bu tekrarlanan cümlelerin sonuna kadar birlikte söyler; ikinci cümleye tek başına devam eder. İkinci cümlelerin son kafiyeli ayağında ikinci şarkıcı birinciye katılır ve ikinci cümleyi baştan sona tekrar eder. Bu cümlelerin son kafiyeli ayağında tekrar birinci şarkıcı ikinciye katılır ve böylece, birbirlerine bağlana bağlana şarkının bir ucundan diğerine bir zincir oluştururlar. (122)

Bazen bir köy korosuna başka köyden bir koro katılır. Korolar, iki ayrı grup halinde soru cevap şeklinde birbirleriyle atışırlar.

Bu durumda, her bir koro yukarıda belirtilen şekilde şarkı söylerken, kendi aralarında da dönüşümlü söyleyerek zincir oluştururlar. (123)

Karmaşık formlar daha çok dans şarkılarında görülür.

Karma form ise solo ve koro icrası belirli bir düzen olmadan birbirini takip ettiğinde ortaya çıkar. Tarla sürme şarkıları ve buğday harmanına eşlik eden şarkılar bu şekilde söylenir.

Çoksesliliğin İzleri

Ermeni halk müziğinde çokseslilik olmasa da zaman zaman uyumlu bir şekilde çift ses söylendiğine rastlarız. İlk şarkıcı şarkıya ses aralığı orta tizlikte olanların sesini bastırarak kadar tiz, ya da tiz sesleri boğacak kadar pest girerse, o sestem söyleyemeyenler, ezgiyi ilk şarkıcının söylediğiyle uyumlu farklı bir perdeden söylerler.

Farklı perdelerden ezgiler karmaşık dans şarkısı formunda söylendiğinde çift seslilik ortaya çıkar.

53a (124)

La - vin a-sek, la - vin a-sek, im ya - ri, im ya - ri,

La-vın a-sek, — la- vın a-sek, — im ya - ri,

im — si-re-lu va - dı m'a-sek im ya - im ya - ri.

im ya - ri, im si-re-lu — va - dı m'a-sek — im ya - ri.

Başka bir örnek de şudur: Örnek 125

53b (126)

İki ezgiyi alt alta yazdığımızda, yine çift sesli bir şarkı elde ederiz.

Örnek 127

Bazen iki farklı perdeden söylenen ezgiler son müzik cümlesinde birbirine kavuşur (128, 129, 130). Yine ilk cümlede düzenli bir çift ses oluştuğunu görürüz. İkinci cümlede ise, şu güzel ayrışmayı oluşturdıkları ilk ayağın ikinci ölçüsü dışında unisondurlar:



ERMENİ KİLİSE MÜZİĞİNİN VE HALK MÜZİĞİNİN KARAKTERİSTİK ÖZELLİKLERİ

Yabancı Müziklerin Ermeni Kilise Müziği ve Aşuğ Müziği Üzerindeki Etkileri¹⁴

Hanımlar ve Beyler,

Konuşmamı yabancı müziklerin dini müziğimiz ve halk müziğimiz üzerindeki etkileri üzerine birkaç cümleyle bitirmeme izin veriniz. Yabancı müzikler içinde özellikle Türk ve Fars müzikleri, dini müziğimizi etkilemiştir. Türk müziği özellikle oldukça uzun zamandır Türklerin egemenliğinde olan Batı Ermenistan'da etkilidir ve Farsi özellikler, bağımsızlığını kaybetmesinden Rusya topraklarına katılmasına kadar Fars egemenliğinde bulunan Doğu Ermenistan müziğinde belirgindir. Türk müziğinin Ermeni müziği üzerine etkisi şöyle olmuştur:

Ermeniler arasında kadim zamanlardan beri aile toplantılarında dini şarkılar söylemek bir gelenektir. Türkiye'de, zenginlerin hanelerinde düzenlenen şöenlere katılıp şarkı söyleyen *dirats*ular (papaz adayı-muganni), yani kilise muganileri, onların beğenilerini kazanmak için Ermeni şarkılarını Türk renkleriyle süslemeye başladılar. Çünkü asil ve saf karakterli Ermeni dini şarkıları doğaları gereği eğlendirici değildirler. Ermenistan'dan uzakta, İstanbul'da ve diğer büyük şehirlerde yaşayan bu seçkinler, Türklere özgü bazı zevk ve âdetleri biraz benim-

14 Bu metin Gomidas'ın, Uluslararası Müzik Cemiyeti'nin 1914 yazında Paris'te gerçekleşen kongresinde yapmış olduğu konuşmanın sonuç bölümüdür. Ermenice kaleme alınmış olan yazıyı Arşag Çobanyan Fransızcaya çevirmiş, daha sonra da Batı Ermenicesiyle, düzelttiler yaparak, 1938'de *Hay Keşçug Yerajışdutyun [Ermeni Köylü Müziği]* içinde basmıştır. Orijinal Fransızca kaynak ve Ermenice çevirisi: "Hay Yegeğetsagan yev Joğovrtagan Yerajışdutyun Hadganişneri, Odar Yerajışdutyants Aztetsutyunı Hay Yerajışdutyun Vra [Ermeni Kilise ve Halk Müziğinin Karakteristik Özellikleri, Yabancı Müziklerin Ermeni Müziği Üzerindeki Etkisi]," *Gomidas Vartabed: Usumnasirutyunner yev Hotvadzner*, cilt 2 içinde, Kurken Kasbaryan ve Marine Muşegyan (ed.) (Erivan: Sarkis Khaçents, 2007): 182-193. Çobanyan'ın Ermenice çevirisine dayanan İngilizce kaynak: "Characteristics of Church and Folk Music: The Influence of Foreign Music on Armenian Church and Minstrel Music," *Komitas: Essays and Articles, The Musicological Treatises of Komitas Vardapet* içinde, Vatsche Barsoumian (çev.) (Pasadena: Drazark Press, 2001): 167-171. Türkçe çeviri Fransızca orijinali, Ermenice ve İngilizce çevirisi göz önünde bulundurularak yapılmıştır. Çeviri: Şirin Özgün.

semişlerdi. Böylece, büyük şehirlerdeki Ermeni dini müziği giderek saflığını ve milli karakterini yitirerek Türklere has bir gevşeklik kazanmıştır.

Bu bozulma zenginlerin evlerinden kiliselere taşınmıştır. O dönem kilisemizin yönetim kurulunun başında olan zenginler, mugannilerden kendi tercih ettikleri Türk üslubuyla söylemelerini talep etmişlerdir. Bu deformasyonun ilk kurbanı "Der Voğormya" [Tanrım Merhamet Et] olmuştur. Bu şarkıda basit Ermeni ezgisi, Türk üslubuyla süslendi. Aziz Eçmiadzin manastırında korunan ve Ermeni dini şarkılarının *pen tza yn* [ikinci ses] makamında olan geleneksel Ermeni ezgisi şöyledir:¹⁵

Aynı ezginin "hüseyini" makamında Türk üslubuyla söylenmiş hali ise şöyledir:

Şimdi bu müzikal cümleleri çözümleyelim ve karşılaştıralım:

Süslemelerle dolu Türk deformasyonu ile karşılaştırıldığında sade Ermeni üslubunun ne kadar farklı ve daha iyi olduğunu gördüğünüzü sanıyorum.

Zamanla, her muganni "Der Voğormya" için yeni bir ezgi yaratmaya koyulmuştur. Bu ezgiler, hep çeşitli Türk makamlarındadır.

"Der Voğormya"dan sonra, bütün Ermeni müziğini Türk üslubu ile söylemeye başladılar.

Dini repertuarın geri kalan kısmı, *Badarak* kadar derin bir bozulmaya uğramamıştır. Temel ezgileri Türk usulü süslemelere boğduk.

Bir dönem, muganniler neredeyse (Ermeni) milli entonasyonunu bile kaybedip Türklerin pek beğendiği gırtlak ve geniz tınlatıcılarını benimsemişler; (dişlerinin arasından alabildiğine pest bir şekilde) burundan, ağızları kapalı, cansız ve uyuşuk bir tarzda söylemişlerdir.

¹⁵ Metinde notalar eksiktir.

Bir başka örnek: Sizin için "Diramayr"ı [Meryem Ana] Türk üslubuyla bozulmuş şekliyle söyleyeceğim.

Bu, Türklerin hüseyni, şehnaz, buselik, gülizar, hicaz, İsfahan ve aşiran makamlarının bir karışımıdır.

Ve bu da sekiz yıl önce yaşlı bir taşra rahibinin ağzından derlediğim geleneksel Ermeni ezgisidir (*pen tzayn* [ikinci ses] makamında).

Aynı şeyler Doğu Ermenistan'da da gerçekleşmiştir. Yalnız burada, müziğimiz üzerinde etkili olan Fars müziğidir.

İşte bir örnek:

"Hamemad Kez" [Sana Eşdeğer (Yok)] isimli dağı [ezgili dua] Fars etkisinde deforme olmuş versiyonuyla söyleyeceğim:

Ve işte bu da aynı ezginin özgün Ermeni versiyonudur:

Ermeni ezgisinin sadeliğinin, berraklığının ve doğallığının Fars müziğinde yaygın olan süslemeler ve gırtlak titretmeleri içinde yok olduğunu şüphesiz fark etmişsinizdir.

Sunduğum ezgilerin gerçek Ermeni tavrına örnek teşkil ettiklerini nereden bildiğimi merak ediyor olabilirsiniz.

Bu soruyu yanıtlamak için 12. yüzyılda yaşamış ünlü bilge Ermeni müzisyen Ananya Şiragatsi'nin "Hağakıs Tzaynits" [Sesler Üzerine] isimli eserinden alıntı yapacağım: "Ermeni kilisesinin şaraganlarında [ezgili dua] sözler dinleyicinin dikkatini (ezgiden) müzikten daha fazla çekmelidir": yani bu ezgili dualar bir çe-

şit *resitatiş* gibi söylenmek için tasarlanmışlardır. Bu nedenle, bu bozulmuş ilahileri tika basa dolduran gereksiz süslemelerin hepsinin yabancı olduğu apaçık ortadadır.

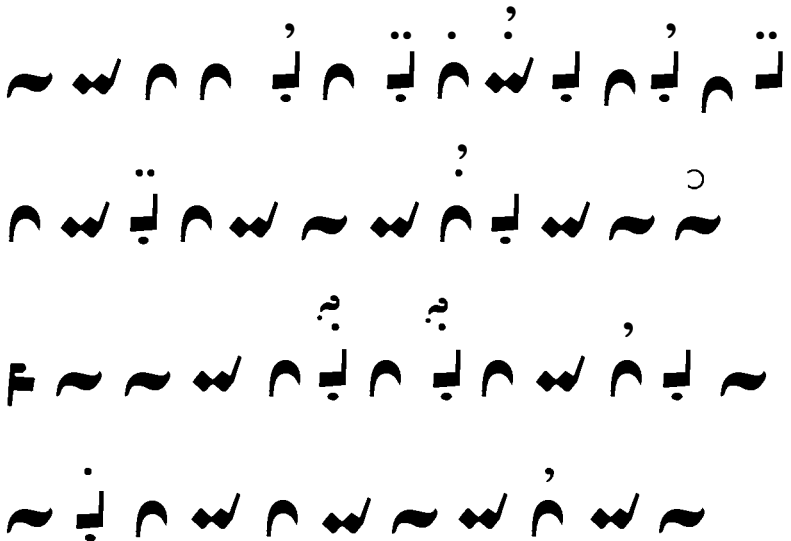
Dağlarda, der Ananya, müzik sözlerin anlamını boğmadan baskın olmalıdır. Öyle ki dağlarda bile, tıpkı "Diramayr"da fark etmiş olduğunuz gibi, müzikal gelişme asla sözlerin anlamı dışına çıkmaz; müzik sadece anlamın doğru ve güçlü bir şekilde ifade edilmesine hizmet eder. Gelişmeler vurgulanan ya da derin bir duyguyu ifade eden cümle ve sözcüklerle uyum içindedir ("Diramayr"da ezgi Tanrı'nın Annesi'nin çektiği çileyi anlatır, onun hıçkırık ve iç çekişlerini canlandırır).

Bir başka Ermeni yazar, meşhur müzisyen Hamam Areveltsi (10. yüzyıl), şöyle der:

"Dini şarkılar, uyuşuk bir şekilde değil canlılıkla söylenmelidir. Ses birdenbire çok fazla yükselip alçalmamalıdır, zira bu, duanın ulviliğini bozabilir."

Otantikliğin yaşayan bir kanıtını, köylerden ve kadim manastırlardan derlediğim dini şarkıların ilkel biçimlerinin, Ermeni köylüsünün şüphe götürmeyen yaratımları olan halk şarkılarıyla esas itibarıyla aynı olmalarında buldum.

İşte bazı örnekler:



Ermeni üslubunun özelliklerini birkaç sözcükle tanımlayacak olursak şunları söyleyebiliriz: Dini müziğimizin ve halk şarkılarımızın dizilerinde gereksiz ya da alakasız süslemeler yoktur. Bunlar inici ve çıkıcı ikili ve üçlülerden oluşan sekvanlardan [séquence] ibarettir. Hiçbir şekilde belirsiz, uzatılmış tril bulunmaz. Kromatizm yoktur. Bir dizinin her derecesi Ermeni dilinin (doğal) tonlama ve noktalamasıyla uyumludur. Bu da, halk şarkılarında ve dini şarkılarda söz ve müziğin aynı kişinin eseri olduğu gerçeğiyle açıklanır.

Ermeni (halk) müziğinde, diziler iki tetrakordun birbirine şu şekilde bağlanmasıyla oluşur: bir dizinin kök sesi [tonik] ortada yer alır, tetrakordun geri kalan dereceleri bu orta noktadan hareketle inici ya da çıkıcı bir biçimde dizilirler. İnici ve çıkıcı seslerin oluşturmuş olduğu küçük yedili, Ermeni müziğinde, Avrupa müziğinde oktavın oynadığı rolü oynar (oktav aralığına asla rastlanmaz).

Ermeni müziğinin ritminde, temposunda, entonasyonunda vs. pek çok ayırt edici özellik bulunur, fakat bütünlüklü ve ayrıntılı bir açıklama çok uzun sürecektir. Sanıyorum ki burada verdiğim bir kaç karakteristik ayrıntı, Ermeni müzikal üslubunun özgün karakterine dair genel bir fikir edinmek için yeterlidir. Sabrınızı zorlamak istemiyorum, Ermeni müziğinin ne olduğunu sizlere genel hatlarıyla gösterebildiysem ne mutlu bana.

Yabancı müziğin Ermeni müziği üzerindeki etkisi pek azdır, zira halk bir Türk havasını Türkçe sözlerle, bir Fars havasını Farsça sözlerle, bir Kürt havasını Kürtçe sözlerle söyler vs. ve yabancı bir havayı asla Ermenice sözlerle söylemez. Halk Ermenice sözlü şarkıları milli ezgilerle söyler. Yalnız genellikle kentlerde zenginler için şarkı söyleyen *aşuğlar* (halk şairleri) yabancı ezgilere (Türk ya da Farsi) Ermenice sözler uyarlarlar. Bunu yaparken de Araplara, Farslara ve Türklere ait yabancı prozodi kurallarını izlerler.

Yabancı halkların sanatlarından haberdar olmayan kentlerdeki *aşuğlar* ise, halkın prozodisine uygun şarkılar bestelerler. Besteledikleri ezgiler ise, onları içgüdüsel olarak halkın müziğine uygun hale getirmelerine rağmen, yabancı müziklerin genel ruhunu takip eder.

Köylüler bu bahsettiğim şarkı türlerini de zaman zaman kullanırlar. Fakat şarkıyı söylerken sözleri ve müziği farkında olmadan düzeltir ve onlara saf bir

Ermeni karakteri kazandırırılar. Örneğin, işte Aleksandropollü [Gümrülü] aşığ [âşık] Gigo tarafından bestelenmiş bir şarkı. Ezgi neredeyse Türk üslubunda, Türk araban ya da *karcığar* makamına ait:

"Al u alvan yes [Al ve elvansın]" ¹⁶

Halk bu şarkıyı düzelterek şu şekilde söyler ve her kelimeye uygun bir hareket verir:

Al u alvan yes...

Ezgi Türk üslubu ile Ermeni halk şarkısı tavrının bir karışımıdır.

Köylüler arasında, yabancı etkisi ara sıra ve sadece entonasyonda ve erkeklerin söyledikleri şarkılarda görülür. Kadınlar ulusal üslubu ve Ermeni şarkı söyleme tavrını bozulmadan korurlar.

Örneğin:

Yela yertits...

Ve işte bu da Fars tavrından etkilenmiş erkeklerin "Yela yertits" şarkısını söyleme biçimleridir.

Yela yertits...

Ve bu da aynı ezginin kadınların söylediği halidir.

16 Burada muhtemelen ezgiyi seslendiriyor.

ERMENİ HALK ÇEMBER DANSLARI¹⁷

Dans belki de insan yaşamının en önemli tezahürlerinden biridir. Bir milletin kendine has özelliklerinin, özellikle de âdetlerinin ve uygarlık düzeyinin ifadesidir. Zira dans, bedenin çok yönlü hareketleri vasıtasıyla farkında olmadan, hatta çoğu zaman insanın iradesi dışında, iç dünyasını ortaya koyar.

Dans bütünüyle *vurgu*, *ritim* ve *ezgi* ilkelerine tabidir. Dansın ruhu, yani *vurgu*, *ritim* ve *ezgi*, her milletin uygarlık düzeyine ve mizacına bağlı olarak farklı biçimler alır.

Vurgu dansın itici gücüdür, dansçıların motivasyonu ve ilham kaynağıdır. Ne zaman bir *vurgu* duyulsa bu, dansçıları daha da gayretlendirir.

Ritim, vuruşları eşit ya da benzer gruplara veya ölçülere böler; bu grup ve ölçülerde *vurgular*, dansın içeriğine göre değişen yoğunluklarla birbirlerini izler. Dansçılar hareketlerini bu ritme uydururlar.

Enstrümanlar ya da şarkıcının sesi vasıtasıyla ortaya çıkan *ezgi*, dansın duygusuna derinden bağlıdır ve bu nedenle halihazırda dansın temel itici gücü olan *vurgunun* yarattığı izlenimi derinleştirir.

Bütün halkların danslarında ortak unsurlar olan *vurgu*, *ritim* ve *ezgi* arasındaki ilişkiler esas olarak bir ulusun mizacına ve kültürel tekamülüne; ve bunlar da hayatın içsel ve dışsal koşullarının tümüne bağlıdır. Yani, ulusal dansların karakteristiklerini tanımlamak için dış koşulları incelemek elzemdir. Örneğin, Ortadoğulu milletler çok özel şartlar altında oluşturulan bayram havasının etkisinde *vurguyu* el çırparak ifade etmeyi severler. Davetliler, bir kişiyi ortaya çağırır ve genç-yaşlı geri kalan herkes bu kişinin dansına eşlik ederek ritim içinde el çırpır. Genellikle enstrümantal bir eşlik de bulunabilir, fakat el çırpma baskındır. Zaman zaman dansa, kalabalığın içinden gelen ve dansçılara yönelik anlık nidalar

17 Türkçe çeviri Almanca orijinali, İngilizce ve Ermenice çevirilerinden yararlanılarak yapılmıştır. Almanca kaynak: "Armeniens volkstümliche Reigentänze," *Zeitschrift für armenische Philologie* (Band 1, Heft 1, 1903, sayfa 87-96). Ermenice kaynak: "Hay Keğçug Barı," *Gomidas Vartabed: Usumnasirutyunner yev Hotvadzner*, cilt 1 içinde, Kurken Kasbaryan ve Marine Muşegyan (ed.) (Erivan: Sarkis Khaçents, 2005): 284-292. İngilizce kaynak: "Armenia's National Circle Dances," *Komitas: Essays and Articles, The Musicological Treatises of Komitas Vardapet* içinde, Vatsche Barsoumian (çev.) (Pasadena: Drazark Press, 2001): 106-113. Çeviri: Şirin Özgün, Martin Greve.

eşlik eder. Bu istemsizce nidalar beğeni ifadesi olabilir, dansçıları teşvik etmeye ve canlılıklarını sürdürmeye, bir yandan da izleyicileri eğlendirmeye yarar.

Ermeni çember danslarının özgünlüğünü belirlemek için çeşitli anlatımsal hareketleri ayrı ayrı incelememiz gerekir.

- A. Çeşitli hareket tipleri: tekme, ayak vurma, uzun adımlarla yürüme, kayma, sallanma, süzülme, salınma, dönme, eğilme, ve sıçrama;
- B. Yönler; şöyle ki: öne, arkaya, yukarı, aşağı, sağa, sola ve yerinde;
- C. Hareketlerin temposu; yani: *adagio*, *andante*, *allegro*, *ritardando*, *precipitando*;
- D. Hareketin karakteri: belirleme, özgürlük, saflık, hafiflik, ihtişam, coşku, ağırbaşlılık, tevazu, nezaket.

Ermeni halk dansı tutku uyandıran hareketleri tanımaz; güçlü duygular ise genellikle dansla değil, ona eşlik eden şarkıyla ifade edilir. Dans şarkılarının alışıldık teması özlemin ve aşka övgünün anlatılmasıdır. Genç kadın sevgilisini nazıkçe över, genellikle incelikli ve saf karşılaştırmalar yapar ve genç adam aynı şekilde cevap verir. Örneğin:

Ağçig:

Khntzor yes dzari vera,

Dzağig yes sari vera;

Anuş dağ asoğ bülbül

Gaynel yes kari vera.

Dğa:

Dzamer unis dzirani,

Kamin da, teltel ani,

Yes bülbül yem vart çunim.

Sırdıs tsavın ov dani?

Kız:

Sen ağaçta bir elma

Tepede bir çiçeksın.

Kayaların üzerinde duran
Tatlı tatlı şakıyan bir bülbülsün.

Oğlan:

Saçın kayısı [rengi];
Rüzgâr eser uçurur saçlarını.
Gülsüz bülbüle döndüm.
Kim avutur yüreğimdeki kederi?

Dans hareketleri aşağıdaki gibi sınıflandırılabilir:

- A. Bacak ve ayak hareketleri;
- B. Kol ve el hareketleri;
- C. Gövde hareketleri;
- D. Baş hareketleri.

A. Bacak ve Ayak Hareketleri

Bacak ve ayak hareketleri şunlardır: Taban hareketleri, topuk adımı ve parmak adımıyla gerçekleştirilen tekme, uzun adımlarla yürüme, kayma, sallanma, sıçrama.

- a. Taban hareketleri: Bunlar en basit hareketlerdir. Sağ ayakla topuk topuğa hizalanmış olan, ya da dizin uzatılmasıyla hafifçe öne çıkmış olan sol ayak önce sağa doğru bir adım atar; sonra sola, sonra geriye, sonra ileri adım atar; ardından yerinde ya da öne doğru ayak vururken sağa ve sola adım atar.
- b. Topuk hareketleri: Dansçı, parmak ucunu hafifçe yükselterek, sol topuğuyla yerinde sağa ve sola doğru yere vurur, sonra topuğuna basarak parmak ucunu yarım daire şeklinde döndürür.
- c. Parmak ucu hareketleri: Dansçı sağ ayağın üzerinde dururken, parmak ucunun yere değmesi ve sağa sola hareket edebilmesi için sol bacağını bükür. Öne doğru yarım adım atar, bu arada ayak yere basmadan önce diz hafifçe sağa ve sola döner; ardından dansçı ayağını, önce öne, sonra sağa, sonra sola ve en sonunda sağ ayağın tam karşısına, sağa doğru hafifçe yere vurur. Sol

ayak öne ve arkaya doğru sallanır, tam karşıyı gösterecek şekilde duran sağ ayağın sağına ve ona paralel olacak şekilde yere basar.

Hâlâ sağ ayak üzerinde duran dansçı sol ayağının parmak ucunu öne kaydırır, ve sonra çeyrek daire çizerek şekilde sola döndürür. Sağa sıçrar ve sıçrayış sırasında sol ayağı yukarıdan arkaya doğru çevirir.

a, b ve c maddelerinde sol ayak için betimlenmiş olan bütün hareketler sağ ayakla da yapılır. Bu sefer, sağa ve sola yapılan hareketler tersine çevrilir; yani örneğin, a'da betimlenen harekette ayak önce sağa, sonra sola hareket eder.

Betimlenen hareketler arasından ikisi sıklıkla karşılıklı ya da karşıt bir biçimde bir araya getirilir. Yani dansçı aynı anda sağ ayağın topuğuyla ve sol ayağın ucuyla ve bunun tam tersi şekilde yere vurabilir. Bunun gibi birleştirmeler özellikle hızlı danslarda, asılı kalarak ya da sıçrayarak yapılan hareketlerde görülür.

B. Kol ve El Hareketleri

Kol ve el hareketleri için şu duruşlar geçerlidir: Kollar içe doğru hafifçe kıvrılarak yanlara, öne ya da yukarı uzatılır veya doğal bir şekilde sarkıtılır. Öne-yukarı uzatma hareketinde eller şu üç pozisyondan herhangi birini alabilir: yatay, yukarı kıvrık, ya da aşağı kıvrık.

Kol ve el hareketleri şunlardan oluşur:

- a. Yukarı ve aşağı, neredeyse gövde hareketleriyle aynı hızda, dans şarkısının ölçü kalıplarıyla eş zamanlı olarak.
- b. Ellerin mümkün olduğunca birbirinin bütün yüzeyini kaplayacakları şekilde aşağıdaki biçimlerden birinde birbirine vurulması:
 1. Her dansçı betimlenen şekilde ellerini çırpar.
 2. Dansçılar çiftler halinde ayrılır, birbirlerine döner ve birbirlerinin ellerine vurur.

C. Gövde Hareketleri

Gövde hareketleri nazikçe sallanmayı, hafifçe geriye, öne, sağa ve sola yaslanmayı içerir. Dansçı, bu sallanma hareketleri sırasında üst bedenini bir çeyrek

dönüş kadar sağa çevirip önüne döner, sola çevirip önüne döner ve en sonunda sıçrayıp arkasını döndükten sonra yine önüne döner. Bahsedilen dönüşlerin dışında, özellikle Van dolaylarında, üst bedenin buna benzer sarsak hareketleri de mevcuttur.

D. Baş Hareketleri

Baş hareketleri görece azdır ve zorlukla fark edilir, öne ve arkaya kısa hareketlerle gerçekleştirilir. Başın güçlü hareketlerine rastlanmaz. Baş çoğunlukla başlangıçta belirlenen duruşu korur, ve dosdoğru karşıya bakar veya hafifçe sağa ya da sola eğilir.

Ermeni danslarının temposu baştan sona aynı kalmaz. Bu danslar ağır başlar, giderek canlı bir hıza ulaşır, sonra yine giderek yavaşlar; yani: *adagio - poco a poco accelerando andante poco a poco ritardando – andante – poco a poco precipitando - stretto – allegro guisto – allegro – poco a poco rallentando -adagio rilaciando* veya kısa tempolu *kreşendo-dekreşendo*.

Ermenice dans anlamına gelen sözcük *bar*'dır. Bu sözcük "çember, yuvarlak" anlamına gelir. Bazı yerlerde dans *glor bar*, "çember dansı" olarak da bilinir. Dansa verilen bir diğer isim *yaylıdır*. Bu sözcük muhtemelen Türkçe yay sözcüğünden türetilmiştir.

Ermeni milli dansları çember danslarıdır. Bu tür özellikle eskiyi koruyan ve yeni formlar icat eden Ermeni köylüleri arasında derin köklere sahiptir; böylece ulusal danslar giderek daha da zenginleşir. Dans şu şekilde düzenlenir: dansçılar iyi bir şarkıcı ve dansçı olarak tanınan birini *bar başı* olarak seçer. Bu konum genç bir kadın ya da erkek tarafından doldurulabilir, dans grubu ise karma ya da tek cinsiyetli olarak kurulabilir. *Bar başı* sıranın başına geçer, dansçılar açık bir çember oluşturacak şekilde, dansın gerekliliklerine göre *bar başının* sağına ve soluna, yüzleri ortaya bakar biçimde, dizilirler. Bu düzen şu şekillerde oluşturulabilir:

1. El ele tutuşulur, kollar iki yanda omuz hizasına kaldırılır, avuç içleri yukarı ya da aşağı bakar.
2. Serçe parmaklar tutuşur, kollar iki yanda omuz hizasına kaldırılır, avuç içleri aşağı ya da yukarı bakar.

3. Kollar aşağı sallanırken omuz omuza durulur, herkesin avuç içi kendi bedeni-ne bakacak şekilde eller birbirine kenetlenir.
4. El ele tutuşmadan omuz omuza durulur.
5. Herkes iki yanındaki kişileri omuzlarından tutar.
6. Kollar yandaki kişilerin sırtına sarılır, bu arada dansçılar karşılarındaki kişiye bakar, ya da yan yana duran eşler birbirlerine bakarlar.

Bazen çemberin başı ve sonu birleşir ve kapalı bir çember oluşturulur. Bu sırada dansçılar birbirlerinin beline sarılır ya da birbirlerinin omuzunu kavrarlar. Köylü buna *bar* [dans] ya da *glor bar pınel* [çember dansına durmak, halaya durmak] der.

Bar başı boşta kalan elinde bir mendil tutar. Mendili başparmağı, işaret parmağı ve orta parmağıyla kavrar ve sarkıtır; aşağı yukarı dalgalandırarak dansın temposunu belirler.

Özgün Ermeni halk danslarında enstrüman bulunmaz. Enstrüman kullanımı eklendiyse de, bu yabancı bir etkidir. Müzik enstrümanları eşliğinde dans etmek sadece, şehirlere ve şehirlere yakın köylere ve yabancılarla belli bir ölçüde teması olan yerlere özgüdür. Yabancı etkisinde kalmamış olan Ermeni halk dansları sadece şarkı söyleyerek yapılır. Şehirlere enstrümantal müziğin girmesinin nedeni kentli kadın ve erkeklerin şarkı söylemeye uygun sesleri kaybetmiş olmaları ve tamamen terk edilmiş ya da bozulmuş olan milli şarkıları artık bilmiyor olmalarıdır.

Dansçılar hazır olduğunda *bar* başı bir dans şarkısına başlar. Neredeyse bütün çember danslarının kendilerine özgü şarkıları vardır. *Bar* başının söylediği bir ön şarkıdır ve bu şarkının giriş bölümü dansçılara ezgiyi, sözleri ve dansı hatırlatır. Koro genelde bir sonraki dönüşte son veya sondan bir önceki sözcüğe eklenir, *bar* başının tek başına söylemiş olduğu bölümü tekrar eder ve sonunda onunla beraber cümlelerin sonunu söyler. Ekteki müzikal örneklerde gösterildiği gibi sonraki cümleler de aynı şekilde söylenir.

Bu şarkı söyleme üslubu katılımcıların uzun süre yorulmadan dans edebilmelerini sağlar.

Dans şarkılarında temel olarak sekiz ölçü uzunluğunda cümleler bulunur.

Uzatılmış cümleler şu yapılara sahiptir: 8+8, 8+8+8, 8+4, 8+8+4, 8+2, 8+8+2, 4+2, 5+3+3+3, 5+3+3+4 ve saire.

Bütün cümleler aynı forma ve ritme sahiptir; geçişler kolayca fark edilebilir.

Tematik olarak, bir dörtlük diğerlerinin içeriğini de açıklar. Kullanılan ölçüler 2/4, 3/4 ve bunların birleşimleridir: 4/4, 6/4, 6/8, 4/8, 5/8 (3/8+2/8), ya da 5/8 (2/8 + 3/8), 9/8 (2/8+ 3/8 + 4/8) ve saire.

Ermeni halk dansları çok hızlı bir şekilde yayılır. Hac yolculukları ve çeşitli bayramlar da yayılmaya ivme kazandıran şeylerdir. Çünkü hacılar kendi topraklarından farklı vilayetlere giderler. Bu gibi etkinliklerde her köylünün şarkı söyleme ve dans etme yeteneğine sahip olduğu görülür. İbadet yerlerinden eve geri döndüğünde, köylüler arkadaşlarına gördükleri dansları ve işittikleri dans şarkılarını havadis olarak anlatırlar. Köy düğünleri dansların yayılmasına katkıda bulunur, çünkü çeşitli köylerden davet edilen konuklar kendi şarkıları ve danslarıyla parlamak isterler. Özellikle de düğünlerde bütün gece boyunca şarkı söyleyip dans eden ve bu şarkı ve danslarla, sorumluluklarla dolu bir hayata adım atmak üzere olan genç geline çocukken paylaşılan güzel anları hatırlatan kızlar... Danslarla ilgili anılar bunların mevsimlerle ilişkisi üzerinden de sürekli tazelenir.

Baharda her şeyi canlandıran doğa, duyuları da uyandırır. Yaz herkesi dışarıya tarlalara çıkarır, genç yaşlı herkes çok çalışmanın verdiği acıyı ve güneşin yakıcılığını hafifletmek için şarkı söyler. Sonbaharda, köylü emeğinin meyvelerini toplarken neşesi ve coşkusu sınırsızdır, zira doğa armağanlarını sunmaktadır. Kış ise dinlenme zamanıdır ve köylü vakit geçirmek için şarkı söyleyip dans eder. Yani köylü bütün mevsimler boyunca, içerde ve dışarıda dans eder ve şarkı söyler, çünkü onun iç ve dış dünyası onu bunu yapmaya iter.

Köy çevresinde (kırsal kesimlerde) sadece evlenmemiş ve yeni evlenmiş kız ve erkeklerin dans etmeleri âdettendir. Yaşlıların dans ettiklerini hiç görmedik. Bununla birlikte, milli dans ve şarkıların 1860'lardan beri nüfuz ettiği kentlerde, gençler ve yaşlılar, evliler ve bekârlar, yaşlı kadınlar ve yaşlı erkekler -tek kelimeyle herkes- dans eder. Fakat orada, halk dansının heyecanlandıran şiirsel içeriği daha eğlence amaçlı bir hal alır.

Ermeniler, özellikle de şehirlerde yaşayanlar, yabancı danslardan, Avrupa danslarından ve başka Kafkas halklarının danslarını da severler. Kafkas dansları geleneksel olarak solo ya da çift danslarıdır; yabancı danslar özellikle düğünlerde ve çeşitli şenliklerde icra edilir. Ancak bunlarda Ermeni halk danslarının doğal saflığı bulunmaz.

Eçmiadzin

DANS VE ÇOCUK¹⁸

Seçtiğimiz konuya geçmeden önce, milli eğitimin geleceğinde çocukların şarkı söylemesinin anlamını açıklamayı gerekli görüyorum. Şarkı söylemek, belirli duyguların ifade edilmesini sağlayan bir kas hareketidir. Çocuk hissettiklerini şarkılarla dışarı vurur. Çocuğun iç dünyasına ait manevi duyguları ifade etmenin bir aracı olan şarkı, bir tür harekettir. Dans da hareket olduğuna göre, şarkı dansla ilişkilidir. Şarkı ve dans, duyguların akışını yansıtır. Dolayısıyla, buradan yola çıkarak çocuk eğitiminde şarkı söylemenin önemini ve bu yönde gösterilecek olan çabanın gerekliliğini idrak edebiliriz.

Dans en temel temsil biçimidir ve bütün diğer sanatları içinde barındırır. Hareket olarak dans, gelecekteki okul hayatının sanatsal yönü açısından çok önemli bir yere sahiptir, zira bütün sanatların —müzik, heykel, mimari ve diğerlerinin— hareketlerden oluştuğunu bilmek gerekir. Her yaşamda dans vardır. Bütün kainatın yaşamı da bir dans değil midir? İnsan hayatında iki tür dans vardır: biri neşelidir, diğeri ise kederli. Günümüzde insanlar neşeli olan dansı uyguluyor olsalar da, eski zamanlarda kederli danslar da yapıldı; bunların örneklerini bizde cenaze danslarında görebiliriz. Eskiden bu danslarda matem çeşitli fiziksel hareketlerle ifade edilirdi. Uygar milletler arasında dans, tıpkı en gelişmiş halini tragedyada bulan şarkı gibi, zirve noktasına operada ulaşmıştır.

En yaygın dans biçimi aile dansıdır; bu dans aracılığıyla duygu ve düşüncele-
rimizi ifade ederiz. Mutlu ya da üzgün olduğumuzda hareket ederiz. Çevremizdeki dünyadan etkilenerek hareket ederiz ve bir başkasını etkileriz. Bu bir başkası da hareket eder ya da dans eder ve bir başkasını daha etkiler ve bu böyle sürüp

18 Gomidas'ın 1912 yazında İstanbul Pera'daki *Edayan* okulunun salonunda yapmış olduğu bu sunum daha sonra 1928'de *Amenun Daretsuytsi* [Herkesin Yıllığı, İstanbul] yıllığında "Barn u manugı [Dans ve Çocuk]" başlığıyla yayınlanmıştır. Türkçe çeviri Ermenice orijinali ve İngilizce çevirisinden yararlanılarak yapılmıştır. Ermenice kaynak: "Barn u Manugı, [Dans ve Çocuk]," *Gomidas Vartabed: Usumnasirutyunner yev Hotvadzner* [Gomidas Vartabed: İncelemeler ve Makaleler], cilt 2 içinde, Kurken Kasbaryan ve Marine Muşegyan (ed.), Erivan: Sarkis Khachents-Printinfo, 2007: 75-79. İngilizce kaynak: "Dance and the Child," *Komitas: Essays and Articles, The Musicological Treatises of Komitas Vardapet* içinde, Vatsche Barsoumian (çev.), Pasadena: Drazark Press, 2001: 175-178. Çeviri: Şirin Özgün.

gider. Eğer etkilenmeseydik hareketsiz kalırdık. Bu şekilde, aile içinde bir kişi ayağa kalkar ve dans eder, elleriyle, ayaklarıyla, kaşlarıyla ve yüzüyle hareketler yapar; bundan etkilenen diğerleri el çırpmaya başlar ve genel bir neşe herkese yayılır. İlkel insanın basit dansı onun hayatını yansıtır. O sadece kendini korumayı ve hayatta kalmayı düşünür ve bunlar onun dansının temel öğelerini oluşturur. Duygularını ifade etmek için dans hareketlerine, davul ya da taş veya metalden yapılmış basit enstrümanlarla eşlik eder. Bir insan ya da bir millet geliştikçe dansı ve müziği de aynı derecede ilerler. Örneğin, ihtiyaç ve ilerleme el ele gittiği için, ilkel davul operada kullanıldığında her türlü sesi çıkarabilecek bir enstrümana dönüşmüştür. Her şey, her sanat dalı insanın iç dünyasını, ruhunu yansıtır. Bu hep böyle olmuştur. Paganların iki tür dansı vardı: Dini ve popüler. Bu danslar özgün işlevlerini günümüze kadar korumuşlardır. Tapınakta yapılan pek çok töreni ve dansı Hristiyanlığa dahil etmişiz: pagan kurban töreni, Hristiyanlıkta dünyanın dört köşesinin kutsanması (*antastan*) ritüeline dönüşmüştür. Bu törendeki sağa ve sola gidiş dönüş bir nevi danstır zaten. Benzer bir şekilde, kilisedeki *kşots* [flabellum, yelpaze], *purvar* [buhurdanlık] ve *dzındzğalar* [halile] ilkel geçmişimizin yankılarıdır ki bunları ayin sırasında muganniler "zınk ha zınk!" ve "kşe u kşel!" diye o kadar gürültülü bir şekilde çalarlar ki okunan metinler tamamen duyulmaz ve anlaşılmaz hale gelir.

Bizdeki halk dansları pagan zamanlardan kalmıştır, oysa Fransızların ya da Almanlarınkiler kaybolmuştur. Halk danslarında ya da dünyevi danslarda dinsel izler hâlâ bulunmaktadır: örneğin dansla ilişkili bir hareket olan su serpme; *Di-yarnuntaraç* Yortusu'nda ateşin üzerinden atlama; Muş ovasındaki bazı köylerle birlikte Şatakh [bugünkü Çatak, Van] ve Mogk'ta bulunan, eğer varsa kılıçla veya palayla, yoksa sopayla yapılan ve şoror olarak bilinen askeri danslar...

Nayli ya da çember anlamına gelen *bar* (*nayli*, çember anlamına gelen *layk* sözcüğünün bozulmuş halidir), kırk erkeğin bir çember halinde durup tek vücut olarak hareket ettikleri düğün danslarından türemiştir. O kadar doğal ve içgüdüsel olarak gelişmiştir ki, en eğitilmiş kişinin bile bu dansı onlar gibi yapabilmek için bayağı çaba harcaması gerekir. Dansın gelişimi, fikri ilerlemeyle ilintili olduğundan, dans hareketlerinin gelişmişliği bir milletin uygarlık seviyesiyle doğru

orantılıdır. Durağan bir yaşam tarzına sahip halklar gevşektir, hiçbir şey yapmaz, hiçbir şekilde hareket etmezler. Tembel bir adam kılıç ya da pala tutabilir mi? Burada şu sözü hatırlamak yerinde olur: "Sağlam kafa sağlam vücutta bulunur." Şarkı ve dans vücudu çalıştırır ve canlandırır. Bu nedenle, bir çocuğun şarkı söylemesi uygarlığın geleceği için son derece önemlidir.

Eğitimin, okulun amacı nedir? Çocuğun henüz ahlaki değerler felsefesi ve hayata dair bir anlayışı yoktur. Onun ruhuna, duygularına dengeli bir eğitim vermek önemlidir. Çocuğun beyninin şarkı söyleme çalışmasından kaslar aracılığıyla iyi bir şekilde etkilenebilmesi için bu işin bilinçli yapılması gerekir.

Zevk için söylenen şarkının çocukların ileriki yaşamlarındaki etkisinden bahsedilemez. Boş sesler boş duygular üretir. Duyguları düzenlemek, yönlendirmek ve geliştirmek için, şarkı söyleme eğitime amaca uygun bir yön vermek gerekmektedir. Çocuklarımıza anlamlarını anlayamayacakları bir takım didaktik öğütler içeren felsefi şarkılar öğretiliyor, bu şarkılar bu nedenle beklenen etkiyi yaratmıyor. Çocukların manevi ihtiyaçlarına hitap eden ders kitaplarımız yok; ders kitaplarımız çocukları ilgilendiren konulardan ziyade felsefi konularla dolu. Çocuk "Hagop" demez, "Ago" der. Hanginiz hayatında taş yutmak istedi ya da yuttu? Bakın, aynısını çocuklara yapıyorsunuz şimdi. Yaşamı henüz tam olarak kavramamış olan çocuklara hayat felsefesi dersleri vermek onların zihinsel midelelerinin sindiremeyeceği bir şeydir, yamuk bir eğitim biçimidir, gerçek eğitimcilerin eksikliğinden kaynaklanmaktadır. Eğer çocuk sizin öğrettiğiniz şeyi anlamıyorsa hata sizdedir. Onun ruhunu anlayamamışsınız demektir. Çocuğun ruhuna inmeli ve birlikte yükseltmelisiniz. Yanlış eğitimle dâhi olacak çocuklar hırsız olmuşlardır. Meşhur soyguncular aslında meşhur dehalardır.

Kılıç ya da pala kullanmak güç ister, cezadan ve darağaçlarından kurtulacak yöntemler tasarlamak dâhiyane bir zeka gerektirir. Bazı soyguncuların hapisten çıktıktan sonra üstün zekalı dâhiler haline geldikleri gözlemlenmiştir.

Çocuk sağlıklıysa fizyolojik bir engeli yoktur. Aile ne kadar eğitimliyse, çocuğun göstereceği zihinsel kabiliyetler de o kadar iyi olacaktır. Bununla birlikte çocuğa fazla yüz vermek de kötü davranmak da ona zarar verir. Bir çocuğun kabiliyetlerini biçimlendirmek, düzenlemek, belirli bir yöneme dayalı bir eğitim

vermek gerekir. Çocuğun şahsiyetine zarar vermeden ve yeteneklerini, eğilimlerini, onu heyecanlandıran şeyleri göz ardı etmeden nasıl eğitmeli? Bunun yöntemi olarak, vokal eğilimlerine göre sıralanmalıdırlar, çünkü kaslar ve sinirler aracılığıyla beyin hücrelerine bağlanan ses, onun ruhsal eğilimlerinin de ifadesidir. Bu nedenle, çocuklar sınıfta vokal yeteneklerine göre gruplara ayırarak oturtulduklarında, eşit hissederler, daha az yetenekli olan daha yetkin olandan öğrenir. Doğa bizim rehberimiz olmalıdır. Kederli şarkılar asla verilmemelidir; her şey onların ruhuna canlılık ve neşe aşılanmalıdır. Beş yaşındaki çocuklar için ortalama olarak beşten daha fazla tona sahip olmayan şarkılar uygundur, on iki yaşındakiler içinse yedi tondan oluşan setler.

Peki nasıl öğretmeli? Öncelikle öğretmen, öğretmesi gereken şeyi kendisi öğrenmelidir. Dört çeşit ses vardır: ses, yarım ses, çökses, sessiz. Çocuk şu sırayla başlamalıdır: al! al! ay!, sonra ay! ay! il ve en sonunda bunları şarkı söyleyip yürürken ya da dans ederken yapmalıdır. Şarkı söylemek yürek işidir ve doğrudan ruha erişir. Öğretmenlik mesleğindeki hanımlar ve beyler, eğitim meselesine özen ve ihtiyatla yaklaşınız. İşiniz çok hassas. Sizler yarının ulusunu oluşturacak bir nesli eğitmekle görevlendirildiniz. Yanlış bir adımla ulusa zarar verebilirsiniz. Burada pedagojik ilkeleri öğrenmek için toplanmış bir grupe eğitimciyi görmekten büyük memnuniyet duyuyorum. Rus Ermenistanı'nda öğretmenlere yönelik seminerler biraz daha farklı yürütülüyor. Orada, her öğretmen kendi deneyiminin sonuçlarını ve raporunu getirip sunar; buradan hareketle genel sonuçlara varılır ve okullarda uygulanır. Müfredat tüm okullarda aynıdır ve aynı şekilde uygulanır. Dolayısıyla, bir okuldan diğerine geçen bir öğrenci bıraktığı yerden kolaylıkla devam edebilir. Oysa burada, bir okuldan başka bir okula geçen öğrenci yeni bilgiler ve diller öğrenmek zorunda kalmaktadır.

Umarım faydalı olmuşumdur.

MÜZİKLE TEDAVİ¹⁹

(Aziz Eçmiadzin Başpatriklik Makamında bulunan 2359 no'lu elyazmasından bir sayfa)

Antik dünyanın müzisyen-âlimleri kendi zamanlarının müziğini öylesine derin bir ustalıkla incelemiş ve geliştirmişlerdi ki müziğin neredeyse en ince ayrıntısına ışık tutmuşlardı. Şimdi, Başpatriklik Makamında bulunan 2359 numaralı elyazmasından faydalanarak, eskilerin hastaları müzikle hangi ilkelere dayanarak ve hangi yöntemlerle iyileştirdiklerini açıklamaya çalışacağız.

"Müzik sanatı beden ve ruhun bir birleşimidir", zira manevi duygular dünyasında doğar ve sesle vücut bulur, çünkü "nasıl odun marangozun, ve demir demircinin hammaddesiye, ses de aklın hammaddesidir" Yani, nasıl odun ve demir demircilik ve marangozluk zanaatlarının malzemesiye ve maharetli eller bu malzemeye herhangi bir kavramı ifade eden biçimi ve şekli veriyorsa, insanın her şeye kadir dili de sese, aklın malzemesine biçim verir ve ruhun duygularını anıtsallaştırır. Fakat müzik "bedensel ve yoğun" bir yaratım arz eden sanatlardan biri değildir; müzik "basit ve saf özden, yani zekadan ve iştme duyusundan" doğar, çünkü ruha nüfuz eder.

İki tür müzik vardır: "ilahi müzik ve insani müzik" Bunların ilki kilisede, suçlu ruhlara tövbe etmeyi ve günahkâr zihinlerini iyiye döndürmelerini ilham etmek için söylenir. İkinci ise neşeli toplantılarda ve şenliklerde söylenir.

Eğer müzik, şu ya da bu şekilde, kilisedeki suçlu ruhları ve günahkâr zihinleri tövbe etmeye ve iyilik yapmaya ikna edebiliyorsa, ya da toplantılarda ve şenliklerde kalpleri neşeyle çarptırıp tutuşturuyorsa, neden hastalıkları da defedeme-

19 1914 yılında kaleme alınmış olan bu yazı, ilk olarak "Pişgutyun Yerajışdutyamp [Müzikle Tedavi], başlığı altında 1915'te İstanbul'da *Amenun Daretsuysı* yıllığında yayınlanmıştır. Orijinal elyazması kayıptır. Türkçe çeviri Ermenice orijinali ve İngilizce çevirisinden yararlanılarak yapılmıştır. Ermenice kaynak: "Pişgutyun Yerajışdutyamp, *Gomidas Vartabed: Usumnasirutyunner yev Hotvadzner*, cilt 2 içinde, Kurken Kasbaryan ve Marine Muşegyan (ed.) (Erivan: Sarkis Khaçents-Printinfo, 2007): 200-2004. İngilizce kaynak: "Healing through Music," *Komitass: Essays and Articles. The Musicological Treatises of Komitas Vardapet* içinde, Vatsche Barsoumian (çev.) (Pasadena: Drazark Press, 2001): 171-175. Çeviri: Şirin Özgün.

sin? Atalarımız bunu araştırmış ve müziğin "tıpta faydalı olduğunu" bulmuşlardır; ve bu nedenle "hastalara şarkı da söylemeye" karar vermişlerdir; zira "nasıl sıvı ilaçlar tat alma duyusu yoluyla" hastalıkları etkiliyorsa, benzer bir şeyi "bu da (müzik) iştme duyusu yoluyla" yapar. "Ses bedensiz ve ruh üzerinde büyük etkiye sahip" olduğuna göre "ruha neşeli duygular aşılar, bedene nüfuz ederek onun doğasına şekil verir."

Dolayısıyla, müzisyen-âlimler danslara uygun enstrümanlar ve ezgiler yaratmışlardır, fakat ne yazık ki bunlardan hiçbiri günümüze ulaşmamıştır.

Antik dönemlerdeki en yaygın enstrüman, çeşitli biçimlere sahip olan *knardi* [lir], "fakat bu sanatın gücünü en iyi şekilde gösteren, dört telli lirdi."

Lirin tellerinin isimleri şunlardır: "*pamp* (bas), *tav* (kalın [bariton]), *soğs* (solo [tenor]), *zil* (tiz, soprano)." Lirin tedaviye uygun olduğunun düşünülmesinin nedeni "insan doğasının suretine benzemesiydi, o da insan gibi dört unsurdan meydana gelmişti"

Eskilere göre "dört unsur şunlardır: toprak, su, hava ve ateş." Bunların bazı "konumları ve nitelikleri" vardır. Elyazmalarına göre "toprak sudan, su havadan, hava da ateşten ağırdır. Her bir unsurun iki niteliği vardır, bunlar asli ve nedensel niteliklerdir: toprak soğuk ve kurudur, su ıslak ve soğuktur, hava sıcak ve ıslaktır, ve ateş kuru ve sıcaktır."

Fakat tellerin isimleri, konumları ve nitelikleriyle insanın nasıl bir mistik ilişkisi olabilir? İlk bakışta bu ilişki tamamen sayısal gibi görünebilir. İnsan dört elementten yaratılmıştır ve lirde dört tel bulunur. Bunların her birinin de ismi vardır. Dört unsurun dört konumu ve dört niteliği vardır. Aslında bütün bunlar arasında temel ve önemli bir bağ vardır, tıpkı müzikle tedavide olduğu gibi.

Urusların hangi sırayla düzenlenecekleri isimlerinden anlaşılmaktadır. Önce ağırlığı nedeniyle toprak gelir, ikincisi akışkanlığı ile sudur, üçüncüsü hafifliğiyle havadır ve dördüncüsü uzaklığıyla ateştir. Yani toprak temeldir; onun üzerine su, onun üzerine hava ve havanın üzerine ateş gelir. Teller de benzer şekilde dizilir: ne kadar kalınsa o kadar pest duyulacaklardır, ne kadar ince olurlarsa o kadar tiz. Lirin ilk teli konum olarak toprağa denktir, ikincisi suya, üçüncüsü havaya ve dördüncüsü de ateşe. Bu tellerin tınları unsurların niteliklerine denk düşer:

soğuk, ıslak, sıcak ve kuru. Yani ilk telin tınısı soğuktur, duygusal düzeyde bir eksikliğe işaret eder, dolayısıyla gerilimi azdır; ikinci telin tınısı ıslaktır, duygusal düzeyin gevşekliğini gösterir ve bu yüzden gerilimi gevşektir; üçüncü telin tınısı sıcaktır, duygulara enerji ve canlılık verir ve bu yüzden daha gergindir; ve dördüncü telin tınısı kurudur, duygusal düzeyin keskinliğini ifade eder ve bu yüzden sıkıca gerilmiştir.

"Bütün canlılarda dört tür safra bulunur, ki bunlar dört unsura denk gelir: siyah safra huysuzluktur, topraktan gelir; sarı safra acıdır, ateşten gelir; kırmızı safra karaciğerdeki kandır, havadan gelir; ve beyaz safra bütün vücuttaki ya da böbreklerdeki balgamdır, sudan gelir."

"Kan fazlası olan hastalar için, mukus kandaki artışın ilacıdır. Ağır tele vurulması gerektiği ve bunun çok faydalı olduğu söylenir. Balgam artışından yani mukustan mustarip olanlar içinse en tiz tel çalınmalıdır; çünkü bu tel kanla aynı doğaya sahiptir ve kan balgama terstir. Sarı balgamda bir artış olduğunda -ki bu sıcak ve kurudur- bas tele vurulmalıdır, çünkü bu tel soğuk ve ıslaktır. Farklı teller akıllı yaratıklar üzerinde işte böyle etki ederler."

Şu ya da bu hastalığı iyileştirmek için belli bir tele vurmak ne anlama gelir ya da burada "tel" sözcüğü ne anlama gelmektedir? Lirin bir teline sürekli vurduğumuzda -ki bu hiç durmadan aynı sesi çalmak anlamına gelir- bir hasta iyileşmez, aksine daha da rahatsızlanır.

Elyazmasının bu bölümünü anlayabilmek için, doğulu milletlerde eski geleneklerin koruyucularının kadim zamanlarda, tıpkı şimdi olduğu gibi, her bir perdenin belli bir makamın temel sesi olduğunu düşünmüş olduklarını bilmemiz gerekir. Bu ilke şu şekilde ortaya çıkmıştır: bilge kişiler ya da filozoflar olarak da bilinen kadim müzisyenler her bir telin karar ses olarak iş gördüğünü farz etmişlerdir. Bu farklı karar seslerle aşağıdaki dört diziyi oluşturmuşlar (aşağıya bakınız). Daha sonra birbirinden farklı bu dört diziyi kullanarak dört başka makamda çalmış veya söylemişlerdir.

Nicomachus'a göre antik lirin dört telinin dereceleri şöyleydi:

1. LİR



ve her bir tele uygun olan diziler de şöyleydi:

2. DİZİLER



Makamların (ki bunlar diziler üzerine kurulur) yapılarını ve ilkelerini betimlemek bu makalenin sınırlarının dışındadır.

"Bu sanatta gerçekten uzman olan kişi hastayı şarkı söyleyerek iyileştirebilir. Ve eğer hasta bu sanatta deneyimliyse, şarkı söylenmesinden çok daha fazla yarar görür. Bu sanat aynı zamanda keder gibi psikolojik hastalıklar için de yararlıdır, zira tıpkı ruhun özü gibi sesin özü de bedensel değildir. Ruh kendisine uygun sesi duyduğunda kederli yaradılışını değiştirir ve duygudaşlık, derin düşünce ya da tutku gibi başka ruhsal halleri benimser."

Elyazması, müziğin etkisinin mutlak gücünü vurgulayan bir vakayinameyle bitmektedir. "Bir hikâyecinin anlattığına göre, Ağenksantr isminde birini eğlendirmekte olan bir müzisyen, parmaklarıyla tellere savaşırcasına vurmaya başlamış. Ağenksantr silahını kuşanmış savaşa hazır halde karşısında belirmiş. Müzisyen tekrar neşeli havalar çalmaya başladığında ise Ağenksantr eğlencesine geri dönmüş."

1914, G. Bolis (İstanbul)

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

**GOMİDAS VARTABED'E DAİR
MÜZİKOLOJİK TARTIŞMALAR**

GOMİDAS VARTABED VE MÜZİKOLOJİNİN SİYASETİ

MELİSSA BİLAL

Osmanlı İmparatorluğu'nun son bulmasının üzerinden altmış yıldan fazla zaman geçti; Gomidas'ın öngörmüş olduğu, Ermeniler ve onlara komşu halkların müziğine dair geniş kapsamlı araştırma hâlâ ütöpik bir proje olarak duruyor.¹ – Stephen Blum, 1991

İstanbul Konservatuvarı² Folklor Heyeti, 1929 Ağustos'unda, Giresun, Trabzon, Rize, Gümüşhane, Bayburt, Erzincan ve Erzurum'a doğru yola çıkar.³ "Halk müziğini yerinde incelemek" ve halk şarkıları ile danslarını derlemek amacıyla düzenlenen bu dördüncü geziye müzikolog Mahmud Ragıp Gazimihal (Kösemihal) de katılır. İzlenimlerini şu şekilde aktarır:

- 1 Stephen Blum, "Prologue: Ethnomusicologists and Modern Music History," *Ethnomusicology and Modern Music History* içinde, der. Philip V. Bohlman ve Daniel M. Neuman (Urbana: University of Illinois Press, 1993 [1991]): 3.
- 2 1927'ye kadar Dârüelhan, 1932'den sonra İstanbul Belediye Konservatuvarı.
- 3 Gazimihal'in aktardığına göre, konservatuvar müdür muavini Yusuf Ziya (Demircioğlu) Bey, 1922 Ekim'inde eski müdür Musa Süreyya Bey'e halk şarkılarını derlemeyi teklif eder. Notaya çekilmiş ezgileri ve sözleriyle yerel türkülerini kayıt altına almak için 14 sorudan oluşan 200 anket Maarif Vekâleti (Rıza Nur dönemi) aracılığıyla çeşitli bölgelere gönderilir. Bu yöntemin başarısız olduğuna karar verilmesi üzerine, 1926 yılında, Ziya Bey'in müdürlüğü döneminde, Fransa'dan getirtilen bir fonografla kayıt gezilerine başlanır. Mahmut Ragıp Gazimihal, *Anadolu Türküleri ve Musiki İstikbâlimiz* (Ankara: Ötügen, 2006 [1928]): 176-177. Erken Cumhuriyet döneminde yürütülmüş halk müziği çalışmaları için bkz. Süleyman Şenel, "Dâru'l-Elhân Heyeti Tarafından 'Fonograf'la Derlenen İlk Türkü..." <http://www.musikidergisi.net/?p=1218>; Füsün Üstel, "1920'li ve 30'lu Yıllarda 'Millî Musiki' ve 'Musiki İnkılabı'," *Değer* 22 (1994): 47-48; Necdet Hasgöl, "Cumhuriyet Dönemi Müzik Politikaları," *Folklorla Doğru* 62 (1996): 27-49; Arzu Öztürkmen, *Türkiye'de Folklor ve Milliyetçilik* (İletişim Yayınları, 1998); Arzu Öztürkmen, "The Role of the People's Houses in the Making of National Culture in Turkey," *New Perspectives on Turkey*, 11 (1994): 159-181; Arzu Öztürkmen, "Individuals and Institutions in the Early History of Turkish Folklore, 1840-1950," *Journal of Folklore Research* 29, 2 (1992): 177-192. Musiki İnkılabı'na dair ayrıca bkz. Gönül Paçacı, "Cumhuriyet'in Sesli Serüveni," *Cumhuriyet'in Sesleri* içinde (İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayınları, 1999): 10-19; Bülent Aksoy, "Cumhuriyet Dönemi Musikisinde Farklılaşma Olgusu," *Cumhuriyet'in Sesleri* içinde, 30-35.

Bir Ordu'nun, Bir Rize'nin hafızama nakşettiği manzaralar ebediyen silinmeyecektir. Bir kısım hristiyan ehali mübadeleye tabi olarak bu yerlerden uzaklaşmışlarsada, bu hal, mahallî faaliyeti zerre kadar haleldar etmemiştir; halk musikilerinin mühtaç bulunduğu sükûn ve neşe, umumi harp dolayısıyla, ancak bütün dünya memleketleri kadar müteessir olmuş. Bir folklörce aradığı her şeyi kolayca bulabilmektedir.⁴

Gazimihal'in bu sözleri, erken Cumhuriyet döneminde kurumsallaşan halk müziği çalışmalarının, ulusal söylemin kurucu sessizliklerinin üretildiği temel alanlardan biri olduğunu gösterir. Kültürel yaratımın, dolayısıyla yaşamın pek de sekteye uğramadan devam ediyor olduğunu ve Birinci Dünya Savaşı sırasında Osmanlı topraklarında "olağandışı" bir şey yaşanmadığını ima eden bu ifadeler, bir bilgi üretim kanalı olarak müzikolojinin ulus devletin millileştirdiği coğrafyanın yakın tarihinde yaşanan katliamları, tecavüzleri, ölüm sürgünlerini, yerinden edilmeleri, ekonomik ve kültürel talanı önemsizleştirme, dolayısıyla da meşrulaştırma işlevini üstlendiğine işaret eder.

Gazimihal'in alıntılıdığı *Şarkî Anadolu Türküleri ve Oyunları* (1929) ve kendisinin katılmadığı daha önceki üç gezinin sonuçlarını aktardığı *Anadolu Türküleri ve Mûsikî İstikbâlimiz* (1928) adlı kitapları –ve bunlarla birlikte İstanbul Konservatuvarı'nın 1926'dan itibaren *Halk Türküleri* başlığı altında yayınlamış olduğu bir dizi şarkı defteri– bu ilk gezilerin yürütüldüğü ideolojik çerçeveyi anlamak açısından son derece önemlidir.

Türkiye müzikoloji tarih yazımında, Osmanlı İmparatorluğu'nun son döneminde çeşitli milletlerden araştırmacı ve müzisyenlerin yürüttükleri halk müziği derleme, notaya alma, yayınlama, düzenleme ve icra çalışmalarına nadiren yer verilmiştir. Örneğin 1972 tarihli *Cumhuriyet'le Birlikte Türkiye'de Folklor ve Etnografya Çalışmaları* adlı kitabında Mehmet Şakir Ülkütaşır, o dönem sık kullanılan terimle "musiki folkloru" ile ilgili ilk makalenin, 5 Mart 1915'te *Yeni Mecmua*'nın *Çanakkale Fevkalade Nüshası*'nda Musa Süreyya Bey tarafından

4 Mahmut Ragıp Kösemihal, *Şarkî Anadolu Türküleri ve Oyunları* (İstanbul: Evkaf Matbaası, 1929): 18.

yayınlandığını yazar.⁵ Yani halk müziği çalışmalarının başlangıcını, ulusal anlatıda yeni Türkiye'nin kuruluşuna giden süreçte önemli bir kopuş olarak tahayyül edilen Birinci Dünya Savaşı'na tarihler. Bu anlatı, 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başı Osmanlı basınında yer almış halk müziğine dair makaleleri önemsizleştirirken, farklı bir anlatı da, bu dönemin Türkçü düşünürlerinin milli müzikle ilgili görüşleri ile erken Cumhuriyet dönemi müzik politikaları arasındaki organik bağa dikkat çeker. Her iki anlatıda da, Birinci Dünya Savaşı ve sonrasında Osmanlı topraklarında yaşanan şiddet ve kopuş, bir süreklilik anlatısının içine gizlenmiştir. Oysa, Cumhuriyet tarihi boyunca, bu şiddetli kopuştan sağ kalan ve Türkiye Cumhuriyeti vatandaşı olarak yaşamaya devam eden gayrimüslim cemaatlerin temsil ettiği süreklilik bilinçli olarak örselenmiştir.

Bilindiği gibi, Türkiye müzik tarihi üzerine yazılmış birçok kaynakta, halk şarkılarının derlenmesi ve tonal armoni içinde çoksenslendirilmesi, halk şarkılarının ezgilerinden alınmış tema ve motiflerin Avrupa sanat müziği formlarında bestelenmiş eserlerde kullanılması, Cumhuriyet dönemine atfedilir. Bu projenin ideolojik çerçevesi ise Ziya Gökalp'in *Türkçülüğün Esasları*'na dayandırılır.⁶ Gökalp'e göre milli müzik, halk müziğinin derlenmesi ve "Batı müziği" tekniklerine göre armonize edilmesi ile oluşturulacaktır. Ne milli kültürün en saf ifadesini "halk" arasında bulunduğu romantik görüşü, ne yerel müzikal mirasa dair homojenleştirici ve sömürücü yaklaşım, ne "milli birliğe" ulaşmak için şarkıların "milli karakterlerini" ortaya çıkarma çabası, ne de halk müziğinin Batı formları içinde yeniden yorumlanmasının milli müzikal modernleşmenin en hakiki yöntemi olduğu fikri sadece "Türkçülüğün müzik alanındaki programına" özgüydü. Ancak bu projenin pratiğe dökülme biçmi ve yerel müzikal gelenek ve repertuarlar üzerindeki etkisi, erken Cumhuriyet kültür politikaları bağlamında değerlendirilmelidir.⁷

5 M. Şakir Ülkütaşır, *Cumhuriyet'le Birlikte Türkiye'de Folklor ve Etnografya Çalışmaları* (Ankara: Başbakanlık Basımevi, 1972): 30.

6 Bkz. Ziya Gökalp, *Türkçülüğün Esasları* (Ankara: Matbuat ve İstihbarat Matbaası, 1339[1923]).

7 Milli Folklor Enstitüsü'nün 1969 yılında İstanbul'da yayınlamış olduğu halk müziği kitap ve makale bibliyografyasına göz atacak olursak, 1929 ile 1967 yılları arasında halk müziği çalışmalarının Türkiye halkı ile Azeriler, Irak Türkmenleri, Kırım Tatarları, Gagauz Türkleri, Orta Asya Türkleri ve Balkan Müslümanları arasındaki ırksal ve kültürel bağ kurmaya yönelmiş olduğunu görürüz. Bkz. Veysel

Cumhuriyet'in kuruluşunu takip eden on yıllar boyunca, Türkçe dışındaki dillerde söylenen şarkılar kamusal alanda susturulmuş, birçok şarkı Türkçe sözlü varyantları ile ya da ezgilerine Türkçe sözler yazılarak kitleselleştirilmeye çalışılmıştır. Bu yokluk tarihinin algımızda olağanlaşmış olması, bu yokluğu aktif olarak yaratan aydınların rolünü gözden kaçırmamıza sebep olabilmektedir.⁸ Yukarıda bahsi geçen iki metin, bir erken Cumhuriyet Türk aydını olan Gazimihal'in Gomidas Vartabed gibi birçok derlemecinin Osmanlı topraklarında üretilen şarkılara dair yürüttükleri çalışmalardan haberdar olduğunu gösteriyor.⁹ Gazimihal, Birin-

Arseven, *Açıklamalı Türk Halk Müziği Kitap ve Makaleler Bibliyografyası* (İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1969). Béla Bartók'un Adana'da 1936'da yürüttüğü halk müziği araştırmaları ve Ankara'da verdiği üç konferans için bkz. Benjamin Suchoff, ed. "Folk Song Collecting in Turkey," *Béla Bartók Essays* içinde (Lincoln, NE ve Londra: University of Nebraska Press, 1992): 137-147; Béla Bartók, *Turkish Folk Music From Asia Minor* (Bartók Records & Publications, 2002) [Türkçesi: *Küçük Asya'dan Türk Halk Müzikisi*, çev. Bülent Aksoy (Pan Yayınları, 1992)]; *Halk Müziği Hakkında Béla Bartók'un (3) Konferansı* (Ankara: R. Ulusoglu Basımevi, Ankara Halkevi Neşriyatı, 1937).

- 8 Erken Cumhuriyet dönemi müzik politikalarına dair eleştirel yazılarda, halk müziğinin müzikal öğeleri, halk çalgılarının boyutları, yerel ve bireysel vokal ve enstrümantal tavrı vs. alanında standartlaştırma ve bu ilkeler doğrultusunda polifonik düzenleme zihniyetinin yarattığı tahribattan bahsedilmiştir. Bu bağlamda, radyonun, ulusal duygusal birliği oluşturmadaki önemli rolüne, Yurttaş Sesler korolarına değinilmiştir. Ancak, derleme çalışmaları sırasında sahada duyulan şarkıların yorumlanma ve kâğıda dökülme sürecinin politikasına dair birincil kaynaklara dayanan bir çalışma henüz yapılmamıştır. Fakat diğer yandan, bu eksiklik, derleme sürecinin, Türkçe dışındaki dillerde üretilmiş müzikal miras üzerindeki tahribatına dair fikir sahibi olmadığımızı anlamına gelmez. Erol Mutlu Cumhuriyet politikalarının Kürt müziği üzerine etkisinden bahsederken, Türkçeden farklı dillerde söze sahip şarkıların çokdilli üretim bağlamlarından kopartılarak, keyfi Türkçe sözlerle ve müzikal özelliklerine müdahale edilerek kayda geçirildiğinden bahseder. Erol Mutlu, "Kürt Müziği Üzerine," *Kürt Müziği* içinde, Kendal Nezan, Mehrdad R. Izady, Ayako Tatsumura, Erol Mutlu, Christian Poche, Dieter Christensen, Atchimandrite Komitas (İstanbul: Avesta, 1996): 60. Bu müdahale edilmiş, sansüre uğratılmış, çalınmış repertuarı, onyıllar boyunca radyo ve televizyondan takip etmiş olan Ermeniler, Rumlar, Araplar, Süryaniler, Çerkezler, Kürtler ve diğer halklar, kültürel haklarının ilhak edilmesine tanıklık etmişlerdir. Cumhuriyet döneminde klasik Osmanlı müziğine dair politikalar ve alaturka-alafanga tartışmaları için bkz. Levent Cankat, "Radyoda Alaturka Tartışmaları," *Tarih ve Toplum* 36, 212 (2001): 41-54; Beşir Ayvazoğlu, Cem Behar, İskender Savaşır, Semih Sökmen, "Müzik ve Cumhuriyet," *Değer* 22 (1994): 7- 27; Orhan Tekelioğlu, "Modernizing Reforms and Turkish Music in the 1930s," *Turkish Studies* 2, 1 (2001): 93-108.

- 9 *Anadolu Türküleri ve Müsiki İstikbâlimiz*'de Osmanlı topraklarında yaşayan Hristiyan ve Yahudilerin müziklerine dair çalışmaları içeren küçük bir kaynakçaya yer vermiştir. Bkz. Gazimihal, 2006, 96-100.

ci Dünya Savaşı öncesinde "musiki halkiyatına dair bir bilincin ortaya çıkışından" bahsederken Rauf Yekta Bey'in yazılarına atıfta bulunuyor.¹⁰ Diğer yandan, Yorgos Pahtikos ve Gomidas Vartabed'in Rum ve Ermeni şarkılarını derlediklerine değinse de, onları fonograf gibi teknolojilerden ve "asrî usullerden" faydalanmadıkları için eleştiriyor; çalışmalarının kıymetsiz, propaganda malzemesi hazırlamak endişesi ile yürütülmüş, şüpheli işler olduğunu söylüyor.¹¹

Pahtikos, Gomidas ve diğer derlemeciler tarafından oluşturulmuş ve yayınlar aracılığıyla kamusal alandaki görünürlükleri kalıcılaştırmış, dönemin Avrupa müzikoloji çevrelerince de yakından takip edilen bu repertuarlar, ulusal müzik tahayyülünü veya ülke sınırları içinde kalan her karış toprağı "Türk" olarak etiketleme projesini bozacak nitelikteydiler. Dahası, silinmeye çalışılan yakın geçmişin somut tanıkları olarak ortada duruyorlardı. Gazimihal'in ana hedefi Ermeni müziğiydi. 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başı Ermeni müziği çalışmalarını itibarsızlaştırma çabasına 1929 kitabının Erzurum bölümünde yazdığı şu sözlerle katılıyordu:

Bu havalî ermeni papaslarının, (Ermeni Yurdu) hülyası arkasında ermeniceyi yeniden tamim, ve bir çok mahallî adetlerin aslını ermeni göstermek yolundaki son çalışmaları malûmdur; Papazlar yalnız bir noktada muvaffak olamadılar: ermenileri türk halk musikilerini terennümden vaz geçirip ermeni halk şarkıları icad etmek; tahkik ettik, ora ermenileri bundan otuz sene evvel yalnız bizim türkûleri söyleyip (bar)ları oynarlarmış: Muhtelif bar nevilerinden yalnız biri, bundan 50 sene kadar evvel mahir bir ermeni barcı tarafından icad edilip, el'an türk barcılar tarafından ihtimamla saklanır: (Daşniçors)... 'Bar' kelimesinin ermenice, ve binnetice bir ermeni oyunu olduğunu bir ermeni lûgatı yazıyor! yukarda dediğimiz siyâsî mahiyetteki ermeni te'villerinden biri işte budur: [Burada dipnotta şöyle demektedir: P Komitas'ın, tamamen usulsüz tetkiklerle Kürt türkûlerinin ermenilik ile münasebetini iddia eden hususî bir mecmua neşrine kalkışması gibi] llerde göreceğimiz vechile, bar, Orta Asya şamanlığından kalmadır! Siyasetçi ermeniler, türk hars tarihini karma karışık eden öyle neşriyat yaptılar ki tashihleri için ayrıca çalışmak lâzım

10 Kösemihal, 1929, 5.

11 A.g.y. Pahtikos'un derleme çalışması için bkz. Yorgos Pahtikos, *260 demode Hellenika Asmata* (Atina: Typois P.D. Sakellariou, 1905).

gelmektedir. Bilhassa şimdiye kadarki folklor tetkikleri tamamen usulsüz yapılmıştır.¹²

Özellikle Osmanlı topraklarında yaşayan Ermenilerin müzikal pratiklerinin Türk müziği etkisi altında şekillenmiş olduğu, şarkıların sözlerinin Türkçe olduğu ve dolayısıyla Ermeni müziği denen şeyin aslında Türk müziği olduğu iddiasını *Anadolu Türküleri ve Mûsikî İstikbâlimiz*'deki şu sözlerle ifade etmiştir:

Elde mevcut vesikalar üzerinde yaptığımız tetkik ve mukayeselerden sonra kanaat getirdik ki, Anadolu'da hususi bir "Ermeni Lâhni" numunesi yoktur. Anadolu Ermenileri Türkçe'den başka bir dil bilmedikleri gibi, Türkçe şarkılardan başka bir musiki de kullanmazlar. Kafkasya Ermenileri'nin lâhinlerinde ise, bazı hususi vasıflar mahfuz bulunmakla beraber, onlarda da Türk lâhinlerinin tesirleri galiptir. Hatta, ekseriyetle güfteleri de yarı yarıya Türkçe'dir.¹³

Gazimihal'in bu bölüme eklediği örnekler arasında Gomidas Vartabed'in düzenlemiş olduğu üç Ermenice şarkı vardır: "Oror Agna (Eğin Ninnisi)," "Karun (A) (Bahardır)," "Hov Arek (Rüzgar Estirin)." Gomidas'ın henüz hayattayken yayınlamış olduğu bu düzenlemeler ve ölümünden sonra basılmış olan bir dizi eseri bugün İstanbul'da ve dünyanın birçok yerinde icra edilmektedir.¹⁴ Birçok derleme ve düzenlemesi de İstanbul'daki evi talan edildiğinde kaybolmuştur.¹⁵ İstanbullu

12 Köseihal, 1929, 36.

13 Gazimihal, 2006, 76.

14 Gomidas'ın oluşturmuş olduğu müzik eğitimi programı, uzun yıllar İstanbul Ermeni okullarında uygulandı. Korosunun icra ettiği repertuar, Kohariğ Diraduryan gibi müzik öğretmenleri tarafından Esayan, Getronagan ve birçok başka okulda öğrencilere öğretildi. Ermenistan'ın güzelliklerini ve yıkımını anlatan şarkıların, devrimci marşların ve ağıtların sadece evlerde, gizlice söylendiği ya da tamamen sustuğu Cumhuriyet döneminde, geçmişle bağlantıyı sağlayan en önemli repertuar kilise müziği ve Gomidas'ın düzenlediği halk şarkılarıydı. Cemaatin kamusal alanlarında duyulabilecek repertuarın sansürle yeniden şekillendiği bu ortamda, "Grung (Turna)" ya da "Dzidzernag (Kırlangıç)" gibi doğrudan referans olmaksızın yerinden yurdundan edilmişliği anlatan şarkılar yeni anlamlar kazandılar.

15 1921 yılında arşivini tasnif etmek üzere bir araya gelen komisyon, Gomidas'ın var olduğunu söylediği evrakların birçoğunun kayıp olduğunu fark etti. Bunlar arasında, *Anuş* operası bestesi, tamamlanmış *Surp Badarak* (Kutsal Ayin) düzenlemesi, yüzlerce şarkı ve tamamlanmış *khaz*

Ermeniler, bizzat ondan öğrendikleri şarkıları, okullarda ve kilise korolarında bir sonraki kuşağa aktardılar. Ancak hem Gomidas'ın adının hem de şarkılarının Türkiye'de yeniden kamusal alana taşınması için doksanlı yılların sonlarını beklemek gerekecekti.¹⁶

Gomidas Vartabed İstanbul'da

İster dini müzik, ister halk müziği olsun, sanatçı rahibin müziği kalplerimizi altüst ediyor: onda öyle yalın, içten, tatlı, ruha hitap eden bir şey var ki; dini olayları ve masum, samimi ruhların saf duygularını öyle iyi tasvir ediyor ki... Güzel köy manzaraları bizi ahenkli kollarında o kadar kolaylıkla *hayreni yergir*'in [Ermeniler'in kadim yurdul] güzel ve eğlenceli dağlarına, yeşil vadilerine, gür ormanlarına, şen bağlarına götürüyor ki onun bizim olduğunu hemen hissediyoruz, en ufak notasına kadar o müzik bizim; sanki o ninnileri annelerimiz beşiklerimizin başında söylemişler; acılı kalplerin o yanık ağıtlarını gençlik yıllarımızda duymuşuz sanki.

4 Aralık 1910'da Pera'daki Petits-Champs Kışlık Tiyatrosu'nda gerçekleşen konsere dair izlenimlerini *Püzantion* gazetesi okurlarıyla böyle paylaşmıştı feminist yazar Anayis (Yevpime Avedisyan). Bu, Kütahya doğumlu, Eçmiadzin ve

çalışmasının bulunduğu düşünülmektedir.

16 1927 yılında, İstanbul'da, Gomidas Korosu, icra ettiği Gomidas düzenlemelerini kayıt altına aldı. Sahibinin Sesi şirketinden çıkan plağın satışından elde edilecek olan gelir, Paris'te tedavi gördüğü hastaneye aktarılacaktı. Plak 1928'de yayınlandı. Detaylı bilgi için bkz. "Gomidas Vartabed yev ir Arvesdı (Gomidas Vartabed ve Sanatı)," *Intartsag Daretsuyts Surp Pirgiç Azkayin Hivantanotsi* (1928): 171-172. Sayat Nova ve Lusavoriç gibi İstanbul Ermeni kilise koroları, 60'lı ve 70'li yıllarda ve daha sonra 90'lı yılların ikinci yarısında, nadiren de olsa, Gomidas Vartabed'in eserlerini cemaat dışında icra etme fırsatı buldular. Gomidas henüz hayattayken de ölümünün ardından da İstanbul Ermeni basınının sayfalarında hep anıldı. Özellikle Fransa'da tedavi gördüğü sırada, onu ziyaret edenlerin göndermiş oldukları notlar, gazete ve dergilerde basıldı. Ancak Gomidas'ın isminin Türkiye ana akım medyasında gündeme gelmesi 1 Şubat 2001 tarihli *Hürriyet* gazetesinde yayınlanan, Paris'te soykırım anısına adanmış Gomidas heykeline pisleyen bir köpeğin resmi ile oldu. Boğaziçi Gösteri Sanatları Topluluğu'ndan Ülker Uncu'nun haberi eleştiren ve Gomidas Vartabed'i tanıtan yazısı, 25 Şubat 2001'de *Jeni Gündem* gazetesinde, "Bir Gönül Borcu: Gomidas" başlığıyla yayınlandı.

17 Anayis, "Keğarvesdagın Dıbavorutyunner (Sanatsal İzlenimler)," *Püzantion*, 21 [8] Aralık 1910, s. 1.

Berlin’de eğitim görmüş Gomidas Vartabed’in, İstanbul’daki ilk konseriydi.¹⁸ *Kusan* (Ozan) ya da *Hay Kusan* (Ermeni Ozan) adını verdiği korusu, Esayan ve Getronagan okulları öğrencileri, Galata Surp Krikor Lusavoriç Kilisesi mugannileri ve farklı semtlerden koristlerden oluşuyordu.¹⁹ Gomidas, 24 Nisan 1915’te tutuklanana kadar İstanbul’un çeşitli konser salonlarında sahneye çıkacak, son konserini 5 Nisan 1915’te verecekti.²⁰ Konserlerinde kendi düzenlediği kilise ve halk şarkılarını seslendiren koroya, piyano ve orgla eşlik edecek, zaman zaman kendisi solo yapacak, her parçadan önce şarkının şiirsel, ezgisel ve ritmik yapısını, düzenleme tavrına dair bilgiler verecekti.²¹

Onu İstanbul’a getiren şey, bir zamanlar kütüphanesinde araştırmalarına geniş kaynak bulduğu, değerli hocalar edindiği, öğrencileriyle müzikal çalışmalarını yürüttüğü Eçmiadzin’de artık eskisi kadar destek görmemesi, eserlerini yayımlamak için maddi imkan arayışı, ve müzikal yaşantısı daha hareketli bir şehirde yaşama ve çalışma arzusuydu.²² Eylül 1909’da dönemin gatoğigosu Madteos İzmirlyan’a yazdığı istifa dilekçesi ve Sevan gölü üzerinde bir kilisede inzivaya çekilme izni talebi reddedilmişti.²³ Arşag Çobanyan’ın telkinleriyle, Tiflis’ten gelen

18 4 Aralık’taki bu ilk konserle ilgili *Arevik* (Doğu) ve *Püzantion* gazetelerinde yayınlanan bir duyuruda, konser repertuarına dair bilgi verilmiş, biletlerin Galata kilisesinden, Üsküdar *Haraçtımağın Miutyun*’dan (İlliciler Derneği) ve konser günü tiyatro gişesinden temin edilebileceği belirtilmiştir.

19 Toros Azadyan, *Gomidas Vartabed: Araçın Hador. Ir Gyankn U Kordzuneutyunı* (Rahip Gomidas: Birinci Cilt, Hayatı ve Etkinlikleri) (İstanbul: Gütemberg, 1931): 103.

20 Eski takvime göre 23 Mart 1915: Bkz. Hagop Cololyan Siruni, "Gomidasin Hed (Gomidas’la)," *Eçmiadzin* 3 (1968): 44.

21 Bir örnek için bkz. Gomidas Vartabed, 1913. Mayıs 12/25. *Hamerki Hay Keşçug Yerkeru Hamarod Ampopumı* (25 [12] Mayıs 1913 Konserindeki Ermeni Köylü Şarkılarının Özeti) (İstanbul: Dıbaran Şant Galatya, 1913).

22 Yazmış olduğu çeşitli mektuplardan da takip edebildiğimiz bu konuyu, dostları da ona dair anılarında detaylı olarak değerlendirmişlerdir. Bkz. Hagop Cololyan Siruni, "Gomidasin Hed," *Eçmiadzin* 8 (1965): 75-79; 10 (1965): 20-22; 24-25. Çobanyan, 1931’de *Anahid*’de yayınladığı bir yazıda Gomidas’ın Paris’e yerleşmesi ve kilise korosunu yönetmesi yönünde girişimlerde bulunmuş olduğunu, bu girişiminin yeterli desteği görmediğini, maddi olanaksızlıklar nedeniyle sonuçsuz kaldığını yazmıştır. Aktaran Siruni, *Eçmiadzin* 8 (1965): 78-79.

23 Siruni, "Gomidasin Hed," *Eçmiadzin* 10 (1965): 23.

teklifi red ederek, Eçmiadzin'deki *Kevorkyan Hokevor Cemaran*'dan (Kevorkyan Ruhban Okulu) sınıf arkadaşı Garabed Bardizbanyan aracılığıyla Galata Surp Krikor Lusavoriç Kilisesi muganni heyetinin davetini kabul etti. *Surp Badarak*'ın koral düzenlemesini yazmak üzere İstanbul'a geldi.²⁴ Bu, şehre ilk gelişı ya da İstanbulluların onun ismini ilk duyuşları değildi. 1892'de henüz diyakosken, sağık sorunları sebebiyle ziyaret ettiğı memleketinden Eçmiadzin'e dönüş yolunda uğradığı başkentte, *Hayrenik* gazetesinden Arpiar Arpiaryan'la görüşmüştü. Arpiaryan onu tanıtan bir yazı kaleme almış, bu yazıda onun çalışmalarının amacının eski şarkıların izlerini sürmek, eskilerin şiirlerini sadece sözleriyle değil ezgileriyle derlemek, yenileri de onlara ekleyerek bir Ermeni halk şarkıları derlemesi hazırlamak olduğunu yazmıştı.²⁵

Gomidas'ın İstanbul'a yerleşme kararı ve bu şehirde yürüttüğü müzikal çalışmalar nasıl karşılanmıştı? Onun geldiğı Osmanlı başkenti, klasik Osmanlı müziğı

24 Azadyan, *Gomidas Vartabed: Araçın Hador, Ir Gyankn U Kordzuneutyunı*, 99-101. Siruni, "Gomidasin Hed," *Eçmiadzin* 10 (1965): 23-24. Bardizbanyan, o sıralar Düyun-u Umumiye Matbaası'nın Fransızca bölümünde görevlidir. İstanbul'dan 12 Aralık 1907'de Gomidas'a yazmış olduğu mektuptan, onun müzikolojik çalışmalarını yakından takip ettiğı ve Ermeni kilise müziğinin çokseslendirilme ilkeleri üzerine görüşlerini sorduğı anlaşılıyor. Bardizbanyan'ın mektubu için bkz. *Gomidas Vartabed: Namaganı*, der. Kurken Kasbaryan (Erivan: Sarkis Khaçents, Printinfo, 2009): 249-252. Gomidas, Çilingiryan'ın Pera (Beyoğlu) kilisesine geçmesiyle boşalan başmugannilik ve koro şefi görevlerini üstlenecekti. Galata muganni heyeti üyelerinden Vartan Akgül'ün anılarından bildiğimize göre, Bardizbanyan Gomidas'a İstanbul'a davet mektubuyla birlikte Çilingiryan'ın *Badarak* düzenlemesini de göndermişti. Gomidas düzenlemeyle ilgili olumsuz görüş bildirmişti. Aktaran: Azadyan, *Gomidas Vartabed: Araçın Hador, Ir Gyankn U Kordzuneutyunı*, 99-101; Ayrıca bkz. Siruni, "Gomidasin Hed," *Eçmiadzin* 10 (1965): 23. Bu dönemde İstanbul'da Çilingiryan'ın üçsesli *Badarak*'ı ve Patrik Mağakya Ormanyan'ın çoksesli ayine desteğı etrafında ciddi bir tartışma, ayrışma ve çatışma sürüyordu. *Badarak*'ı çokseslendirme konusunda Gomidas'tan yardım alma kararı verilmişti. 1907 yazında Piskopos Vahram Manguni önderliğinde İstanbul Patrikhanesi bünyesinde kurulmuş olan müzik komisyonu Gomidas'a üçsesli düzenleme örnekleri gönderdi. Gomidas bu düzenlemelerin Ermeni kilise müziğı ezgilerini tam olarak yansıtmadıkları görüşünü ilettil. Hagop Cololyan Siruni, "Gomidasin Hed," *Eçmiadzin* 5-6-7 (1965): 171-175; 10 (1965): 18. Vahram Manguni'ye mektup, 23 (10) Eylül 1907, Berlin: *Namaganı*, 127-130.

25 Hraztan [Arpiar Arpiaryan], "Soğomon Sargavak (Diyakos Soğomon)," *Hayrenik* 309 (21 Kasım 1892): 1-2. Ayrıca bkz. Kurken Kasbaryan, *Gomidas Vartabed 1869-1935* (Erivan: Sarkis Khaçents, 2009): 18; Siruni, "Gomidasin Hed," *Eçmiadzin* 1 (1966): 52.

üstadı, fasıl repertuarı ve Türkçe sözlü kentli popüler şarkı bestecisi ve icracısı çeşitli Ermeni müzisyenlerin bulunduğu, yüzyıl ortalarından itibaren Ermenice müzik dergilerinin yayınlandığı, Ermenilerin kurduğu müzik cemiyetlerinin konferanslar düzenlediği, yurt, millet, özgürlük sevgisi temalı (II. Meşrutiyet sonrasında yeniden kamusal alana çıkabilen) Ermenice popüler şarkı repertuarının oluştuğu, İstanbul dışında yazılmış devrimci ve partizan şarkıların sıklıkla icra edildiği, şarkı kitaplarının basıldığı, Batı müziği formlarında birçok eserin Ermeni müzisyenler tarafından bestelenip icra edildiği bir şehirdi.²⁶ Ancak İstanbullu Ermeni aydınların o dönem ve sonradan yazdıklarından anlaşılıyor ki, Gomidas'ın çalışmaları yepyeni bir milli müzik hareketi olarak kabul edilmişti. Gomidas'ın icra ettiği repertuarın, "halk" müziği ile bir "tanışma" olarak tanımlanmasında, büyük ihtimalle, daha önce İstanbul sahnelerinde (en azından bu kadar geniş bir icracı ve dinleyici kitlesiyle) duyulmamış ezgilerin yarattığı duygusal etki ve tanıdık kilise ve "yeni" köylü ezgilerinin birarada ve ilişki halinde, belirli bir tarihsellik atfedilerek milli müzikal estetiğin oluşturulması projesi olarak sunulması rol oynuyordu. Bunu Anayis'in yukarıda alıntılanmış sözlerinden ve daha sonra kaleme aldığı anılarının Gomidas'ın bu konserine dair bölümünden de takip etmek mümkün. Anayis taşraya dair tektip ve nostaljik bir imaj çizer. Şarkıların götürdüğü köy Ermenilerin hasretle dönmeyi bekledikleri bir yer olarak, köylü kızlarının sadeliği, duygularının ve aşk şarkılarının doğallığı, samimiyeti, saflığı gibi romantize edilmiş ve cinsiyetlendirilmiş bir köylü imajı ile karşımıza çıkar. Konserde icra edilen köylü şarkıları başkent Ermenilerince "bir yerlerden tanıdık" ancak bir o kadar da uzaktır, dolayısıyla Gomidas sanatı aracılığıyla İstanbullu Ermeniler ile "uzak Ermeni vilayetlerinde yaşayanlar" ve onların duyguları arasında bir bağ kurmuştur. Kentli, Avrupaileşmiş, "kalplerine hitap eden müzikten uzak kalmış" Ermeniler şimdi gözyaşları eşliğinde dinledikleri bu şarkılar aracılığıyla başka bir dünyaya taşıyorlardı. Aynı şekilde Anayis'e göre, dini şar-

26 Örneğin 1858'de ilk Ermeni müzik dergisi *Knar Arevelyan* (Doğu Liri) Arisdages Hovhannesyan ve Kapriel Yeranyan tarafından burada yayınlanmıştı. 1861'de Kapriel Yeranyan ve Nigoğos Taşçıyan Ermenice şarkıları Batı notasyonu ile yayınladıkları *Knar Haygagan* (Ermeni Liri) dergisini çıkartmışlar, 1862'de derginin yayın kuruluna ünlü besteci Dikran Çuhacıyan katılmıştı.

kılar da inançsızları bile imana getirebilecek nitelikteydi. Birçokları için duygusal bir devrimdi adeta.

Anayis Gomidas'ın İstanbul'a yeni geldiği sıralarda onunla tanışmak isteyen bir grup aydın ve müzikseveri evinde ağırladığını yazar. Bu ziyaret sırasında Gomidas'ın onlara söylediği şarkılar arasında "Grung (Turna)" vardır. Anayis'in bu şarkıyla ilgili yazdıkları, dönemin İstanbul Ermeni aydınının algısına dair detaylar içermektedir. Anayis, bu şarkıyı çocukluğunda Beşiktaş tepelerinde Ermeni bir çiftçiden duymuştur. Ancak o "basit" ve "biçimsiz" ezginin bir gün "bu kadar güzel düzenlenmiş bir konser parçası olabileceğini aklından bile geçiremez" Gomidas'ın icrası ile ilgili izlenimlerini yazarken, bu şarkısının uzaklardan geldiğini, fakat uzağı yakını, başkentteki Ermeniyle köyüne hasretle dönen Ermeni'yi birbirine bağladığını yazar.²⁷

Başka bir feminist yazar, Zaruhi Bahri de hatıratında, Gomidas'ın İstanbul'a gelişini, İkinci Meşrutiyet'in Ermeniler'e sağladığı başlıca faydalardan biri olarak değerlendirmiştir. Bahri, Gomidas'tan önce İstanbul'da yaygın olan Ermenice repertuarın daha çok Avrupa müziği etkisinde olduğunu, bunun dışında, taşralı "ğarib"lerin (gurbetçi) *Paregentan* (Karnaval) kutlamalarında İstanbul sokaklarında söyledikleri "Grung, Usdi Gukas? (Turna Nereden Gelirsin?)" şarkısını çocukluğundan hatırladığını yazar. *Hay yerki* (Ermeni şarkı) Gomidas Vartabed'le tanıdıklarını, onun icra ettiği –gurbeti ve vatan hasretini simgeleyen– "Grung'un gözyaşları ve alkışlarla karşılandığını aktarır.²⁸

Hagop Cololyan Siruni de Meşrutiyet'in ilanının ardından Van, Muş, Bitlis gibi yerlerden İstanbul okullarına gelmiş öğrenciler sayesinde başkent Ermenilerinin buraların Ermeni halk şarkıları ve danslarıyla tanıştıklarını yazar. Gomidas'ın İstanbul'a gelmesinden bir süre önce Mağar Yegmalyan'ın Tiflis Nersesyan Oku-

27 Anayis, *Huşeriş (Anılarım)* (Paris, 1949): 159-161; Anayis, "Keğarvesdagan Dıavorutyunner," I. Arusyag Harents de Gomidas'ın sunduğu repertuarın, Ermeni olma, Ermeni bilincine ulaşma konusunda en parlak kahramanlık nutuklarından daha güçlü olduğunu yazmıştır: Arusyag Harents, "Gomidas Vartabed Yev Hay Yerajışdanotsı (Gomidas Vartabed Ve Ermeni Konservatuvarı)," *Püzantion* 4388 (31 [18] Mart 1911): I.

28 1953'te Fransa'da tamamlamış olduğu hatıratı, 1995'te Lübnan'da basılmıştır. Zaruhi Bahri, *Genankıs Vebi (Hayatımın Romanı)* (Beyrut, 1995): 95.

lu'ndan öğrencisi, Ermenice ve Rusça beste ve düzenlemeleriyle tanınmış, Levon Boğosyan şehre gelip, bir koro kurar, korosunu semt semt gezdirerek konserler verir, Ermeni müziğini ve müzisyenlerini tanıtan konuşmalar yapar. Ancak Boğosyan'ın genç yaşta vefatı çalışmalarının yarım kalmasına sebep olur.²⁹

Gomidas Vartabed'in İstanbul'a gelişi, din adamlarının kilise dışında, sahnede boy göstermesine ve Ermeni kilisesine ait repertuarın ayin bağlamı dışında icra edilebilirliğine dair bir süredir sürmekte olan tartışmayı tekrar gündeme getirir.³⁰ 4 Aralık konserinin *Surp Badarak*, *Vodınlıva* (Ayak Yıkama) ve *Çırorhnenk* (Su Kutsama) dualarından oluşan ilk kısmı, ilahilerin dünyevi sahnelerde icra edilmesinin Ermeni Kilisesi'nin teamüllerine uygun olmadığı gerekçesiyle Partik Vekili Ğevont Turyan tarafından gönderilmiş olan bir emirle yasaklanmaya çağılır.³¹ Gomidas Vartabed kendisinin Gatoğigos'un iznini almış olduğunu ifade ederek programın her iki bölümünü de sahneler.³²

Gomidas destekçileri ve karşıtlarının fikirlerini dönemin yerel basınından takip etmek mümkün. *Manzume-i Eşkâr*'da Gomidas'ı yeren yazılar yayınlanırken, *Jamanag* (Zaman) her iki görüşe de yer veriyor, *Püzantion*, *Azadamard* ve *Arevelk* (Doğu) yazarları, eleştirileri "gericilik" olarak nitelendiriyordu.³³

29 Hagop Cololyan Siruni, "Gomidasın Hed," *Eçmiadzin* 10 (1965): 19.

30 Kilise müziğinin kilise binası dışında icrası meselesini farklı açılardan ele alan ve Gomidas'ın çalışmalarını destekleyen iki yazı için bkz. Püzant Keçyan, "Bahbanoğaganutyun Te Khavaram-dutyun? (Korumacılık Mı Yoksa Gerikafalık Mı?)," *Püzantion*, 7 Aralık 1910 aktaran Azadyan, 108-109; Hrnt [Melkon Gürcyan], "Hay Joğovurtin Yerkeri — Ays Orvan Hamerkin Artiv (Ermeni Halkının Şarkıları —Bugünkü Konser Vesilesiyle)," *Azadamard* 519 (5 Mart [20 Şubat] 1911): 1.

31 Azadyan, 107. Konserden iki gün sonra *Azadamard* gazetesinde çıkan bir yazıda da o gün konseri engellemek için Pera kaymakamlığına "fesat" şarkılar söyleyeceği ihbarında bulunmuş olduklarını yazar. "Gomidas Vartabedi Hamerki," *Azadamard* 446 (6 Aralık [23 Kasım] 1910): 3.

32 Azadyan, 107.

33 Azadyan, 104, 108-109. 21 (8) Eylül 1910 tarihinde (sayı 584) *Jamanag* gazetesinde "Gomidas Vartabedi Hayyatskneri Haygagan Yerajışdutyun Vıra (Gomidas Vartabed'in Ermeni Müziğine Bakışı)" başlıklı bir yazı yayınlanmıştır. Levon Cerrahyan'ın Gomidas'la bir söyleşisine dayanan bu yazıya Levon Çilingiryan'dan eleştirel bir yanıt gelmiş, aynı gazetenin 30 (17 Eylül) 1910 tarihli sayısında (sayı 592) "Gomidas Vartabed Yev Haygagan Yerajışdutyunı (Gomidas Vartabed ve Ermeni Müziği)" başlığı altında basılmıştır. Gomidas, 22 Eylül'de (5 Ekim) bu yazıya cevaben *Jamanag* yayın kuruluna Bursa'da bir mektup kaleme almıştır. 8 Ekim (25 Eylül) 1910 tarihli *Jamanag*'da

Gomidas'ın İstanbul'da geçirmiş olduğu yıllara dair anılar, mektuplaşmalar, gazete haberleri ve köşe yazıları, onun kısa süre içinde kentin hareketli sanat hayatının vazgeçilmez bir parçası haline gelmiş olduğuna tanıklık ederler.³⁴ Ev arkadaşı ressam Panos Terlemezyan anılarında, Pangaltı'da (bugün Elmadağ) yaşadıkları evin farklı milletlerden insanlar için adeta bir "kültür ocağına" dönüştüğünü yazar; ziyaretçiler arasında Rum, Fransız, İtalyan, ve Türk aydın, sanatçı ve siyasetçiler vardır. Terlemezyan aynı metinde ayrıca, Gomidas'ın (sonradan veliaht ve daha sonra da son halife olacak) Abdülmecid Efendi'nin eşine müzik dersi verdiğinden ve sarayına girip çıktığından bahseder.³⁵ Vanlı derlemeci Dikran Çituni de bu evde, kendisinin de kurucuları arasında yer aldığı *Hayasdanı Usumnasirutyan Ingerutyun*'un (Ermenistan Çalışmaları Derneği) ilk toplantısının gerçekleştirildiğini tarihe not düşer.³⁶

Konservatuvar Hayali

Gomidas Vartabed, İstanbul Pera'da, halk ve kilise müziği ile klasik Batı müziği eğitimi verecek bir Ermeni konservatuarı kurma girişiminde bulunmuştu. Dönemin İstanbul Ermeni basınında bu konuyla ilgili bir dizi yazı yayınlandı. Pü-

(sayı 599) "Yerajışdaked Dliar] Gomidas Vrti [Vartabedi] Patsadroğaganı (Müziyen/Müzikolog Sayın Gomidas Vartabed'in Açıklaması)" olarak yayınlanan bu mektubun Türkçe çevirisi için bkz. bu kitapta s. 15-16. 1914'te, Gomidas Vartabed, bir plak kaydı için Armenag Şah-Muradyan'ın söylediği Ermenice halk ve kilise şarkılarına piyano ve orgda eşlik edecek, bazı muganniler bu durumu, Ruhani Meclis'e şikâyet edecekler, Gomidas, Ermeni kilisesine ait şarkıları satışa çıkartmakla ve dini duyguları zedeleyecek ortamlarda çalınmalarına yol açmakla suçlanacaktı. Melkon Gürcyan, Yervant Odyan, Dikran Çögüryan, Panos Terlemezyan, Arşag Çobanyan gibi yazarlar yazdıkları yazılarda Gomidas'ı şikâyet edenleri kınayıp, plaklar sayesinde Gomidas'ın düzenlemelerinin köylere ve yeni nesillere ulaşabileceğini yazacaklardı. Bu eleştiriler sonucu Ruhani Meclis, karar alınırken mevcut bulunmayan Patrik aracılığıyla kararını bozdu. Azadyan, 151-153. Bu konudan Panos Terlemezyan da anılarında bahsetmiştir: Panos Terlemezyan, "Gomidası Masin (Gomidas Hakkında)," *Gomidası: Jamanagagitsneri Huşerum yev Vgayutyunnerum* içinde, der. Kurken Kasbaryan (Erivan: Sarkis Khaçents, 2009): 251-261. Bu kitapta s. 68-75.

34 Bu mektup ve anılar için kitabımızın ilgili bölümüne bakınız.

35 Terlemezyan, "Gomidası Masin." Ermeni ve diğer milletlerden sanatçı ve müzikseverlerin sık sık bu evi ziyaret ettiklerini Azadyan da not etmiştir. Azadyan, 101.

36 Dikran Çituni, "Gomidası Hed [Gomidas'la]," *Hayrenik* 2 (1936): 80-99. Kaynak: *Gomidası Jamanagagitsneri Huşerum yev Vgayutyunnerum*, 262-300. Bu kitapta s. 45-55.

zantion gazetesinde çıkan bir habere göre, öncelikli işlevi okulun ilk iki yıllık masrafını karşılayacak parayı toplamak olan bir komisyon kurulmuştu; gerekli bütçenin yarısı konser gelirleriyle, diğer yarısı da Osmanlı topraklarında veya dışında yaşayan Ermenilerin bağışlarıyla oluşturulacaktı. Eğitim ücretsiz olacak, öğrenciler bursla kabul edileceklerdi. İmkânı olmayan öğrencilerin yaşam masrafları karşılanacak, özel yetenekli öğrenciler Avrupa'ya gönderilecekti.³⁷ Konservatuvarda çalışmak üzere Avrupalı öğretmenler ile vokalist ve piyanist Margarit Babayan davet edilecekti.³⁸

Azadamard'da Rupen Zartaryan, konservatuvar fikrini destekleyen bir yazısında, müziğin bir milletin ruhunun, estetik anlayışının, özgünlüğünün dışa vurumu olduğunu, bunların da özellikle halk şarkılarında görüldüğünü; Gomidas'ın bilimsel çalışmalarının da, Ermeni köylü şarkılarındaki özgün Ermeni müziğini ortaya çıkardığını ve dolayısıyla bu çalışmaları devam ettirecek, Ermeni müziğini

37 *Püzantion* 4371 (11 Mart [26 Şubat] 1911): 3. *Püzantion*'un haberine göre, komisyonda Arsen Arsenyan, Yetvart Karagözyan, Asvazadur Harents, [Sisag] Aşçıyan, Marten Hagopyan ve Doktor Vahram Torkomyan bulunmaktaydı. (Siruni'nin ve Azadyan'ın verdiği listede Aram Halacyan, Armenag Manugyan, Mardik Eksercyan da vardır). Aynı haberde, İstanbullu Ermeniler projeye destek vermeye davet edilirken, İzmirlilerin, projenin İstanbul'da başarısız olması halinde okulun İzmir'de açılması yönündeki önerisinden de bahsediliyordu. Komisyonla ilgili bilgi için ayrıca bkz. Gomidas Vartabed'in Vahan Malezyan'a 24 Şubat 1912'de İstanbul'dan yazmış olduğu mektup, *Namaganı*, 202-203. Bilet ve program kitapçığı satış geliri konservatuvara bağışlanacak 2 Nisan (20 Mart) 1911 Pera Union Française konseri duyusu için bkz. "Haygagan Yerajışdanotsi Okdin (Ermeni Konservatuvarı Yararına)," *Azadamard* 542 (1 Nisan [19 Mart] 1911): 4; İ Nbasd Hay Yerajışdanotsin, *Püzantion* 4386 (29 Mart [16 Mart] 1911): 1. 5 Ocak (23 Aralık) 1912 tarihli *Azadamard*'da da Gomidas'ın da katılacağı bir etkinlik haberinde, kuracağı konservatuvar hatırlatılmış, bunun sadece İstanbul değil tüm Osmanlı İmparatorluğu'nda bir ilk olacağı not düşülmüştür. "Gomidas Vartabed Vağı Keğarvesdagan Yereguytin Meç – İr Konservatuvarı (Gomidas Vartabed Yarın Sanat Gecesinde – Onun Konservatuvarı)," *Azadamard* 778 (5 Ocak [23 Aralık] 1912): 3.

38 *Püzantion* 4371 (11 Mart [26 Şubat] 1911). Gomidas'ın Margarit Babayan'a biri 1911'de Kahire'den ve 1912'de İstanbul'dan yazdığı, müzik okulu açma ve kendisini de birlikte çalışmak üzere İstanbul'a davet etme fikrinden bahsettiği iki mektup için bkz. *Namaganı*. s. 197; 204-207 Konservatuvarın amaçlarını sıralayan Azadyan, Ermeni müziği çalışmalarını yürütürken Batı müziğini kendine model olarak alırken, Doğu müziğini ise komşu müzik olarak değerlendireceğini yazmıştır. Azadyan'ın sıraladığı hedefler incelendiğinde Gomidas'ın planladığı kurumun konser salonu, matbaa, kitabevi, süreli yayınlar, sürekli bir koro ve orkestra gibi tam teşekküllü bir kültür-eğitim merkezi olduğu görülmektedir. Azadyan, 102.

düzenleyerek Avrupa müziği ile birlikte Ermeni halkı arasında yaygınlaştıracak müzisyenler yetiştirecek bir okulun Ermeniler için bir lüks değil "medenileşme yolunda bir gereklilik" olduğunu yazıyordu. Konservatuvarın Gomidas'ın çalışmalarını yayınlamasına olanak sağlayacağından bahsediyordu. Aynı yazıda, "Doğulunun" ruhunu yüceltecek, duygularına "zerafet ve incelik" katacak böylesi bir konservatuvarın insan ruhu üzerindeki pozitif etkilerinin sadece Ermeniler arasında değil, diğer yurttaşlar, özellikle de "Türkler" arasında da hissedileceğine inandığını ekliyor, örnek olarak da Dikran Çuhacıyan'ın Leblebici Horhor Ağa operetine Ermeni ve Türk halkları arasında "duygusal bir iletişim için kalıcı bir bağ" olma özelliği atfediyordu.³⁹

Siruni, Gomidas'tan önce başka bir Ermeni müzisyenin, kendisi de bir dizi Ermenice şarkı düzenlemiş olan, Gomidas'ın da çalışmalarından haberdar olduğu Levon Yeğyazaryan'ın İstanbul'da bir konservatuvar kurma fikri geliştirmiş olduğunu fakat gerçekleşmediğini de not düşer. Siruni'ye göre, Gomidas'ın projesi İstanbul Ermenilerince desteklenmiş olsa da gereken bütçenin konser gelirleriyle elde edilmesi pek mümkün değildi.⁴⁰

Gomidas 1913 yılında Balkan Savaşı arefesinde İstanbul'dan Margarit Babayan'a yazdığı mektuplarda, siyasi gerginliğin çalışmalarını etkilediğinden, hayatın durduğundan, durumun belirsiz ve kötü olduğundan, konserlerin seyrekleştiğinden ve güvenlik sebebiyle korosunun çalışmalarını durdurduğundan bahseder.⁴¹ Viyana ve Filibe (Plovdiv) dönüşü 22 Temmuz 1914'te Arşag Çobanyan'a İstanbul'dan yazmış olduğu mektupta, Osmanlı konservatuvarının kurulacağından, yokluğunda Cemil Paşa'nın kendisini sorduğundan, dolayısıyla ona görev teklif edeceğini tahmin ettiğinden bahseder.⁴² Aynı yılın Ekim ayında Filibe'ye

39 "Khimpakragan: Haygagan Yerajışdanotsi Mı Tzernargı (Editörden: Ermeni Konservatuvarı Girişimi)," *Azadamard* 526 (14 [1] Mart 1911): 2.

40 Aktaran Siruni, "Gomidasın Hed: Haygagan Yerajışdanotsi Mı Hamar (Gomidas'la: Bir Ermeni Konservatuvarı İçin), *Ççmiadzin* 5 (1966): 29.

41 *Namagani*, 218; 221. Bu kitapta s. 20.

42 Arşag Çobanyan'a İstanbul'dan yazdığı mektup için bkz. *Namagani*, 233. Türkçe çevirisi için bkz. bu kitapta s. 25.

Yervant Hagopyan'a yazmış olduğu bir mektubunda ise konservatuvar açma girişimlerinin başladığını, kendisinin de görevlendirildiğini, fakat sesini korumak istediğinden sadece armoni dersleri vermeyi kabul ettiğini yazar.⁴³ Balkan Savaşları ve İttihat ve Terakki darbesi ile gerginleşen ortamın, Birinci Dünya Savaşı'nın patlak verme olasılığının Ermeni konservatuarı kurma fikrini nasıl etkilediğini tam olarak bilemiyoruz ancak Haziran 1914'te Uluslararası Müzik Cemiyeti'nin yıllık kongresine katılmak üzere gitmiş olduğu Paris'ten İstanbul'daki öğrencilerine yazdığı mektuplardan, öğrencilerinin eğitimlerine Fransa'da devam etmeleri konusundaki çabalarından vazgeçmediğini anlıyoruz.⁴⁴

Gomidas'ın, İstanbul konserlerine Osmanlı hanedan üyeleri ile İttihat ve Terakki Cemiyeti yöneticilerinin katıldığını biliyoruz.⁴⁵ Tutuklanmasından bir süre önce verdiği Türk Ocağı konserinde bulunan Hovhannes Manugyan'ın ve Vartan Akgül'ün aktardıklarına göre, Gomidas Türkçe konuşmuş, piyano çalarak Ermenice ve Türkçe şarkılar söylemiş; ocak başkanı Hamdullah Suphi (Tanrıöver) de onun Ermeni müziği ile ilgili çalışmalarını överek, köy köy gezilerek "Türk" şarkıları derleme çalışmaları yapılması gerektiğini söylemiştir.⁴⁶ Gomidas'ın Osmanlı topraklarında yürütmüş olduğu çalışmaların erken Cumhuriyet milli müzik repertuarı üzerine etkisi akademik araştırma konusu olmayı bekliyor.

Öğrencilerinden Mihran Tumacan'ın aktardığına göre, *Kusan* korusu üyeleri,

43 Yervant Hagopyan'a İstanbul'dan yazdığı mektup için bkz. *Namagani*, 234.

44 Paris'ten İstanbul'daki öğrencilerine 1914'te gönderdiği mektuplar için bkz. *Namagani*, 229-230 ve 231-232. Türkçeleri için bkz. bu kitapta s. 21-22 ve s. 23-24.

Öğrencileri savaştan sonra eğitim almak için Paris'e geldiklerinde Gomidas bir hastanededir. Panos Terlemezyan da anılarında Türklerin onları evlerinde ziyaret edip, İstanbul'da bir konservatuvar ve opera kurma konusunda fikir danıştıklarını yazmıştır. Terlemezyan, 252.

45 Örneğin 1913'te Kumkapı Patriklik kilisesinde Talat Paşa'nın da katıldığı Ermeni alfabesinin icadının 1500. ve Ermeni matbaacılığının 400. yıldönümünü kutlama etkinliklerinde korusu ile bir konser vermişti. Anayis, *Huşeris*, 202-203.

46 Aktaran: Siruni, 3(1968): 46. Gomidas'ın bizzat kendi derlediği ya da kendisine gönderilmiş olan Türkçe sözlü halk şarkıları, şarkı ve peşrev türlerinde Osmanlı müziği eserleri, Erivan'daki Yeğişe Çarents Edebiyat ve Sanat Müzesi'nde bulunmaktadır. Bu arşivde ayrıca Gomidas'ın çoksesli Türkçe bestelerinden örnekler de yer almaktadır. Detaylı bilgi için bkz. Diran Lokmagözyan, "Gomidası Yerajışdagan Jarankutyunits [Gomidas'ın Müzikal Mirasından]," *Çemiadzin* 4 (2002): 63-71.

her cumartesi olduğu gibi 24 Nisan 1915 günü de, Gomidas Vartabed'in Galata'da, Surp Krikor Lusavoriç Kilisesi'nin yanındaki çalışma odasında toplanmış, Badarak'ın çoksesli düzenlemesi üzerinde çalışıyorlardı. Çalışma sona erdiğinde, Gomidas, öğrencileriyle birlikte Yüksek Kaldırım'ı tırmanarak evine doğru yürüdü.⁴⁷ Birkaç saat sonra, başkentte yaşayan yüzlerce Ermeni ile birlikte o da tutuklanacaktı. Geceyi nezarethanede geçirdikten sonra Çankırı'ya gönderildi.⁴⁸ Kamptan sağ kurtulan sekiz kişiden biri olan Gomidas,⁴⁹ İstanbul'da çok kısa bir süre çalışmalarına devam ettikten sonra,⁵⁰ ruh sağlığı giderek bozulduğundan Şişli'deki La Paix hastanesine kaldırıldı.⁵¹ 1919'da Paris'e nakledilecek, bir daha hiç üretmeyecek, şarkılarını sadece kendi kendine mırıldanacaktı.⁵² Gomidas'ın Osmanlı başkentinde bir konservatuvar kurma planları da İstanbul'da verdiği konserler de, müziğini hayranlıkla dinlemiş olanların onu ölüm sürgününe gönderdikleri gerçeği de Türkiye'de ulusal müzik tarih yazımı kurgusunun dışında kalacaktı.

47 Mihran Tumacan, "Yev Gyank Antzants Merots," *Hayreniki Tsayn* 17, 24 Nisan 1968.

48 Sürgün yolunda Gomidas Vartabed'e dair hatırat için bkz. Grigoris Balakian, *Armenian Golgotha: A Memoir of the Armenian Genocide, 1915-1918*, çev. Peter Balakian ve Aris Sevag (NY: Alfred A. Knopf, 2009); Aram Andonyan, *Gomidas Vartabed ile Çankırı Yollarında*, çev. Ali Çakıroğlu, Armand Baron (İstanbul: Belge Yayınları, 2012).

49 Kamptan dönebilenlerden Püzant Keçyan, *Amenun Daretsuysı*'nın (Herkesin Yıllığı) 1922 sayısında yayınlanan anılarında, Gomidas'a Çankırı Ermeni Kilisesi'nde Surp Badarak esnasında geri dönüş haberini verdiğini anlatır. Püzant Keçyan, "Trvak Aksori Şırçanen (Tehcir Bölgesinden Hadise)," *Amenun Daretsuysı*, 1922: 40

50 Toros Azadyan, öğrencilerinden Vartan Akgül'ün ve arkadaşlarından Asdvadzadur Harents'in bu döneme dair hatıralarını alıntılamaştır. Akgül, Gomidas'ın dönüşünde kendini Kutsal Kitap okumaya ve yorumlamaya adanmış, sadece çay içerek bir tür ölüm orucuna girdiğini hatırlar. Harents ise 1916 yılında gördüğü tedavi sonucu bir süre iyileştiğini, yaz aylarını adada birlikte geçirdiklerini, bu sırada dans şarkıları düzenlediğini, fakat sonbaharda durumunun iyice ciddileştiğini yazar. Azadyan, s. 155-158.

51 Gomidas Vartabed'in sağlık durumuna dair çözümlemeler için bkz. Meline Karakaşyan, *Gomidas: Hokepanagan Vertudzum Mu* (Gomidas: Psikolojik Bir Analiz) (Antilyas, 2011); Rita Soulahian Kuyumjian, *Deliliğin Arkeolojisi Gomidas: Bir Ermeni İkonunun Portresi*, çev. Aysu Oğuz (İstanbul: Birzamanlar Yayıncılık, 2010).

52 Terlemezyan, "Gomidasi Masin"

ERMENİ MİLLİ MÜZİKAL ESTETİĞİ, ÜSLUBU VE REPERTUARİ TARTIŞMALARI

Kilise Müziği

19. yüzyılın ikinci yarısında, Ermeni kilise müziğini kayıt altına alma, ezgileri ve icra tavırlarını tektipleştirme ve/veya çoksesli düzenleme çabaları başlamıştı.⁵³ Yazılı repertuar oluşturma çabalarının İstanbul'da Hampartzum Limonciyan'la başladığı, fakat Limonciyan'ın hazırladığı el yazmaları kaybolduğundan, 1870'lerde Yeğya Dindesyan, Hampartzum Çerçıyan, Nigoğos Taşciyan ve Arisdages Hovhannesyan'ın emekleriyle yeniden gündeme geldiği bilinmektedir.⁵⁴ Taşciyan, Gatoğigos IV. Kevork tarafından Eçmiadzin'e davet edilir ve Vahram Manguni yardımıyla *Şaragnotsu* (ezgili dualar), *Jamakirki* ve *Surp Badarak* ezgilerini notaya çeker. Bu transkripsiyonlar 1870'lerde yayınlanır.⁵⁵ Müzik komisyonlarının ve yerel muganni heyetlerinin çalışmalarıyla şekillenen, muganni geleneğini de tehdit eden bu reform projesi önemli bir tartışma alanı haline gelmiş, gericilik ve gelenekçilik terimleriyle tartışılmıştır.⁵⁶ Örneğin Taşciyan,

53 Arisdages Hisarlıyan, *Badmutyun Hay Tsaynakrutyan Yev Gensakrutunk Yerajışd Azkay-nots 1768-1909* (Ermeni Nota Yazıcılığının Tarihi ve Ermeni Müzisyenlerin Biyografileri 1768-1909) (İstanbul: Arevdiragan Nor Dbaran-M. Hovagimyan, 1914): 77-78; Aram Kerovpyan ve Altuğ Yılmaz, *Klasik Osmanlı Müziği ve Ermeniler* (Surp Pirgiç Ermeni Hastanesi Vakfı Yayınları, 2010); Aram Kerovpyan, "Ermeni Dini Müziğinde Hafıza ve Yazı: Sözlü ve Yazılı Aktarımda Şaragan'lar," *Toplumsal Tarih* 242 (2014): 22-26; Aram Kerovpyan, "Haygagan Yerajışdutyun: Panavor yev Kravor Avantımı Antsyalin yev Aysor (Ermeni Müziği: Geçmişte ve Bugün Sözlü ve Yazılı Aktarım)," *Hasg Hayakidagan Darekirk* (1995-1996): 367-375; Gomidas Vartabed, "Hayots Yegeğetsagan Yerajışdutyunı JT tarum (19. Yüzyılda Ermenilerin Kilise Müziği) ," *Usumnasirutyunner yev Hotvadzner* cilt 1 içinde, der. Kurken Kasbaryan ve Marine Muşegyan (Erivan: Sarkis Khaçents, 2005): 83-84.

54 Patrikhane bünyesinde kurulan müzik komisyonunun transkripsiyonları ancak 1934'te yayınlanabilmiştir. Bkz. Yeğya M. Dindesyan, *Şaragan Tsaynakryal* (İstanbul: Merkez Matbaası, 1934). Burada 19. yüzyıl başında Krikor Kabasakalyan'ın çalışmalarını da hatırlamak gerekir. Detaylı bilgi için bkz. Siruni, "Gomidasin Hed," *Eçmiadzin* 5-6-7 (1965): 167.

55 *Tsaynakryal Şaragan hokevor yerkots* (Vağarşabad, 1875); *Yerkk tsaynakryalk i Jamakrots* (Vağarşabad, 1877); *Tsaynakryal Yerkk S. Badarakı* (Vağarşabad, 1874).

56 Ermeni kilisesinde müzikal modernleşme reformları tartışmasının iki önemli sorusu kilisede enstrüman ve kadın sesinin kullanımı, 1917 yılında *Pazmaveb* dergisinde yayınlanan bir makalede, tarihten örneklerle ele alınmıştır. Vartan Hatsuni, "Yegeğetsagan Yerajışdutyun Masin (Kilise Müziği Üzerine)," *Pazmaveb* (Mayıs 1917): 207-212. İbadet mekânının seslerinin dü-

Dındesyan'ın 1860'larda Kudüs'te Batı notalarıyla yayınladığı transkripsiyonları, ezgileri bozduğunu öne sürerek eleştirmişti. Aynı şekilde Taşçıyan'la birlikte Eçmiadzin'e davet edilmiş olan Balat Kilisesi'nin başmugannisi Diratsu Garabed de Taşçıyan'ın transkripsiyonunun kendi söylediğini tam yansıtmadığını fark ederek, içinde yetiştirdiği geleneğe bağlı kalmak adına çalışmayı yarım bırakıp İstanbul'a dönmüştü.⁵⁷

Notaya dökülmüş ve "standartlaştırılmış" kilise ezgilerini çokseslendirmek müzikal modernleşmenin bir gerekliliği olarak görülüyordu. Krisdapor Garra-Murza, Magar Yegmalyan ve Gomidas gibi müzisyenler tarafından yazılmış olan çoksesli *Surp Badarak* düzenlemeleri 1880'lerden itibaren Kafkas Ermeni kiliselerinde icra ediliyordu.⁵⁸ İstanbul'un çeşitli kiliselerinde çoksesli ayin icrasının başlangıcı ve bu pratik etrafında dönen tartışmalar da Gomidas'ın şehir yerleşmesinden önceye denk gelir.⁵⁹ Yine bu dönemde, İstanbul Ermeni kilise-

zenlenmesi meselesinin Cumhuriyet'in ilk yıllarında da devam ettiğine dair bir belge, Nigoğos Taşçıyan'ın yeğeni yazar Kohar Mazlmyan'ın, *Hay Gin* (Ermeni Kadın) dergisi için kaleme aldığı bir yazıdır. Bu yazı Gomidas'ın çalışmalarının da bu bağlamda nasıl değerlendirildiğine dair fikir verir niteliktedir. Mazlmyan İstanbul'da birkaç kilise dışında ayinlerin "düzensiz" olduğundan şikâyet eder. Gomidas ve onun takipçilerinin çabalarının boşa gittiğinden, org eşliği ile üçsesli *Badarak* söyleyen koroların azlığından dem vurur. Bu yazıda Mazlmyan, gençlerin kiliseye giderek daha az gitmelerini de, bu dağınıklığa, pagan dönemden kalma bir çalgı olan *tındzğa*'nın gürültülü sesine ve modern yaşamın ihtiyaçlarına ayak uydurulamamış olmasına yorar. Kohar A. Mazlmyan, "Mer Yegeğetsagan Yerajşdutyun Anganonutyun (Kilise Müziğimizin Düzensizliği)," *Hay Gin* 4/23 (16 Kasım 1923): 1521-1522.

57 Arisdages Hisarlıyan, *Badmutyun Hay Tzaynakrutyan yev Gensakrutyan Yerajšd Azkaynots* 1768-1909, 107-108; 77-78.

58 Bkz. Siruni 5-6-7 (1965): 171.

59 Siruni İstanbul Ermeni kiliselerine çok sesli ayinin girişinin Nigoğos Taşçıyan'ın öğrencisi Levon Çilingiryan sayesinde olduğunu yazar. Çilingiryan'ın üçsesli *Badarak*'ı ilk kez İzmir'de yazılmış ve Surp İsepanos Kilisesi'nde (Bugün Konak'ta Basmane semtinde, eski Haynots Ermeni mahallesi) seslendirilmişti. Daha sonra İstanbul Galata kilisesinde seslendirilen ayin sırasında ünlü müzisyen Harutyun Sinanyan da org çalmıştır. Siruni bu dönemde farklı semtlerdeki kiliselerdeki çoksesli *Badarak* icralarından ve çokseslilik etrafında şekillenen tartışmalardan detaylı olarak bahseder. Siruni 5-6-7 (1965): 171-172. Bedros Garabedyan da Krikor Çulhayan'ın Çilingiryan'ın ve Magar Yegmalyan'ın düzenlemelerinden yola çıkarak yazdığı çoksesli *Badarak*'ın ilk kez 10 Haziran 1906'da Yenikapı'daki Surp Arakelots Kilisesi'nde, org eşliğinde okunduğunu yazmıştır. Bedros Garabedyan, *Hisnamya Hopelenagan Hişadağaran Pazmavasdaş Yerajšd*

lerinde piyano ve org kullanımı denemeleri de olmuş, başlarda eleştirilse de, 1906 Mayıs'ında kurulan bir komisyonun çalışmaları sonucunda, bir süre sonra Ruhani Meclis izniyle kabul edilmiştir.⁶⁰

Sonradan öğrencisi olacak Mihran Tumacan da 1910 yazında Gomidas'ı Galata Surp Krikor Lusavoriç Kilisesi'nde ilk kez gördüğü ve dinlediği pazar ayini sırasında, koronun Edgar Manas'ın dört sesli *Badarak*'ını seslendirmekte olduğunu yazmıştır.⁶¹ Gomidas kendisi de 21 Eylül 1910'da *Jamanag* gazetesinde yayınlanan söyleşisinde Maestro Manas'ın dört sesli düzenlemesini ilk defa Galata kilisesinde dinlediğini belirtmiştir. Manas'ın çok çalışkan ve oldukça bilgili biri olduğunu, ancak eserinin başarılı olmadığını eklemiştir. Gomidas'a göre bunun sebebi, eğitimi İtalya'da tamamlamış olan Manas'ın, Ermeniceye hâkim olmasıdır. Yazdığı ezgiler Ermenice kelimelerin doğasını, Ermeni ruhunu yansıtmaz, onlarla tezat içindedir.⁶²

Gomidas müzikal açıdan zayıf ya da Ermeni dilinin derinliklerine nüfuz edememiş, onun ruhuna uygun yazılmamış veya Ermeni duygu ve düşünce dünyasından uzak, çok fazla Batı müziği karakteristiği taşıyan düzenlemeleri müzikal açıdan başarılı olsalar bile değerli bulmaz. "Doğu ezgilerimiz, Avrupa [müzikal] anlayışıyla bestelenemez" der.⁶³ Benzer şekilde, fasıl müziğindeki yenilikleri takip eden bir

daked u Şaraganaked Diar Krikor Çulhayanı (Emektar Müzisyen/Müzikolog ve Şaragan Uzmanı Bay Krikor Çulhayan'ın Çalışmalarının Ellinci Yılına Adanmış Hatırat) (İstanbul: Terzyan Yeğparts, 1937): 33.

60 Garabedian, 29 ve 51.

61 Mihran Tumacan, "Sona Yar," *Huşamadyan* içinde (NY, 1974): 64.

62 Levon Cerrahyan, "Gomidas Vartabedi Hayyatskneri Hayagan Yerajışdutyen Vıra (Gomidas Vartabedi'nin Ermeni Müziğine Bakışı)," *Jamanag* 584 (21 [8] Eylül 1910): 1. Gomidas sonradan bu söyleşideki bazı hataları düzeltmiştir ancak bu düzeltide bu konuda aktarılanlara karşı çıkmamıştır.

63 A.g.y. Arşag Çobanyan da 1893'te *Hayrenik*'e yazmış olduğu bir makalesinde, kadim Ermeni medeniyetinden kalma bir değer olarak Ermeni kilise müziğini övmüş, "cahil mugannilerin ağzında bozulmalarına dikkat etmek gerektiğini" yazmıştı. 1901'de Paris'te *Anahid*'e yazdığı bir yazıda, Asyalılığı yeren aşırı batılılaşmış Ermenilerin, ahlak üsluplu mugannileri övdüğü gerekçesiyle onun bu makalesiyle dalga geçtiklerinden bahseder. Kilise ezgilerinin insanları uyuttuğunu iddia ederek Çobanyan'ı eleştiren bu modernlik takıntılı Avrupalılaşmış Ermeniler, Çobanyan'a göre, aslında "hanende üslubuyla" söylenmiş örnekleri kastediyorlardı. Arşag Çobanyan, "Gomidas Vartabedi (Gomidas Vartabedi)," *Temker* (Portreler) içinde (Paris: Keğarvesdag, 1924): 135-136.

dizi yeni *Badarak* bestesinin de Ermeni kilise ezgilerini özgünlüklerinden uzaklaştırdıkları görüşündedir. Gomidas'a göre, 19. ve 20. yüzyılda eğitimsiz *diratsu* ve *tıbirler* [muganni], kilise ezgilerini ve vokal icra tavrını klasik veya kentli popüler Osmanlı müziği makamları ve icra üslubu ile yeniden yorumlayarak farklılaştırıyorlardı. Osmanlı Ermeni kiliselerindeki ayin Türk-Arap-Rum, İran'dakiler Fars-Arap, Rusya'dakiler ise Avrupa ve Rus etkisi altındaydılar. Anavatan topraklarından ise hepsinin bir karışımına rastlamak mümkündü. Bu üç imparatorluk dışında Ermenilerin yaşadıkları merkezlerde ise özgünlüğünü koruyan tek yer Culfa idi. Osmanlı'da Ermenilerin yaşadığı kentler ve onlara yakın köylerde kilise müziği, "ruhani samimiyet" ve "duaya davet etme" özelliğine sahip olmaktan ziyade "uyuşturma ya da eğlendirme" etkisi olan "yabancı" bir icranın etkisi altındaydı.

Kaybolmuş olan "*azkayin yerkagan hınçün* [milli müzikal entonasyon]" yeniden canlandırılmalı, sade ve "kutsal" ruhla dolu olan kadim *şaragan* repertuarı yabancılaşmaktan ve yok olmaktan kurtarılmalıydı. Ermeni kilise eserlerinin çoksesli icrasına da titizlikle yaklaşacak, gereksiz süslemelerden uzak duracak, kelimelerin anlamlarını vurgulamaya özen göstererek ilahilerin ezgisel hatlarını dikkatlice takip edecek başmuganniler yetiştirmek gerekiyordu. İlahileri kaybolmaktan kurtarmak ve "doğru" şekilde koruma altına alınmasını sağlamak için bir müzik okulu açmak ve kalıcı muganni heyetleri kurmak elzemdi.⁶⁴

Gomidas'ın bu yaklaşımının bir bakıma, 19. yüzyıl sonu 20. yüzyıl başı kurumsallaşmış modern müzikolojinin sabit bir "gelenek" tanımı oluşturma arzusunu ve geleneksel olanın değişimine dair duyduğu kaygıyı yansıttığını söyleyebiliriz.

64 Gomidas Vartabed, "Hayots Yegeğetsagan Yerajışdutyunı JT tarum," 83; dönemin İstanbul Ermeni Patriği Madteos İzmirlyan'a 20-21 Aralık 1908'de Eçmiadzin'den yazmış olduğu mektup: *Namaganı*, s. 146-147; dönemin Gatoğigosu Madteos İzmirliyan'a 12 Ocak 1910'da Eçmiadzin'den yazmış olduğu mektup: *Namaganı*, s. 179-182; İzmirliyan'a 10 Mayıs 1910'da Eçmiadzin'den yazmış olduğu mektup: *Namaganı*, s. 186-189. Bu konuya ayrıca *Jamanag* gazetesine yazmış olduğu, yukarıda bahsettiğim cevapta da değinmiştir. Gomidas'ın hocası Magar Yegmalyan'ın *Badarak* düzenlemesi ile ilgili yazdığı değerlendirme için bkz. *Gomidas Vartabed i Masin Magar Yegmalyani Yerketsoğutyun Surp Badarakı* (Gomidas Vartabed'den Magar Yegmalyan'ın Surp Badarak'ı Hakkında) (St. Vartan Press, NY, 1981). Kilise müziği üzerine etkiler ile ilgili detaylı tartışma için bkz. [Gomidas Vartabed]. Soğomon A[vak] S[argavak] Soğomonyan. "Hayots Yegeğetsagan Yeğagnagneri (Ermenilerin Kilise Ezgileri)," *Ararad* 7-8 (1894): 222-227 ve 256-260.

Ancak, Ermeni kilise müziğini, çeşitli müzikal üslupların etkilerden koruma çabasının Gomidas'la başladığını ya da "müzikal milletçilik" gibi dar ve modernist bir kalıba sığdırılabileceğini söylemek yanlış olur. Arisdages Hisarlıyan'ın aktardığına göre, Hampartzum Limonciyan'ın öğrencisi Arisdages Hovhannesyan da öğrencilerini, dini müziği icra ederken fasıl müziği ezgilerinin etkisinden uzak tutmaya çalışmıştır.⁶⁵

Birçok Ermeni müzisyen gibi, Gomidas Vartabed de müzik kariyerine memleketinde kilise mugannisi olarak başlamıştı. Eçmiadzin'deki ruhban okulunda ise hem kilise müziği notasyonu, kuramı, repertuarı ve icrasına dair dersler almış, hem de zengin bir el yazmaları kütüphanesinde çalışma şansı bulmuştu. Nigoğos Taşçıyan hocası olmuştu. Ermeni kilise müziğine dair daha önce Mıkhitaryanlar ve Avrupalı müzikologlar tarafından yazılmış olan yazıları yakından inceledi. Daha zengin malzemeyle, daha sistematik ve bütünlüklü bir çalışma hazırlama çabasındaydı. Öğrencilik yıllarında hazırlamış olduğu ödevler, tezler, daha sonra yazmış olduğu makaleler, sunmuş olduğu tebliğler, onun Ermeni kilise repertuarının tarihini, kuramını ve notasyonunu incelemiş olduğunu gösterir. Öğrencilik dönemindeki ilk derlemeleri de kilise repertuarındandı; bunları 1893'te *Hokevor Jeyşanagner* (Ruhani Ezgiler) adı altında topladı.⁶⁶

Tutuklanana kadar üzerinde çalıştığı ve müzikolojik çalışmalarının en önemli kısmını oluşturan araştırma alanı Ermeni kilise notasyonu sistemini çözmekti. Oluşma süreci 9. yüzyıldan 11. yüzyıla uzanan ve 16. yüzyıla kadar gelişen bu sistem, 16. yüzyıldan itibaren son derece karmaşıklaşarak 18. yüzyılda tamamen anlaşılabilir bir hal almıştır. 19. yüzyılda, bu sistemde yazılmış ezgileri okuyabilen pek kimse kalmamıştır.

Gomidas Vartabed, el yazması dini repertuar kitaplarını karşılaştırmalı olarak inceliyor, çeşitli bölgelerden Eçmiadzin'e gelmiş olan rahip ve öğrencilerden, civar köylerin papaz ve mugannilerinden halihazırda söylenmekte olan dini eserlerin

65 Hisarlıyan, *Badmutyun Hay Tsaynakrutyan yev Gensakrutyunk Yerajıd Azkaynots* 1768-1909, 73.

66 24 Mart 1893 tarihli el yazması kapak ve rahip Sahag Amaduni'den derlediği bir ilahinin Ermeni notalarıyla transkripsiyonu için bkz. Kasbaryan, *Gomidas Vartabed* 1869-1935, 19.

ezgilerini derliyor, bunlarla el yazmalarındaki ezgileri karşılaştırmaya çalışıyordu. Notasyon sisteminin nasıl doğduğunu, geliştiğini ve kullanımdan düştüğünü incelerken temel amacı, nota işaretlerinin anlamlarını çözerek, el yazmalarında bu sistemle yazılmış halde saklanan eski ezgileri yeniden duyabilmek, bu ezgileri düzenleyerek Ermeni kilise müziğini canlandırmaktı. Çünkü Gomidas'a göre, kilise dışı müzik zaten köylüler sayesinde ayakta kalmayı başarmıştı. Bir bütün olarak "Ermeni milli müziği"ne (*azkayin ampoşçagan yerajışdutyun*) dair doğru bir fikir ancak bu iki tür birlikte ele alındığında ortaya çıkacaktı.⁶⁷ Ermeni ilahi repertuarının ezgisel ve güftesel içeriğini analiz ederek, *sağmos* (mezmur), *dağ, nerpoğ, kants, avedis, donagan*, ve *şaragan* türlerine ayrılmasının izini sürüyordu. Teorisi, ilk mezmurların eski halk ezgileri üzerine söylendiği yönündeydi.⁶⁸

Ermeni müziğinin iki kadim türü olan halk ve dini repertuar arasındaki ilişkiyi, ezgisel, dizisel, ritmik, yapısal, aralıksal ve süslemesal benzerliklere dayandırıyor. Dini şarkılara sonradan eklendiğini düşündüğü süslemelerden arındırıldığında ortaya çıkan ezgilerin halk şarkılarının ezgisel yapısına dair ipuçları ve receğine inanıyordu.⁶⁹

1898'de Kevorkyan müdürü Garabed Gosdanyan'a yazmış olduğu bir mektupta, Ermeni halk ve kilise ezgilerinin köklerinin çok eski olduğunu, bunların

67 Gomidas Vartabed'in 1913'te İstanbul'da Azadamard'da yayınlanan "Hayı uni inknuruyn yerajışdutyun (Ermenilerin Özgün Bir Müzikleri Vardır)" makalesi: Gomidas Vartabed, "Hayı uni inknuruyn yerajışdutyun," *Gomidas Vartabed: Usumnasirutyunner yev Hotvadzner* cilt 2 içinde, der. Kurken Kasbaryan ve Marine Muşegyan (Erivan: Sarkis Khaçents-Printinfo, 2007): 84. Bu kitapta s. 79-83.

68 Gomidas'ın *khaz* sistemini analiz ettiği tamamlanmamış çalışması, Erivan'daki Çarents müzesinde bulunmaktadır. Bu konuda bkz. A. M. Şahnazaryan, *Khazeri Gomidasyan Verdzanutyun Haydnutyun* (Gomidas'ın Khazları Çözdüğünün Göstergesi) (Erivan: Hayasdan, 2001). Gomidas'ın *khaz* sistemi üzerine makaleleri için bkz. Gomidas Vartabed, "Les Système des Signes de Prosodie de l'Église Arménienne," *Usumnasirutiunner Yev Hotvadzner*, cilt 2 içinde, 131-139. 1914'te Paris'te sunduğu tebliğdir. Gomidas Vartabed, "Les Signes de la Prosodie," *Usumnasirutiunner Yev Hotvadzner*, cilt 2 içinde, 150-165. 1914 Paris tebliğinin sunulmamış, önceki bir Fransızca versiyonudur.

69 Bkz. Gomidas Vartabed, "Hayots Yegeğetsagan Yeğanagneri" ve "Hayots Yegeğetsagan Yerajışdutyun" JT. Tarum."

yüzyıllar önce "kardeş" olduklarını yazmıştı.⁷⁰ Ancak halk şarkıları, kilise şarkıları kadar gelişmemişti. Baskıcı siyasi koşullar altında, halk şarkıları sansüre uğramıştı. Dini şarkılar ise kilisenin "dokunulmaz" koruması altında çoğalmış ve zenginleşmişlerdi.⁷¹

"Halk" Müziği

Gomidas Vartabed halk müziği çalışmalarına öğrencilik yıllarında başlamıştır. Birlikte çalışmalar yürüttüğü Manug Apeğyan anılarında 1885 baharında Cemaran'da tanıştıklarında Gomidas'ın halk şarkılarının ezgileriyle ilgilenmeye başladığını, bu ezgileri ezberlediğini ve söylediğini, zaman içinde de geniş bir repertuara hâkim olduğunu yazar.⁷² İlk "halk şarkısını" bir sınıf arkadaşının ailesiyle birlikte *Paregentan* bayramını kutlamak üzere davet edildiği Eçmiadzin yakınlarındaki Körpalu (bugün Arşaluys, Ermenistan) köyünde duyduğu ve kâğıda döktüğü,⁷³ 1885-1886 yıllarında Eçmiadzin civarındaki köylerde derleme gezilerine çıktığı aktarılmıştır.⁷⁴ Gomidas, Cemaran'da bulunduğu zaman içinde, Batı ve Doğu Ermenistan'ın ve Küçük Asya'nın çeşitli bölgelerinden Vağarşabad'a gelmiş olan öğrencilerden ve çalışanlardan duyduklarını kaydetmiştir. Örneğin bunlardan biri okulun müstahdemi Muşlu Muşeg'dir.⁷⁵ Ayrıca, öğretmenlik yıllarında, derleme defterleri hazırlayıp, bunları, yaz tatillerinde memleketlerinde

70 Namagani, 42-44, 46-47, 49-50, 51-53.

71 Gomidas Vartabed, "Hay Joğovırtagan yev Yegeğetsagan Yerkeri (Ermeni Halk ve Kilise Şarkıları)," *Usumnasirutyunner yev Hotvadzner*, cilt 1, 329. Ayrıca: Gomidas Vartabed, "Mi Trutsig Agnarg Hay Joğovırtagan Yerajışdutyen Vra," *Usumnasirutyunner yev Hotvadzner*, c.2, 219-320.

72 Manug Apeğyan, "Hişoğutyunner Gomidası Masin (Gomidas'a Dair Hatırladıklarım)," *Gomidası Jamanagagıtoneri Huşerum yev Vgayutyunnerum*, 9-20. Bu kitapta s. 27-36.

73 D. Zaven, "Gomidas Vartabedi Arvesdı (Gomidas Vartabed'in Sanatı)," *Murc* 5 (1905): 200-201 aktaran Azadyan, 12-13; Rafig Ğazaryan, *Gomidas: Madenakidagan Joğovadzu (Gomidas: Bibliyografya)* (Erivan: HH Mşaguyti Nakhararutyun Hayasdani Azkayin Krataran, 2009): 12.

74 Klarekin] Levonyan, *Hayasdani Hanrabadutyen KAi Değegakir* 4 (Erivan, 1930): 163. Aktaran Nigoğos Tahmizyan, *Gomidası yev Hay Joğovırti Yerajışdagan Jarankutyunı* (Gomidas ve Ermeni Halk Müzik Mirası) (Pasadena: Drazark Press, 1994): 17.

75 Tahmizyan, 20.

doldurmaları için meslektaşlarına ve öğrencilerine dağıttığı bilinmektedir.⁷⁶

Döneminin çoğu müzikolog, etnograf, folklor araştırmacısı gibi, Gomidas'ın da çalışmalarını, şarkı türleri tanımlama, şarkıları bu türler altında tasnif etme ve bu tasnif yöntemine göre düzenlenmiş defterler hazırlama amacına yönelttiği, yani malzemesini "sistematik" bir kategorizasyon, karşılaştırma, ayrıştırma/adlandırma ve analiz etme sürecine tabi tuttuğu görülmektedir.⁷⁷ Sadece şarkı metinlerini değil, Ermeni notalarıyla yazıya döktüğü ezgileri de inceleyip sınıflandırmış, Ermeni halk müziğinin ses sistemini kuramsallaştırma çalışmaları yürütmüştür.⁷⁸ 1895'te dönemin gatoğigosu Mıgırdiç Khrimyan'dan, derlemelerini yayınlamasına izin vermesini rica ettiği bir mektubunda, Ermenilerin "*joğovırtagan*" (halk) şarkılarını ve danslarını derlediğinden söz eden Gomidas, halk ezgilerinin *şaragan* ezgileriyle benzerlik gösterdiklerinden bahseder ve onlara benzer bir tarihi değer atfeder.⁷⁹

Öğrencilik ve öğretmenlik yıllarında ve daha sonra 1913 yazında ziyareti sırasında Eçmiadzin civarındaki köylerde Ermenice şarkılar derlemiştir. Yerelde derlediği şarkıların yanı sıra, birçok başka nota bilmeyen derlemecinin sesinden notaya aldığı parçaları da repertuarına almıştır. Hovsep Canigyan'ın 1895'te Tiflis'te yayınlanan *Hnutyunk Agna* (Eğin'in Kadim Zenginlikleri) kitabının eki *Şar Agna Joğovırtagan Yerkeri* (Eğin Halk Şarkıları Dizisi) için bir dizi Agn (Eğin)

76 Robert Atayan, "Nakhapan (Giriş)," *Gomidas: Yergeri Joğovadzu* (Gomidas: Toplu Eserleri), c.10 (HH KAA Kidutyun Hradaragcutyun, 2000); Sirvart Poladian, "Komitas Vardapet and His Contribution to Ethnomusicology," *Ethnomusicology* 16, 1 (1972): 82-97.

77 Atayan, "Nakhapan," 7; Poladian, 85. Tahmizyan, 19. Ayrıca Çarents Edebiyat ve Sanat Müzesi'ndeki Gomidas arşivindeki derleme defterleri. 1904 yılında Gomidas, Berlin'de eğitim için Eçmiadzin'den ayrılmak üzere olan öğrencisi Spiridon Melikyan'dan, daha önce yayınlanmamış bu derlemelerin bir kopyasını çıkarıp yanında saklamasını ve ihtiyacı olduğunda Ermeni halk müziği örnekleri olarak kullanmasını istemişti. Melikyan koleksiyonun bir kısmını, 255 şarkıyı, kopyalama fırsatı bulmuş, bu şarkıları, 1931 yılında batı notasına çevirerek Erivan'da yayınlamıştır. Tahmizyan, 25; *Gomidas Azkakragan Joğovadzu, Hay Joğovırtagan Yerkeri*, der. Spiridon Melikyan (Erivan, 1931).

78 Detaylı tartışma için bkz. Tahmizyan, 19-21.

79 Mıgırdiç Khrimyan'a 25 Temmuz 1895'de yazdığı mektup: *Namaganı*, s. 22-23.

şarkısını notaya dökmüştür.⁸⁰ Gomidas'ın bu transkripsiyonları, Canigyan'la 1892'de İstanbul'da ve 1894'te Eçmiadzin'de görüştüğünde yapmış olduğu bilinmektedir.⁸¹ Van repertuarında ise, Vağarşabad'a göç etmiş olan Vanlılardan kaydettiklerinin yanı sıra, derlemeci Dikran Çituni'nin ona Eçmiadzin'de ve İstanbul'da söylemiş olduğu onlarca şarkı bulunur.⁸² Cemaran öğretmenlerinden İstanbullu dilbilimci Hraçya Acaryan'dan da memleketinden bildiği ve derlediği şarkıları dinlemiş ve kağıda geçirmiştir.⁸³

19. yüzyıl halk müziği çalışmalarının temel meselesi, halk şarkısının ne olduğunu tanımlamak ve bu tanıma uyan şarkıları derlemektir. Halk şarkısı, köylerde kolektif olarak üretilen ve sözlü aktarımla yayılan bir repertuar olarak tanımlanıyordu.⁸⁴ 1906'da Arşag Çobanyan'a Berlin'den yazmış olduğu bir mektupta, Gomidas

80 Hovsep G. Canigyan, *Hnutyunk Agna* (Tiflis: Dbaran M.T. Rodinyants, 1895); *Şar Agna Joğovirtagan Yerkeri. Tzaynakrets Gomidas Vartabed* (Eğin Halk Şarkıları Dizisi, Notaya Çeken Gomidas Vartabed) (Dbaran Mayr Atoro Srpo Eçmiadzin, 1895). Derlemedeki üç şarkıyı Krikor Mehteryan notaya çekmiştir.

81 Tahmizyan, 21-22; Ğazaryan, 14.

82 Çituni, Gomidas'a dair anılarında, Vasburagan ve civarından derledikleri arasında halk şarkılarının da bulunduğunu, bunların sadece sözlerini kağıda dökemediği için bir etnograf olarak görevini tam olarak yerine getirmemiş hissettiğini, çocukluğundan beri duyduğu ve söylediği ezgileri de koruma altına almak gerektiğini fakat nota bilmediği için bu konuda nota yazabilen birinin yardımına ihtiyaç duyduğunu yazar. İkinci Meşrutiyetin ilanının ardından Osmanlı-Rus sınırında giriş çıkışların rahatladığını, Van'dan Eçmiadzin'e, Gomidas Vartabed'e bir mektup gönderdiğini, Madteos İzmirliyan'ın Gatoğigos olarak kutsanma töreni fırsatını değerlendirerek Eçmiadzin'e gittiğini ekler. Bu kısa gezi sırasında Çituni ile Gomidas, onlarca halk şarkısını kağıda dökerler; çalışmalarına ikisi de İstanbul'a yerleştikten sonra 1914'te devam ederler. Çituni Gomidas'ın İstanbul, İzmir, Mısır, Bitinya (İzmit Adapazarı civarı) konserlerinde bu repertuardan şarkılar icra ettiğini belirtmiştir. Çituni, Gomidas'la çalışmalarının orijinallerinin kaybolmuş olabileceğini düşünerek, 1922'de Paris'te Gomidas'ın öğrencisi derlemeci Mihran Tumacan'a da repertuarını notaya çekirtmiştir. Çituni'nin anılarında Gomidas'ın derleme anlayışına dair önemli ipuçları bulunmaktadır. Örneğin, Eçmiadzin'deki çalışmaları sırasında Gomidas ona, icra ettiği ezgilerdeki bazı seslerin Ermeni veya Batı nota sistemindeki seslere denk gelmediğini, en yakın sese denk gelen notayla yazıldığında ise ezginin farklılaştığını söyler. Bu durumu, çeşitli yerel lehçe/ağızlardaki kimi seslere karşılık gelecek harflerin bulunmamasına benzetir ve ses kayıt cihazının gerekliliğinden bahseder. Çituni, 262-279.

83 Hraçya Acaryan, "Huşer Gomidası Masin (Gomidas'a Dair Anılar)," *Gomidası Jamanagağitsneri Huşerum yev Vgaşutyunnerum*. 21-31 Bu kitapta s. 37-44.

84 Avrupa'daki paralelleri için bkz. Bohlman, Philip V *The Music of European Nationalism* (ABC-Clio, 2004).

Vartabed de, neden *hay keşçug yerajışdutyun* (Ermeni köylü müziği) terimini, daha geniş ve kapsayıcı bir anlamı olan *joğovırtagan yerajışdutyun* (halk müziği) ifadesine tercih ettiğini açıklarken, halk şarkılarının yaratıcılarının köylüler olduğunu, kentlilerin hiçbir halk şarkısı yaratmadıklarını yazıyordu. Kendisinin zaman zaman halk müziği terimini kullanmasının sebebi bir süredir kentli okuryazar kesim arasında dolaşımda olan "halk" kelimesinin zaten köylü nüfusu, özellikle de onun şarkılarını tanımlamak için kullanılıyor olmasıydı.⁸⁵

Gomidas'a göre köylünün müzik öğretmeni doğadır. Doğayla şarkıları aracılığıyla iletişim kuran köylü, şarkı yaratma yetisini de doğadan alır. Köylü, yerel dilde üretilmiş tüm şarkıları bilir. Yüzyıllar içinde, iyi bir kulak, iyi bir hafıza ve bol pratikle hangi bağlamda hangi şarkıyı icra edeceğini öğrenmiştir.⁸⁶ 18. yüzyılın sonlarında Johann Gottfried von Herder'in geliştirdiği "halk şarkısı" tanımına paralel olan bu görüşler, Gomidas'tan önceki Ermeni müzik etnografları tarafından da paylaşılmaktaydı.⁸⁷ Ulusun temelini özellikle taşrada yaşayan "halk;" milli müziğin temelini de bu halkın ürettiği şarkılar olduğu düşüncesinin merkezinde bir "anonimlik" tahayyülü yatıyordu. Bu kurguya göre, halk şarkıları tanımları itibariyle dilden dile aktarılan ortak yaratımlardı. Bir tek kişiye değil bütün bir köye, dolayısıyla da "millete" aittiler. Örneğin Gomidas Vartabed, iş ve dans şarkılarının oluşumuna dair saha araştırmasından yola çıkarak kaleme aldığı bir dizi makalede, kolektif yaratım sürecinden,⁸⁸ ve kimsenin şarkının ilk kez nerede, ne zaman ve kim tarafından söylendiğini umursamadığından söz eder.

Halk şarkılarına odaklanan makalelerinde, ezgilerdeki ritmik ve aralıksal dönüşümleri; sözlerdeki değişimi analiz ederek varyantların ortaya çıkışını inceler. Ona göre, varyant halk şarkısının yaratımındaki spontanlığın kanıtıydı. Şarkı-

85 Arşag Çobanyan'a 17 Ağustos 1906'da Berin'den yazmış olduğu mektup: *Namagani*, s. 100.

86 Gomidas Vartabed, "Hay Keşçug Yerajışdutyun," *Usumnasirutyunner yev Hotvadzner* c. I içinde, 330-399. Bu kitapta s. 98-142.

87 Bohlman, *Music of European Nationalism*. Detaylı tartışma için bkz. bu kitapta Burcu Yıldız'ın makalesi.

88 Gomidas Vartabed, "Loru kutanerkı Vartaplur Küği Vocov (Vartaplur Köyü Üslubuyla Lori Saban Şarkısı)," *Usumnasirutyunner Yev Hotvadzner*, cilt 2, 92-130. İlk kez 1914'te İstanbul'da *Navasart* dergisinde yayınlanmıştır.

lar sürekli olarak değişime açıktı. Her yeni an yeni bir varyantı beraberinde getiriyordu. İşte bu müzisyenin bireysel katkısını sunduğu noktaydı.⁸⁹ Gomidas, kolektif olarak üretilmeyen şarkı türlerinin oluşma anlarına dair de yazmış, bu örnekleri kayıt altına alırken söyleyen kişinin ismini de not etmişti. Ancak dönemin birçok başka folklorcusu gibi bu bireysel yaratım veya yorumlamaları milli müzik bütününe oluşturan yerel müzikal repertuara maletmişti.⁹⁰

Halk şarkılarında, vurgulama, tonlama ve prozodi gibi dil ve ezgi ilişkisinin Ermeni müziğinin özgün karakterine dair ipuçları verdiği inanıyordu.⁹¹ Ermeni şarkılarının ezgileri, Ermenice dilinin ve sözlü edebiyatının içinde şekillenmişti. Halk müziğinin halk edebiyatıyla organik ilişkisi de önemli bir araştırma konusuydu. Halk ezgilerine dair yürütülecek herhangi bir çalışma halk şiiri çalışmalarından bağımsız olamazdı.⁹²

1903-1905'te Eçmiadzin'de, Ermeni halk edebiyatı üzerine çalışan Manug Apeğyan'la *Hazar U Mi Khağ* (Binbir Şarkı) başlığı altında iki ciltte, bir kısmı yeni, bir kısmı da daha önce yayınlanmış yüz kadar şarkı sözü bastı. Bu kitabın hazırlık aşamasında, halk şiir-şarkılarının sözel varyantlarını yakından inceledi.⁹³ Ancak anlaşıyor ki Gomidas'ın odaklandığı temel mesele, halk şarkılarının ezgisel varyantlarını tespit ederek hem sözel hem ezgisel tematik bir sınıflandırma sistemi geliştirmekti.

Ermeni halk ezgilerini, sade Doğu ezgileri ile karmaşık Batı ezgileri olmak üzere iki ana kola ayırıyordu. Bu iki kategori içinde ezgiler, bölgelere göre sınıflandırılmıştı. Ona göre, yerelde şekillenen ezgi ve üslup, coğrafya ve iklimle ilişkiliydi. Örneğin dağ ezgileri ve ova ezgileri farklıydı. Her bölgenin de kendine özgü bir yerel üslubu vardı. Yerel müzikal lehçeler, köylüler tarafından coğrafi isimler-

89 A.g.e ve Poladian, 82-97.

90 Gomidas Vartabed, "Hay Keğçug Yerajışdutyun."

91 Gomidas Vartabed, *Tserats Dedrag Hay Keğçug Hamerki* (Ermeni Köylü Müziği Konseri Kitapçığı) (İstanbul, Mart 20/Nisan 2, 1911).

92 Dil ve müzik ilişkisi ile ilgili detaylı tartışma için bkz. Gomidas Vartabed, "Mi Trutsig Agnarg Hay Joğovrtagan Yerajışdutyun Vra," *Sovedagan Arvest* 5 (1955): 44-49.

93 Apeğyan, "Hişoğutyunner Gomidasi Masin," 9-20.

le adlandırılmaktaydılar. Ezgi dolaşan bir şeydi, halklar aynı ezgileri kullanarak farklı dillerde şarkılar söylüyorlardı. Kimi zaman kendi yarattıkları ezgileri farklı dillerde şarkı söylerken kullanıyorlardı, kimi zaman da komşu dillerde yaratılmış ezgileri, kendi dillerine adapte ediyorlardı. Ancak genellikle ezgilerin nereden geldiğini ayırt edebiliyorlardı. Gomidas, Ermenilerin ürettikleri şarkılarda kullanılan karakteristik aralıkları, temaları, motifleri, ezgilerin seyirlerini, derlediği Kürtçe ve Türkçe şarkılarla karşılaştırıp Ermeni müziğini komşularından ayıran tipik özellikleri ve komşu halkların müzikal pratiklerinden Ermenilerin pratiklerine geçmiş olan unsurları tespit etmeye çalışıyordu.⁹⁴

Oluşturduğu şarkı tipolojileri, ezginin ayırt edici özelliğine ve özellikle de icra bağlamına dayanıyordu. Her şarkının bir icra bağlamı, yani üretildiği, söylendiği yeri ve zamanı vardı; şarkı türlerini de köy yaşantısının farklı anlarıyla bağınıtlandırarak tanımlamıştı. Örneğin tarla sürme gibi çiftçilikle ilgili birçok iş şarkısı, ev içi iş şarkıları (ninniler, çocuk oynatma şarkıları, yün eğirme vs.), bayram ve ritüel şarkıları (düğün, hac, dini bayramlar vs.), destanlar, aşk şarkıları, dans şarkıları, gurbet şarkıları (*anduniler*), ağıtlar, askere gönderme şarkıları, protest şarkılar, yurtsever ve devrimci şarkılar vs.⁹⁵ Köylülerin "*khağ gançoğ yerkasats vartabed* (şarkı söyleyen rahip)" diye hitap ettikleri Gomidas'a göre, derlemenin köylüden, şarkıları bağlamı dışında icra etmesini istemesi garip bir şeydi.

Gomidas Vartabed, saha gözlemlerine dayanarak, şarkıları yaş ve cinsiyete göre de sınıflandırmıştı. Genç ve yaşlı kadınların, erkeklerin, çocukların veya tüm köyün söylemesi uygun olan şarkı türleri vardı. Dönem Avrupa'sında yayınlanmış çeşitli müzikoloji ve folklor metinlerinde de sıklıkla karşımıza çıkan, Gomidas'ın makalelerinde de tekrarlanan bir varsayıma göre, köylü kadınlar köylerinden dışarı çıkmadıklarından, onlardan, özellikle de "annelerinin dizinin dibinden ayrılmamış olan" genç kadınlardan derlenecek şarkılar, özgünlüklerini en çok koruyan

94 Gomidas Vartabed, "Hay Keğçug Yerajışdutyun."

95 Bkz. Gomidas Vartabed, "Hay Keğçug Yerajışdutyun;" Atayan, "Nakhapan," 2000; Arşag Çobanyan'a 12 Ocak 1906'da Eçmiadzin'den yazdığı mektup: *Namaganı*, s. 92-93. Gomidas'ın farklı türlere atfettiği müzikal özellikler için bkz. Poladian, 92.

halk müziği örnekleriydi.⁹⁶ 19. yüzyıl sonu 20. yüzyıl başı Ermeni müzik etnografisinde, Kafkas ve Osmanlı köylerinde değişmekte olan ekonomik ilişkilerin, kadınların müzikal üretimlerini nasıl şekillendirdiğine dair çok fazla bilgi verilmemiş, tarlalarda ve fabrikalarda çalışan işçi kadınların şarkılarına nadiren yer verilmiştir. Bahsettiğim varsayımın bir uzantısı da kadınların ailelerinden devraldıkları müzikal repertuarı olduğu gibi çocuklarına aktaran taşıyıcılar olduklarıydı. Birçok etnograf ve yazar da, taşrada kadınların kendilerini köleleştiren ataerkiye başkaldırılarını dile getirdikleri şarkılardan kısmen gerçekçi kısmen romantik bir hayranlıkla söz etmiştir. Bu etnografilerde, köylü kadın, hem milletin biyolojik ve kültürel yeniden üretimini sağlayan en temel unsur, hem de Ermeni halkının boyunduruk altında olma halinin en güçlü sembollerinden biri olarak görülmüş, onun ninni ve ağıtları bir halkın adalet feryadı olarak yüceltilmiştir.⁹⁷

Döneminin birçok müzikoloğu gibi, Gomidas da kentlerde üretilen müziği "halk müziği," dolayısıyla da "milli müzik" kapsamına almıyordu. Özellikle 19. yüzyılın ikinci çeyreğinden itibaren oluşmaya başlayan ve yüzyıl sonu İstanbul'da sıklıkla icra edilen *azkayin yerker* (milli şarkılar, Ermenice sözlü popüler şarkılar, yurtsever, devrimci şarkılar, romanslar) repertuarının yüzyıllar içinde "mükemmelliğe ulaşmış" olan "halk" şarkılarıyla şarkılarla bir tutulmasına karşıydı.⁹⁸ Kentli popüler şarkılar "yabancı" müziklerin etkisinde kalmışlardı, oysa halk müziğini köylülerin "kirlenmemiş ağızlarından" derlemek gerekiyordu. Bu iki repertuarı ayırtırmak son derece önemliydi, çünkü icra bağlamlarında içiçe ve yan yana duruyor ve çoğu zaman birbirine karıştırılıyorlardı. Romantik bir tahayyülle, özellikle, Doğu Ermenistan'ın Lori, Şirag, Ararat gibi bölgelerinde kent merkezlerinden uzak köyleri, kadim şarkıların orijinalliklerini koruyacak kadar

96 Gomidas Vartabed, "Mi Trutsig Agnarg Hay Joğovirtagan Yerajışdutyen Vra."

97 Bu konu ile ilgili detaylı tartışma için bkz. Melissa Bilal, *"Thou need'st not weep. for I have wept full sore:" An affective genealogy of the Armenian lullaby in Turkey*, yayınlanmamış doktora tezi (The University of Chicago, 2013).

98 Gomidas, kendisi de dönemin çeşitli Ermeni şairlerinin yurtsever şarkılarını bestelemiş, koro-suyla icra etmiştir. Bunlar arasında Rafayel Badganyan'ın "Himi El Lrenk"i (Şimdi de mi Susalım?), Raffi'nin "Tzayn dur ov Dzovag" (Ses Ver Ey Deniz) şiiri üzerine armonize ettiği "Dzovag" romansı sayılabilir.

izole yerler olarak kurguluyor; halk şarkılarının, taşra şehir merkezlerinde üretilen repertuardan bile etkilenmemiş olabileceklerine inanıyordu.

Gomidas'ın dikkatle incelediği, severek söylediği ancak halk müziği repertuarından ayrı tutulması gerektiğini düşündüğü bir başka tür de *kusan* ya da *aşuğ* (âşık) şarkılarıydı. Âşık şarkılarını notaya çekmiş, onların halk şarkılarıyla olan ilişkisi üzerine düşünmüş olsa da bu şarkıları ayrı bir tür olarak değerlendirmişti.⁹⁹ Bunun önemli sebeplerinden biri, âşık şarkılarının yazarlarının belli olması ve Türkçe, Arapça ve Farsça gibi Ermenice dışındaki dillerde ve farklı üsluplarda icra edilmeleri idi. Gomidas'a göre, daha önce kullanılmış sevilen ezgileri kullanmaktan çekinmeyen gezgin âşıklar, farklı müzikal etkilere açtılar, dolayısıyla onların repertuarında milli müziğin karakteristik özelliklerini aramak yanlıştı.¹⁰⁰

Diğer yandan, halk müziğinin şehirlerde popülerleşmeye başlamasıyla, âşıklar, bu üslubu taklit eden şarkılar yazmaya başlamışlardı. 19. yüzyılın yarısından itibaren, yerel repertuarlar, özellikle de dans şarkıları, Osmanlı ve Rus kentlerinde geniş bir dinleyici kitlesi bulmuştu.¹⁰¹ İstanbul'a göç edenlerin getirmiş olduğu ezgilerle, taşraya dair oluşan merak sonucu okul müfredatlarına ve konserlere dahil edilmiş olan "köy" şarkıları, başkentin Ermeni nüfusunun Gomidas'ın konserlerinden çok önce "halk müziği" ile tanışmış olduğunu gösterir. Fakat Gomidas, köylü şarkılarının, bağlamlarından koparılıp eğlence kültürünün bir parçası haline getirilmesine karşıydı. Yeni icra bağlamlarının yanı sıra, yeni icra tavırlarını da eleştiriyordu. Örneğin hocası Krisdapor Gara-Murza'nın halk şar-

99 Karekin Levonyan'ın aktardığına göre, ünlü halk şairi Civani'nin (Serovpe Benkoyan/Levonyan, 1846 Kardzhak-1909 Tiflis) 1903 yılında Eçmiadzin'i ziyareti sırasında, ondan hem kendi yaratımlarını hem de Aşuğ Şirin'in (Hovhannes Garabedian, 1827 Koğp-1857 Vağarşabad) repertuarından devraldığı şarkıları söylemesini rica ederek bu şarkıları notaya çeker. Karekin Levonyan, "Mer Gomidası (Bizim Gomidasımız), " *Gomidası Jamanagagitsneri Huşerum yev Vgayutyunnerum*, 32-39.

100 Gomidas Vartabed, "Hay Keğçug Yerajışdutyun," 343-344. Ayrıca bkz. "Hay Yegeğetsagan yev Joğovrtagan Yerajışdutyun Hadganişneri, Odar Yerajışdutyants Aztetsutyunı Hay Yerajışdutyun Vra (Ermeni Kilise ve Halk Müziğinin Karakteristik Özellikleri, Yabancı Müziklerin Ermeni Müziği Üzerindeki Etkisi)," *Usumnasirutyunner Yev Hotvadzner*, cilt 2, 182-193.

101 Komitas Keworkian, "Armeniens volkstümliche Reigentänze," *Hantes Hayakidutyun / Zeitschrift für armenische Philologie* 1, 1 (1903): 87-96; bu kitapta s. 149-156.

kısı düzenlemelerinin, halk müziğinin karakterini bozduğunu iddia ediyordu.¹⁰²

Kısacası Gomidas Vartabed'e göre halk ve kilise müziği repertuarının kökeni köylülerin ürettikleri ezgilerde aranmalıydı. Bir milletin kadim kültürünün, yabancı etkilerden uzak kalmış halk müziğinde saklı olduğunu düşünüyordu. Konserlerinde sunduğu repertuarla, Ermeni kilise müziğinin 20. yüzyılını Ermeni tarihinde *Vosgetar* (Altın Çağ) ve *Ardzate Tar* (Gümüş Çağ) olarak tanımlanan dönemlere,¹⁰³ Ermeni halkını da anavatanının kadim tarihine bağlıyordu.

Kadim Bir Halkın Sesi: *Hay Jerk* (Ermeni Şarkı)

Milli müzik nedir? Milli halk şarkılarının konularının kaynağı nedir? Mağrur dağlar, derin vadiler, tarlalar, değişken iklim, çok sayıdaki tarihsel olaylar ve hadiseler, halkın iç dünyası ve toplumsal yaşantısı olabilir mi? Evet, aslında bunların hepsi, kısaca milletin duygularını ve zihnini etkileyen her şey milli müziğin malzemesini oluşturur.¹⁰⁴

102 Arşag Çobanyan'a 10/23 Ocak 1903'te Eçmiadzin'den yazdığı mektup: *Namaganı*, s. 80-81 (Ayrıca M. H. Muratyan, "Gomidası Andib Namagneri," *Badmapanasiragan Hantes* I. (1958): 248). Gara-Murza ile ilgili bkz. M.H. Muratyan, *Krisdapor Gara-Murzan yev Pazmatzaynutyan Armadavorumı Hay Jerajışdutyen Meç* (Krisdapor Gara-Murza ve Ermeni Müziğinde Çoksesliliğin Köklüleşmesi) (Erivan: Haygagan SSR KA Hradaragcutyun, 1956).

103 "Altın" çağ, Ermeni alfabesinin 400-405 yılları arasında, kral Vramşabuh ve Gatoğigos Sahag Barteve zamanında, Mesrob Maşdots tarafından geliştirilmesini takip eden döneme verilen addır. Bu dönemde, yeni alfabenin ve 314-315'te resmi din olarak kabul edilmiş olan Hristiyanlığın yaygınlaştırılması için okullar açılmıştır. Edebiyat ve eğitimin altın çağı olarak nitelendirilen zaman diliminde, İncil'in yanı sıra çeşitli teoloji, tarih, bilim ve felsefe eserleri de Ermenice'ye çevrilmiştir. Ermenice olarak yazılmış, biyografi, tarih, mektup, mistik şiir külliyyatının yanı sıra Ermeni kilisesinin ilk bestecileri olarak kabul edilen Mesrob Maşdots ve Sahag Barteve tarafından da bir Ermenice ilahi repertuarı oluşturulmuştur. "Gümüş" çağ ise, Ermenistan'ın bağımsızlığını yeniden kazandığı dönemdir. Kabaca, Pakraduni Krallığı'nın kurulduğu 885 ile Kilikya Krallığı'nın son bulduğu 1357 arasına tarihlenir. Kilikya dönemi, sanat ve edebiyatın yeşerdiği bir dönem olarak tarihe geçmiştir. Şaragan türünün bu dönemde yeniden keşfedilip geliştirildiği düşünülmektedir. Dönemin en önemli bestecisi meşhur Nerses Şnorhalidir. Detaylı bilgi için bkz. Razmik Panossian, *The Armenians From Kings and Priests to Merchants and Commissars* (Hurst and Company, Londra, 2006); Agop Jack Hacikyan, Gabriel Basmajian, Edward S. Franchuk, Nourhan Ouzounian, ed. *The Heritage of Armenian Literature: From the Oral Tradition to the Golden Age* (Wayne State University Press, Detroit, 1999).

104 "Hay Joğovirtagan yev Yegeğetsagan Yerkeri," 324-325.

Taşra'yı (*kavar*) genelde karanlıkla (*khavar*) özdeşleştiririz. Taşrayı cehaleti ve geri kalmışlığıyla tanırız. Fakat ben taşrayı Ermeni sanatının nadide örneklerinin bulunduğu kutsal bir yer olarak görüyorum. Ben orada Ermeni köylüsünün dilinde Ermeni şarkısını, Ermeni pulluğunu, sabanıyla Ermeni köylüsünü, Ermeni çiftçisini görüyorum. Orada taşlar bile bana bir kutsallığı hatırlatıyorlar. Bu taş kırıntıları bizim vatanımızdır (*hayrenik*) sayın misafirler. Sanatımızın yankıları orada, taşrayı uzaktan karanlık bir yer olarak gördüğümüz başkentlerde değil.¹⁰⁵

Gomidas Vartabed'in yukarıdaki fikirleri, 19. yüzyıl Ermeni etnografya çalışmaları ve etnografik yazın sayfalarında şekillenen halk şarkısı tanımıyla doğrudan ilişkilidir. Onun halk müziği araştırmaları, yakından takip ettiği diğer müzik etnograflarının yürütmüş olduğu çalışmalar ve yayınladıkları şarkı derlemelerinden beslenmiştir.

19. yüzyılın ikinci yarısı Ermeni etnografik yazınının bir tür olarak şekillenmeye başladığı bir dönemdi. Etnografilerde, gündelik yaşamın farklı anlarında veya düğün, cenaze, vaftiz, dini bayram gibi törenler sırasında söylenen şarkılar ile bunların icralarına dair detaylı açıklamalar yer alıyordu. Derlemelerde, halk edebiyatının önemli bir türü olarak zengin bir şarkı sözü repertuarına yer veriliyordu. Bunun yanı sıra, 1850lerden itibaren Venedik, St. Petersburg, Vağarşabad, İstanbul, İzmir gibi merkezlerde şarkı kitapları (*yerkaran*) oluşturulmaya başlandı. Bunlar arasında *Azkayin Yerkaran Hayots* (Ermenilerin Milli Şarkı Kitabı, 1856), *Knar Haygagan* (Ermeni Liri, 1868), *Knar Mşetsots yev Vanetsots* (Muşluların ve Vanlıların Liri, 1874), *Bantukhd Vantsin* (Gurbetteki Vanlı, 1875), *Tsaynakryal Azkayin Yerkaran* (Notalı Milli Şarkı Kitabı, 1882), *Vana Saz* (Van Sazı, 1885 ve 1899) sayılabilir.

18. ve 19. yüzyıl *Veradzınunt* (Yeniden Doğuş/Rönesans) ve *Zartonk* (Uyanış/Aydınlanma) hareketlerinin temsilcileri Ermeni halkını yüzyıllık uykusundan uyandırmak şiarıyla, siyasi, edebi veya sanatsal ilham kaynağı olarak *Pun Hayasdan'a* (Esas Ermenistan) yönelmişlerdi.¹⁰⁶ 19. yüzyılın ortalarından itibaren Osmanlı ve

105 Gomidas Vartabed, "Kavari Hokin (Taşranın Ruhı)," *Usumnasirutyunner Yev Hotvadzner*, cilt 2, 81.

106 Veradzınunt ve Zartonk periyodizasyonu için bkz. Boğos Levon Zekiyan, *Ermeniler ve Modernite*, çev. Altuğ Yılmaz (İstanbul: Aras Yayıncılık, 2002).

Rus İmparatorluğu'nun büyük kentlerinde anavatanlarından uzak kalmış Ermenilere onu "tanıtma" hareketi başlamıştı.¹⁰⁷ Yüzyılın sonuna doğru, etnograflar, halkı, özellikle de taşrada okullaşma hareketi ile kurulmuş olan kurumlarda öğretmenlik yapanları, yerelde "sistematik" derlemeler yaparak "*azkayin inknacanaçum*" (milli kendini tanıma) projesine katkıda bulunmaya davet ediyorlardı.¹⁰⁸

Ermenistan ve Ermeni halkına dair vakanüvislerin, seyyahların ve misyonerlerin önceki dönemlerde yapmış oldukları tasvirlerden farklı olarak, 19. yüzyılda etnografi (*azkakrutyun*), yurtseverlik (*hayrenasirutyun*) anlamında böylesi önemli siyasi bir işlev de yüklenmişti. İzmir, İstanbul, Van, Tiflis, Viyana, Venedik, Paris, Kefe gibi şehirlerde Ermenice süreli yayın sayfalarında seyahatnamelerin yayınlanmaya başlaması yüzyılın ikinci çeyreğine denk gelir. Bu seyahatnamelerde, Ermenilerin yaşadıkları köy ve kentlerin coğrafi özelliklerine, demografik yapısına, gündelik yaşamına, buralarda bulunan arkeolojik kalıntılara, manastır ve kiliselere, bu manastır ve kiliselerde bulunan el yazmalarına vs. dair bilgiler bulunmaktaydı.¹⁰⁹ Yayıncılığın nispeten toplumsallaştığı bu dönemde, kentli okuryazar sınıf için, bu seyahatnamelerin tarihi anavatanı üç imparatorluk arasında bölünmüş; Avrupa'nın bir ucundan Asya'nın bir ucuna uzanan bir diasporaya sahip olan Ermeni halkını (en azından bu yayınlardan haberdar olan kesimi) birbirine ve bir ortak vatan tahayyülüne bağlayan önemli bir araç olduğunu söyleyebiliriz.

Rusya Ermenileri akademik ya da yarı akademik dergilerde, dönemin önemli kuramsal antropoloji, sosyoloji, etnoloji ve etnografya metinlerinin çevirilerini basıyor, Kafkaslarda yürütülen arkeolojik çalışmalar ile Ermeniler ve diğer halklara dair demografik ve etnografik saha araştırmalarının sonuçlarını okurlarıyla paylaşıyor, modern Ermeniceye ve onun lehçelerine dair analizler yapıyor,

107 Örnek için bkz. Karekin Sirvantzdyants, *Manana (Man)* (İstanbul: Dindesyan, 1876): 6; *Hamov Hodov (Lezzetli ve Mıs Kokulu)* (Tiflis: A. Kutatelatse, 1904 [1884]): ii. Ermeni filoloji hareketinin etnografya ile ilişkisi üzerine bir tartışma için bkz. Marc Nichanian, *Mourning Philology: Art and Religion at the Margins of the Ottoman Empire* (Fordham University Press, 2014).

108 Bkz. Yervant Lalayan, "Hradaragçits (Editörden)," *Azkakıran Hantes* 1 (1875): 1-2; "Ayl yev Aylk (Çeşitli)," *Azkakıran Hantes* 2 (1897): 381.

109 Ermeni etnografya tarihi için bkz. Krikor Khalatyan, "Nüter Hay Azkakırutyan Badmutyan (Ermeni Etnografya Tarihi Üzerine)," *Eminyan Azkakıran Joğovadzu* 7 (1908) 37-58.

çeşitli dillerdeki sözlü edebiyat örneklerini açıklayıcı notlarla yayınlıyorlardı.¹¹⁰ Osmanlı'da ise etnografik yazın, Tanzimattan itibaren başlayan toplumsal dönüşümün ve Ermeni dünyasındaki seküler, aydınlanmacı, orta sınıf hareketinin Osmanlı Ermenileri arasındaki izdüşümü ile yüzyılın ikinci yarısından itibaren, özellikle doğu vilayetlerindeki Ermeni köylüsünün siyasi bir özne olarak gündeme gelişi bağlamında oluştu. Birçok etnograf derlediklerini Ermenilerin kadim topraklarındaki varlıklarının ve tarih boyunca maruz kaldıkları zulme rağmen yaşamaya devam ettiklerinin bir kanıtı olarak görüyordu. Sözlü geleneğin devam ediyor olması, varsayımların aksine Ermeni köylüsünün anavatanı üzerinde benliğini kaybetmeden yaşadığının kanıtıydı. Memleketin coğrafyası Ermeni halkının tarihini taşına toprağına kaydetmişti; el yazmalarının aksine, her türlü yağma ve talana karşı dayanıklı olan şarkılar, destanlar ve diğer sözlü edebiyat örnekleri de bu halkın toprağıyla kurduğu tarihi ilişkinin bir ifadesiydi.¹¹¹

110 En önemli etnografik dergi 1895-1917 (son cilt 1916 sayısı olarak) yılları arasında Aleksandropol'ü (Gümrü) arkeolog ve derlemeci Yervant Lalayan editörlüğünde yayınlanmış olan *Azkakırağan Hantea*'tir (Etnografya Dergisi). İlk sayısı Şuşi'de, sonraki sayıları ise Tiflis'te basılan dergi, 1900'de Tiflis'te kurulan *Hayots Azkakırağan Ingerutyun*'un (Ermeni Etnografya Derneği) kurulmasıyla derneğin resmi yayın organı olmuştur. Derneğin amaçları arasında Kafkas coğrafyası ve halklarına dair arkeolojik ve antropolojik araştırmalar yapmak, etnografya kitaplıkları ve müzeleri oluşturmak, halka açık konferanslar ve müzik etnografyası (*azkakırağan yerağışdagan*) etkinlikleri düzenlemek vardı. Dernek programı için bkz. "Ganonatrutyun Hayots Azkakırağan Ingerutyun (Ermeni Etnografya Derneği Programı)," *Azkakırağan Hantea* 14 (1906): 186-195. Dergiyle ilgili detaylı bilgi için: Claire Mouradian, "La revue ethnographique arménienne 'Azgagrakan handes,'" *Chouchi-Tiflis, 1895-1916 (with discussion with T. Dragadze and M. Mitrovitch). Cahiers du Monde russe et soviétique* 31, 2/3 (1990): 295-316. Zengin bir halk şarkısı koleksiyonunun yayınlandığı bir başka dergi de Moskova'daki Lazaryan Doğu Dilleri Enstitüsü'nün resmi yayını olan ve enstitünün Ermeni edebiyatı ve tarihi hocası Mıgırdiç Emin'in anısına yayınlanan *Eminyan Azkakırağan Joğovadzu* (Emin Anısına Adanmış Etnografya Derlemesi, 1901-1913) idi. Yayın hayatı boyunca Moskova, Gümrü, Vağarşabad ve Tiflis'te çıkan derginin amacı, o dönem Ermeniler arasında oldukça yaygınlaşan derlemecilik faaliyetlerini teşvik etmekte. Örneğin bu derginin dört sayısında derlemeci Trabzonlu Sarkis Hayguni (Sarkis Gazaryan, 1838-1908) ve kızı Arşaguhi Hayguni'nin Osmanlı ve Rus Ermenilerinden derledikleri sözlü edebiyat ve halk şarkısı örnekleri basılmıştır. Rusya Ermenilerinin etnografik hareketinin siyasi bağlamına ve *Hüsisapayl* (Kuzey Yıldızı) dergisine dair detaylı bir tartışma için bkz. Lisa Khachaturian, *Cultivating Nationhood in Imperial Russia: The Periodical Press and the Formation of a Modern Armenian Identity* (Transaction Publishers, 2009).

111 Bkz. Karekin Sırvantzdyants, *Krots U Prots* (Sözlü ve Yazılı) (İstanbul: Piştöfçyan Yeğperts, 1910 [1874]): 3-4; *Manana*. 27.

Osmanlı Ermeni derlemecileri ile Rus Ermeni etnografları arasındaki yazışmalarda, "Ermeni halk şarkısı" kavramının oluşma sürecinin izini sürmek mümkün. Örneğin Vanlı rahip Karekin Srvantzyants (Hovhannes Sandents)¹¹² ilk kitaplarını yayınladığında, Osmanlı Ermenilerinin dillerini tamamen kaybetmiş oldukları kanısında olan Rusya Ermenileri, onun derlemelerine dair heyecanlarını paylaştıkları mektuplar yazdılar.¹¹³ *Eminyan Azkayin Joğovadzu* (Emin Anısına Adanmış Etnografya Derlemesi) editorü Krikor Khalatyan, 15 Aralık 1883'te Moskova'dan göndermiş olduğu mektubunda, Srvantzyants'ı, el yazmalarından aktarılmış yazarı belli eserler yerine halktan derlediği *pun joğovırtagan* (esas halk) şarkıları yayınlamaya davet eder. Khalatyan'a göre ancak ruhu, üslubu ve özellikle de dili, *joğovurt* yani halka ait olan şarkılar halk şarkısı olabilirdi. Profesyonel bir müzisyene, bir ozana ait olan şarkılar halk şarkısı kategorisine alınmamalıydı. Halk şarkıları, halkın duygularının en sade, gösteriştten ve yapaylıktan en uzak, en doğal ve samimi sesiydi. Onlar, Ermeni köylüsünün kalbindeki acı ve sevincin gerçek yankılarıydılar.¹¹⁴

112 Varak manastırında Mıgırdiç Khrimyan'ın öğrencisi olmuş olan Srvantzyants'ın ilk yazıları taşranın ilk Ermeni süreli yayını olan *Ardzvi Vasburagan*'da (Vasburagan Kartalı) çıkmıştır. Daha sonra İstanbul ve İzmir'de çeşitli dergi ve gazetelerde ve ayrı monografılar halinde, memleketi Vasburagan/Van ve ruhani lider olarak bulunduğu Diyarbakır, Bayburt, Harput, Bitlis, Eğin, Muş, Bulanık, Erzincan, Erzurum ve Trabzon'a dair gezi notları, etnografik ve coğrafik betimlemeler ve sözlü edebiyat derlemelerini yayınlamıştır. Ermeni destanı *Sasna Dzer*'in ilk bölümü olan *Sasuntsi Tavit Gam Mheri Tur'u* ilk defa kayıt altına alan ve yayınlayan (İstanbul, 1874) kişi olarak bilinir ve bu sebeple de Ermeni folklorunun kurucusu sayılır. Yazdığı yazılar ve birebir icraatlarıyla köylü direnişlerini desteklemiş, hak arama mücadelelerinde köylülere sözcü olmuş olan Srvantzyants, 1888 yılında Osmanlı hükümeti tarafından "şüpheli" adledilerek İstanbul'a geri çağırılmış, bir daha taşraya dönmesi engellenmiştir. Detaylı biyografi için bkz. Emma Aşoti Gosdantyan, *Karekin Srvantzyants: Gyanki yev Kordzuneutyuni (Karekin Srvantzyants: Hayatı ve Etkinlikleri)* (Erivan: Haygagan SSH KA Hradaragçutyun, 1979): 33-34; A. Şahnazaryan, "Karekin Yeb. Srvantzyani Yergeri (Piskopos Karekin Srvantzyan'ın Eserleri)," *Azkakıragan Hantes* 24, no. 1 (1913): 112-116; A. Şahnazaryan, "Karekin Yeb. Srvantzyan (Piskopos Karekin Srvantzyan)," *Azkakıragan Hantes* 25, no. 2 (1913): 84-108.

113 Setrag Mantinyan'ın Tiflis'te *Varjagan Amsakir*'de (*Aylık Okul Dergisi*) yazmış olduğu açık mektup için bkz. Srvantzyants, *Hamov Hodov*, vii.

114 Krikor Khalatyan'ın mektubu için bkz. Srvantzyants, *Hamov Hodov*, xxv.

Aynı şekilde *Azkakıran Hantes* (Etnografya Dergisi) editörü Yervant Lalayan da halk edebiyatı örneklerinin sadece "okuma yazma bilmeyen" ve/veya "yaşlı" köylülerden derlenmesi gerektiğini yazmıştır. Lalayan bu örneklerin "hakiki Ermeni milli mirasının" olduğu Hristiyanlık öncesi pagan zamanlardan kalma ölümsüz değerler olduğunu söyleyerek onlara bir kadimlik atfeder. Bu bakış açısından bakıldığında, her bir sözlü gelenek ürünü milletin kadimliğinin de bir belgesidir. Her ayrı *kavar* yani memleketin her bir bölgesi ve her bir kişi sözlü geleneğin oluşumuna katkısını sunmuştur. Her bir örnek de milli sözlü mirasın bütününe aittir.¹¹⁵ Ünlü siyasetçi ve yazar Avedis Aharonyan da memleketi Surmalu'dan (Sürmeli, Iğdır) derlediği şarkılara yazdığı açıklamalarda, bir şarkının yazarının tespit edilmesinin son derece zor olduğundan, şarkılar çok çabuk yayıldıkları için belirli bir köye bile mal edilemeyeceğinden, dolayısıyla genelde bölgelerin isimleriyle anıldıklarından bahseder.¹¹⁶

Kısacası, dönemin etnografalarına göre, halk şarkısı, anonim, zamanlar üstü ve köy hayatının doğal bir ürünüdür. Karekin Sırvantzyants da Gomidas gibi, köylülerin doğuştan müzisyen olduklarını, şarkıların onların doğayla ve hayvanlarla iletişim kurma aracı olduğunu yazmıştır.¹¹⁷ Köylüler, günlük işleri sırasında, gün batımında dinlenmeye çekildiklerinde, özel günlerde vs. bağlama uygun Ermenice, Kürtçe ve Türkçe şarkılar söylerler.¹¹⁸

Fakat Sırvantzyants'ın derlemelerinde el yazmalarını da kaynak olarak kullanması tesadüfi değildir. Ermeni folklor ve mitolojisine dair ilk çalışmalar, 18. yüzyılda yeniden keşfedilmiş ve filolojik çalışma alanı haline gelmiş olan el yazmalarındaki klasik metinlere dayanıyordu.¹¹⁹ Bu el yazmalarında yer alan yerel

¹¹⁵ Lalayan 7-11; 15-18

¹¹⁶ Avedis Aharonyan, "Surmalui Joğovırtagan Yerker (Sürmeli Halk Şarkıları)," *Azkakıran Hantes* 2 (1897): 328-330.

¹¹⁷ Sırvantzyants, *Manana*, 235-236.

¹¹⁸ A.g.y.

¹¹⁹ Örnekler için bkz. Yervant Lalayan, "Hamarod Desutyun Hay Azkakırtyan" (Ermeni Etnografisine Dair Kısa Bir Değerlendirme), *Azkakıran Hantes* 1 (1895): 7-26; M.M. "Azkakıran Nüter Pavisdos Püzantatsvo Hayots Badmutyan Meç" (Bizanslı Faust'un Ermeni Tarihi'ndeki Etnografik Malzeme), *Azkakıran Hantes* 25, no. 2 (1913): 5-20.

dillerdeki şarkı sözleri de halk şarkıları derlemelerinin ilk kaynakları oldular. Örneğin, Mkhitryan rahibi Ğevond Alişan, 1852'de yayınlamış olduğu iki dilli *Ramgagan Jerkk Hayots/Armenian Popular Song* (Ermeni Halk Şarkıları/Po-püler Şarkılar) derlemesinde, Surp Ğazar/San Lazzaro Manastırı'ndaki 13. yüz-yıldan 18. yüzyıla kadar olan döneme ait elyazmalarında kayda geçirilmiş yerel lehçelerde söylenen şarkıları yayınlamıştır.

Sirvantzdyants da 1876'da İstanbul'da yayınlamış olduğu *Manana* (Man) adlı derlemesinde, halen söylenmekte olan şarkılarla, el yazmalarından aldığı şarkı-ları bir arada basmıştı. Aynı şekilde 1884'te yayınladığı *Hamov Hodov*'da (Lez-zetli ve Mis Kokulu) da *keğçgagan yerker* (köylü şarkıları) başlığı altında, Eğin, Van, Muş, Diyarbakır, Bulanık, Kiğı ve Harput'tan derlediğı şarkıların yanı sıra, el yazmalarından aktardığı iki şarkıya da yer vermişti.¹²⁰ Ona göre bu şarkıların ortak yanı, yerel lehçelerde olmaları ve "halk" ya da "kırsal/taşra" üslubunu yan-sıtmalarıydı.

Tıpkı Gomidas'ın kilise repertuarına dair çalışmalarında olduğu gibi, Sir-vantzdyants da el yazmalarındaki halk edebiyatı örnekleri ile 19. yüzyıl Ermeni köylüsünün ağızından derlediğı örnekler arasındaki ilişkiye dikkat çekmişti. Böy-lesi bir bağlantı kurmasını, repertuarlardaki örtüşmeyi, bu şarkıların kadimliği, dolayısıyla da Osmanlı Ermenistanı'nın o günkü nüfusu ile Ermenistan tarihinin görkemli dönemleri arasındaki kültürel sürekliliğin ispatı olarak değerlendirmesi olarak okuyabiliriz.¹²¹

Derlemeciler veya etnografya dergilerinin editörlerinin, köylülerden kayıt altına alınmış şarkıları kategorize ettikleri türlerle tarihi metinlerdeki şarkı tas-nifleri arasındaki bağlantıyı göz önünde bulundurursak, halk şarkısı ya da şiiri türlerinin de kültürel süreklilik unsuru olduğunu düşünebiliriz.¹²²

19. yüzyıl sonunda, *kavar* adı altında homojen bir şekilde ele alınan "taşra" veya Osmanlı ve Rusya'nın (ve İran) çeşitli idari birimlerinin merkezler dışında

¹²⁰ Sirvantzdyants, *Hamov Hodov*, 291.

¹²¹ Bkz. Sirvantzdyants, *Manana*, 7-16; Sirvantzdyants, *Krots U Prots*, 82.

¹²² Lalayan, "Hamarod Desutyun Hay Azkakirutyan," 14. Sarkis Hayguni, *Eminyan Azkakiragan Joğovadzu* (1906): 15.

kalan bölgeleri, temsil edildiği kadar izole yerler değildi ve kültürel ifade araçları da insanların, dillerin, müzikal üslupların, çalgı aletlerinin ve diğer eşyaların dolaşımıyla şekillenen şeylerdi. Dahası, özellikle Ermenistan coğrafyasında okullar ve kütüphaneler/okuma odaları açmak suretiyle milli aydınlanma ve kalkınma hareketine eklenen kentli Ermeni aydınlar, taşrada gündelik yaşamın değişiminde doğrudan rol oynuyorlardı. Bu bağlamda, bir yandan cennetsi güzelliklerini romantize ettikleri taşranın geri kalmışlığından yakınırken, bir yandan da modernleşmenin getireceği yıkımın önünü almak üzere Ermeni sözlü geleneğini ve köy yaşamına dair detayları kayıt altına alma çabası içine girmişlerdi.¹²³

Ermenilerin savaşlar, siyasi ve ekonomik baskı sonucu göç etmek zorunda kalmış bir halk olduğu bilgisi ve bunun yerlilik vurgusuyla çatışması, halk müziğine dair söylemleri şekillendiriyordu. Halk şarkılarını derlerken memleketinden hiç ayrılmamış kaynak kişilerin şarkıları, göç etmiş olanlara kıyasla daha bozulmamış örnekler olarak ele alınıyordu.¹²⁴ Aynı zamanda, etnograflar, şarkı varyantları üzerinden Ermeni halkının göç tarihinin izini sürüyorlardı. Kaynak kişilere kişisel bilgilerinin yanı sıra göç edip etmediklerini soruyorlar, böylece kişileri, şarkının orijinal kaynağından farklı coğrafyalara yayılma zincirinde bir halka olarak değerlendiriyorlardı.¹²⁵

Varlık, Yokluk, "Doğu-Batı" Kurguları ve Müzikoloji

Avrupa müzikolojisinin kurucu metinlerindeki Ermeni müziği makalelerine göz atmak, Gomidas'ın çalışmalarının seyrine dair bir fikir verebilir. Ermeni müziğine dair ilk yazılar çoğunlukla kilise müziğine odaklanmıştır. Bunlar arasında, temel

¹²³ Lalayan, "Çavakhk," *Azkakıragan Hantes* I (1895): 116-371.

¹²⁴ Aharonyan, "Surmalui Joğovirtagan Yerker," Hayguni, *Eminyan Azkakıragan Joğovadzu* (1906): 43.

¹²⁵ Finlandiyalı folklorcu Julius Krohn tarafından geliştirilen bu tarihsel-coğrafik yöntem, halk hikâyelerinin, destanların veya şarkıların farklı varyantlarını karşılaştırılarak orijinal kaynağa ulaşmak, coğrafi dağılımının ve evriminin izini sürmek için kullanılıyordu. Krohn'un oğlu müzikolog ve besteci Ilmari Krohn, 1914'te Gomidas'la birlikte Paris kilisesindeki ayini dinlemeye giden konferans katılımcıları arasındaydı.

oryantalist metinlerden biri olan ve Napoléon Bonaparte'ın Mısır seferinin ardından kaleme alınan *Description de l'Égypte* (Mısır'ın Tasviri, 1809-1829) eserinin müziğe ayrılmış olan bölümünde Fransız müzikolog Guillaume-André Villoteau'nun (1759-1839) Kahire Ermeni kilisesi başmugannisinin verdiği bilgilerden yola çıkarak Ermeni kilise müziğinin ezgi ve notasyon sistemini tanıttığı bir makale bulunmaktadır.¹²⁶ Dini repertuara odaklanan bir başka yazı da Belçikalı müzikolog François Joseph Fétis'in (1784-1871) 19. yüzyıl müzikolojisinde popülerleşen, "doğuyu" da dahil ederek "genel müzik tarihi" yazma merakının bir örneği olarak değerlendirebileceğimiz *Histoire générale de la musique* (Genel Müzik Tarihi) kitabında yer alır.¹²⁷ Bu iki yazıda da daha önce yayınlanmış çeşitli çalışmalar kaynak olarak kullanılmıştır.¹²⁸ Doğunun müzikal geleneklerini "çözümleme" arayışı ile ilerleyen dönem müzikolojisi, Ortaçağda yazılmış müzik kuramı kitaplarına dönerek, Arap, Pers, Hint, Yunan, Ermeni vs. çeşitli klasik müzik "sistemleri" tanımlamış, karşılaştırmalar yoluyla, bu müzikal pratikleri Avrupa klasik sanat müziği tarihine aşına okurlar için "ulaşılabilir" hale getirmişler, yani kendi bakış açıları ve siyasi ve kültürel tahayyüllerine uygun şekilde kurgulamışlardır. Ermeni kilise müziğine duyulan merak da bu kültür siyaseti çerçevesi içinde açıklanabilir.

Gomidas Vartabed yukarıda bahsettiğim yayınları takip ediyor ve yetersiz buluyordu.¹²⁹ Kendisi de Ermeni müziğini diğer "doğulu" halkların müzikal gelenek-

126 Guillaume André Villoteau, "De la Musique Arménienne," *De l'état actuel de l'art musical en Égypte. ou relation historique et descriptive des recherches et observations faites sur la musique en ce pays* içinde (Paris: Impr. Impériale, 1812): 765-783

127 François Joseph Fétis, "Le Chant de la liturgie Armenienne son caractere sa notation," *Histoire Générale de la Musique depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours 1869-1876* Cilt 4 içinde (Paris: Librairie de Firmin Didot Frères, Fils, et Cle., 1874): 69-93

128 Yazarların Ermenice kaynakları kullanımına ve kilise müziğinin modal ve notasyon sistemini analizlerine dair eleştirel bir değerlendirme için bkz. Robert Atayan, *The Armenian Neume System of Notation*, çev. V. N. Nersessian (Londra ve New York: Routledge, 2013).

129 Örneğin 9 Haziran 1895'te Tiflis'ten Cemaran müdürü Garabed Gosdanyan'a yazdığı iki mektupta, okul kütüphanesinden Fétis'in beş cildini kendisine göndermesini rica eder. *Namaganı*, s. 27; 29. Yine "Hayı Uni İnknuayn Yerijşutyun" makalesinde, Villoteau, Fétis ve Fleischer'in (Oskar Fleischer, *Neumenstudien*, Leipzig, vol. 1 1895, vol. 2 1897) çalışmalarından bahsetmiş, kaynak azlığından ötürü yetersiz kaldıklarını dile getirmiştir. "Hayı uni inknuayn yerajşutyun," 83. Bkz. Félix Nève, "L'hymnologie arménienne," *Le Muséon* 4 (1885): 359-368; R. Bousquet, "Le culte

leri ile karşılaştırmalı bir perspektiften incelemiştir. Örneğin Ermeni kilisesinin *ut tzayn* (sekiz ses) sistemi ile Fars, Arap ve Osmanlı sistemlerinin, özellikle de *tzayn* ile makam ilişkisini ele almıştır.¹³⁰ Ermenice şarkıları, Arapça, Farsça ve Türkçe şarkılarla karşılaştırdığı, bu dillerdeki müzikal repertuara aşina olduğu ve icra ettiği bilinmektedir.¹³¹ Örneğin, Adapazarı'nı ziyareti sırasında bir Kürt kadının öldürülmüş oğluna yaktığı bir ağıdı okumuştur.¹³² Ermeni müziğinin karakteristik özelliklerini bulma çabası kapsamında da, halk müziğinin de komşu halkların müzikleriyle olan ilişkisi üzerine yoğunlaşmıştır. 1892 yılında memleketi Kütahya'yı ziyareti sırasında aralarında akrabaları ve bir okul arkadaşının da bulunduğu çoğunluğu Ermeni olan kaynak kişilerden Türkçe şarkı formunda eserler ve türküler derlemiştir. Derlediklerinin birçoğunun kendi akrabaları tarafından yaratılmış olduğunu yazar.¹³³ Hraçya Acaryan da Gomidas'ın Türkçe şar-

de saint Romain le Mélode dans l'Eglise grecque et l'Eglise arménienne," *Échos d'Orient* 3, 3-6 (1900): 339-342; Pierre Aubry, "La système musical de l'église arménienne," *La Tribune de St Gervais*, Paris, 1901, 1902 ve 1903. 18. ve 19. yüzyılda Avrupa'da yayınlanmış çeşitli müzikal sistemlerin analizine örnek olarak bkz. Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de musique* (Paris: Chez la Veuve Duchesne, 1768); Sir William Jones, "On the Musical Scales of the Hindoos," *Asiatic Researches* 3 (1792): 55-87; Alexander John Ellis, "On the Musical Scales of Various Nations," *Journal of the Society of Arts* 33 (1885): 485-527. Dönem müzikolojisinin "doğu" temsiline dair bkz. Philip V. Bohlman, "Representation and Cultural Critique in the History of Ethnomusicology," *Comparative Musicology and Anthropology of Music* içinde, ed. Bruno Nettl ve Philip V. Bohlman (Chicago and London: The University of Chicago Press, 1991): 131-151; Bruno Nettl, *Nettl's Elephant: On The History of Ethnomusicology* (The University of Illinois, 2010).

130 Hayots Yegeğetsagan Yeğanageri: 64-65. Erivan'daki Çarents Edebiyat ve Sanat Müzesi'ndeki Gomidas arşivinde, Gomidas'ın Arap müziğine dair çalışmalarını içeren el yazması notlar bulunmaktadır.

131 Manug Apeğyan, "Hişoğutyunner Gomidasi Masin."

132 Penyamın Taşçyan'ın anıları aktaran Siruni, "Gomidasin Hed," *Eçmiadzin* 6 (1966): 31.

133 Robert Atayan ve Georgi Geodakyan, *Gomidas Yergeri Joğovadzu: Hay Joğovrtagan yev Aşuğagan Yerker. Nvakner, Turkagan Yerker, Krdagan Yerker yev Nvakner [Gomidas Toplu Eserleri: Ermeni Halk ve Aşık Şarkıları. Enstrümantal Ezgiler, Türk Şarkıları, Kürt Şarkıları, c. 14* (Erivan: HH KAA Kidutyun Hradaragçutyun, 2006); Poladian, 87. Arşivden takip edebildiğimize göre ayrıca Kütahya'dan derleme istemiş ve aralarında Şevki Bey, Hacı Arif Bey ve Levon Khancıyan'ın eserlerinin bulunduğu bu derlemeler arkadaşı Harutyun Hekimyan tarafından mektupla gönderilmiştir. Detaylı bilgi için bkz. Lokmagözyan, 64-65.

kılarla ilgilendiğini yazmıştır.¹³⁴ Gomidas ayrıca, Surmalu'daki Ezidi köylerini ziyaretleri sırasında Kürtçe repertuar üzerine incelemelerde bulunmuştur.¹³⁵ 1903 Temmuz'unda Eçmiadzin'den Arşag Çobanyan'a yazmış olduğu bir mektupta da, Kürt ezgileri derlemek üzere Ağrı dağı dolaylarına misafir gittiğini yazmıştır.¹³⁶ Sarkis Hayguni'nin Vanlı Ermenilerden derlediği Kürtçe destanların ezgili bölümlerini de notaya çekmiştir.¹³⁷ Berlin'de sunduğu tebliğleri, aralarındaki farklılıkları anlatmak için Ermenice, Kürtçe, Farsça ve Türkçe şarkılarla örneklediği aktarılır.¹³⁸

Gomidas Vartabed, 1896 yazında Berlin'e gittiğinde, modern bir disiplin olarak müzikoloji henüz oluşma aşamasındaydı. Berlin'de kaldığı üç yıl boyunca Richard Schmidt'in özel konservatuvarında armoni, kompozisyon, şan ve piyano dersleri aldı. Friedrich Wilhelm kraliyet üniversitesinde (bugünkü Humboldt Üniversitesi) ise Heinrich Bellermann, Oskar Fleischer ve Max Friedländer'in müzikoloji ders-

134 Acaryan, "Huşer Gomidası Masin," 28.

135 Robert Atayan, Kh. Ganayan'ın anılarına dayanarak, Gomidas'ın Ceyran'daki öğrencilik yıllarında, aralarında Aslanlu (Arslanlı, İğdir) köyünden Hasan Ağa'nın oğlunun da bulunduğu sınıf arkadaşlarıyla birlikte Surmalu'nun Kürt köylerini ziyaret ettiklerini, büyük ihtimalle de Kürt müziğiyle tanışıp incelemelerde bulunduğunu yazar. Bu ziyaretlerin mezuniyetinden sonra da sürdüğünü, bu kitapta anılarına yer verdiğimiz Panos Terlemezyan'dan öğreniyoruz. Terlemezyan, Gomidas'la birlikte "Ezidiler'in aşiret başının yaşadığı" Aslanlu köyünü ziyaret ettiklerini, aşiret başının Ceyran'da okumuş ve Gomidas'ın arkadaşı olduğunu yazar. Terlemezyan bu köyde derleme yaptığını açıkça yazmamıştır fakat bu ziyareti, bu gezi sırasında derleme yaptığı diğer anılara değinirken anlatmıştır. Terlemezyan, "Gomidası Masin," 252. Bu ziyaretin 1912 yılında gerçekleşmiş olduğunu biliyoruz. Çazaryan, 38.

136 Namaganı, s. 82; Yine İğdir çevresi olabilir.

Robert Atayan, "Nakhapan (Giriş)," *Gomidas Yergeri Joğovadzu (Gomidas Toplu Eserleri)*, c.12 (HH KAA Kidutyun Hradaragçutyun, 2003): 9.

137 13 şarkının transkripsiyonundan oluşan kitapçık *Kirtagan Yeğanagner/Mélodies Kurdes* (Kürt Ezgileri) adı altında Moskova'da basıldı: Archimandrite Comitas, *Mélodies Kurdes* (Moscow: P. Jurgenson Printing House, 1903). Hayguni'nin derlemesine ek olarak Eminyan Azkakırgan Joğovadzu'da yayınlandı.

138 A. Yetikar, "Haygagan Yerajışdutyunı Perlinum (Berlin'de Ermeni Müziği)," *Nor Tar* 115, 1899. Aktaran: Arpi Vartumyan, "Gomidası Perlinyan Avardacarı Masin (Gomidas'ın Berlinde Sunduğu Tezi Hakkında)," *Pazmaveb* 160, 1-4 (2002): 350; Çazaryan, 20.

lerini takip etti.¹³⁹ Oskar Fleischer tarafından yeni kurulmuş olan Uluslararası Müzik Cemiyeti'ne davet edildi.¹⁴⁰ 10 Mayıs 1899'da cemiyetin yıllık kongresi kapsamında bir tebliğ sundu, aynı tebliği 14 Haziran'da Scharwenka müzik okulunda tekrarladi. Cemiyetin 1899 tarihli dergisinde, Berlin notları başlığı altında, editör Max Seiffert, Gomidas'ın konuşmalarından bahseder.¹⁴¹ Ermeni kilise müziği üzerine sunduğu tebliğ, derneğin akademik yayınının ilk sayısında yayınlanır.¹⁴² Gomidas Eçmiadzin'e dönüşünde de derneğin "Asya" bağlantısı olmaya devam eder.¹⁴³ 1901 yılında yine cemiyetin Berlin'de gerçekleşen yıllık toplantısına katılır.¹⁴⁴ 1906'da Avrupa'ya gerçekleştirdiği seyahat sırasında, Ermeni halk müziğine dair yazmış olduğu bir makale, derneğin Paris kolunun yayınladığı dergide basılır.¹⁴⁵ 1914 Haziran'ında İstanbul'dan Paris'e gidip, derneğin yıllık kongresine katılır, Ermeni kilise ve halk müziği üzerine tebliğler sunar, aralarında sistematik ve karşılaştırmalı müzikolojinin kurucusu olarak tarihe geçmiş olan Guido Adler'in de bulunduğu bir grup, Gomidas'tan kendilerini Paris Ermeni kilisesinde ayin dinlemeye götürmesini rica ederler.¹⁴⁶

139 Gomidas, aldığı derslerin isimlerini ve hocalarını *Cemaran* müdürlüğüne bildirmiştir: 31 Aralık 1896'da müdür Garabed Gosdanyan'a yazdığı mektup: *Namagani*, s. 36-37. 1897 ve 1898'de yazdığı mektuplar: *Namagani*, s. 42-44, 46-47, 49-50, 51-53.

140 19/31 Mart 1899'da Garabed Gosdanyan'a Berlin'den yazdığı mektup: *Namagani*, s. 56.

141 "Mitteilungen der Internationalen Musikgesellschaft (Uluslararası Müzik Cemiyetinin Duyuruları)," *Zeitschrift der internationalen Musik-Gesellschaft* 1, 2 (1899): 46-47.

142 Komitas Keworkian, "Die armenische Kirchenmusik," *Sammelbände der Internationalen Musik-Gesellschaft*, yıl 1, (Ekim-Aralık 1899-1900): 54-64.

143 "Mitteilungen der Internationalen Musikgesellschaft," *Zeitschrift der internationalen Musik-Gesellschaft* 3 (1899): 88.

144 Çazaryan, 22.

145 "La musique rustique arménienne," *Le Mercure musical et bulletin français de la S.I.M.* 3, (15 Mayıs 1907): 472-490 (çev. Arşag Çobanyan).

146 Johannes Wolf, "Redaktioneller Teil: Der fünfte Kongreß der IMG vom 1.-14. Juni," *Zeitschrift der internationalen Musik-Gesellschaft*, (1913-1914): 260-268. Percy J. Baker, "The Paris Congress (An English Account)," *Zeitschrift der internationalen Musik-Gesellschaft* (1913-1914): 268-274; "Communications Announcés," *Zeitschrift der internationalen Musik-Gesellschaft*, (1913-1914): 201; Azadyan, 142-150.

Üniversiteden hocası Oskar Fleischer ve Uluslararası Musiki Cemiyeti'nin Berlin şubesinin sekreteri Max Seiffert'in yazmış olduğu mektuplar, Avrupa müzikolojisinde evrimci, sömürgeci ve oryantalist söylemden beslenen "doğu" müzikleri merakının sistematik bir çalışma alanı haline gelmiş olduğu bir dönemde,¹⁴⁷ Gomidas Vartabed'in çalışmalarının "batıda" nasıl algılandığına dair ipuçları verir.¹⁴⁸ Onun müzikolojisinin, ezgileri ve çalgıları sınıflandırma sisteminde ya da nicel araştırma yöntemlerini kullanımında, sonradan Berlin ekolü olarak anılacak olan bu geleneğin izlerini takip etmek mümkün.¹⁴⁹ Aynı zamanda, içinden geldiği Ermeni etnografya geleneğinde olduğu gibi, Gomidas'ın müzikal analizlerinde şarkıların icra bağlamları da belirleyiciliğini korur. Zamanının müzikoloji disiplininin ilgilendiği dans, müzik pedagojisi, müzikle tedavi gibi farklı alanlarda çalışmalar yürütmüştür.¹⁵⁰ Vağarşabad, Erivan, Tiflis, Bakü, Batum, İğdir, İstanbul, İzmir, İzmit, Afyon, Adapazarı, Eskişehir, İskenderiye, Kahire ve Filibe'de (Plovdiv) yapmış olduğu konuşmalarla, buralarda, yeni bir disiplinin yöntemle-

147 Bu ekölün Birinci Dünya Savaşı sırasında Prusya esir kamplarında tutulan Ermeni askerler üzerinde yürüttüğü derleme çalışmaları ve bunların müzikolojinin sömürgecilik ve ırkçılıkla olan tarihsel ilişkisi üzerine bkz. Melissa Bilal, *Voice Signatures: Recordings of Russian Armenian POWs in German Camps, 1916-1918* (Berlin Staatliche Museen, Preussischer Kulturbesitz, 2019 yayına hazırlanmakta).

148 Oskar Fleischer'in 16 Temmuz 1899 ve Max Seiffert'in 19 Temmuz 1899 tarihli mektupları için bkz: Kasbaryan, *Gomidas Vartabed*. 42.

149 Berlin ekolüne dair bkz. Guido Adler, "The Scope, Method, and Aim of Musicology," *Yearbook for Traditional Music* 13 (1981 [1885]): 1-21; Eric M. von Hornbostel ve Curt Sachs, "Sistematik der Musikinstrumente: ein Versuch," *Zeitschrift für Ethnologie* 46 (1961): 3-29; Timothy Rice, *Ethnomusicology: A Very Short Introduction* (Oxford University Press 2014); Dieter Christensen, "Erich M. von Hornbostel, Carl Stumpf, and the Institutionalization of Comparative Musicology," *Comparative Musicology and Anthropology of Music* içinde, ed. Bruno Nettl ve Philip V. Bohlman (Chicago and London: The University of Chicago Press, 1991): 201-209. Bugün Eric M. von Hornbostel ve Curt Sachs modeli olarak bilinen taksonomi sistemine benzer bir sistem kullanmıştır. Sachs, Gomidas'ın cenazesinde konuşma yapmıştır.

150 Bkz. "Badmutyun Yerajışdutyun (Müzik Tarihi)"; "Darragan Yerajışdutyun (Temel Müzik Bilgisi)"; "Darragan Yerajışdutyun: Desagan Yev Kordznagan Tasintats (Temel Müzik: Kuramsal ve Pratik Dersler)"; "Taşnagutyun (Armoni)" *Usumnasirutunner Jev Hotvadzner*, cilt 1, 137-171; 172-216; 217-230; 231-242; "Pişşgutyun Yerajışdutyamp (Müzikle Tedavi)," *Usumnasirutunner Jev Hotvadzner*, cilt 2, 200-204.

rini yaygınlaştırmıştır. Ancak unutmamak gerekir ki, "batı" müzikolojik geleneğinin kendini kurumsallaştırmak için ihtiyaç duyduğu "doğu" müzikleri kurgusu, "doğulu" müzisyen ve müzikologların sağladıkları kaynaklarla mümkün olmuştur. Bu müzikologlardan biri de Gomidas Vartabed'dir.

Diğer yandan, Gomidas Vartabed, 19. yüzyıl sonu 20. yüzyıl başında Osmanlı ve Rus imparatorluklarında yaşayan çeşitli milletlerden aydınların izlediği kültürel modernleşme reçetesini yakından takip etmiştir. Müzikte "özgün" bir modernleşme arayışı içinde, hem aşırı modernleşme ve batılılaşmayı simgeleyen tonal armoniyi, hem de aşırı doğululaşmayı simgeleyen gırtlak oyunlarını, uzun havaları, komalı sesleri¹⁵¹ Ermeni müziğinden uzak tutmak istemiştir.

Şekillenmesinde Ermeni müzisyenlerin bire bir rol oynadıkları bir müzikal geleneği yani Osmanlı müziğini yabancı olarak etiketlemenin ya da ortak icracıların olduğu bir ortamda müzikal tavırları kapalı kutular içinde tezahür eden şeylermiş gibi tahayyül etmenin imkansızlığının bilincindeydi Gomidas Vartabed ve bunu çeşitli kereler ifade etmişti. Onun karşı çıktığı, 19. yüzyılın ortalarında Ermeniler arasında yaygınlaşmış bir görüştü. Piskopos Khoren Isdepane'nin bir ifadesine atıfla özetlediği bu görüş, Ermeni köylüsünün sözlü geleneğinin olmadığıydı. Gomidas'a göre bu fikir, Ermeni halkının tarihi olaylar ve yaşamın hallerine karşısında hissizleşmiş, şiir yazma yetisini kaybetmiş olduğunu varsayıyordu. Bunun müzik alanındaki izdüşümü ise, Ermeni müziği diye bir şeyin olmadığı iddiasıydı. Bu iddiaya göre, Ermeni müziği, Asur-Bizans ve Hint-Fars etkisi taşıyordu. Gomidas'ın buna cevabı ise şuydu: Böylesi muhtemel ve sadece Ermenileri değil, başka hakları da kapsayan bir etkinin (hatta kendi eklediği potansiyel Arap-Osmanlı, Tatar-Çin, Med-Kürt, Arran-Gürcü, Latin-Slav etkilerinin) bilimsel olarak kanıtlanabilmesi için tarihi kaynakların bulunması ve bunların karşılaştırmalı olarak incelenmeleri gerekliydi. Zaten, dünya üzerinde hiçbir müziğin saf, karışmamış, birbirinden etkilenmemiş olduğu iddia edilemezdi. Bu, "kadim bir halk" olan Ermenilerin müziklerinin olmadığı anlamına gelmiyordu. Halklar arasındaki karşılıklı etkileşim inkâr edilemez bir gerçektir; hiçbir millet bu tür bir kaynaş-

151 Bunu kendi tek sesli icra pratiğindense daha çok düzenlemelerinde gözlemleriz.

madan izole kalmış olamazdı. Her millet kendinde olmayanı bir başkasından alır ve millileştirirdi. Bir halkın dili ve edebiyatı ancak diğer halklardan etkilenecek dönüşebilir ve gelişebilir; ancak bir halkın kendine özgü bir dili ve edebiyatı varsa, bu dilin ses dünyasında doğan ve gelişen özgün bir müziği de vardı. Ermenilerin de kendi dillerine karşılık gelen bir müzikleri vardı.¹⁵²

Gomidas'ın Ermeni müziğinin varlığını ve özgünlüğünü ispat etme çabası hem dönemin kentli Ermenileri arasında yaygın bir önyargıyı kırmaya yönelik genel bir çaba içinde hem de dönem Avrupası'nda, özellikle Alman ekolü halk müziği çalışmalarında her milletin diğerlerinden ayrıştırılabilecek özgün bir müzikal kültürü olduğu fikri bağlamında değerlendirilebilir.

Halk müziğine dair perspektifi hem Alman hem de İngiliz ve Fransız etkisinde olan Rus ve Ermeni etnograflarının çalışmalarından beslenmiş olan Gomidas'ın Kürtçe ve Türkçe şarkıları derleme ve icra etme çalışmalarının temelinde Oryantalist bir bilimsel merakın yattığı da düşünülebilir. Ancak üzerinde düşünülmesi gereken önemli bir konu da Gomidas'ın bir imparatorluk aydını olarak çalışmalarını nasıl yerelleştirdiğidir. Ermenilerin iki imparatorluk arasında (diyaspora ile ilişki halinde) yürüttükleri etnografik çalışmaların özelliklerinden biri, metodolojilerini iki önemli siyasi bilginin şekillendirmiş olmasıdır. Bunlardan birincisi, Ermenilerin yaşadıkları toprakları diğer halklarla paylaşıyor oldukları ve bu halklarla kurdukları tarihi ilişkiler; diğeri de etnografların üzerine yazdıkları halklarla kurdukları ilişkinin imparatorluğun ekonomik, siyasi ve toplumsal bağlamı içinde şekillendiğidir. Bu çerçevede değerlendirildiğinde, Gomidas Vartabed'in çalışmaları, müzikal varlık yokluk meselesinin toprak ve iktidar ilişkileri

¹⁵² Gomidas Vartabed, "Hayı Uni Inknuayn Yerajışdutyun," 83-91. Ayrıca bkz. Burcu Yıldız'ın bu kitaptaki makalesi.

1867'de Yeğya Dindesyan'ın da kadim bir halk olan Ermenilerin, diğer halklarla iletişime ve etkileşime açık olmakla birlikte, kendi ulusal müzikal üsluplarının, entonasyonlarının olduğunu dile getirmiş olduğunu biliyoruz. Dindesyan Ermenilerin dilleri, sosyal yaşantıları ve bağımsız bir kiliseleri olduğu sürece müziklerinin de var olmaya devam edeceğini dile getirmiştir. Dindesyan'ın bahsettiği milli müzik kilise müziğidir. Kilise dışında milli müziğin tamamen yok olduğuna inanır. Büyük ihtimalle, etnografik çalışmaların henüz başladığı ve köylü şarkıları derlemelerinin yeni bir olgu olduğu o dönemde bu görüş yaygındı. Yeğya Dindesyan, *Darerk Yerazhshdutyun/Şark Musiki Nota Rehberi* (İstanbul: H. Asaduryan Vortik, 1933).

ile doğrudan bağlantısını görünür kılmaktadır. Bu alanda daha kapsamlı araştırma ve değerlendirmelere ihtiyaç vardır. Bu makalenin amacı bu yönde mütevazı bir adım atmaktır.

REFERANSLAR

Arşiv

Yeğişe Çarents Edebiyat ve Sanat Müzesi Gomidas Vartabed Arşivi, Erivan

Sürelî Yayınlar

Amenun Daretsuytsı

Arevelk

Azadamard

Azkakıran Hantes

Eminyan Azkakıran Joğovadzu

Hay Gin

Hayrenik

Intartsag Daretsuyts Surp Pirgiç Azkayin Hivantanotsi

Jamanag

La Tribune de St Gervais

Pazmaveb

Püzantion

Zeitschrift der internationalen Musik-Gesellschaft

Makale, Kitap, Tez ve Konser Kitapçıkları

Adler, Guido. "The Scope, Method, and Aim of Musicology," *Yearbook for Traditional Music* 13 (1981 [1885]): 1-2.

Aksoy, Bülent. "Cumhuriyet Dönemi Musikisinde Farklılaşma Olgusu," *Cumhuriyet'in Sesleri* içinde, 30-35. İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayınları, 1999.

Anayis. *Huşeris*. Paris, 1949.

Andonyan, Aram. *Gomidas Vartabed ile Çankırı Yollarında*. Çev. Ali Çakıroğlu, Armand Baron İstanbul: Belge Yayınları, 2012.

- Arseven, Veysel. *Açıklamalı Türk Halk Müziği Kitap ve Makaleler Bibliyografyası*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1969.
- Atayan, Robert. *The Armenian Neume System of Notation*. Çev. V. N. Nersessian. Londra ve New York: Routledge, 2013.
- Atayan, Robert ve Georgi Geodakyan. *Gomidas Yergeri Joğovadzu*, c. 14. Erivan: HH KAA Kidutyun Hradaragçutyun, 2006.
- Atayan, Robert. "Nakhapan." *Gomidas Yergeri Joğovadzu* c.12 içinde. Erivan: HH KAA Kidutyun Hradaragçutyun, 2003.
- Atayan, Robert. "Nakhapan." *Gomidas Yergeri Joğovadzu*, c.10. Erivan: HH KAA Kidutyun Hradaragçutyun, 2000.
- Ayvazoglu, Beşir, Cem Behar, Iskender Savaşır, Semih Sökmen. "Müzik ve Cumhuriyet." *Değer* 22 (1994): 7- 27.
- Azadyan, Toros. *Gomidas Vartabed: Araçın Hador, İr Gyankn U Kordzuneutyunı*. İstanbul: Gutenberg, 1931.
- Bahri, Zaruhi. *Geankis Vebi*. Beyrut, 1995.
- Balakian, Grigoris. *Armenian Golgotha: A Memoir of the Armenian Genocide, 1915-1918*. Çev. Peter Balakian ve Aris Sevag. NY: Alfred A. Knopf, 2009.
- Bartók, Béla. *Turkish Folk Music from Asia Minor*. Bartók Records & Publications, 2002.
- Bartók, Béla. *Küçük Asya'dan Türk Halk Musikisi*. Çev. Bülent Aksoy. Pan Yayınları, 1992.
- Bartók, Béla. *Halk Müziği Hakkında Béla Bartók'un (3) Konferansı*. Ankara: Ankara Halkevi Neşriyatı, 1937.
- Bilal, Melissa. *Voice Signatures: Recordings of Russian Armenian POWs in German Camps, 1916-1918*. Berlin Staatliche Museen, Preussischer Kulturbesitz, 2019 (yayına hazırlanmakta).
- Bilal, Melissa. "Thou need'st not weep, for I have wept full sore:" An affective genealogy of the Armenian lullaby in Turkey. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Şikago Üniversitesi, 2013.
- Bohlman, Philip V. ve Daniel M. Neuman. *Ethnomusicology and Modern Music History*. Urbana: University of Illinois Press, 1993 [1991].

Bohlman, Philip V. *The Music of European Nationalism*. ABC-CLIO, 2004.

Bousquet, R. "Le culte de saint Romain le Mélode dans l'Eglise grecque et l'Eglise arménienne." *Échos d'Orient* 3, 3-6 (1900): 339-342.

Cantek, Levent. "Radyoda Alaturka Tartışmaları." *Tarih ve Toplum* 36, 212 (2001): 41-54.

Çobanyan, Arşag. *Temker*. Paris: Keğarvesdagan, 1924.

Dindesyan, Yeğya. *Darerk Yerazhshdutyanyan/Şark Musiki Nota Rehberi* (İstanbul: H. Asaduryan Vortik, 1933).

Dindesyan, Yeğya M. *Şaragan Tsaynakryal*. İstanbul: Merkez Matbaası, 1934.

Ellis, Alexander John. "On the Musical Scales of Various Nations." *Journal of the Society of Arts* 33 (1885): 485-527.

Fétis, François Joseph. "Le Chant de la liturgie Armenienne son caractere sa notation." *Histoire Générale de la Musique depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours 1869-1876* cilt 4 içinde, 69-93. Paris: Librairie de Firmin Didot Frères, Fils, et Cle., 1874.

Garabedian, Bedros. *Hionamya Hopelenagan Hişadagaran Pazmavasdag Yerajışdaked u Şaraganaked Diar Krikor Çulhayani*. İstanbul: Terzyan Yeğparts, 1937.

Gazimihal, Mahmut Ragıp. *Anadolu Türküleri ve Musiki İstikbâlimiz*. Ankara: Ötüken, 2006 [1928].

Gomidas Vartabed. *Gomidas Vartabed i Masin Magar Yegmalyani Yerketsoğutyun Surp Badaraki*. St. Vartan Press, NY, 1981.

Gomidas Vartabed. 1913. *Mayis 12/25, Hamerki Hay Keşçug Yerkeru Hamarod Ampopumi*. İstanbul: Dıbaran Şant Ğalatya, 1913.

Gomidas Vartabed. *Tserats Dedrag Hay Keşçug Hamerki*. İstanbul, Mart 20/Nisan 2, 1911.

[Gomidas Vartabed]. R. P. Komitas. "La musique rustique arménienne," *Le Mercure musical et bulletin français de la S.I.M.* 5, (15 Mayıs 1907): 472-490 (çev. Arşag Çobanyan).

[Gomidas Vartabed]. Komitas Keworkian. "Armeniens volkstümliche Reigentänze," *Hantes Hayakidutyanyan / Zeitschrift für armenische Philologie* 1, 1 (1903): 87-96.

- [Gomidas Vartabed]. Archimandrite Comitas. *Mélodies Kurdes* (Moscow: P. Jurgenson Printing House, 1903).
- [Gomidas Vartabed]. Komitas Keworkian. "Die armenische Kirchenmusik." *Sammelbände der Internationalen Musik-Gesellschaft*, yıl 1, (Ekim-Aralık 1899-1900): 54-64.
- [Gomidas Vartabed]. *Şar Agna Joğovırtagan Yerkeri. Tzaynakrets Gomidas Vartabed.* Dbaran Mayr Atoro Srpo Eçmiadzni, 1895.
- [Gomidas Vartabed]. Soğomon A[vak] Sılgavak] Soğomonyan. "Hayots Yegeğetsagan Yeğanagneri," *Ararat* 7-8 (1894): 222-227 ve 256-260.
- Gosdantyan, Emma Aşoti. *Karekin Sırvantzdyants: Gyankı yev Kordzuneutyunı.* Erivan: Haygagan SSH KA Hradaragçutyun, 1979.
- Gökalp, Ziya. *Türkçülüğün Esasları.* Ankara: Matbuat ve İstihbarat Matbaası, 1339 [1923].
- Ğazaryan, Rafig. *Gomidas: Madenakidagan Joğovadzu.* Erivan: HH Mşaguyti Nakhararutyun Hayasdani Azkayin Krataran, 2009.
- Hacikyan, Agop Jack, Gabriel Basmajian, Edward S. Franchuk, Nourhan Ouzounian, ed. *The Heritage of Armenian Literature: From the Oral Tradition to the Golden Age.* Detroit: Wayne State University Press, 1999.
- Hasgöl, Necdet. "Cumhuriyet Dönemi Müzik Politikaları." *Folkloru Doğru* 62 (1996): 27-49.
- Hisarlıyan, Arisdages. *Badmutyun Hay Tsaynakrutyan Yev Gensakrutyun Yerajişd Azkaynots 1768-1909.* İstanbul: Arevdiragan Nor Dbaran-M. Hovagimyan, 1914.
- Eric M. von Hornbostel ve Curt Sachs. "Sistematik der Musikinstrumente: ein Versuch." *Zeitschrift für Ethnologie* 46 (1961): 3-29.
- Jones, Sir William. "On the Musical Scales of the Hindoos." *Asiatic Researches* 3 (1792): 55-87
- Karakaşyan, Meline. *Gomidas: Hokepanagan Verludzum Mı.* Antilyas, 2011.
- Kasbaryan, Kurken (der.) *Gomidası Jamanagagitsneri Huşerum yev Vgayutyunnerum.* Erivan: Sarkis Khaçents, Printinfo, 2009.
- Kasbaryan, Kurken (der.) *Gomidas Vartabed 1869-1935.* Erivan: Sarkis Khaçents, 2009.
- Kasbaryan, Kurken (der.) *Gomidas Vartabed: Namagani.* Erivan: Sarkis Khaçents, Printinfo, 2009.

- Kasbaryan, Kurken ve Marine Muşeşyan (der.) *Gomidas Vartabed: Usumnasirutyunner yev Hotvadzner* c.2. Erivan: Sarkis Khaçents, 2007.
- Kasbaryan, Kurken ve Marine Muşeşyan (der.) *Gomidas Vartabed: Usumnasirutyunner yev Hotvadzner* c.1. Erivan: Sarkis Khaçents, 2005.
- Kendal Nezan, Mehrdad R. Izady, Ayako Tatsumura, Erol Mutlu, Christian Poche, Dieter Christensen, Atchimandrite Komitas. *Kürt Müziği*. İstanbul: Avesta Yayınları, 1996.
- Kerovpyan, Aram ve Altuğ Yılmaz. *Klasik Osmanlı Müziği ve Ermeniler*. İstanbul: Surp Pirgiç Ermeni Hastanesi Vakfı Yayınları, 2010.
- Kerovpyan, Aram. "Ermeni Dini Müziğinde Hafıza ve Yazı: Sözlü ve Yazılı Aktarımda şaragan'lar." *Toplumsal Tarih* 242 (2014): 22-26.
- Kerovpyan, Aram. "Haygagan Yerajışdutyun: Panavor yev Kravor Avantumu Antsyalin yev Aysor." *Hasę Hayakidagan Darekirk* (1995-1996): 367-375.
- Khachaturian, Lisa. *Cultivating Nationhood in Imperial Russia: The Periodical Press and the Formation of a Modern Armenian Identity*. Transaction Publishers, 2009.
- Kösemihal, Mahmut Ragıp. *şarkî Anadolu Türküleri ve Oyunları*. İstanbul: Evkaf Matbaası, 1929.
- Kuyumjian, Rita Soulahian. *Deliliğin Arkeolojisi Gomidas: Bir Ermeni İkonunun Portresi*, çev. Aysu Oğuz. İstanbul: Birzamanlar Yayıncılık, 2010.
- Lokmağözyan, Diran. "Gomidasi Yerajışdagan Jarankutyunits." *Eçmiadzin* 4 (2002): 63-71.
- Muratsyan, H. "Gomidasi Andib Namagneri." *Badmapanasiragan Hantes* 1 (1958): 245-267.
- Muratsyan, M. H. *Krisdapor Gara-Murzan yev Pazmatzaynutyan Armadavorumi Hay Yerajışdutyun Meç*. Erivan: Haygagan SSR KA Hradaragcutyun, 1956.
- Mouradian, Claire. "La revue ethnographique arménienne "Azgagrakan handes," Chouchi-Tiflis, 1895-1916 (with discussion with T. Dragadze and M. Mitrovitch)." *Cahiers du Monde russe et soviétique* 31, 2/3 (1990): 295-316.
- Nettl, Bruno. *Nettl's Elephant: On The History of Ethnomusicology*. The University of Illinois, 2010.

- Nettl, Bruno ve Philip V. Bohlman. *Comparative Musicology and Anthropology of Music*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1991.
- Marc Nichanian. *Mourning Philology: Art and Religion at the Margins of the Ottoman Empire*. Fordham University Press, 2014.
- Nève, Félix. "L'hymnologie arménienne." *Le Muséon* 4 (1885): 359-368;
- Öztürkmen, Arzu. *Türkiye'de Folklor ve Milliyetçilik*. İstanbul: İletişim Yayınları, 1998.
- Öztürkmen, Arzu. "The Role of the People's Houses in the Making of National Culture in Turkey." *New Perspectives on Turkey*, 11 (1994): 159-181.
- Öztürkmen, Arzu. "Individuals and Institutions in the Early History of Turkish Folklore, 1840- 1950." *Journal of Folklore Research* 29, 2 (1992): 177-192.
- Paçacı, Gönül. "Cumhuriyet'in Sesli Serüveni." *Cumhuriyet'in Sesleri* içinde, 10-19. İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayınları, 1999.
- Pahtikos, Yorgos. *260 demode hellenika asmata*. Atina: Typois P.D. Sakellariou, 1905.
- Panossian, Razmik. *The Armenians From Kings and Priests to Merchants and Commissars*. Londra: Hurst and Company, 2006.
- Poladian, Sirvart. "Komitas Vardapet and His Contribution to Ethnomusicology." *Ethnomusicology* 16, 1 (1972): 82-97.
- Rice, Timothy. *Ethnomusicology: A Very Short Introduction*. Oxford University Press, 2014.
- Rousseau, Jean-Jacques. *Dictionnaire de musique*. Paris: Chez la Veuve Duchesne, 1768.
- Siruni, Hagop Cololyan. "Gomidasin Hed," *Eçmiadzin* 5-6-7 (1965): 166-176; 8-9 (1965): 74-79; 10 (1965): 17-25; 3 (1968): 43-49.
- Sirvantzdyants, Karekin. *Manana*. İstanbul: Dindesyan, 1876.
- Sirvantzdyants, Karekin. *Hamov Hodov*. Tiflis: A. Kutatelatse, 1904 [1884].
- Sirvantzdyants, Karekin. *Krots U Prots*. İstanbul: Piştofçyan Yeğparts, 1910 [1874].
- Suchoff, Benjamin ed. "Folk Song Collecting in Turkey." *Béla Bartók Essays* içinde, 137-147. Lincoln, NE ve Londra: University of Nebraska Press, 1992.
- Şahnazaryan, M. *Khazeri Gomidasyan Verdzanutyun Haydnutyunı*. Erivan: Hayasdan, 2001.

- Tahmizyan, Nigoğos. *Gomidası yev Hay Joğovurti Yerajışdagan Jarankutyuni*. Pasadena: Drazark Press, 1994.
- Terlemezyan, Rupen. *Gomidas: Joğovadzu Nvirvadz Gomidası Dznntyan 6o Amyagin*. Erivan: Bedagan Hradaragchutyun, 1930.
- Tekelioğlu, Orhan. "Modernizing Reforms and Turkish Music in the 1930s." *Turkish Studies* 2, 1 (2001): 93-108.
- Tumacan, Mihran. "Sona Yar." *Huşamadyan* içinde, 64. NY, 1974.
- Tumacan, Mihran. "Yev Gyank Antzants Merots." *Hayreniki Tsayn* 17, 24 Nisan 1968.
- Ülkütaşır, M. Şakir. *Cumhuriyet'le Birlikte Türkiye'de Folklor ve Etnografiya Çalışmaları*. Ankara: Başbakanlık Basımevi, 1972.
- Üstel, Füsün. "1920'li ve 30'lu Yıllarda 'Milli Musiki' ve 'Musiki İnkılabı' " *Değer* 22 (1994): 47-48.
- Vartumyan, Arpi. "Gomidasi Perlinyan Avardacari Masin." *Pazmaveb* 160, 1-4 (2002).
- Villoteau, Guillaume André. "De la Musique Arménienne." *De l'état actuel de l'art musical en Égypte. ou relation historique et descriptive des recherches et observations faites sur la musique en ce pays* içinde, 765-783. Paris: Impr. Impériale, 1812.
- Zekiyan, Boğos Levon. *Ermeniler ve Modernite*. Çev. Altuğ Yılmaz. İstanbul: Aras Yayıncılık, 2002.

GOMİDAS VARTABED VE "ERMENİ MÜZİĞİ" İCRASINDA OTANTİSİTE TARTIŞMASI¹

BURCU YILDIZ

Ermeni müziğine dair ilgim, bu alanı bir araştırma konusu olarak çalışmaya başlamadan çok daha önce, Ermenice şarkılar söyleyerek başladı. Daha sonra özellikle de doktora tezim için yürüttüğüm alan araştırması sırasında İstanbul'da, Erivan'da ya da diasporada yaşayan Ermenilerle yaptığım görüşmeler ve katılımcı olarak deneyimlediğim icra ortamları ışığında, Ermeni müziği algımın her geçen gün farklılaştığına ve çeşitlendiğine tanık oldum. Ermeni müziği geleneğinin nasıl tanımlandığı, kuşaktan kuşağa nasıl aktarıldığı, aktarım sürecinde nelerin seçilip nelerin dışarıda bırakıldığı, nelerin unutulduğu ya da unutturulduğu, geride kalanların nasıl hatırlandığı gibi birçok zor soruyla yola çıkmıştım. "Ermeni müziği"nin farklı coğrafyalar, siyasi oluşumlar ve tarihsellikler içinde oldukça çeşitli müzikal tınlar, anlamlar ve söylemler içeren bir kavramsallaştırma olduğunun farkına varmakla birlikte çoğu zaman tekil, genel ve standart bir tanım içinde ifade edildiğini de gördüm. İstanbul Ermenilerinin düzenlediği etkinliklerde, koro provalarında ve benzeri birçok ortamda bu müzik geleneğine dair tarihsel referanslar üzerinden konuşabilen, özellikle geleneksel Ermeni müziği konusunda bilgi birikimi oluşturmayı kendine dert edinmiş pek çok kişiyle tanıştım. Hem profesyonel anlamda müzisyen olan, hem korolarda amatör bir çerçevede şarkı söyleyen hem de icracı olmayıp entelektüel düzeyde Ermeni kültürü ile ilgilenen pek çok kişiyle yaptığım görüşmelerde, ben daha sormadan adı zikredilen en önemli referans kişi şüphesiz ki Gomidas Vartabed'di. Gomidas'ın yaptığı derlemeler, yazdığı yazılar, İstanbul'da kurduğu *Kusan* Korosu, plak kayıtları, 1915'te Çankırı'ya sürülüşünde ve geri döndüğünde yaşadıkları gibi birçok farklı ve çeşitli konuda Gomidas'a dair anlatılar topladım. Gomidas'ın bu

¹ Makalenin daha önce yayınlanmış olan İngilizce versiyonu için bkz. Burcu Yıldız, *Experiencing Armenian Music in Turkey: An Ethnography of Musicultural Memory* (Würzburg: Ergon Verlag, 2016), pp. 101-125.

derleme kitapta bir araya getirdiğimiz yayınlarının İngilizce versiyonlarına ulaşip metinleri okuma fırsatı bulduğumda ise durum benim için farklılaştı. Gomidas, topladığım anlatılarda fark ettiğim üzere sadece Ermeni toplumunun müzikal belleğinin aktarımında tarihsel bir kaynak değil, 20. yüzyılın başından bugüne gelişen Ermeni müziği estetiğinin ve icra tavrının inşasında da en etkili isimdi. Bu nedenle yazının devamında, Gomidas'ın makalelerinde önemle üzerinde durduğu "milli müzik" inşasını ve özgün bir müzikal geleneğin varlığını açıklamak üzere tanımladığı "Ermeni müziği otantisitesi"ni ele alıyorum. Gomidas'ın söylemlerini yaşadığı dönem ve yerellik bağlamında, uluslararası müzikoloji literatüründe gelişen fikirsel çerçeve ile karşılaştırmalı bir perspektifte aktarırken bir yandan da bu söylemleri, alan çalışmamda edindiğim etnografik bilgi ve gözlem üzerinden tartışıyorum.

Gomidas Vartabed'in "Milli" Müzik İnşası

"O, Ermeni müziğinin tanrısıdır. Gomidas olmasaydı, şimdi bomboş bir masanın etrafında oturuyorduk."²

Halk müziği, dünyada birçok toplumda, topluluğu oluşturan bireyleri bir arada tutan ve kimliğin tanımlanmasına aracılık eden bir kültürel inşa olmuştur. Örneğin, 19. yüzyıl Avrupası'nda "halkın ruhu"ndan ilham alıp bu ruhu yansıttığına inanılan "halk şarkıları" kültürel geçmişin kalıntıları olarak görülür ve milletin kurgulanmasında temel taşlardan biridir. Bir milletin ortak tarihini ve hikâyelerini aktaran halk şarkılarının keşfi aynı zamanda, ortak bir kültürü paylaşan insan topluluğunu tanımlayan "halk"ın da keşfi anlamına gelir. Aydınlanmadan günümüze Avrupa'da ulus-devletlerin yükselişinde müziğin rolünü tartıştığı çalışmalarında Philip Bohlman, Avrupalı modern ulus-devletin tarihinin ve Avrupalı müzik tanımının gözle görülür bir biçimde paralel ilerlediğini belirtir.³ Müzik, milliyetçiliği sembolize etmekle kalmaz, milliyetçiliğin inşasında da etkin bir rol

2 H. H., Görüşme, Erivan, 2010.

3 Philip Bohlman, *The Music of European Nationalism: Cultural Identity and Modern History* (USA: ABC-CLIO, 2004).

oyunar. Milliyetçiliğin altın çağını yaşadığı modernizasyon sürecinde, halk şarkıları bir milletin diğerinden farkını ortaya koyan sembolik temsillerdir. Halk şarkısı (*volkslied*) terimini ilk kez kullandığı düşünülen Alman felsefeci ve tarihçi Johann Gottfried Herder (1744-1803), halkın gerçek seslerinin şarkılarında duyulabileceğini ve milli şarkılar dışında bunu ortaya koyabilecek başka hiçbir özel formun olmadığını belirtir.⁴ 1820'li yıllarla birlikte Avrupa'da eski ve yeni birçok millet için halk müziği türleri ve halk şarkıları, kolektif milli kimliğin ifadesi haline gelir. Halk şarkılarının koleksiyonları yayınlanır, dört parti koraller yazılıp basılır ve icra edilmeye başlanır. 19. yüzyılın ortalarından itibaren ise milli şarkı repertuarlarının oluşumu ve standartlaşması hedeflenir. Koro icraları bu çabaların yaygınlaşmasını ve hem eğitim, hem de icra anlamında kurumsallaşmasını sağlar.⁵ Avrupa'daki imparatorlukların dağılması sonrasında halk şarkılarının derleme çalışmaları, özellikle 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başlarında milli müzik çalışmalarının odağı haline gelir. Örnelemek gerekirse, İngiltere'de Cecil Sharp derlediği halk şarkılarını okul repertuarlarına ekleyerek İngiliz müziğinin milli ekolünü yaratmayı hedefler.⁶ Béla Bartók, Macar köylü müziği ve daha önce bu müzikle etkileşime geçmiş olan Çingene müziğini ayrıştırmak üzere Magyar müzik tarzının "öz"ünü tanımlama çabasına girer.⁷ Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş sürecinde de milli musiki inşasına yönelik çalışmaları ve halk müziği derlemeleri sürecini bir milli mücadele alanı olarak tanımlamak pek de yanlış olmaz.⁸

4 Johann Gottfried Herder, *On the Origin of Language*, der. J. Moran. (Chicago: University of Chicago Press, 1996).

5 19. yüzyılda Avrupa'da koroların milli kimliğin kurgulanışında önemi için bkz. Bohlman, 2004, 71-73.

6 Cecil Sharp, *English Folk Songs: Some Conclusions* (Belmont, Cal.: Wadsworth, 1965 [1907]).

7 Béla Bartók, "Gypsy Music or Hungarian Music?", *Béla Bartók Essays*, ed. Benjamin Suchoff (New York: St. Martin's, 1976 [1931]): 206-33.

8 Türkiye'de Cumhuriyet dönemi müzik politikaları için bkz. Necdet Hasgöl, "Cumhuriyet Dönemi Müzik Politikaları," *Folkloru Doğru* 62 (1996): 27-49; Özgür Balkılıç, *Cumhuriyet, Halk ve Müzik: Türkiye'de Müzik Reformu 1922-1952* (İstanbul: Tan Kitabevi Yayınları, 2009); Mahmut Ragıp Gazimihal, *Anadolu Türküleri ve Musiki İnkılabımız*, ed. M. Özarslan (İstanbul: Doğu Kütüphanesi, 2006 [1928]); Mahmut Ragıp Gazimihal, *Şarkî Anadolu Türkü ve Oyunları* (İstanbul: Evkaf Matbaası, 1929); Süleyman Şenel "Cumhuriyet Dönemi'nde Türk Halk Müziği Araştır-

Gomidas'ın halk şarkılarına verdiği önemi ise, Avrupa'daki ulusçuluk hareketlerinin yanı sıra Osmanlı ve Rus İmparatorluklarının yerel siyasi bağlamı içinden değerlendirmek gerekir. Çünkü Gomidas'ın çalışmalarını yukarıda bahsi geçen literatürden ayırıştıran önemli bir nitelik, yeni bir ulus-devlet kuruluş sürecinin değil de, imparatorluk bağlamında bir ulus kimlik inşasının hedefleniyor olmasıdır. Melissa Bilal bu kitapta yer alan makalesinde, Gomidas'ın halk müziği araştırmalarının, diğer Ermeni müzik etnograflarının 18. ve 19. yüzyıllarda yürüttükleri çalışmalardan beslendiğini aktarıyor ve bu tarihsel bağlamı Ermeni etnografik yazını kapsamında, ayrıntılı bir biçimde tartışıyor.⁹

Burada öncelikle, Gomidas'ın "milli" ve "halk şarkısı" kavramlarını hangi bağlamda kullandığını, yazılarından yola çıkarak analiz etmek yerinde olacaktır. Gomidas milli halk şarkısının ruhunu, "bir milletin şarkı söylerken içgüdüsel olarak kullandığı motiflerin toplamı" olarak tanımlar. Bu ruhu; dile özgü ifade vurgusu ve müzikal vurgu arasındaki ilişki, şarkı söylerken ses renginin seçimi, dilin prozodisi gibi birçok farklı belirleyenle açıklarken milli müziğin kapısını açan anahtarın halk şarkısı olduğunu önemle belirtir: "Bir şarkıyla doğrudan ilgisi olan her şey, eğer doğrudansa, yapay değilse ve halkın maddi ve manevi yaşamının hakiki yansımalarıysa, milli müziğin ruhunu ifade eder"¹⁰

Gomidas'ın halk şarkısını tanımlama çabası da şüphesiz ideolojik bir çabanın sonucudur.¹¹ "Halk", Gomidas'ın metinlerinde çoğu kez "millet" ile eş anlamlı

maları", *Folklor Edebiyat Dergisi*, 17, (1999): 99-128. Martin Stokes, *Türkiye'de Arabesk Olayı* (İstanbul: İletişim Yayınları, 1998); Orhan Tekelioğlu, "Ciddi müzikten Popüler Müziğe Musiki İnkılabının Sonuçları" *Cumhuriyetin Sesleri* içinde ed. G. Paçacı (İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1999); Arzu Öztürkmen, *Türkiye'de Folklor ve Milliyetçilik* (İstanbul: İletişim Yayınları, 1998).

9 Bu kitapta, s. 167-220.

10 Komitas Vardapet "An Overview of Armenian Peasant Music" *Komitas: Essays and Articles. The Musicological Treatises of Komitas Vardapet* içinde, Vatsche Barsoumian (çev.) (Pasadena: Drazark Press, 2001): 69. Bu kitapta, s. 96.

11 Tenzer, her müzikal analiz çabasının, bestenin derinliğini ya da ustalığını sergilemeyi; bir repertuarın kökene ait ses yapısı modelini keşfetmeyi; teorisyenin, bestecinin, icracının ya da toplumun felsefesini, toplumsal değerlerini, inancını yansıtmayı ya da değişimin tarihselliğini ortaya koymayı amaçladığını öne sürer ve şöyle sorar: "Her analiz bir ideoloji ifadesi değil midir?" Michael Tenzer, *Analytic Studies in World Music* (USA: Oxford University Press, 2006).

kullanılan bir sözcüktür. Halkın ya da milletin kimliği ise 19. yüzyılda otantisite-nin kaynağı olarak görülen "köylü"de karşılığını bulur. Dolayısıyla müzik, köylü kültürü milli kültüre dönüştüren bir aracı rolündedir. Çalışmalarında köylülerin şarkı türlerinden bu şarkıların yaşa ve cinsiyete özgü kategorize edilmesine, organolojik (çalgı bilimsel) bir yaklaşımla çalgıların kullanım alanlarından şarkıları söyleyen kadın ve erkek ses tiplerine ve icra niteliklerine kadar ayrıntılı analizlere yer verir. 19. yüzyılın ikinci yarısında, farklı bölgelerin müziklerinin benzerlikleri ve farklılıklarının analizine odaklanan "karşılaştırmalı müzikoloji" çalışmaları, ağırlıklı olarak Batılı araştırmacıların etnosentrik ve oryantalist bir yaklaşımla "Batılı-olmayan" müzik gelenekleri dışındaki toplumların, ses kayıtlarının transkripsiyonunu ve aralık, melodi, ritim vb. müzik analizlerini içerir. Gomidas da bir dönem Berlin'de aldığı eğitim ve özellikle Uluslararası Müzik Cemiyeti'nin konferanslarına katılımı sayesinde Berlin/Alman ekolü müzikologları ile iletişimde bulunmuş ve karşılaştırmalı müzikoloji geleneğine dahil olmuştur. Fakat Berlin/Alman ekolü olarak tanınan ve Avrupalı araştırmacıların öncülük ettiği bu karşılaştırmalı müzikoloji çalışmaları, 20. yüzyılın ikinci yarısında etnomüzikoloji disiplinin şekillendiği süreçte, "masabaşı etnomüzikolojisi" tabiri ile eleştirel bir bakışla değerlendirilmiştir. Bunun temel sebebi, alanda başkaları tarafından toplanan materyalin ve müzik kayıtlarının laboratuvar teknisyenleri gibi çalışan müzikologlar tarafından analize ve deneysel çalışmalara tabi tutulmasıdır. Halbuki etnomüzikolojinin vazgeçilmez bir pratiği olan alan deneyimi, araştırmacıya incelediği müzikal gerçeklik hakkında daha derin ve kapsamlı bir bilgi dağarcığı sunar.¹² İşte Gomidas'ı bu dönemin karşılaştırmalı müzikoloji geleneğinden ayırıştıran en önemli özelliği masa başı çalışmalarını, yani müzik materyali üzerinden teknik analizlerini, derleme çalışmalarının izinde etnografik anlatılarla örtüştürmesidir. Bunda Rus ve Ermeni etnografalarının çalışmalarını

12 Daha ayrıntılı bilgi için bkz. Glen Haydon, *Introduction to Musicology* (The University of North Carolina Press, 1941); Alan Merriam, *The Anthropology of Music*. (Evanston: Northwestern University Press, 1964); Helen Myers; ed. *Ethnomusicology: An Introduction* (London: The Macmillan Press, 1992); Bruno. Nettl, *The Study of Ethnomusicology: Thirty-one Issues and Concepts* (The University of Illinois Press, 2005); Ruth M. Stone, *Theory for Ethnomusicology*. (New Jersey: Pearson Prentice Hall, 2008.).

takip ediyor olmasının da payı büyüktür. Terlemezyan Gomidas'ın köylü müziği üzerine çalışmalarını şöyle aktarır:

Bu ince ve dokunaklı müziğin, aşağıladıkları o khro, hımbıl köylü Ermeni'nin –ki asırlık kültürümüzün mirasını doğuştan içinde taşıyor– yaratıcı akli ve duygularının eseri olduğunun bilincine varmaya başladılar. Bu bilinç derinleştikçe, hayranlıkları artıyordu: Bu harika şeyleri, üst sınıfın karanlık ve çıkarıcı insanları değil "alt sınıftan" cahil köylüler üretmişti. Üstün yetenekli Gomidas, bilgisi ve duyarlılığı sayesinde halk için, o şarkıları zarifçe, ahenkli ve erişilebilir hale getiriyordu. Çoğunlukla öküzen böğürmesi, zincirin şingirtisi, suyun şarılması ve ayak sesi gibi temalardan muazzam musiki güzellikler yaratıyordu.¹³

Avrupa'da da yakın dönemde araştırmacılar ve besteciler halk şarkılarının derlemeciliğine odaklanmışlar ve onlar da rotalarını köylü şarkılarına yöneltmişlerdir. Mineo Ota, Béla Bartók'un köylü müziği perspektifini açıklarken, Bartók'un bir makalesinde kullandığı "öz/ruh" kelimesinin etkili kullanımına dikkat çeker.¹⁴ Bartók'un köylü müziğinin özüne dair tartışmasını dönemin modernist söylemi ile kültürel milliyetçi söylemi ilişkilendirerek yorumlar. Bartók aslında Gomidas'ın çalışmalarından çok sonraki bir dönemde fakat benzer bir biçimde, Macar kimliğini müzik üzerinden yeniden tanımlar ve bu çabasını meşrulaştırmak üzere açıklamalarında sürekli olarak köylü müziğin özünü öne sürer.¹⁵ Judith Frigyesi ise, 19. yüzyılın ikinci yarısında Macaristan'da köylülere verilen önemi, ülkenin toplumsal yapısının değişimine sebep olan yerli ekonominin hızlı gelişimi ile açıklar.¹⁶ Bu değişim, yeni orta sınıfın modern burjuvaziye oluşturmalarını sağlar. Gelişmeci aydınlar, seçkinlerin yaşam tarzı yerine, toplumun en alt sınıfı olan

13 Panos Terlemezyan, "Gomidas'ın Masin (Gomidas Hakkında)," *Gomidas'ın Jamanagagitsneri Husherum yev Vgayutyunnerum* içinde, der. Kurken Kasbaryan (Erivan: Sarkis Khaçents, 2009): 251-261. Bu kitapta, s. 71.

14 Mineo Ota, "Why is the 'Spirit' of Folk Music So Important? On the Historical Background of Bela Bartók's Views of Folk Music," *International Review of the Aesthetic and Sociology of Music* 37, 1 (2006): 33-46.

15 Béla Bartók, 1977.

16 Judit Frigyesi, "Bela Bartok and the Concept of Nation and 'Volk' in Modern Hungary," *The Musical Quarterly*, 78, 2 (1994): 255-287.

köylülerin kültürünü Macaristan'ın referans noktası olarak öne çıkarır.¹⁷ Aslında milliyetçi aydınların, kökene dair etnik anlatıların kurgulanmasında ve yeniden üretiminde yararlandıkları hafızayı ve mitleri (baladları, dansları, gelenekleri, toplumsal örgütlenmeleri, hikâyeleri ve oyunları) taşıdıkları için köylüler, milliyetçi ilginin kutsal nesneleri olurlar.¹⁸ Bartok temsili önemlerinin yanında, Macar toplumunun en terk edilmiş kesiminin de köylüler olduğunu açıkça görmüştür. Köylü müziğindeki ısrarı ve köylüyü idealize ediyor oluşu, temel olanaklardan yoksun olana yönelik koşulsuz vefasının ve ahlaki sorumluluğunun ifadesidir.¹⁹

Bartok'un Türkiye'ye gelmesinden yaklaşık yarım yüzyıl kadar önce Osmanlı topraklarında doğmuş olan Gomidas da Osmanlı İmparatorluğu, Rusya İmparatorluğu ve İran sınırları içerisinde bugün tarihsel Ermenistan olarak tanımlanan bölgede, çeşitli siyasal ve toplumsal zorluklar içerisinde yaşayan Ermeni köylüsünün ruhunu milletle eş değer tutar ve milli kültür yaratımında köylüye biçtiği rol, bu noktada Bartok ile benzer bir içeriktedir. Gomidas *Kusan* korosuyla 1911'de verdiği konserin kitapçığında, Ermeni köylülerinin şarkı söyleme biçimlerini açıklarken köylü, doğa ve halk şarkısı arasındaki güçlü bağa dikkat çeker.²⁰ Gomidas için köylü doğanın gerçek çocuğudur ve köylünün halk şarkılarında ifade bulan ses, doğanın kendi sesidir. Bu kitapçıktaki bilgiler, aynı zamanda Ermeni milletin tanımlayıcı özü olarak görülen köylü kimliğinin şehirli İstanbul Ermeni toplumuna sunumu olarak da değerlendirilebilir. Aram Kerovpyan ve Altuğ Yılmaz ise, *Klasik Osmanlı Müziği'nde Ermeniler* isimli kitapta Gomidas'ın çalışmalarını Batı'daki filoloji hareketinin bir devamı olarak değerlendirmenin gerekliliğini Marc Nichanian'ın kurduğu tarihsel çerçeveye referansla önerirler.²¹ Filoloji; edebi çalışma-

17 A.g.y.

18 Anthony Smith, *Myths and Memories of the Nation*. (Oxford University Press, 1999)

19 Frigyesi, 1994, 287.

20 Komitas Vardapet "Foreword: in the 'Program Booklet for Armenian Folk Concert'" *Komitas: Essays and Articles. The Musicological Treatises of Komitas Vardapet* içinde, Vatsche Barsoumian (çev.) (Pasadena: Drazark Press, 2001): 105.

21 Aram Kerovpyan ve Altuğ Yılmaz, *Klasik Osmanlı Müziği ve Ermeniler*. (İstanbul: Surp Pirgic Kültür Yayınları, 2010): 141-142.

lar, dilbilim, felsefe ve tarih gibi disiplinler çerçevesinde yazılı tarihsel kaynaklar üzerine çalışan betimleyici bir disiplin olarak tanımlanabilir. Modern filoloji, Doğu dilleri araştırmaları ile, özellikle 18. yüzyılda Sanskritçe üzerine çalışmalarla başlar ve 20. yüzyılın ilk yarısında yayılarak gelişir. Filoloji hareketi, antik Yunan kültürünün uyarlanıp model alınmasıyla Avrupa kimliğinin keşfini sağlar. Aynı zamanda, modern millet kavramı filolojinin ilerlemesi ile eş zamanlı olarak ortaya çıkar. Filoloji, geçmişe dair hafızayı ve bilinci kaybettikleri varsayımı ile yerel halka "öz kimliğini" sunmayı hedefler. Sözlü ve yerel gelenek geçmişin kalıntılarıdır. Arkeolojik ve etnografik araştırmaların ışığında, kültürel veri sistematize edilir, etnografik millet keşfedilip tekrar yerele sunulur. Sanat ürünleri kültürel bileşenleri bir araya getirirken, topluluk da bu ortak nitelikler etrafında millete dönüşür.

Filoloji hareketi ve Ermeni aydınlanması 18. yüzyılda, Ermeni toplumunda Mıkhitarianlar tarafından yaygınlaştırılır. Rahip Mıkhitar ve öğrencileri Modern Ermeni dili ve yayıncılık faaliyetleri ile Ermeni aydınlanmasının öncülüğünü üstlenirler.²² 19. yüzyıl boyunca, dil, tarih, coğrafya ve arkeoloji gibi teorik yayınların yanında, çok sayıda Ermeni folklor derlemeleri yayımlanır. Ermeni modernitesi ve müzikte Batılılaşma sürecine dair değerlendirmelerde ise, 19. ve 20. yüzyıl başlarındaki gelişmeler bir tarihsel altın çağ anlatısı olarak belirir. Tarihsel Ermenistan'da görülen savaşlar, ayaklanmalar ve birtakım siyasi çatışmaların sebep olduğu kültürel kırılma nedeniyle, 16. yüzyıl itibarıyla kilise müziği eğitiminde *khaz* notasının önemi azalmaya başlar. Hatta *khaz* notası sembollerinin bir kısmı unutulmaya yüz tutar ve 19. yüzyılda bu nota sisteminin yeniden ele alınıp Hampartzum notası adıyla kullanıma sokulduğu sürece kadar, repertuarların yeni kuşaklara aktarımı sözlü gelenek üzerinden gerçekleşir.²³ Hampartzum

22 BoğosLevonZekıyan, *Ermeniler ve Modernite: Gelenek ve Yenileşme/Özgüllük ve Evrensellik Arasında Ermeni Kimliği*. (İstanbul: Aras Yayıncılık, 1997)

23 Aynı zamanda Hampartzum notasının en önemli işlevlerinden biri müzik tarihinde Ermenilik ve Osmanlılık arasındaki geçişkenliği sağlıyor olmasıdır. Hem Ermeni kilise müziğinde hem de Osmanlı müziğinde önemli bir kullanım sahası edinen ve Türkiye'de liberal çokkültürlü söylemde "Ermenilerin Osmanlı/Türk müziğine önemli katkılarından biri" olarak görülüp hâkim kültür tarafından sahiplenilen bu nota sistemi, aynı zamanda dönemi açısından kültürel olarak Ermenilere atfedilen bir sembol haline gelmiştir.

notasının bulunuşu, Ermenilerin modernleşme ve Batılılaşma sürecinin müzik alanındaki ilk yansımasıdır.²⁴ Limonciyan bu nota sistemini, sözlü gelenek üzerinden aktarılan *şaragan* (ezgili dua) melodilerini standardize edebilmek üzere bir eğitim aracı olarak kullandığından "milli müzik reformunun önderi" olarak görülür.²⁵ Müziği öğrenmek ve yazıya dökmek için oldukça pratik bir yöntem sunan Hampartzum notası, filoloji hareketi ve dolayısıyla Batılılaşma süreci ile örtüşür. Çünkü müziğin yazılı bir belge olarak temsili, gelenek aktarımını sağlayan bilimsel bir kaynak haline gelir. Böylece Hampartzum notası, "etnografik millet" in inşasında önemli bir araç olarak işlev görür ve 19. yüzyıldan 20. yüzyıla Ermeni müzik tarihinde diğer reform hareketleri için de ön açıcı olur.²⁶

Nitekim Gomidas, Hampartzum Limonciyan ve arkadaşlarının açtığı bu yolda unutulmuş *khaz* notası şifrelerinin izini sürer. El yazmalarında okunamayan kilise ezgilerini, "yabancı" etkilerden ayırıştırıp sadeleştirerek deşifre etmeye çalışır. Böylece 15. yüzyıldan itibaren sözlü gelenek yoluyla öğrenilen bu ezgilerin, 9. yüzyıla kadar götürülebilen antik "orijinal kaynak"larına ulaşmayı ve bu ezgileri kilise repertuarına yeniden kazandırmayı hedefler. Gomidas'ın kilise müziğinde millileşme çabası, halk müziğinde ise "orijinal kaynak" olarak gördüğü köylülerin halk şarkılarına yönelmesiyle karşılık bulur. Ezgili dualardan ve Hampartzum notasını kullanarak köylülerden derlediği şarkılardan, bugün dört binden fazla olduğu düşünülen fakat Erivan'da yaklaşık olarak bin iki yüz tanesinin kayıtlı olduğu bir milli repertuar oluşturmuş olur.²⁷

Gomidas'ın, ismini Ermeni müziği tarihine altın harflerle yazdıran ve Osmanlı

24 Hampartzum notasyon sistemi çoğu Ermeni ve Türk tarihi kaynaklarında tek başına Baba Hampartzum Limonciyan'a (1768–1839) atfedilse de bu sistemin Minas Pıjişkyan (1777–1851), Andon Düzyan (1765–1814) ve Hagop Düzyan'ın (1793–1847) dahil olduğu kolektif çalışmanın ürünü olduğu tespiti yapılmıştır. Bkz. Kerovpyan ve Yılmaz, 123.

25 Hachig Thomas Kazarian, *The Modal Systems of Armenian Sacred Music* (Unpublished M.A. dissertation). (Eastern Michigan University, 1983).

26 Kerovpyan ve Yılmaz, 124.

27 Sirvart Poladian, "Komitas Vardabet and His Contribution to Ethnomusicology," *Ethnomusicology*, 16, 1 (1972), 82-97. Nigoşos G. Tahmizyan, *Gomidasın Yev Hay Joşovurti Yerajşadagan Jarankutyunı [Gomidas ve Ermeni Halkının Müzik Mirası]*, (Pasedana: Trazarg, 1994): 26. Kitabın Türkçe çevirisi Esra Berkman'dan alınmıştır.

geniş toplumunda da oldukça avangard bir rol üstlenmesine sebep olan diğer bir başarısı ise hem kilise hem de halk şarkılarını oluşturduğu bu milli repertuarı modernleşme perspektifiyle çoksesli hale getirip şehirli halka sunmuş olmasıdır. Çokseslendirme ile estetize edilen, yani sanatlı hale getirilen bu milli repertuar sayesinde en az Batılı uygar milletlerin müzikal gelenekleri seviyesinde bir "milli müzik" inşası tamamlanmış olacaktır. Nichanian, Gomidas'ın çalışmalarında görülen "estetize etme" çabasını Ermeni yazınında aktif olan iki figürle anoloji kurarak açıklar.²⁸ Biri Osmanlı İmparatorluğu döneminde İstanbul'da aylık Ermenice dergi çıkaran Mehyan grubu, diğeri ise Doğu Ermeni edebiyatında önemli bir şair olan Yeğişe Çarents'dir. Nichanian, Gomidas'ın millilik idealini 1914 yılının İstanbul'u ve 1934 yılının Sovyet Ermenistan'ında gelişen edebiyat disiplini ile tarihsel anoloji kurarak tartışır. Çarents, 1934'te "*Edebi Dilin Gelişiminde Akımlar ve Terenik Demirciyan'ın Dili*" başlıklı konuşmasında milliyetçi olmayan bir milli yol tanımlar ve bu konuşmadan 3 yıl sonra Sovyet rejimi tarafından tutuklanarak hapiste yaşamını yitirir. Çarents'in milli yol tarifi estetize edilmiş edebi bir dili temel alır. Doğu Ermenilerinin "sivil-edebi bir dili desteklemek üzere çalışmak" ve "kendi diyalektinde yazarlarla merkezden uzaklaşmak" gibi temel iki eğilimi olduğunu belirtir. Bunun yanı sıra, üçüncü bir yol olarak dilin standardizasyonunu ve çeşitli lehçelerin birleşimini öne sürer.²⁹

Estetize etme prensibi, Ermeni edebiyatının önde gelen yazarlarından Tanyel Varujan, Hagop Oşagan ve Gosdan Zaryan gibi isimleri içeren Mehyan jenerasyonunun da öncelikli hedefidir. Mehyan grubu, dilin edebileşmesinin estetize etme yoluyla gerçekleşeceğini öne sürer. Nichanian'a göre, estetize etme yolunda gösterilen kararlılık aynı dönemde, oldukça farklı bir alanda da olsa, Gomidas'ın çalışmalarında da görülür. Gomidas, halk şarkılarını sistematik bir biçimde derleme ve güncel yorumlarıyla sanatlı bir dile dönüştürme çabasıdır. Mehyan kuşağı edebiyat ve müzik alanındaki bu iki projenin benzerliğinin farkındadır. Gomidas'ın çalışmalarının, özellikle popüler kaynakların yeniden

28 Marc Nichanian, *Writers of Disaster: Armenian Literature in the Twentieth Century*. (USA: The Gomidas Institute, 2002).

29 A.g.y., 37.

yaratımı konusunda kendilerine ilham verdiğini dile getirirler.³⁰ Dolayısıyla, estetize etme prensibi, "biz"e yabancı hale geleni –ki burada biz "milli kimlik" anlamında kullanılmaktadır– sanat eseri aracılığıyla yeniden inşa ederek geri kazandırmayı mümkün kılar. Bu noktada, "biz"i oluşturan özellikleri tanımlamak Gomidas'ın mesleki kariyerinde önemli bir çabaya dönüşür. Çalışmalarında özellikle Ermeni müziği otantisitesi üzerine yaptığı analizler ve tanımlama çabaları bu perspektifte değerlendirilebilir.

Ermeni Müziği Otantisitesi

Zavallı Ermeni halkı! Sen bir milletsin ve tıpkı diğer milletler kadar kendine hassın; kimse bunu inkâr edemez. Kendine has bir dilin var, konuşursun. Beynin var, yargıların. Başka milletlerden ve onların fiziksel yapılarından ayırt edilmeni sağlayan farklı bir fizyonomiye sahipsin. Fakat duygularının kaynağı olan yüreğin sana ait değil, Asurlu-Bizanslı ve Hintli-Farsi...

Makalenin bu bölümünde, Gomidas'ın yazdığı metinlerde Ermeni otantisitesini tanımlamak üzere öne sürdüğü temel tartışmaları, alan çalışmam sırasında edindiğim izlenimler ve görüştüğüm kişilerin Ermeni müziğini tanımlarken kullandıkları benzer ifadeleri eşliğinde aktarıyorum. Burada aslen Gomidas'ın derlemelerinin, düzenlemelerinin, icralarının ve akademik çalışmalarının Ermeni toplumlarında hem müzik bilgisi, algısı ve estetiği yönünden hem de genel olarak Ermeni kimliğinin tanımlanması açısından toplumsal belleğin yaratımında oldukça etkili birer araç olarak işlev gördüğüne dikkat çekmeye çalışıyorum.

Bir müzik kültürünü diğerlerinden ayıran en temel kaynak halk şarkıları olarak görüldüğünden bu şarkıların derlenip standart bir milli repertuara dönüştürülmesi ve hem halk şarkılarının hem de dini repertuarın dönemin Batılı estetik değerleri üzerinden yeniden düzenlenerek sanatlı bir biçime dönüştürülmesi 19. ve 20. yüzyıllarda Ermeni müziği çalışmalarının temel çizgisini oluşturur. Ermeni müziği

30 Hagop Oşagan, "Hayasdanyayts Kraganutyun", *Mehyan*, Mart 1914, s. 40.

31 Komitas Vardapet, "Armenians Have a Unique Music" *Komitas: Essays and Articles. The Musicological Treatises of Komitas Vardapet* içinde, Vatsche Barsoumian (çev.) (Pasadena: Drazark Press, 2001): 209. Bu kitapta, s. 83.

tarihinin konu edildiği metinlerin çoğunda, bu müzik geleneğinin ilk çağ kadar eski dönemlere dayandığı ve yüzyıllar boyunca farklı hükümler altındaki yaşanmasına rağmen hayatta kalmayı başaran "kendine özgü" nitelikleri koruyan bir kültür olduğu vurgulanır.³² Örneğin Grigor Suni, Ermeni müzik tarihi üzerine çalışmalarında Ermeni karakterini taşıyan kendine özgü nitelikleri ortaya koymaya çalıştığını önemle ifade eder.³³ Gomidas'ın da Ermeni müziği tarih yazımına bıraktığı en etkili miras, 19. ve 20. yüzyılda Avrupa'daki milli müzik hareketlerine paralel bir ideolojide "eşsiz/özgün" bir Ermeni "milli" müziği tanımlama çabasıdır.

Gomidas Paris'te yayınlanan müzik ansiklopedisinde "Ermeni Müziği" başlığının yer almaması üzerine Ermeni cemaatinde yapılan hararetli tartışmalara cevaben "Ermenilerin Özgün Bir Müzikleri Vardır" başlıklı bir yazı yayınlar. Bir müzikal kültürün özgünlüğünün "derleme, teyid ve tetkik" aşamaları neticesinde kanıtlanabilir olduğunu önemle ifade ettiği bu yazıda, tartışmayı başhekim ve filolojist Harutyun Tiryakyan Khan'ın ve Peder Serovpe Burmayan'ın, belirttikleri şu düşünceler üzerinden sürdürür:

Bence (vurgu bize ait) bilimsel anlamda (vurgu bize ait) Ermeni müziği diye bir şey yoktur. Görüyorum ki Parisli müzikoloji otoriteleri de bunu doğruluyorlar... Var olan da Asur-Bizans ya da Hint-Fars etkisi altındadır. (Tiryakyan)

1) Ermeni dili ve yazını, alfabesinden başlayarak, Asur ve Yunan dilleri model alınarak yeniden yapılandırılmıştır ve 2) Ayrı bir Ermeni uygarlığı olmadığı gibi, doğal olarak *Ermeni müziği de yoktur.* (Burmayan)³⁴

32 Ermeni alfabesinin milattan sonra 405 yılında, aynı zamanda bir şair ve besteci olan Aziz Mesrob Maşdots tarafından bulunması ve İncil'in Ermeniceye çevrilmesiyle dini müzik geleneğinin ilk nüveleri atılmaya başlanmış ve bu dönem müzik tarihinde de bir milat olarak değerlendirilmiştir. İncil'in Ermeniceye çevrilmesi, Bizans ve Süryani kiliselerinin etkisi altındaki döneme göre bir farklılaşmaya neden olmuş, Apostolik Ermeni kilisesinde gelişen liturjik sistem ile bir anlamda dini temsil millileşmiştir. Aziz Mesrob Maşdots ve Gatoğigos Aziz Sahag Bartev, Ermeni kilise müziğinin ilk bestecileri olarak görülürler.

33 Grigor Suni, *Armenian Music: Sketches in Armenian Musicological History*. (Erivan: Museum of Literature and Art, 2005 [1919]): 7.

34 Komitas Vardapet, "Armenians Have a Unique Music" *Komitas: Essays and Articles. The Musicological Treatises of Komitas Vardapet* içinde, Vatsche Barsoumian (çev.) (Pasadena: Drazark Press, 2001): 207-208. Bu kitapta, s. 81-82.

Gomidas yazısında Tiryakyan'ın yorumunu bilimsel nesnellik içermediğinden ve Parisli müzikologları Ermeni müziği konusunda sorgusuzca otorite kabul etmesi nedeniyle, sert bir dille eleştirir. Ermeni müziğinin farklı kültürlerle karışıklı etkileşiminin ise inkar edilemeyeceğini söyler ve şu soruyu yöneltir: dünya üzerindeki hangi müzik karışmamış ve saftır?" Peder Burmahan'ın Ermeni dili ve yazınına dair tespitlerine ve buradan yola çıkarak Ermeni müziğinin yokluğuna dair söylemlerine ise şöyle cevap verir: "Her milletin dili ve yazını başka milletleri örnek alarak dönüştürülebilir ve gelişebilir. Fakat, eğer bir millet kendine has bir dile ve yazına sahipse, özgün bir müziğe de sahiptir... Zira her milletin müziği o milletin entonasyon sisteminden doğar ve evrilir. Ermeni dili kendine özgü bir ses sistemine dolayısıyla buna uygun bir müziğe de sahiptir."³⁵

Bu tartışmanın odağında duran otantisite kavramı; "geçmişe referansla özgünlük", "kendine özgünlük" "geçmişten gelen" "orijinal hal" "korunan ve değişime direnen" gibi birçok ifade ile benzer anlamda kullanılır. Otantisite, bir toplumun kendi sınırları içinde neyin doğal ve gerçek, neyin gerçek dışı olduğunu tahlil etmesine dayanır. Örneğin Alman romantik düşüncesinin önde gelen isimleri Herder ve Fichte için millet olmanın en temel unsuru yani otantisitenin kaynağı "dil"dir³⁶ İnsanlar dil sayesinde yaşadıkları topluluğun düşünce ve ifade biçimini oluştururlar. Kısaca dil, "milli ruh"un aynasıdır. Gomidas'ın Ermeni müziği otantisitesine dayanak olarak sunduğu en temel argüman da dil ile ilişkilendirildiği "milli entonasyon"³⁷ tanımı üzerinden gelişir.

Ermenice Halk Şarkısı İcrasında "Milli Entonasyon"

Gomidas her milletin dilinin halkın manevi ruhunu açığa çıkaran ayırt edici bir entonasyon yapısı olduğunu belirtir ve bunu "milli entonasyon" olarak tanımlar. Milli entonasyon halk şarkısının, dil ve fonetik seslerin çeşitli telaffuz etme

³⁵ A.g.y.

³⁶ Bkz. Louis Dumont, "German Identity: Herder's Volk, Fichte's Nation" *Nationalism and the State*, ed. J. Breuilly (Manchester University Press, 1993).

³⁷ Entonasyon sözcüğü burada müzikal bağlamda sesin tona göre uyumu ve tutarlılığının ötesinde tonlama ve vurguyu da içeren dilbilimsel içerikte tanımlanmaktadır.

biçimlerini temel alan gerçek ruhudur. Kendi ifadesiyle "Milli müziğin ruhu bir halkın şarkı söylerken içgüdüsel olarak kullandığı yöntemlerin bir bütünüdür. Milli müziğin ruhu, seslerin farklı hareketleri; tonların ve dilin fonemleri arasındaki ilişkidir (dilbilgisel vurgu ile bir fikrin vurgulanması, müzikal vurgu)."³⁸ Gomidas'a göre milli entonasyonu belirleyen önemli bir unsur şarkı söylerken kullanılan tınlatıcı bölgeler ve ses renginin seçimidir. Sesin gırtlakta, göğüste, burunda ya da damakta tınlıyor olması milli entonasyonu belirler. Ermenilerin ise hem milli olan, hem de komşu milletlerin fonotiklerinden ödünç aldıkları bir entonasyon yapısının olduğunu ifade etmekle birlikte, milli entonasyona ve şarkı söyleme üslubuna dair analizlerini aşağıdaki alıntıda görüleceği üzere sınırları oldukça belirli bir tanımla yapar:

Ermenilerin milli entonasyonunda doğal sesleri üretmek için göğüs ve kafa sesleri kullanılır. Duygu yoğunluğu ifade edilirken damak sesleriyle renklendirilir. Çoğu zaman buna burundan gelen hafif bir ses karışır ve bu karışım Fransız klarnetinin sesine çok yakın bir sestir; sözcüklerde burundan gelen öğeler bulunduğu, ve bunlar özellikle nakaratlarda a sesiyle bir araya geldiğinde, örneğin, na, nay, ki Surmalu le le'lerinin yaygın nakaratlarından. Bu bölgede le le yerine daha çok "na" ya da "nay" veya ikisi birden dönüşümlü olarak kullanılır. Diğer tonlamalar duru ve sanatsaldır (yalnız kızların şarkı söyleyişlerinde). Göğüs sesleri dolu, kafa sesleri berraktır. *Falsetto* kullanılmaz.³⁹

Alan araştırmam sırasında Erivan'a yaptığım bir ziyarette, özellikle halk müziği alanında uzman bir solistten aldığım şarkı söyleme derslerinde, kendisi de oldukça benzer çıkarımlarda bulunmuştu. Özellikle Ermenice şarkı söyleme üslubuna dair açıklamalarında Gomidas'ı referans aldığı net bir biçimde hissediliyordu. Çalışmamız sırasında H. H., "doğru" Ermeni *soundunun*, dilin doğru kullanımından geçtiğini vurgularken özellikle alfabadeki "a" harfini doğru tınlatmanın önemini belirtmişti. Yukarıda alıntılanan Gomidas'ın sözleri de benzer bir ifadeyi

38 Komitas Vardapet, "An Overview of Armenian Peasant Music" *Komitas: Essays and Articles, The Musicological Treatises of Komitas Vardapet* içinde, Vatsche Barsoumian (çev.) (Pasadena: Drazark Press, 2001): 69. Bu kitapta, s. 96.

39 A.g.y. s. 95.

ıçermekte. H. H.'nin "a" harfini Ermenicede güneş anlamına gelen *arev* kelimesi üzerinden metaforik bir biçimde açıklaması oldukça ilginçtir: "Dünyadaki her şey güneş kaynaklıdır. Her şey, tüm evren güneşin (*arev*) yani "a" harfinin etrafında döner." H. H., Latin alfabesindeki büyük A harfinin yukarıya doğru daralan şekilsel biçimini tahayyül etmemi önererek sesin tınlatıcı bölge olarak damaktaki (*gizli gülüş*) pozisyonunu açıklarken, A sesinin tınısının sürekli olarak nefesle yukarıda tutulmasının önemini ve diğer bütün harflerin tınısının da o bölgede gerçekleşmesi gerektiğini ifade eder. Aslında şan tekniğinin oldukça genel bir uygulamasını yerleştirir ve Ermeni üslubunu açıklamaya çalışırken yine Gomidas'ın birçok seminerinde örneklediği gibi, Türklerin söyleme biçiminden ayırıştırarak tarif etmeye çalışır. Ermeni üslubunda, Türklerin sıkça kullandığı gırtlak ve burun tınlatıcılarının devrede olmadığını, Ermenice şarkıları bu şekilde söylersem gerekli tavrı yakalayamayacağımı önemle belirtir. Gomidas'ın benzer bir açıklamayı kilise müziği üzerinden yapmış olduğunu aşağıdaki alıntıda görüyoruz:

Bir dönem, muganniler neredeyse (Ermeni) milli entonasyonunu bile kaybedip Türklerin pek beğendiği gırtlak ve geniz entonasyonlarını benimsemişler; (dişlerinin arasından alabildiğine pest bir şekilde) burundan, ağızları kapalı, cansız ve uyuşuk bir tarzda söylemişlerdir.⁴⁰

Bunun yanında H. H.'ye göre yine sözlerin telaffuz edilmesini belirleyen ve Ermeni tavrında kesinlikle olmaması gerektiğini düşündüğü diğer bir unsur da Türk, Fars ve Arap şarkı söyleme üsluplarında oldukça belirgin olan gırtlakta yoğun süslemeler ve makamsal nağmelerin "abartılı" bir biçimde vurgulu ifadesidir. Gomidas aynı noktayı şu şekilde açıklıyor: "Ermeni ezgisinin sadeliğinin, berraklığının ve doğallığının Fars müziğinde yaygın olan süslemeler ve gırtlak titretmeleri içinde yok olduğunu şüphesiz fark etmişsinizdir."⁴¹ H. H., Ermeni âşik

40 Komitas Vardapet, "The Characteristics of Armenian Church and Folk Music" *Komitas: Essays and Articles, The Musicological Treatises of Komitas Vardapet* içinde, Vatsche Barsoumian (çev.) (Pasadena: Drazark Press, 2001): 168. Bu kitapta, s. 144.

41 A.g.y. 169. Bu kitapta, s. 145.

müziğinde örneklerine sıkça rastlanan bu "yabancı" üslubun Ermeni müziğine zarar verdiğini söyler ve o nedenle halk müziği ve âşık müziği icralarını otantisite bağlamında birbirinden ayırıştırır. Gomidas'ın metinleri bu konuda da referans olmayı sürdürür. Aşağıdaki ifadelerinde görüleceği gibi:

Yabancı müziğin Ermeni müziği üzerindeki etkisi pek azdır, zira halk bir Türk havası-nı Türkçe sözlerle, bir Fars havasını Farsça sözlerle, bir Kürt havasını Kürtçe sözlerle söyler vs. ve yabancı bir havayı asla Ermenice sözlerle söylemez. Halk Ermenice sözlü şarkıları sadece saf ulusal havalarla söyler. Yalnız genellikle kentlerde zenginler için şarkı söyleyen *aşuğlar* (halk şairleri) yabancı ezgilere (Türk ya da Farsi) Ermenice sözler uyarlarlar. Bunu yaparken de Araplara, Farslara ve Türklere ait yabancı prozodi kurallarını izlerler.⁴²

Gomidas'ın, köylüleri otantisitenin kaynağı olarak gördüğünü bir önceki bölümde ele almıştık. Yabancı halkların üsluplarının özellikle *aşuğ* müziğine sin-diğini fakat köylülerin bu *aşuğların* bestelediği şarkıları söylerken bile "sözleri ve müziği farkında olmadan düzelttiklerini ve onlara saf bir Ermeni karakteri kazandırdıklarını" belirtir. Uluslararası Müzik Cemiyeti'nin 1914 yılında Paris'te gerçekleşen kongresinde yapmış olduğu konuşma sırasında Gümrülü *aşuğ* Gigo tarafından bestelenen bir şarkının Türk üslubunda, araban ya da karcıgar makamında okunduğunu söyleyip köylülerin Ermeni üslubuna uyarladıkları versiyonu icra eder. Gomidas'ın karşılaştırmalı müzikolojik yaklaşımı ve üslup farklılıklarını icra ile açıklama çabası çalışmalarında sıkça uyguladığı bir yöntemdir. Yaptığım görüşmelerde, görüştüğüm kişilerin çoğunun tanımlarken zorlandıkları fakat akıllarında net bir tahayyülün olduğunu fark ettiğim "Ermeni *soundu/tınısı*"nın Gomidas'ın tanımlarıyla birebir örtüştüğünü söyleyebilirim. Bu tınıyı açıklamalarını istediğimde çoğu kişinin Gomidas'ın yaptığı gibi âşık müziğindeki "yabancı" karakterleri icrayla örnekleyip halk müziğini öne çıkararak ya da Türklerin, Azerilerin ya da İranlıların şarkı söyleme üsluplarından ayırıştırarak ifade etmeye çalışması dikkat çekicidir.

42 A.g.y. 170. Bu kitapta, s. 147.

Batılılaşma, Çokseslilik ve Armonide Ermeni Ekolü

Gomidas ancak kilise müziği ile dindışı müzik birlikte ele alındığında, milli müziğin tamamına dair net bir fikre sahip olacağını düşünür ve etnografik birikimine dayanarak Ermeni halk müziği ve dini müziği birbirine yakın iki kardeş gibi görür: "Otantikliğin yaşayan bir kanıtını, köylerden ve kadim manastırlardan derlediğim dini şarkıların ilkel biçimlerinin, Ermeni köylüsünün şüphe götürmeyen yaratımları olan halk şarkılarıyla esas itibarıyla aynı olmalarında buldum."⁴³

8. yüzyılda kurumsallaşan kilise *tzayn*larını (modları/makamları) temel alarak 9. yüzyılda standart bir repertuar haline getirilen monodik karakterde *şaragan* (ezgili dua) ezgileri, 16. yüzyıl sonrasında *khaz* notasının artık tam anlamıyla okunamıyor olması nedeniyle yüzyıllarca sözlü gelenek üzerinden aktarılmıştır. Bu repertuar Hampartzum notasının kullanımıyla, ancak 19. yüzyılda *Mayr Yeğanağ [Ana Ezgi]* başlığıyla tekrar yazılı forma dönüşür.⁴⁴ Gomidas bu çalışmaların devamı niteliğinde, öncelikle kilise müziği repertuarını elyazmalarından okuyabilecek düzeyde, *khaz* notalarının anlamını kavramaya çabalar.

Ermeni müziğinde Batılı tamperaman sisteme geçiş ve çokseslilik ise 19. yüzyılın ikinci yarısında genç Ermeni müzisyenlerin Avrupa ve Rusya'da aldıkları konservatuvar eğitiminin etkisiyle, öncelikle kilise müziğine uyarlanır. İlk olarak 1885'te Kristafor Gara-Murza tarafından, sonra ise 1896'da Amy Apkar ve 1906'da Levon Çilingiryan tarafından yazılan çokseslendirilmiş *Surp Badarak* (Kutsal Ayin) versiyonları Ermeni Apostolik Kilisesi tarafından resmi olarak kabul görmez. Magar Yegmalyan'ın 1896 yılında armonize ettiği versiyon ise en geniş kabul gören ve resmi olarak da kullanıma geçen ilk *badarak* olur. Gomidas'ın 4 parti kontrapuntal *badarak* düzenlemesi ise 1933 yılında Paris'te yayınlanır ve daha sonra Vartan Sarkisyan isimli öğrencisi tarafından 3 partiye dönüştürülür.⁴⁵

43 A.g.y. 169. Bu kitapta, s. 146.

44 Alina Pahlevanian, Aram Kerovpyan, Svetlana Sarkisian, "Armenia", *Grove Music Online*. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/42078> (20 Ağustos, 2011)

45 Kazarian, 1983, 20.

Kilise müziğindeki bu reformist hareket *tıbirler* (muganniler) arasında bir kuptlaşmaya yol açar. Notasyonun sözlü gelenekle aktarılan üsluba zarar vereceğini düşünerek nota kullanımını reddedenlerin sayısı zamanla azalsa da çatışma aslen çokseslilik ve Batılılaşma noktasında belirir. Örneğin Batılılaşma yandaşları, Avrupalılığın insanlığın gelişim tarihinde gerekli bir aşama olduğunu düşünenler, Osmanlı müziğinin tek sesli ve dolayısıyla gelişmemiş bir müzik olduğunu öne sürüp kilise ezgilerini hanende tarzında okuyan *tıbirleri* eleştirirler. Bunun sonucunda *alafranga* (Avrupalı) ve *alaturka* (Osmanlı) tarzları üzerinden bir ikili karşıtlık yaratılır. Bu söylem, aslında yüzyıllardır Osmanlı ve diğer komşu imparatorlukların hükümlanlığı altında yaşayan Ermeni halkının müziğinin köklerinden uzaklaştırılıp yabancı etkilerle başkalaşmış olduğu fikriyle pekiştirilir.⁴⁶

Gomidas'a göre Ermeni halk müziği ve kilise ezgileri aynı formasyondan gelir ve tetrakordlardan oluşur.⁴⁷ Bu sisteme uygun olmayan ezgiler ise yabancı kaynaklıdır. Diziler tam anlamıyla ne Avrupa major/minor dizileriyle ne de Fars, Türk ya da Arap dizileriyle eşdeğerdir. 5. yüzyılda Ermeni alfabesinin bulunup İncil'in çevirisi yapılan kadar kilisede sadece mezmurlar (*ձագմոս*) ve kadim halk ezgilerine benzer şarkılar söylenir. Daha sonra mezmurların yerini sekiz *tzayn* (ses/makam) üzerinden sınıflandırılan *şaragan* (ezgili dua) repertuarı alır.⁴⁸ *Şaragan*ların yanında *dağ*, *gandz*, *avedis* gibi farklı litürjik şarkı formları oluşur ve bu sekiz makamın farklı versiyonları ile okunur. Gomidas Ermeni müziğinin makamsal karakterini şu sözlerle ifade eder: "Biz Doğulu bir milletiz,

46 Kerovpyan ve Yılmaz, 2010, 127-129.

47 Gomidas bu sistemi şöyle açıklar: "Ermeni (halk) müziğinde, diziler iki tetrakordun birbirine şu şekilde bağlanmasıyla oluşur: bir makamın kök sesi [tonik] ortada yer alır, tetrakordun geri kalan dereceleri bu orta noktadan hareketle inici ya da çıkıcı bir biçimde dizilirler. İnici ve çıkıcı seslerin oluşturmuş olduğu küçük yedili, Ermeni müziğinde, Avrupa müziğinde oktavın oynadığı rolü oynar (oktav aralığına asla rastlanmaz)." Komitas Vardapet, "The Characteristics of Armenian Church and Folk Music" *Komitas: Essays and Articles, The Musicological Treatises of Komitas Vardapet* içinde, Vatsche Barsoumian (çev.) (Pasadena: Drazark Press, 2001): 170. Bu kitapta, s. 147.

48 Komitas Vardapet, "Armenian Ecclesiastical Melodies" *Komitas: Essays and Articles, The Musicological Treatises of Komitas Vardapet* içinde, Vatsche Barsoumian (çev.) (Pasadena: Drazark Press, 2001): 142

ve dolayısıyla bizim makamlarımız da çeşitli dallara ayrılmış olan Doğulu makam sistemlerine dayanır"⁴⁹ Fakat yine de Ermeni müziğinin kendine özgü karakterini tanımlamak üzere makamsal karakteri ayrıştırır: "Ses sistemimizin diğer doğulu makam sistemlerinden farkı onlar tetrakordun alanını genişletip daraltırken, bizim basit bir tetrakord üzerinden aralıkları yarım sesler temelinde yeniden düzenliyor oluşumuzdur. Fars, Türk ve Arap müziğinde hiç pratik olmayan ve anlamsız 1/3, 1/4 sesler [koma sesleri/mikrotonları kastediyor] kullanılır..."⁵⁰

Etnisite tartışmalarına referansla kolektif kimliğin, "biz"ın ötekiye göre ya da "öteki"nin değil üzerinden, yani topluluğun kendisini çevreleyen "öteki" topluluklarla arasına çektiği sınırlar üzerinden bir tanımlama biçimi olduğu düşünülürse, Gomidas'ın bu ifadelerinde benzer bir içerik görülebilir.⁵¹ Geçmişe referansla tanımlanmaya çalışılan Ermeni üslubunun, yabancı etkilerden temizlenerek sadeleştirilmesi ve özüne döndürülmesi gayreti bu bağlamda Gomidas'ın çalışmalarında görülen temel hedeflerden biridir. Makam müziği Arap, Türk ya da Fars müzikleri ile Osmanlı/Türk müziği repertuarı ile özdeşleştirdiğinden Ermeni müziğinin bu "öteki" üsluptan ayrıştırılması gerekir. Bu noktada Ermeni müziğini yabancı etkilerden temizleme stratejisi temelde melodilerin makamsal karakterden arındırılmasını hedefler. Doğulu makamsal özellikleri açığa çıkaran icra biçiminin en belirgin özelliği ise ezgilerin gırtlakta süslemelerle ve nazal bir tınısal karakterde söylenmesidir. Örneklemek gerekirse, Gomidas İstanbul'daki Ermeni kilise korolarının şeflerini ve mugannilerini Türk tarzında okudukları için eleştirir:

Türkiye'de, zenginlerin hanelerinde düzenlenen şöenlere katılıp şarkı söyleyen diratsular [papaz adayı-muganni], yani kilise mugannileri, onların beğenilerini kazanmak için Ermeni şarkılarını Türk renkleriyle süslemeye başladılar. Çünkü asil ve

49 A.g.y. 152.

50 Komitas Vardapet, "Music of the Divine Liturgy" Komitas: *Essays and Articles. The Musicological Treatises of Komitas Vardapet* içinde, Vatsche Barsoumian (çev.) (Pasadena: Drazark Press, 2001): 186.

51 Bkz. Fredrik Barth, *Ethnic Groups and Boundaries: The Social Organization of Culture Difference*, (USA: Waveland Press, 1998); Zygmunt Bauman, 'Soil, Blood and Identity', *The Sociological Review*, 40 (1992), S.678-9. Aynı zamanda bkz. Bohlman 2004, 90-93.

saf karakterli Ermeni dini şarkıları doğaları gereği eğlendirici değildirler. Ermenistan'dan uzakta, İstanbul'da ve diğer büyük şehirlerde yaşayan bu seçkinler, Türklere özgü bazı zevk ve adetleri biraz benimsemişlerdi. Böylece, büyük şehirlerdeki Ermeni dini müziği giderek saflığını ve milli karakterini yitirerek Türklere has bir gevşeklik kazanmıştır.⁵²

Benzer bir eleştiri, daha erken bir dönemde Hampartzum Limonciyan tarafından da dile getirilmiştir:

Diratsu kardeşlerimizden kimileri, kiliseye yakışmayan çeşit çeşit ezgileri [kiliseye] sokmakta, güzel sesli hanendenin ya da Yahudi'nin, Çingene'nin, Bektaşî'nin ağzını "ne güzel şeydir" diyerek getirip kiliseye sokmaktadırlar ki bundan daha büyük suç olamaz. Kimileri de iyi bir gırtlak nağmesi⁵³ uydurmuşlar, iyi bir şey yaptıklarını zannedip her yerde yapıyorlar ki bundan daha tiksindirici bir şey olamaz; kilisede küfretmek bile bundan iyidir... Halkı coşkuya getireyim derken günaha sokuyorlar.⁵⁴

Erivan'da görüşme yaptığım kişilerden dilbilimci ve folklorcu A. S. de, Ermeni ezgilerini Doğulu makamsal icralardan ayırıştırır fakat bu ezgilerin yapısını açıklarken metaforik bir melodik hat çizer. İnsanın yaşam akışı ile ezgilerin melodik akışı arasında bir bağ kurar. "Doğum, yaşam ve ölüm" üzerinden kurulan mitolojik üçleme metaforuyla bir Ermeni ezgisi formülü sunar ve bütün şarkıların benzer bir akışı olduğunu öne sürer.⁵⁵ Karar seste başlayan çıkıcı bir melodik figür ile ezgiye başlar, ki bu doğumu simgeler. İnsanın yaşam sürecinde olduğu

52 Komitas Vardapet, "The Characteristics of Armenian Church and Folk Music" Komitas: Essays and Articles, The Musicological Treatises of Komitas Vardapet içinde, Vatsche Barsoumian (çev.) (Pasadena: Drazark Press, 2001): 167. Bu kitapta, s. 143-144.

53 2005 yılında İstanbul'da, Sayat Nova korusu ile hazırladığımız bir konserin provasında, Ermenice bir *aşuğ* şarkısını (Bardezum vart e patsvel) söylerken koro elemanlarından biri prova yaptığımız salonun dışındaki bir toplantıdan koşar adımlarla çıkarak yanıma geldi ve şöyle fısıldadı: "Burcu, çok güzel söylüyorsun, telaffuzda sıkıntı yok ama biraz goygoycu tavrı ile okuyorsun... Türk gibi okuyorsun" O dönem ne anlama geldiğini kavrayamadığım "goygoycu" kelimesinin, yukarıdaki alıntılarda ifade edildiği üzere, Gomidas'ın tartıştığı "diratsu tavrı"nı ve Limonciyan'ın bahsettiği "gırtlak nağmeleri"ni işaret ettiği anlaşılabilir.

54 Aktaran Kerovpyan ve Yılmaz, 2010, 108.

55 A. S., Görüşme, Erivan, 2010. Burada anlatım sırasında örneklediği şarkılar: "Hayrur" "Havun-havun", "Sasuntsi Tavit"

gibi, ezginin de aşama aşama ilerleyip tepe noktasına ulaştığını -fakat burada Doğu makamlarında olduğu gibi melodik zigzagların söz konusu olmadığına altını çizer- sonrasında da inici figürlerle ezginin tamamlandığını yani ölümün gerçekleştiğini aktarır.⁵⁶ İnici melodilerde köylünün zaman zaman kendiliğinden ve doğal bir ifadeyle tonun dışına çıkıp tekrar dönebildiğini ve Gomidas'ın tüm bu sırları çözebildiğini önemle belirtir. Gomidas'ın çıkarımlarında görüldüğü üzere bu ezgisel niteliklerin ninnilerde, epik şarkılarda ya da *şaraganlarda* yani hem halk müziği hem de kilise müziği türlerinde görülebileceğini hatırlatır. Dolayısıyla, bu anlatı milli entonasyon ya da söyleme üslubunun yanında Ermeni ezgilerinin melodik akışı üzerinden de bir otantisite arayışına dikkat çekmektedir.

Aslında Gomidas elyazmalarındaki kadim ezgileri ortaya çıkarıp kilise müziğini modern gerekliliklere uygun bir şekilde yeniden canlandırmayı amaçladığını açık bir biçimde belirtir. Fakat bir yandan "eşsiz/özgün" ve otantik milli üslubun korunabilmesi için ezgilerin "Doğulu" yabancı etkilerin temizlenmesini hedeflerken, diğer bir yandan da kültürel olarak oldukça yabancı olan Avrupalı çok sesli tınılara kapılarını açmakta tereddüt etmez. Çünkü ünlü piyanist Şahan Arzruni'nin de belirttiği üzere, belki de monodik karakterde Ermeni köylü müziğini Ermeni elitlere ve Batılı dinleyiciye ancak estetize edilmiş haliyle sevdirebileceğine inanır.⁵⁷

Batılı moderniteye duyulan koşulsuz inanç, insanlık tarihinin basitten karmaşığa tek yönlü bir ilerleme tarihi olduğu ve tüm toplumların tekil bir evrim ölçeği üzerinde değerlendirilebileceğini öne süren kültürel evrimciliğin bir yansıması olarak görülebilir. Bu bakışın Gomidas'ın yaşadığı dönemin ve genel olarak Avrupa merkezli karşılaştırmalı müzikoloji çalışmalarının da hâkim paradigması

56 Melodik yapıya dair genel bir çıkarımın Pahlevanian tarafından da yapıldığı görülür. Pahlevanian'a göre, melodik olarak dalga benzeri akan bir hareket yaygındır. Kısa bir yükseliş ve görece daha uzun bir inici motif uygulanır. Bkz. Pahlevanian vd., 2011

57 "Gomidas bu derlediği şarkıları İstanbul halkına nasıl tanıtacağını da hesaplıyor. Elitist Ermeniler 'Köylünün söylediği şarkıyı kim dinleyecek?' der! Kurnazlık etmesi gerekiyor. İsteseydi bu melodileri Schubert'in, Schumann'ın stiliyle bir *accompagnan* yazıp *lied* olarak tanıtabilirdi. Ama Ermenice şarkı olmaktan çıkardı! Öyle bir çözüm bulması gerekiyordu ki hem Avrupalıların, Ermeni elitlerin kulağına hitap eden bir şey olsun hem de Ermeniliğini kaybetmesin! Gomidas'ın en önemli katkılarından biri Batılıların anlayacağı şekilde Ermeni halk şarkılarını yorumlaması..." aktaran Alın Taşçıyan, "Anadolu'nun has sesi Gomidas anılıyor". *Star Gazetesi*, 12 Aralık 2010.

olduğu söylenebilir. Müzikal bağlamda ise çoksesselilik, ulaşılması gereken doğal bir gelişim evresine tekabül eder. Bu fikrin günümüzde de Ermeni toplumunun Ermeni müziği algısını, beğenisini ve icra biçimini büyük ölçüde belirlediği açıkça görülebilir. 2010 yılında İstanbul'da⁵⁸ Gomidas'ın konu edildiği bir seminerde konuşmacının aşağıdaki ifadesi tam da bu fikri özetler niteliktedir:

eğer çoksesli müzik yapmak istiyorsanız tempere edilmiş müziğe geçeceksiniz. Gomidas'ın yaptığı da buydu. Makamları bıraktı, makamlardan bugünkü tempere edilmiş müziğe geçti. Nasıl ki Bach yaptıysa bunu ondan birkaç yüzyıl önce Avrupa'da... Bu bence bir kayıp değildir, bir kazanımdır. Yoksa biz hâlâ tekseslilikte kalırız. Tekseslilikten çoksessliliğe geçemeyiz. Çoksesselilik ise müziğin bir gelişmiş formudur.⁵⁹

Aslında melodileri Batılı tempere sisteme göre sadeleştirme çabasının, bir yandan da çokseslendirme hedefine ulaşabilmek adına pragmatik bir yönünün olduğu da ihtimal dahilindedir. Gomidas, ezgileri notaya alma aşamasında uyguladığı sadeleştirme stratejilerini açıklarken kilise müziğinin ruhuna aykırı olduğu gerekçesi ile bestelerin gereksiz *trill*lerden ve motiflerden temizlenmesi gerektiğini; bunu yaparken ezgileri yeniden icat etmediğini fakat karakterine uygun bir biçimde düzelttiğini belirtir.⁶⁰ Bu stratejiler alanına hâkim bir müzik araştırmacısı tarafından dillendiriliyor olsa da, etnomüzikolojik bir perspektifte değer-

58 Gomidas 2010 yılında, İstanbul Avrupa Kültür Başkenti etkinlikleri kapsamında ve aynı zamanda doğumunun 140., ölümünün 75. yılına denk gelen bir tarihte, İstanbul Ermenileri tarafından düzenlenen birçok etkinlikle anıldı. Anadolu Kültür, İstanbulahay, Gomidas Platformu, Türkiye Ermeni Patrikliği gibi kurum ve oluşumlar tarafından düzenlenen "Gomidas'a Saygı: Bu Toprağın Şarkıları" konseri, "Gomidas'la Yolculuk" isimli dans ve doğaçlama performans; Gomidas'ın *Kusan* korosuna ithafen İstanbul'daki aktif Ermeni korolarının bir araya getirilmesi ile oluşturulan *Kusan* 2010 korosunun "Badarak" konseri ve sonrasında yayınlanan albüm; Birzamanlar Yayıncılık tarafından yayımlanan "Deliliğin Arkeolojisi: Gomidas" isimli kitap, "Üç Korodan İki Çoksesli Konser" projesi gibi etkinliklerle sadece İstanbul Ermenileri içinde değil aynı zamanda Türkiye geniş toplumunda etki alanı bulacak bir gündem yaratılmaya çalışıldı.

59 D. L., Seminer konuşması, İstanbul, 2010. Seminer 2010 yılında Anadolu Kültür'ün Gomidas'ı Anma Etkinlikleri çerçevesinde organize edilmiştir.

60 Komitas Vardapet, "Music of the Divine Liturgy" *Komitas: Essays and Articles. The Musicological Treatises of Komitas Vardapet* içinde, Vatsche Barsoumian (çev.) (Pasadena: Drazark Press, 2001): 186.

lendirildiğinde oldukça öznel bulunabilecek bu ifadeler, geçmişte donmuş bir gelenek anlatısıyla değişimi ve kültürel etkileşimler dolayısıyla edinilen yeniliği görmezden gelen "özcü" bir otantisite söylemi gibi de okunabilir. Bu söylemde geçmişe ait "saf" kültürün korunması gerekir ve gelenek sözcüğü kullanılırken birikimsel bir gelişim çizgisine değil de sabit bir "öz"e atıfta bulunulur. Bu noktada Gomidas'ın kişisel müdahaleleriyle yeniden düzenlediğini belirttiği ezgilerin birer yeni yaratım olup olmadıkları da ayrı bir tartışma noktasıdır. Fakat, sürekli olarak yok olma tehlikesi ile karşı karşıya kalan bir toplumsal yapının, geçmişle eş değer tutulan kültürünün "öteki"den korunarak temsil edilmesi gerektiği fikri de bir yandan otantisite söyleminin meşrulaştırıcısıdır.⁶¹ Aşağıda alıntılacağım ifadeler de tam da bu noktada Ermeni toplumunda Gomidas'a duyulan sonsuz güveni örnekler. Bu sonsuz güvenin ve minnetin temel kaynağı ise Gomidas'ın dönemi açısından oldukça avangard bir çabayla ve titizlikle yürüttüğü çalışmaları ve ardında bıraktığı paha biçilmez kültürel mirastır:

Gomidas hayatı boyunca hem dini hem dindışı Ermeni müziğinin yabancı öğelerden kurtarılması temizlenmesi için çalıştı, mücadele verdi... Gomidas'ın yaptığı buydu. Oturdu, araştırdı. Ermeni müzik formlarını ortaya çıkardı. Köylülerden derlediği o yalan yanlış söylenen şarkıları aldı, o müzik formları ile düzenledi. O yüzden diyebiliriz ki Gomidas ne Batı müziğine çevirdi ne de kendisi uydurdu. Tersine pınarından aldı, özü çıkarttı ortaya.⁶²

Gomidas Ermeni şarkısının anahtarını buldu ve Ermeni şarkısını saf bir biçimde tanımlamayı başardı.⁶³

Köylü için bu doğadan gelen bir ifade biçimi. Bir anne bir ninniyi aynı şekilde söylemez, Gomidas'ın yaptığı onun bir versiyonu. Yaptığı en önemli şey bunları yazmanın ötesinde analiz etmek. Melodinin uzun, kısa, yüksek, alçak notaları var. Bir de sözlerle bakıyor ve ikisini karşılaştırıyor. Prozodinin aksanlı olduğu bir kelimenin ya yüksek notalı olması lazım ya uzun notalı olması lazım. Öyle değilse o söz uydurulmuş-

61 Ayhan Erol, *Müzik Üzerine Düşünmek*, (İstanbul: Bağlam Yayınları, 2009): 207-10.

62 D. L., Seminer konuşması, İstanbul, 2010.

63 Z. T., *Görüşme*, Erivan, 2010.

tur, o melodinin asıl sözü değildir. Aslını arıyor! Kalıp gibi oturan kelimeyi buluyor.⁶⁴

Abaran'ın ücra köylerindeki tanınmış rahiplere kadar Kafkasya'daki tüm musikişinas muganni ve rahipleri davet etti. Bunlarla bir toplantı düzenledi. Her bir *şaraganı* tek tek söyledi, çok iyi bir müzisyen olan kendisi de onlara eşlik etti. En özgün, en doğru ezgiyi tespit ettiğinde de Taşçıyan'dan bu ezgiyi notaya çekmesini istedi.⁶⁵

...Ve Gomidas düzenlemeden önce ezgiyi yabancı öğelerden ayıklardı. Bunda kolaylıkla başarılı olurdu, çünkü Gomidas sadece Ermeni ezgilerine değil, Osmanlı, bizim Doğu Türkleri ve Fars müziği ezgilerine da aşinaydı. Onun düzenlediği ezgilerin bize hakiki gelmesinin sebebi bu. Bir Türk şarkısının ardından dini bir şarkımızı söylerdi. İki ezgi birbirinin ayrılmış gibi duyulurdu. Fakat dini şarkılardan yabancı etkisini ayıkladığında ve sadece ana ezgiyi aldığında, sanki bir halk şarkısıyla karşı karşıya kalırdık...⁶⁶

İnsanların Gomidas gibi tarihsel figürlere dair, kıymet verme ve sahiplenme duygularıyla ya da kendi ideolojik bakışlarıyla kurdukları söylemler, zaman zaman söz konusu kişilerin yapıp ettiklerinin ötesine geçip onları yansıtmayan hatta mitleştiren yanlış ve farklı temsillere de dönüşebiliyor. Örneğin bu kitapta, Gomidas'a dair anılarını yayınladığımız Ağavni Mesrobyan, Gomidas'ın çalışmalarında izlediği yolu aktarırken "laçka ve sanatsal değeri olmayan doğu müziği etkisi" gibi bir ifade kullanıyor.⁶⁷ Aslında Gomidas'a ait olmasa da, Gomidas'ın Ermeni müziğini Doğu müziğinden ayırıştırarak açıkladığı metinleri referans aldığı açıkça hissedilen bu ifade, bir müzik geleneğini değersizleştiren ve rekabet

64 Taşçıyan, 2010.

65 Hraçya Acaryan, "Huşer Gomidası Masin (Gomidas'a Dair Anılar)," *Gomidası Jamanagagitsneri Huşerum yev Vgayutyunnerum*, 21-31. Bu kitapta s. 41.

66 Manug Apeğyan, "Hişoğutyunner Gomidası Masin (Gomidas'a Dair Hatırladıklarım)," *Gomidası: Jamanagagitsneri Huşerum yev Vgayutyunnerum*, 9-20. Bu kitapta s. 30.

67 "Gomidas, sadece çalışmalarının genel yapısıyla değil, 1911'den itibaren, İstanbul'da yozlaşan Ermeni diratsu "müzisyenlerine" karşı başlattığı aktif mücadeleyle de, Ermeni özgün sanatının izlemesi gereken hakiki yolu gösterdi. Gomidas gelene kadar, İstanbul'da Ermeni müziği alanını Mihran Celanyan, Krikor Zulayan, Mehrapyan, Tsayneğ Yenok [Yenovk] ve başkaları ellerinde tutuyorlardı. Bunlar Ermeni halkının büyük ve özgün müzik kültürü hakkında hiçbir şey bilmeden kiliseye bağlı mahalle okullarını ve Ermeni etkinliklerini hakiki Ermeni olmaktan uzak, diratsu üslubundaki azkayın [milli] şarkılarla doldurmuşlardı. Bunlar büyük oranda laçka ve sanatsal değeri olmayan doğu müziği etkisi taşıyorlardı." Bu kitapta, s. 65.

içeren milliyetçi bir söyleme dönüşmüş oluyor. Alan çalışmam sırasında karşılaştığım, Gomidas'ın derleme çalışmalarını ve karşılaştırmalı analizleri kendi bağlamından uzaklaştıran diğer bir söylem ise şuydu:

Gomidas Türk müziğinde de aynen, benzer şeyi düşündü. Gomidas'ın Türkçe bestelerine bakıyorsunuz, derledikleriyle alakası yok. Bence Gomidas, Türk müziğini de araştırarak, Türk müziğinin de özünü ortaya koymaya çalıştı ve ona göre yeni özgün bir Türk müziği yaratmaya çalışıyordu. Çalışmalarına devam edebilseydi, belki de yapacaktı.⁶⁸

Gomidas, Türk müziği derlemeleri yapıp Ermeni müziği konulu seminerlerinde karşılaştırmalı analizler sunmuş olsa da, "Türk müziğinin özünü ortaya koymaya çalıştığını" ya da "özgün bir Türk müziği yaratma hedefinde olduğunu" iddia etmek, onu kendi söyleminin dışına çekip mitleştirmeye hizmet ediyor. Benzer bir durumla, Gomidas ile ilgili yazılmış birçok yayında, doktora tezinin Kürt müziği üzerine olduğu iddiasıyla karşılaşıyoruz. 1903 yılında Kürtçe şarkıları notaya alıp yayınladığı kitapçık öne sürülerek sunulan bu iddiayı, henüz bir mit olarak değerlendirmek durumundayız. Çünkü araştırmalarımızda ne Gomidas'ın doktora yaptığına dair bir belge ve anlatı ne de teze dair bir bilgi edinebildik.

Ermeni müziği uzmanları, müzikologlar ve müzisyenlerle yaptığım görüşmelerin çoğunda dikkatimi çeken bir nokta da Gomidas'ın Ermeni müziğine özgü bir armonik dil yarattığına dair ifadelerdi. Gomidas 1907 yılında Margarit Babayan'a yazdığı bir mektupta Ermeni ezgilerine uygun bir armonik üslubun yaratılmasının gerekliliğinden söz eder.⁶⁹ Yukarıda sözlerini alıntılıdığım, Erivan'da yaşayan halk müziği solisti ve uzmanı H. H. ile yaptığımız bir sohbette konservatuvar da okuyan genç şarkıcıların Batılı müzik formlarını çok iyi okuduklarını fakat sıra Ermenice şarkı söylemeye gelince çoğunun zorlandığını aktarmıştı. Gomidas'ın halk şarkılarını piyano eşliğiyle söylemeye çalıştıklarını ve bunun çok anlamsız olduğunu söylediğinde ben "Ama Gomidas da piyano eşliği ile söylemiyor muydu?" diye sordum ve şu yanıtı aldım:

68 D. L., Seminer konuşması, İstanbul, 2010.

69 Tahmizyan, 1994, 39.

O, Gomidas! Halk şarkılarını insanlara daha farklı akademik bir tarzı gösterebilmek adına solist ve piyano için düzenledi. Fakat hiç bir zaman, söz ezgisinde tek bir nota bile değiştirmede. Piyano eşlik tarzında, sol el aktif ve hareketli değildir, şarkıcıya eşlik eden özel bir tavidir. Bu Avrupa tarzı bir armoni anlayışı değildir. Koro için de Ermeni üslubunda özel düzenlemeler yaptı. Bu yüzden Gomidas Baba, Tanrıdır. Ermeni müziğinin tanrısıdır. Gomidas olmasaydı, şimdi bomboş bir masanın etrafında oturuyorduk.⁷⁰

Gomidas'ın piano ve solist için yazdığı halk şarkısı düzenlemelerine bakıldığında, ana melodinin önüne geçmeyen sade eşlikler yazdığı ve piyanoda sol elin çok fazla aktif olmadığı görülür. Sol el pedal sesleri verirken, sağ el basit hareketlerle ana melodiyi izler. Şahan Arzruni, Gomidas'ın piyano eşliklerini benzer bir biçimde açıklar:

Küçük Asya müziğinde ses tutmak diye bir şey vardır. Ses tutmayı daha işlevsel kıldı, önem kazandırdı ona. Piyano kısmı çok daha geliştirilen ses tutma kısmı oldu. Gomidas'ın eserlerine bakacak olursanız piyano kısmında uzun uzun notalar vardır. Schubert'teki, Schumann'daki gibi kara kara notalar yok, beyaz beyaz notalar var! Uzun uzun bağlar var... O kadar iyi kulağı vardı ki Gomidas'ın, onların doğru olduğunu ve tatmin edici olacağını anladı.⁷¹

Çoğu Ermenice halk şarkısında görüldüğü gibi, Gomidas'ın armonik yaklaşımında da şarkının bir mısrası ya da melodik cümlesi art arda tekrarlandığında, ikinci tekrar hep ufak değişiklikler içerir. Şarkıların içinde birden bire tonal merkezin değiştiği görülebilir. *Hov Arek* için yaptığı düzenleme bu açıdan güzel bir örnektir. Gelenekte tek sesli olan Ermeni müziğini çokseslendirirken geleneksel armoni kurallarını uygular fakat çoklu modalite ve çoklu tonaliteye de olanak tanır. Ezgilerin modal/makamsal yapısı Gomidas'a armonik açıdan da zengin bir kaynak sunar ve bu niteliği kaybetmemek için zaman zaman daha orijinal akorların arayışında olduğu görülür.⁷²

70 H. H., Görüşme, Erivan, 2010.

71 Aktaran Taşçıyan, 2010.

72 Rober Atayan, "Komitas Vardapet" *Grove Music Online*. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/51868> (Ocak 2011); Tahmizyan, 1994, s. 40.

Gomidas'ın müzikal ideallerini ve armonik yaklaşımını, 19. yüzyılda Rus ekolünün etkisi altında gelişen Kafkasya bölgesinin müzikte millileşme çabalarını göz önünde bulundurarak daha geniş bir çerçevede anlamaya çalışabiliriz. Çünkü Gomidas'ın müzikal birikiminin önemli bir bölümünün eğitim aldığı Rus ekolü çatısı altında oluştuğunu biliyoruz. Frolova-Walker, Sovyet cumhuriyetlerinde müzik ve milli kimlik konularını karşılaştırmalı bir perspektifle ele aldığı çalışmasında, halk şarkıları derlemelerinin milli özün paha biçilmez tezahürü olarak görüldüğü ve milli hazine gibi değerlendirildiği 19. yüzyıla dikkat çekerken, romantik milliyetçiliğin çokmilletli sosyalist devlet yapısındaki uyanışını tartışır.⁷³ 19. yüzyılda, Rus halk şarkılarının armonize edilerek sanatsal bir müziğe dönüştürülmesi hedeflenirken bu düzenlemeler ile halk şarkılarının fonksiyonu yeniden tanımlanmış olur. Halk şarkıları milli kültürel mirasın ayırt edici unsurları olarak görülürler. Marina Frolova-Walker'a göre bu süreç, öncelikle Batılı armonik geleneğin çok da tasa edilmeden uygulandığı bir tarz; sonrasında geleneğe daha içeriden, saygılı bir yaklaşım ve en sonunda otantik olduğu düşünülen bir tarza geçiş çabası ile özetlenebilir. Gomidas'ın dönemin birçok müzisyeni ile benzer bir yönelimde olduğu görülebilir. Örneğin IV. dereceyi merkez alan Rus ekolü armoni ile V. dereceyi merkeze alan Batı armonisi arasındaki fark Vladimir Stasov'un keşfi ile Rus otantisitesinin bir kanıtı olarak öne sürülür. Ya da Odoevsky, Gomidas ile oldukça benzer olan armonizasyon stratejilerini aktarırken şöyle ifade eder: "Piyano eşliğini mümkün olduğunca basit tutmaya çalıştık... yedili akorları eklemeye kalkışmadık... bu hem seküler hem de dinsel Rusça şarkı söyleme karakterini tamamıyla bozardı" ⁷⁴ 20. yüzyılın ilk yarısında Üzeyir Hacıbeyov'un Azeri müziğini tamperaman sisteme uyarlama çabaları, fakat bunu yaparken klasik dört ses Batılı armonizasyon yerine kontrapuntal yapıları tercih etmesi de benzer bir yaklaşımı örnekler.⁷⁵

Özetlemek gerekirse, Gomidas'ın Ermeni müziğinde geliştirmeye çalıştığı ar-

73 Marina Frolova-Walker, "National in Form, Socialist in Content: Musical Nation-building in the Soviet Republics". *Journal of American Musicological Society*. 51, 2, (1998): 331-371.

74 A.g.y., 348.

75 A.g.y., 356.

moni anlayışının Ermeni toplumu için milli bir karaktere büründüğü ve böylece daha kolay kabul gördüğü görülmekle birlikte, bu anlayışın Sovyetler Birliği'nde beliren milli müzik stratejileri ile de örtüştüğü söylenebilir.

Peki, dönemin modernist çizgisinde halk şarkılarının çokseslilik prensibiyle düzenlenip estetize biçimde sunulması ve bu şekilde halk müziğinin topluma tanıtılıp sevdirmesi "geleniğin yeniden inşası"⁷⁶ anlamına gelmez mi? Yeniden inşa edilen gelenek nasıl "milli ruh" ile eş tutulabilir? Yani aslında Gomidas'ın "milli şarkı" temsili bir yanıyla da kurgusal bir gerçeklik değil midir? Halk şarkılarının piano eşlikli solo icralarında, ya da çoksesli koral icralarında temel alınan "armoni", sözü edilen Ermeni otantisitesine "yabancı" bir varoluş değil midir?⁷⁷ Avrupa'da erken dönem halk müziği derlemecilerinin çalışmalarına yönelik eleştirilerden biri bu derlemecilerin Batılı *sound* tahayyülünün kaynak kişilerden dinledikleri ile örtüşmemesidir.⁷⁸ Gomidas'ın 1912 yılında vokalist öğrencisi Armenag Şahmuradyan'a piano ile eşlik ettiği ve bazılarında kendisinin okuduğu plak kayıtları, belki de erişebildiğimiz en erken Ermenice ses plak kayıtlarındandır. Bu plaklarda yer alan halk şarkılarının icrası günümüzde de Ermeni toplumu açısından bir otantisite tanımlar düzeyde referans kayıtlar olarak değerlendirilir. İstanbul'da görüşme yaptığım 60-80 yaş arasındaki çoğu kişinin, kilise ortamı dışında hatırladıkları ilk Ermenice müzik örnekleri bu plaklardaki kayıtlardır. Aşağıdaki anlatı, İstanbullu bir Ermeni solistin Gomidas'la ve dolayısıyla Ermenice sözlü dindışı müzik ile tanıştığı dönemi aktarıyor:

76 Milliyetçilik kuramlarında modernist yaklaşımlar için bkz. Benedict Anderson, *Hayali Cemaatler: Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması*, (İstanbul: Metis Yayınları, 1993); Ernest Gellner, *Nations and Nationalism*, (Oxford, Blackwell, 1983); Eric J. Hobsbawm ve Ranger Trance, *The Invention of Tradition*, (Cambridge: Cambridge University Press, 1983).

77 Tahmizian, Gomidas'ın halk şarkılarından esinlenerek yaptığı besteler ve onların çoksesli düzenlemelerinin Ermeni köylüsünün hayatını ve ruhunu yansıttığını belirtir. Tahmizian'a göre, Gomidas'ın sanatında köylünün lirizmi, kahramanlığı, dinsel ayin düşüncesi, doğanın aydınlık hisleri, oldukça zor sosyal şartlar altında yaşanan içsel gerilimi, dramatik çılgılığı ve hoşgörü çağırısı gibi ifadelerin hepsi görülebilir. Tahmizian 1994, 41.

78 Carole Pegg, "Folk music," *Grove Music Online*. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscribe/article/grove/music/09933>. (10 Aralık 2012)

1970'lerde olması lazım... Tamam, hatırladım. 78 devir bir pikabımız vardı bizim, orada Gomidas'ın sesi ile bir plağımız vardı. Plak babamındı, muhtemelen dedemden kalmıştı. O plağı pikaba koyduğunda hadi ya dedim kendi kendime. Yani Gomidas şarkı söylüyor, piyano çalıyor, o kayıt bizde var, demek ki Ermeni müziği diye bir şey var. Bu sadece İtalyanlara, ne bileyim Polonyalıları ait bir şey değil. Tabi ki var, bunu o yaşındaki düşüncelerimle söylüyorum. Aslında var olduğunu yıllar sonra anlıyoruz. Ermenistan bağımsızlığını kazandıktan sonra anlıyoruz ki neler oluyormuş. Ama kapalı bir kutu olduğu için duyamıyoruz...⁷⁹

Halbuki bu icraların çoğunda tarihsel Ermenistan'da yaşamakta olan herhangi bir Ermeni köylüsünün şarkı söylerken vakıf olamayacağı ya da tercih etmeyeceği düzeyde Batılı şan tekniği üslubu hâkimdir. Aslında dünyanın birçok yerinde, müzikte Batılılaşma hedefi ile uygulanan çokseslilik anlayışı ve bunun sonucunda ortaya çıkan icradaki standardizasyon, gelenekteki çeşitliliğin ve üslup farklılıklarının kaybına neden olmuştur. Ermeni kilise müziği alanında uzman müzikolog A. K. ile bir sohbetimizde belirttiği aşağıdaki ifadeler, Batılılaşma motivasyonu ile geleneğin standardizasyonuna yönelik çabanın geleneksel icradaki gerçekliği karşılamadığına dikkat çekiyor:

Bir de Batılı zihniyet bilimsel olacak, yazılı olacak, mesela iki farklı yerde iki ayrı varyantın okunmasını kabul edemiyor. Bunu bir zayıflık, zaaf olarak görüyor. "Düzenlemek lazım, her yerde aynı okunsun" diyor. Halbuki İstanbul'da 40 kilise varsa, 40 ayrı ekol var. Çok zengin. Düşünün, bugün bile aynı şekilde okunmuyor...⁸⁰

Bölgesel yerel tavırların ve diyalektlerin standart repertuar içinde erimeye başlaması ya da yeniden kurgulanan müzikal estetik ile gittikçe birbirine benzeşmesi milli müziğin kurumsallaşması sürecinde birçok ulus-devletin yaşadığı bir deneyim. Örneğin, Türkiye Cumhuriyeti'nin milli müzik inşa sürecinde gelenekleşen "Yurttan Sesler" korosuna yönelik eleştiriler tam da bu yöndedir.⁸¹

79 B. G., Görüşme, İstanbul, 2009.

80 A. K., Görüşme, İstanbul, 2008.

81 Bkz. Necdet Hasgöl, "Cumhuriyet Dönemi Müzik Politikaları," *Folklor'a Doğru* 62 (1996): 27-49; Özgür Balkılıç, *Cumhuriyet, Halk ve Müzik: Türkiye'de Müzik Reformu 1922-1952*, (İstanbul: Tan Kitabevi Yayınları, 2009); Martin Stokes, *Türkiye'de Arabeş Olayı*, (İstanbul: İletişim Yayınları, 1998).

Bugün İstanbul'da, birkaç istisnai grup ve müzisyen dışında, Ermeni müziğinin neredeyse tek performans alanı olan kilise korolarının icralarında benzer bir durum gözlenebilir. Gerek halk müziği gerekse litürjik müzik icrasında, çoksesli ve koral düzenlemeler ve Batı tekniğinde şarkı söyleyen solistler ön plandadır.⁸² Gomidas'ın halk müziği ve dini müzik çalışmalarının bir yönüyle bu standardizasyona hizmet ettiği söylenebilir, fakat öte yandan yazılarında, halk şarkılarındaki lehçelere ve müzikal üslup çeşitliliğine değinmeyi de ihmal etmemiştir.⁸³ Ancak dönemi içinde siyasi koşulların kendisini, Ermeni halk müziği lehçeleriyle ilgili

82 İstanbul'da günümüz Ermeni müziği icralarının çoksesli karakterini belirleyen diğer bir etken de 1960'lı yılların sonlarında İstanbul Ermeni toplumunun Sovyet Ermenistanı ile ilişkilenebilir. Özellikle o dönemde İstanbul'a getirilen plaklar, notalar, dans koreografileri müzikal belleğin ve bugünkü icra biçiminin yeniden yapılanmasında önemli rol oynar. Sovyet Ermenistanı'nda Batılı çoksesliliğin gelişmesinde etkili olan önemli bir faktör ise 1920'li yıllarda Sovyet yönetimini güçlendirmek üzere farklı etnik toplulukların milli bütünlüğünü güçlendirme ve bu topluluklar arasındaki eşitsizliği ortadan kaldırmak üzere etkili bir yerelleştirme politikası olarak görülen *korenizatsiya*dır. Andy Nercessian'in *The Duduk and National Identity in Armenia* (Duduk ve Ermeni Milli Kimliği) isimli kitabında Sovyet ideolojisinin hedeflerini kabaca üç kategori ile açıklar: "İlk olarak, Avrupalılaşma ile şekillenen 'ilerleme' hedefi. İkinci olarak, örneğin opera gibi sınıf farklarını ortaya koyan kültürel formların elimine edilmesi. Üçüncü olarak da kültürün milli unsurlarının varlığını sürdürmesi..." Dolayısıyla halk müziği topluluklarının kurulması, geleneksel çalgı ve ezgilerin Avrupa tarzı armonizasyonlarla standardize edilmesi ve halk müziğinin Avrupa klasik müziği düzeyine erişmesi yönünde uğraş verilmesi, özellikle 1920'li yıllarda *korenizatsiya* politikasının temel stratejileri olarak görülmüş ve Ermeni müziğinde de bu yönde bir ilerleme katedilmiştir. Andy Nercessian. *The Duduk and National Identity in Armenia* (USA, Scarecrow Press, 2001). Bu formasyon içinden yetişmiş olan Hovannes Badalyan, Tatul Altunyan, Haçadur Avedisyan, Parseğ Ganaçyan, Aram Haçaduryan, Rupen Matevosyan ve Ophelia Hampartzumyan gibi müzisyenlerin kayıtları ise 1960'lı yılların sonlarından bugüne İstanbul Ermeni toplumunda gelişen Ermeni müziği estetiğinin belirleyici modelleri olmuşlardır.

83 Bir makalesinde halk şarkılarındaki lehçelere ve müzikal üslup çeşitliliğine dair şunları aktarır: "Ezgiler dağ ezgileri ve ova ezgileri olarak sınıflandırılır, böylelikle dağ ve ova arasında doğal bir coğrafi sınır çizilir. Bu ezgiler bölgelere göre farklı müzikal lehçelere gruplandırılır: Abaran, Şirag, Alaşgerd [Eleşgirt], Van, Mogk, Muş, Agn [Eğin, bugün Kemaliye] vs. Üçüncü olarak da, bir bölgenin müzikal üslubunun belirlenmesinde öne çıkan, bölgenin sanatsal ruhunun karakteristik özelliklerini temsil eden köylerin isimlerine göre adlandırılır: Goğp, İğdir [İğdir], Plur, Sardarabad, Garni, Kanaker, Alikuçağ, Masdara, vs. Örneğin Doğulu Ermeni köylüsü nezdinde, Goğp köyünün ezgileri değerli, övgüye şayan ve meşhurdurlar." Komitas Vardapet, "An Overview of Armenian Peasant Music" *Komitas: Essays and Articles, The Musicological Treatises of Komitas Vardapet* içinde, Vatsche Barsoumian (çev.) (Pasadena: Drazark Press, 2001): 43. Bu kitapta, s. 136.

çalışmasını tamamlamaktan ve Batı Ermenistan'daki coğrafi ve müzikal sınırları tarif etmekten alıkoyduğunu belirtir.⁸⁴

Sonuç olarak, Gomidas'ın araştırmalarının ve icralarının şüphesiz önemli düzeyde tarihsel bilgiyi ve hafızayı aktardığını kabul etmekle birlikte; dönemi içinde yeniden inşa edilmiş bir sanatsal estetik kurguladığını; bu estetiğin şüphesiz yeni bir müzikal otantisite yarattığını; fakat bu otantisitenin oldukça eski çağlara dayanan katıksız bir özü temsil edemeyeceğini ifade etmek gerekir. Otantisite aslında bir atıftır. Geleneğin belki de en önemli ayırt edici yönlerinden biri öz-neler tarafından bir seçime tabi tutulmasıdır. Otantisite geçmiş referans olsa da geçmişe yüklenen değer, yargı ve nitelikler otantisitenin tanımlandığı an, yani bugün yapılmaktadır.⁸⁵ Otantisite, geleneğin şimdiki zamana ilişkin çerçevesini kurar ve kültürel sürekliliğe dair tarihsel bir perspektif sağlar.⁸⁶ Bu yüzden, geçmişe ait olduğu kadar, geçmişin bugünde somutlanması, korunması, canlandırılması ile aslında bugüne aittir.

REFERANSLAR

- Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso, 1983..
- Atayan, Robert, Armineh Grigorian, and Aram Kerovpyan "Komitas Vardapet." *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. Oxford University Press. Accessed January 20, 2014.
- Balkılıç, Özgür. *Cumhuriyet, Halk ve Müzik: Türkiye'de Müzik Reformu, 1922-1952*. İstanbul: Tan Kitabevi Yayınları, 2009.
- Barth, Fredrik. *Ethnic Groups and Boundaries: The Social Organization of Culture Difference*. USA: Waveland Press, 1998.
- Bartók, Béla. "Gypsy Music or Hungarian Music?" Benjamin Suchoff (ed.), In *Béla Bartók Essays*, (New York: St. Martin's, 1797 (1931), 206-33.

84 A.g.y.

85 Müzikte otantisite tartışması için bkz. Ayhan Erol, *Müzik Üzerine Düşünmek*. (İstanbul: Bağlam Yayınları, 2009): 207-10.

86 Philip V. Bohlman, *The Study of Folk Music in the Modern World*, (USA: Indiana University Press, 1988): 10.

- Bauman, Zygmunt. "Soil, Blood and Identity." *The Sociological Review* 40 (1992), pp. 678-9.
- Bohlman, Philip. V. *The Study of Folk Music in the Modern World*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1988.
- Bohlman, Philip. V. *The Music of European Nationalism: Cultural Identity and Modern History*. USA: ABC-CLIO, 2004.
- Dumont, Louis. *Essays on Individualism: Modern Ideology in Anthropological Perspective*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1986.
- Erol, Ayhan. *Müzik Üzerine Düşünmek*. İstanbul: Bağlam Yayınları, 2009.
- Frigyesi, Judit. "Béla Bartok and the Concept of Nation and 'Volk' in Modern Hungary." *The Musical Quarterly* 78(2) (1994), p. 255-287
- Frolova-Walker, M. "National in Form, Socialist in Content: Musical Nation-Building in the Soviet Republics." *Journal of American Musicological Society* 51(2) (1998), pp. 331-371.
- Gazimihal, Mahmut. R. *Şarkî Anadolu Türkü ve Oyunları*. İstanbul: Evkaf Matbaası, 1929.
- Gazimihal, Mahmut. R. *Anadolu Türküleri ve Musiki İnkılabımız*. İstanbul: Doğu Kütüphanesi, 2006 (1928).
- Gellner, Ernest. *Nations and Nationalism*. Oxford: Blackwell, 1983.
- Hasgöl, Necdet. "Cumhuriyet Dönemi Müzik Politikaları." *Folklorla Doğru*, 62 (1996), s. 27-49.
- Haydon, Glen. *Introduction to Musicology*. The University of North Carolina Press, 1941.
- Herder, Johann Gottfried. *On the Origin of Language*, edited by John Moran. Chicago: University of Chicago Press, 1996.
- Hobsbawm, Eric. "Introduction: Inventing Traditions" Eric Hobsbawm and Terence Ranger (eds.), In *The Invention of Tradition*, Cambridge, (UK: Cambridge University Press, 1992), pp. 1-14.
- Kasbaryan, Kurken (der.) *Gomidası Jamanagagitsneri Huşerum yev Vgayutyunnerum*. Erivan: Sarkis Khaçents, Printinfo, 2009.

- Kazarian, Hachig T. "The Modal Systems of Armenian Sacred Music." PhD diss., Eastern Michigan University, 1983.
- Kerovpyan, Aram ve Altuğ Yılmaz. *Klasik Osmanlı Müziği ve Ermeniler*. İstanbul: Surp Pırgıç Kültür Yayınları, 2010.
- Merriam, Alan. *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press, 1964.
- Myers, Helen (Ed.). *Ethnomusicology: An Introduction*. UK: The Macmillan Press Ltd, 1992.
- Nercessian, Andy. *The Duduk and National Identity in Armenia*. USA: Scarecrow Press, 2001.
- Nettl, Bruno. *The Study of Ethnomusicology: Thirty-one Issues and Concepts*. The University of Illinois Press, 2005.
- Nichanian, Marc. *Writers of Disaster: Armenian Literature in the Twentieth Century*. USA: The Gomidas Institute, 2002.
- Oshagan, Hagop. "Hayasdanyayts Kraganutyun", *Mehyan*, March (1914), p. 40.
- Ota, Minea. "Why is the 'Spirit' of Folk Music So Important? On the Historical Background of Bela Bartok's Views of Folk Music." *International Review of the Aesthetic and Sociology of Music* 37(1) (2006), pp. 33-46.
- Öztürkmen, Arzu. *Türkiye'de Folklor ve Milliyetçilik*. İstanbul: İletişim Yayınları, 1998.
- Pahlevanian, Alina, Aram Kerovpyan, and Svetlana Sarkisyan. "Armenia: Folk Music." *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford University Press. Accessed August 20, 2011.
- Pegg, Carol. "Folk Music." In *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford University Press. Accessed July, 2011.
- Poladian, Sirvart. "Komitas Vardabet and His Contribution to Ethnomusicology." *Ethnomusicology* 16(1) (1972), pp. 82-97.
- Sharp, Cecil. *English Folk Songs: Some Conclusions*. Belmont, Cal.: Wadsworth, 1965 (1907).
- Smith, Anthony. *Myths and Memories of the Nation*. Oxford University Press, 1999.
- Stokes, Martin. *The Arabesk Debate: Music and Musicians in Modern Turkey*. New York: Oxford University Press, 1992.

- Stone, Ruth. *Theory for Ethnomusicology*. New Jersey: Pearson Prentice Hall, 2008.
- Suni, Grikor M. *Armenian Music: Sketches in Armenian Musicological History*. Eri-
van: Museum of Literature and Art, 2005 (1919).
- Şenel, Süleyman. "Cumhuriyet Dönemi'nde Türk Halk Müziği Araştırmaları." *Folklor
Edebiyat Dergisi* 17 (1999), s. 99-128.
- Tahmizyan, Nikoğos G. *Gomidasın Jev Hay Joğovurti Yerajşdagan Jarankutyunı*.
Pasadena: Trazarg, 1994.
- Taşçıyan, Alin. "Anadolu'nun Has Sesi Gomidas Anılıyor." *Star Gazetesi*. 12 Aralık 2010.
- Tekelioğlu, Orhan. "Ciddi müzikten Popüler Müziğe Musiki İnkılabının Sonuçları", Gönül
Paçacı (ed.), *Cumhuriyetin Sesleri* içinde (İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1999).
- Tenzer, Michael. *Analytic Studies in World Music*. USA: Oxford University Press, 2006.
- Vardapet, Komitas. *Komitas: Essays and Articles, The Musicological Treatises of Ko-
mitas Vardapet*. çev. Vatsche Barsoumian. California: Drazark Press, 2001.
- Yıldız, Burcu. *Experiencing Armenian Music in Turkey: An Ethnography of Musicul-
tural Memory*. Würzburg: Ergon Verlag, 2016.
- Zekiyan, Boğos L. *Ermeniler ve Modernite: Gelenek ve Yenileşme/özgüllük ve Evren-
sellik Arasında Ermeni Kimliği*. İstanbul: Aras Yayıncılık, 2002.

Görüşmeler

- A. K. İstanbul, Türkiye, Temmuz 2008.
- A. S. Erivan, Ermenistan, Eylül 2010.
- B. G. İstanbul, Türkiye, Ekim 2009.
- D. L. İstanbul, Türkiye, Eylül 2010.
- H. H. Erivan, Ermenistan, Eylül 2010.
- Z. T. Erivan, Ermenistan, Eylül 2010.

GOMİDAS VARTABED'İN KRONOLOJİK YAŞAMÖYKÜSÜ

- 1869 Gomidas Vartabed, yani dünyevi ismiyle, Soğomon Soğomonyan Gudina/ Kütahya'da dünyaya gelir. Annesi Bursalı Takuhi Hovhannisyan, babası ise Kütahyalı Kevork Soğomonyan'dır.
- 1870 Annesini kaybeder. Bakımını babaannesi Maryam üstlenir.
- 1880 İlk öğrenimini Kütahya'da tamamlar. Bir süre Bursa'da annesinin ailesinin yanına giderek oradaki Ermeni okuluna devam eder. Bir yılı tamamlamadan babasının ölüm haberi üzerine Kütahya'ya geri döner.
- 1881 *Surp* [Aziz] Teotoros Ermeni kilisesinin güzel sesli *tıbiri* [muganni], Kütahya ruhani lideri Kevork Vartabed Tertzagyan tarafından *Surp* Eçmiadzin başkatedralinin bulunduğu Vağarşabad'a götürülür. Ermeniceye henüz hâkim olmayan Soğomon, bir süre önce Gatoğigos Kevork IV tarafından kurulmuş olan *Kevorkyan Hokevor Cemaran*'daki [Kevorkyan Ruhban Okulu] eğitimine başlar.
- 1890 *Cemaran*'ın ilk beş sınıfından mezun olarak *sargavak* [diyakoz] rütbesi alır. Aynı okulun *lıssaran* [yüksek okul] bölümüne başlar.
- 1891 Derlemiş olduğu 37 halk şarkısı ve dansını bir araya getirerek ilk koleksiyon defterini oluşturur.
- 1892 *Cemaran*'dan izin alarak, Eçmiadzin, Tiflis ve İstanbul üzerinden memleketi Kütahya'ya gider. Ermenice dini şarkıları ve Türkçe şarkıları notaya alır.
- 1893 *Cemaran* öğrencilerinden notaya çektiği dini şarkıları *Hokevor Yeğanager* [Ruhani Ezgiler] başlığı altında bir derleme defterinde toplar. *Cemaran*'dan mezun olur. Gatoğigos Mıgırdıç Khrimyan tarafından okulun müzik öğretmenliğine atanır.
- 1894 "Hayots Yegeğetsagan Yeğanagerı [Ermenilerin Kilise Ezgileri]" makalesi *Ararad* [Ağrı Dağı] dergisinde yayınlanır. *Apeğa* [ön rahip] olarak takdis edilerek "Gomidas" ismini alır.
- 1895 *Vartabed* [rahip] rütbesi alır. Magar Yegmalyan'la batı müziği kuramı çalışmak üzere Tiflis'e gider. Eğin şarkıları transkripsiyonlarını içeren *Şar Agna Joğovırtagan Yerkeri* [Eğin Halk Şarkıları Dizisi] Vağarşabad'da basılır.
- 1896-1899 Mıgırdıç Khrimyan'ın girişimleri ve Aleksantr Mantaşyan'ın maddi desteği ile müzik eğitimine devam etmek üzere Berlin'e gider. Richard Schmidt'in özel müzik okulunda icra ve beste, Friedrich Wilhelm Üniversitesi'nde

(bugünkü Humboldt Üniversitesi) de müzikoloji dersleri alır. Burada bulunduğu süre içinde bir dizi halk ve kilise şarkısının çoksesli düzenlemelerini yazar.

- 1897 Ararad'da "Hay Yegeğetsagan Yerajışdutyunı JT Tarum: A şırçan 1839-1874 [19. Yüzyılda Ermeni Kilise Müziği: Birinci dönem 1839-1874]" makalesi yayınlanır.
- 1899 Hocası Oskar Fleischer tarafından Uluslararası Müzik Cemiyeti'nin kongresine davet edilir. Ermeni halk ve kilise müziği üzerine Almanca bir tebliğ sunar. Sunumunu Scharwenka müzik okulunda bir konserle tekrarlar. Ermenice, Kürtçe, Farsça ve Türkçe şarkılardan örnekler verir. Cemiyetin yayını *Sammelbände der Internationalen Musik-Gesellschaft*'ın ilk sayısında "Die armenische Kirchenmusik [Ermeni Kilise Müziği]" başlıklı makalesi yayınlanır. Eçmiadzin'e dönerek, *Cemaran*'ın müzik öğretmenliğini ve koro şefliğini üstlenir.
- 1900 "Loretsineri kutani horovel [Lorililerin saban şarkısı]" düzenlemesi St. Petersburg'da Ayvazovski anısına oluşturan bir albüm içinde yayınlanır.
- 1901 Uluslararası Müzik Cemiyeti'nin toplantısı için Berlin'e, oradan da Leipzig, Aachen ve Paris'e geçer. *Cemaran*'daki bir konferansta, Ermeni kilise müziğinin *ut tzaɣn* [sekiz ses] sistemi üzerine bir tebliğ sunar.
- 1902-1910 Öğrencilerinden kurduğu koro ve orkestrayla çeşitli konserler verir. Halk şarkılarını derlemeye ve düzenlemeye devam eder. Birçok şiiri besteleyerek öğrencilerine öğretir. Tiflis, Bakü, Erivan, İğdir, Batum ve Eçmiadzin'de konuşmalar yapar, konserler verir.
- 1903 *Hantes Hayakidutyan / Zeitschrift für armenische Philologie* dergisinde "Armeniens volkstümliche Reigentänze [Ermeni Halk Çember Dansları]" makalesi yayınlanır.
- 1903-1905 Manug Apeğyan'la birlikte *Hazar U Mi Khağ* [Binbir Şarkı] adı altında iki ciltte 100 halk şarkısı sözü yayınlar.
- 1906 Berlin ve Paris'e gider. Paris'te Fransız ve Ermenilerden kurmuş olduğu koroyla düzenlediği şarkıları sahneler. Yerel basında geniş yer bulan bu konser sonrasında, Claude Debussy'nin hayranlığını dile getirdiği aktarılır.
- 1907 Van'da kıtlıkla mücadele eden Ermeniler yararına bir konser vermesi için Cenevre'ye davet edilir. Ermeni ve Rus koristlerden oluşan bir koroyla konser verir. Oradan Lozan'a, Paris'e ve Venedik'e geçer. Venedik'te bir

konuşma yapar, arşivde araştırmalarda bulunur. Paris'te 12 halk şarkısı düzenlemesini (altısı piyano eşlikli solo için, altısı koral) *Hay Knar: Hava-kadzu Keşçug Yerkeri* (Ermeni Liri: Köylü Şarkıları Derlemesi) adı altında yayınlatır. Uluslararası Müzik Cemiyeti'nin Fransa kolunun yayını *Le Mercure musical et bulletin français de la S.I.M.* dergisinde "La musique rustique arménienne [Ermeni Köylü Müziği]" makalesi yayınlanır.

1909 Projelerini gerçekleştirmek için ihtiyacını duyduğu manevi destek ve maddi imkânları Eçmiadzin'de bulamadığını düşünerek, Gatoğigos Madteos İzmirliyan'a bir istifa mektubu yazar. Sevan gölü üzerinde bir manastırda inzivaya çekilip çalışmalarına odaklanma ricasında bulunur. İstifası reddedilince Eçmiadzin'den ayrılmaya karar verir.

1910 Yaz başında İstanbul'a gelen Gomidas'a *Surp Badarak*'ın [Kutsal Ayin] çokseslendirilmesi üzerine çalışması için Galata kilisesinin yanındaki binada bir yazıhane tahsis edilir. Bir süre hâlâ ailesinin yaşamakta olduğu Kütahya'da, Afyon-Karahisar'da, Eskişehir'de, Bursa'da kaldıktan, buralarda koral konserler verdikten ve ayin yönettikten sonra sonbaharda İstanbul'a geri döner. İstanbul'un Ermenice gazetelerinde yayınlanan küçük bir ilan, Gomidas'ın bir süre şehirde kalacağını ve büyük bir koro kuracağını duyurur. Bir hafta boyunca, Getronagan ve Esayan okullarının salonları, kayıt olmak ve kulak sınavına girmek üzere gelmiş olan öğretmen ve öğrenciler, üniversiteliler ve çeşitli müzik derneklerinin üyeleriyle dolup taşar. *Kuşan* [Ozan] korosu üç yüz kişilik kadrosuyla provalarına başlar. Provalar genelde Pera'daki Esayan okulunun salonunda yapılmaktadır. İstanbul'da korosuyla birlikte bir dizi konser verir. Ayrıca dört sesli erkek korosu için düzenlediği "Akh Maral Can" şarkısı İstanbul'da *Amenun Daretıuytsı*'da [Herkesin Salnamesi] yayınlanır.

1911 İstanbul'da, İzmir'de, İskenderiye ve Kahire'de konserler verir. Yazı Avrupa'da geçirir. Getronagan Okulu'nda müzik dersi vermeye başlar. İstanbul'un diğer Ermeni okullarında da, öğretmenlerle, Ermeni müziğini ve dansını çocuklara öğretme yöntemleri üzerine çalışır. Bu sırada, öğrencileri Parseğ Ganaçyan, Mihran Tumacan, Vağarşag Sirvantzdyants, Hayg Semerciyan ve Vartan Sarkisyan'la çalışmalar yürütür. Öğrencileri, müzik pedagojisi derslerini Nigoğosyan Okulu'nun öğrencilerine ders vererek ve onlar için şarkılar yazarak gerçekleştirirler.

- 1912 İstanbul'da korosuyla birlikte verdiği konserlerin gelirini Ermeni hastanesine ve kurmayı planladığı konservatuvar fonuna aktarır. Adapazarı ve İzmir'de konuşmalar yapar. Leipzig'e geçerek düzenlemelerini *Hay Keğçuş Yerker* [Ermeni Köy Şarkıları] adı altında yayınlatır. Paris, Londra, Leipzig ve Berlin'de kaldıktan sonra İstanbul'a döner. Bir süre ev arkadaşı Panos Terlemezyan'la Kütahya'yı ziyarette gider.
- 1913 Öğrencileriyle birlikte Bardizag'ı [Bahçecik] ziyaret ederek, köyün gençlerinden oluşan bir koro kurar. Balkan Harbi'nden dolayı İstanbul'da değişen siyasi ortama dair kaygılıdır. Kafkaslar'a geçme niyetindedir ancak Osmanlı tebaası olduğundan sıkıntılar yaşamaktadır. Adapazarı'ndaki Aramyan okulunda Ermeni halk ve âşık müziği geleneğine dair bir konuşma yapar. Batum ve Tiflis üzerinden Eçmiadzin'e geçer. Iğdır, Godayk, Abaran, Aşdarag gibi yerlerde derlemeler yapar. İstanbul'a geri dönerek Ermeni harflerinin icadının 1500. ve Ermeni matbaasının 400. yıldönümü etkinlikleri düzenleme komitesinde görev alır. Bu etkinlikler için "Ov Medzaskanç Tu Lezu [Ey Sen Fevkalade Dil]" eserini yazar.
- 1914 Notaya çekip düzenlediği "Der Voğormya [Tanrım Merhamet Et]" İstanbul'da *Amenun Daretsuysı*'nda yayınlanır. Uluslararası Müzik Cemiyeti toplantısı için Paris'e gider. Oradan Viyana ve Filibe'ye (Plovdiv) geçerek konuşmalar yapar. Toros Azadyan, Gomidas'ın iki buçuk ay sonra İstanbul'a döndüğünde Sirkeci Garı'nda coşkuyla karşılandığını yazar. Bu gezinin sonucunda, İstanbul'da yayınlanan *Azadamard*'da [Özgürlük Mücadelesi] "Hay Yerajışdutyan Hağtanagı [Ermeni Müziğinin Zaferi]" söyleşişi yayınlanır. Kısa bir süre Almanya'ya gider, İstanbul'a döner.
- 1915 24 Nisan 1915 günü tutuklanarak Çankırı kampına gönderilir. Kamptan geri dönen sekiz kişiden biri olur.
- 1916 Bir süre çalışmaya devam eder, ruh sağlığının iyice bozulması üzerine Ekim ayında La Paix hastanesine kaldırılır.
- 1919 İstanbul'dan Paris'teki Ville-Évrard hastanesine nakledilir.
- 1921 Villejuif'te bir kliniğe nakledilir.
- 1935 Klinikte vefat eder.

FOTOĞRAFLAR
BELGELER
YAYINLAR

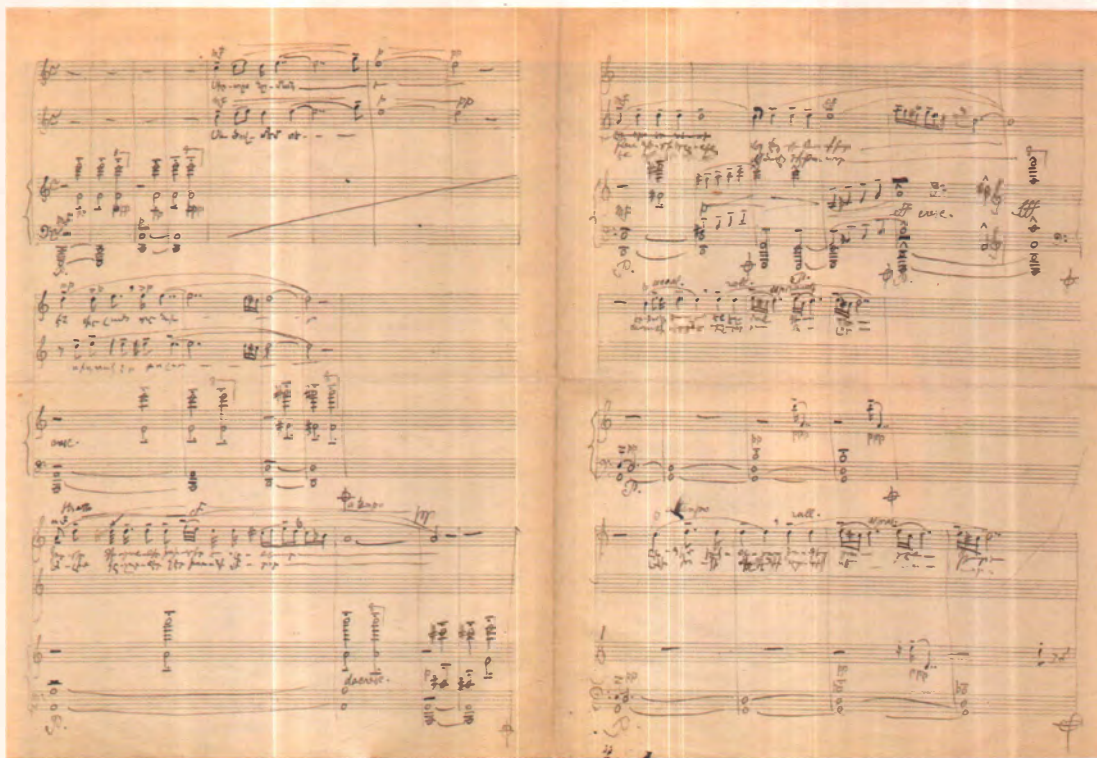
Kitabın bu bölümünde yer alan görseller başlıca üç kaynaktan alındı.

1. Kurken Kasbaryan'ın, çoğunluğu Erivan'daki Yeğişe Çarents Edebiyat ve Sanat Müzesi Gomidas Vartabed Arşivi'nde yer alan fotoğraf, belge ve yayınlardan oluşan Ermenice/İngilizce kitabı: *Gomidas Vartabed 1869-1935* (Erivan: Sarkis Khaçents, 2009). Kasbaryan'ın bu kitapta kullandığı görsellerin dijital kopyaları, *Resounding Gomidas' Legacy* projesi çerçevesinde edinilerek kitabımıza alındı. Okuyucunun daha kolay ulaşabileceği bir kaynak olduğu için ilgili arşiv(ler) yerine Kasbaryan'ın kitabı referans gösterildi.
2. Bu kitabın yazarlarından Melissa Bilal'in uzun süreli araştırmaları sırasında biriktirdiği materyaller. Bunlardan orijinali kendinde bulunanlar "Melissa Bilal arşivi" referansı ile; kütüphane ve kurum arşivlerinden derledikleri, ilgili kurumun adıyla belirtildi.
3. Orlando Carlo Calumeno Koleksiyon ve Arşivi'nde bulunan yayınlar, *ephemera* materyalleri ve plaklar.



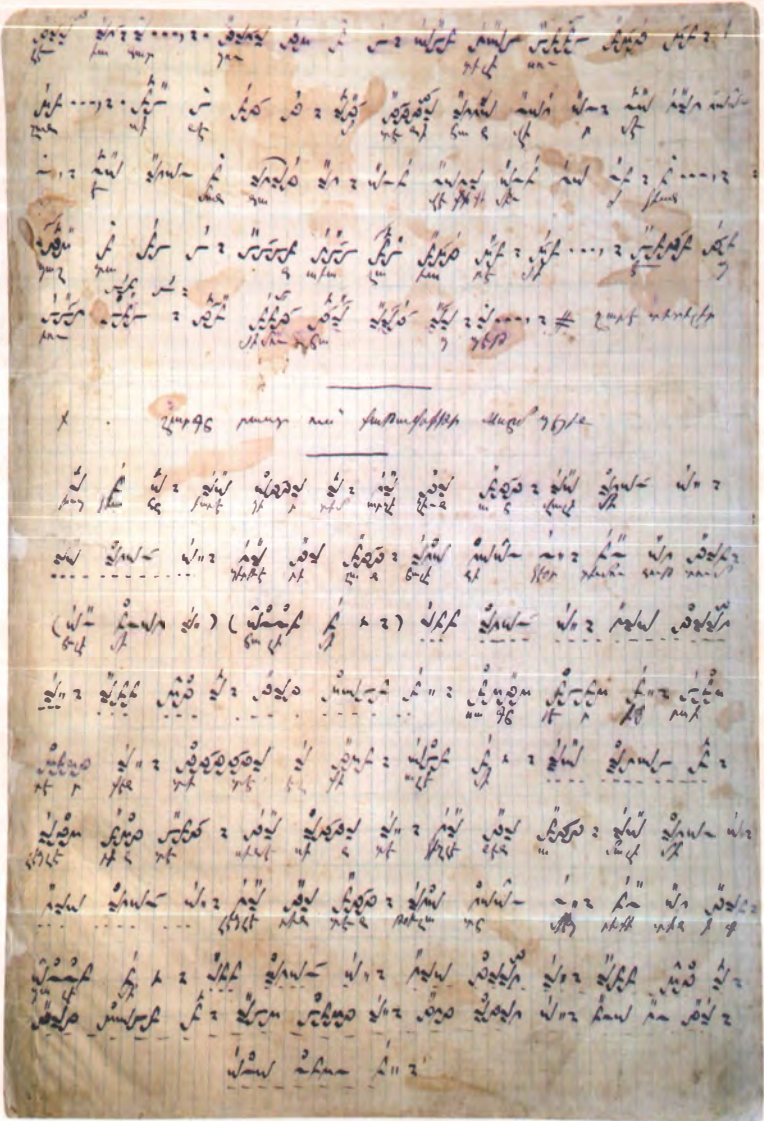
Gomidas Vartabed, 1915, İstanbul.

Kurken Kasbaryan, a.g.y.



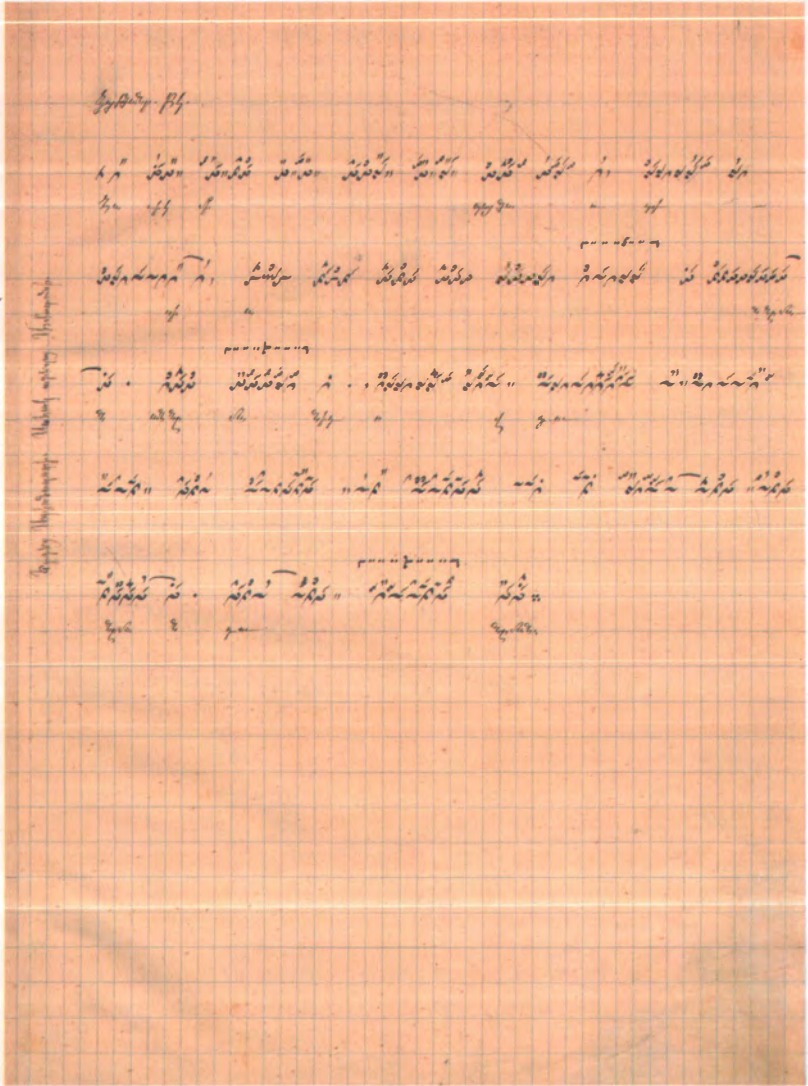
Gomidas Vartabed'in düzenlediği "Anduni" şarkısının orijinal kopyası.

Kurken Kasbaryan, a.g.y.



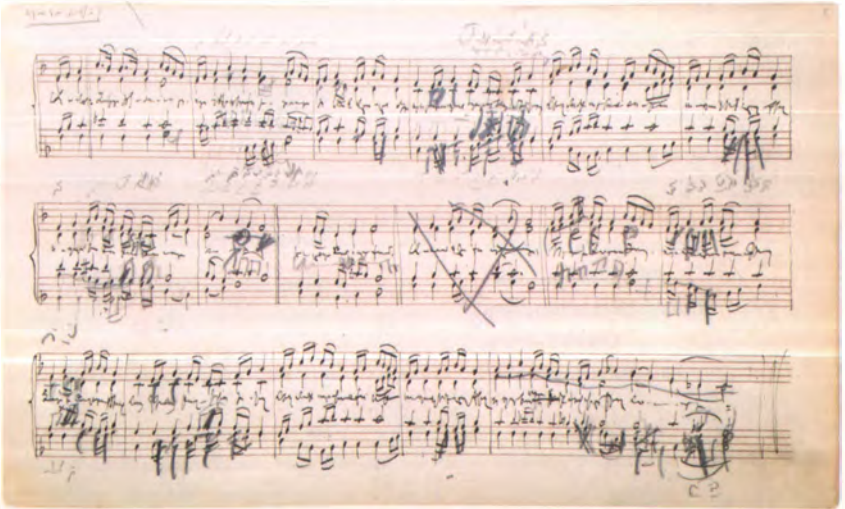
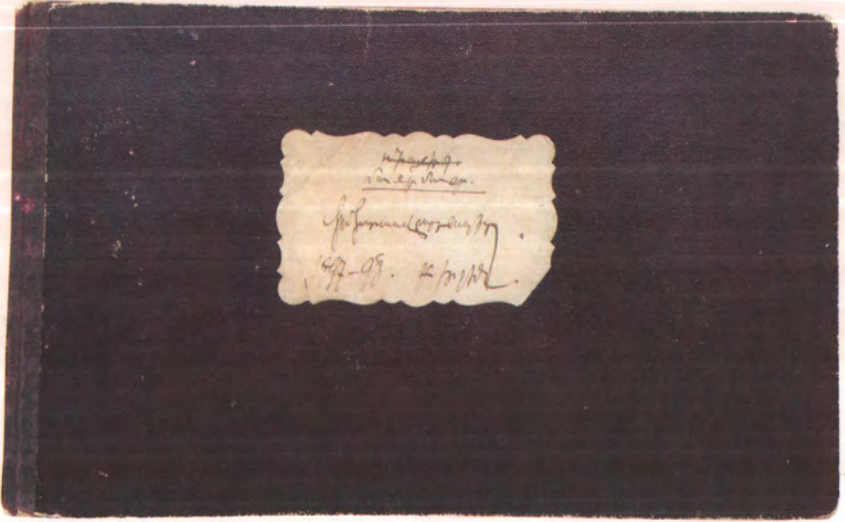
Gomidas Vartabed'in Türkçe derlemeleri içinde yer alan, Hampartzum notasıyla ve Ermeni harfleriyle yazılmış bir şarkı.

Yeğişe Çarents Edebiyat ve Sanat Müzesi Gomidas Vartabed Arşivi, Erivan.



**Diyakoz Soğomon Soğomonyan'ın Rahip Sahag Amaduni'den 24 Mart 1893'te derlediği
Havig Mi Baydzar Desi (Aydınlık Bir Kuş Gördüm) ortaçağ dağının
Ermeni notalarıyla transkripsiyonu.**

Kurken Kasbaryan, a.g.y.

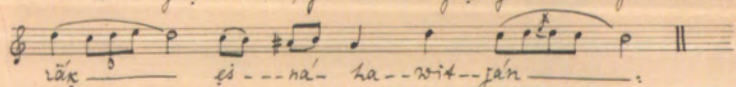
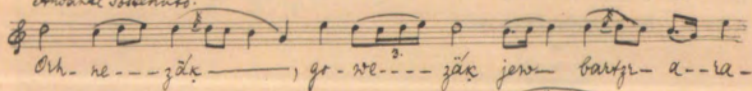


Üzerinde Gomidas Vartabed'in imzası da bulunan, 1897-1898 tarihinde Berlin'deki çalışmalarını içeren defterinin kapağı ve iç sayfalarından biri.

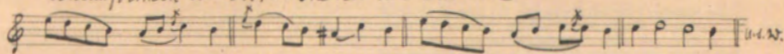
Yeğişe Çarents Edebiyat ve Sanat Müzesi Gomidas Vartabed Arşivi, Erivan.

Aradchin Hain = Aradchin Koghm (erste Gattung).

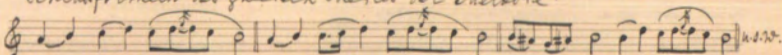
Andante sostenuto.



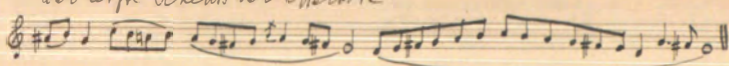
Schlussformeln des ersten Theiles der Melodie.



Schlussformeln des zweiten Theiles der Melodie.

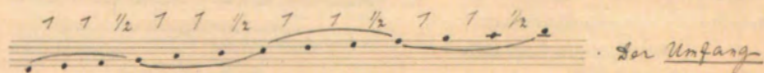


der letzte Schluss der Melodie.



3) Yerkrovd Hajn jephanax, T. h. Melodie des zweiten Taus.

Er hat zwei Gattungen, deren Tetrachordenecke von den vier einander verbundenen Sm-Tetrachorden besteht:



der ersten Gattung ist eine grosse und der dergreisten kleine Note. Das Haupt-Tetrachord des ersten Theiles der ersten Gattung sind: 1) Das erste aufsteigende Tetrachord eine Octave zu hoch gesungen und 2) gleich nach dem ersten, das dritte absteigende folgt. Das des ersten Theiles der zweiten

umgekehrt

Gomidas Vartabed'in Ermeni kilise müziği üzerine yürüttüğü çalışmanın el yazısı notlarından bir sayfa, 1899, Berlin.

Kurken Kasbaryan, a.g.y.

Die armenische Kirchenmusik

von
Komitas Keworkian
(Kiewinischin.)

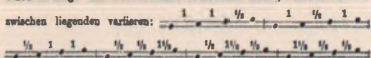
I. Das Interpunktionsystem der Armenter.

A. Das Psalmmodieren.

Das Tetrachordensystem. — Die Psalmodie. — Die Recitation und ihre Elemente:

A. Die Dauer, B. die Accentuation und C. die Interpunktion.

Die armenische Volks- und Kirchenmusik ruht nicht auf der Grundlage europäischer Tonart, sondern auf dem Tetrachordensystem, in der Weise, daß in der Verkettung der Quartan miteinander der letzte Ton der vorausgehenden Quartan zum ersten der folgenden wird. Die herrschende Quartan der armenischen Musik ist die Dur-Quartan, deren Anfangs- und Endton immer unverändert bleibt, während die dazwischen liegenden variieren:



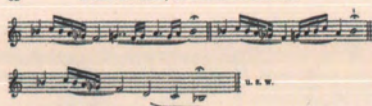
Aus der verschiedenen Zusammenfügung dieser sechs Quartan bilden sich alle armenischen Melodien.

Das Psalmmodieren teilt man in in:

a) **PSALMODIS.** Das entsprechende Wort in der armenischen Sprache bedeutet Psalmsprechen. Es hält die Mitte zwischen Rede und Gesang. So wird gesänglich gesprochen: Psalm, Hymne, Gebet, das alte Testament (mit Ausnahme der prophetischen Bücher).

b) **RECITATIV.** Es setzt eine bestimmte musikalische Gruppierung voraus:

1) **Poch**, d. h. Wechsel, ein zwischen zwei Solostimmen seiner Psalm. Der Umfang des Wechsels ist eine kleine Tetrachorde. Die Psalmverses zerfallen gewöhnlich in zwei Abschnitte ziemlich gleiche Länge haben. Das erste Wort des ersten Abschnittes fliegt mit *g* an und wird bis zur Betonung desselben Wortes über der Tonhöhe steigt *g* auf *a*. Auf demselben verkehrt Betonung des letzten Wortes des ersten Abschnittes, wo *d*



Die Interpunktion und Accentuation zusammen bilden ein Intervall der Quinte: *f-g-a-b-c* oder *f-g-a-b-de*. Die Töne *d*, *es* und *des* sind nur als melodische Biegung zu betrachten, sie bilden mit den Interpunktionen- und Accentuationen zusammen vier Arten von Tetrachorden und einen Umfang der verminderten Oktave: *d-de*.

Die vier Tetrachorde sind: a) Dur: 1) *f-g-a-b* und 2) mit der kleinen Sekunde: *f-g-a-b-de*; und b) Moll: 1) *o-d-e-f* und 2) mit der kleinen Sekunde: *b-c-d-e-f*.

Über den Melodiebau des Psalmengesanges wird ausführlich im Achttonsystem gesprochen, weil sie mit den Achttonmelodien gemengen werden.

(Evangelium Johannis 20, 15.)

Wortaccent. Storaket

Seer-bō a-wē-tā-rē-nās Hī-mē-mē Kri-to-nē-mē wor est Hōd-ban-ōd,

Bayanformel Anhangformel | Storaket |

Tēr mer Hī-mēs Kri-stos a - - - - - mē: A - mēs mēs Hī - mēs

Accent-Both. | Havarach-Storaket | Geta-Anhangformel. | Bough-Both |

hā dū' a' hōt, so - chō-dum, nē-mā aje-pmē thē - a mē'ā

Seitanfong. | Mishaket | Jerkar-Both | Seitanfong

thē par-tis-pam i - mē, a - mēs mē - mē. ter jo - thō dū
(verse 2. 24)

Gomidas Vartabed'in
Uluslararası Müzik Cemiyeti'nin
Sammelbände der Internationalen
Musikgesellschaft adlı
dergisinin 1899'da yayınlanan
ilk sayısında yer alan
"Die armenische Kirchenmusik"
(Ermeni Kilise Müziği)
makalesinin ilk sayfası ve iç
sayfalarından biri.

[illegible]

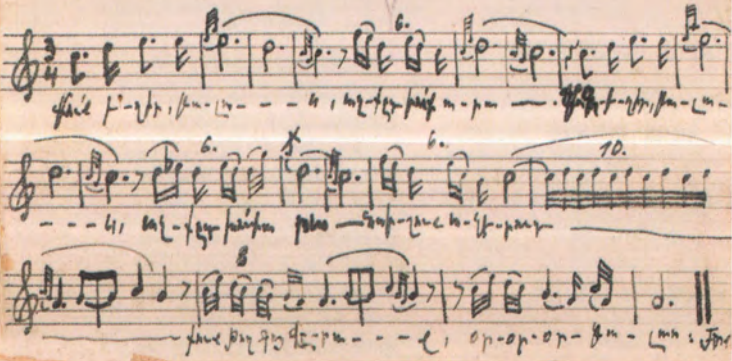
Neurology.

1902 ²²/R.

U. 526.254.



Lenso.



Gomidas Vartabed'in hediye ettiği bir fotoğrafın arkasına yazdığı el yazısı not:
"Öğretmenden öğrencisine, 22 Şubat 1902, Aziz Eçmiadzin".



Gomidas Vartabed'in Kürtçe şarkıları notaya aldığı *Kırtagan Yeğanagner/ Mélodies Kurdes* (Kürt Ezgileri) kitapçığının Yeğişe Çarents Edebiyat ve Sanat Müzesi Gomidas Vartabed Arşivi'nde yer alan el yazması kopyası (üstte). Kitapçığın kapağı ve iç sayfalarından biri (altta). 13 şarkının transkripsiyonu, Sarkis Hayguni'nin Vanlı Ermenilerden derlediği Kürtçe destanların yayınlandığı *Eminyan Azkakıragan Joğovadzu'ya* (Eminyan Etnografi Dergisi) ek olarak 1903'te Moskova'da yayınlandı.





Gomidas Vartabed'in Kevorkyan Ruhban Okulu'nda düzenlediği konserin posterini, 25 Nisan 1904. Tasarımı Karekin Levonyan tarafından yapılmış.



LA MUSIQUE RUSTIQUE ARMÉNIENNE

L'AUTEUR DE LA CHANSON POPULAIRE

Demandez au paysan Arménien le nom de l'endroit où telle chanson a pris naissance ; qu'il le sache ou non, il vous nomme un village. Demandez le nom de celui qui l'a composée ; il désigne le chanteur en vogue de ce village ; quand vous vous adressez à celui-ci, il donne un autre nom ou hausse les épaules. Le nom de l'auteur est connu dans les chansons qui ont pour sujet l'histoire d'un homme déchiré par une hyène, ou noyé dans la mer, ou étouffé par la bourrasque, ou assassiné, ou dont la fille a été enlevée, etc. De pareilles chansons sont composées par les *goussans* (les poètes-chanteurs) ordinaires, errants et incultes ; après avoir narré l'événement, ils mentionnent leur nom dans le dernier couplet. Mais lorsque avec le temps la chanson vieillit, on oublie le nom ou on le confond avec celui d'un autre chanteur, car c'est la chanson

qui intéresse le paysan et non point son auteur ; l'a lui aujourd'hui, demain ce sera un autre. La composition est pour lui un don naturel ; tous l'apprennent l'art de la composition au sein de qui est leur école infailible.

Les Arméniens des villes appellent rustiques, les chants populaires, et ils ont raison, car c'est que crée la chanson, qui compose l'air ; dans la d'une chanson, chaque paysan a sa part.

Uluslararası Müzik Cemiyeti'nin

Fransa kolunun yayını olan

Mercure musical dergisinin

15 Mayıs 1907 tarihli sayısında yer

alan Gomidas Vartabed'in

"La Musique rustique arménienne"

(Ermeni Köylü Müziği) başlıklı

makalesinin ilk ve son sayfaları.

490

MERCURE MUSICAL ET S. L. M.

TRACES DE POLYPHONIE.

Bien que la musique populaire arménienne ignore la polyphonie, il y a souvent des cas qui révèlent des vestiges de chant à deux voix.

Quand le premier chanteur commence le chant si haut que l'étendue des voix moyennes est dépassée, ou si bas que les voix élevées ne peuvent chanter à l'unisson, ceux qui se trouvent exclus ainsi conduisent leur voix de manière à ce que leur chant forme un accompagnement harmonique à celui du premier.

53 a

La vennassek

53 b

La vennassek

Notons les deux airs l'un sous l'autre, nous obtenons encore un chant à deux voix.

53 b

La vennassek

Le R. P. KOMITAS.

Traduit par A. TCHOBANIAN.



ՀԱԶԱՐ

ՈՒ ՄԻ ԽԱՂ

Ժողովրդական երգերան

ԱՌԱՋԻՆ ՅԻՄՆԵԱԿ

«ԵՐԿՐԱՐԻ ՏՊԱԳՐՈՒԹԻՒՆ»

— ԿՕԻ —

Խմբագրեցին

ԿՈՄԻՏԱՍ ՎԱՐՄԱՆԻՍ և ՄԱՆՈՒԿ ԱՐԵՎԵԱՆ



Վաղարշապատ

Տպարան Մայր Աթոռ Ս. Երմիաթմի.

1994

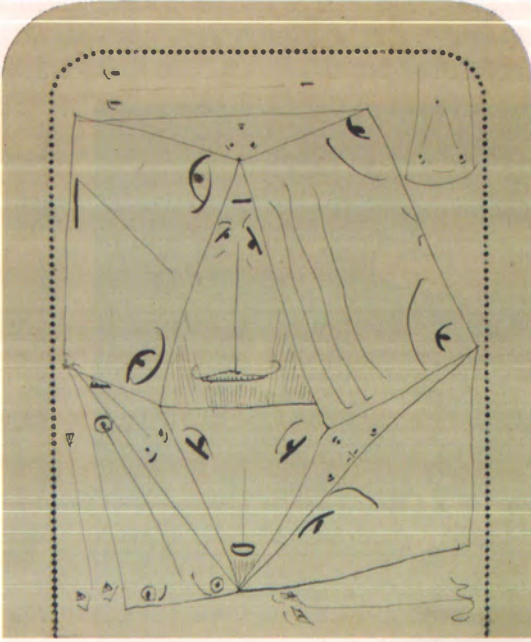
Gomidas Vartabed'in
Manug Apeğyan ile birlikte
hazırladığı *Hazar u mi Khağ*
(Binbir Şarkı) isimli kitabın
ilk cildinin ikinci baskısının
kapağı, Eçmiadzin, 1904.

Kurken Kasbaryan, a.g.y.



1) Պատրաստ է՝ և շուտով լույս կը
տեսնէ Հազար ու մի խաղի ներկրորդ
յիւննակը:

2) Պատրաստուած է Ժողովրդական
խաղերի տպած և անտիպ վարիանսների
բաղդատական հրատարակութիւնը:



**Gomidas Vartabed'in,
Paris'te yaşayan
Margarit Babayan'a
yazdığı 6 Aralık 1906
tarihli mektupta yer
alan bir çizimi.**

Kurken Kasbaryan, a.g.y.



**Gomidas Vartabed'in
"Ben de benim" çizimi.
Margarit Babayan'a
yazdığı 7 Şubat 1907
tarihli mektuptan alınmış.**

Kurken Kasbaryan, a.g.y.



Gomidas Vartabed ve Kevorkyan Ruhban Okulu kadrosu "Ğri" bahçesinde. Vağarşabad, 1 Mayıs 1908.

Kurken Kasbaryan, a.g.y.



Gomidas Vartabed'in 1910 yılının Mayıs ayında, Vağarşabad'dan Kütahya'ya yolculuğu sırasında uğradığı ve konserler verdiği Batum'da çekilmiş bir fotoğraf.

Kurken Kasbaryan, a.g.y.



1. ա. Կարճ Տունով. } խոսք
- բ. Արժեք Տունով.
2. Դարձու կարճ... լեռներ.
3. ա. Արժեք արժեք լեռներ } խոսք
- բ. Կարճ արժեք լեռներ
4. Դարձու Տուն } լեռներ Կ. Կ.
5. ա. Լոյ, Կարճ լեռ } խոսք
- բ. Դե. Կարճ... }
6. Դարձու լեռ } լեռներ
7. ա. Կարճ արժեք. } խոսք
- բ. Արժեք Կարճ
- գ. Արժեք, Կարճ
8. Լոյ արժեք } լեռներ Կ. Կ.
9. Լե, Կարճ արժեք } խոսք

Դ. ա. Դ. ա. -



10. Արժեք լեռ } լեռներ Կ. Կ.
11. ա. Արժեք լեռ } խոսք
- բ. Կարճ լեռ
12. Կարճ լեռ } խոսք
13. ա. Արժեք արժեք... } խոսք
- բ. Կարճ լեռ
14. ա. Արժեք Կարճ } խոսք
- բ. Կարճ Կարճ
15. Կարճ Կարճ } լեռներ
16. Արժեք Կարճ } խոսք
17. Արժեք Կարճ } լեռներ Կ. Կ.
18. Արժեք Կարճ } խոսք

**Kütahya konserinin
programı, Temmuz 1910.
Tasarımı Levon Yeramyan
tarafından yapılmış.**

Kurken Kasbaryan, a.g.y.



**Gomidas Vartabed'in İstanbul'un Pangaltı semtinde ressam
Panos Terlemezyan ile birlikte kaldığı ev.**

Kurken Kasbaryan, a.g.y.



Gomidas Vartabed'in İstanbul'da kullandığı kaşeli, üç dilde hazırlanmış zarf.

Osmanlıca: Der Saadet, Galata'da Ermeni Kilisesi'nde Gomidas Vartabed.

Ermenice: D[er] Gomidas Vartabed, S[urp] Lusavoriç Kilisesi, Galata, G. Bolis.

Fransızca: Gomidas Vartabed, Galata Ermeni Kilisesi, Konstantinopl.

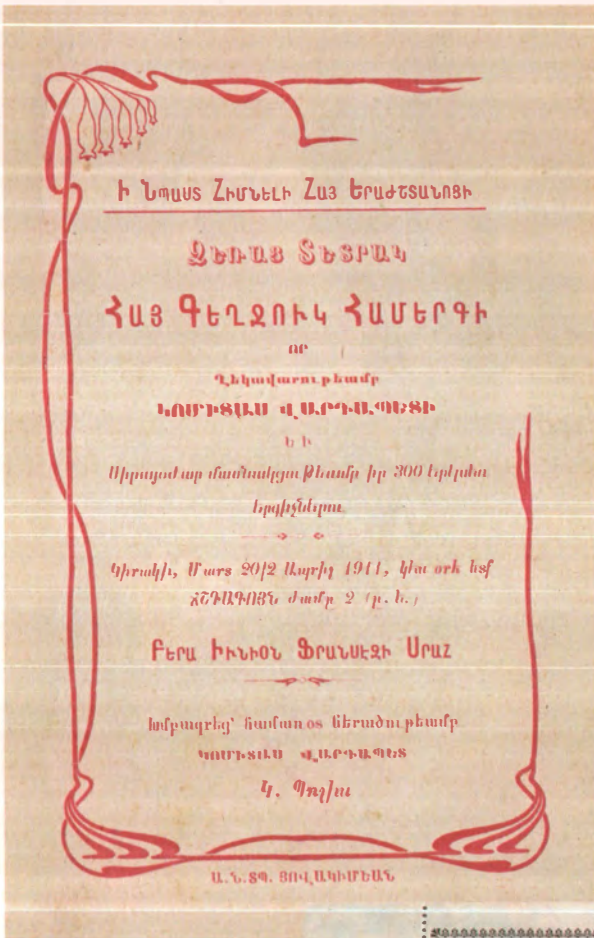
Kurken Kasbaryan, a.g.y.



Gomidas Vartabed'in kullandığı kaşe.

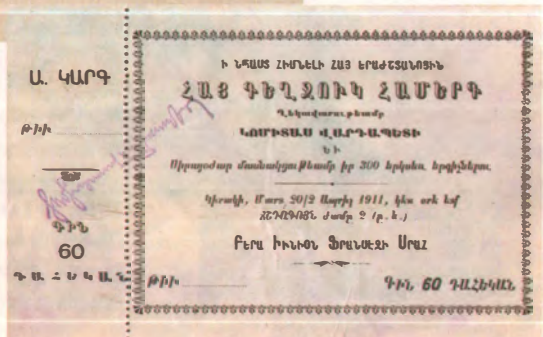
**Kurulması
planlanan Ermeni
Konservatuarı
yararına düzenlenen
2 Nisan 1911 tarihli
l'Union Française
konserinin kitapçığı.**

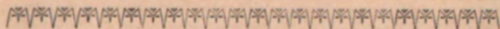
Viyana Mikhitaryan
Kütüphanesi.



**Konserin, üzerinde
Gomidas Vartabed'in
kaşesi basılı bileti.**

Kurken Kasbaryan, a.g.y.





ԱՇՈՒՆ ՕՐ

Ահաւոկ սահմիր զիս եկան
Օրան, օրան,
Ահաւոկ զիս եկան:
Մարիկայ սաւառօս,
Պարիկայ, սաւառօս:
Դրոսայ երկիմք. յոյժ սաւառ.
Հարայ, հարայ.
Մերուկ երկիր սաւառ:
Հարիկ հարուկ սաւառ,
երկիր յարայ — յոյժ:
Բոյրոյժ սաւառ. յարայ կարիկ,
Դարայ, սարայ,
Ահաւոկ սահմիր յոյժ կարիկ:
Դարայ զիսան յոյժ,
Դարան զարարան:
Տարայ սահմիր յարայ սարայ,
Մարարայ — մարարայ,
Բոյրոյժ սահմիր յարայ սարայ:
երկիր յարայ յարայ:
Եւ յարայ յարայ:
Յարարան սահմիր յարայ սարայ
Մարարան — մարարան,
Հարարան սահմիր յարայ սարայ:
Պարարան երկիր,
Ահաւոկ սահմիր:
Մարարան սահմիր յարայ
Դարարան — յարարան,
Ահաւոկ յարայ յարայ:
Հարայ յարայ
Կարարան սահմիր:

ԱՄԵՆԱՆ ԱՇՈՒՆ ՕՐ

Կից. 26 Հոկտ. 1905
Երկ. 12 Կից. 1905



Teotig'in yayınladığı **Amenun Daretsuytsi**'nın (Herkesin Salnamesi) 1911 yılı sayısında yer alan Gomidaz Vartabed'in bir şiiri. "Aşun Or" (Sonbahar Gün) Tiflis, 26 Ekim 1905. "Genç bir kadının albümünden alınmıştır" şeklinde not düşülmüş.

Orlando Carlo Calumeno Koleksiyon ve Arşivi.



Gomidas Vartabed, Haziran 1911, Kahire.

Kurken Kasbaryan, a.g.y.

ՅԵՌԱՅ ՏԵՏՐԱԿ

ՀԱՅ

ՍՐԲԱԶԱՆ ԵՒ ԳԵՂԱՌՈՒԿ

ՀԱՄԵՐԳԻ

Խմբագրից՝ համալուօժ ներածուքեամբ

ԿՈՄԻՏԱՍ ՎԱՐԴԱՊԵՏ



Handwritten signature in blue ink, likely belonging to the publisher or a related figure.

ԱՂԵՐՍԱՆԴՐԻԱ

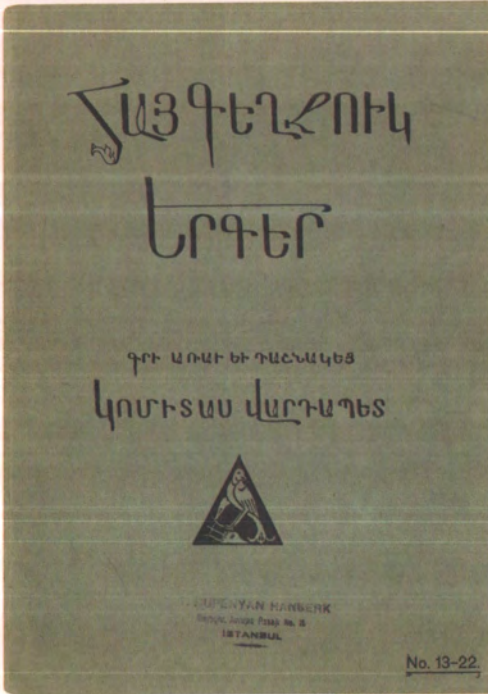
ԽՆԱՅՈՂԱԿԱՆ ՏՊԱՐԱՆ

1911



Gomidas Vartabed İskenderiye'deki korusu ile birlikte, Haziran 1911.

Kurken Kasbaryan, a.g.y.



Gomidas Vartabed'in düzenlemelerinin yer aldığı *Hay Keşçug Yerker* (Ermeni Köylü Şarkıları) serisinin 1912'de Leipzig'de yapılan ilk baskısının Ermenice kapağı ve Almanca iç kapağı.

Orlando Carlo Calumeno
Koleksiyon ve Arşivi.

Armeniens Dorflieder

Gesammelt und harmonisiert

VON

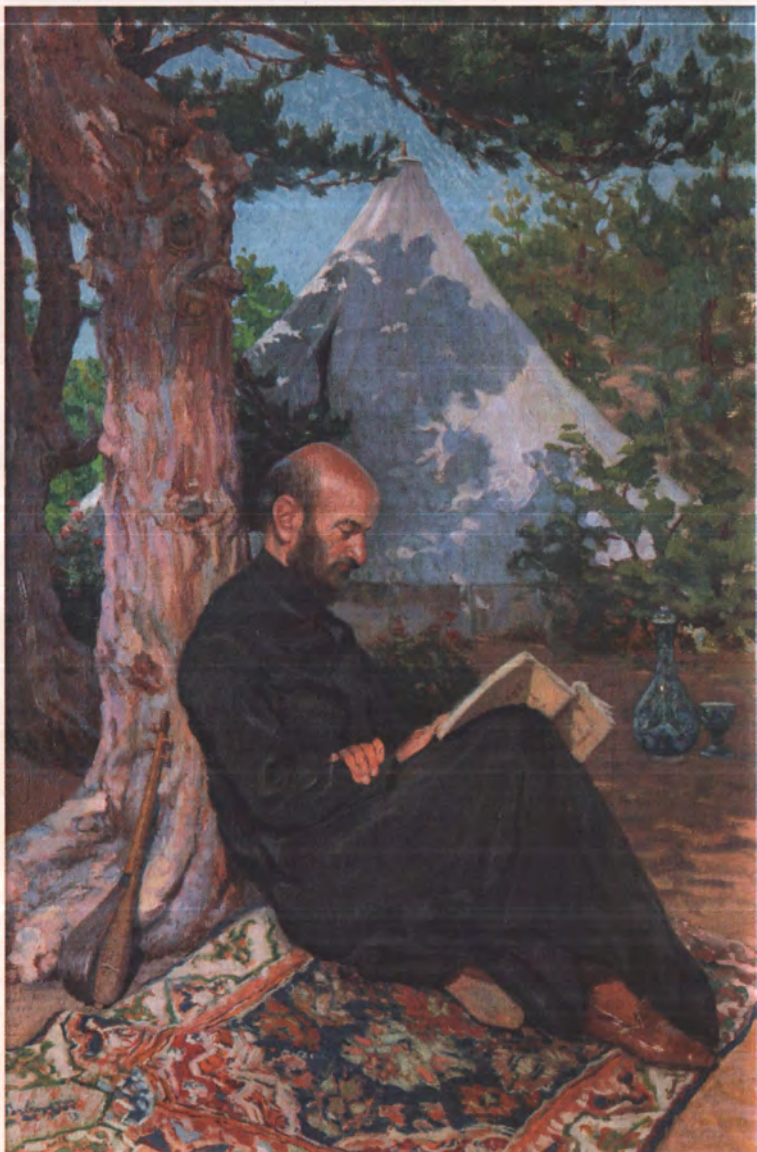
KOMITAS WARDAPET

ՐԱՍՏԻՍԻՆԻՍՏԱՆԻ ՊԱՐԵՐԻՍՏԱՆԻ ՊԱՐԵՐԻՍՏԱՆԻ ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՀԱՆՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ ԿՈՄԻՏԱՍ



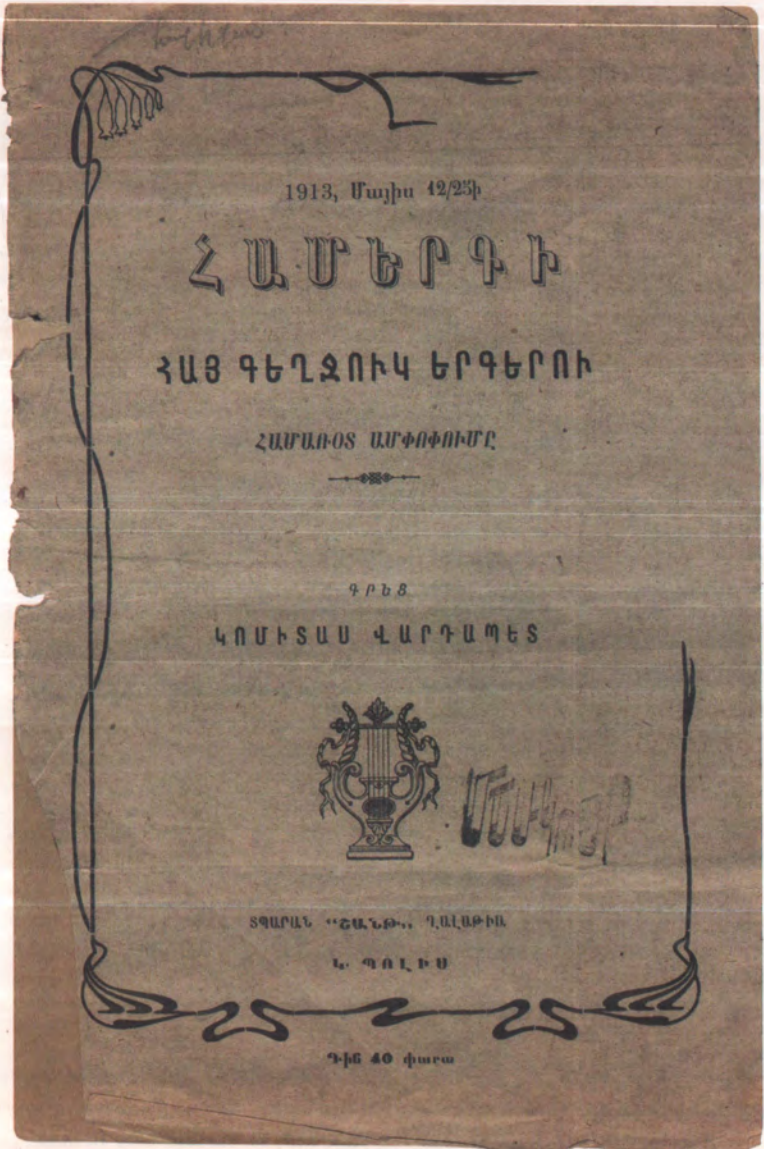
Gomidas Vartabed ve Kusan Korosu, İstanbul Tepebaşı'ndaki Petit-Champs Kışlık Tiyatrosu'nun bahçesinde.

Kurken Kasbaryan, a.g.y.



Gomidas Vartabed, ressam Panos Terlemezyan'ın eseri, 1913.

Kurken Kasbaryan, a.g.y.



25 Mayıs 1913 tarihinde düzenlenen İstanbul konserinin kitapçığı.

Yeğişe Çarents Edebiyat ve Sanat Müzesi Gomidas Vartabed Arşivi, Erivan.

“ՈՎ ՄԵԾԱՍՔԱՆՉ ԴՈՒ ԼԵԶՈՒ,”

ԴԱՇՆԱԿԵՑ

ԿՈՄԻՏԱՍ ՎԱՐԴԱՊԵՏ



12/25 Հոկ. 1913

Յարեղինական Կեդր. Յանձնաժողովոյ կողմէ

հրատարակ հանձնած յօդուա

Կըթական Դրամագլուխի



Կ. ՊՈԼԻՏ

ՏՊԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ Ս. ԱՄՅԱՆՍԵՆ

Ekim 1913'te Ermeni alfabesinin icadının 1500. ve Ermeni matbaacılığının 400. yılı kutlama etkinlikleri düzenleme komitesinde bulunan Gomidas Vartabed'in bestelediği, Ermeni diline övgü niteliğindeki "Ov Medzaskanç Tu Lezu" (Ey Sen Fevkalade Dil) şarkısının nota kitapçığı. Sözleri N. Mezburyan'a ait olan bu şarkı, halen İstanbullu Ermeni öğrenciler tarafından söylenmektedir.

Hagop Mamigonyan koleksiyonu.



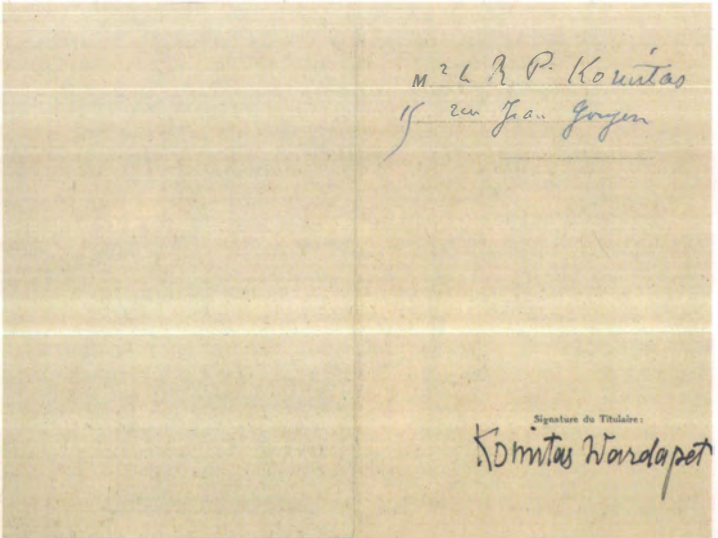
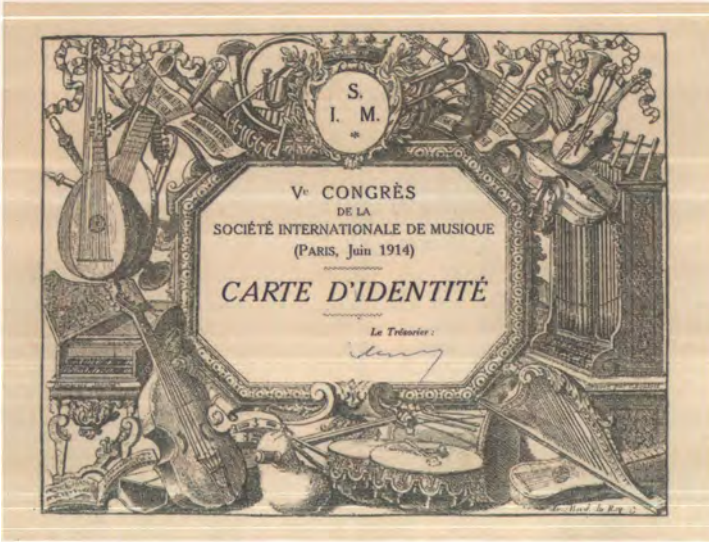
Gomidas Vartabed ve öğrencileri, İstanbul 1914.
Soldan sağa: Hayg Semerciyan, Mihran Tumacan, Vartan Sarkisyan,
Ardaşes Abacıyan, Vağarşag Sırvantzdyants, Parseğ Ganaçyan.

Kurken Kasbaryan, a.g.y.



Gomidas Vartabed, 1914, İstanbul.

Kurken Kasbaryan, a.g.y.



5. Uluslararası Müzik Cemiyeti Kongresinde Gomidas Vartabed için hazırlanan kimlik kartı, Paris, Haziran 1914.

Kurken Kasbaryan, a.g.y.

Տեղ. արարեալ.
Հարաւայ. ճ. 80 Գրի տաւ և դաւանաց
Կաթիտաւ Կարսաւաւաւ

ԱՂՁԹՁԲ. — Աշխարհիս մէջ ա՛յնքան անխելաւորութիւններ կան և ա՛յնքան խելք և ճարտգ, որ տարաբանեալ զգացումը զոր տանք մեր ներքին դիմ ձեռք կ'առաջանայ Սէ այս աշխարհը անցք մըն է միայն մեզի համար: . . . Ինչո՞ք քան աւելի մեծ է քան տարեկէն Աստուծոյ: Ո՞ր գործերն աւելի մեծ է, երբ ճարտ անխելաւորութիւն անանկ, չորս դիմ, երբ աշխարհը հանձնադրէ, երբ խելանքիմ առ պարտկիմիմ անանկ, կորսնում առ Աստուծո՞ւ համարանայ: Եւ Աստուծո՞ւ հո՞ւ անկող ըլլայ մեր խելանքն, ինչպէս կ'ընէ Լուսնո՞ր:

Աշխարհիս արարեալ է

Յին, մենք գործեալ պետք է ապրենք, զի եւ՛ ինչ մեծութիւնն Սուրբ, մեզ չտեսնէ եղած ըլլալ: մեր մեծութիւնը գործեալ իրեն ապակէն եղած է ըլլալ: այս ո՞ր դիմ: Սէ կորուստայ է ապրիք: Աւ, ճարտգ ա՛յնքան զգացումներով զգացաւորայ է, ա՛յնքան մշտականութիւն ունի, և իր Լ'ն մեծ մշտական ինքն է, իր անխելաւորութիւններ, իր արարեալները: Ինչպէ՞ն խաբէ՞ր նորն ո՞վ տեսի կ'անքիմ, զիսք, եւ՛ ինչ ապրիք:

9. Ս. ՕՏԵԱՆ

Teotig'in yayınladığı *Amenun Daretsuytsi*'nın (Herkesin Salnamesi) 1914 yılı sayısında yer alan Gomidas Vartabed'in dörtsesli "Der Voğormya" (Tanrım Merhamet Et) düzenlemesi.

Orlando Carlo Calumeno Koleksiyon ve Arşivi.



**Gomidas Vartabed ve Armenag Şah-Muradyan'ın 1914 yılında
Orfeon şirketi tarafından yayınlanan plakları.**

Orlando Carlo Calumeno Koleksiyon ve Arşivi.



"Der Getso"



"Hov Arek"



"Yerpvor Patsvin"



"Siruhis"



"Urakh Ler"



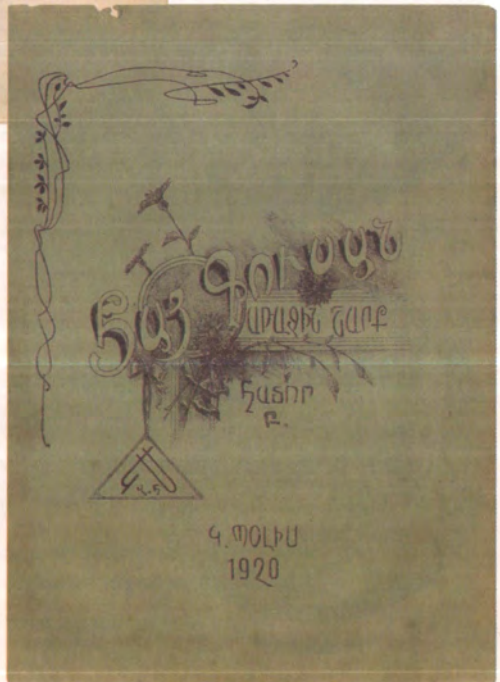
"Hayr Mer"



Կ.ՊՕԼԻՍ
1919

Gomidas Vartabed'in
öğrencilerinin beste ve
düzenlemelerinin yer aldığı
Hay Kusan (Ermeni Ozan)
serisinin 1919 tarihli
ilk ve 1920 tarihli 2. cildi.
Bu yayınlar Gomidas Vartabed
tedavi için Fransa'da
bulunurken, İstanbul'daki
öğrencileri tarafından, geliri
onun tedavisine ve kurmak
istediği konservatuvarın eğitim
fonuna aktarılacak üzere
yayınlanmıştır.

Melissa Bilal arşivi.



Կ.ՊՕԼԻՍ
1920

ԿՈՄԻՏԱՍ ՎԱՐԴԱՊԵՏԻ ՀԻՆԳ ՍԱՆԵՐՈՒ
ՀԱՄԵՐԳԻՆ ԱՌԹԻՆ

Կիրակի, 6 հունիս 1920
Թ.Ա.Տ.Բ.ՈՂ. ՈՒՊԼԷԼԻ ՄԷԷ

Փ Ո Ւ Ն Ջ

ՏՈՀՄԻԿ ԵՒ ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ
ԵՐԳԵՐՈՒ

Կազմող
ՄԻՀՐԱՆ ԹՈՒՄԱԿԱՆԵԱՆ

Ի Ջ Մ Ի Ր
1920

Տպար. Թ. Մաթիկյան - ԻՋՄԻՐ

Gomidas Vartabed'in
öğrencilerinin 1920'de İzmir'de
vermiş oldukları konserin
kitapçılarından iki sayfa. Kitapçıyı
hazırlayan: Öğrencilerinden
Mihran Tumacan(yan).

Viyana Mikhitaryan Kütüphanesi.



ԹԱՏՐՈՆ ՍԻՊԷԼ [նախկին Լիբորիկի]
Կիրակի, 6 հունիս 1920, հոր ժամ 4.30

Հ Ո Յ Հ Ո Մ Ե Ր Դ

ԿՈՄԻՏԱՍ ՎԱՐԴԱՊԵՏԻ ՀԻՆԳ ՍԱՆԵՐՈՒ

Առաջնորդութեամբ

Մ. ԹՈՒՄԱԿԱՆԵԱՆԻ

և ժամակցութեամբ

ՀԱՐՈՒՐ ՔՍԱՆ ԵՐԿՍԵՌ ԵՐԳԵՂՆԵՐՈՒ

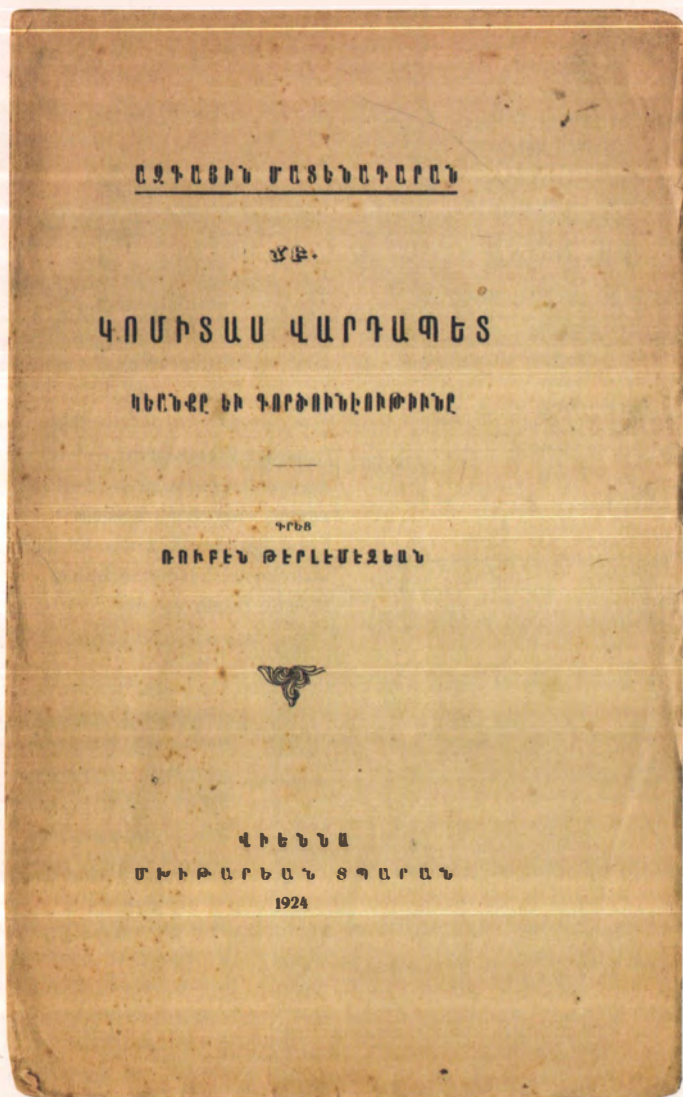
ՅԱՅՏԱԳԻՐ

ԲԱՐ ՓՈՐՏԱՆ

(Բ. Կանաչեան - Հայ գրական Հաս. Բ.)

Ա. ՄԱՍ

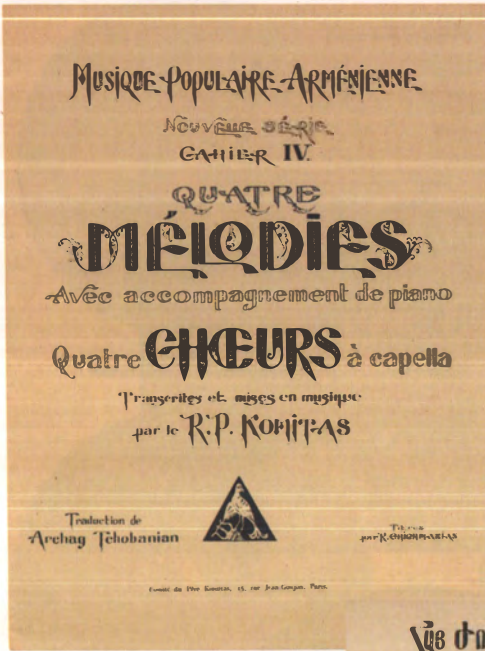
1. ԳԱՐԱՅԻՆ
ա. Չի'ց տու, Բա'նի. ա'յ եղր Գառնանքի երգ. խմբ.
բ. Գառնանքի Հնչյունայի երգիս խմբ.
2. ՎԱՐՈՑԱ ԵՐԳԵՐ
ա. Ա'յն ժամայան Գառնանքի առաջին և
բ. Հոսանքի խմբ. երգիս խմբ.
3. ԳԵՂԱՆԱ ԵՐԿԱՆՈՑ
ա. Միայն հարսնի Երգիս առաջին խմբ.
բ. Մեր բազր ժամ ա Երգիս երկրորդ խմբ.
գ. Իմ յիմար երգիս Զեղանայի երգիս խմբ.
4. ԳԱՐԱՅԻՆ
ա. Մանր պար Գառնանքի երգիս խմբ.
բ. Բանգի պար Գառնանքի երգիս խմբ.



Rupen Terlemezyan, Gomidas Vartaped Gyankı yev Kordzuneutyuni
(Gomidas Vartaped Hayatı ve Çalışmaları).

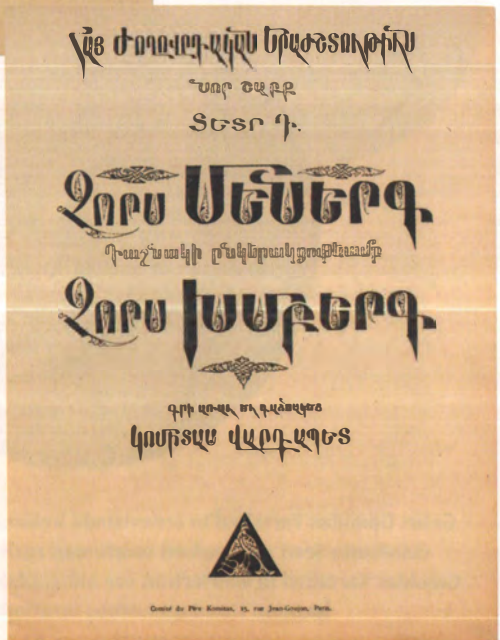
Viyana, Mıkhitaryan Matbaası, 1924.

Orlando Carlo Calumeno Koleksiyon ve Arşivi.



Arşag Çobanyan'ın editörlüğünde Paris'te 1928 yılında yayınlanmış olan ve Gomidas'ın düzenlemelerini içeren *Hay Joğovirtagan Yerajışdutyun* (Ermeni Halk Müziği) serisinin dördüncü cildinin Fransızca ve Ermenice kapakları.

Orlando Carlo Calumeno Koleksiyon ve Arşivi.





Geliri Gomidas Vartabed'in tedavisinde kullanılmak üzere His Master's Voice (Sahibinin Sesi) plak şirketi tarafından 1928 yılında yayınlanan plaklar. Gomidas Vartabed'in eserlerinin yer aldığı plaklar, şef Z. Saryan yönetiminde İstanbul Gomidas Korosu tarafından seslendirilmiş.

Orlando Carlo Calumeno Koleksiyon ve Arşivi.



"Vorti, Hoki Asdudzo"



"Surp Surp"



"Khorhurt Khorin"



"Krisdos Badarakyal"

“ԿՈՄԻՏՏԱՍԻ ՕՐ.,ի
ՅԱՆՁՆԱԽՈՒՄԻ
Կ. ՊՈԼԻՍ

S

Անգուղախան երաժշտիկ ԿՈՄԻՏՏԱՍ ՎԱՐԴԱՊԷՏԻ ծննդեան վաթսուամեակին առթիւ իր զերդասանի ներքեցեալներու յիշատակին եւ իր ապսխիւնեան հաւար 27 Նոյեմբեր 931 ին, Ուրբաթ առաւօտ ժամը 9 1/2 ին Բերայի Ս. Երրորդութիւն եկեղեցիին մէջ հոգեմեան-գոստեան հանդիսաւոր Պատարագ եւ պաշտօն տեղի պիտի ունենայ նախագահութեամբ Ամենապատիւ Ս. Պատրիարք հօր:

Յանձնախումբիս կողմէ այդ առթիւ կազմուած երգչախումբ մը պիտի երգէ մեծանուն Վարդապետին դաշնամուրած բազմաձայն Պատարագը, ղեկավարութեամբ ժանօր երգահան Մաւսքո Է. Մանասի:

Յանձնախումբս կը հրաւիրէ Ձեր Ազնուութիւնը ներկայ գտնուելու սոյն հանդիսութեան, որ տարաբար Վարդապետին հանդէպ համագային մեծարանքի արտայայտութիւն մը պիտի ըլլայ:

Պոլիս 7 Նոյ, 1931

Մեամբ խորից յարգանքով

ի դիմաց ‘Կոմիտասի Օր.,ի Յանձնախումբի

Ասեմաղպիր

Ասեմաղեհ

Գ. ԷԼՄԱՍԵԱՆ

Վ. ԱԳԿԻԼ

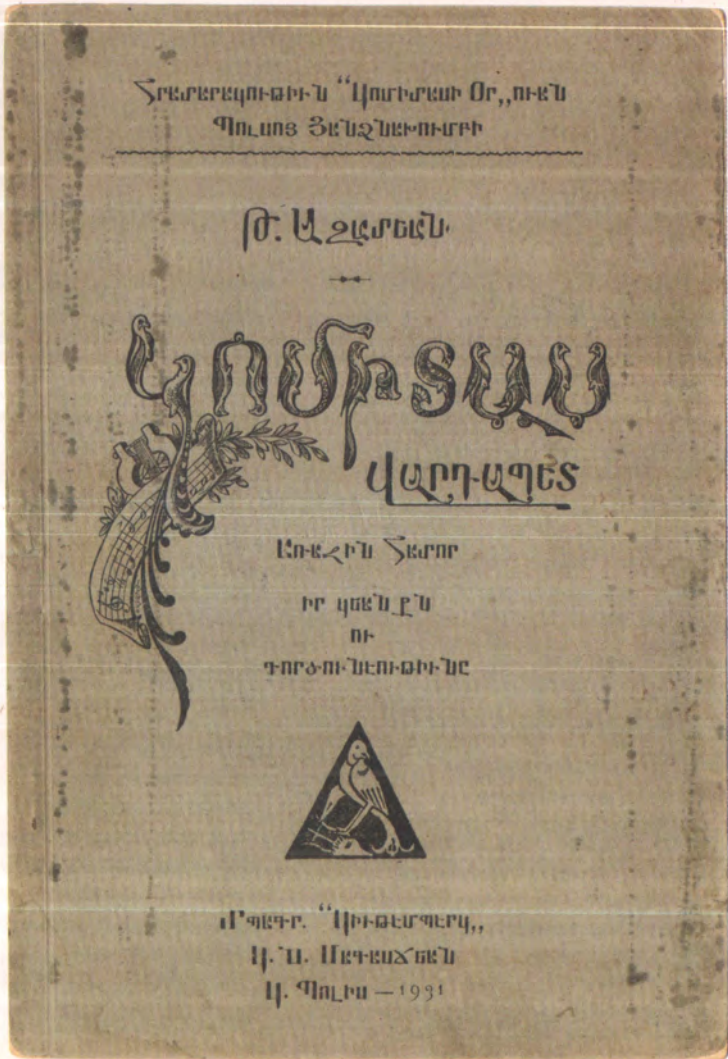
Gomidas Vartabed'in doğumunun 60. yıldönümü vesilesiyle İstanbul'daki Gomidası Or (Gomidas Günü) Komisyonu'nun düzenlediği etkinliğin davetiyesi.

7 Kasım 1931 tarihli davetiye Gomidas Günü Komisyonu başkanı V[artan] Akgül ve komisyon sekreteri K[urken] Elmasyan imzalı.

"Gomidas'ın ailesindeki ölümler anısına ve onun iyileşmesi için 27 Kasım 1931 Cuma günü saat 09.30'da Pera Surp Yerrortutyun Kilisesi'nde patrik önderliğinde ayin.

Bu amaçla kurulmuş olan koro maestro Edgar Manas yönetiminde Gomidas'ın düzenlediği Badarak'ı seslendirecek."

Orlando Carlo Calumeno Koleksiyon ve Arşivi.



İstanbul'daki Gomidası Or (Gomidas Günü) Komisyonu'nun yayını.
 Toros Azadyan, *Gomidas Vartabed, Araçın Hador: İr Gyankn u Kordzuneutyunu*
 (Gomidas Vartabed, I. Cilt: Hayatı ve Çalışmaları)
 Gutenberg Matbaası G. N. Makascıyan, İstanbul, 1931.

Orlando Carlo Calumeno Koleksiyon ve Arşivi.



ՀԱՅ ԲՍՍՐ

ՀԱՅԱՔԱՏՈՒԻ ԳԵՂԱՌԻԿ ԵՐԳԵՐԻ

[ՀԱՅԱՔԱՏՈՒԻ ԳԵՂԱՌԻԿ ԵՐԳԵՐԻ]

ԿՈՄԻՏԱՆԱ ՎԱՐՏԱԲԵԴՆ.

LA LYRE ARMÉNIENNE

RECUEIL DE CHANSONS RUSTIQUES

TRANSCRITES ET HARMONISÉES

PAR

KOMITAS WARDAPET.

Traduction française des paroles

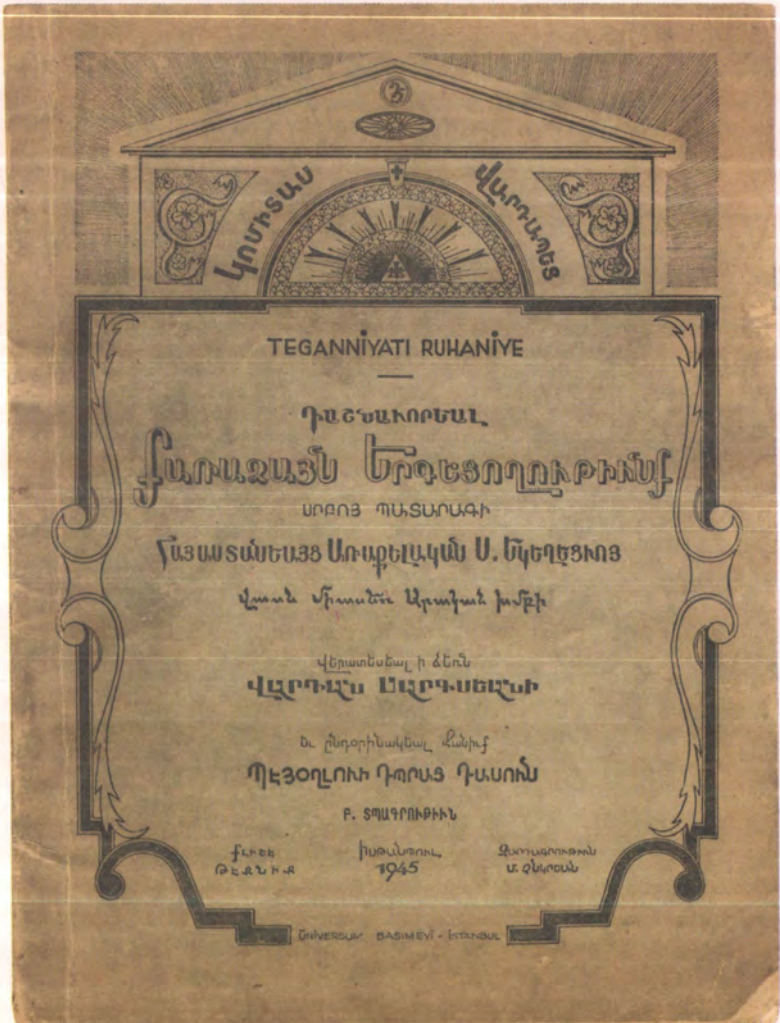
PAR

ARCHAG TCHOBANIAN.

Prix 1 fr. net.

Gomidas Vartabed'in eserlerinin yer aldığı Gomidas Komisyonu tarafından Arşag Çobanyan çevirisiyle 1938'de Paris'te yayınlanan *Hay Knar* (Ermeni Liri) adlı yayının Ermenice kapağı ve Ermenice/Fransızca iç kapağı.

Melissa Bilal arşivi.



Gomidas Vartabed'in dörtsesli *Surp Badarak*'ının 1945 İstanbul baskısı.

Gomidas Vartabed, *Teganniyatı Ruhaniye*.

Yayına hazırlayan: Vartan Sarkisyan (Gomidas Vartabed'in öğrencisi).

Edisyon: Beyoğlu Thrats Tas. Klişe teknik. Kapak süslemesi: M. Çingiryan.

2. baskı, Üniversum Basimevi.

Orlando Carlo Calumeno Koleksiyon ve Arşivi.

SALLE PLEYEL, 252, Pbg. Saint-Honoré - PARIS
Dimanche, 23 Novembre 1969, à 17 h. 30

Sous la Présidence de Monseigneur SEROBE MANOUKIAN
Délégué Apostolique pour l'Europe

CENTENAIRE DU R. P. KOMITAS



ԿՈՄԻՏԱՍ ՎԱՐԴԱՊԵՏԻ ՀԱՐԻՒՐԱՄԵԱԿ

Կիրակի 23 Նոյեմբեր 1969, ժամը 17.30ին

Նախագահությամբ Տ. ՍԵՐՈԲԵՐՍԵ ԱՐԳԵՊՈՒ ՄԱՆՈՒԿԵԱՆԻ
Կարգիլիական Պատվիրակ Եղբայր

Gomidas Vartabed'in 100. doğum yıldönümü vesilesiyle Paris'te 23 Kasım 1969 tarihinde düzenlenen konserin programı.

Orlando Carlo Calumeno Koleksiyon ve Arşivi.

ՄԱՐՄԱՐԱ

ԱՐԱՐԱՍԱՆ, ՀԱՅԱՐԱՍԱՆԻՆ, ՕՐԱԶԵՐԹ
ՀԱՐԱՐԱՆ ԵՄԵՐԵՆ ԵՄԵՐԵՆ

ԿՈՄԻՏԱՍԻ ՀԱՐԻՒՐԱՄԵՆԱԿ



Կոմիտասի հարիւրամեակի առթիւ հրատարակուող հոգեւորական շաբաթաթերթի
հիմնադրող Կոմիտասի հիշատակը հարգելով և հոգեւորական շաբաթաթերթի
հիմնադրող Կոմիտասի հիշատակը հարգելով և հոգեւորական շաբաթաթերթի

Հիշատակը հարգելով և հոգեւորական շաբաթաթերթի հիմնադրող Կոմիտասի
հիշատակը հարգելով և հոգեւորական շաբաթաթերթի հիմնադրող Կոմիտասի
հիշատակը հարգելով և հոգեւորական շաբաթաթերթի հիմնադրող Կոմիտասի

Հիշատակը հարգելով և հոգեւորական շաբաթաթերթի հիմնադրող Կոմիտասի
հիշատակը հարգելով և հոգեւորական շաբաթաթերթի հիմնադրող Կոմիտասի
հիշատակը հարգելով և հոգեւորական շաբաթաթերթի հիմնադրող Կոմիտասի

Մարտի 1906

ՀԱՐԱՐԱՆ ԵՄԵՐԵՆ ԵՄԵՐԵՆ

Հիշատակը հարգելով և հոգեւորական շաբաթաթերթի հիմնադրող Կոմիտասի
հիշատակը հարգելով և հոգեւորական շաբաթաթերթի հիմնադրող Կոմիտասի
հիշատակը հարգելով և հոգեւորական շաբաթաթերթի հիմնադրող Կոմիտասի

İstanbul'da yayınlanan **Marmara** gazetesinin, Gomidas Vartabed'in doğumunun
100. yılı etkinlikleri çerçevesinde 8-19 Ekim 1969'da çıkardığı özel yayın.

Orlando Carlo Calumeno Koleksiyon ve Arşivi.



Doğumunun 100. yılını kutlamak amacıyla İstanbul'da düzenlenen etkinlikler kapsamında Garo Arman yönetimindeki Gomidas Korosu konser kitapçığı, 1970.

Hayko Karabetoğlu koleksiyonu.

DİZİN

A

Aachen 256
 Abacıyan, Ardaşes 295
 Abaran 41, 86, 136, 244, 250, 258
 Abdülmecid (veliaht) 72, 73, 179
 Acaryan, Hraçya 37, 39, 192, 207, 244
 Acem müziği 66, 67
 Adapazarı 11, 17, 18, 192, 207, 210, 258
 Adler, Guido 209, 210
 Afrika 69
 Afyon Karahisar 11, 210, 257
 Aharonyan, Avedis 203
 Akatankeğos 75
 Akgül, Vartan 75, 182, 183, 308
 "Akh maral can" 90, 257
 "Al u alvan yes" 148
 Alaşgerd (Eleşgirt) 136, 250
 Aleksandropol 112, 148, 201
 Alıkuçag 136, 250
 Alişan, Çevont 59
 Almanyaya (Alman, Almanca) 4, 7, 9, 16, 29, 40, 43, 61, 70, 149, 158, 256, 258
 Amaduni, Sahag 10, 188, 264
 Amerika 4, 18, 67, 72
 Anadolu Kültür 8, 242
Anadolu Türküleri ve Müsiki İstikbâlimiz 167, 168, 170, 172
 Anahid 49, 174, 186
 Apeğyan, Manug 27, 81, 190, 194, 207, 244, 256, 276
 Apovyan, Khaçadur 38, 59, 62
 Arakadz (Alagöz) Dağı 85, 91
 Araks (Aras) Nehri 85
 Aram, Hayg 56
 Ararad 32, 187, 255, 256
 "Aravod Luso" 47, 48
 Areveltsi, Hamam 146
 Arman, Garo 314
 Armaş (Akmeşe) 18
 "Armeniens volkstümliche Reigentänze" 149, 197, 256
 Arpiaryan, Arpiar 175
 Arziyan (ressam) 65
 Arzruni, Şahan 241, 246
 Asadur, Hrant 59
 Aslanlu köyü 68, 208
 Asur 81-83, 231, 232
 Aşdarag 258

Atabay, Ertannur 8

"Ave Maria" 61

Avedisyan, Yevpime (Anayis) 173

Azadamard 46, 79, 178, 180, 181, 189, 258

Azkayin Orhnenk 265

"Azkayin Şarkılar" 65

Aznavuryan, Minas 28

B

Babayan, Margarit 17, 18, 20, 54, 57, 64, 65, 180, 181, 245, 277
 Babayan, Şuşik 64, 65
 Badarakamaduyts 41
 Bağdasar Aşpar 42
 Bahri, Zaruhi 177
 Bardizag (Bahçecik) 18, 258
 Bardizbanyan, Garabed 175
 Barkhutar, Stephan 65
 "Barn u manuği" 157
 Baronyan, Hağop 42
 Barsoumian, Vatsche 79, 84, 89, 98, 143, 149, 157, 161, 224, 227, 231, 232, 234, 235, 238-240, 242, 250, 254
 Bartók, Béla 170, 218, 223, 226, 251
 Bayburt 167, 202
 Bellermand, Heinrich 9, 208
 Berlin 7, 9-11, 29, 35, 39, 40, 56, 63, 174, 175, 191, 208-210, 225, 255, 256, 258
 Bertin, Jean 60
 Beşiktaş 59, 177
 Beşiktaşlıyan, Mıgırdiç 59
 Bezazyan, Torkom 65
 Bilal, Srpuhi 8, 15, 17, 18, 20, 21, 23, 25, 56
 Bizans 81, 83, 203, 211, 231, 232
 Boğaziçi Gösteri Sanatları Topluluğu 173
 Bohlman, Philip 222
 Bonaparte, Napoléon 79, 206
 Boşnagyan, Şuşanig 60
 Boyacıyan, Zabel 57, 65
 Brüksel 56
 Bulgaristan 44, 51, 52
 Burmayan, Serovpe 82, 232
 Burmayan, Serovpe 82, 232
 Bursa 9, 11, 15, 17, 53, 178, 255, 257, 281

C

"Can gülüm" 90
 Canigyan, Hovsep 10, 81, 191, 192
 Celanyan, Mihran 65, 244

Cendereciyan, Eliz 60

Cenevre 56, 256

Cerrahyan, Levon 15, 178, 186

Ç

Çankırı 7, 11, 183, 221, 258

Çarents, Yeğişe 79, 182, 230

Çerçyan, Hampartzum 184

Çilingiryan, Levon 15, 16, 178, 185, 237

Çituni, Dikran 10, 45, 81, 179, 192

Çobanyan, Arşag 25, 81, 98, 143, 174, 179, 181,

186, 192, 193, 195, 198, 208, 209

Çögüryan, Dikran 179

Çubuklu 67

Çuhacıyan, Dikran 61, 176, 181

D

Dârülelhan 167

Debussy, Claude 39, 64, 256

Deliliğin Arkeolojisi: Gomidas 242

Demircioğlu, Yusuf Ziya 167

"Der Vogormya" 144, 258, 299

Description de l'Égypte 206

Dindesyan, Yeğya 184, 212

Dikranyan, Nigoğayos 60

Dinkjian, Ara 8

Dirayr (rahip) 57

Donelyan, Adrine 60

Dzağgator 35

"Dzirani dzarı" 32, 64

Dzopanes nehri 68

Dzrer 35, 202

E

Ebeoğlu Satar, Maral 8, 27, 37, 45, 68

Eçmiadzin (Eçmiadzin başkatedrali) 7, 9, 10, 16,
27-30, 33-35, 37, 39-41, 43, 47, 55, 57, 63, 74,
91, 93, 144, 156, 161, 173-175, 178, 181, 182,
184, 185, 187, 188, 190-192, 194, 195, 197,
198, 207-209, 255-258

Eğin (Agn, Kemaliye) 136, 191, 250, 267

Eksercyan, Mardik 180

Erzincan 167, 202

Erzurum 167, 171, 202

Esayan okulu 11, 58, 157, 172, 174, 257

Eskişehir 11, 17, 210, 257

Ezidiler 68, 208

F

Fars (Fars müziği, Farsça) 9, 30, 40, 145, 147, 197,
207, 208, 235, 236, 244, 256

Fétis, François-Joseph 79, 206

Filiba (Plovdiv) 11, 25, 51, 181, 210, 258

Fleischer, Oskar 9, 79, 206, 208-210, 256

Fransa (Fransız, Fransızca) 7, 23, 28, 44, 61, 70, 98,
143, 158, 167, 173, 175, 182, 189, 257

Friedländer, Max 9, 208

Friedrich Wilhelm Üniversitesi 9, 255

Frigyesi, Judith 226

Frolova-Walker, Marina 247

G

Ganaçyan, Parseğ 11, 250, 257, 295

Ganayan, İsdepan 81

Gara-Murza, Krisdapor 9, 185, 197, 198

Garabedian, Bedros 185

Garni 136, 250

Gazimihal (Kösemihal), Mahmud Ragıp 167, 168,
171, 172

Getronagan okulu 11, 58, 62, 172, 174, 257

Giresun 167

"God u ges" 90

Godayk 70, 258

Goğp 69, 136, 250

Gomidas Günü Komisyonu 308, 309

Gomidas Korosu 173, 314

Gomidas Vartabed: İr Gyankn U Kordzuneutyunı
174, 178

Gomidas Vartabed: Namaganı 15, 175

"Gomidas Vartabed yev ir Arvesdi" 173

"Gomidas'a Saygı: Bu Toprağın Şarkıları" 242

Gomidası: Jamanagağitsneri Huşerum yev

Vgayutyunnerum 27, 37, 45, 56, 68, 179, 244

Gosdanyan, Garabed 189, 206, 209

Gökalp, Ziya 169

Greve, Martin 8, 149

"Grung" 172, 177

"Guın ara" 64

Güdenyan, Hayg 65

Gümüşhane 167

Gürcü 82, 211

Gürcyan, Melkon 178, 179

Gyankis Huşerits 39

Ğ

Ğırkhublağ köyü 70

H

"Habırbın" 85

Hacı Arif Bey 207

Hagopyan, Yervant 182

"Hağakis Tzaynits" 145

Halacyan, Aram 180

Hamazkyats kız okulu

"Hamemad Kez" 145

- Hampartsumyan, Levon 79
 Hampartzum notası (Limonciyan, Hampartzum) 41, 90, 138, 184, 188, 228, 229, 237, 240, 250, 263
Hantes Hayakidutyun / Zeitschrift für armenische Philologie 197, 256
Haraç 54
 Harents, Arusyag ve Asdvadzadur 51
 Haric Manastırı 112
 Hatsuni, Vartan 184
 "Hay Joğovirtagan yev Yegeğetsagan Yerkeri" 84, 190, 198
Hay Keğçug Yerajışdutyun 98, 143, 193-195, 197
Hay Keğçug Yerker 258
Hay Knar 33, 257
Hay Kusan 302
 "Hay Yegeğetsagan Yerajışdutyunı JT Tarum: A şırçan 1839-1874" 256
 "Hay Yerajışdutyun Hağtanagı" 258
Hayasdanı Usumnasirutyun Ingerutyun 179
 "Hayots Yegeğetsagan Yeğanagneri" 187, 189, 207, 255
 Hayguni, Sarkis 10, 81, 201, 204, 208
 Haynots mahallesi (Basmene) 185
Hayrenik 45, 175, 179, 183, 186, 199
Hazar U Mi Khağ 32, 33, 194, 256
 Herder, Johann Gottfried von 193, 223
 Hergel, Ari 8
 Hint 40, 81-83, 206, 211, 231, 232
 His Master's Voice (Sahibinin Sesi) 173, 306
 Hisarlıyan, Arisdages 184, 185, 188
 "Hişoğutunner Gomidasi Masin" 27, 190, 194, 207, 244
 "Ho dallo" 90
Hokevor Yeğanagner 9, 188, 255
 "Hov arek" 32, 85, 172, 246
 Hovhannesian, Arisdages 176, 184, 188
 Hovhannisiyan, Takuhi 9, 255
 Hovnanyan Okulu (Tiflis) 84
 Hovsepyan, Karekin 57, 81
 "Hoy nazanim" 90
 Humboldt Üniversitesi 9, 208, 256
- I**
 Iğdır (İğdir) 85, 136, 203, 208, 210, 250, 256, 258
Intartsag Daretsuys Surp Pirgiç Azkayin Hivantanotsi 173, 213
 Isdepanos Kilisesi (İzmir) 185
- İ**
 "İm çinari yarı" 60
 İngiltere (İngiliz) 7, 23, 79, 84, 89, 143, 149, 157, 161, 221-223
- İsahagyan, Avedik 57, 61
 İsakulyan 73
 İskenderiye 11, 82, 210, 257, 288, 289
 İsmail Cenani Bey 70
 İtalya (İtalyanca, İtalyanlar) 61, 69, 179, 186, 249
 İzmir 11, 17, 72, 180, 185, 192, 199, 200, 202, 210, 257, 258
 İzmirliyan, Madteos 10, 187, 192, 257
 İzmit 18, 192, 210
- J**
 Jamakirk 41, 184
 Jamanag 15, 178, 186, 187
 Japonya 33
 Jean Goujon sokağı 55, 56
- K**
 Kafkasya (Kafkaslar) 10, 20, 41, 42, 172, 200, 244, 247, 258
Kağakavarutyun Vinasneri 42
 Kahire 11, 180, 206, 210, 257, 287
 Kalan Müzik 8
 Kalfayan, Zareh 66
 Kanaker 63, 136, 250
 Karakaşyan, Meline 183
 Kasbaryan, Kurken 15, 27, 37, 45, 56, 68, 79, 84, 89, 98, 143, 149, 157, 161, 175, 179, 184, 189, 226
 Kavala, Osman 8
 Kavanozyan, İsguhi 20
 Keçyan, Püzant 178, 183
 "Keler tsoler" 60, 64, 69
 Kerovpyan, Aram 8, 184, 227, 237, 251
 Kertenkele 20, 24, 59
 Kevork IV (gatoğigos) 30, 41
 Kevorkyan Ruhban Okulu (Cemaran) 9, 10, 27-29, 34, 37, 63, 69, 70, 91, 175, 190, 192, 206, 208, 209, 255, 256
 Khanciyan, Levon 207
 khaz 29, 38, 41, 80, 172, 189, 228, 229, 237
 Khorenatsi, Movses 38, 59
Khorhırtadedr 41
 Khrimyan, Mıgırdıç (Khrimyan Hayrig) 9, 37, 38, 62, 191, 202, 255
 Kibaryan, Vramşabuh 56
Klasik Osmanlı Müziği'nde Ermeniler 227
Knar Mpetsets yev Vanetsots 29, 199
 konservatuvar projesi 11, 15, 21, 23, 25, 35, 57, 61, 62, 69, 79, 167, 168, 177, 179-183, 208, 237, 245, 258, 285
 Korpi 61
 Köleyan 45, 46

Krikor Lusavoriç Kilisesi (Galata) 10, 11, 58, 61, 174,
175, 183, 185, 186, 257
Krohn, Julius 205
Krtagan Yeğhanagner 10
Kusan Korosu 11, 18, 24, 58, 59, 174, 182, 221,
227, 242, 257, 296
Kürtler (Kürt müziği, Kürtçe) 4, 8, 9, 10, 85, 147,
170, 195, 203, 208, 212, 236, 245, 256, 272
Kütahya 7, 9-11, 16, 17, 27, 39, 69, 70, 72, 173,
207, 255, 257, 258, 279, 280

L

"La musique rustique arménienne" 98, 209, 257
La Paix hastanesi 11, 52, 183, 258
"Laçim nana" 70
Lalayan, Yervant 81, 200, 201, 203-205
Lale Sokak 57, 61, 62
Le Mercure musical et bulletin français de la
S.I.M. 209, 257
Leblebici Horhor Ağa 181
Leipzig 11, 18, 56, 206, 256, 258
Levonyan, Karekin 197
"Lo-lo" 28
Londra 11, 57, 61, 63-65, 170, 198, 258
"Loretsineri kutani horovel" 256
"Loru kutanerk" 90, 193
"Lur-da-lur" 67, 85

M

Magar I (gatoğigos) 109
makam 30, 40, 144, 145, 148, 163, 164, 187, 207,
236-242, 246
Malezyan, Vahan 180
Manas, Edgar 61, 186, 308
Manchester 23, 233
Manguni, Vahram 175, 184
Mantaşyan, Ağeksantr 9, 16
Mantinyan, Setrag 202
Manugyan, Armenag 180
Manugyan, Hovhannes 182
Manzume-i Eşkâr 16, 178
Marmara 313
Marsilya 23
Masdara 85, 136, 250
Masis 68
Mazlmyan, Kohar 185
Mehrapyan 65, 244
Mesrob Maşdots 198, 232
Mesrobyan, Ağavni 56, 244
"Mesrobyan Marşı" 65, 66
Mikhtar (rahip) 228
Mısır 20, 72, 79, 192, 206

Mogats Mirza 67, 87
Mogk (Bahçesaray) 67, 99 136, 158, 250
Moskova 10, 201, 202, 208
Moszkowski 64
Muratyan, Matevos 89
Musa Süreyya Bey 167, 168
Musul 68
Muşşyan, Marine 79, 84, 89, 98, 143, 149, 157,
161, 184, 189
Mutlu, Erol 170
Münih 72

N

Nancy 28
Naregatsi, Krikor 38, 59
Nercessian, Andy 250
Nerses (patrik) 58
Nersisyan (göl) 31
Nichanian, Marc 200, 227, 230
Nigoşosyan okulu 257
Nikola II (çar) 33
Nur, Rıza 167

O

Odessa 72
Odyan, Yervant 179
Ohnigyan 46
Orlando Carlo Calumeno Koleksiyon ve Arşivi 260
Ormanyan, Mağakya 175
"Oror Agna" 172
Osmanbey 46
Oşagan 91, 230, 231
Ota, Mineo 226
"Ov Medzaskanç Tu Lezu" 258, 294

Ö

Özgün, Şirin 8, 79, 84, 89, 98, 143, 149, 157, 161

P

Pağan 68, 69, 158, 185, 203
Pahtikos, Yorgos 171
Pangaltı (Elmadag) 11, 179, 282
Pari Irigun Ağa 42
Paris 10, 11, 17, 18, 20, 21, 23, 25, 29, 33, 39, 44,
53, 54-57, 60, 62-66, 68, 72-75, 79, 81, 82,
143, 173, 174, 177, 182, 183, 186, 189, 192,
200, 206, 207, 209, 232, 233, 236, 237, 256-
258
Pazmaveb 184, 208
Pera (Beyoğlu) 45, 57, 58, 60, 61, 62, 157, 173, 175,
178, 179, 180, 257
Petits-Champs Kışık Tiyatrosu 173, 291, 296
"Pijışgutyun Yerajışdutyamp" 161, 210

Plur köyü 85, 136, 193, 250

Poladian, Sirvart 191, 229

Polat, Hranuş 20

Polonya 64, 72, 249

Prince Claus Fund 8

Püragan 68

Püzantion 173, 174, 178, 180

R

Raffi (Hagop Melik Hagopyan) 59

Raffi, Aram 57

Rauf Yekta Bey 171

Resounding Gomidas' Legacy 8

Rize 167, 168

Robert Kolej 67

Ruhi (Derviş) 66, 67

Rumeli Hisarı 66, 67

Rusya (Rus) 7, 9, 10, 33, 57, 64, 80, 82, 112, 136, 143, 160, 177, 187, 192, 197, 200-202, 204, 211, 212, 224, 225, 227, 237, 247, 256, 257

S

Sahag Barteve 198, 232

Sakızağacı 57, 61

Saltık, Hasan 8

Sammelbände der Internationalen Musik-Gesellschaft 209, 256,

Sanskritçe 228

Sardarabad 136, 250

"Sarerı vrov knats" 64

Sarkisyan, Vartan 11, 237, 257, 295

Sasun 28, 35

"Sasuntsi Tavıt" 202, 240

Sayat Nova Korosu 240

Scharwenka müzik okulu 9, 209, 256

Schmidt, Richard 9, 208, 255

Seğpos-Toros 59

Seiffert, Max 209, 210

Selvelli 61

Semercıyan, Hayg 11, 257, 295

Setragyan, Arisdages 29

Sevag, Rupen 59

Sevan gölü 10, 174, 257

Sevumyan 57

Sharp, Cecil 223

Sırvantzyants, Karekin 28, 81, 200-203

Sırvantzyants, Vağarşag 11, 257, 295

Siamanto (Yarcanyan, Adom) 57, 59, 61

Sibil 60

Sinanyan kardeşler 61

Sinanyan, Harutyun 65, 185

"Sipana Kaçer" 28

Sirkeci Garı 258

Siruni (Cololyan, Hagop) 174, 175, 177, 178, 180-182, 184, 185, 207

Slav 82, 211

Smpadyan, Mesrob 266

Soğomonyan, Kevork 9, 255

Soğomonyan, Soğomon 9, 27, 40, 187, 255, 264, 265

"Sona yar" 90, 186

Stasov, Vladimir 247

Stokes, Martin 8, 224, 249

Surp Badarak 10, 16, 30, 34, 37, 38, 58, 144, 172, 175, 178, 183-187, 237, 242, 257, 311

Surp Hagop akaretleri 60

Süryani 136, 170, 232

Ş

Şahmuratyan, Armenag 65, 179, 300

Şaragan 40, 41, 48, 87, 145, 184, 186, 189, 191, 198, 229, 237, 238, 241, 244

Şarki Anadolu Türküleri ve Oyunları 168

Şehitlik (Rumeli Hisarı'nda) 66, 67

Şevki Bey 207

Şıdag (Düz) Sokak 68

Şırag 112, 136, 196, 250

Şıragatsi, Ananya 145

Şıraguni, Hovhannes 34

Şışmanyan, Hovsep (Dzerents) 28

T

Tanrıöver, Hamdullah Suphi 182

Taşçıyan, Nigoğos 184, 185, 188

Taşçıyan, Penjamin 207

Taşçıyan, Nigoğayos 9, 41

Tatar 82, 97, 169, 211

Tateosyan, Yeğişe 57, 68

Teotig, Arşaguhi 57

Teotoros Ermeni Kilisesi (Kütahya) 9, 255

Terlemezyan, Panos 11, 44, 57, 60, 66, 68, 179, 182, 208, 226, 258, 282, 292

Terlemezyan, Rupen 43, 304

Tertzagyan, Kevork 9

Tiflis 9, 11, 34, 80, 84, 174, 177, 191, 192, 197, 200-202, 206, 210, 255, 256, 258

Tiryakyan, Harutyun 81, 82, 232, 233

Topuzlu, Cemil 25

Torkomyan, Vahram 47, 51, 53, 180

Trabzon 28, 167, 201, 202

Tumacan, Mihran 11, 182, 183, 186, 192, 257, 295

Turyan, Çevont 71, 178

Turyari, Yeğişe 25, 61

Türkçülüğün Esasları 169

tzayn 40, 144, 145, 196, 207, 237, 238, 256
Tzaynakryal Şarağan 41, 184

U

Uluslararası Müzik Cemiyeti 9, 10, 21, 79, 98,
143, 182, 209, 210, 225, 236, 256-258
"Unabi" 60, 64
Uncu, Ülker 173
Usta, Saro 8

Ü

Üsküdar 73, 174

V

Vağarşabad 9, 29, 32, 34, 184, 190, 192, 197,
199, 210, 255
Varak manastırı 202
Varujan, Taniel 57, 230
Venedik 63, 199, 200, 256
Verk Hayasdanı 38, 63
Ville-Évrard hastanesi 11, 258
Villejuif 11, 54, 258
Villoteau, Guillaume-André 79, 206
Viyana 11, 17, 25, 43, 181, 200, 258
Vramşabuh (kral) 198

W

West Hampstead 63

Y

Yegmalyan, Magar 9, 30, 177, 185, 187,
237, 255
Yeğişe 59
Yeğişe Çarents Edebiyat ve Sanat Müzesi 15, 79,
182, 191, 207, 260
Yeğyazaryan, Levon 181
Yenok, Tsayneğ 65, 244
Yergunk 28
Yerkaran 4, 8, 199
Yunan 40, 82, 83, 206, 228, 232
Yurttan Sesler koroları 170

Z

Zakryan, Ağavni 57
Zarmayr 71
Zartaryan, Rupen 59, 180
Zaryan, Gosdan 230
Zekiyan, Boğos Levon 199, 228
Zohrab, Krikor 62
Zulayan, Krikor 65, 244

درمعات

غلطده ارمني کلباسنره قومبراسی وارطابت

S. ԿՈՄԻՏԱՍ ՎԱՐԴԱՊԵՏ

Ս. Կոմիտասի Վարդապետ

Կ. ՊՕԼԻՍ

Կ. ՊՕԼԻՍ

KOMITAS WARDAPET

Eglise Arménienne Galata

CONSTANTINOPLÉ

Kalbim O Viran Evlere Benzer: Gomidas Vartabed'in Müzik Mirası, 19. yüzyılın ikinci yarısında Kütahya'da doğmuş, çalışmalarını Osmanlı ve Rusya imparatorlukları ile Avrupa'nın çeşitli ülkelerinde yürütmüş Ermeni bir müzisyen ve müzikoloğun yaşamı ve akademik külliyatına dair kaynakları bir araya getiriyor. Geride bıraktığı müzikoloji mirasının önemini Türkiyeli okurla paylaşmayı amaçlayan bu kitap aynı zamanda Gomidas Vartabed'in İstanbul yıllarına ışık tutan mektup ve anılara da yer veriyor.

Melissa Bilal ve Burcu Yıldız'ın makaleleri ise Gomidas Vartabed'in yürüttüğü derleme çalışmalarının ve araştırmalarının tarihsel arka planına, Türkiye müzikoloji tarihyazımında sessizleştirilme sürecine, tanımladığı Ermeni müziği otantisitesine ve oluşturduğu müzikal estetiğin icra ve söylem düzeyinde güncel temsillerine dair tartışmalar içeriyor.

Kitapta yer alan çok sayıda fotoğraf ve belge, Gomidas Vartabed'in yaşadığı ortam, yaptığı derlemeler, yayınlar, sağlığında ve daha sonra yapılan müzik kayıtları hakkında bilgi verirken onun dünyasını daha yakından tanımamızı sağlıyor.

ISBN: 978-975-6158-38-8



9 789756 158388

