
GOMIDAS: HAYATINA, DERLEMELERİNE VE DERLEMELERİNDEKİ DANS EZGİLERİNE BİR BAKIŞ

Gomidas: A View to His Life, His Compilations and the Dance Tunes within these Compilations

Duygu GÜVENER*

Cenk GÜRAY**

ÖZ

Türkiye’de derleme çalışmaları, Osmanlı Devleti’nin son döneminde Gomidas ile başlamıştır. Ermeni ulusal müziğinin kurucusu olarak bilinen Gomidas Vartabed, 19. Yüzyılın sonlarında Anadolu’yu dolaşarak halk ezgilerini derleyen ilk etnomüzikolog olmuştur. Besteci, şarkıcı, koro şefi ve rahip Gomidas, kayıt olanaklarının yeterli olmadığı bir dönemde müzik tarihimize çok önemli eserler bırakmış, kendisinden sonra yapılacak çalışmalara önderlik etmiştir. Yaklaşık yüzyıllık bir geçmişe dayanan halk şarkılarının derlenmesi, on dokuzuncu asırda Osmanlı toplumunda ve Avrupa’da ortaya çıkan “Ulusalçılık” ve “Aydınlanmacılık” ile yakından ilgilidir. Gomidas’ın bu dönemde sadece Ermeni müziğini değil, Anadolu’da yaşayan pek çok halkın ulusal kültür mirasını ortaya çıkarmak için çok çaba harcamış olduğu yaptığı çalışmalardan anlaşılabilmektedir. Bu yüzden, Gomidas’ı Anadolu müzik tarihi içinde “etnomüzikoloji” disiplini açısından bir öncü ve “alan araştırmasını” da içeren derleme çalışmaları bakımından da “titiz” bir folklor araştırmacısı olarak da görmek mümkündür. Bu çalışmanın amacı, yüz sene önceki Anadolu müziğine dair somut bilgileri toplumsal hafızaya tekrar kazandırabilecek bu en eski yazılı derleme çalışmasının, Anadolu müzik tarihinin aydınlatılması yönüyle değerlendirmeye almak ve bu manada Gomidas’ın derlediği dans ezgilerinin biçimsel, makamsal ve ritimsel özellikleri açısından incelenmesinin yollarını aramaktır. Bu anlamda Anadolu’nun kültür hafızasından “silinmiş”, “belirginliği azalmış” ya da “unutulmaya yüz tutmuş” bilgi, ses ve kişilerin tekrar toplumsal hafızaya kazandırılması da hedeflenmiştir.

Anahtar kelimeler: Gomidas, etnomüzikoloji, dans ezgileri, derleme, müzik analizi, makam, Anadolu müziği

ABSTRACT

Gomidas could be assessed as a leading personality who had initiated the folk-music compilation studies in Turkey towards the end of the Ottoman Period. He was the first ethnomusicologist who compiled many folk songs from different regions of Anatolia. Gomidas, who is a composer, choir-conductor, singer and a priest can be identified as a frontier of folk-music studies who had produced an extensive music material through his compilations in a period when the recording facilities were limited. The increase in the number of compilation activities regarding folk-songs has a close relationship with the extensive effects of “nationalism” and the “enlightenment period” towards the Ottoman and the Europe during the XIX. Century. Based on the studies of Gomidas, it can be observed that he was not only concentrated on researching Armenian Music, but also he had put great effort in conceiving the common roots of the cultural heritages in Anatolia. It would be logical to identify Gomidas as a pioneer “ethnomusicologist” and as a “folklorist” who performed many rigorous field works. The aim of this article is to examine the life and evaluate the compilation works of Gomidas to create a possibility for a “collective memory refreshment” to enlighten the Anatolian Music History by searching for new methods to examine the dance tunes compiled by Gomidas regarding their form, melody and rhythm characteristics. We hope this study will help to re-transfer the forgotten knowledge, people and sounds to the cultural memory of Anatolian people.

Keywords: Gomidas, ethnomusicology, dance tunes, compilation, musical analysis, makam, Anatolian music

Araştırma Makalesi - Geliş Tarihi/Received Date: 15.05.2020, Kabul Tarihi/Accepted Date: 25.06.2020

***Sorumlu Yazar/Corresponding Author** Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuarı Müzik Bilimleri Bölümü Müzikoloji Anabilim Dalı Lisans Öğrencisi, duyguguvener@gmail.com, ORCID ID : 0000-0001-6673-5614

** Doç. Dr. Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuarı Müzik Bilimleri Bölümü Müzik Teorileri Anabilim Dalı, cenk.guray@gmail.com ORCID ID: 0000-0002-9410-725X

Atf/Citation: Güvener, D., Güray, C. (2020) Gomidas: Hayatına, Derlemelerine ve Derlemelerindeki Dans Ezgilerine Bir Bakış. *Eurasian Journal of Music and Dance*, (16), 231-252.

Extended Abstract

Gomidas could be assessed as a leading personality who had initiated the folk-music compilation studies in Turkey towards the end of the Ottoman Period. He was the first ethnomusicologist who compiled many folk songs from different regions of Anatolia. Gomidas, who is a composer, choir-conductor, singer and a priest can be identified as a frontier of folk-music studies who had produced an extensive music material through his compilations in a period when the recording facilities were limited.

The increase in the number of compilation activities regarding folk-songs has a close relationship with the extensive effects of “nationalism” and the “enlightenment period” towards the Ottoman and the Europe during the XIX. Century. Based on the studies of Gomidas, it can be observed that he was not only concentrated on researching Armenian Music, but also he had put great effort in conceiving the common roots of the cultural heritages in Anatolia. It would be logical to identify Gomidas as a pioneer “ethnomusicologist” and as a “folklorist” who performed many rigorous field works.

The works carried out by Gomidas as a musician and musicologist had an intensive effect on the nationalistic movements that had been accelerated not only among the Armenian community, but also within a vast majority of the Ottoman world during the last quarter of 19th century. In that sense, Gomidas led the “folkloric movement” of Armenian community by putting an extraordinary effort for the compilation of folk music materials, as he was considering these folk music examples both as the indications of the cultural identity and as the ways to merge the “national spirit” with the “western culture”. But his deep insight in musicology didn’t allow him to place his compilation works solely on a “national” basis, instead he had chosen to compile folk songs from different parts of Eastern Anatolia putting the folkloric values of these materials in front of their nationalistic symbolism. This approach puts Gomidas in the role of a frontier folklorist and compiler regarding the Anatolian music history. He encouraged his students’ travelling to their homelands during holidays for making compilation studies. He had both used these folk songs to make compositions and polyphonic arrangements and to write papers of ethnomusicology on a scientific basis. It is even possible to concentrate on the resemblances between the approaches of Gomidas and the consequent composers (1881-1945) in using folk songs as a composition material to serve for the combination of the “national” with the “western-modern”. This route of modernization was stressed by Gomidas in defining the requirement of a “culturally acceptable composition” through its power of representing the “stylistic characteristics” of folk songs. Similar approaches had also been experienced by the Balkan and Eurasian countries including “Ottoman State” and “Turkey enabling to define a common cultural background for the “modernization processes” for these countries.

Dance tunes can be defined as having “short cultural lives” before a possible transformation. Unlike the “lyrical songs” that relate to specific ceremonies or universal themes, they can easily be transformed during the daily life. The melodies in these tunes are not repeated, they have specific rhythmic organizations unlike the other genres of folk songs. If the conditions allow, dance tunes can be performed instantly without worrying about the limitations of time and place. These natural characteristics of dance tunes make them carry the most critical constructive musical ideas in their structures. All these details had urged Gomidas both to locate the dance tunes as a primary mean to understand the “Armenian music traditions” and “Anatolian Music” in general and to classify these tunes as a basic building block of his compositional style. The “plain” melodies forming the “dance tunes” also were considered as a method for understanding the “modular” tetrachords that were considered to build the bases of the

“Armenian traditional musical structures” by Gomidas, not resembling the “major and minor scales” of Western Music. Therefore; it can be argued that, the modal, melodic, harmonic and rhythmic approaches inspired through the analysis of these dance tunes form an important element of the creative musical identity of Gomidas.

This study aims to examine the life and evaluate the compilation works of Gomidas to create a possibility for a “collective memory refreshment” to enlighten the Anatolian Music History by searching for new methods to examine the dance tunes compiled by Gomidas regarding their form, melody and rhythm characteristics. We hope this study will help to re-transfer the forgotten knowledge, people and sounds to the cultural memory of Anatolian people.

Gomidas Vartabed (1869-1935)'in Yaşam Öyküsü ve Derleme Çalışmaları

Kütahya’da doğan Gomidas, doğduğu Anadolu toprağında yeterince tanınmadı. Kütahya’da başlayıp yirmi yıl süren bir sessizlikle, tek bir nota yazmadan, Paris’te bir klinikte son bulan ömrü, gurbete gidenin memleket hasretiyle yandığı, turna kuşundan haber sorduğu şarkıdaki gibiydi: “Turnam nereden gelirsin, sesine köle olayım”

Gomidas Vartabed, On dokuzuncu yüzyılın sonunda Anadolu’yu dolaşarak halk müziğinin köklerini araştıran, halk şarkılarını kaynağında dinleyen, asırlar önce kaybolmuş notalara ses vermiş ilk müzik araştırmacısıdır. Koro şefi, şarkıcı, besteci, etnomüzikolog Gomidas, öğrencilerine “kertenkeleler” diye hitap eden, sevgi dolu, neşeli, coşkulu bir öğretmen, kadınlara ilk kez kilise korosunda yer vermiş bir besteci, iyi bir şair, usta bir komedyen, cesur bir dansçı, aşk şarkıları da söyleyen bir rahiptir.

Gomidas, Ermeni halk müziğinin yanı sıra Anadolu’da yaşayan pek çok halkın ulusal kültür mirasını ortaya çıkarmak için derlemeler yaptı. Binlerce şarkıyı notaya aldı. Bunun yanında kilise müziği eğitiminden gelen bestecilik yeteneğini dönemin müzik teknikleriyle de birleştirerek çalışmalarını dini müzik alanının dışına da taşıyabildi. Yaratıcı besteleri ve araştırmaları, Doğu’nun kültürel mirasının Batı’ya tanıtılmasında etkili bir rol oynadı.

Yaşamı, derlediği “Evsiz” isimli bir anduniyi (gurbet şarkısı) hatırlatır.

“My heart resembles destructed homes

Where the beams and columns have all moved around

And the wild birds will make their nests.

Let me go into the wild, soaring rivers

And become food for the fishes “ (Christofakis, 2015, s. 14).

Kalbim o yıkılmış evlere benzer

Mertekleri kırılmış, sütunları yerinden oynamış

Ve yaban kuşlarının yuva yaptığı

Bırakın çağlayan nehirlerle gireyim

Ve balıklara yem olayım

Gomidas Vartabed'in Yaşamı

Gomidas Vartabed, çoğu kişiye göre çağdaş Ermeni klasik müziğinin öncüsü olarak kabul edilir. Yaratıcı besteleri ve müzik alanındaki araştırmaları, Doğu kültürlerinin müzik mirasının Batı'ya aktarılmasında önemli bir rol oynadı. Müzikolog Robert Atayan'a göre Gomidas'ın çalışmaları, erken Ermeni bestecilerin çabalarının ve özelemlerinin en yüksek ifadesiydi. Ermenistan'da sanat müziği standartlarını, uluslararası ilgi yaratacak bir düzeye getirdi. Aynı zamanda, Ermeni motiflerini çağdaş Batılı tekniklerle birleştirerek besteler oluşturabildi. Gomidas'ın eserleri, büyük bir Ermeni imgeler galerisi ve ulusal yaşamın müzikal bir destanıdır (Atayan, 1980, s. 167).

Gomidas, 26 Eylül 1869'da Kütahya'da doğdu. 3 gün sonra Soğomon Soğomonyan adıyla vaftiz edildi. Gomidas Vartabed ismini yıllar sonra Ermeni Ruhban sınıfına katılınca aldı. Annesi ve babası şiirler yazan ve beste çalışmalarında bulunan insanlardı. Babası Kevork bir ayakkabıcıydı. Kevork ve kardeşi Harutyun, Kütahya'daki Surp Toros Kilisesi'nde şarkı söyler, genellikle Kafkas halk ozanları 'kusan'ların telli halk çalgılarını çalarlardı. Gomidas, ilk günlerinden itibaren, ileride hayatının tutkusu haline gelecek olan geleneksel müzik formlarının içine daldı. Annesi Takuhi aslen Bursa'yıydı. Gomidas henüz altı aylıkken, dünyaya veda etmişti. Yani Soğomon annesini hiç tanıyamamıştı (Kuyumjian, 2010, s. 24-26).

Gomidas'ın daha sonra en yakın arkadaşı olan Margaret Babayan'a göre kişiliğinin iki farklı yüzü- neşeli ve hüzünlü yönleri- anne ve babasının zıt mizaçlarının mirasıydı. Kevork, Kütahya'daki en güler yüzlü insan olarak biliniyor, Takuhi derin melankoli nöbetleri geçiriyordu (Kuyumjian, 2010, s. 29).

Annesinin vefatı üzerine babası Kevork'un isteğiyle 1876 senesinde akrabalarının yanına, Bursa'ya, babaannesi Maryam Hovhannesyanyan'ın yanına gönderilmiştir (Yolyan, 1969, s. 14). Fakat aldığı bakımın yeterliliği kuşku uyandırmaktadır. Erivan Çarents Sanat ve Edebiyat Müzesinde korunan Gomidas Arşivlerinin 71-72 nolu defterde yer alan verilerine göre, çocukluk arkadaşlarından biri, onu şöyle hatırlıyor:

Zayıf, yetersiz beslenen, ciddi ve kibar bir çocuktur. Fakir giyimliydi ve fırtınalı kış mevsiminde okula soğuktan morarmış gelirdi. Ellerini nefesiyle ısıtırdı... Oturduğumuz yerlerde minderlerimiz vardı, fakat Soğomon, çıplak tahta zemin üzerinde bacaklarını altına alıp otururdu. Okurken titrerdi. Genellikle aç olurdu ve ben de kahvaltımı onunla paylaşırdım (Gomidas Arşivleri, t.y., aktaran Kuyumjian, 2010, s. 26).

Babası, Soğomon henüz on bir yaşındayken hayatını kaybetti. Bunun üzerine Kütahya'ya geri gönderildi ve amcası Harutyun tarafından evlat edinildi.

Çocukluk arkadaşı N. Mildonyan'ın hatırladığına göre: "Babasının ölümünden sonra hayatı daha acıklı bir hal aldı. Çocuk, gerçek anlamda bir evsizdi. Ona genellikle sokaklarda aç ve ağlarken rastlardım. Onu zorla evine bıraktırdım. Tanıdıklar, onu çamaşırhanenin soğuk taşlarında uyurken bulurlardı ve uyandırıp evine bırakırlardı (Gomidas Arşivleri, t.y., aktaran Kuyumjian, 2010, s. 28-29)".

1881 senesinde, Ermeni kilisesinin başında bulunan Katolikos IV. Kevork, Episkoposluk derecesi almak üzere Ermeni Kilise merkezi olan Ecmiadzin'e gidecek olan Bursa dini lideri Kevork Tertsagyan'dan, yeni açılacak Kevorkyan Ruhban okulunda eğitim görmek üzere güzel sesli, kimsesi olmayan bir çocuk getirmesini talep etti. Belirlenen on aday arasından Soğomon seçilmiş ve eğitim ortamının oldukça laik ve öğrencilerinin demokratik ilkelere bağlı olduğu Kevorkyan Ruhban Okuluna (Ecmiadzin) gönderilmişti (Kuyumjian, 2010, s.33).

Öğrencilik yılları boyunca Gomidas, olağanüstü sesini ve müzik yeteneğini geliştirmeye teşvik edildi. Ecmiadzin’de öğrenim gördüğü yıllarda “Hampartzum Limonciyan nota yazım yöntemini” ustalıklı kullanmaya başlamıştı. Üretken olduğu yıllar boyunca duyduğu halk şarkılarını Limonciyan yöntemini kullanarak kayıt altına aldı (Poladian, 1972, s. 82-84).

Müzik eğitimi.

1892 yılında Gara-Murza, Kevorkyan Ruhban Okulu’na öğretmen olarak geldi. Gara-Murza, Gomidas’ın hem dini, hem de dini olmayan müzikteki ilerlemesinde önemli rol oynadı. Gomidas, halkın müzik mirası hakkında onları eğitmenin önemini ve sonraki müzikal başarılarını üzerine inşa ettiği yenilikçi çok sesli koro yapılarını Gara-Murza’dan öğrendi. Gara-Murza, Ecmiadzin’de bir yıl öğretmenlik yaptı. Geleneksel ilahileri çok sesli çalmasını rahatsız edici bulan Ecmiadzin’in ruhban sınıfına mensup muhafazakâr üyelerinin uyguladığı baskılar sonucu Kevorkyan Ruhban Okulu’ndan kovulması öğrenciler arasında protestolara sebep oldu. On yedi yıl sonra Gomidas’ın Ruhban Okulu’ndaki müzik öğretmenliği de benzer bir şekilde son buldu (Kuyumjian, 2010, s.40).

Ruhban okulundaki eğitimini tamamladıktan sonra 1895 senesinde Magar Yegmalyan’dan (1856-1905) müzik dersleri almak üzere Tiflis’e gitti ve altı ay boyunca kendisi ile armoni, kontrpuan ve kompozisyon teknikleri üzerine çalışmalarında bulundu. Tiflis’deki bu kısa süreli Batı klasik müziği eğitiminin ardından Alexander Mantaşyan’ın desteği ile Berlin’e giderek Berlin Kraliyet Üniversitesinde (Kaiser Friedrich Wilhelm Üniversitesi) üç yıl boyunca Oscar Gleischer, Henrich Bellermem ve Max Friedlander ile müzikoloji çalıştı, bununla beraber Prof. Richard Schmidt’in özel öğrencisi olarak piyano, kompozisyon, armoni, orkestrasyon ve şan eğitimi gördü (Poladian, 1972, s. 82).

1896-1899 yılları arasında Berlin’de kalan Gomidas Vartabed, 1899 senesinde International Musical Society’in (Uluslararası Müzik Topluluğu) üyesi oldu. Berlin’deki eğitimini tamamlayarak Ecmiadzin’e döndükten sonra halk müziği derlemelerindeki çalışmalarını yoğunlaştırdı. Ortaçağ Ermeni Müziği üzerine araştırmalar yaptı. Kevorkyan Ruhban okulunda müzik dersleri vererek kilise korosunu çalıştırdı (Poladian, 1972, s. 72). 1905 ve 1908 yılları içerisinde Tiflis, Bakü, Cenevre ve Paris’e giderek çalıştırdığı korolar ile konserler gerçekleştirdi. Bern, Lausanne ve Venedik’te Ermeni Halk Müziği ve Ermeni Kilise Müziği üzerine konferanslar verdi (Kuyumjian, 2010, s. 65-67). Bu dönem aynı zamanda Gomidas için derleme çalışmalarının başladığı ve bu derlemelere dayalı konserleri ile Avrupa’da ‘Ermeni Müzik Kültürü’ne” dair bir ilgiyi ortaya çıkarmaya başladığı yıllardır (Asatryan, 2019, s. 153).

İstanbul yılları.

Gomidas Vartabed 1910 yılında Galata Surp Krikor Lusavoriç Kilisesi’nin muganni heyetinin teklifini kabul ederek araştırmalarının merkezini Ecmiadzin’den İstanbul’a taşıdı (Poladian, 1972, s. 83).

Surp Badarak’ın (Kutsal Kurban Ayini) bestelenme/çok seslendirilmesi üzerine çalışması için Galata Kilisesi’nin yanındaki binada bir yazıhane tahsis edildi.

Bu dönem içerisinde zamanın edebiyat ve müzik çevreleri ile yakın dostluklar kurdu. Halide Edip Adıvar (1884-1964), Mehmet Emin Yurdakul (1869-1944), Hamdullah Suphi Tanrıöver (1885-1966) gibi aydınlarla birlikte İstanbul'un entelektüel çevresine dâhil oldu. Halide Edip'in rahip Gomidas'dan söz ettiği satırlar bunun bir göstergesidir: "İnsan ve sanatçı olarak çok nadir karşılaşabileceğiniz bir değerdir... Gomidas benim evime de gelir, saatlerce çalar, söylerdi (Çalışlar, 2010, s. 130)".

Ermeni halk ozanlarının anısına *Kusan* adını verdiği üç yüz kişilik büyük ve karma bir koro oluşturdu. Koronun kadın şarkıcılarını yerel bir kız okulu olan Yeseyan Kolejinden, erkek şarkıcılarını ise Galata kilisesinden seçti. *Kusan* sahneye çıkmaya başladığında Gomidas'a ve çalışmalarına olan ilgi arttı. Konser repertuvarındaki dini müzik ve halk müziğine dair öğeleri sentezlemesi, ruhban sınıfının güçlü ve muhafazakâr üyelerinin itirazlarına neden oldu. Dini müziğin halka açık tiyatrolarda veya müzik salonlarında icra edilmesinin kilisenin geleneksel inanç ve uygulamalarına aykırı olduğu konusunda uyarı aldı. İstanbul'da *Kusan* korosuyla (Resim 1) "Petit-Champ" sahnesinde verdiği konser, gerçekleştirdiği en önemli çalışmalardan biri oldu (Kuyumjian, 2010, s. 78-79).



Resim 1. Gomidas Kusan Korosu ile, 1911-1915, İstanbul
Kurken Kasbaryan Arşivi, 2009

İstanbul yıllarında Getronagan Okulu'nda müzik dersi verdi. İstanbul'un çeşitli Ermeni okullarında öğretmenlerle, Ermeni müziğini ve dansını çocuklara öğretme yöntemleri ile ilgili çalışmalarda bulundu. Öğrencileri Parseğ Ganaçyan, Mihran Tumacan, Vağarşag Sırvantzyants, Hayg Semerciyan ve Vartan Sarkisyan'la bestecilik, müzikoloji ve müzik pedagojisi çalışmaları yürüttü. Pangaltı semtinde ressam Panos Terlemezyan'la yaşadığı ev (Resim 2), kısa zamanda dönemin aydın ve sanatçılarının uğrak yeri oldu (Bilal & Yıldız, 2019, s. 11).



*Resim 2. Gomidas'ın Şişli-Pangaltı'daki evi
Kurken Kasparyan Arşivi, 2009*

Gomidas 1911-1913 yılları süresince İstanbul, Fransa, Almanya, Mısır ve İngiltere'de konferanslar ve konserler gerçekleştirdi. Bu konferansların konuları çoğunlukla Ermeni Müziğinin geçmişi, sorunları ve genel içeriğidir. Bir sene sonra Paris'e giderek Uluslararası Müzik Cemiyeti'nin toplantısına katıldı. Ayrıca Paris'de bulunduğu süre içerisinde, yirmi halk şarkısından oluşan ve kendisinin de seslendiricilerinden biri olduğu bir kayıt gerçekleşti (Kuyumjian, 2010, s. 94-107).

Tehcir - Kaybolan yıllar.

24 Nisan 1915 tutuklamaları dâhilinde Çankırı'ya sürgün edilenler arasında Gomidas Vartabed de bulunuyordu. Çankırı'ya vardıklarında gelen bir telgrafta, Gomidas'ın da içinde olduğu 8 kişiye dönüş izni verildiğini yazıyordu: Dr.Vahram Tarkomyan, Agop Nargileciyan, Karabet Keropeyan, Zare Bardizbanyan, Püzant Keçyan, Pervant Tolayan, Rafael Karagözyan ve Gomidas Vartabed (Lokmagözyan, 2010, s. 39). Gomidas'ın dönüş izninin nasıl çıktığı konusunda kesin bir bilgi olmasa da kendisini defalarca saraya davet etmiş olan şehzade Abdülmecid Efendi'nin bu kararda rol oynamış olma olasılığı yüksektir (Andonyan, 2012, s.75). Bunun yanında dönemin ABD'nin Osmanlı İmparatorluğu büyükelçisi Henry Morgenthau'nun girişimiyle geri gönderildiği de iddialar arasındadır (Kuyumjian, 2010, s.127).

Gomidas bu telgraf sayesinde 15 Mayıs'ta İstanbul'a döndü. Fakat bu birkaç haftalık süre onun psikolojik istikrarını kalıcı bir şekilde etkiledi. İlk önce Şişli'de La Paix hastanesinde tedavi gördü. 1919'da daha iyi bir tedavi göreceği umuduyla Paris'e gönderildi. Hiçbir zaman tam olarak iyileşmedi ve 22 Ekim 1935'te Paris'te hayata veda etti (Poladian, 1972, s.83). 1936 yılının Mayıs ayında, Gomidas'ın mumyalanan naaşı Ermenistan'a nakledildi ve Erivan'daki Ermeni Panteonu'na konuldu (Kuyumjian, 2010, s.185).

Eserleri.

Gomidas Vartabed 1890-1913 tarihleri arasında şarkı söyleyen köylüleri dinleyerek yaklaşık 4000 adet Ermenice, Kürtçe ve Türkçe halk ezgisi derledi (Poladian, 1972, s. 84).

Gomidas Vartabed, çoğunlukla bugünkü Ermenistan Cumhuriyeti ve Türkiye'nin Doğu Anadolu bölgesinin sınırları içinde kalan köyleri gezip Ermenice ve Kürtçe şarkılar derledi. Ayrıca Kütahya, İstanbul ve Ecmiadzin'de dinlediği Türkçe şarkıları notaya aldı. Derlemelerinin önemli bir bölümünü oluşturan Doğu 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 oluşur. Gomidas'ın Sarkis Hayguni'nin Ermeni-Kürt destanları derlemesinden bazı parçaların transkripsiyonlarını yazdığı kitapçık ilk defa 1903'te Moskova'da *Krtagan Yeğanager (Kürt Ezgileri)* adıyla yayınlandı. Gomidas'ın bu transkripsiyonları, notaya aktarılan ilk Kürtçe derlemeler olarak tanımlanır (Bilal & Yıldız, 2019, s. 10).

Gomidas hakkında en kapsamlı araştırmayı yapan Robert A. Atayan'ın Gomidas'ın derlemeleriyle ilgili bulgularının özeti şöyledir:

1) 1891'de Gomidas tarafından yazılmış, çoğu aşk şarkısı olan 37 halk şarkısı ve danslar: Bu çalışmalar 1950'de yayınlanmıştır.

2) Aknay Ergeri Sar (Akn'den şarkı serisi, Eğin türküleri):

Bu derlemeler üç bölümde incelenir:

a-Düğün şarkıları, göçmenlerin dansları, ağıt, ninniler ve çeşitli dini şarkılar

b-Belirli bir bölgeye ait ezgiler

c-Ermeni Ortaçağ halk müziğinin kalbi olarak ün kazanmış bir şehir olan Akn (Agn, Eğin) şarkıları. Bunların bazıları, Ermeni Ortaçağ müziği türünün özelliklerine, Kusan (trubadur) ezgilerine dair ipucu verir.

3) 1 Kasım 1901'de çeşitli türlerde derlenmiş el yazması koleksiyonu: Gomidas'ın Ermeni halk şarkıları türlerini kariyerinin başında ortaya çıkardığını gösteriyor. Köy yaşamı, tarım, aşk şarkıları, hacıların şarkıları, kutsal tapınaklar, ağıtlar gibi pek çok konu başlığı, değişik tür ya da konulara göre ayrı ayrı dosyalanmıştır. Robert Atayan bu dosyaların bir çoğunu boş bulmuş, bütün dosyaların koleksiyondan kaybolmuş olabileceği kanısına varmıştır. Atayan bu dosyaların arasından iki dosyaya dikkat çekiyor. Biri "halk şarkılarının birleşimi" diğeri "Halk şarkılarını değişime uğraması".

Bu kısmen korunan koleksiyonda Ağrı dağı eteklerinden derlenen kırsal müzik dilini ve Ermeni müziğinin tonal yapısını sergileyen 44 düğün şarkısı da bulunur.

4) Gomidas Vartabed'in el yazmalarından bir derleme: Gomidas'ın Berlin'den ayrılmadan önce, 1904 sonbaharında Spiridon Melikian tarafından kopye edilmiştir. Bu yazma, numaralandırılmış 259 adet eser görünmesine rağmen sadece 234 şarkı içermektedir (Gomidas-Melikian, 1931). Önsözünde Melikian, kopyaladığı el yazmasının büyük bir defterin onda birini doldurduğundan, kalanın o zaman için boş kaldığından bahseder. Melikian'ın 1931'deki basımı sırasında eksik olan el yazması Profesör Atayan tarafından yeniden açığa çıkarılmıştır. Atayan 1906 Baharına kadar 373 şarkı bulmuştur. Bazı yapraklar hala eksik olsa da bu çalışma,

Gomidas tarafından derlenen şarkıların en kapsamlı el yazması kaydını içerir. Çiftçi şarkıları, arabacı şarkıları gibi çok sayıda türe ilişkin araştırmalar için temel kaynak teşkil eder.

5) 1905 ve 1906 yılları arasında derlenmiş 45 halk şarkısından oluşan bir el yazması koleksiyonu: Bu şarkılar arasında onun iyi bilinen düzenlemelerinden “Krunk, kanç’e ve “mokac Mirza adında eski bir epik şarkı da mevcuttur. Metinler ayrıntılı olarak yazılmıştır. Bu metinlerde derlemelerin yapıldığı yerlere dair bilgiler ile Gomidas’ın çok sayıda notu da yer almaktadır (Poladian, 1972, s. 86).

6) Ermeni notasıyla yazılmış 238 şarkı içeren el yazması koleksiyon: 95’i Ağrı Dağı yakınlarındaki köylerden derlenmiştir. Derlemede lirik aşk şarkıları ön planda olmasına rağmen Atayan diğer şarkıların genel sosyolojik içeriğine, ritüelikle ya da törensel şarkılar, hiciv şarkıları, düğün şarkıları, aşk şarkıları ve bir ağıttan oluşan derlemedeki form ve tür çeşitliliğine dikkat çeker.

7) Dikran Çituni’nin 36 şarkıdan oluşan el yazması koleksiyonu: Bu derlemenin değeri, şarkıların tek bir bölgeye ait olması ve o yörede konuşulan Ermeni lehçesini korumuş olmasıdır.

8) Gomidas’ın çeşitli makalelerde yayınlanan şarkıları: Bu eser, bir dans şarkısının 21 farklı çeşidi ve 1907’de hem Ermenice, hem de Fransızca yayınlanmış Ermeni halk şarkılarının özelliklerini gösteren 43 şarkıdan oluşur. Gomidas’ın makalelerinde 8 dans şarkısı da vardır (Poladian, 1972, s. 86)

9) 1890’larda Gomidas’ın derlemelerinden oluşan iki el yazması şarkı kitabı: Azgayın Yergaran ve Hayk Yovhannisian’ın şarkı kitabı.

10) Yegmalyan’ın kendi el yazmaları arasındaki Gomidas şarkıları:Atayan, büyük olasılıkla bu şarkıların 1895-1896 yıllarında hala eksik olabilecek el yazması koleksiyonundan kopyalandığını ifade ediyor.

11) Muhtelif: Bu kısımda Gomidas Vartabed’in Spiridon Melikian’ın “Ermeni Müziğinin Tarihi”ndeki “Sasunci Davit (Epik Destan)” ve Yakob Yovhannesian arşivi gibi çeşitli kaynaklarda dağınık halde olan şarkıları vardır.

12) 66 Türkçe şarkıdan oluşan bir koleksiyon: Gomidas bu eserleri 1892’de Kütahya’da amcasının ve diğer akrabalarının söylediği şarkıları notaya alarak oluşturmuştur (Poladian, 1972, s. 87).

Berlin’de öğrenim gördüğü 1896-1899 yıllarında oluşturduğu eserler:

Piyano eşliğindeki şarkılar.

- | | |
|-------------------------------------|--|
| 1. Glückliche Fahrt (Mutlu Seyahat) | Johann Wolfgang von Goethe(GAT-KF 529) |
| 2. Nachtlied (Gece Şarkısı) | Johann Wolfgang von Goethe(GAT-KF 532) |
| 3. Meeresstille(Deniz Sessizliği) | Johann Wolfgang von Goethe(GAT-KF 533) |
| 4. Sturmesmythe(Fırtına Miti) | Nikolaus Lenau (GAT-KF 546) |
| 5. Nebel (Sis) | Nikolaus Lenau (GAT-KF 547) |
| 6. Frühlingsruhe(Bahar Sükuneti) | Ludwig Uhland (GAT-KF 547) |
| 7. Komm o Nacht(Gel Ey Gece) | Julius Sturm (GAT-KF 549) |
| 8. Komm o Nacht(Varyasyon) | (GAT-KF 1645) |

9. April (Nisan) Theodor Storm (GAT-KF 549)
10. Du Fragst? (Soruyor musun?) Johanna Ambrosious (GAT-KF 537)
11. Lob des Frühlings (Bahara Övgü) Ludwig Uhland (GAT-KF 500)

Koro Eserleri.

1. Neuer Frühling (Yeni Bahar) Otto Roquette (GAT-KF 502)
2. Menschengefühl (Beşeri Duygu) Johann Wolfgang von Goethe (GAT-KF 545)
3. Lenz (Bahar) Nikolaus Lenau (GAT-KF 547)
4. An den Wassern zu Babel David Psalm 137 (GAT-KF 519)
(Babil'deki nehir kıyılarında)

Piyano eserleri.

1. Menuetto (GAT-KF 577)
2. Traum (Rüya) (GAT-KF 585)
3. Reminiscenzen (Anılar) (GAT-KF 580)
4. Nocturno (GAT-KF 571)
5. İsimsiz (GAT-KF 520)
6. İsimsiz (GAT-KF 588)
7. İsimsiz (GAT-KF 588)
8. İsimsiz (GAT-KF 588)
9. İsimsiz (GAT-KF 570)

Yaylı çalgılar dördlüsü için eserler.

1. Reminiscenzen (Anılar) (GAT-KF 528)
2. Menuetto (GAT-KF 548)
3. İsimsiz (GAT-KF 1530)
4. İsimsiz 1. Varyasyon (GAT-KF 1530)
5. İsimsiz 2. Varyasyon (GAT-KF 520)
6. İsimsiz (GAT-KF 543)

Orkestra Eseri

1. Wald-Nacht (Ormanda Gece) (GAT-KF 551)

Ermeni kilisesi ayininden bölümler. Almanca'ya çevrilmiş ve Rahip Gomidas tarafından çok seslendirilmiş olarak

1. Ehre dir (onur sana) (GAT-KF 1649)
2. Heilig, heilig (Kutsal, kutsal) (GAT-KF 1648)
3. Amen (Amin) (GAT-KF 1648)
4. Im Welten all (Tüm Dünyada) (GAT-KF 1648)
5. O, entzückender, furchtbarer Anblick(O,sevgili,korkunç görüntü) (GAT-KF 1648)
6. Jerusalem, lobe den Herrn(Kudüs, Tanrı'ya övgü sun) (GAT-KF 1648)
7. Halleluja, halleluja! Tanrı yükseklerdedir) (GAT-KF 1648)
8. Heut erstand von den Toten (Bugün ölülerden dirildi) (GAT-KF 1648)
9. Heiligkeit, Heiligkeit (Kutsallık, kutsallık) (GAT-KF 1648)
10. O, prachtvolles(O, hayret verici) (GAT-KF 1648)
11. Der Himmel zerriss (Gökyüzü yırtıldı) (GAT-KF 1648)
12. Vater unser im Himmel (göklerdeki pederimiz) (GAT-KF 1648)

Tamamlanmamış piyano eserleri.

1. Schwermuth (Melankoli) (GAT-KF 576)
2. Trauermarsch (Cenaze Marşı) (GAT-KF 578)
3. Trauermarsch (Cenaze Marşı) (GAT-KF 578)
4. İsimli (GAT-KF 570) (Lokmagözyan, 2019, s. 7-251).

Gomidas Vartabed'in Müzikoloji ve Folklor ile Olan İlgisi

Gomidas'ın müzisyen ve müzikolog olarak sürdürdüğü çok yönlü çalışmaların, Ermeniler arasında on dokuzuncu yüzyılın son çeyreğinde hızlanmış olan ve genel olarak Osmanlı dünyasında da yoğun bir şekilde süren Batılılaşma hareketi içinde önemli bir yeri vardır. Bu manada Gomidas, Ermeniler arasında 19. Yüzyılın ortalarında başlamış olan 'folklor' hareketini halk ezgileri derleyerek ilerletti, zira halk ezgileri hem "milli" ruhun hem de bu ruhun Batı kültürü ile buluşmasının yolu olarak görülmekteydi (Güray, 2017, s. 13). Tatil için memleketlerine giden öğrencilerini derlemeler yapmaya teşvik etti. Derlediği ezgiler için çoksesli düzenlemeler yaptı, aynı ezgilerden yararlanarak, bilimsel yöntemlerle etnomüzikolojik makaleler de yazdı (Kerovpyan & Yılmaz, 2010, s.140). Shakhkulyan, Gomidas'ın "milli ruhu" öne çıkararak yaptığı derlemeleri, çok sesli düzenleme ve bestecilik üretimi için önemli bir kaynak olarak kullanan Gomidas'ı Macar Bestekar Bela Bartok (1881-1945) ile de özdeşleştirmektedir (2016, s. 197-198). Gomidas'ın sonraki yıllarda Bartok'un da ortaya koyacağı bir yaklaşımın öncülü bir anlayışla "bestelenen müziğin Ermeni kültürünü temsil etmesinin yolunu halk

şarkılarının stil özellikleri olarak” betimlemesi (Asatryan, 2019, s.149) bu ortaklığın açık bir örneği olarak görülebilir. Benzer yıllarda Osmanlı Devleti’nin yaşadığı sonrasında da Türkiye Cumhuriyeti’nin tecrübe edeceği söz konusu değişim adeta (Güray, 2018, s. 15-46) Balkanlar ve Avrasya’daki “milli devletlerin” de ortak kültürel temellerine işaret etmektedir.

Gomidas, özellikle Ermeni Halk Müziği alanındaki çalışmalarında “milli müzik” anlayışını öne çıkardı. Türk Ocağı temsilcileriyle yakın ilişkiler kurdu, onlar da Kusan korosunu ve Gomidas’ın çalışmalarını yakından takip ettiler (Yılmaz & Sarı, 2014, 10 Şubat). Yirminci yüzyıl başında kültürel milliyetçilik hareketlerinin “Osmanlılık” kimliği içinde yürütüldüğü düşünülürse (Çilliler, 2015, s. 51) bu ortak hareket tavrının Osmanlı kültürünü oluşturan tebaalar düşünülünce döneme uygun bir yaklaşım olduğu söylenebilir.

Edebiyat tarihçisi Marc Nichanian, 20. Yüzyıl Ermeni edebiyatını konu alan *Le Deuil de la Philologie* (Filolojinin Yası) başlıklı çalışmasında, Gomidas’ın çalışmalarını, Batı’daki filoloji hareketinin bir yansıması olarak değerlendirir (Nichanian, 2002, aktaran Kerovpyan & Yılmaz, 2010, s. 141).

Filoloji en geniş anlamıyla, eski metinleri ve kökenlerini dilbilimsel, tarihsel, edebi ve felsefi bir çerçevede, eleştirel yöntemlerle inceleyen bir disiplindir. Avrupa’da, 18. Yüzyılın sonlarında yapılan, Doğu dilleri, özellikle de Sanskritçe’ye ilişkin çalışmalarla başlayan modern filoloji, 19. Yüzyılın başlarında büyük bir hızla yayılır. Filolojik hareket, Avrupa’da eski Yunan kültürünün keşfedilmesi, taklit edilmesi ve benimsenmesi yoluyla bir Avrupalı kimliğinin keşfedilmesini sağlamış, 19. ve 20. Yüzyıl boyunca Avrupa uygarlığının ‘kimlik’ tartışmalarının ve bu konuda geliştirilen düşüncelerin altyapısını oluşturmuştur. Modern ‘ulus’ kavramı da, filolojinin yayılmasıyla eşzamanlı olarak ortaya çıkmıştır (Kerovpyan & Yılmaz, 2010, s. 141).

Filoloji, ‘yerel halkın’ geçmişe dair hafızayı ve bilinci kaybettikleri varsayımına dayanan bir anlayış doğrultusunda, onlara kimliğini sunmayı hedefler. Yerel gelenekler ve sözlü kültür öğeleri geçmişin kalıntılarıdır. Sanat ürünleri kültürel bileşenleri bir araya getirir, topluluk da bu ortak nitelikler etrafında millete dönüşür (Bilal & Yıldız, 2019, s. 228).

“Ermeni Müziği Gomidas’la başlar” önermesinin bugün Ermeniler arasında genel kabul görüyor olması, Batılılaşmanın ürünü bir ‘ulusal kültür’ anlayışının oldukça içselleştirilmiş olduğunu gösterir (Kerovpyan & Yılmaz, 2010, s. 143).

Gomidas Vartabed, Ermenilerin kendilerine özgü bir müzikleri olmadığı, var olanın da Asur-Bizans ya da Hint-Fars etkisi altında olduğu tartışmalarına cevap olarak 1913 yılında İstanbul’da Özgürlük Mücadelesi (sayı 1316) isimli dergide “Ermenilerin Özgün Bir Müzikleri Vardır” başlıklı makalesinde bir milletin dili ve yazınının başka milletleri örnek alarak dönüşüp gelişebileceğinden, kendine has bir dile ve yazına sahip bir milletin özgün bir müziğe de sahip olacağından bahseder. Dolayısıyla Ermeni dili de kendine özgü bir ses sistemine ve buna uygun bir müziğe de sahiptir (Gomidas, 1913, aktaran Bilal & Yıldız, 2019, s. 82-83).

Bu fikirle çelişen Ragıp Mahmut Gazimihal ise yine dönemin “milliyetçilik” geleneğine kendi açısından bakmış ve “Anadolu Türküleri ve Musiki İstikbalimiz” isimli eserinde Osmanlı topraklarında yaşayan Ermenilerin müzikal pratiklerinin Türk müziği etkisi altında şekillenmiş olduğunu ifade etmiştir. Bu anlamda Gazimihal şarkıların sözlerinin de Türkçe olduğunu ve Ermeni müziği denen şeyin aslında Türk müziği olduğunu şu sözlerle dile getirir:

Elde mevcut vesikalar üzerinde yaptığımız tetkik ve mukayeselerden sonra kanaat getirdik ki, Anadolu’da hususi bir “Ermeni Lâhni” numunesi yoktur. Anadolu Ermenileri, Türkçe’den başla bir dil bilmedikleri gibi, Türkçe şarkılardan başka bir musîkî 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 (Gazimihal, 2006, s. 76).

Gomidas ise, her milletin dilinin halkın manevî ruhunu açığa çıkaran ayırt edici bir entonasyon yapısı olduğunu belirtir ve bunu “millî entonasyon” olarak tanımlar. *Millî Müziğin Ruhu* bir halkın şarkı söylerken içgüdüsel olarak kullandığı yöntemlerin bir bütünüdür. Bu görüşlerin doğrultusunda döneme dair “milliyetçi” hareketlerin aslında birbirlerine yakın olan kültürleri nasıl da birbirinden uzakta konumlayabildiğini bize hissettirmektedir.

Gomidas Vartabed’in Derleme Çalışmaları

Çoğu Ermeni müzisyen gibi Gomidas da müzik hayatına memleketinde kilise mugannisi olarak başladı. Ecmiadzin’deki ruhban okulunda hem kilise müziği notasyonu, teorisi, repertuarı ve icrasına dair dersler aldı, hem de zengin bir el yazmaları kütüphanesinde çalışma şansı buldu. Öğrencilik dönemindeki ilk derlemeleri, kilise repertuarındandı, bunları 1893’te *Hokevor Yeğanager (Ruhani Ezgiler)* adı altında topladı (Bilal & Yıldız, 2019, s. 188-189).

Gomidas, Ermenice ve yabancı kaynaklardan derlediği el yazması dini kitapları inceledi. Gerekli veriyi topladıktan ve sınıflandırdıktan sonra notasyon sisteminin doğuşu, gelişmesi ve kullanımdan düşmesiyle ilgili çalışmalar yaptı. Bunu yaparken amacı, nota işaretlerinin anlamını çözümlenerek el yazmalarındaki kadim ezgileri ortaya çıkarıp modern gerekliliklere uygun şekilde düzenleyerek kilise müziğini yeniden canlandırmaktı. Çünkü kilise dışı müzik, Ermeni köylüsü sayesinde ayakta kalmayı başarmıştı. Bir bütün olarak “Ermeni millî müziği”ne dair net bir fikir ancak kilise müziği ve dindışı müzik birlikte ele alındığında ortaya çıkacaktı (Bilal & Yıldız, 2019, s. 80).

Gomidas, Ermeni müziğinin iki kadim türü olan köylü müziği ve dini müzik arasındaki ilişkiyi, ezgisel, dizisel, ritmik, yapısal, aralıksal ve süslemesel benzerliklere dayandırıyor. Dini şarkılara sonradan eklendiğini düşündüğü süslemeler ayrıştırıldığında ortaya çıkan ezgilerin halk şarkılarının ezgisel yapısına dair ipuçları vereceğine inanıyordu (Bilal & Yıldız, 2019, s. 189).

Gomidas Vartabed’in derleme çalışmaları, 19. yüzyıl Avrupası’nda halk şarkılarını kültürel geçmişin kalıntıları olarak görüp, bu eserleri kolektif ulusal kimliğin bir ifadesi olarak addeden anlayış ile irtibatlıdır. Gomidas’ın Ermeni müziğinin varlığını ve özgünlüğünü ispat etme çabası, hem dönemin kentli Ermenileri arasında özgün bir Ermeni müziğinin olmadığına dair yaygın önyargıyı kırmaya yönelik bir çaba hem de o dönem Avrupa’da, özellikle Alman ekolü halk müziği araştırmalarında etkin olan her milletin diğerlerinden ayrıştırılabilecek özgün bir müzikal kültürü olduğu fikrini güçlendirmeye yönelik bir girişim olarak değerlendirilebilir (Bilal & Yıldız, 2019, s. 212).

Hampartzum notasının bulunuşu, Modernleşme ve batılılaşma sürecinin müzik alanındaki ilk yansımasıdır. Çünkü bu notasyon aracılığıyla müziğin yazılı bir belge olarak temsili, müziği gelenek aktarımını sağlayan bilimsel bir kaynak haline getirmiştir (Kerovpyan & Yılmaz, 2010, s. 124).

Gomidas, Hampartzum notası kullanarak ve şarkı söyleyen köylüleri dinleyerek 4000 kadar Ermenice, Kürtçe, Türkçe halk ezgisi derledi ve Erivan'da bunun bin iki yüz tanesinin kayıtlı olduğu bir repertuvar oluşturdu (Poladian, 1972, s. 84).

Gomidas halk müziği derleme çalışmalarına öğrencilik yıllarında başladı. Birlikte çalışmalar yürüttüğü Manug Apeğyan anılarında 1885 baharında Ecmiadzin Cemaran'da tanıştıklarında Gomidas'ın halk şarkılarının ezgileriyle ilgilendiğini, bu ezgileri söylediğini, daha sonra notaya döktüğünü, zamanla da geniş bir repertuara hâkim olduğunu yazar (Kasbaryan, 2009, aktaran Bilal & Yıldız, 2019, s. 28-29).

Öğrencilik ve öğretmenlik yıllarında ve daha sonra 1913 yazında Ecmiadzin civarındaki köylerde Ermenice şarkılar derledi. Bunun yanında repertuvarına pek çok nota bilmeyen derlemecinin sesinden notaya aldığı parçaları da ekledi. Hovsep Canigyan'ın 1895'te Tiflis'te yayınlanan *Hnutyunk Agna* (Eğin'in Kadim Zenginlikleri) kitabı için Ermeni Ortaçağ halk müziğinin kalbi olarak ün kazanmış bir şehir olan *Agna*(Eğin) şarkılarını notaya döktü. Bu eser içinde Vağarşabad'a göç eden Van ve Bitlis'lilerden kaydettiği ezgiler ve derlemeci Dikran Çituni'nin ona söylemiş olduğu şarkılar yer alır (Poladian, 1972, s. 85- 86).

Gomidas'ın sadece Ermeni halk müziğinin değil, aynı zamanda Kürtçe, Türkçe, Farsça ve Arapça şarkıların da uzmanı olduğu bilinir. Konferanslarında Ermeni müziğinin ayırdedici özelliklerini gösterirken bu toplumların şarkı örneklerini, şarkı söyleme performanslarındaki ulusal tavır özelliklerini de göstererek vurguladı (Atayan & Geodokyan, 2006, s. 32)

Gomidas'ın çalgısal halk müziği kayıtları da müzikal etnografiye verilen önem nedeniyle ayrı bir ehemmiyete sahipti. Çalgısal ezgilerin (özellikle danslar) zamanla hızlı değişime ve yeniliğe uğradıkları bilinir. Bu bize yüz yıl önce var olan Ermeni ezgisel sanatı hakkında bir fikir verir (Atayan & Geodokyan, 2006, s. 32).

Gomidas'ın Derlemelerindeki Temel Amaçlar

Gomidas'ın derlemelerindeki başlıca amaçlar arasında aşağıdakiler sayılabilir:

- Anadolu ve Çevre Coğrafyalardaki Ermeni müzik kültürüne dair bilgi toplayabilmek
- Ermenilerle ilişki halindeki tüm sosyal grupların müzik geleneklerini araştırma ve anlamaya çalışmak
- Doğu Anadolu Bölgesi ve komşu coğrafyalardaki dans gelenekleriyle ilgili bilgi sahibi olmak

Gomidas'ın Derlemelerindeki Sınırlılıklar

Gomidas'ın derleme çalışmalarındaki başlıca sınırlılıklar da aşağıda ifade edilebilir:

Gomidas'ın derleme çalışmaları ağırlıklı olarak Doğu Anadolu Bölgesi, günümüz Ermenistan sınırları ve Kafkasya'nın bir kısmını kapsamaktadır.

Gomidas'ın derleme çalışmaları, kayıt yerine işitilen ezginin o anda notaya alınmasıyla gerçekleşmiştir.

Gomidas'ın derleme çalışmalarındaki notasyon Batı müziği ses sistemine göre tasarlanmış olup makamsal müziği yansıtmaya yönünden eksik olduğu noktalar vardır.

Gomidas'ın derleme çalışmalarındaki kaynak kişilerin hepsi ön bir alan çalışmasıyla belirlenmemiştir, bunun yerine Gomidas kaynak kişilerini çoğunlukla ziyaret ettiği bölgelerde görüşme imkanı olan kişiler arasında belirlemiştir.

Gomidas'ın derleme çalışmalarındaki notlar, aidiyet duyduğu Alman müzikoloji ekolünün ulus-millet merkezli anlayışı (Boran & Şenürkmez, 2010, s. 188) doğrultusunda oluşturulmuştur.

Gomidas'ın Derlediği Dans Ezgilerinin Genel Karakteri

Ermeni köy müziği.

Gomidas'a göre Ermeni müziği kilise müziği ve dünyevi müzik (Halk müziği) olarak iki ana kategoriye ayrılır. Hem dini, hem de dünyevi müzik, ezgi ve metin ya da müzik ve şiir bakımından tek bir yazara aitmiş gibi ortak özellikler barındırır. Aynı zamanda Ermeni köylüsünün müziği, onun maddi ve manevi dünyasını resmeder (Bilal & Yıldız, 2019, s. 85).

Ermeni köylü şarkısı türleri şunlardır (Bilal & Yıldız, 2019, s. 99):

1. Köylülerin gündelik hayatlarıyla ilgili şarkılar: Tarla sürme, toprağı işleme, ekim, hasat, yük taşıma, harman dövme, buğday öğütme, yapağı tarama, süt sağma, yün eğirme, beşik sallama gibi ev işleriyle ilgili şarkılar
2. Ritüel Şarkıları: Düğün, vicag (Hampartsum bayramında niyet çekme ritüeli), hac yolculuğu, Paregentan (Karnaval) şarkıları, Dznut (noel) ve Zadig (Paskalya) avedisleri (iyi haber duaları) ,bayram şarkıları ve ağıtlar
3. Destanlar: Tarihsel-anlatısal şarkılar (epik,kahramanlık mersiyeleri), dans ezgileri
4. Lirik şarkılar: Geçmişteki ,veya güncel toplumsal ve bireysel olaylarla ilgili şarkılar
5. Khağlar: Eğlenceli, hicivli, mizahi şarkılar, çoban şarkıları, aşk şarkıları, dans şarkıları, asker şarkıları, çiftçi şarkıları ve çocuk şarkıları
6. Anduniler: Gurbet ve hasret şarkıları

Dans şarkısının ve dans ezgilerinin karakteri.

Dans şarkıları, evde, şenliklerde, düğünlerde, hac sırasında, bağ bahçede, her yerde ve her zaman söylenebilen şarkılardır (Poladian, 1972, s. 93).

Gomidas'a göre dans ezgileri yavaş ve ağırbaşlı bir şekilde başlar, giderek hız kazanır. Dans şarkısı kademelidir. *Bar başı* bir cümle söyler ve grup cümleinin son sözcüğünde ona katılıp cümleyi tekrar eder. Bu defa bar başı son sözcükte eklenir ve ikinci cümleyi söyler ve bu böyle devam eder. Daha sonra söyleyenler, şarkıya yeni bir renk katar, farklı sözler eklerler. Başlangıçtaki halinden uzaklaştıkça şarkı değişir; öğrenen kişinin zevki, işitsel yetenekleri doğrultusunda uzar veya kısılır (Bilal & Yıldız, 2019, s. 91).

Dans şarkıları, kısa ömürlüdür. Belirli törenlerle ilişkilendirilen, evrensel temalara dayanan lirik şarkılar gibi kalıcılığı yoktur. Bir dans şarkısı, bir anda doğar ve koşullar değiştiğinde değişir (Poladian, 1972, s. 95). Dans şarkıları tekrarsızdır. Ritmik düzenlemeleriyle diğer şarkılardan farklıdır. Uygun koşullar varsa her yerde ve her zaman söylenebilir (Atayan, 2000, s. 35). Bu anlamda “dans şarkılarının” bir müzik kültürünün en temel “oluşturucu” kodlarını taşıdığını da söylemek mümkündür. Tüm bu veriler “dans şarkılarını” Gomidas için hem

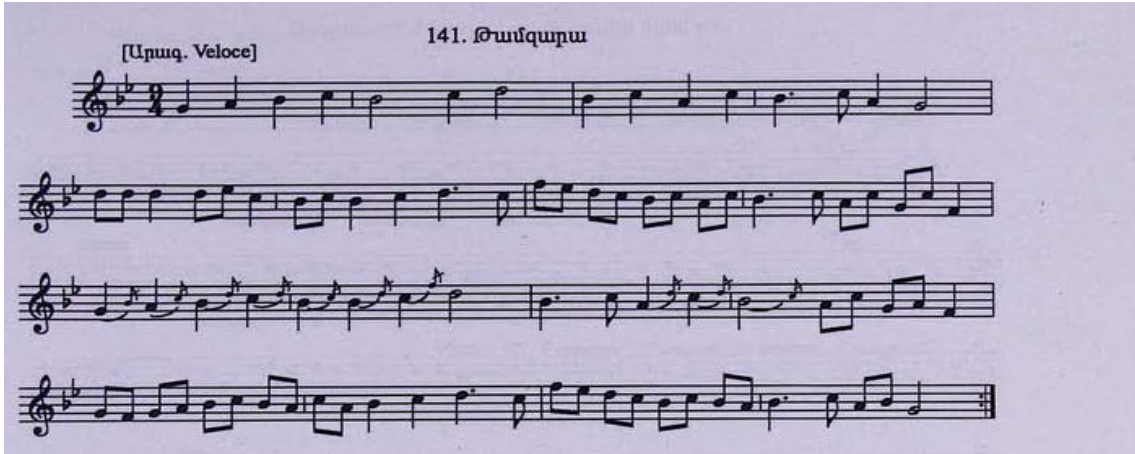
“Ermeni müzik gelenekleri” ile “Anadolu müzik kültürünü” anlamının temel aracı kılmış, hem de besteciliğinin temel yapıtaşlarından biri haline getirmiştir. Dans şarkılarının içerdiği sade ezgiler adeta Gomidas için “Batı müzik kültüründeki” majör ve minör yapılara benzemeyen ve Ermeni geleneksel ezgilerinin temelini oluşturduğunu düşündüğü “birleşik ya da modüler” dörtlü ses yapılarını anlamının da temel yolu olarak öne çıkmaktadır (Shakhkulyan, 2016, s. 203). Gomidas pek çok bestesini söz konusu dansların ritmik örgüsünü, arka planda söz konusu “dörtlü ses yapılarını” temel alan ezgisel, armonik ve modal yaklaşımlarla kurgulamıştır (Shakhkulyan, 2016, s. 203). Bu anlamda Gomidas’ın özgün besteci kimliğinin arka planındaki unsurlardan birinin dans ezgilerinin çözümlenmesi olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

Gomidas’ın Derlemelerindeki Dans Ezgileri ve Üç Ezginin Notasyon Aracılığıyla Yeniden İnşa Edilmesi

Gomidas’ın derlemelerindeki dans ezgileri incelendiği zaman özellikle Muş, Van, Çatak, Eğin bölgelerinden çokça ezgiye rastlandığı söylenebilir. Bunun sebebi, bu bölgelerin sahip olduğu zengin dans kültürüne bağlı olabileceği gibi, Gomidas’ın Ermeni kültürünün geçmişte yoğunlukla yaşadığı bu bölgelere dair özel ilgisi ile de açıklanabilir. Ancak, Gomidas bu çalışmayı yaparken söz konusu ezgiler üzerinden bugüne kadar takip edilebilecek bir ortaklığın da izdüşümünü çıkarmıştır. Zira Gomidas’ın derlemelerinde rastlanan danslar çok benzer şekillerde Doğu Anadolu’dan Kafkasya’ya kadar olan bölgede büyük bir çeşitlilik içinde ve herhangi bir etnik-kültürel gruba aidiyet göstermeden icra edilmeye devam etmektedir.

Bunun bir örneği «Tamzara» isimli dans ezgisidir (Nota 1a, 1b)¹.

Nota 1a, 1b: Tamzara²³



¹ Eserdeki “makam” temelli analizler ortaya çıkan karakteristik ezgi yapılarının temelini teşkil ettiği düşünülen ve bir ses kümesi içindeki seslerin belli bir işlevsellik ve hiyerarşi içinde makamsal yapıları oluşturduğu fikriyle tespit edilen “makamsal ezgi çekirdekleri” yaklaşımı ile ortaya konmuştur (Bayraktarkatal, Öztürk, 2012, s. 24-59; Güray, 2017, s. 116).

² Nota 1b’de kullanılan notasyonda si sesine dair kullanılan bemol işareti, bu sesi piyano’da kullanılan bemol’dan daha tiz bir bölgeye, esasen segâh bölgesi içine taşımaktadır (Atayan & Geodokyan, 2006).

³ Nota 1b’de her ezgi kesitinin altında o ezgi kesitini oluşturan makamsal ezgi çekirdeği, hareket yönü ile birlikte verilmiştir.

TAMZARA

Makam: Necid Hüseyini
Usûl: Evfer

Hüseyni başlangıç Nevruz bitiş Necid Hüseyini gelişme

Necid Hüseyini + Nevruz bitiş
(Yeden sesinde asma karar)

Hüseyni başlangıç Nevruz bitiş (Rast'ta asma karar)

Hüseyni gelişme Necid Hüseyini + Nevruz bitiş

Eser, görünüş olarak “nihavend makamını” (Nota 1a) andırmakla birlikte ezgi dinlenildiği zaman “hüseyni (necid hüseyini)” makamının tınlarına ulaşmak mümkün olabilmektedir. Yöresel halk dansları ezgi külliyyatı da yoğunlukla böyle bir ezgi özelliğini önümüze koymaktadır (Demirsipahi, 1975). Söz konusu uyumsuzluğun sebebi, Gomidas’ın duyduğu ezgiyi piyanodaki ‘ses ve aralıklara’ uygun bir notasyon tercihiyle yazma gerekliliği olabilir. Gomidas’ın yazdığı ezginin notasını hüseyini makamını kullandığı perde ve aralık değerlerine göre “aktararak” yazdığımızda (Nota 1b) duyulduğu şekliyle ve bölgesel ezgi karakterleriyle “uyumlu” bir notasyonla karşılaşmak mümkündür.

Gomidas’ın derlemelerinde böylesi bir yaklaşımla tekrar incelenebilecek pek çok başka ezgi de mevcuttur. Örneğin, “Yavaş Tempolu Eşli Dans (Slow Pair Dance)” başlıklı ezgi (Nota 2a, 2b) benzer bir şekilde bir “ses” tiz bölgeye ve “Hüseyni” makam ailesinin perde ve aralık özellikleriyle aktarıldığı zaman bölgesel geleneklerle ve bu ezgilerin günümüze yansıyan varyantları ile çok daha tutarlı bir sonuç alabilmek mümkündür.

Nota 2a, 2b: Yavaş Tempolu Eşli Dans⁴

Մկ. Չափավոր. Moderato
67(17ա). ԾԱՆԻ ԹԵՎԻԱԳ

Նա, Նա, Նա, Նա, Նա, Նա, Նա, Նա, Նա, Նա,
Նա, Նա, Նա, Նա, Նա, Նա, Նա, Նա, Նա, Նա, Նա, Նա,
Նա, Նա, Նա, Նա, Նա, Նա, Նա, Նա, Նա, Նա, Նա, Նա:

SLOW PAIR DANCE

Uşşak Gelişme (Huzi+Nevruz) Huzi Gelişme Arazbar Gelişme
Arazbar Gelişme 2 Arazbar Gelişme 3 Huzi Bitiş (Uşşak)
Huzi Bitiş Huzi Bitiş
Nevruz 1 Huzi Arazbar
Huzi Huzi

KARCIĞAR+ARAZBAR

Söz konusu eser incelendiği zaman XV. Yüzyıldan itibaren teşhis edilebilecek “Huzi, Nevruz, Karcıgar (Güray & Karadeniz, 2019, s.85-86; Kutluğ, 2001, s. 186)” ile XVIII. Yüzyıl’a ait “Arazbar” (Günaydın & Güray, 2019, s. 346) gibi bazı “eski” makam yapıları bu eserde gözlemlenebilmektedir.

⁴ Nota 2b’de 8. Ölçüye kadar eserin ezgisi ve o ezgiyi ifade edebilecek makamsal ezgi çekirdekleri verilmişken, 10. Ölçüden sonra ise “eserin” ezgisel hattı kendisini inşa eden makamsal ezgi çekirdekleri ile tekrar özetlenmiştir (Atayan & Geodokyan, 2006).

Hoy-Nar isimli eser (Nota 3a, 3b) ise “rast” perdesinden “dügâh” perdesi üzerine “Hüseyni” makamı aralık ve perdeleri esas alınarak aktarıldığı zaman XV. Yüzyıl’ın Nevruz makamının nadir bir örneği olarak göze çarpmaktadır. Hatta eserde “çargâh” perdesindeki etkiden dolayı “Hûzi” makamı özellikleri de görülebilmektedir (Güray & Karadeniz, 2019, s. 85-86).

Nota: 3a,3b Hoy,Nar⁵

66. ՀՈՅՆԱՐ

[U] [Աշխարհ. Allegretto]

Հոյ - նար, հոյ-նար, մը - շե - ցի, հո-յը նա-րե նար, ջան նա-րե, նար,
Պուտ-կով փը-լավ ե - փե - ցի, հո-յը նա-րե նար, ջան նա-րե, նար:

[Բ]

Պուտ-կով փը-լավ ի-փի - ցի, հոյ-նար, նար, Ա-վան-ցի,
Քյո - մու - ըի կիդր ութկու - ըուշ, հո տը - նապեր քյաղ-քը-ցի...

[Գ]

Հոյ - նար, հոյ - նար, մը - շե - ցի, հո - յը նա - ըե-նար,
ջան նա - ըե - նար, պուտ - կով փը - լավ ե - փե - ցի,
հոյ նա - ըե - նար, ջան նա - ըե - նար:

⁵ Nota 3b’de eserin dügah perdesine ve Hüseyni makam ailesi aralıkları ile perdelerine aktarılmış hali verilmiş, eserde ezgisel tekrarlar yoğun yaşandığı için eseri “değişik varyasyonlar” ile oluşturan “makamsal ezgi çekirdekleri” 18. ölçü sonrasında verilmiştir (Atayan & Geodokyan, 2006).

HOY,NAR

The musical score for 'HOY,NAR' is presented in a single system with six staves. The first staff is the main melody in 8/8 time, starting with a treble clef and a key signature of one flat. The subsequent staves are numbered 5, 9, 12, 15, and 18, indicating the start of new phrases. The score concludes with a double bar line and repeat dots. Below the staves, the sections are labeled: 'Nevruz 1' (measures 1-4), 'Nevruz 2' (measures 5-8), 'Nevruz 3' (measures 9-12), and 'Nevruz Karar' (measures 13-16).

Sonuç

Gomidas'ın derlediği ezgilerde yer alan “dans repertuarı”, halk kültürünün en eski aktarım araçları arasında olan “dans” ve “müziğin” ortak simgeselliğini yansıtan kadim örnekler olarak önem arz etmektedir. Yukarıdaki örneklerde görülebildiği gibi söz konusu ezgiler Anadolu makam kültürünün yaklaşık 500 yıllık ezgi kalıplarını korumakta ve aktarabilmektedir. Söz konusu aktarım Anadolu halkının ortak hafızasının tazelenmesi adına büyük bir önem arz etmektedir. Bunun yanında derlediği dans ezgilerinin Gomidas'ın “Ermeni müziğinin geleneksel köklerini”, batı müziği özellikleri ile buluşturduğu bestecilik yaklaşımının da temellerinden birini teşkil ettiği görülebilmektedir.

Bu çalışmada “Gomidas'ın” hayatı ve derlemeleri ile ilgili bilgiler verilmeye çalışılarak, onun çalışmalarının Anadolu müzik tarihi adına önemini altı çizilmeye çalışılmıştır. Bunun yanında Gomidas'ın derlemelerinden alınan 3 adet dans ezgisi dönemin nazariyat anlayışının ve icra uygulamalarının işaret ettiği bir “perde” ve “aralık” düzeni kapsamında ‘nota üzerinde’ “tekrar yapılandırılmış” ve ezgilerinin “geleneksel hallerine” ulaşmaya çalışılmıştır. Söz konusu eserlerin farklı bir aralık, perde ve dizin anlayışıyla yazılmış olmasını Gomidas'ın batı müziği temelli altyapısına ve piyano sazını kullanmasına bağlamak mümkündür. Bu durum derlemelerin değerini azaltmamakta, sadece nazariyat ve icra gelenekleri açısından tekrar yorumlanması ihtiyacını ortaya çıkarmaktadır.

Gomidas'ın repertuarı üzerinde yapılacak daha kapsamlı çalışmalar, dönemin nazariyat anlayışı ve yerel icra gelenekleri dikkate alınarak yapılacak güncellemelerle daha da detaylandırıldıkça, derlemelerin yansıttığı gerçek ezgi dünyasını bu şekilde ortaya çıkarabilmek mümkün olacaktır. Söz konusu ezgilerin ortak bir yaşam coğrafyasında bugüne kadar benzer bir biçimde icra edilmiş olması kültürel çeşitliliği içeren ve etnik, dinsel sınırları aşan bir aktarım sürecini işaret etmektedir. Bu aktarım süreci ise Anadolu'nun kadim halk ve kültürleri arasındaki benzerlikleri ve irtibatı çok güçlü bir biçimde ifade etmektedir.

Gomidas'ın derlemeleri, böylesi bir “ortak kültüre” dair ilk tespitler olması nedeniyle önemlidir ve derlemeler üzerindeki çalışmalarla Anadolu'nun kadim müzik ve dans geleneğine ait pek çok ezginin yeniden keşfedilebilme olasılığı vardır. Böylesi bir çalışma Gomidas'ın hayallerini gerçekleştirebilecek ve “turna⁶” tekrar memleketine dönecektir.

⁶ Turna eski Türk ve Anadolu mitolojisine göre “sonsuz döngünün” sembolüdür (Güray, 2012, s. 137).

Kaynakça/References

- Andonyan, A. (2012). *Gomidas Vartabed'le Çankırı Yollarında*. İstanbul: Belge Yayınları
- Asatryan, A. (2019). Komitas And The Ways Of Development Of Armenian Music (To The 150th Anniversary Of Komitas). *Review of Armenian Studies* (2), 146-162
- Atayan, R. (1980). *Gomidas*. New Grove Dictionary of Music and Musicians, Ed.Stanley Sadie New York: Groves Dictionaries of Music.
- Atayan, R. (2000). *Komitas The Complete Works: Musical Ethnographic Heritage. Book 2*, Vol. 10, Erivan: Gitutjun Publishers
- Atayan, R. and Geodokyan, G. (2006). *Komitas The Complete Works: Musical Ethnographic Heritage. Book 6*, Vol.14, Erivan: Gitutyun Publishers
- Bayraktarkatal, E. & Öztürk, O. M. (2012). Ezgisel Kodların Belirlediği Bir Sistem Olarak Makam Kavramı - Hüseyini Makamının İncelenmesi. *Porte Akademik Makam Çalışmaları Özel Sayısı*. 24-59.
- Bilal, M. & Yıldız, B. (2019). *Kalbim O Viran Evlere Benzer: Gomidas Vartabed'in Müzik Mirası*. İstanbul: Bir Zamanlar Yayıncılık
- Boran, İ. & Şenürkmez, K. Y. (2010). *Kültürel Tarih Işığında Çoksesli Batı Müziği*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Christofakis, A. (2015). *The Music That Shaped a Nation: The Role of Folk music, the Duduk, and Clarinet in the works of Contemporary Armenian Composers Aram Khachaturian and Vache Sharafyan*, The degree of Doctor of music. Florida State University, USA
- Çalışlar, İ. (2010). *Halide Edip, Biyografisine Sığmayan Kadın*, İstanbul: Everest Yayınları
- Çilliler, Y. (2015). Modern Milliyetçilik Kuramları Açısından 19. Yüzyıl Osmanlı İmparatorluğu Fikir Akımları. *Akademik İncelemeler Dergisi (Journal of Academic Inquiries)* 10, 2, 45-65.
- Demirsipahi, C. (1975). *Türk Halk Oyunları*. Ankara: İş Bankası Yayınları.
- Gazimihal, M. R. (2006). *Anadolu Türküleri ve Musiki İstikbalimiz*. Ankara: Ötüken Yayınları
- Güray, C. (2012) *Anadolu İnanç ve Müzik İlişkisinin Sema-Semah Kavramları Çerçevesinde İncelenmesi*. (Yayımlanmamış doktora tezi), Ankara Üniversitesi, Ankara
- Güray, C. (2017). *Bin Yılın Mirası: Makamı Var Eden Döngü-Edvar Geleneği*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Güray C. (2018). Cumhuriyet Politikalarının Halk Müziğine Yaklaşımı: Bir Toplumsal Dönüşüm Modeli. *Cumhuriyetin Müzik Politikaları*. (Der. Fırat Kutluk), s. 15-46, İstanbul: H2O Yayınları.
- Güray, C. & Karadeniz, İ. (2019). Horasan'dan Keskin'e Bir Çılgılık: Muharrem Ertaş (Kırat Bozlağının Çok Katmanlı Analizi Üzerinden Orta Asya'dan Anadolu'ya Aşıklık Geleneğinin İzini Sürmek). *Milli Folklor Dergisi*, 122, s. 76-93.
- Günaydın G. & Güray C. (2019). Makam İncelemeleri 1: Arazbar. *Uluslararası Müzik ve Bilimler Sempozyumu*. İstanbul

- Kasbaryan, K. (2009). *Gomidas Vartabed 1869- 1935*. Erivan: Sarkis Khaçents.
- Kerovpyan, A. & Yılmaz, A. (2010). *Klasik Osmanlı Müziği ve Ermeniler*. İstanbul: Surp Pırgıç Yayınları
- Kutluğ, Y. F. (2001). *Türk Musikisinde Makamlar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Kuyumjian, R. S. (2010). *Deliliğin Arkeolojisi Gomidas*. İstanbul: Bir Zamanlar Yayıncılık
- Lokmagözyan, D. (2010). *Gomidas Bu Toprağın Sesi*. İstanbul: Anadolu Kültür Yayınları
- Lokmagözyan, D. (2019). *Gomidas Almanca Eserler*. İstanbul: Pırgıç Yayınları
- Poladian, S. (1972). Komitas Vardapet and His Contribution to Ethnomusicology. *Ethnomusicology*, 16,1, 82-97
- Shakhkulyan, T. (2016). Komitas and Bartók: From Ethnicity to Modernity Source. *International Journal of Musicology*, Vol. 2 (2016), 197-212
- Yılmaz, A & Sarı, L. (2014, 10 Şubat). Gomidas'ın Derlemeleri Yerkanla Ses Buldu. *Agos Gazetesi*.
<http://www.agos.com.tr/tr/yazi/6470/gomidasin-derlemeleri-yerkanla-ses-buldu>
- Yolyan, İ. (1969). *Gomidas*. Erivan: Ermenistan SSC Bilimler Akademisi