

RAHIP GOMIDAS “BABİL IRMAKLARI KIYISINDA”

Koro ve Piyano Eşlikli Sololar için 137. Mezmur Kompozisyonu İçerik-Biçim Analizi*

Dr. Öğr. Üyesi İsmet KARADENİZ**

ÖZET

Ulusal Ermeni müziğinin kurucularından olup bu alandaki derleme çalışmalarıyla tanınan Rahip Gomidas (1869-1935), 1896-1899 yılları arasında Berlin’de; Friedrich Wilhelm Üniversitesi ve Richard Schmidt’in özel konservatuvarında felsefe ve müzik dersleri almış, bu öğrenimi süresince çeşitli tür ve formlarda kompozisyon denemelerinde bulunmuştur. Bazıları tamamlanmamış olan bu eserlerin bir kısmını *Gomidas: Almanca Eserler* ismiyle kitaplaştıran Lokmagözyan, çalışmasının girişinde, sunulan yapıtların tamamının yüksek müzik değerine sahip olmadığını ifade etmekle birlikte, *An den Wassern zu Babel* başlıklı koro parçasına bu bağlamda özel bir değer atfetmiştir. Gomidas’ın, bu yönlendirme üzerine mercek altına alınan söz konusu eserinin (137. Mezmur: Babil Irmakları Kıyısında), seslendirme süresi, ton alanları ve müzik-dışı göndermeleri dolayısıyla, Batı müziği tarzında yazmış olduğu diğer pek çok eserine göre daha yoğun bir içeriğe sahip oluşu, bu kompozisyon üzerinden Gomidas’ın “besteci kimliğine” ışık tutma fikrini beraberinde getirmiştir. Bu çalışmada, bestecinin; koro ve piyano eşlikli sololar için yazdığı 137. Mezmur kompozisyonu içerik-biçim analizine tabi tutulmuş, metin ile müziğin paralelliğini sağlama yolundaki adımları bu eser özelinde incelenmiştir. Gerçekleştirilen analiz doğrultusunda, bestecinin; müziği, kutsal metnin hizmetine sunan yaklaşımına ilişkin kimi detaylar ortaya konmuştur.

Anahtar Kelimeler: Gomidas, Babil Irmakları Kıyısında, 137. Mezmur, İçerik-biçim analizi.

Geliş Tarihi: 31.05.2022

Kabul Tarihi: 30.11.2022

Makale Türü: Araştırma Makalesi

*Bu makale, Anadolu Müzik Kültürleri Derneği tarafından gerçekleştirilen *Anadolu Müzik Kültürü için Ortak Belleğe Katkı Buluşmaları: Gomidas ve Stavridis Anısına* başlıklı atölye çalışması kapsamında sunulan sözlü bildiriden hareketle oluşturulmuştur.

**Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, Müzik Bilimleri ve Teknolojileri Fakültesi, Çalgı Teknolojileri Bölümü, Çankaya/Ankara, ismetkaradeniz@outlook.com, ORCID: 0000-0003-1530-2506

KOMITAS VARDAPET “BY THE RIVERS OF BABYLON” *Content-Form Analysis of the Musical Composition of Psalm 137 for Choir, and Soloists with Piano Accompaniment**

Asst. Prof. İsmet KARADENİZ**

ABSTRACT

Komitas Vardapet (1869-1935) was one of the founders of Armenian national music and is known for his compilation works on this scope. Between 1896 and 1899, he took lessons in philosophy and music at Friedrich Wilhelm University and Richard Schmidt’s private conservatory in Berlin, and during this education, he experimented with musical works in various genres and forms. Lokmagözyan, who has published some of these works –and some of which are unfinished– in the book “Komitas: Works in German”, states that not all of the compositions presented have high musical value, but he also attributes a special emphasis to the choral piece titled *An den Wassern zu Babel* in this context. The fact that Komitas’ aforementioned work (*Psalm 137: By the Rivers of Babylon*), which was scrutinized in this direction, has a more intense content than many of his other works written in Western-style due to the duration, tonal areas, and extra-musical references, brought the idea of shedding light on Komitas’ “composer identity” through this composition. In this study, content-form analysis was implemented on the composition of *Psalm 137*, written by the composer for choir, and soloists with piano accompaniment. In line with the analysis, some details about the composer’s approach that puts music at the disposal of the scripture have been revealed.

Keywords: Komitas, By the Rivers of Babylon, Psalm 137, Content-form analysis.

Received Date: 31.05.2022

Accepted Date: 30.11.2022

Article Types: Research Article

*This article is based on the oral presentation presented within the scope of the workshop titled *Encounters for Contribution to the Common Memory for Anatolian Music Culture: In Memory of Komitas and Stavridis* organized by the Anatolian Music Cultures Association.

**Ankara Music and Fine Arts University Faculty of Music Sciences and Technologies, Department of Instrument Technologies, Çankaya/Ankara, ismetkaradeniz@outlook.com, ORCID: 0000-0003-1530-2506

1. GİRİŞ

Anadolu'da yapılmış ilk derleme çalışmalarında imzası olan, ulusal Ermeni müziğinin büyük ismi, Kütahya doğumlu Rahip Gomidas (Soğomon Soğomonyan) (1869-1935)¹, 1896-1899 yılları arasında Berlin'de; Friedrich Wilhelm Üniversitesi'nde müzik tarihi, enstrüman bilgisi, müzik teorisi ve felsefe, Richard Schmidt'in (1839-1924?) özel konservatuvarında ise piyano, kompozisyon, şan ve orkestrasyon dersleri almış (Lokmagözyan, 2011: 17; 2019: 5) ve bu öğrenimi süresince, çeşitli tür ve formlarda kompozisyon denemelerinde bulunmuştur. Bazıları tamamlanmamış olan bu kompozisyonların bir kısmını 2019 yılında *Gomidas: Almanca Eserler* ismiyle kitaplaştıran Lokmagözyan (2019: 6), çalışmasının girişinde, sunulan yapıtların tamamının yüksek müzik değerine sahip olmadığını ifade etmekle birlikte şu noktayı da vurgulamıştır: "Aralarında öylelerinin de bulunduğunu belirterek, bu açıdan okurun dikkatini *An den Wassern zu Babel* başlıklı koro parçasına çekmek isteriz." Gomidas'ın, bu yönlendirme üzerine mercek altına alınan söz konusu eserinin (*137. Mezmur: Babil Irmakları Kıyısında*), seslendirme süresi, ton alanları ve müzik-dışı göndermeleri dolayısıyla, Batı müziği tarzında yazmış olduğu diğer pek çok eserine göre daha yoğun bir içeriğe sahip oluşu, bu kompozisyon üzerinden Gomidas'ın "besteci kimliği"ne ışık tutma fikrini beraberinde getirmiştir.

137. Mezmur'un, besteden bağımsız var olan kendine özgü müzikalitesi dikkate değerdir. İçerdiği, "şarkı söyleme", "Siyon ezgileri" veya "lirlerin kavaklara asılması" gibi semboller, mezmurun müzikal atmosferinin henüz metin hâlindeyken dahi vurgulanıyor oluşuna işaret eder. Bu kutsal metne ilişkin pek çok görsel yaratıda (Görsel 1a, 1b, 1c ve 1d), bahsi geçen "müzikal" sembolizmi ayırımsamak mümkündür:



Görsel 1a. Sir Edward John Poynter, "By the Rivers of Babylon", 1865-81, Hindistan kağıdı üzerine ahşap gravür, 22,3 cm x 17,9 cm, The Metropolitan Museum of Art (MET), New York.



Görsel 1b. Arthur Hacker, "By the Waters of Babylon", 1888, Tuval üzerine yağlıboya, 267,4 cm x 168,5 cm, Touchstones Rochdale, Greater Manchester.



Görsel 1c. Ephraim Mose Lilien, "On the Rivers of Babylon", 1910, Oyma ve leke baskı gravür, 34 cm x 60 cm, Mutual Art, London.



Görsel 1d. Gebhard Fugel, "An den Wassern Babilons", ca 1920, Tuval üzerine yağlıboya, Diözesanmuseum Freising, München.

¹Detaylı biyografi için bkz. At'ayan ve Kerovpian, 2001; Bilal ve Yıldız, 2019; Kuyumjian, 2001; 2010.

Besteli hâliyle de eserin, müzikal içerikli “litürjik” bir metne dayanıyor olması ise Gomidas’a dair bir çözümleme için ayrıca öneme sahiptir. Öyle ki; Gomidas’ın, Ermeni kilise müziği bölümleri ile ilgili çeşitli beste çalışmalarının olduğu bilinmekte olup kendisi, bu eserle aynı yıllarda kaleme aldığı *Kutsal Ayın Şarkısını Söylemek* başlıklı makalesinde şöyle yazmaktadır:

Bir ayın bestelenmesine dair ihtiyacın sebeplerini şöyle açıklayabilirim:

a) *Yabancı ve lüzumsuz süslemelerden uzak durmak;*

b) *Muhtelif varyasyonları olan şarkıların en uygun düzenlenmesini tespit etmek;*

c) *Melodilere söz ekler ve armoni yaratırken mümkün mertebe kelimelerin anlamlarıyla uyumlu olmasını gözeterek Ermenilerin kilise müziğini tarz ve ruh anlamında devam ettirmek; böyle kutsal bir âdete gereken, hak ettiği itibar ve sadakati göstermek;*

d) *Melodi ve sözleri düzenlerken, kadim khaz notalarıyla yazılmış el yazması ilahileri rehber olarak kabul etmek (Gomidas, 1896’dan aktaran Alajaji, 2018: 43).*

Kompozisyon alanına böylesi bir özenle yaklaşan Gomidas’ın tam da bu noktada bir kompozitör olarak portresini çizebilmek üzere² bazı açıklamalara odaklanmak yerinde olacaktır.

1.1. Kompozitör Gomidas

“Gomidas’ın çağdaşlarından müzik alimi Thomas Hartman, şarkıların özgün kayıtlarını armonize edilmiş eşleriyle birlikte yayınlamamakla hata ettiğini öne sürer: Öyle yapmış olsaydı, diyor Hartman, aradaki farklılıklar, kendisinin ‘her

şeyden önce bir besteci’ olduğunu açıkça göstermeye yeterli olurdu” (Hartman, 1960: 56’dan aktaran Kuyumjian, 2010: 197).

Gomidas’ın, geleneksel ezgileri armonize etme tarzı, kendisinin, Alman klasik müziğine, özellikle de Wagner’e olan hayranlığının yansımaları olarak yorumlanmıştır. Bu yorumda kuşkusuz, Gomidas’ın 1904 tarihli, Wagner hakkındaki makalesinde³ kayda geçirdiği görüşleri etkili olmuştur: “Wagner, Almanya’ya ulusal bir müzik, yabancılara da bir ders verdi” (Gomidas, 1941’den aktaran Kuyumjian, 2010: 60).⁴ Bu sebeple, Gomidas’ın ilk dönem kompozisyonlarının temelinde tonal müzik fikrinin bulunduğunu düşünmek yanlış olmayacaktır. Ayrıca başka “çok seslendiricilere” yönelik eleştirileri (Alajaji, 2018: 47) doğrultusunda açıklıkla ifade edilebilir ki, Gomidas’ın, Ermeni müziğinin özünün armonisini modal müzikle arayışı, daha sonraki yıllarda geliştirdiği yaklaşımının ürünüdür.

Gomidas; 1 Ekim 1881 tarihinde, müzik alanındaki ilk öğretmeni olan, Kevorkyan Ruhban Okulu’nun kurucusu Gatoğigos⁵ IV. Kevork’a (1813-1882) takdim edilmiştir. IV. Kevork, Ermeni kültürünün yaşamasında özellikle müzikal eğitime büyük önem atfetmiş ve Ruhban Okulu’na en başarılı müzik öğretmenlerini alarak, onları, kutsal kilise müziğini Hampartsum notasına aktarmakla görevlendirmiştir (Kuyumjian, 2010: 35).

Gomidas’ın bir sonraki büyük müzik hocası Kristapor Gara-Murza (1853-1902), (...) Kırmıda doğup büyümüş, müzik eğitimini Avrupa’da almıştı. Avrupa müziğinin, Bach’ın klavizminden Liszt ve Chopin’in romantizmine

²Yapılan literatür taramasında Rahip Gomidas’ın bestecilik yaklaşımını odağına alan ve/veya kendisinin özgün eserlerine analitik bakış açısıyla eğilen Türkçe bir çalışmaya rastlanmamıştır. Dolayısıyla bu makalenin bu bağlamda bir ilk olarak değerlendirilmesi mümkündür. “Kompozitör Gomidas”ı aydınlatan Almanca, Ermenice, Fransızca, İngilizce ve Rusça makaleler için *Komitas Museum-Institute* yıllıkları (5 cilt) incelenebilir. Gomidas’ı, derlemeci ve müzikolog kimlikleriyle ele alan Türkçe yayınlara örnek olarak ise –önceki dipnota ilaveten– şu çalışma verilebilir: Güvener ve Güray, 2020.

³Gomidas aynı yıl, Liszt (Gomidas, 1904a) ve Verdi (Gomidas, 1904b) hakkında da makaleler yayınlamıştır.

⁴Bunun yanında, bu eylemin, Gomidas’ın da kendi ülkesi için yapmayı istediği şey olduğunu hatırlatan Kuyumjian (2010: 60); bestecinin daha sonra, diriltmeye çalıştığı kendine has Ermeni formlarıyla pek alakalı olmadığı gerekçesiyle ve Terlemezyan’a (1960: 165) atıfta bulunarak, Wagner’in etkisinden kurtulmaya çalıştığından da altını ayrıca çizer.

⁵Gatoğigos, Kilise’nin en üst düzey görevlisinin unvanıdır, genel hatlarıyla ‘papa’ya eşdeğerdir” (Kuyumjian, 2010: 33).

nasıl evrildiğine dair yaptığı dikkatli çalışmalar onu, Ermenistan'ın müzik kültürünün diğer ulusların çok gerisinde kaldığına inandırdı. Bu yüzden, on yedi yıl süren yoğun bir halk eğitimi seferberliğine girişti. Ermenistan, Gürcistan ve Kırım'ı baştanbaşa dolaşarak, yüzlerce konser verdi, Ermeni okullarında öğrencilere Avrupa müziğinin ilkelerini öğretti ve Avrupa'ya özgü çok sesli armoni ilkelerini temel alan doksandandan fazla koro düzenledi. (...) 1892 yılında Gara-Murza, Kevorkyan Ruhban Okulu'nda öğretmenlik yapmaya geldi. (...) Gomidas, Ermenistan'ın müzik mirası hakkında halkı eğitmenin önemini ve sonraki müzikal başarılarını üzerine inşa ettiği yenilikçi çok sesli koro yapılarını ondan öğrendi. Pek çok açıdan Gomidas'ın meslek yaşamı, öğretmenin başlattığı çalışmanın bir devamı, gelişimi olarak görülebilir^[6] (Kuyumjian, 2010: 39-40).

1895 Ekim'inin başında Gomidas, Eçmiyadzın'dan ayrılmış ve öğrenimini ilerletmek üzere, üçüncü büyük öğretmeni olacak olan Magar Yegmalyan'ın (1856-1905) bulunduğu şehre, Tiflis'e gitmiştir:

Yegmalyan, önce Eçmiyadzın'de eğitim görmüş, daha sonra da St. Petersburg'da Rimsky-Korsakoff'tan eğitim almış olağanüstü yetenekli bir Ermeni müzisyendi. St. Petersburg'daki Ermeni kilisesinde koro şefliği yaptığı on yıl boyunca, katı bir biçimde tek sesli olan Ermeni kilisesinde liturji ilahilerini çok sesli forma dönüştürme işine girişti. Bu devasa girişimini, yıllar sonra Tiflis'te müzik öğretmeni ve koro şefi olarak çalıştığı yıllarda tamamladı. (...) Gomidas, (...) Gara-Murza'nın kendisine öğretmiş olduğu Avrupa armonisinin ilkeleri ile ilgili anlayışını derinleştirdi ve Yegmalyan'ın kilisede ve Tiflis'teki Nersessyan Koleji'nde koro şefi olarak çalıştığı yıllarda kullandığı metotları öğrendi (Kuyumjian, 2010: 44).

“Öğretmenim sayesinde, [burada] bana ilham veren çok sayıda yaratıcı insan var. Farklı eserler yazıp bir araya geliyor ve hakkında tartışmak üzere çalışıyoruz”⁷ (Akt. Khachents, 2009: 33; Sahakyan, 2012: 216). Gomidas, Kevorkyan Ruhban Okulu'nun müdürü Garabed Gostanyan'a (1853-1920) yazdığı 22 Nisan 1896 tarihli mektubunda, Yegmalyan ve çevresi ile olan çalışmalarına dair bu cümleleri paylaşmıştır.⁸ Buradan, Gomidas'ın Berlin'e gitmeden önceki durağı olan Tiflis'te kompozisyon denemelerine başlamış olduğu anlaşılmaktadır.

Berlin'deki öğretmenlerinden Prof. Schmidt ise Gomidas'ı şu cümlelerle ifade etmiştir: “Herr Kevorkyan Gomidas, Temmuz 1896'dan Temmuz 1899'a kadar benim öğrencimdi. Doğa, ona sıra dışı ve keskin bir tonalite duygusu vermiş. Herr Kevorkyan Gomidas, çalışması sayesinde, bir müzisyen olarak en iyi sonuçları alacak şekilde kuram, beste ve şarkı söyleme konularında mükemmelleşti” (Akt. Kuyumjian, 2010: 53).

Piyanist ve müzik öğretmeni Ağavni Mesrobyan'ın aktardığı üzere (Bilal ve Yıldız, 2019: 62), Fransız besteci Claude Debussy'nin akrabası olan Eleanora Debussy, Londra'daki evinde tertip ettiği bir davette, o gün konuklara sunacağı dinletinin Ermeni bir üstadın ortaya çıkarmış olduğu repertuvara adandığını belirtmiş ve üstat Gomidas'a ait beş eser ile yine bestecinin derlemesi iki halk dansını çalıp söylemiştir. Ardından, bu eserlerin notalarının kendisine Claude Debussy'nin, Paris'ten “yakınına hediye edebileceği en cazip şeyin bu olduğunu düşündüğü”nü yazan bir mektupla birlikte hediye olarak göndermiş olduğunu ifade etmiştir. Claude Debussy'nin dâhi olarak nitelediği (Acaryan'dan aktaran Bilal ve Yıldız, 2019: 39) Gomidas'a hayranlığı o seviyededir ki, Fransız besteci; Gomidas eğer yalnızca *Antuni*'yi yazmış olsaydı, bunun bile kendisinin büyük bir sanatçı olarak

⁶At'ayan ve Kerovpian da (2001: 765) Gomidas'ın çalışmalarını, önceki Ermeni bestecilerin çabalarının doruk noktası ve çağdaşlarının özlemlerinin yüce bir ifadesi olarak niteler.

⁷Tüm çeviriler –kaynaklarda aksi belirtilmedikçe– makalenin yazarı tarafından yapılmıştır.

⁸Gomidas'ın, mektubunda söz ettiği öğretmeni, Sahakyan (2012: 216) tarafından hatalı biçimde “R. Schmidt” olarak aktarılmış/yorumlanmıştır. Ancak bahis konusu kişi, mektubun tarihi itibarıyla Yegmalyan olmalıdır.

sayılması için yeterli olacağını (Gyodakyan, 2000: 43'ten aktaran Kharatyan, 2019) belirtmiştir.

Öğretmenlerinin uzmanlık alanlarının yanı sıra bu anekdotlar da Gomidas'ın gerek ulusal Ermeni müziği kimliğini oluşturma yolunda verdiği örneklerde gerekse kendi özgün kompozisyonlarında, yola, Batı müziği ses sistemi ve armoni kurallarını benimseyerek çıktığını ortaya koymaktadır. Sahakyan (2012: 216), genç müzikçi Gomidas'ın, geleceğin müziğinin (Liszt ve Wagner gibi) yaratıcı temsilcilerinin yenilikçi fikirlerini çok takdir ettiğini ve bu bestecilerin eserlerinin orijinal özelliklerini araştırdığını belirtir. Bu noktada, Gomidas'ın söz konusu "kuralları" birer "araç" olarak gören bir bestecilik yaklaşımını sergilediği de açıktır. Şu cümleleri, bestecinin zihnine yaklaşma noktasında bize yeterli fikri sağlamaktadır: "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" (Akt. Bilal ve Yıldız, 2019: 82). Ayrıca yine kendisinin, bir makalesinde vurguladığı üzere:

Düşünce nüfuz eder, karşıdakinin zihninde canlanır ya da benzer bir düşünce uyandırır. Karşıdakinin zihninde taslağa veya repertuvara ne kadar tekabül ederse etkisi o denli çok ya da az olur. Bu, yabancı bir şarkıyı onu oluşturan düşünce biçimine aşına olmadan anlayamamızın da sebebidir(Akt. Bilal ve Yıldız, 2019: 94).

Araştırmacı Sylvia Alajaji (2018: 125), Doğu ve Batı Ermenileri arasında iki tarafın müzikal gelenekleriyle bir köprü oluşturmayı görev edinmiş olan Amerikalı müzisyen Barbara Chookasian'ın şu cümlesini aktarır: "Bu müzik... Ermeni müziği değil, ama Ermeniliğimizi korudu." Söz konusu ifade her ne kadar bir düğünde çalınan *kef* müziği için sarf edilmiş ise de Gomidas'ın, Batı müziği kurallarıyla oluşturduğu 137. *Mezmur* kompozisyonu için

de oldukça yerindedir. Mezmurdaki sürgün anlatısı ile Ermenilerin sekiz asırdan beri süregelen diasporası (Alajaji, 2018: 61) arasındaki paralelliğin, o tarihte Berlin'de bulunan Gomidas'ı bu mezmura yönlendirmiş olması kuvvetle muhtemeldir.⁹

Gomidas'ın sanatında kişisel olan ile tarihsel olanın bir arada akması, Ermeni halkı için taşıdığı kalıcı öneminin ana nedenlerinden birine işaret eder. Howard Gardner'in yazdığı gibi: "İdeolojik yenilikçi, yaşadığı sürede yaygın olan kültürel kayguların ışığında hasbelkader tüm halk için derin bir anlam ifade eden anlamlı bir kişisel çözüm peşinde koşar" (Gardner, 1982: 356). *Bu keskin gözlem, Gomidas'ın sanatsal başarısının özünü ortaya çıkarır: Kendi yaralarına sürdüğü merhem, tarihin bir bütün olarak Ermeni halkında açtığı yaraların iyileşmesine de yardım etti* (Kuyumjian, 2010: 194).

"Onun kişisel, oldukça yaratıcı yas tutma yöntemi, tüm ulusun iyileşmesinde bütünsel bir rol oynadı. (...) Gomidas ve eserleri aracılığıyla Ermeniler hem bilinçli hem de bilinçsiz bir biçimde, tarihin onlara yaşattığı acı ve adaletsizlikten kurtulabildiler" (Kuyumjian, 2010: 201). Hangi kültürün teknik kurallarını araç edinmiş olursa olsun, Gomidas, amacına; efsanelere, hatıralara, geleneklere ve "sembollere ses vererek" (Alajaji, 2018: 90), Smith'in (1999: 9) tabiriyle, "milliyetçiliğe güç kazandırarak" ilerlemiştir. Kendisinin bu çabasının, Ermeni halkı tarafından ne denli benimsendiğini ise çağdaşı olan ünlü yazar Hagop Oşagan (1883-1948) şu ifadeyle özetlemektedir: "Emektar bir rahip, bize artık yabancı olan şarkılarımızı alıp tecelli kadar mucizevi bir müziğe dönüştürdü" (Akt. Kerovpyan ve Yılmaz, 2010: 143).

Gomidas'ın bestecilik yaklaşımına bu şekilde bir genel bakış, *Babil İrmakları Kıyısında* başlıklı 137. *Mezmur*'un müzikal kompozisyonuna odaklanıldığında esere ilişkin pek çok detayın fark edilmesinde önemli rol oynayacak bir zemin

⁹Drost-Abgarjan ve Randhofer'a göre (2020: 118) Gomidas'ın bu metinle kurduğu yakınlıkta, o tarihlerde yaşanan ve yaklaşık 30.000 kişinin – Gomidas'ın mektuplaştığı manastırının bulunduğu– Eçmiyadzin'e kaçtığı Hamidiye Katliamlarının da etkisi olmuş olmalıdır.

hazırlamaktadır. Drost-Abgarjan ve Randhofer (2020: 117) tarafından kaydedildiği üzere, söz konusu eser 1896'nın Ekim ve Kasım aylarında bestelenmiştir.¹⁰ A'tayan ve Kerovpian da (2001: 764), Gomidas'ın Berlin'de öğrenim gördüğü yıllarda ürettiği kompozisyonlar arasında 137. Mezmur ile bazı lied ve Ermeni halk şarkıları düzenlemelerini sayar ve bunları "çıraklık seviyesinin çok üzerinde üretimler" olarak nitelerler.

137. Mezmur genel hatlarıyla bir sürgün anlatısıdır. Bu kutsal metinde, Babil Kralı II. Nebukadnezar'ın, MÖ 586 yılında Yerusalım'i ele geçirip tapınağı yıkmasının ardından halkın büyük bölümünü 1000 km kadar uzaktaki Babil'e götürmesi konu edilir (Kelle, 2007: 53-59; Aydın, 2004: 39-40). Gomidas'ın yaşamındaki 1915 tarihli "kırılma noktası"nın, yaklaşık 2500 yıl öncesinden bir sürgün sahnesi ile bize bugün ses veriyor oluşu ve bestecinin, kendi sürgün öyküsünden yıllar önce bu eserle kurmuş olduğu yakınlık, üstünde durmaya değer bir bağlantıdır. Anılan mezmur, şu 9 ayetten meydana gelmektedir:

Eski Ahit, Üçüncü Bölüm, Mezmur:137

1: *Babil ırmakları kıyısında oturup / Siyon'u andıkça ağladık;*

2: *Çevredeki kavaklara / Lirlerimizi astık.*

3: *Çünkü orada bizi tutsak edenler bizden ezgiler, / Bize zulmedenler bizden şenlik istiyor, / "Siyon ezgilerinden birini okuyun bize!" diyorlardı.*

4: *Nasıl okuyabiliriz RAB'bin ezgisini / El toprağında?*

5: *Ey Yerusalım, seni unutursam, / Sağ elim kurusun.*

6: *Seni anmaz, / Yerusalım'i en büyük sevincimden üstün tutmazsam, / Dilim damağıma yapışsın!*

7: *Yerusalım'in düştüğü gün, / "Yıkın onu, yıkın temellerine kadar!" / Diyen Edomlular'ın tavrını anımsa, ya RAB.*

8: *Ey sen, yıkılası Babil kızı, / Bize yaptıklarımı / Sana ödetecek olana ne mutlu!*

9: *Ne mutlu senin yavrularını tutup / Kayalarda parçalayacak insana! (Kutsal Kitap, 2009: 657)*

2. YÖNTEM

Kompozisyonun, içerik-biçim analizi¹¹ ile çözümlendiği çalışmada sırasıyla şu adımlar izlenmiştir:

1) Eserin, Lokmagözyan (2019: 60-78) tarafından aktarılan notası üzerinden tonal, ritmik ve dokusal alanları tespit edilmiş ve bu alanların metinsel form ile paralelliği incelenmiştir. Beş ayrı kesitte ele alınan bu paralelliği ilişkin analiz ve bulgular çalışmanın 3.1. *Metinsel Formun Kompozisyona Yansıması* başlığında sergilenmiştir. Analizde odaklanılan modülasyon tanımlamalarında, müzik teorisyeni ve besteci Robert Gauldin'in (2004) yaklaşımı esas alınmıştır.

2) 137. Mezmur'un anlamsal içeriği ile kompozisyonun armonik ve melodik yapısı arasındaki ilişki incelenmiş ve tespit edilen sözcük (ve sözcük grubu) vurguları dört kesit üzerinden detaylandırılmıştır. Bu konuya ilişkin bulgular çalışmanın 3.2. *Anlamsal İçeriğin Kompozisyona Yansıması* başlığında sergilenmiştir.

3) Kompozisyon içeriğindeki geleneksel Ermeni müziğine ilişkin yapılar odaklanılmış ve tespit edilen motifler 3.3. *Geleneksel Ermeni Müziğinden İzler* başlığında sunulmuştur.

¹⁰Yapıtın seslendirilip seslendirilmediğine ilişkin herhangi bir bilgi veya tarih bulunmama ile birlikte, Gomidas'ın Berlin'den 1899 Eylül'ünde döndüğü Eçmiyadzin'de bu koral müziğini seslendirme şansını bulmuş olduğu düşünülebilir. Öyle ki; 1899'dan itibaren üç yıl boyunca Gomidas ile birlikte Eçmiyadzin'deki Kevorkyan Cemaran'da görev yapmış olan Hraçya Acaryan, Gatoğigos Mıgırdiç Khrimyan'ın (Khrimyan Hayrig), Gomidas'ın bayramlarda muganni heyetini yönetmesini ve sunaktan okunan mezmurlar ve Yeni Ahit okumalarından sorumlu olmasını istediğini aktarır (Acaryan'dan aktaran Bilal ve Yıldız, 2019: 37).

¹¹Anılan yöntemde; salt içerik analizi (bkz. Weber, 1990; Krippendorff, 2019; Bilgin, 2014) ile sağlanan veriler, incelenen nesnenin formuna yönelik çıkarımlarla ilişkilendirilmektedir. Bu tür yöntemin uygulandığı benzer analitik çalışmalar için bkz. Karadeniz, 2019; 2020.

3. ANALİZ VE BULGULAR

3.1. Metinsel Formun Kompozisyona Yansıması

Gomidas'ın müziğinde metin ve anlatı birinci derecede öneme sahiptir. Bunun sebepleri arasında şüphesiz, Ermeni Kilisesi'nin kutsal metin ile müzik birlikteliğini öne çıkaran geleneğinin yanı sıra Gomidas'ın kişisel duyarlılığı da rol oynamaktadır. Bu sebeple, 137. *Mezmur*'un analizinin hemen öncesinde Kilise geleneğine ve Gomidas'ın konuya ilişkin çalışmalarına değinmek yerinde olacaktır.

Kerovpyan ve Yılmaz (2010: 55) Ermeni Kilisesi'nde ayinlerin neredeyse tamamının ezgi ile okunduğunu ve repertuarın tümünün “ezgili dua” olarak kabul edildiğini ifade eder.

Dindışı müzikler ile ibadethanelerde icra edilen müzikler arasında temel bir işlevsel fark vardır: Dindışı müzikte “zevk” ögesi ön plandadır ve müzisyenler bu doğrultuda eğitim alırlar. Dini müzikte ise, ön planda olan, zikredilmesi gereken “kelam”dır; müzikal icranın, duanın içeriğinin önüne geçmemesi gerekir. Bütün dini müziklerin ayinler çerçevesinde belirlenmiş bir işlevi vardır. Bu açıdan, dini müziklerde bireysel yaratıcılığın alanı, bugünden bakıldığında “sınırlı” sayılabilir elbette, fakat bir başka açıdan, bu sınırlılığın bir çerçeve işlevi gördüğü de söylenebilir. (...) 12. yüzyılda, Ermeni Kilisesi'nin gatoğigosu olan Nerses Şmorhali, yayımladığı bir genelgede şu ifadeleri kullanır: “Duaları, mezmurları, suyun bir borunun içinden geçtiği gibi değil, sanki kalbinizden ilk kez çıkıyormuş gibi okuyun” (Kerovpyan ve Yılmaz, 2010: 50).

Psikolog ve müzikolog Richard Wallaschek (1893: 183), kadim Ermenilerin dahi Mezmurların konuşur gibi okunması ile şarkı olarak söylenmesi

arasındaki farkın bilincinde olduklarını ve her iki yolun da Tanrı hizmetinde kullanıldığını belirtir. Bu geleneğin mensubu olarak kutsal metnin hizmetine sunduğu müziğinin çerçevesini net çizgilerle belirlemiş olan Gomidas'ın; konserlerinde, kendi düzenlediği kilise ve halk şarkılarını seslendiren koroya piyano ve orgla eşlik ettiği, zaman zaman kendisinin solo yaptığı ve her parçadan önce şarkının şiirsel, ezgisel ve ritmik yapısına ve düzenleme tarzına dair bilgiler verdiği bilinmektedir.¹² Böylece, bir nevi açıklamalı veya konferans konser türünde bir program sunduğu anlaşılmaktadır.

Ermeni ilahi repertuarının ezgisel ve güftesel içeriğini analiz ederek, *sağmos* (mezmur), *dağ* ve *şaragan* gibi türlerine ayrılmasının izini süren Rahip Gomidas'ın teorisi; ilk mezmurların, eski halk ezgileri üzerine söylendiği yönündeydi (Bilal ve Yıldız, 2019: 189).¹³ Kendisinin; Uluslararası Müzik Cemiyeti'nin 1-14 Haziran 1914 tarihleri arasında Paris'te gerçekleştirdiği kongredeki konuşmasında (Görsel 2), dini müziğin karakterindeki sadelik gerekliliğinin ispatı niteliğinde 12. yüzyılda yaşamış ünlü bilge Ermeni müzisyen Ananya Şiragatsi'nin *Hağakıs Tzaynits* [Sesler Üzerine] isimli eserinden yaptığı alıntı, yine kendi bestecilik yaklaşımının yorumlanması noktasında son derece değerlidir:

Ermeni kilisesinin şaraganlarında^[14] [ezgili dua] sözler dinleyicinin dikkatini (ezgiden) müzikten daha fazla çekmelidir. (...) Dağlarda^[15], 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 (Akt. Bilal ve Yıldız, 2019: 145-146).

¹²Bilal ve Yıldız (2019: 174), bu tür konserlere bir örnek olarak şu kaynağı verir: Gomidas, 1913.

¹³Gomidas: “5. yüzyılda Ermeni alfabesinin bulunup İncil'in çevirisi yapılabildi kadar kilisede sadece mezmurlar (*sağmos*) ve kadim halk ezgileri benzer şarkılar söylenir. Daha sonra mezmurların yerini sekiz *tzayn* (ses/ makam) üzerinden sınıflandırılan *şaragan* (ezgili dua) repertuarı alır” (Akt. Bilal ve Yıldız, 2019: 238).

¹⁴*Şaragan*: Şarkı formundaki ilahilere verilen ad. “Mücevher anlamına gelir. Dini müzikteki kıymetli parçalardır” (Mustan Dönmez ve Yazar, 2014: 180).

¹⁵*Dağ*: “Hem Kilise Müziği'nde hem de dindışı müzikte yeri olan, vezinli, serbest üslupta yapılmış süslü ezgiler üzerine kurulu bir beste formu” (Kerovpyan ve Yılmaz, 2010: 36).



Görsel 2. Gomidas, 5. Uluslararası Müzik Cemiyeti Kongresi'nde konuşmasını yaparken; (solda, o tarihte Paris Operası Genel Sekreteri olan Fransız müzikolog Louis Laloy); Haziran 1914, Paris (Le Congrès de la S. I. M., 1914: 13).

Bu ön bilgilerin ardından eserin müzikal karakterine odaklanıldığında, Gomidas'ın kutsal metinle paralellikler içeren bir müzikal kompozisyon oluşturma noktasındaki hassasiyeti, yapının kimi kesitlerinde net bir şekilde ortaya çıkmaktadır. 9 ayetten oluşan 137. Mezmur'un metni, anlattısından kaynaklanan bir iç forma sahiptir (Simango, 2018: 221) ve bu formun köşe noktalarının şu şekilde özetlenmesi mümkündür:

Tablo 1. 137. Mezmur metinsel formu.

Form	Ayet	Litürjik içerik	Hitap edilen
A	a	1-2	eylem
	b	3	eylemin sebebi
	c	4	iç ses
B	d	5-6	yemin
C	e	7	anımsa(t)ma
	f	8-9	yemin

Tablo 2. Metinsel form ile kompozisyonun ton ve ritim alanları arasındaki ilişki.¹⁶

Ayet	1	2	3	4	5	6	7	8	9
Ölçü	1	9	12.4	31	40.4	56	71	94	107
Form	A				B			C	
	a			b	c	d		e	f
Tonal Alan	mi:	I		i		i			
	fa#:	V _[HC] I						V _[HC]	
	sol:							V _[HC]	
	la:							V _[HC]	
	si:	V _[HC] I		I _[PAC]	i		i _[IAC]		
re:					I _[IAC] I		I _[PAC]	i	I
Ritim	4/4		6/8	4/4	6/8		4/4		
Geçiş	G₁		G₂	G₃	G₄	G₅			

¹⁶Tablonun "tonal alan" bölümünde yer alan kısaltmalar şu kadansları ifade etmektedir: PAC (*perfect authentic cadence*) "tam otantik kadans", IAC (*imperfect authentic cadence*) "eksik otantik kadans" ve HC (*half cadence*) "yarım kadans". Bkz. Gauldin, 2004: 133-134.

¹⁷Konuya ilişkin detaylı bilgi için bkz. Gauldin, 2004: 483-497.

Görsel 3. Gomidas, *An den Wassern zu Babel*, ö7-12¹⁸: 1.-2. ve 2.-3. ayetler arası geçişler.

içinde (Tablo 1 ve Tablo 2), gerek a'nın "eylem" konulu bütünlüğünü gerekse a-b arasındaki "eylem ve sebebi" birlikteliğini kompozisyonla desteklemektedir. Bunun yanı sıra kesitte her ne kadar yarım kadanslarla bir bütünlük sağlanıyorsa da 3. ayette anlatılan "sebebi" (b) bölümü, si minör'e ilerleyen modülasyonun beklenen aksine majör modda belirmesiyle ayrılmakta, kompozisyonda bu yolla bir fark yaratılmaktadır.¹⁹

3.1.2. G₂

Aşağıda (Görsel 4) görüldüğü üzere 3. ayet Si Majör ton alanında ve tam otantik kadans [PAC] ile sonlanmaktadır. Ardından 4. ayet, herhangi bir köprü bulunmaksızın doğrudan, uzak bir ton alanında, mi minör'de başlamakta ve yine bu tonda sona ermektedir (Lokmagözyan, 2019, s. 66). Bu şekilde bir "bölmeli modülasyon"²⁰ ile ulaşılan yeni ton alanının ayrıca 6/8'likten 4/4'lük ritme geçişle de desteklendiği bu "yeni" durum, mezmurun A bölmesini sonlandıracak olan 4. ayetin "iç ses" karakterini güçlendirmektedir.

Görsel 4. Gomidas, *An den Wassern zu Babel*, ö28-33: 3.-4. ayetler arası geçiş.

¹⁸Ö: Ölçü numarası.

¹⁹Yapı, çalışmada; tonun (si) korunması ve ana odağın yarım kadans ile sonlanma noktaları olması dolayısıyla "bölmeli" değil, "pivot akor yoluyla modülasyon" olarak değerlendirilmiştir.

²⁰Konuya ilişkin detaylı bilgi için bkz. Gauldin, 2004: 390.

Bu noktada, anılan ritim anahtarı değişikliğine de ışık tutmak uygun olacaktır: A bölümünü oluşturan 4 ayet boyunca 4/4'lük ritim anahtarının hâkim olduğu eserde yalnızca 3. ayetin sonunda 6/8'lik bir kısım göze çarpmaktadır (Lokmagözyan, 2019: 63-64) ve dikkat edildiğinde bu pasajın, mezmurun tırnak içindeki ilk "alıntısına" karşılık geldiği kolaylıkla görülmektedir. Ritmin değiştiği noktada esasında metni bir başka karakter seslendirmektedir. Mazlum halkın 4/4'lük anlatısının arasında kalan, zalim Babillilerin "Siyon ezgilerinden birini okuyun bize!" cümlesi, 6/8'lik ritimde sergilenmiştir ve bu sebeptendir ki, 4. ayete geçilirken ritim anahtarının tekrar 4/4'lüğe dönüşü, aynı zamanda öznenin de yeniden mazlum halka dönerek anlatının onların dilinden aktarımının devamına işaret etmektedir.

3.1.3. G₃

Geçiş alanı 3'te (Görsel 5) yine bir bölmeli modülasyon yer almakla birlikte, kesiti özel

kılan bazı ek unsurlar da mevcuttur. Bunların başında, geçilen yeni ayetin piyano eşlikli solo parti için yazılmış oluşu gelmektedir. 38. ölçüden itibaren süregelen ve 40'ta güçlü bir kadans sergilemeksizin tonikte sonlanan mi minör ton alanından, yeni ayete, farklı bir tonalitenin yanı sıra yeni "doku" ile de geçilmiş oluşu bu bağlamda dikkate değerdir. Bu kurgu ile metnin formunun ikinci büyük bölümü olan "B"ye geçilecek ve B süresince devam edecek olan eşlikli sololarla Yeruşalim için yemin şarkıları seslendirilecektir.

Söz konusu geçişte, daha çok uzak tonlara modülasyonda tercih edilen "ortak ses yoluyla modülasyon"²¹ da başvurulmuştur. Önceki ton alanının (mi minör) 5. derecesi olan ses (si), geçilen yeni ton alanının (si minör) da 1. derecesidir. Bu yolla kurulan bağ, kesiti iki modülasyon tipine de yakın konumlandırmaktadır. Ayrıca, bir kesişim noktası, yani bir pivot akor alanı oluşturmasa bile bitiş ve başlangıç akorlarının her ikisinin de mi

The image shows a musical score for the piece 'An den Wassern zu Babel' by Gomidas, measures 4-5. The score is in 4/4 time and G major. It features vocal parts for Soprano, Alto, Tenor, and Bass, and a Piano accompaniment. A red vertical bar highlights the transition between measures 4 and 5. The piano part shows a change in texture and dynamics, marked 'pp'. The lyrics are: 'sin - gen im frem - den Lan - de. Ver - ges - se ich dein, ver - ges.' The piano part includes a red box highlighting the transition between measures 4 and 5, with the dynamics 'pp' and 'pp' indicated. The piano part also includes a red box highlighting the transition between measures 4 and 5, with the dynamics 'pp' and 'pp' indicated. The piano part also includes a red box highlighting the transition between measures 4 and 5, with the dynamics 'pp' and 'pp' indicated.

Görsel 5. Gomidas, *An den Wassern zu Babel*, 038-43: 4.-5. ayetler arası geçiş.

²¹Konuya ilişkin detaylı bilgi için bkz. Gauldin, 2004: 619.

Görsel 6. Gomidas, *An den Wassern zu Babel*, ö53-57: 5.-6. ayetler arası geçiş.

minör oluşu, söz konusu bölmeli modülasyonu bir kat daha yumuşatmaktadır.

3.1.4. G₄

Bu kesitte bir bölmeli modülasyona daha (si minör → mi minör) yer verilmiş olup ilk ton alanı eksik otantik kadans [IAC] ile kapanmış ve doğrudan yeni ton alanına geçilmiştir (Görsel 6). Bu yolla gerçekleştirilen yakın tona modülasyon –tenordan sopranoya– yine bir özne değişikliğine işaret eder şekilde 6/8’lik ritme geçişle desteklenmiş ancak solo pasajlara soprano solo ile devam edilmesi sayesinde de “B” bölmesinin bütünlüğü sağlanmıştır. Böylece, 5.

ve 6. ayetler, kendi içerisinde bir büyük bölme (B) oluştururken çalgı eşiksiz koro (A ve C) bölmelerinden doku olarak ayrılmıştır.

3.1.5. G₅

7 ile 8. ayetler arasında “mod değişimi yoluyla uzak tona modülasyon”²² söz konusudur (Görsel 7). Mezmurun son iki ayetinin Babillilere yönelik bir yemin ifadesi içeren anlamsal formu, kompozisyonda, bu bölmeye geçilirken gerçekleştirilen yeni bir modülasyon tiptyle desteklenmiştir. 8. ayetin bir köprü işlevi görmesine de sahne olan bu geçişte, Re Majör’de sergilenen ve I-ii-V-I armonik yürüyüşünün

Görsel 7. Gomidas, *An den Wassern zu Babel*, ö90-99: 7.-8. ayetler arası geçiş.

²² Konuya ilişkin detaylı bilgi için bkz. Gauldin, 2004: 614-618.

sonunda yer alan tam otantik kadansın ardından, yapı, uzak bir ton olan sol minör'e ulaşmak üzere "mod değişimi" (re minör) ara basamağını kullanmaktadır. Ayrıca, 5. ayetten bu yana tekil durumda olan anlatıcının, bu noktadan itibaren çoğul bir kimliğe bürünmesi de (*Ey sen, yıkılası Babil kızı, bize yaptıklarımı sana ödetecek olana ne mutlu!*) yine bir ritmik değişimle (6/8 → 4/4) iç içe tasarlanmıştır.

3.2. Anlamsal İçeriğin Kompozisyona Yansıması

Gomidas'ın, sözcüklerin anlamsal içeriği ve karakterine atfettiği önemi yine kendi cümleleri üzerinden okumak mümkündür. Besteci, 21 Eylül 1910 tarihinde yayınlanan röportajında, Edgar Manas'ın dört sesli *Badarak*'ının²³ başarılı bir eser olmadığına ilişkin düşüncesini, eğitimini İtalya'da tamamlamış olan Manas'ın, Ermeniceye hâkim olmamasıyla gerekçelendirmiş ve Manas'ın ezgilerinin, Ermenice kelimelerin doğasını, Ermeni ruhunu yansıtmadığını, onlarla tezat oluşturduğunu ifade etmiştir²⁴ (Bilal ve Yıldız, 2019: 186). Müzikolog Aram Kerovpyan da Gomidas'ın müziğinde Batı tekniklerinin katı bir biçimde uygulanmamış oluşuna, bestecinin, çok seslendirmelerinde müziğin karakterine yönelik arayışına ve sözlerle ezgiyi yakınlaştırma yolundaki çabasına ilişkin izlere dikkat çeker ve ekler: "Gomidas'ın yaklaşımı ciddi bir yaklaşım" (Akt. Nalcı, 2015).

Halk Şarkılarının Ömrü başlıklı metninde Gomidas, söz-müzik ilişkisinin gelenekte nasıl konumlandığını şu cümleyle aktarır:

"Şarkıların sözleri melodilerinden daha uzun yaşar; aynı ezgiyle söylenen her bir kıta, kişinin dikkatini çeken, ilgi uyandıran ve varlığının devam ettirmesine yardım eden eşsiz, taze bir imge katar" (Gomidas, 2011: 48).²⁵ Kelimelere "dikkat çeken", metne "tazelik katan" müziğin, kompozitör tarafından böylesi bir sembolleştirme yoluyla esere dâhil edilmesi yaklaşımı ise Gomidas'ın ruhsal durumu özelinde bir başka boşluğu doldurmaktadır: Gomidas'ın, "mümkün olan her tür psikolojik veya simgesel süreci kullanan bu tür yerine koyma girişimleri, sadece kederin acısını dindirmekle kalmaz, kayıp kişinin 'hayatını' ebedileştirmek anlamına da gelir" (Kuyumjian, 2010: 193).

Gomidas, Romantik Dönem bestecilerinin yaratma ilkelerini tanımlarken; Liszt'in, müziğin, şiirsel düşünceleri yeniden üretmesi gerektiğinden emin olduğunu, bu sebeple de program müziği yazmaya, bir başka deyişle, "müziği resmetmeye" başladığını ifade etmiştir (Gomidas, 1941: 179'dan aktaran Sahakyan, 2012: 220). Açık bir "görsel" çağrışımı beraberinde getiren bu sembolik tabir, Gomidas'ın müziğinde, metne/anlatıma verdiği önemi ve bu konudaki hassasiyetini de aydınlatmaktadır. Bestecinin, kendi ifadesiyle "kelimelerin anlamlarıyla uyumlu" bir kompozisyon ortaya koyma kaygısının 137. Mezmur üzerine yansımaları niteliğindeki sözcük vurguları (V), aşağıda, eserdeki geliş sırasıyla sergilenmiştir.²⁶

²³*Badarak* (Kudas-ı Şerif): Ermeni Kilisesi kutsal tapınma ayini. "İsa Mesih'in son akşam yemeğinde ekmek ile şarabı kendi bedeni ve kanı olarak havarilere sunuşunu anlatan ayin" (Mustan Dönmez ve Yarar, 2014: 168, 178).

²⁴Manas daha sonra, 27 Kasım 1931 tarihinde –Gomidas, ömrünü tamamlayacağı klinik Hôpital Villejuif'te iken– "Gomidas'ın ailesindeki ölümler anısına ve onun iyileşmesi için" Pera Surp Yerrortutyun Kilisesi'nde, Gomidas'ın düzenlediği *Badarak*'ı yönetecektir. Etkinliğin davetiyesi için bkz. Bilal ve Yıldız, 2019: 308.

²⁵Geleneksel Ermeni müziğini analitik bir yaklaşımla incelemiş olan besteci, Ermeni halk ezgileri üzerine şu cümleleri sarf eder: "Sözcüklerin ve sözcük gruplarının vurgu noktaları müzikte bir karşılık bulmaz, bunlar birbirinden bağımsızdır. Ancak müzikal içerik, şiirin temel atmosferi ve duygusal içeriğiyle örtüşür" (Gomidas, 1899'dan aktaran Seiffert, 1899: 47). Polatyan (1998: 68), Gomidas'ın bu açıklamasına rağmen, onun derlemiş olduğu halk şarkılarında kimi sözcüklerdeki vurgunun ne denli ön plana çıktığına da işaret eder ve bu duruma örnek olarak; (tekrarlanan notalarla ifade edilen) "dikilmek", (inici ezgisel çizgiyle anlatılan) "batmak" ve (çıkıcı dörtlü sıçraması ve uzun seslerle sembolize edilen) "taşan sel" gibi sözcükleri gösterir.

²⁶Gomidas, söz-müzik birlikteliğinde "vurgu"ya ayrıca önem atfetmiştir. Öyle ki, Gomidas'ın "Ermeni müziği otantisitesine dayanak olarak sunduğu en temel argüman, dil ile ilişkilendirildiği ve müzikal anlamının yanı sıra tonlama ve vurguyu da içeren dilbilimsel bağlamda kullandığı "millî entonasyon" tanımı üzerinden gelişir (Bilal ve Yıldız, 2019: 233).

3.2.1. V₁

Eserde, 4. ölçüde sonlanan Mi Majör ton alanının hemen ardından la minör bir pasaja yer verilmiştir. Ancak bu yeni ton alanı geçici bir modülasyon olarak ortaya çıkmakta, yapı 6. ölçüde La Majör'e dönüşmektedir. Şu nokta dikkat çekmektedir ki söz konusu iki Majör ton alanı arasında 2 ölçü için sergilenen minör kısımda, yalnızca şu iki sözcük yer almaktadır: *und weineten (ve ağladık)* (Görsel 8). Bestecinin, ilk ayetin bu kederli eylemini, Majör moddan ani bir -bölmeli- modülasyonla minör moda sunması kompozisyonun hemen ilk ölçülerinde etkileyici bir vurgu sağlamak ve mezmurun resmettiği sahnenin alımlanması noktasında değer taşımaktadır.

3.2.2. V₂

Gauldin (2004: 365), "kromatik değişim" (*chromatic inflection*) olarak ifade ettiği bir tanım öne sürer. Bu yolla, orijinal tonalite hissiyatı korunurken farklı bir akor veya dizi derecesine yönelik anlık bir tonal vurgu algılanır. Gomidas'ın da bu ikinci vurgu kesitinde yaptığı tam olarak bu tanıma uymaktadır. Müzikle resim yapma konusundaki ilgisine değinilmiş olan besteci bu noktada Do Majör triadının (do-mi-sol) dışında, kromatik hatla basitçe eklenen bir sese yer vermektedir: do-mi-"sol#" (Görsel 9). Do Majör için "yabancı" olan bu uzun geçit sesi üzerindeki vurgunun, tam da *fremden (yabancı / el)* sözcüğünde gerçekleştirilmiş oluşu dikkate değerdir:

Görsel 8. Gomidas, *An den Wassern zu Babel*, ö4-6: "ve ağladık".

Görsel 9. Gomidas, *An den Wassern zu Babel*, ö39: "yabancı / el".

3.2.3. V₃

Bir başka sözcük vurgusu 6. ayette, ö56-70 arasında yer alan piyano eşlikli soprano solo partisinde gerçekleştirmiştir. “Seni anmaz, Yeruslaim’i en büyük sevincimden üstün tutmazsam, dilim damağıma yapışsın!” yemininin yer aldığı ayetin kompozisyonunda, ezgisel hattın en tiz, en yüksek frekanstaki seslerinde sergilenen sözcük, “*en yüksek / en büyük*” anlamlarına gelen *höchste* sözcüğüdür (Görsel 10):

Görsel 10. Gomidas, *An den Wassern zu Babel*, ö67: “en yüksek / en büyük”.

3.2.4. V₄

Son olarak ise 7. ayette geçen ve Edomluların tavrı olarak aktarılan “Yıkın onu, yıkın temellerine kadar!” cümlesinde iki detaya yer verilmiştir. Metinde bir kez geçen *reis ab* (*yıkın onu*) ifadesi, Gomidas’ın eserinde, her bir parti tarafından gitgide tizleşerek dört kez

seslendirilmiş ve ardından tüm koro tarafından üç kez de topluca tekrarlanmıştır. Söz konusu kurgu ile gitgide büyüyen ve hacim kazanan bir linç/yıkım sahnesi canlandırılmaktadır. Bunun yanı sıra *bis auf ihren boden* (*temellerine kadar*) ifadesinin bulunduğu noktada ise Re Majör’de I-ii-V-I armonik yürüyüşünün sonlanması ve bölmenin, deyim yerindeyse temeline/eksenine tam otantik kadans [PAC] ile ulaşması da kesitin bir diğer detayı olarak öne çıkmaktadır (Görsel 11):

3.3. Geleneksel Ermeni Müziğinden İzler

Koral müziğin hâkim olduğu kompozisyonun yalnızca B bölümünde (5. ve 6. ayetler), piyano eşlikli olmak üzere sırasıyla tenor ve soprano solo partileri için yazılmış kısımlar yer almaktadır. Diğer pasajlardan bu yönüyle ayrılan ve Yeruslaim’e hitaben şarkıların seslendirildiği bu iki solo kısmın açılış motiflerinde besteci, geleneksel Ermeni müziğinden iki halk şarkısından esinlenmiştir: Sözleri Rafael Patkanyan’a, müziği Petros Afrikyan’a ait olan *Արաքի Արասունւնը* [*Araks’ın Gözyaşları*] ve sözleri Smbat Şahaziz’e ait olan anonim eser *Երսագ* [*Rüya*].²⁷

Anılan halk şarkılarından *Araks Ana’nın kıyıları*nda ifadesi ile başlayan ilkinin açılış motifi (Görsel 12a) bestecinin *Babil Irmakları Kıyısında* kompozisyonunun tenor solo bölümüne ilham olmuştur (Görsel 12b):

Görsel 11. Gomidas, *An den Wassern zu Babel*, ö85-93: “yıkın temellerine kadar”.

²⁷ Bahsi geçen geleneksel şarkılar, *Մայր Արաքի ափերով* [*Araks Ana’nın Kıyıları*nda] ve *Ես լսեցի մի աւնւշ ձայն* [*Tatlı Bir Ses Duydum*] adlarıyla da bilinmektedir (bkz. http-1).

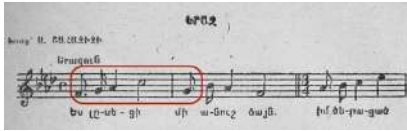


Görsel 12a. Araks'ın Gözyaşları, başlangıç motifi (http-2).



Görsel 12b. Gomidas, An den Wassern zu Babel: Tenor solo, başlangıç motifi.

Diğer ezgi ise *Tatlı bir ses duydum, yaşlı annemin sesiydi* mısraı ile başlayan *Rüya*'dan ilhamla eserin –tenor soloyu takip eden– “soprano” solo bölümünde alıntılanmıştır (Görsel 13a-13b):



Görsel 13a. Rüya, başlangıç motifi (http-3).



Görsel 13b. Gomidas, An den Wassern zu Babel: Soprano solo, başlangıç motifi.

SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Gerçekleştirilen analiz, bestecinin; müziği, kutsal metnin –Tanrı'nın– hizmetinde kullanan bir yaklaşım sergilediğine ilişkin kimi ipuçlarını ortaya koymuştur. Metnin doğru anlaşılması ve etkisinin layıkıyla oluşturulması yolunda Batı müziği teorisinin birinci derecede rol oynadığı bu yaklaşımla, metnin muhtelif sahnelerinin dinleyici zihinlerdeki yeri sağlamlaştırılmış, anlatım güçlendirilmiştir.

İncelenen kesitlerde görüldüğü üzere eserin kompozisyonunda, Gomidas'ın “metni aydınlatma”yı amaç edinen yaklaşımının bir sonucu olarak metnin iç formuna uygunluk gözetilmiştir. Metnin, “konularına” ve onu seslendiren kişilerin “konularına” göre bölmelere ayrılmasıyla ortaya çıkan formun,

tonalite, ritim, doku ve çalgılama yoluyla desteklendiği; müzikal her bir köşe noktasında “yeni” bir ayete kapı aralandığı görülmüştür. Forma yönelik bu tespitin yanı sıra 1, 4, 6 ve 7. ayetlerde odaklanılan kimi sözcüklerin ise armonik ve melodik yapılarda yer verilen nüanslar aracılığıyla doğrudan ve incelikli vurgulanmış oluşu, eserin kritik bir diğer yönü olarak ifade edilmiştir. Dolayısıyla besteci, bu “aydınlatma”yı yalnızca form geneline yansıtılmakla kalmamış, önem atfettiği birtakım sözcükleri bilhassa vurgulamış, renklendirmiştir.

Yapıtta, özgün temaların yanı sıra geleneksel Ermeni müziğine has iki halk ezgisinin ana motiflerine de yer verilmiştir. Bu gönderme, Gomidas'ın, bir besteci olarak kendisini geleneğe nasıl bir noktada konumladığının göstergesidir. Bohlman (1988: 10), otantisitenin, geleneğin şimdiki zamana ilişkin çerçevesini kurarak kültürel sürekliliğe dair tarihsel bir perspektif sağladığını ifade eder. “Bu yüzden, geçmişe ait olduğu kadar, geçmişin bugünde somutlanması, korunması, canlandırılması ile aslında bugüne aittir” (Bilal ve Yıldız, 2019: 251). *Babil İrmakları Kıyısında* dramatik bir sahneyi kompozite eden Gomidas da eserini kendi kültüründeki bir başka kıyı ile, *Araks Ana'nın kıyılarında* dizesiyle açılan halk ezgisi ile ilişkilendirmiştir. Aynı şekilde, iki ayrı halkın ortak kederini seslerle resmederken eserin piyano eşlikli tek “soprano” solo bölümünde anlatıma *Tatlı bir ses duydum, yaşlı annemin sesiydi* mısraı ile başlayan bir başka halk şarkısına yer veriş, yine bestecinin ifadelendirme konusundaki inceliğini örneklemektedir. İlk mezmurların eski halk ezgileri üzerine söylendiği görüşünü savunan Gomidas'ın, Ermeni kilise müziğinin sade ve özgün hâlini tekrar gün ışığına çıkarmak isteyen zihni, mezmurları da bu yönüyle kapsamaktaydı. Dolayısıyla kompozisyonuna yerleştirdiği, özgün ve geleneksele birlikte dokunan bu kesişim motifleri, kendisinin bestecilik yaklaşımındaki

müzikolojik özü de görünür kılmaktadır.

Rahip Gomidas, literatüre, tam da görüşleri ile örtüşür biçimde kutsal metnin önüne geçmemeye özen gösteren; “metni”, onunla paralel hareket ederek “aydınlatan” ve “yücelten”; kendi ifadeleriyle, “kelimelerin anlamlarıyla uyumlu” ve bu kutsal âdete “hak ettiği itibar ve sadakati gösteren” bir eser sunmuştur.

KAYNAKLAR

- Alajaji, S. A. (2018). *Sılaya Giden Yol: Ermeni Diasporasında Müzik* (A. Çavdar, Çev.). İstanbul: Aras Yayıncılık & Kara Plak Yayınları.
- Atayan, R. ve Kerovpian, A. (2001). Komitas Vardapet. S. Sadie (Ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians / Volume 13 içinde* (s. 763-765). New York: Grove.
- Aydin, F. (2004). *Yahudilik*. İstanbul: İnsan Yayınları.
- Bilal, M. ve Yıldız, B. (2019). *Kalbim O Viran Evlere Benzer: Gomidas Vartabed'in Müzik Mirası*. İstanbul: Birzamanlar Yayıncılık.
- Bilgin, N. (2014). *Sosyal Bilimlerde İçerik Analizi: Teknikler ve Örnek Çalışmalar*. Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Bohman, P. V. (1988). *The Study of Folk Music in the Modern World*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Drost-Abgarjan, A. ve Randhofer, R. (2020). Komitas als Symbolfigur für die Deutsch-Armenischen Beziehungen. T. Shakhkulyan (Ed.), *Yearbook Vol. 5 of Komitas Museum-Institute içinde* (s. 110-133). Yerevan, Berlin, Halle: Publication of Komitas Museum-Institute.
- Gardner, H. (1982). *Art, Mind and Brain: A Cognitive Approach to Creativity*. New York: Basic Books, Inc., Publishers.
- Gauldin, R. (2004). *Harmonic Practice in Tonal Music (Second Edition)*. New York & London: W. W. Norton & Company, Inc.
- Gomidas. (1904a). Franz Liszt. *Daraz*, (19), 173-174.
- Gomidas. (1904b). Giuseppe Verdi. *Daraz*, (23), 208-209.
- Gomidas. (1913). 1913, Mayıs 12/25, Hamerki Hay Keğçug Yerkeru Hamarod Ampopumı [25(12) Mayıs 1913 Konserindeki Ermeni Köylü Şarkılarının Özeti]. İstanbul: Dıraban Şant Galatya.
- Gomidas. (1941). *Hotvatzner yev Usumnasirutyunner [Makaleler ve Araştırmalar]*. Erivan: Haybedhrad.
- Gomidas. (2011). Halk Şarkılarının Ömrü. T. Nalcı (Haz.), *Gomidas: Bu Toprağın Sesi içinde* (s. 47-48). İstanbul: İstanbulahay & Anadolu Kültür.
- Güvener, D. ve Güray, C. (2020). Gomidas: Hayatına, Derlemelerine ve Derlemelerindeki Dans Ezgilerine Bir Bakış. *Eurasian Journal of Music and Dance*, (16), 231-252.
- Gyodakyan, G. (2000). *Komitas*. Yerevan: HH GAA Gitutyun Hratarakchutyun.
- Hartman, T. (1960). Gomidas. K. N. Kasbaryan (Haz.), *Jamanagagitsneri Gomidasi Masin [Gomidas'ın Çağdaşları] içinde* (s. 56). Erivan: Haybedhrad.
- Karadeniz, İ. (2019). *Batanay'ın Nikriz Mevlevî Âyini'nde Makamsal Sembolizm*. *Art-Sanat Dergisi*, (12), 243-268.
- Karadeniz, İ. (2020). *Traditional References of the Modern Ballade by Akses*. *Musicologist*, 4 (2), 198-226.
- Kelle, B. E. (2007). *Ancient Israel at War 853-586 BC*. Oxford: Osprey Publishing.
- Kerovpian, A. ve Yılmaz, A. (2010). *Klasik Osmanlı Müziği ve Ermeniler*. İstanbul: Surp Pırgıç Ermeni Hastanesi Vakfı Kültür Yayınları.
- Khachents, S. (2009). *Komitas Vardapet: Letters*. Erivan: Printinfo.
- Kharatyan, M. (2019). *Interpreting Komitas' Music*. University of Agder: <http://www.researchcatalogue.net/view/648729/648730> (Erişim Tarihi: 24.04.2022).
- Krippendorff, K. (2019). *Content Analysis: An Introduction to Its Methodology*. California: SAGE Publications, Inc.
- Kutsal Kitap (Tevrat, Zebur, İncil). (2009). İstanbul: Yeni Yaşam Yayınevi.
- Kuyumjian, R. S. (2001). *Archeology of Madness: Komitas, Portrait of an Armenian Icon*. Princeton, New Jersey: Gomidas Institute.
- Kuyumjian, R. S. (2010). *Deliliğin Arkeolojisi Gomidas: Bir Ermeni İkonunun Portresi* (A. Oğuz, Çev.). İstanbul: Birzamanlar Yayıncılık.
- Le Congrès de la S. I. M. (1914). *La Revue Musicale S. I. M.*, (Juillet-Août), 3-32.
- Lokmağözyan, D. (2011). Gomidas'ın Hayatı ve Müziği. T. Nalcı (Haz.), *Gomidas: Bu Toprağın Sesi içinde* (s. 11-41). İstanbul: İstanbulahay & Anadolu Kültür.
- Lokmağözyan, D. (2019). *Gomidas: Almanca Eserler*. İstanbul: Pırgıç Yayınları.
- Mustan Dönmez, B. ve Yazar, B. (2014). *İstanbul Ermeni Ortodoks Cemaati'nin Dinsel Müzik Uygulamaları Üzerine Etnografik Bir*

Çalışma. Akademik Araştırmalar Dergisi, 16 (61), 157-182.

Nalçı, A. (Editör). (2015, 15 Şubat). Gamurç: Gomidas Vartabed 15 Şubat 2015. İstanbul: İmc Tv. YouTube: <http://www.youtube.com/watch?v=T5VXDOWGK2M> (Erişim Tarihi: 20.12.2021).

Polatyan, S. (1998). Ermeni Müziği (T. Tanyel, Çev.). İstanbul: Avesta.

Sahakyan, L. (2012). Ferenc Liszt's Appraisal by Komitas Vardapet. Anuario Musical / Spanish National Research Council, (67), 215-222.

Seiffert, M. (1899). Mitteilungen der Internationalen Musik-Gesellschaft. Zeitschrift der Internationale Musikgesellschaft, 1 (1-2), 46-47.

Simango, D. (2018). A Comprehensive Reading of Psalm 137. Old Testament Essays, 31 (1), 217-242.

Terlemezyan, R. (1960). Gomidası Arvesdi: Desagan, Kinnatadagan Verludzutyun [Gomidas'ın Sanatı: Teorik ve Eleştirel İnceleme]. K. N. Kasbaryan (Haz.), Jamanagagitsnerı Gomidası Masin [Gomidas'ın Çağdaşları] içinde (s. 165). Erivan: Haybedhrad.

Wallaschek, R. (1893). Primitive Music. London: Longmans, Green, and Co.

Weber, R. P. (1990). Basic Content Analysis. California: SAGE Publications, Inc.

İnternet Kaynakları

http 1. <http://www.komitas.am/arm/original.htm> (Erişim Tarihi: 12.12.2021).

http 2. <http://museum.am/songs/29.html> (Erişim Tarihi: 24.04.2022).

http 3. <http://www.museum.am/songs/53.html> (Erişim Tarihi: 24.04.2022).

Görsel Kaynakları

Görsel 1a. <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/642921> (Erişim Tarihi: 18.08.2021).

Görsel 1b. <http://artuk.org/discover/artworks/by-the-waters-of-babylon-90077/search/keyword:babylon--referrer:global-search> (Erişim Tarihi: 18.08.2021).

Görsel 1c. <http://www.mutualart.com/Artwork/On-the-Rivers-of-Babylon/34C80B9E9F589DD5> (Erişim Tarihi: 18.08.2021).

Görsel 1d. http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gebhard_Fugel_An_den_Wassern_Babylons.jpg?uselang=de (Erişim Tarihi: 18.08.2021).

Görsel 2. <http://archive.org/details/simrevuemusicale191410pari/page/12/mode/2up> (Erişim Tarihi: 07.10.2021).

Görsel 3-11, 12b, 13b. Lokmagözyan, D. (2019). Gomidas: Almanca Eserler. İstanbul: Pırğıç Yayınları.

Görsel 12a. <http://museum.am/songs/29.html> (Erişim Tarihi: 24.04.2022).

Görsel 13a. <http://museum.am/songs/53.html> (Erişim Tarihi: 24.04.2022).