

T.C.
İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ



**GELENEKSEL ERMENİ MÜZİĞİNDE KANUN
KULLANIMI VE TÜRKİYE'DEKİ KANUN
KULLANIMIYLA KARŞILAŞTIRILMASI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DANIŞMAN
Dr. Öğr. Üyesi

HAZIRLAYAN
SÜLEYMAN KURT

MALATYA 2019

T.C.
İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

**GELENEKSEL ERMENİ MÜZİĞİNDE KANUN KULLANIMI VE
TÜRKİYE'DEKİ KANUN KULLANIMIYLA KARŞILAŞTIRILMASI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

HAZIRLAYAN
SÜLEYMAN KURT

DANIŞMAN
Dr. Öğr. Üyesi RAMAZAN KAMILOĞLU

MALATYA 2019

T.C.
İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ




**GELENEKSEL ERMENİ MÜZİĞİNDE
KANUN KULLANIMI VE TÜRKİYE'DEKİ
KANUN KULLANIMIYLA
KARŞILAŞTIRILMASI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DANIŞMAN
Dr. Öğr. Üyesi
RAMAZAN KAMILOĞLU

HAZIRLAYAN
SÜLEYMAN KURT

Jürimiztarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda bu yüksek lisans/ doktora tezini (oybirliği /oyçokluğu) ile başarılı bulunarak ...TÜRK MÜZİĞİ...Anabilim, ...TÜRK MÜZİĞİ... Bilim dalında yüksek lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Jüri üyelerinin Unvan Adı Soyadı	İmzası
1. Doç. Dr. Yavuz DEMİRTAŞ	
2. Dr. Öğr. Üyesi Ünsel DENİZ	
3. Dr. Öğr. Üyesi Ramazan KAMILOĞLU (Danışman)	
4.	

İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulunun tarih vesayılı kararıyla bu tezin kabulü onaylanmıştır.

Prof. Dr. Mehmet KUBAT
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

ÖNSÖZ

“Geleneksel Ermeni Müziğinde Kanun Kullanımı ve Türkiye'deki Kanun Kullanımıyla Karşılaştırılması” adlı tezim; Geleneksel Ermeni Müziğinin tarih içerisindeki evrilimi, bu evrilim içerisinde Ermeni Halk Müziği enstrümanları özelinde kanunda oluşan değişiklikler hakkındaki bilgilerin derlenip, toparlanması ve Ermenistan'daki kanun kullanımı ile Türkiye'deki kanun kullanımının karşılaştırılması için yapılmış olan bir çalışmadır.

Bu çalışmanın konusuyla ilgili pek fazla yazılı kaynak bulunamadığından dolayı gelecek kuşaklara, benzer konularda akademik çalışma yürütmek isteyen ve değişen devlet politikalarının müzik ve enstrümanlar üzerindeki etkileriyle ilgili bilgi edinmek isteyen meslektaşlarıma kaynak teşkil etmesini umuyorum.

Çalışmalarım sırasında bilimsel ve manevi olarak yardımlarını esirgemeyen çok değerli danışman hocam Dr. Öğr. Üyesi Ramazan Kamiloğlu'na ve onun şahsında tüm hocalarıma, yüksek lisans eğitimim boyunca birlikte okuduğumuz ve teknik ekipman temininde yardımlarını esirgemeyen çok kıymetli dostlarım Muhammed Hanefi Efe'ye ve Arif Karakaya'ya, Malatya'da konakladığımız süreçte bize evlerinin kapısını açan çok değerli arkadaşlarım Pir Kemal Barış'a ve Muhammed Maaruf Kutluca'ya, konuyla ilgili kütüphanesini, çalışmalarını, arşivlerini esirgemeyen ve bu çalışmayı ortaya çıkarabilmem için her türlü imkanı bana sunan çok kıymetli ağabeyim Altuğ Yılmaz'a, bir dizi görüşme yapmak için gitmiş olduğum Ermenistan'daki tüm süreç boyunca, maddi ve manevi her anlamda yanımda olan değerli ağabeyim Veysi Karabal'a ve Nvart hanıma, hayatımın her anında yanımda olan, yardım ve desteklerini hiç bir zaman esirgemeyen hayat arkadaşım Beritan Akbaş'a ve biricik kardeşlerim Nupelda Kurt'a, Sena Kurt'a ve çok kıymetli ağabeyim Ömer Kurt'a sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Süleyman KURT

2019

ÖZET

Kanun, Orta Doğu coğrafyasında yaşayan bir çok halk tarafından icra edilen bir enstrümandır. Her halkın kendine ait gelenek, göreneklerinin olması ve yaşayış biçimlerinin farklı olması sebebiyle, halktan halka, coğrafyadan coğrafyaya, dönemden döneme ve hatta devletlerin kendi içerisinde değişen kültür politikaları sebebiyle, farklı karakteristik özellikteki müzik türleri ortaya çıkmıştır. Bu özede kanun çalgısına baktığımızda, kim tarafından icat edildiği noktasında çeşitli rivayetlerin olmasına karşın, göz ardı edilemez bir gerçek vardır ki o da zaman içerisinde halklar tarafından, yapısal ve icrasal yönden bir çok değişikliğe uğratılmış ve benimsenmiş olmasıdır. Bugünkü geldiğimiz noktada önemli olan, tavır ve üslub yönünden meydana gelen bu farklılıkları ortaya çıkarabilmektir. Müziğin farklı renkleriyle anlam kazandığı ve bu bağlamda adeta bir renk cümbüşü olarak nitelendirebileceğimiz Orta Doğu coğrafyasında, Türkiye ve Ermenistan özelinde kanun enstrümanının yapısal ve icrasal yönden farklılıkları ele alınmıştır.

Bu tezde, Çarlık Rusya dönemi ve Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği döneminde Ermeni Müziği'nin değişimi ve dönüşümüne yer verilmiştir. Bu evrilim sonucunda günümüz bağımsız Ermenistan'ında gelişen kanun üslubu ve bu üslubun Türkiye'deki kanun üslubuyla farkları incelenmiş ve ortaya konmuştur.

Saşa Oganezaşvili'nin üç telli kemençeye dördüncü teli takması ve Ermeni Halk Müziğini tampere sisteme uyarlama çalışmaları ile başlayan süreç daha sonra Vartan Bun'un 3-5 kişiden oluşan halk müziği topluluklarını, 20-30 kişiden oluşan Batı Müziği senfoni orkestraları tarzına dönüştürmesi ve Arşavir Ferculyan'ın kanunu tampere sisteme uyarlama çalışmalarıyla devam eden, son olarak da Haçatur Avetisyan'ın Ermeni Müziğinde kanun eğitimini kurumsallaştırması çabaları ve kanun çalgısında koma sesleri vermeye yarayan mandalların sökülmesiyle süre gelen bir süreç neticesinde, Ermenistan'da bugünkü kanun üslubunun temelleri atılmıştır. Günümüz Ermenistan'ındaki kanun çalma geleneğinde tek ekol Haçatur Avetisyan'dır.

Anahtar Kelimeler: Kanun, Ermeni Halk Müziği, Kanun Eğitimi, Klasik Osmanlı Müziği, Türk Kanun Çalgısı, Ermeni Kanun Çalgısı

ABSTRACT

Qanun is an instrument which is performed by many people living in the Middle East. Different types of music genres have emerged due to the tradition of every nation and different living styles from nation to nation, region to region, period to period and even (due to) the changing cultural policies of states. In this view, when we look at qanun instrument, in spite of various narratives about who was invented qanun, there is a non-negligible fact that qanun is changed in terms of structure and performance and adapted by nations in time.

What is important in this point is to reveal the differences that emerge in terms of attitude and style. It can be called as riot of colors in the Middle East geography where music gains meaning with its different colors, it is discussed differences of qanun in terms of structure and performance in Turkey and Armenia.

In this thesis, it is included that changing and transformation of the Armenian music during Tsarist Russia and Union of Soviet Socialist Republics period. As a result of this evolution, differences between developing style of qanun in today's independent Armenia and (style of qanun) in Turkey is examined and revealed. The process that started by attaching fourth string to three-stringed violin by Saşa Ogenazaşvili and works of adapting the Armenian folk music to the tampere system continued with Vartan Bun's transforming of folk music groups of 3-5 people into a symphony orchestra consisted of 20-30 people of Western music style, and Arşavir Ferculyan's works of adapting qanun to the tampere system. Finally, Haçatur Avetisyan's efforts to institutionalize qanun education in Armenian music, and the foundations of today's qanun style were laid in Armenia as a result of the ongoing process dismantling the pegs which give coma sounds in the qanun instrument. Haçatur Avetisyan is the only school of playing qanun tradition in today's Armenia.

Keywords: Qanun, Armenian Folk Music, Qanun Education, Classic Ottoman Music, Turkish Qanun Instrument, Armenian Qanun Instrument

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY	iii
ÖNSÖZ	iv
ÖZET	v
ABSTRACT	vi
İÇİNDEKİLER	vii
ŞEKİLLER LİSTESİ	xi
BÖLÜM 1. GİRİŞ	1
1.1 Konu	1
1.2 Amaç.....	1
1.3 Kapsam.....	1
1.4 Araştırmada Karşılaşılan Zorluklar	1
1.5 Araştırmanın Yöntemi.....	2
1.6 Evren ve Örneklem	2
BÖLÜM 2. SSCB ERMENİSTAN'I VE GÜNÜMÜZ ERMENİSTAN'INDA HALK/AŞUG MÜZİĞİ VE KANUN KULLANIMI.....	3
2.1 Çarlık Rusya Dönemi'nde Geleneksel Ermeni Müziğini Değişimi Ve Dönüşümü	3
2.1.1 Âşık Müziği	8
2.1.1.1 Sayat Nova (1722-1795)	10
2.1.2 Kilise Müziği	11
2.1.3 Geleneksel Müzik Eğitimi Ve Kurumsallaşma Süreci	12
2.1.4 Milli Müzik Çabaları.....	14

2.1.5 Geleneksel Ermeni Müziğinde Çokseslilik Kavramı.....	15
2.1.5.1 Gara Murza(Kara Murza).....	17
2.1.5.3 Rahip Gomidas.....	18
2.2 SSCB'DE GELENEKSEL ERMENİ MÜZİĞİNİN DEĞİŞİMİ VE DÖNÜŞÜMÜ(1920-1991)	19
2.2.1 Halk Müziği.....	22
2.2.1.1 Halk Müziğinin Ses Yapısı.....	23
2.2.1.2 Halk Müziğinin Tampere Sisteme Uyarlanması.....	24
2.2.1.2.1 Halk Müziği Çalgılarının Şekillenmesi	25
2.2.1.2.2 İcracılar Üzerindeki Etkileri.....	26
2.2.2 Halk Müziği İle Aşug Müziği Arasındaki Farklar	26
2.2.3 Ermeni Halk Müziğinde Ritim ve Usül Kavramları.....	27
2.2.4 Kanunun Tampere Sisteme Uyarlanması	29
2.2.5 Kanun Eğitimi ve Kurumsallaşma Süreci.....	30
2.3 Klasik Osmanlı Müziğine Katkıda Bulunmuş Bazı Bestekar Ve Kanunçalarlar	32
2.3.1 Krikor Mehteryan	32
2.3.2 Karnik Garmiryan	32
2.3.3 Garbis Efendi.....	33
2.3.4 Artaki Candan	33
2.3.5 Mihran Kavukciyan	34
2.3.6 Nubar Efendi.....	34
2.3.7 Afet Mısırlıyan	34
2.3.8 Bimen Şen.....	35

2.3.9	Kemani Sarkis Efendi Suciyan.....	36
2.3.10	Tatyos Efendi (Kemani ve Kanuni)	36
2.4	Bağımsız Ermenistan’da Geleneksel Ermeni Müziği Özelinde Kanun	37
2.4.1	Kanunun Geleneksel Ermeni Müziği’ndeki Yeri, Önemi Ve Orkestralardaki Kanun Kullanımı	37
2.4.2	21.yy Ermeni Kanun İcracıları	38
2.4.2.1	Hasmik Leyloyan	38
2.4.2.2	Tsovinar Hovhannesyan.....	38
2.4.2.3	Karine Hovhannisyan.....	39
2.4.2.4	Alvart Mirzoyan.....	40
2.4.2.5	Kevork Mikael Haçaturyan	40
2.4.2.6	Anahit Valesyan	40
2.4.3	Cinsiyet Bağlamında Kanunçalarlar	41
BÖLÜM 3. TÜRKİYE'DE KANUN KULLANIMI İLE ERMENİSTAN'DAKİ KANUN KULLANIMININ KARŞILAŞTIRILMASI		43
3.1	Kanunun Tarihçesi.....	43
3.2	Türk Kanunu ile Ermeni Kanununun Yapısal Açından Karşılaştırılması....	45
3.2.1	Göğüs Bölümlerinin Karşılaştırılması.....	48
3.2.2	Tımı Deliklerinin Karşılaştırılması.....	49
3.2.3	Deri Bölümünün Karşılaştırılması.....	50
3.2.4	Köprülerinin Karşılaştırılması.....	51
3.2.5	Yan Kenarlarının Karşılaştırılması.....	51
3.2.6	Burgu Tahtası, Burgu ve Akord Anahtarlarının Karşılaştırılması.....	52
3.2.7	Başelik Bölümlerinin Karşılaştırılması.....	54

3.2.8 Mızraplarının Karşılaştırılması	54
3.2.9 Mandallarının Karşılaştırılması.....	55
3.2.10 Teller Açısından Karşılaştırılması	57
3.3 Türk Kanunu ile Ermeni Kanununun İcrasında Kullanılan Teknikler Açısından Karşılaştırılması	58
3.3.1 Tremolo Tekniği Açısından Karşılaştırılması.....	59
3.3.2 Glissando Tekniği Açısından Karşılaştırılması	59
3.3.3 Oktavlı Çalma Tekniği Açısından Karşılaştırılması	60
3.3.4 Fiske Tekniği Açısından Karşılaştırılması	61
3.3.5 Çarpma Tekniği Açısından Karşılaştırılması	62
3.3.6 Vibrato Tekniği Açısından Karşılaştırılması	62
3.4 Türkiye ve Ermenistan'da Kullanılan Kanunların Notasyon Açısından Karşılaştırılması	63
3.5 Kanun Çalgısının Türk ve Ermeni Korolarındaki Kullanımı Açısından Karşılaştırılması	63
SONUÇ	65
EKLER	68
KAYNAKÇA	78

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1 Sayat Nova	10
Şekil 2 Kevorkyan Ruhban Okulu çalışanları	13
Şekil 3 Beylerbeyi Meslek Yüksek Okulu öğrencilerinden oluşan, çok sesli koro, üsküdar Bağlarbaşı Surp Garabed Kilisesi'nin vsunda; 1920'li yıllar.....	16
Şekil 4 1929'da kurulan faaliyetini yaklaşık olarak üç yıl sürdürmüş olan 'Fa Minör' Çoksesli Kilise Müziği Korusu.....	17
Şekil 5 Gara Murza.....	17
Şekil 6 Makar Yekmalyan	18
Şekil 7 Rahip Gomidas	18
Şekil 8 Anjela Atabekyan.....	41
Şekil 9 Ermenistan'da Kullanılan Kanun.....	47
Şekil 10 Türkiye'de Kullanılan Kanun	47
Şekil 11 Alt Tabla.....	48
Şekil 12 Kasa.....	49
Şekil 13 Göğüs Bölümü.....	49
Şekil 14 Tımı Deliklerinin Kapatıldığı Kafesler	50
Şekil 15 Köprü.....	51
Şekil 16 Ermenistan'da Kullanılan Oyma Desenli Yan Kenar	52
Şekil 17 Türkiye'de Kullanılan Yan Kenar Desenlerinden Bir Örnek	52
Şekil 18 Burgu	53
Şekil 19 Akord Anahtarı.....	53
Şekil 20 Bağa Mızrap	54
Şekil 21 Plastik Mızrap.....	55

Şekil 22 Boynuz Mızrap	55
Şekil 23 Türkiye'de Kullanılan 6'lı ve 12'li Mandal Sistemi	56
Şekil 24 Ermenistan'da Kullanılan 2'li Mandal Sistemi	57
Şekil 25 Dupont Tel.....	58
Şekil 26 Tremolo İşareti	59
Şekil 27 Tremolo Tekniğinin Porte Üzerindeki Bir Örneği	59
Şekil 28 Glissando Tekniğinin Kanun Notasyonu Üzerinde Gösterimi.....	60
Şekil 29 Glissando ve Tremolo Tekniklerinin Porte Üzerindeki Bir Örneği	60
Şekil 30 Oktavlı Çalma Tekniğinin Porte Üzerinde Gösterimi	61
Şekil 31 Fiske Tekniğinin Porte Üzerinde Gösterimi.....	61
Şekil 32 Çarpma Tekniğinin Porte Üzerinde Gösterimi.....	62

BÖLÜM 1. GİRİŞ

Bu bölümde araştırmanın konusu, amacı, kapsamı, araştırmada karşılaşılan zorluklar ve araştırmanın yöntemi yer almaktadır.

1.1 Konu

Bu çalışmada, SSCB'ye bağlı olarak kurulan Ermenistan Sovyet Sosyalist Cumhuriyeti'nde, Sovyet dönemi ve sonrası kültür politikalarına bağlı olarak, kanun ve kanun icrasında meydana gelen değişiklikler ile günümüz Ermenistan'ındaki kanun çalma geleneği incelenmiş ve Türkiye'deki kanun geleneği ile yapısal icrasal yönden farklılıkları ortaya konmuştur.

1.2 Amaç

Bu çalışmada, Sovyet dönemi kültür politikaları etkisiyle, Ermeni Halk Müziği ve Ermeni Halk Müziği özelinde kanunun yapısal değişikliklere uğramasıyla, günümüz Ermenistan'ında oluşan kanun geleneği, icrası ve kullanım alanları araştırılıp, Türkiye'deki kanun kullanımıyla karşılaştırılmış bilimsel neticelere ulaşılmaya çalışılmıştır.

1.3 Kapsam

Bu çalışma sadece Ermenistan' daki ve Türkiye'deki kanun çalma geleneğiyle sınırlı tutulmuştur. Diaspora' daki Ermeni müzisyenlerin, Sovyetik kültür politikalarının getirmiş olduğu batılılaşmadan ne denli etkilendiği ele alınmamıştır. Ermenistan'da yapmış olduğumuz görüşmeler esnasında ve internet ortamında, Ermenistan'daki kanun virtüözleri izlenmiş ve değerlendirilmiştir.

1.4 Araştırmada Karşılaşılan Zorluklar

Konuyla ilgili yazılı belgeler çok kısıtlı sayıdadır. Bu nedenle tampere sisteme geçiş sürecinde kanunun geçtiği aşamaları tam olarak ortaya çıkarabilmek için daha uzun süreli bir çalışma gerekmektedir. Bu sınırlı sürenin büyük çoğunluğu verilerin analizi, kaynak taraması, metin incelemeleri ve bu verilerin bilgisayar ortamına aktarımıyla geçmiştir. Kaynak kişilerin zamanının sınırlı olması da daha kapsamlı ve

detaylı yapılabilmesini olumsuz şekilde etkilemiştir. Fakat yapılan çalışmada elde edilen veriler en özgün şekilleriyle derinlemesine incelenmiştir.

1.5 Araştırmanın Yöntemi

İlk olarak gerekli kaynak taraması yapılmış ve bu kaynaklar incelenmiştir. Kaynakların incelenmesi sonucunda edinilen bilgiler ışığında belirlenmiş kaynak kişilerle yapılacak olan görüşme soruları hazırlanmıştır.

Daha sonra belirlenmiş olan kaynak kişilerle görüşme yapmak üzere İstanbul'a ve Ermenistan'a gidilmiş, bir dizi görüşme yapılmıştır. Ses kayıt cihazları ile veriler toplanmıştır ve bu veriler deşifre edilmiştir.

Son olarak toplanan verilerin tümü incelendikten sonra gerekli düzenlemeler yapılmış ve bilgisayar ortamına aktarılmıştır.

1.6 Evren ve Örneklem

Bu çalışmanın evreni Ermeni Kanun çalgısı geleneğidir. Ermeni kanun çalgısı özelindeki örneklem ise, Ermenistan'ın 1828'de Çarlık Rusya'ya bağlanışından Sovyet Rusya Dönemi boyunca geçirdiği dönüşümleri kapsıyor.

BÖLÜM 2. SSCB ERMENİSTAN'I VE GÜNÜMÜZ ERMENİSTAN'INDA HALK/AŞUĞ MÜZİĞİ VE KANUN KULLANIMI

2.1 Çarlık Rusya Dönemi'nde Geleneksel Ermeni Müziğini Değişimi Ve Dönüşümü

Ermeni müziği ana hatlarıyla Kilise Müziği, opera, bale ve orkestral müzik ve halk müziği şeklinde sınıflandırılabilir. Araştırmamızın konusu olan kanun enstrümanına ise Halk Müziği bölümünün alt başlıklarından 'Kusan' ve 'Aşuğ' gelenekleriyle kentsel Ermeni Halk Müziği alanında rastlanır. 1828-1920 yılları arası Çarlık Rusya Birliği dönemine ve Kafkasya coğrafyasına ait tanınmış kanun çalar isimlerine pek fazla rastlanılmamıştır ve kanunun köy müziklerinde değil daha çok şehirde icra edilen müzikte sıklıkla kullanıldığı ve aşık olarak adlandırılan müzisyenler tarafından çalındığı görülür.¹

1828-1920 arasındaki yüz yıllık sürece bakıldığında 1800'lü yılların başlarında Rus ordularının güneye doğru Türk ve İran ordularına karşı sınırlarını muhafaza etmek amacıyla harekete geçti ve Kafkas Halkları da kendi istekleriyle Ruslara yardım etti ve böylelikle zafer kazanılmış oldu. Bu kazanılan zafer sonucunda Kafkasya, Rusya ile birleşti ve bu olay sonucunda İran ve Osmanlı topraklarında yaşayan Ermeniler de durumlarından memnun olmadıkları için kaçıp Rus hakimiyetine altına girmeyi tercih ettiler. 1826'dan 1828 yılına kadar süren Rus İran savaşları sonucunda 1813'de Gülistan ve 1828 de Türkmençay Antlaşması imzalanmıştır. İran, Rus Çarlığına ait Ermeni toprakları olan Karabağ, Zengezur, Erivan ve Nahçıvan'ı Ruslara verir. 1827 yılında Erivan Hanlığı ve Ermeni halkının büyük çoğunluğu İran esaretinden kaçıp Çarlık Rusya hakimiyeti altına girer daha sonra yapılan Türkmençay Antlaşması ile kırk bin Ermeni'nin İran'dan Erivan, Nahçıvan ve Karabağ'a göç etmesi sağlanır.²

Ermeniler göç edip yerleştikleri bölgelere beraberinde Halk Müziği'nin asırlardır birikmiş hazinelerini de taşırlar bunun yanında tabi ki yerli halkın da kendi kültürel

¹ Berkman, Esra, "Kanun Virtüözü, Besteci ve Eğitimci Haçatur Avetisyan (1926-1996) ve Kanun Çalgısı Özelinde Ermenistan Sovyet Sosyalist Cumhuriyeti'nde (1920-1991) Müziğin Dönüşümü", Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Ana Sanat Dalı, İstanbul, 2012, s. 17.

² a.g.e 17-18.

üretimleri mevcuttur. Ancak Osmanlı topraklarında yaşayan Ermeniler tarafından üretilip getirilen folklorik birikimin bu yöredeki sanatı zenginleştirdiği söylenebilir.³

Ermenistan eyaleti 1828'de Çarlık Rusya toprakları bünyesinde kurulur.⁴ Çarlık Rusya topraklarında kurulan Ermenistan eyaleti ile birlikte daha rahat bir ortama geçen Ermeniler için Rus kültürel ilerlemelerinden etkilenmeleri olanak dahilindedir ve onları örnek alarak yeni gelişme yolları tasarlamak artık mümkündür. Ermenistan eyaletinin kurulmasıyla Rusya'ya bağlanışından sonra geçen on yıllar Çarlık Rusya ile ekonomik bağları gelişmiş olduğu ve sağlamlaştığı yıllar olmuştur. Bu ekonomik gelişmelerin ardından Ermeni ticari burjuvazisi oluşur ve bu durum beraberinde kapitalist gelişime de olanak sağlar. Bu tür gelişmeler ise Ermeniler arasında feodal ilişkilerin yıkılması ve sınıf mücadelesinin uç noktalara gelmesini gündeme getirmiştir. Bu durumun ardından Ermeni halkı kendi geleceğini kaderini Rus halkı ile ortak olarak algılar ve bu uğurda Rus halkı ile beraber Çarlık sınıfı ile mücadelelere katılıp Sosyalist büyük Ekim Devrimi'nin kazanılmasını sağlarken kendi özgürlüklerini de bu şekilde elde etmiş olurlar.⁵

Ermeni ve Rus halkları arasındaki politik bağların sıkışmasıyla birlikte, Ermeni klasik müziği, Rus müzisyenlerin Ermeni müzisyenlere olan büyük katkılarından dolayı en fazla gelişimini 1800'lü yıllar boyunca yaşamıştır. 1850'li yıllara kadar Ermeniler arasında düzenli bir konser yaşamı ve müzikal etkinlik olduğu pek de söylenemez. Bu döneme kadar halkın müzik ihtiyacına sadece sözlü geleneğin taşıyıcısı olan Aşıklar cevap olmuştur.⁶ Bu aşıklar telli çalgılardan kanun, santur, saz, tar, kemençe ve kemanı; nefesli çalgılardan ise duduk, zurna ve çoban kavalını yaygın olarak kullanmışlardır. 1850 yıllarından itibaren Ermeni Katolik Kilisesi'nin de büyük etkisiyle org ve piyano kullanılmaya başlanmıştır.⁷

Ermeni sınırlarının muhafazası amacıyla yapılmış olan Rus Askeri Karakolları Ermeniler arasında ilk defa nefesli orkestraların kurulmasına sebep olmuştur. Ayrıca bu durumda Ermeniler sadece nefesli çalgılar ile değil nazik, yumuşak müzik ve savaş

³ a.g.e 18.

⁴ a.g.e 18.

⁵ a.g.e 19.

⁶ a.g.e 19.

⁷ a.g.e 20.

müziği ile de tanışmış olurlar. 1850 ve 1950 yılları arasında nefesli çalgılar özellikle Gümrü de çok büyük ölçüde yayılır ve bu topluluklardan birçok ünlü müzisyen yetişir.⁸

Ermeni halkı birçok farklı ülke topraklarında dağınık halde bulunuyordu. Bu durum farklı coğrafyalarda birlikte yaşadıkları halkların kültürlerinden etkilenmelerine ve kültürlerinde dış etkilere maruz kalmalarına, hatta bazılarının ana dillerini dahi unutacak kadar asimile olmalarına sebep olmuştur. Sadece Rus ve Türkiye topraklarında bulunan Ermeni halkı asıl kültürlerini korumuş ve Ermeni Halk Müziği'nin hafızasında yaşatmıştır.⁹

Ermeniler arasında Rus İdaresi altına girdikleri dönemde profesyonel besteciler ve icracılar bulunmuyordu. Bu problemin çözümünde Rus eğitim kurumlarında eğitim görmüş olan şair, çevirmen, sanatkar ve politikacılar görev alırlar. El yazımı ve basılı şarkı kitap sayısının artırılması ve üretilmiş olan yeni şarkıların sınıflandırılması gerekliliği su yüzüne çıkar. Gamar Katiba bu yolla eser üreten ilk kişi olur. Yeni üretilen Ermenice şarkıları yaygınlaştırmak amacı ile yapmış olduğu çalışmalara notalı ek koymayı uygun bulan Gamar Katiba, eserlerinde Ermeni nota yazısını kullanmayıp şarkıların bozulmadan yaygınlaşabilmesi için Avrupa müziği notasyonunu tercih etmiş bulunmaktadır. Şarkı kitabında yer alan bu ek notalar, piyano veya gitar çalınmaları dikkate alınarak yazıldığından notaların altına şarkı sözleri eklenmemiş ve sağ el ezgi sol el ise akorlar eşliğiyle çoksesli bir müzik olmuştur. Gamar Katiba yayınlamış olduğu eserleriyle toplumun kültürel ihtiyaçlarına cevap olmuş ve dönemin genç nesli üzerinde büyük bir etki yaratmıştır.¹⁰

Şehirden uzak olan kırsal alanlarda kültürel öğeler, şehirlere ve şehirlere yakın bölgelere oranla çok daha iyi korunur ve daha saf haliyle bulunur. Kapitalist ilişkilerin gelişmesi ile köy ile şehir arasındaki uzak mesafe kavramı ortadan kalkmaya başlamış, kent ve köy arasındaki iletişim yaygınlaşmıştır. Bu durumun doğal olarak müzikte de yansımaları olmuştur, yani köy şarkılarının şehirde kentte üretilen şarkılarında köyde bilinmesini beraberinde getirmiştir. 1850'li yıllardan sonra kapitalizmin hızla gelişmesi

⁸ a.g.e 20-21.

⁹ a.g.e 21.

¹⁰ a.g.e 22.

ile birlikte köyler yoksullaşmış ve bu sebepten köyden kente büyük göç dalgaları başlamıştır.¹¹

19. yüzyılın ikinci yarısında baş gösteren bu gelişmeler ve kapitalizmin hızla gelişmesi, gerek Rus halkı gerekse Rusya yönetimi altında yaşayan diğer halkların özellikle de köylü sınıflarının ayaklanması tehlikesini ortaya çıkarmıştır. Böylesine ayaklanmaları önlemek amacıyla 1861 yılının Şubat ayında Çarlık rejimi, mülk sahipleri ve liberal burjuva ile birlikte reform yolunu seçer. Ermenistan'da köylü reformu 1870 tarihinde gerçekleşir. Fakat bu reform köylünün işini kolaylaştırmayacak sadece feodalizmden geriye kalanları muhafaza altına alacaktır. Bu durumda topraklardan mahrum olan köylüler çareyi kentlere göç etmekte bulmuşlardır.¹² Ermeniler de dahil Rusya'da yaşayan ve baskı gören halkların milliyetçi ve özgürlükçü hareketleri büyük ölçüde kuvvetlenir. 19. yüzyılın ikinci yarısında politik akımlar arasında büyüyen mücadeleyle milliyetçi ve özgürlükçü hareketler Ermeni edebiyatı ve sanatı üzerinde büyük bir etki yaratmıştır. Bu etki ile Ermeni Dünyası kültürün tüm alanlarının ve özellikle edebiyat ile sanatın birçok kolunun ilerleyişine sebep olmuştur.¹³

Bu dönemde Ermenilerin Kafkasya da birlikte yaşadıkları Gürcü ve Azeri gibi toplulukların müzikal form ve eserlerinden etkilendikleri de görülür. Tabii ki bu etkileşim tek taraflı olmayıp karşılıklı bir etkileşim halindedir. Kafkas halklarının bu şekilde etkileşim halinde bulunması üzerinde aşıkların büyük ölçüde rolü olduğu söylenebilir. Aşıklar gezgin sanatkarlar oldukları için makam sanatı buradaki halkın hepsinde yaygınlaşır. Ermeniler, İran, Türkiye ve Arabistan ülkeleri ile temasta olduklarından bu etkileşim sonucunda çok ünlü duduk, kemençe ve diğer halk çalgılarından çok iyi ve profesyonel gezgin müzisyenler ortaya çıkar. Bu profesyonel gezgin müzisyenler makam sanatını gittiği diğer topraklara da götürür ve buradaki halklar ile etkileşim kurarak topluluklar oluşturulup profesyonel düzeyde çalışmalar da yapmıştır.¹⁴

Bu dönemde Çarlık Rusya yönetiminin Kafkasya'daki yönetim merkezi Tiflis idi ve bu yüzden zamanla zenginleşen bir kültürel yaşama geçiş dönemi bu şehirde başlar.

¹¹ a.g.e 22-23.

¹² a.g.e 24.

¹³ a.g.e 24-25.

¹⁴ a.g.e 28-29.

Tiflis şehrindeki bu kültürel yaşama katkısı Kafkas halklarından Ermeni, Gürcü ve Azeriler sağlarken bunun yanında bir de devrimci etkinlikler nedeniyle Çarlık Rusya yönetimince buraya sürgün edilen Rus ve diğer haklardan sanatçılar büyük katkı sağlamıştır. Kafkas halklarının sanatçıları ve aydınlarının Rus aydınlarla ve sanatçılarla bir kültür ve sanat alışverişi içerisinde olması özellikle Ermeni ve Gürcü kültürlerinin gelişiminde büyük rol oynamıştır. Bu alışveriş eğitimden okullaşmaya, basın yayından ve müzik de dahil olmak üzere sanatın birçok dalında önü alınamaz bir yükselişin nedeni olur. Bu yükselişle Ermeni profesyonel bestecilik alanının oluşumunun yanında Tiflis'te 1851 yılında İtalyan Operası Tiyatrosu kuruluşuyla birlikte bu opera sahnesinden kitleler ile buluşan şarkılar ve performanslar çok beğenildiğinden, bu şarkıların üzerine Ermenice sözler eklenmiş ve yaygınlaştırılmıştır. Başlangıçta çok düzenli bir konser yaşamından söz edilemezken Rus müzik topluluklarının Tiflis'te şubasının kurulması bu şehirde sanat topluluklarının oluşması ve düzenli konser yaşamına geçişin sağlam temellerini atmış olur.¹⁵

Kafkas halklarının müzikal kültürlerinin gelişmesinde başrol oynayan Tiflis'teki Ermeni nüfusu kentin yarısını oluşturur. Ermeni halkı sanata olan ilgisinden kaynaklı tiyatro, opera ve konser gibi etkinliklerin sürekli katılımcılarıdır. Bu durum sayesinde Rus ve Avrupa müziğini kendi kültürleriyle ilişkilendirmeleri ile birlikte ulusal Ermeni Müziğini geliştirme ve ileriye taşıma açısından büyük yol alırlar.¹⁶

Birçok halk için geçerli olan müzik yayılım yollarından okullar, Ermeni halkı içinde büyük önem taşıyordu. Fakat yetişmiş ve alanında yetkin öğretmenlerin yokluğu ve eğitimin sadece kilise görevlileri üzerinden ilerlemesi müziğin sadece dini çevrelerde ve düşük bir düzeyde aktarımının sağlanabilmesine sebep olmuştur.¹⁷ 1800'lü yılların sonlarına gelindiğinde Ermeni halk şarkıları modern besteleme teknikleri ile geliştirilmiş ve böylelikle Ermeni halkının sanat öğrenimi için itici bir güç olmuştur.¹⁸

Avrupa ve Rus merkezlerinde eğitilen ve gelen sanatçıların profesyonelliğinin ve özellikle Tiflis'te Avrupa ve Rus eserlerinin düzenli sunulmasının bu gelişmelere etkisi tabii ki görmezden gelinemez. Ermeniler bir yandan Kafkas halklarının diğer yandan

¹⁵ a.g.e 29.

¹⁶ a.g.e 30.

¹⁷ a.g.e 31

¹⁸ a.g.e 33

Avrupa ve Rusya'nın öteki yandan göç edip geldikleri yerlerin müzik kültürleri arasında bağ kurar ve bu durum Ermeni Müziğinin gelişimi ve dönüşümüne çok büyük katkı sağlamıştır.¹⁹

Sovyet döneminde katkı sağlayan pek çok sanatçının ürettiği değerli işlerle daha önceki dönemde edebiyat sanat ve müzik alanında temeli atılan yenilikler Ermeni kültürünün ilerlemesine etki eder. 1900'lü yılların ilk çeyreğinde Ermeni Klasik Müziğinin biçimlenmesi, besicilikte yeni tarzların ortaya çıkması, müzik bilimi ve eğitimi alanındaki çalışmalar bakımından bu dönem müziğin yükselme dönemi olarak kabul edilebilir. Önceki dönemde yapmış olduğu çalışmalar ve repertuar araştırmaları ile Ermeni ulusal üslubunu yaratan ve bu döneme damgasını vuran kişi Komitas Vardabet'tir. Vardabet'in yanında batı müziği eğitimi almış olan Aleksandr Spendaryan da Ermeni Müziğine vokal ve çalgı müziği, oda müziği ve senfonik müzik gibi farklı formlarda yapmış olduğu üretimler ile Komitas ile aynı dönemde Ermeni Klasik Müziğine katkı sağlayan ve bu müziğin profesyonellik seviyesini yükselten ilk bestecilerden olur. Bu iki isim ekolünde daha sonra gelen müzisyenler ve bestekarlar Sovyet döneminde yaratıcılıkları ile Ermeni Klasik Müziği'nin biçimlenmesi ve daha da ileriye taşınmasında büyük etkileri olmuştur.²⁰

2.1.1 Âşık Müziği

5. yüzyılda yaşamış olan vakanüvis Movses Khorenatsi-Badmutyun adlı eserinde yaşanmış olaylarla ilgili şiirler yazıp ve bu şiirleri besteleyen halk ozanlarından bahseder ve bu şiirlerinden alıntılar yapar. Ermenicede aşıklar için kullanılan en eski tabir 'Kusan', 1500'lü yıllarda yerini 'Aşuğ' tabirine bırakmıştır. Yalnızca Ermenice yalnızca Türkçe ya da yalnızca Kürtçe şarkılar okuyan aşuğ sayısı çok azdır, bu durum aşuğların çokdilli olmaları gibi önemli bir özelliği ortaya koymaktadır. Bir çok aşuğun aleviliğe mensup olduğu bazıları ise müslüman olmadan bektâşi tarikatına girdikleri söylenmektedir. Aşıkların piri Surp Garabed olarak kabul edilir. Ermeni halk ozanları

¹⁹ a.g.e 34.

²⁰ a.g.e 34-35.

aşuğ unvanını alabilmek için Muş yakınlarındaki Surp Garabed Manastırı'nda düzenlenen sınava girmeleri ve başarılı olmaları gerekirdi.²¹

Aşıklar eserlerinde doğa, sevgi, aşk gibi konuların yanında yoksulluk ve adaletsizlik gibi halkın durumunu göz önüne Seren sosyal konuları da eserlerinde işlemişlerdir. Aşıklar köy köy şehir şehir dolaşıp kendi müziklerini veya diğer hakların eserlerini ve aynı zamanda eski destanları da yad eden Gezgin müzisyenler oldukları için kullandıkları diller arasında Farsça Türkçe Azerice Gürcüce Kürtçe gibi farklı diller yer alır. Her ne kadar 1850 yılından sonra Ermenice temel dile dönüşmeye başlasa da kimi aşıkların eski Ermeniceyi, kimi aşıkların yeni Ermeniceyi, kimilerinin ise farklı dilleri kullanması bu durumu zor hale getirmiştir.²²

Bu geleneğin en çok tanınan isimleri arasında Nahabed Kuçag (16.yy), Nağaş Hovnatan (17.yy), Sayat Nova (18.yy), Civani (19.-20.yy), Kusan Şahen, Kusan Şeram, Kusan Aşot ve Kusan Havasi (20.yy) sayılabilir.²³

Pakrat Estukyan'ın aktardıklarına göre, aşık kültürü enternasyonel bir kültürdür, çevresinden etkilenir. Aşık yaşadığı ortamda Türkçe konuşuluyorsa Türkçeden, Kürtçe konuşuluyorsa Kürtçeden, Ermenice konuşuluyorsa Ermeniceden etkilenir. Ermeni olupta Türkçe şiir yazmış çok şair vardır çünkü Türkçe daha egemen bir kültürün dilidir.²⁴

Ermeni'lerin en önemli aşığı Sayat Nova'dır. 18.yy'da yaşamış bir aşıktır. Yazmış olduğu şiirlerde Ermenice kadar, belki de Ermeniceden daha fazla Gürcüce, Türkçe ve Azericeyi kullanmıştır. Bu yüzden aşıklar milli sıfatına pek girmezler, politik ve toplumu aydınlatma gibi bir misyonları vardır. Kullandıkları imgeler birbirine çok benzer. Örneğin bülbül imgesine Türkçede, Azericede, Kürtçede ve Ermenicede de rastlamak mümkündür. Lokman Hekim, Leyla ile Mecnun gibi karakterlerinde bir millete mal edilmesi söz konusu olamaz, ancak belli bir coğrafya ile nitelendirilebilir. Bu örnekler arttırılabilir.²⁵

²¹ Kerovpyan, A. ve A. Yılmaz, Klasik Osmanlı Müziği ve Ermeniler, (1. baskı), Kültür Yayınları, İstanbul 2010, s. 38

²² Berkman, 2012, s. 37.

²³ Kerovpyan ve Yılmaz, 2010, s. 38.

²⁴ Pakrat Estukyan ile 17 ocak 2014 tarihinde İstanbul'da yapılan yüz yüze kişisel görüşme.

²⁵ Pakrat Estukyan ile 17 ocak 2014 tarihinde İstanbul'da yapılan yüz yüze kişisel görüşme.

2.1.1.1 Sayat Nova (1722-1795)



Şekil 1 Sayat Nova

Asıl ismi Harutyun olan ve 1722-1795 yılları arasında yaşayan Tiflis doğumlu Sayat Nova günümüzde en çok tanınan ve sevilen Ermeni aşığıdır. 12 yaşında kemençeye başlayan Sayat Nova daha sonra başka müzik aletlerini de öğrenir ve genç yaşta girdiği geleneksel aşık sınavını başarıyla geçerek "Sayat Nova" yani "Ses Üstadı" lakabını alır. 1740 yıllarından önce Gürcistan Kralı 2. İrakli'nin saray müzisyeni olan Sayat Nova'nın görevine 1760 yılında bilinmeyen bir sebeple son verilir ve bu tarihten sonra papazlık yapmış ve 'Stepanos' adını almıştır. Bir süre Enzeli Manastırı'nda daha sonra Ermenistan'ın kuzeyinde olan Hağbat Manastırı'nda bulunmuştur.²⁶

Ermenice, Farsça, Gürcüce ve bunun yanında Azerice şiirleri de bulunan Sayat Nova Ermeniler'in yetiştirdiği en büyük aşıklardan biri kabul edilir. Ermeni aşıkları geleneğini temsil eden üç koldan Kafkasya Okulu'nun kurucusu ve en önemli

²⁶ Kerovpyan ve Yılmaz, 2010, s. 37.

temsilcisidir. Şiirlerinde Aşık Garip, Leyla ile Mecnun, Kerem ile Aslı, Ferhat ile Şirin gibi halk hikayelerinin kahramanlarının öykülerine de sıklıkla atıfta bulunur.²⁷

Sayat Nova Yaşamının son dönemlerinde Tiflis'e dönmüş ve İran Şahı Muhammed Han'ın Gürcistan seferi sırasında Tiflis'te bulunan Surp Kevork kilisesini savunurken ölmüştür. Ermenice ve birçok dilde şiirler yazmış olan Sayat Nova eserlerini yazıya almış olan ender aşıklardan olmasına rağmen sadece Ermenice eserlerinin sadece bir kısmı günümüze kadar ulaşabilmiştir. Bu eserler o dönemde nüfusun büyük çoğunluğunu Ermenilerin oluşturduğu Tiflis'te popüler olmaları ve sözlerinin yayınlanmış olması nedeniyle unutulmamış, yazıya aktarılan kadar ve notaya alınana kadar birkaç kuşak boyunca sözlü gelenek içinde kendisine yer bulmuştur.²⁸

2.1.2 Kilise Müziği

Ermeni Kilisesi tarih boyunca geniş bir coğrafyaya yayılmış, Ermeni toplulukları arasındaki bağları kurmuş ve geliştirmiş bir kurum olarak, güçlü bir merkezi nitelik taşır. Ermeni Kilisesi'nin bu özelliği, müziğin de çok önemli bir yer tuttuğu ayinlerin neredeyse tamamının ezgisel bir şekilde okunduğu ve bu ayinlerdeki repertuarın tümünün ezgisel dualar olarak kabul edildiği ayin sistemine de bir standart getirmiş olup farklı coğrafyalardaki Ermeni Kiliselerinde aynı dualar ezgi kalıpları olarak aynı tarzda okunmuştur. Ancak bu kalıplarda kullanılan motifler ve süslemeler, yerel kültüre göre değişebilir fakat arada çok büyük farklılıklar oluşmaz. Farklı bölgelerde kullanılan kalıplar, aynı kalıp ezginin çeşitlemeleri olarak nitelendirilebilmektedir.²⁹

Kilise bünyesinde mugannilerce icra edilmekte olan Ermeni dini müziği, Ortaçağda tasarlanan 'Khaz' nota sisteminin gerilemesi ve unutulmasından kaynaklı Ermeni dini müziği yabancı etkilere maruz kalmaya başlamış hatta bazı mugannilerin özellikle Türk Musikisi eserlerinin makamsal süslemeleri ve otantik icrayı başkalaştıran icralarından dolayı Ermeni müziği kendine has özelliklerini kaybetmeye başlamıştır. Bu durum dini müzik yapan mecrayı endişelendirdiği kadar Ermeni Müziğine emek vermiş icracıları da endişelendiriyordu. Bu endişeler kimilerinin Rum nota sistemine,

²⁷ Bayrak, Mehmet, Alevi-Bektaşî Edebiyatında Ermeni Âşıklar, (1.Baskı), Özge Yayınları, Ankara 2005 s.597

²⁸ Kerovpyan ve Yılmaz, 2010, s. 37.

²⁹ a.g.e 55.

kimilerinin ise Avrupa'nın tampere müzik sistemine geçme teklifinde bulunmalarını beraberinde doğurur.³⁰

Bu endişelerin ve karmaşıklıkların yaşandığı esnada İstanbul'da Hampartsum Limonciyan tarafından 'Hampartsum Nota Sistemi' olarak adlandırılan sistem geliştirilir. Hampartsum tarafından geliştirilen bu sistemin genel kabul görmesi ile birlikte pek çok dini eserin kaydı alınır ve bu eserlerin yanında geleneksel halk şarkıları da kayıt altına alınır. Fakat Ermeni Müziği'nde çok sesli nota yazımı yaygınlaştıkça 20. yüzyıl başında müzisyenler bu sistemi kullanmaktan vazgeçip Avrupa'nın tampere sistemine geçiş yaparlar.³¹

Ermeni kilise müziği tek sesli ve makamsal bir müzik olmakla beraber komşu ülkelerdeki müziklerle benzerlikleri olmakta fakat makam sisteminin kullanım biçimi bu müziği kendine özgün bir karakter kazandırmıştır. Ermeni Kilise Müziği'nin öğretilimi sözlü gelenek üzerine kurulmuş aynı zamanda nota yazısıyla pekiştirilmiş bir sistem olmasından kaynaklı belli kuramsal bilgilerin aktarımını da içinde barındırmaktadır. Kilise Müziği'nin ezgi ve makam yapısı, geleneksel yöntemle eserin icrası içerisinde aktarılmaya devam edilmektedir.³²

2.1.3 Geleneksel Müzik Eğitimi Ve Kurumsallaşma Süreci

Dini kurumlar bünyesinde kurulan Tiflis'teki Nersisyan Ruhban Okulu ve Eçmiadzin'deki Kevorkyan Cemaran Okulu, eğitimin uygun seviye getirildiği ve müzik eğitiminde seviyeyi yükseltici şekilde etkilediği kurumlardır. Bu kurumlarla birlikte Ermeni notalarının öğrenimi zorunlu bir hal almıştır. Çeşitli çalışmalar yapılmış, korolar kurulmuş ve kilise dışındaki okullarda da performanslar sergilenmiştir. Bu iki okulda eğitim gören ve daha sonra mezun olan bireyler farklı köy ve şehirlere gidip müzik derslerinin aktarılması ve müzik eğitimini basamaklı bir şekilde yükseltme işini üstlenmişlerdir. Ermeni müziğinin ilk profesyonel koroları bu iki okulda kurulan korolardır.³³

³⁰ Berkman, 2012, s. 23.

³¹ a.g.e 23.

³² Kerovpyan ve Yılmaz, 2010, s. 59.

³³ Berkman, 2012, s. 31.

20 yüzyılın başlarında kültürel etkinliklerin en çok bulunduğu Tiflis şehrinde 1908 yılında Melikyan ve Manukyan öncülüğünde 'Müzik Ligi' denilen ve içerisinde müzik eğitimcilerini ve müzisyenleri müzik eğitimi sorunları üzerine, farklı fikirler üretmek ve bunlara çözüm bulmak amacıyla dernek benzeri bir yapılanmaya gidilmiştir. Bu gelişmenin ardından 1912 yılında Tiflis Ermenileri tarafından bir müzik topluluğu kurulur ve bu topluluğun tüzüğü yayınlanır. Kurulan bu topluluğun amaçları, halk şarkılarını kayıt altına almak amacıyla çeşitli araştırmaların yapılması, Ermeni Müziği bestelerinin ve Ermeni Müziği ile ilgili kitapların basımı, Ermeni bestekarların yapmış olduğu eserlerin koro için, solo için ve senfonik konserler için düzenlenişi şeklinde sıralanabilir. Tüzüğünde yer alan amaçların arasında, Ermeni Müziğinin ileriye taşınmasında katkıda bulunmak, Ermeni Müziğine emek vermiş herkesi harekete geçirmek ve müzik eğitimi yaymak yer alır. Bu tüzüğe göre topluluğun etkinlik bölgesi Kafkasya sınırlarıdır.³⁴

Karine Hovhannisyan ve Anahit Valesyan ile yapılan görüşmeler ışığında vermiş olduğu bilgilere dayanarak şu anda Ermenistan'da Sovyet kültür politikalarının da büyük etkisi ile müzik eğitiminin askeri bir disiplinle verildiği söylenebilir. Var olan devlet konservatuvarları yanında Ermeni kültürü ve sanatı alanında dersler veren özel ve yarı özel birçok kurum bulunmaktadır.



Şekil 2 Kevorkyan Ruhban Okulu çalışanları

³⁴ a.g.e 34-35.

2.1.4 Milli Müzik Çabaları

Pakrat Estukyan'ın aktardığına göre, modernleşmeyle birlikte dil de yeniden düzenlenmiş ve değiştirilmiştir. Edebiyat dili, konuşma dili tekrar şekillenmiştir. Tiyatro gündeme gelmiş ve yaygınlaşmıştır. Modernleşme bu şekilde tezahür etmiştir. 19. yüzyılın ilk çeyreğine kadar belli bir milli, ulusal müzik kavramı yoktur. Bu zamanlarda insanlar artık Ermeni müziğinin sınırlarını belirlemeye çalışmışlardır. Folklor araştırmaları en çok bu yüzden anlam kazanmıştır. Köylünün tarla sürerken ne söylediği, şehirdeki kişiler tarafından pek bilinmezdi ve şehirlerde daha başka müzikal formlar vardı.³⁵

Batı Ermenileri için İstanbul'daki 'alaturka' diye tabir edilen müzik, bir köylünün evinde kendi kendine söylediği bir ninniden, tarlada söylediği iş şarkılarından müzikal olarak daha gelişmiş bir yapıya sahipti. Fakat milli kavramıyla birlikte gözler birden bire kökene, kaynağa döndü ve böylelikle folklorik dermeler başladı. Bu folklorik derlemeler çağdaş kulağa nasıl aktarılacak nasıl beğendirilecek derken Ermeni Müziği'nde çok seslilik kavramı ve bu derlemelerin düzenlenmesi meselesi ortaya çıktı. Modernleşme çabası içinde bu şarkılar piyano eşliğinde söylenmeye başlandı. Bu da şehirdeki kitlede karşılığını buldu. Burada en önemli isim olan Rahip Gomidas Ermeni Müziği'nin sınırlarını belirlemeye çalışmıştır. Bu çalışmalar Ermeni Müziği'nin kendine has ulusal bir müziğinin olduğunu kanıtlama çabalarıydı.³⁶

Ermeni halkının çeşitli coğrafyalarda dağınık olarak yaşaması, bir açıdan kendi kültürlerini çeşitlendirici bir unsur olmuştur. Özellikle de müzikal açıdan gelişmiş kültürlerle temaslarda bulunulması müzikal seviyeyi oldukça arttırmıştır. Bu koşullara bir de notaların yazılı hale getirilip birçok Ermeni şehrine dağıtılması ve yayılması halkın müzikal bilincini arttırıcı yönde etki etmiştir.³⁷ Gamar Katiba'nın 1856 yılında yayınladığı Ermenilerin milli şarkı kitabı adlı derlemesinde ilk defa Avrupa nota sistemi ile kaleme alınmış şarkıların ek olarak konulması Ermeni Klasik Müziğinin profesyonel bir seviyeye geçtiğinin örneği olabilir.³⁸

³⁵ Pakrat Estukyan ile 17 ocak 2014 tarihinde İstanbul'da yapılan yüz yüze kişisel görüşme.

³⁶ Pakrat Estukyan ile 16 ocak 2014 tarihinde İstanbul'da yapılan yüz yüze kişisel görüşme.

³⁷ Berkman, 2012, s. 21.

³⁸ a.g.e 21-22.

1850 yıllarından sonra doğu Avrupa'da gelişen halkların müziklerini derleme çalışmaları ve her yerde milli kimlik arayışı ve milli kültür oluşturma çabalarına, kısa süre içerisinde Osmanlı egemenliği altında yaşayan Ermeniler de katılmıştır. 19. yüzyılın sonları itibariyle yoğun derleme çalışmaları yapan Rahip Gomidas Ermeniler arasındaki bu hareketin öncüsü olarak görülebilir.³⁹

2.1.5 Geleneksel Ermeni Müziğinde Çokseslilik Kavramı

Esra Berkman'ın aktardığına göre, 1828'de Ermeni'lerin Çarlık Rusya'ya bağlanmasıyla, Rusya içerisindeki yaygın olan batılılaşmayla birlikte Ermeni'lerde de bir batı hayranlığı oluşmuştur ve bu fikir yayılmıştır.⁴⁰

1921'de Ermenilerin Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği'ne bağlanmasıyla birlikte 1929'da konservatuar kuruluyor ve bu konservatuar Sovyet kültür politikaları çerçevesinde devam ediyor. 19. yüzyılın sonlarında Gomidas, Karamurza ve Makar Yekmalyan adında halk müziği ve batı müziğini çok iyi bilen üç kişi çıkıyor karşımıza. Bu kişiler ulusal, milli müzik çabaları içerisine giriyorlar ve halk müziği koroları kurup şarkılara çoksesli düzenlemeler yaparak bu şekilde icra ediyorlar.⁴¹

19. yy'ın ikinci yarısında ulusal bilincin yükselişiyle birlikte ulusalcı ve özgürlükçü söylem ve hareketlerin artmasıyla, tek sesli müzik icrası artık toplumun ihtiyacını karşılamamakta ve müzikte çoksesliliğe ihtiyaç duyulmaktadır.⁴²

³⁹ Kerovpyan ve Yılmaz, 2010, s. 22.

⁴⁰ Esra Berkman ile 16 ocak 2014 tarihinde İstanbul'da yapılan yüz yüze kişisel görüşme.

⁴¹ Esra Berkman ile 16 ocak 2014 tarihinde İstanbul'da yapılan yüz yüze kişisel görüşme.

⁴² Berkman, 2012, s. 33.



Şekil 3 Beylerbeyi Meslek Yüksek Okulu öğrencilerinden oluşan, çok sesli koro, üsküdar Bağlarbaşı Surp Garabed Kilisesi'nin vsunda; 1920'li yıllar

20.yy'ın başlarında Saşa Oganezaşvili ve Vartan Bun adında iki isim çıkıyor karşımıza. Saşa Oganezaşvili kemençe'ye dördüncü teli takarak bu enstrumanı çok sesliliğe uygun hale getirme çabaları içerisinde giriyor. Konservatuvar'da on yedi sestem oluşan Geleneksel Ermeni Müziği'ni tampere sisteme uyarlayarak on iki sese indiriyorlar ve halk çalgılarında bu sisteme göre şekil alıyor.⁴³

Pakrat Estukyan'a göre Rahip Gomidas, Garamurza ve Makar Yekmalyan ulusal tanımlarken çok geniş bir yelpazede çalışmışlardır. Bir yandan Folklor düzenlemeleri yapmışlardır, bir yandan dini müziği incelemişlerdir. Alaturka dediğimiz müzikten Halk Müziği'ne giren unsurları temizleyip daha yalın bir hale getirmişlerdir.⁴⁴

Bu isimlerin özgün beste çalışmaları olmuştur. Bu besteler çağdaş şairlerin yazdığı şiirleri besteleme tarzında tezahür etmiştir. Bunların hepsi zamanın politik, sosyal atmosferine uygun şekilde, farklı alanlarda çalışmalar yapmışlardır. Tek bir alana yoğunlaşmamışlardır. Rahip Gomidas'ın en çok anılan eserlerinden biri olan, kilise ilahilerinin tasnifi ile oluşan, bugün halen Pazar ayinlerinde okunan Badaraks'tır.

⁴³ Esra Berkman ile 16 ocak 2014 tarihinde İstanbul'da yapılan yüz yüze kişisel görüşme.

⁴⁴ Pakrat Estukyan ile 17 ocak 2014 tarihinde İstanbul'da yapılan yüz yüze kişisel görüşme.

Dört sesli koro için bestelenmiştir ama bu özgün bir beste değildir, 4. veya 5. yüzyıldan beri var olan ezgilerin,bugün yalınlaşmış,tampere sisteme uyarlanmış versiyonlarıdır bunlar.⁴⁵

Garamurza ve Magar Yekmalyan Gomidas'ın öncüleridir,Gomis'tan önce bu işe başlamışlardır. Fakat Rahip Gomidas çalışmalarının yoğunluğuyla diğerlerini aşmıştır ve bu yüzden zirve kabul edilir.⁴⁶



Şekil 4 1929'da kurulan faaliyetini yaklaşık olarak üç yıl sürdürmüş olan 'Fa Minör' Çoksesli Kilise Müziği Korusu

2.1.5.1 Gara Murza(Kara Murza)



Şekil 5 Gara Murza 19. yüzyılın son çeyreğinde dört sesli koro çalışması ile ilk kez çok seslendirme çalışmaları yapan Kristofor Garamurza'dır. Çoksesliliğin yayılması ve düzenli konser hayatına geçiş dönemini Kara Murza'nın çoksesli koro çalışmalarına başlaması işaret eder. Garamurza yapmış olduğu koro çalışmalarına, sık sık çoksesli Avrupa müziği eserlerinden de örnekler ekler.⁴⁷

⁴⁵ Pakrat Estukyan ile 17 ocak 2014 tarihinde İstanbul'da yapılan yüz yüze kişisel görüşme.

⁴⁶ Pakrat Estukyan ile 17 ocak 2014 tarihinde İstanbul'da yapılan yüz yüze kişisel görüşme.

⁴⁷ Berkman, 2012, s. 27

2.1.5.2 Makar Yekmalyan



Şekil 6 Makar Yekmalyan

kurallarını oluşturması, gelecek Ermeni bestekarlar için örnek örnek teşkil etmiştir.⁴⁸

1856 doğumlu Petersburg Konservatuarı mezunu, Ermeni bestekar, eğitmen ve koro şefi Makar Yekmalyan 1905 yılında yaşam gözlerini yummuştur. Makar Yekmalyan tek sesli melodileri profesyonel müzik icrası içinde kullanması ve Ermeni müziğinin çoksesli olarak düzenlenmesi ve

2.1.5.3 Rahip Gomidas



Şekil 7 Rahip Gomidas

Gomidas adı ile rahiplik görevine başlar. Bu dönemde halk müziği ile ilgili çalışmalar yapar ve Hampartzum Notası ile yazıya döküp bu çalışmalar üzerinde çok sesli düzenlemeler yapıp bunları koro ile icra ettirir. Gomidas 1896 yılında müzik eğitimi için Berlin'e gönderilir ve oradaki konservatuarda müzikoloji ,orkestra şefliği, şan ve kompozisyon eğitimi alır, bu eğitimi alırken bir taraftan da makaleler yazar ve konferanslar verir. 1899 yılında Eçmiadzin'e döner, koro şefliği ve müzik öğretmenliği görevlerini tekrar üstlenerek Ermeni Halk Müziği üzerine yoğunlaşır ve birçok makale yayınlar birçok konferans verir.⁴⁹

Asıl adı Soğomon Soğomonyan olan din adamı, müzikolog, derlemeci, bestekar ve eğitmeni Gomidas Vartabed, 26 Eylül 1869 yılında Kütahya'da dünyaya gelmiştir. Çok küçük yaşta annesini ve daha sonra 13 yaşında da babasını kaybetmesinin ardından Eçmiadzin'deki ruhban okuluna gönderilir, burada Ermenice öğrenir ve 1890 yılında başdiyakoz rütbesini alır. 1893 yılında Eçmiadzin'deki ruhban okuluna müzik öğretmeni olarak atanır ve aynı yıl

19. yüzyılın son çeyreğinde hız kazanan Ermeniler arasındaki ve Osmanlı dünyasındaki yoğun batılılaşma hareketi Gomidas'ın müzisyen ve müzikolog olarak sürdürdüğü çalışmalarda oldukça önemli bir rolü vardır. Gomidas, 19 yüzyılın

⁴⁸a.g.e 27

⁴⁹ Kerovpyan ve Yılmaz, 2010, s. 139.

ortalarında Ermeniler için başlamış olan folklorik hareketleri, halk ezgilerini derleyerek katkı sunmuş ve öğrencilerini derleme yapmaya teşvik etmiştir. Derlemiş olduğu bu halk ezgileri için çok sesli aranjeler yapmış, bu ezgilerden yararlanarak ve bilimsel yöntem ile birlikte müzikolojik makaleler yazmıştır. Gomidas, milli müzik çabaları içerisinde Ermeni ezgilerini yabancı etkilerinden arındırıp Batı armonisi çerçevesinde düzenleyerek sistematik çalışmalar yürütmüştür. Bu çalışmalar dönemin edebiyatçıları içinde bir rol model olmuştur.⁵⁰

1910 yılında İstanbul'a yerleşip burada büyük bir koro kuran Rahip Gomidas, ikinci dünya savaşının ortalarından itibaren erken bunama teşhisinin konulması sebebiyle Paris'teki bir psikiyatri kliniğine yatırılmış ve burada 1935 yılında vefat etmiştir.⁵¹

2.2 SSCB'DE GELENEKSEL ERMENİ MÜZİĞİNİN DEĞİŞİMİ VE DÖNÜŞÜMÜ(1920-1991)

Çarlık Rusya'nın çöküşü ve 1920 yılında Ermenistan Sovyet Sosyalist Cumhuriyeti'nin kuruluşu ile birlikte yeni Sovyet hükümetinin ilk işi ekonomiyi düzeltmek ve yeni politik kuralları oluşturmak oldu. 1717-1720 yılları arasında süren bağımsız Ermenistan Cumhuriyetine ait kurumlar lağvedilmiştir ve eski Cumhuriyet Dönemi'ndeki Rus hukuku yerini Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği kurallarına bırakmıştır. Ermenistan komünistlerin kontrolü altına girer ve Kafkasya Ermeni'lerinin politik ve bölgesel çıkarları Sovyetler Birliği'nin çıkarları haline gelir. SSCB'ye Ermenistan 1921 yılında yapmış olduğu Kars ve Moskova antlaşmaları ile birlikte Türkiye'de daha önce Ermenilerin yaşadığı bölgelerdeki haklarından vazgeçmek zorunda kalmışlardır. Bu durum ulusalcı kesimin, anti ulusalcı politikaya karşı oluşunu ve yeni kurulan Sovyet rejimine büyük düşmanlık beslenmesini beraberinde getirmiştir.⁵²

Sovyetler Birliği'ne bağlı olarak kurulan Ermenistan, Sovyetler Birliği'nin diğer bölgelerinde yaşayan Ermenilerin ve dünyanın birçok bölgesinden gelen Ermeni mültecilerin sığınma yeri olmuştur. Sovyet hükümeti ilk on yılında Ermenistan'a Geri

⁵⁰ Kerovpyan ve Yılmaz, 2010, s. 140.

⁵¹ Polatyan, Sirvart, Ermeni Müziği, (Tolga Tanyel), (1.Baskı), Avesta Yayınevi, İstanbul 1998, s. 99.

⁵² Berkman, 2012, s. 44-45.

dönmeleri için dünyanın dört bir tarafındaki Ermenilere davet göndermiştir. Bu davet üzerine Irak, Fransa, İstanbul ve Amerika Birleşik devletlerinden 28000 mültecinin, 1929 ve 1937 tarihleri arasında da çoğunluğu Avrupa'dan olmak üzere 16000 kişinin Sovyet Ermenistan'ına göçü gerçekleşir.⁵³

Sovyetler Birliği ile gelen yeni ekonomik ve politik değişiklikler, Sovyet müziğinin gelişimi ve değişimini direkt olarak etkilemiş ve bu etki Sovyet Ermenistan'ındaki müziği de değiştirip ve geliştirdiği söylenebilir.

1917 1921 yılları arasındaki bağımsız Ermenistan Cumhuriyeti yönetimi esnasında eski usul mahalle mektebi sistemi bırakılıp gelişmiş bir müfredata sahip 5 yıllık zorunlu ilkokul eğitimi getirilir fakat dönemin koşulları sebebiyle çok fazla öğrenci bu fırsattan yararlanamamıştır. İlk okulda 38.000 öğrenci eğitim öğretimden faydalanır. Gümrü, Dilican, Karakilisa ve Erivan'da lise seviyesinde birer okul açılır, aynı zamanda öğrenci sayıları yaklaşık 5.000 olan 22 ortaokul bu kentlerde bulunur. Ülkenin farklı yerlerinde üniversitelerin açılması ile birlikte, 1920 yılında Gümrü'de devlet üniversitesi açılır. Aynı zamanda okuma yazma az bilenler veya bilmeyenler için Ermenice okuma yazma eğitimi verilir Bu açıdan bu dönem derneklerin, kültür ve eğitim kurumlarının aktif olduğu bir dönemdir. Sovyet hükümeti, diasporadaki Ermeni aydınlarına da Ermenistan'a dönme konusunda çağrılar yapar ve onları anadilde eğitim vermeleri, Erivan'a bir üniversite ve bu üniversite bünyesinde bir konservatuar açmaları ve ulusal kültürü desteklemeleri için cesaret verir.⁵⁴

Sovyet politikasına göre, etnik halkların geri kalmış kültürü ve halk müziklerini geliştirmeleri yolunda adımlar atılması gerektiğini ve öyle büyük ilerleme kaydedilmelidir ki halk müziğinin de en az klasik Batı müziği kadar gelişkin ve kaliteli bir müzik olduğu tüm standartlarca kabul edilmelidir. Bu hedeflerin gerçekleşebilmesi ve halk müziğinin ilerlemesini sağlayabilmek için klasik müzik modellerinden esinlenilir, fakat amaç halk müziğini klasik müzik biçimine dönüştürmek kesinlikle değildir.⁵⁵

⁵³ a.g.e 47.

⁵⁴ a.g.e 47.

⁵⁵ a.g.e 62.

Sovyetler Birliğinde halk müziği icracılarının eğitimine destek verilir, Halk Müziği orkestraları kurulur ve bu orkestralara maddi olarak destekte bulunulur. Bu bağlamda 'Aram Merangulyan Ensemble' Sovyet Ermenistan'ında kurulan ilk devlet destekli Halk Müziği Orkestrası olma özelliğini taşır. Daha önceleri Halk Müziği toplulukları en fazla 4-5 kişiden oluşurken, her çalgıdan birkaç üyenin katılımıyla birlikte, klasik orkestra benzeri oluşumlar meydana gelmiştir. Bu oluşumların meydana gelmesi ile birlikte her çalgı grubuna özel partiyon yazılması ve şeflik görevlerine ihtiyaç olduğu ortaya çıkmıştır.⁵⁶

2. Dünya Savaşı'na kadar Sovyetler Birliği yerel halkların sanatı için, içerisinde hükümetten yetkili kişilerin de olduğu büyük festivaller gerçekleştirmiştir. Bu festivaller ile birlikte halk sanatının saklı kalmış kaynakları ortaya çıkmış ve yeni ulusal hazineleri doğuran çalışmalar hız kazanmıştır. Bu gelişmelerle birlikte Sovyet hükümeti Rusya'daki tüm amatör müzisyen ve gösteri sanatları icracıları için ödüllü yarışmalar içeren olimpiyatlar düzenler ve bu olimpiyatlar halk tarafından büyük ilgi ile karşılanır. Olimpiyatlar, müzik dans ve tiyatro konsepti içeren gösteri programlarıyla halktan amatör kişilerin katılımı ile gerçekleşir. Bu programların gerçekleşmesi için mekan olarak küçük kulüpler yerel tiyatrolar ve parklar kullanılmıştır. Sovyet hükümetinin gerçekleştirmiş olduğu bu etkinliklerin, halkın kültürel ihtiyaçlarını karşılamada çok büyük etkisi olmuştur.⁵⁷

20. yüzyılın ortalarına geldiğinde Sovyetler Birliği'nin Lenin döneminde başlattığı ve Stalin döneminde devam ettirdiği halk müziğini desteklemeye yönelik müzik ve kültür politikaları istenen sonuçlara ulaşmış ve ürünlerini vermeye başlamıştır. Pek çok profesyonel icracı, bestekar ve kompozitörler ortaya çıkmıştır. Bu dönemde Haçatur Avetisyan'ın aralarında bulunduğu yeni besteciler dönemi açılır. Müzik dilini geliştiren ve şarkı formunda eserler üreten bu besteciler ulusal müziği temellerinden çok fazla ayırmamışlar ve bu yaptıkları müzik kitleler tarafından çok beğenilmiş ve karşılığını bulmuştur. Bu dönemde üretilen şarkılarda karmaşık ritim yapılarının

⁵⁶ a.g.e 62.

⁵⁷ a.g.e 64-65.

kullanılması dikkat çeken bir unsurdur. Bu ritimler renkli armonik yapılarla ve dans figürleriyle eşleşerek sunulur.⁵⁸

2.2.1 Halk Müziği

Ermeni müziğindeki halk toplulukları iki farklı biçimde karşımıza çıkar. Biri çalgı-şarkı diğeri ise çalgı-şarkı bazen de şarkı-dans şeklindedir. Sovyet döneminde şarkı dans toplulukları daha çok tercih edilmiş, resmi kurumların da desteği ile birçok konser düzenlemişlerdir. Bu topluluklarda repertuar genelde şarkıcılar tarafından biçimlendirilmiştir. Şarkıcı Gürcü, Azeri veya Ermeni ise, repertuar da bulunan şarkılar da bu kimliklere göre değişir. Gürcü, Azeri ve Ermeni halkları arasındaki makam icrasında bariz farklar bulunmaktadır. Örneğin, Ermeniler makam icrasını daha çok çalgıyla ve 4-5 dakikada icra etmeyi benimsiyorken, Azeriler makamsal üslupta şarkı söylemeyi daha çok tercih eder ve sesle yapılan doğaçlamaya dayalı icra ediş biçimleri yaklaşık 40-45 dakika boyunca sürebilir.⁵⁹

Sovyet yıllarında Ermeni halk müziğinde çalgı müziğinin gelişmesiyle birlikte, çalgı toplulukları konser salonlarında eserlerini icra etmekte ve yeni bir konser hayatına geçiş sağlamış bulunmaktadır. Bu dönemde özellikle Gümrü şehrinde, çalgı toplulukları yaygın bir hal alır ve bu topluluklarda şehrin en iyi çalgıcıları bulunmaktadır.⁶⁰

Pakrat Estukyan'ın aktardığına göre, geleneksel müziğin günümüze gelebilmesi için en önemli faktör dinsel müziktir, çünkü dinsel yapı çok muhafazakar bir yapıdır. Bugün Gomidas'ın tampere sisteme uyarladığı ilahilerden bahsediyorken, tampere sisteme uymayan, Gomidas'ın düzenlemediği, geçmişten günümüze kadar aynı şekilde söylenen ilahiler vardır ki Aram Kerovpyan daha çok bunlarla ilgileniyor. Fakat Kilise Müziği dışındaki diğer bütün alanlar aşınmaya, değişmeye ve dönüşmeye son derece müsait bir yapıdadır. Bundan dolayı günümüz Ermenistan'ında tampere sisteme uyarlanmamış Geleneksel Halk Müziği ezgilerine rastlamak zordur.⁶¹

⁵⁸ a.g.e 72.

⁵⁹ a.g.e 54-55.

⁶⁰ a.g.e 55.

⁶¹ Pakrat Estukyan ile 17 ocak 2014 tarihinde İstanbul'da yapılan yüz yüze kişisel görüşme.

Aram Kerovpyan ile yaptığımız görüşmede Ermeni Halk Müziği ile nasıl tanıştığını ve Halk Müziğindeki makamsal yapıyı sorduğumuzda şöyle bir cevap almaktayız;

Ermeni Halk ve Aşug Müziği ile Paris'te tanıştım. Ermeni Halk Müziği İstanbul'da pek duyulmazdı, tabii o zaman böyle şeyler. Paris'te eşimle tanıştığım zaman çeşitli yerlerde bir arkadaşıyla birlikte bu müziği icra ediyorlardı. Yaptıkları müzik makamsal değildi fakat merak ediyorlardı ve Ermeni Halk/Aşug Müziği'nde makamsal yönde birlikte çalışmaya başladık.⁶²

Makamsal sistem denildiği zaman teorisi yapılmış bir sistem olması gerekir. Ermeniler'de makama dayalı teorik bir sistem geliştirilmemiştir. Tabii böyle bir sistemin varlığından veya yokluğundan söz edebilmek için repertuarlara bakmak gerekir. Bu süreçte pratikten teoriye giden bir süreçtir. Bazı repertuarlar incelendiğinde azda olsa makamsal sistemlere rastlayabiliriz fakat bunu genele yayamayız. Hüseyini, hicaz ve nikrize benzer makamsal ezgiler vardır.⁶³

2.2.1.1 Halk Müziğinin Ses Yapısı

Ermeni halk müziği 17 eşit olmayan aralığı içerisinde barındırıp 12 temel sese ek olarak 5 adet ara ses içermektedir. Ermeni Müziği başlarda tampereman sistemle icra edilmiyordu ve bu durum Ermeni Müziğine has karakteristik özellikler oluşmasını sağlıyordu.⁶⁴

Aram Kerovpyan'a göre etnik olan müziği aralıkları ve Ermeni Müziği'ni Ermeni Müziği yapan öğeleri Sovyet kültür politikalarıyla geçmeyi tercih ettikleri batılılaşmış konservatuvar fikri yok etmiştir, büyük zararlar vermiştir. Ara seslerin atılması ve dolayısıyla kanunda da ekstra mandalların atılmasıyla birlikte Ermeni Müziği'ni Ermeni müziği yapan nüanslar süslemeler yok olmuştur.⁶⁵

Esra Berkman'a göre, 1921'de Ermenilerin Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği'ne bağlanmasıyla birlikte 1929'da konservatuvar kuruluyor ve bu konservatuvar Sovyet kültür politikaları çerçevesinde devam ediyor. 19.yy'ın sonlarında Gomidas, Karamurza ve Makar Yekmalyan adında halk müziği ve batı müziğini çok iyi bilen üç kişi çıkıyor karşımıza. Bu kişiler ulusal, milli müzik çabaları içerisine giriyorlar

⁶² Aram Kerovpyan ile 13 ocak 2014 tarihinde elektronik ortamda yapılan kişisel görüşme.

⁶³ Aram Kerovpyan ile 13 ocak 2014 tarihinde elektronik ortamda yapılan kişisel görüşme.

⁶⁴ Berkman, 2012, s. 26.

⁶⁵ Aram Kerovpyan ile 13 ocak 2014 tarihinde elektronik ortamda yapılan kişisel görüşme.

ve halk müziği koroları kurup şarkılara çoksesli Avrupa müziği düzenlemeleri yaparak bu şekilde icra ediyorlardı.⁶⁶

20.yy'ın başlarında Saşa Oganezaşvili ve Vartan Bun adında iki isim çıkıyor karşımıza. Saşa Oganezaşvili kemençe'ye dördüncü teli takarak bu enstrümanı çok sesliliğe uygun hale getirme çabaları içerisine giriyor. Konservatuarda on yedi sestem oluşan Geleneksel Ermeni Müziği'ni tampere sisteme uyarlayarak on iki sese indiriyorlar ve halk çalgıları da bu sisteme göre şekil alıyor.⁶⁷

2.2.1.2 Halk Müziğinin Tampere Sisteme Uyarlanması

Pakrat Estukyan'ın aktardığına göre 1800'lerin sonunda bu sisteme geçişin temelleri atılmıştır, sebebi ise modernleşmedir. Bu modernleşmenin etkileri sadece müzikte değil, edebiyatta, kültürde ve pek çok alanda yaşanmıştır. Modernleşmeyle birlikte dil de yeniden düzenlenmiş ve değiştirilmiştir. Edebiyat dili, konuşma dili tekrar şekillenmiştir. Tiyatro gündeme gelmiş ve yaygınlaşmıştır. Modernleşme bu şekilde tezahür etmiştir. 19.yy.'ın ilk çeyreğine kadar belli bir milli, ulusal müzik kavramı yoktur. Bu zamanlarda insanlar artık Ermeni'lerin müziğinin sınırlarını belirlemeye çalışmışlardır. Folklor araştırmaları en çok bu yüzden anlam kazanıyor.⁶⁸

Köylünün tarla sürerken ne söylediği, şehirdeki kişiler tarafından pek bilinmezdi. Şehirlerde daha başka müzikal formlar vardı. Batı Ermenileri için İstanbul'daki Alaturka diye tabir ettiğimiz müzik, bir köylünün evinde kendi kendine söylediği bir ninniden, tarlada söylediği iş şarkılarından müzikal olarak daha gelişmiş bir yapıya sahipti. Fakat milli kavramıyla birlikte gözler birden bire kökene, kaynağa döndü ve böylelikle folklor derlemeleri başladı. Bu folklor derlemeleri çağdaş kulağa nasıl aktarılacak nasıl beğendirilecek derken Ermeni Müziği'nde çok seslilik kavramı, bu derlemelerin düzenlenmesi meselesi ortaya çıktı. Modernleşme çabası içinde bu şarkılar piyano eşliğinde söylenmeye başlandı. Bu da şehirdeki kitlede karşılığını buldu.⁶⁹

⁶⁶ Esra Berkman ile 16 ocak 2014 tarihinde İstanbul'da yapılan yüz yüze kişisel görüşme.

⁶⁷ Esra Berkman ile 16 ocak 2014 tarihinde İstanbul'da yapılan yüz yüze kişisel görüşme.

⁶⁸ Pakrat Estukyan ile 17 ocak 2014 tarihinde İstanbul'da yapılan yüz yüze kişisel görüşme.

⁶⁹ Pakrat Estukyan ile 17 ocak 2014 tarihinde İstanbul'da yapılan yüz yüze kişisel görüşme.

Karine Hovhannisyan'ın aktardığına göre, Gomidas Rus ve Avrupa Müziği'nin de büyük etkisiyle Ermeni ezgilerinin kitap haline getirilmesi ve uluslararası alanda yaygınlaşabilmesi için Ermeni Halk şarkılarını Ermeni notası ile değil Batı Müziği nota sistemiyle kaleme aldı. Bu da Ermeni ezgilerinin koma seslerden arınmasını ve Batı Müziği ses sistemine geçilmesini beraberinde getirdi. Böylelikle Ermeni Müziği dünya müzik kültürü içerisinde yerini almaya başladı. Bu durum her ne kadar geleneksel müzikte tahribata yol açmış olsa da Ermeni Müziğini yerel olmaktan çıkarmak için gerekli bir hamleydi. Haçatur Avetisyan'ın kanunu tampereman sisteme uyarlaması da Gomidas'ın yaptığı'nın devamı niteliğindedir.⁷⁰

1909 yılında Saşa Oganezaşvili tarafından üç telli kemençeye, dördüncü telin takılması, çalgının tını hacmini genişletme ve teknik olanaklarını arttırmasının yanında Ermeni Halk Müziği'nin batılılaşması yönündeki ilk çalışmalardandır. Avrupa müziğinin 7 sesli diyatonik ve eşit bölünmeli 12 ses içeren sistemine geçmeyi öngören Saşa Oganezaşvili, bir başka deyişle 17 eşit olmayan aralık içeren Ermeni halk müziğini, bazı ara sesleri atarak, tampere sisteme geçişini sağlamıştır.⁷¹

2.2.1.2.1 Halk Müziği Çalgılarının Şekillenmesi

Tampere sisteme geçişle beraberinde çalgıları yenileştirme gerekliliği de orataya çıkar. Bunun sonucunda bir çok halk çalgısı tampere sisteme göre düzenlenir ve otantizminden bir çok özellik kaybetmiş olur. Tampere sisteme geçişin ardından diğer enstrümanlarda olduğu gibi kanunda da yapısal olarak büyük değişiklikler meydana gelir.⁷²

Saşa Oganezaşvili'nin Halk Müziğini kurumsallaştırması ve Vartan Bun'un halk çalgıları orkestrasını kurması tampere sisteme geçişin öncül çabaları olarak görülebilir. Vartan Bun 1906 yılında büyük boyutlu halk çalgıları orkestrasını kurdu ve bu uğurda çalışmalarını başlatan ilk kişi oldu. 1931 yılında kurmuş olduğu halk çalgıları topluluğunda; 2 def, 7 kemençe, 6 tar, 2 kanun, 2 duduk, ve 6 adet kadın sesi bulunmaktadır.⁷³

⁷⁰ Karine Hovhannisyan ile 14 Mayıs 2017 tarihinde Erivan'da yapılan yüz yüze kişisel görüşme.

⁷¹ Berkman, 2012, s. 52.

⁷² Esra Berkman ile 16 Ocak 2014 tarihinde İstanbul'da yapılan yüz yüze kişisel görüşme.

⁷³ Berkman, 2012, s. 63.

2.2.1.2.2 İcracılar Üzerindeki Etkileri

Esra Berkman'ın aktardığına göre, Ermenistan'daki konservatuarlarda enstrümanistler askeri bir disiplinle eğitilirdi. Tampere sisteme geçişle enstrümanlardaki ara seslerin yok olması, halk müziği çalgılarına ait birçok nüansın ortadan kalkmasına neden olmuştur. Bu nüanslar ortadan kalkınca geriye sadece hız, teknik gösteriş ve acelite kalmıştır. Kanun özelinde incelendiği zaman Ermenistan'daki kanun geleneğinin günümüzdeki şeklini almasının nedeni bu etkenlere dayandırılabilir.⁷⁴

Aram Kerovpyan'ın aktardığına göre, kanun özelinde incelendiği zaman tampere sisteme geçişin ardından kanunda meydana gelen yapısal değişikliklerden dolayı, Sovyet Ermenistan'ındaki kanunilerin çok kuvvetli teknikleri vardır. Burada öğrenciler konservatuara girdiğinde yoğun bir teknik eğitim alırlar, günde altı saat çalışırlardı ve teknik yönden çok gelişmiş olarak mezun olurlardı. Sovyet ekolünü izleyen gençler bizim Kotchnak grubu ile icra ettiğimiz makamsal müziği bu Türk Müziği diye hor gördükleri bile olmuştur.⁷⁵

2.2.2 Halk Müziği İle Aşug Müziği Arasındaki Farklar

Pakrat Estukyan'ın aktardığına göre, Halk müziği kolektif bir üretilimdir. Halk müziği dediğimiz müzik anonim bir üretilimdir, icra edilen eserler bir şahısa ait değildir fakat Aşug müziğinde her aşık kendi türkülerini söyler dolayısıyla kendi türkülerinin yaratıcısıdır.⁷⁶

Bu iki müzik arasında ezgisel olarak da farklılıklar vardır. Halk müziği bir halka mal edilebilir ve ulusal diye de tabir edilebilir. Ama Aşug müziği için böyle bir şey pek söz konusu değildir. Dili her ne olursa olsun aşıklar enternasyonal adamlardır, Aşık kültürü enternasyonal bir kültürdür, çevresinden etkilenir. Aşık yaşadığı ortamda Türkçe konuşuluyorsa Türkçe' den, Kürtçe konuşuluyorsa Kürtçe' den, Ermenice konuşuluyorsa Ermenice' den etkilenir. Ermeni olupta Türkçe şiir yazmış çok şair

⁷⁴ Esra Berkman ile 16 ocak 2014 tarihinde İstanbul'da yapılan yüz yüze kişisel görüşme.

⁷⁵ Aram Kerovpyan ile 13 ocak 2014 tarihinde elektronik ortamda yapılan kişisel görüşme.

⁷⁶ Pakrat Estukyan ile 17 ocak 2014 tarihinde İstanbul'da yapılan yüz yüze kişisel görüşme.

vardır çünkü Türkçe daha egemen bir kültürün dilidir. Yani aşık, yaşadığı ortamda hangi dil egemense o dilden etkilenmesi kaçınılmazdır.⁷⁷

Kaynak kişilerin aktardığı bilgilere dayanarak Ermeni Aşug Müziğinin, halk müziğine kıyasla modernleşmeden yani tampere sisteme geçişten çok daha az etkilendiği sonucunu çıkarabiliriz.

Kaynak kişilerden Aram Kerovpyan (kanunçalar) Paris'te içinde bulunduğu Kotchnak grubu ile Ermeni halk/aşug müziği icra etmekte ve günümüz Ermenistan'ında yapılan müziğin aksine makamsal ezgiler kullanmaktadır.

2.2.3 Ermeni Halk Müziğinde Ritim ve Usül Kavramları

Güneydoğu Anadolu ve Doğu Anadolu'daki, köy, kasaba ve kentte yaşam süren Ermenilerin müziklerindeki ritmik yapı, birlikte yaşadıkları yöredeki diğer gruplarla usül örgüsü ve ritmik yapı yönünden benzerlik gösterir. 2 ve 4 zamanlı usuller ile birlikte 3 zamanlı ve 3 zamanlı usüllerin katlarını içeren ezgilere de oldukça fazla rastlanmaktadır.⁷⁸

Aram Kerovpyan'a göre, Ermeni halk müziğinde usul kavramından pek de söz edilemez. Köy meydanındaki düğünlerde dini bayramlarda ninni söylerken çalışırken ya da tarla sürerken eğer belli bir ritim içerisinde yapılan bir çalışma var ise ezgilerde bu ritimler içerisinde şeklini alırdı, yani belli bir usül içerisine veya kalıp içerisine koymak gerekmiyor.⁷⁹

Ermeni Halk Müziği repertuarında aksak usüllü şarkılardan çok söz edilemezse de 5, 7, 9, 10, 11, 15 zamanlı karma usul yapıları bölgeden bölgeye değişik karakterlerde yer almaktadır. 4 ve 2 zamanlı çift vuruş türküler her yörede kullanılır iken, 5, 8, 10, 11, 15 gibi aksak zamanlı usüller, Malatya, Sivas, Erzincan, Diyarbakır, Maraş, Antep ve Erzurum bölgelerinde görülmektedir. Bu duruma karşı Tokat, Amasya,

⁷⁷ Pakrat Estukyan ile 17 ocak 2014 tarihinde İstanbul'da yapılan yüz yüze kişisel görüşme.

⁷⁸ M. Duygulu, "Anadolu Ermeni Müziğinde Bölgesel Etkileşimler", <http://www.bianet.org/bianet/kultur/7674-ermeni-anadolu>, (16.09.2018).

⁷⁹ Aram Kerovpyan ile 13 ocak 2014 tarihinde elektronik ortamda yapılan kişisel görüşme.

Edirne, İzmit ve Tekirdağ dolaylarında, 2 ve 4 zamanlı yani çift vuruşlu ritmik yapıyla birlikte 7 ve 9 zamanlı aksak ritmik yapıya sahip ezgiler de bulunmaktadır.⁸⁰

Ermeni müziği repertuarı içerisinde yer alan hasat şarkıları, bulgur dövme şarkıları, kilim dokuma havaları gibi iş havaları, iş esnasındaki hareketlerin ritimleriyle bütünleşip özgün bir ezgisel bütünlüğü ortaya çıkarmaktadır.⁸¹

Kafkaslarda doğru gidildikçe genelde 3 zamanlı ve bunun katı olan usüller yaygın bir şekilde kullanılmaktadır. Genelde 3 zamanlı usulü kullanan Kafkas halkları arasında, bazı aksak tartımlı halk ezgilerinin 3 zamanlı usüllere uyarlanmaya çalışıldığı ve notasyonunu da bu düzende yapıldığı görülmektedir. Bu tür zorlamalar ezgisel yürüyüşte ve ritimde kasıllara sebebiyet vermektedir. Müzik yazarları tarafından bilerek ya da bilmeyerek, başka bir yörenin ritmini kendi bölgelerine uyarlamaya çalışmaları, kültürel dejenerasyona sebep olmaktadır. Bu açıdan ritim ve usuller yazılırken çok dikkatli olunmalıdır.⁸²

Kültürler arası ezgisel alışverişe Anadolu'nun doğusunda yaşayan halklarda sıklıkla rastlanmaktadır. Bu ezgi alışverişleri ezginin tümüne etki ettiği gibi sadece bazı motifler, cümleler veya ritim ve usul kalıplarına da etki etmektedir. Bu noktadaki örnekleri çoğunluğu bizlere Ezgi'nin ilk çıkış noktasına gitmek zorunda olduğumuzu gösteriyor. Fakat kültürler arası etkileşimin çok yoğun olduğu ve bu kültürlerin karşılıklı olarak benimsendiği Anadolu'da böyle bir çaba genellikle boşa çıkıyor.⁸³

Anadolu coğrafyası üzerinde bu örnekler çok fazla sayıdadır. Bu bağlamda, Güney'deki Arap havalarıyla, Ege'deki Yunan ve Adalar müzikleriyle, Trakya'daki Rumeli havalarıyla, Doğuda ise Ermenice ve Kürtçe şarkılarla yakın ilişkisi olan Türkçe şarkılar vardır. Özellikle de halkların dilleri ile bağlantılı olarak çeşitlenen bu ortak sayılabilecek ezgiler, her topluluğun kendine özgü ses kültürü ile icra edilmekte ve anlam kazanmaktadır.⁸⁴

⁸⁰ M. Duygulu, "Anadolu Ermeni Müziğinde Bölgesel Etkileşimler", <http://www.bianet.org/bianet/kultur/7674-ermeni-anadolu>, (16.09.2018)

⁸¹ a.g.e

⁸² a.g.e

⁸³ a.g.e

⁸⁴ a.g.e

2.2.4 Kanunun Tampere Sisteme Uyarlanması

Batılılaşma ve modernleşmenin etkisiyle Ermeni Halk Müziği'nin tampere sisteme geçişinin ardından kanun da bundan nasibini alıyor ve yapısal olarak sadece mandallar sökülüyor. Türkiye'de kullanılan kanunda 6'lı ve 12'li mandal sistemi kullanılıyor, günümüz Ermenistan'ında her perdede diyez ve bemol seslerini vermek üzere sadece 2 mandal kullanılıyor.⁸⁵

Pakrat Estukyan'a göre, tampere sisteme geçişin ardından kanunda yapısal ve teknik olarak değişiklikler olmuştur. Türkiye'de kullanılan kanun koma seslerini vermeye daha müsaitken, Ermenistan'da kullanılan kanun tampere sisteme uyarlanmış, içerisinde koma seslerinin bulunmadığı bir yapıya sahiptir. Tampere sisteme geçişten sonra ara mandallar çıkartılmıştır ve her perdede sadece iki tane mandal bırakılmıştır. Bu teknik bir müdahaledir.⁸⁶ Kanun enstrümanında gerçekleştirilen bu değişiklikler Ermenistan'daki kanunçuların üst düzeyde, hız, acelite gibi teknik bir yetkinliğe sahip olmasına sebep olmuştur.⁸⁷

Ermenistan'da kanunu tampere sistemle çalan ilk kişi olarak Haçatur Avetisyan biliniyor fakat 1900'lü yılların başında Arşavir Ferculyan (Ara Sevanyan) kanunu tampere sistemle çalan kişi olarak karşımıza çıkıyor. Kanun Haçatur Avetisyan'ın eline geçtiği zaman zaten tampere sisteme uyarlanmış bir şekildeydi. Haçatur Avetisyan 1950'li yıllarda kanun eğitimini kurumsallaştırmış ve bir kanun metodu yazmıştır.⁸⁸

Saşa Oganezaşvili'nin kemençeyle dördüncü teli takması ve Ermeni Halk Müziğini tampere sisteme uyarlama çalışmalarıyla başlayan, daha sonra Vartan Bun'un önceden 3-5 kişiden oluşan halk topluluklarını, 20-30 kişiden oluşan bir Batı Müziği senfoni orkestraları tarzına dönüştürmesi ve bu konuda birçok çalışma yapmasıyla devam eden ve nihayetinde Arşavir Ferculyan'ın kanunu tampere sisteme uyarlamasıyla son bulan bir süreçten bahsedilebilir.

⁸⁵ Esra Berkman ile 16 ocak 2014 tarihinde İstanbul'da yapılan yüz yüze kişisel görüşme.

⁸⁶ Pakrat Estukyan ile 17 ocak 2014 tarihinde İstanbul'da yapılan yüz yüze kişisel görüşme.

⁸⁷ Aram Kerovpyan ile 13 ocak 2014 tarihinde elektronik ortamda yapılan kişisel görüşme.

⁸⁸ Esra Berkman ile 16 ocak 2014 tarihinde İstanbul'da yapılan yüz yüze kişisel görüşme.

2.2.5 Kanun Eğitimi ve Kurumsallaşma Süreci

1926 yılında açılan Ermenistan Devlet Konservatuvarı halk müziği programı için Saşa Oganezaşvili, bir müfredat önerisinde bulunur. Bu öneri Esra Berkman'ın doktora tezinde şu şekilde yer almaktadır;

Birinci yarıyılıda kabaca, Acem-Arap tonalitelerinin ve dizilerinin araştırılması, doğu müziğinde pentatonizmin anlamı, Acem-Ermeni ve Arap müziği dizileri, bir oktavda 17 ses içeren Ermeni müziği sistemi ile 7 ses içeren Avrupa müziği sistemi, doğu halkları ritimsel özellikleri, melodik modülasyon gibi konulara yer verilir. İkinci yarıyılıda ise, çalgılarla müzik ve dizilere yönelik Arap kuramcılarının reformları ele alınır. Bunların yanında, Arap, Acem ve Kafkas halkları çalgı bilgileri de incelenen konulardan olur. Markarit Prudyan, sağlam bilimsel temellere oturduğunu düşündüğü, teori ile uygulamanın birleşmesini zorunlu hale getirmeyi öneren bu müfredat programının günümüzde dahi konservatuar eğitim sisteminde bütünsel olarak uygulanamadığından yakınır.⁸⁹

1978 yılında Komitas Erivan Devlet Konservatuvarı'nda açılan Halk Müziği bölümünün kurucu üyesi olan ve 1994 yılına kadar bölüm başkanı olan Haçatur Avetisyan kanun ve diğer halk çalgılarının eğitimine imkan tanıyarak halk çalgılarının ve bu özelde, özellikle de kanunun kurumsallaşmasını sağlar. Haçatur Avetisyan Romanos Melikyan Müzik Okulu'nda kompozisyon dersleri almış, klasik Ermeni Müziğini tanıma ve bunun yanında Batı Müziğine ait formlar hakkında bilgisini arttırmaya, bunların yanında kanunla çeşitli konser ve dinletiler vermeye de devam etmiştir.⁹⁰

Haçatur Avetisyan 1950 yılında Romanos Melikyan Müzik Okulu'nda açılan kanun bölümünde eğitmen olur ve kanun eğitimine yönelik ders programı hazırlamaya başlar. Çeşitli Rus ve Avrupa Müziği eserlerini kanuna göre dizayn eder. 1950-1962 yılları arasında devam eden bu yoğun çalışma meyvesini vermeye başlamış ve mezun olan öğrencilerin birçoğu başarılı kanun icracısı olmuş, halk çalgıları topluluklarında yerlerini almış, aynı zamanda kanun dersleri vermeye başlamışlardır. Bu öğrencilerden en popülerleri, ulusal ve uluslararası yarışmalarda çeşitli dereceleri bulunduğu için Anjela Atabekyan olmuştur.⁹¹

⁸⁹ Berkman, 2012, s. 54.

⁹⁰ a.g.e 76.

⁹¹ a.g.e 87.

Haçatur Avetisyan ve Anjela Atabekyan'ın elde etmiş oldukları bu başarılar ve bu başarıların kurumsal bir destek görmesi, kanun enstrümanını Ermenistan'da popüler bir enstrüman haline getirmeye başlamıştır yorumu yapılabilir.

Anahit Valesyan'a, siz konservatuarda nasıl bir eğitim veriyorsunuz sorusunu yönelttiğimizde şöyle bir cevap alıyoruz;

Öncelikle öğrenciye teorik bilgiler derinlemesine verilir. Daha sonra kanunun tutuluşu, mızrabın tele vuruluşu ve duruş prozasyonu gibi temel bilgiler gösterilir. Metodolojik olarak Haçatur Avetisyan'ın metodu üzerinden derslerimizi işleriz. Okul boyunca yüksek disiplinle çalışılmasını isteriz ve çalıştırırız. Bu yüzden öğrencilerimiz mezun olduklarında profesyonel derecede kanun çalarlar. Bu profesyonellik kanunla sınırlı değil tabi ki, teorik müzik bilgileri ve piyano çalma noktasında da profesyonel olurlar.⁹²

Kanun okullarımızda yüksek disiplinle ve ciddiyetle ders vermekteyiz. Öğrenci eğer bu okula girmişse, onun bu enstrümanı icra edeceği kesindir. Öğrencilere birinci sınıftan mezun olana kadar verilecek her şey bellidir, bu bilgiler ve yeterlilikler düzenli olarak sunulmaktadır.⁹³

Kanun eğitimi konusunu Karine Hovhannisyan'a sorduğumuzda şöyle bir cevap almaktayız;

Ermenistan'da kanun sadece Haçatur Avetisyan ekolü ve onun yazdığı metod üzerinden ilerlemektedir. Tampereman sisteme uyarlanmış bir enstrüman olduğu için kanunu çok seri bir çalım tekniği ile icra etmekteyiz. Bu seviyeye gelebilmek için konservatuarda dört sene boyunca ağır disiplinle dersler vermekteyiz. Türkiye'de kullanılan kanunda sol el mandallarla meşgul olduğu için kanun daha çok sağ elle ve sürtme tekniğiyle çalınan bir enstrümandır. Fakat bizde komalar olmadığı için ve sol el boşta olduğu için bu elimizi de ezgi çalarken rahatlıkla kullanabiliyoruz ve sürtme tekniğini kullanmıyoruz. Bu durum kanunda acelite yönünden daha avantajlı olmamızı sağlıyor. Biz, kanunu icra edebilmemiz için sağ ve sol elimizin aynı kuvvette olması gerekiyor fakat Türkiye'de sol el daha pasif olduğu için zayıf kalıyor. Ancak şu da var ki Türk Müziği'nde kullanılan kanunda insan sesiyle yapılacak tüm figürler komalı mandal sistemi sayesinde icra edilebilmektedir.⁹⁴

⁹² Anahit Valesyan ile 13 Mayıs 2017 tarihinde Gümrü'de yapılan yüz yüze kişisel görüşme.

⁹³ Anahit Valesyan ile 13 Mayıs 2017 tarihinde Gümrü'de yapılan yüz yüze kişisel görüşme.

⁹⁴ Karine Hovhannisyan ile 14 Mayıs 2017 tarihinde Erivan'da yapılan yüz yüze kişisel görüşme.

2.3 Klasik Osmanlı Müziğine Katkıda Bulunmuş Bazı Bestekar Ve Kanunçalarlar

2.3.1 Krikor Mehteryan

1866 yılında İstanbul'un Kumkapı semtinde dünyaya geldi. Küçük yaşta patrikhane Kilisesi'nin Başbuğ annesi nigogos Taşçı yandan ders almış ve Taşçı Han'ın ölümünden sonra Krikor Mehteran bu göreve atanmıştır. 20 yaşından itibaren 38 yıl boyunca Patrikhane Kilisesinde başmugannilik görevini yerine getirmiştir.⁹⁵. Başmugannilik görevi boyunca Ermeni Kilise Müziği eserleri icra etmiş ve çok sayıda öğrenci yetiştirmiştir.⁹⁶

Klasik Osmanlı Müziği ile de ilgilenen Mehteryan, kanun çalmayı öğrenmiş ve bu alanda birkaç bestesi de olmuştur.⁹⁷ Geçimini çeşitli müzik topluluklarında kanun icra ederek ve müzik dersleri vererek sağlamıştır. 38 adet eseri Hampartzum Notası ile notaya alınmış fakat birçoğunun hatalı olduğu belirlenmiştir.⁹⁸

Krikor Mehteryan, Batı Müziğini de öğrenmiş ve 1906 yılında ilk çok sesli olan Kudas-i Şerif ayinini yönetmiştir. Birçok başmugannilik görevi yapan talebeler yetiştirmiş ve ölümüne kadar Kahire'deki Ermeni Kilisesinde başmugannilik görevini yerine getiren Mehteryan, 1937 yılında yaşama gözlerini yummuştur.⁹⁹

2.3.2 Karnik Garmiryan

5 Nisan 1872'de İstanbul'un Beyoğlu semtinde dünyaya gelen Karmir yanın annesinin adı Amber, babasının adı Krikor idi. Garmiryan soyadını baba tarafından köklerinin Kayseri'nin Garmir köyüne uzanması sebebiyle almıştır.¹⁰⁰ . İlk öğrenimi sırasında kilise korolarında giden Garmiryan, aynı zamanda kemençe ve kanun icra etmekteydi. 1887'de İstanbul Karaköy'de öğrenime açılmış olan Getronagan Lisesi'ne

⁹⁵ Bora, Emine, Klasik Osmanlı Müziğinde Ermeni Bestekarlar, (1. baskı), Kültür yayınları, İstanbul 2010, s. 133

⁹⁶ Kerovpyan ve Yılmaz, 2010, s. 48.

⁹⁷ a.g.e 48.

⁹⁸ Bora, 2010 s. 134.

⁹⁹ Kerovpyan ve Yılmaz, 2010, s. 48.

¹⁰⁰ Garmiryan, Ara, Bestekar Karnik Garmiryan Hayatı ve Eserleri, (1.Baskı), Aras Yayıncılık, İstanbul 2004, s. 1.

giren Garmiryan, maddi imkansızlıklar nedeniyle öğrenimini tamamlayamayıp 1891'de okuldan ayrılmıştır.¹⁰¹

Muhasebecilik ve katiplik gibi işlerde çalışan Garmiryan, hayatı boyunca müzikle ilgilenmekten vazgeçmedi. Peşrev, saz semaisi, şarkı gibi bir çok forumda 135 eser besteleyen Garmiryan, başka bestekarların eserlerini, Ermeni Kilisesine ait ilahileri ve Bimen Şen'in birçok eserini notaya almış ve böylelikle önemli bir arşiv yaratmıştır. Amansız bir hastalığa yakalanan Garmiryan, iki yıl süren bir hastalık döneminin ardından 13 Eylül 1947'de hayata gözlerini yummuştur.¹⁰²

2.3.3 Garbis Efendi

İstanbul'un Beşiktaş semtinde dünyaya gelen Garbis Efendi piyasada, kanun, tanbur ve keman icra etmekteydi. Boyundan dolayı 'Uzunyan' lakabını da alan Garbis Efendi on civarında eser bestelemiştir. 1925 yılında yaşam gözlerini yummuştur.¹⁰³

2.3.4 Artaki Candan

Artaki Candan o zamanlar Türkiye sınırları içerisinde yer alan Selanik'te 1885 yılında dünyaya geldi. Liseyi Selanik'te okuyan Candan, İstanbul Tıbbiyesi'ni kazanıp iki yıl okuduktan sonra, içindeki müzik aşkı nedeniyle tıbbiyeyi bırakmış ve piyasada kanun icra etmeye başlamıştır. Müziğe başladıktan sonra ailesinin Selanik'e dönmesine rağmen Candan İstanbul'da kalmıştır. Çok sıkıntılı günler geçirmesinin ardından, profesyonel kanun icra etmeye başladıktan sonra Selanikli Ahmet Efendi ile çalışmaya başlamıştır.¹⁰⁴

Tavrı, üslubu ve kendinden emin bir sanatkar kişiliğiyle Candan, Sazına hakim bir icracıydı. Piyasada çalışmasına rağmen piyasa tavrı denen icrayı sevmez müziğe yeni başlayanları bu konuda uyarırdı. Samimi tavrı sebebiyle soyadı kanunu çıktıktan sonra asıl soyismi olan Terziyan'ı bırakıp, Candan soy ismini almıştır.¹⁰⁵. Artaki Candan

¹⁰¹ Bora, 2010 s. 117.

¹⁰² Garmiryan, A., 2004, s. 1.

¹⁰³ Bora, 2010 s. 89.

¹⁰⁴ S. Yener, "Artaki Candan", <http://www.musikiklavuzu.net/?/blog/bestekarlar/artaki-candan-1885-1948>, (17.10.2018).

¹⁰⁵ Bora, 2010 s. 36.

30 ocak 1948 yılında, yani 63 yaşına geldiğinde İstanbul'da mesane kanseri sebebi ile sebebiyle hayata gözlerini yummuştur.¹⁰⁶

2.3.5 Mihran Kavukciyan

1882 yılında dünyaya gelen ve 'Muallim Mihran' olarak tanınan Mihran Kavukciyan, piyano ve kanun icra etmekteydi. Bu iki enstrüman üzerine dersler de veren Kavukciyan aynı zamanda saz imalatçılığı yapmaktaydı. 'Osmanlı Müziği'nde Ermeni Bestekarlar' adlı bir de makalesi bulunan Kavukciyan, 1931 yılında yaşama gözlerini yummuştur.¹⁰⁷

2.3.6 Nubar Efendi

1885 yılında İstanbul'da dünyaya gelmiş, müziğe armonika icra ederek başlamıştır. Âmâ Ali'den musiki ve kanun dersleri alan Nubar Efendi, piyasadaki müzik topluluklarında kanun icra etmiştir. 1920 yılında Bağdat'a yerleşmiş, Kahire ve Beyrut'ta kanun icra etmiş aynı zamanda Halep'te gazino sahibi olmuştur. 1954 yılında 69 yaşına geldiğinde Halep'te yaşama gözlerini yummuştur.¹⁰⁸

2.3.7 Afet Mısırlıyan

1850 yılında İstanbul'un Kumkapı semtinde dünyaya gelen Mısırlıyan'ın asıl adı Hapet'dir. Mızrabının kıvraklığı ve mızrabına hakim oluşuyla tanınan udi Apet'e, ud icrasındaki üstün yeteneğinden dolayı 'Afet' lakabı verilmiştir. 18 yaşında Mısır'a ailesi ile birlikte yerleşen Mısırlıyan udu Kahire'de öğrenmiş, daha önceleri kanun icra etmekteydi.¹⁰⁹

Mısırdan dönüşünün ardında adı Mısırlıyan olarak anılmış, fasıllara katılmaya ve ud hocalığı yapmaya başlamıştır.¹¹⁰ 1905-1908 tarihleri arasında Saz ve Söz musiki dergisi yayınlanan Mısırlıyan, 1922 yılına gelindiğinde 72 yaşında yaşama gözlerini yummuştur.¹¹¹

¹⁰⁶ Yener S. (17.10.2014)

¹⁰⁷ Bora, 2010 s. 159.

¹⁰⁸ a.g.e 179.

¹⁰⁹ Bora, 2010 s. 13.

¹¹⁰ S. Yener, "Afet Mısırlıyan", <http://www.musikiklavuzu.net/?/blog/bestekarlar/afet-misirliyan-1847-1919>, (18.10.2018).

¹¹¹ Bora, 2010 s. 14.

2.3.8 Bimen Şen

1873 yılında Gaspar Dergazaryan adlı Ermeni asıllı bir din adamının dördüncü çocuğu olarak Bursa'da hayata gözlerini açmıştır. Güzel sesi sebebiyle küçük yaştan itibaren kilisede ilahi okumaya başlayan e kısa sürede namlu duyulan Bimen Dergazaryan'ın bu etkileyici icrasını Müslüman Türklerden de sıklıkla dinlemeye gelenler vardı ve Hacı Arif Bey de bunlardan bir tanesiydi. Hacı Arif Bey, Bimen Dergazaryan'ın sesini dinleme vesilesiyle Bursa'ya gelmiş, onun sesinin çok beğenmiş, musikiyi öğrenmesini istemiş ve bunun da yolunun İstanbul'dan geçtiğini söylemiştir. Fakat bu durumu istemeyen ailesi Dergazaryan'ın gitmesine şiddetle karşı çıkmıştır. Bu duruma 3 yıl dayanabilen Dergazaryan 14 yaşına geldiğinde üzerinde az miktar parayla İstanbul'a gitmiş, ancak cebindeki para henüz hiçbir aşama kaydedemediği için tükenmiştir. Bu durum karşısında tekrar kilisede ilahi okuyarak yaşamını sürdürmek zorunda kalmıştır. Kiliseye ibadet etmeye gelen zengin bir Ermeni Dergazaryan'ın sesini Çok beğenmiş, onu himayesine almış ve yanında çalışmak üzere ona katiplik görevini vermiştir. Böylelikle maddi durumunun düzelmesi ile birlikte, hem iş çevrelerini tanıma, hem sarraflık yapma, hem de musiki topluluklarının bulunduğu çevrelere gidebilmeye başlamıştır.¹¹²

Dönemin ünlü bestekar ve müzisyenleri olan Kanuni Hacı Arif Bey, Őevki Bey, Rahmi Bey, Neyzen Aziz Dede, Hacı Kirami Efendi, Tanburi Cemil Bey, Hanende Nedim Bey ve özellikle de Hacı Arif Bey'i dinleyerek musikide olgunlaşması hız kazanmıştır. Hacı Arif Bey'in etkisinde oldukça fazla kalmasına rağmen hiçbir zaman taklitçisi olmamıştır. Hacı Arif Bey ile başlayan şarkı formunun en usta temsilcilerinden biri olarak, özellikle de Türk Fasıl Musikisinin gelişmesinde çok büyük katkıları olmuştur. Türk Musikisi'ne katmış olduğu, değişik form ve usüllerde 600'e yakın eser bulunmaktadır.¹¹³

Atatürk'ün çok beğendiği ve zaman zaman Dolmabahçe Sarayı'na çağırarak dinlediği sanatçılardan biri olan Bimen Dergazaryan'ın soyadı, 'Yüzüm Şen, hatıram

¹¹² Bimen Şen, (1.Baskı), Engürü Türk Müziği Derneği, Ankara 2004, s. 6.

¹¹³ a.g.e 6.

şen, meclisim şen, mevkim Gülşen' adlı kürdilihicazkar bestesinin çok beğenilmesi üzerine 'Şen' olarak değiştirilmiştir.¹¹⁴

Bimen Şen 26 Ağustos 1943 tarihinde yaşama gözlerini yummuş, naaşı içerisinde çok önemli sanatçıların da bulunduğu kalabalık bir topluluk tarafından Feriköy Ermeni Mezarlığı'na defnedilmiştir.¹¹⁵

2.3.9 Kemani Sarkis Efendi Suciyan

Babası Üsküdarlı kemençeci Onnik Efendi Suciyan, annesi Evdoksi Madatyan olan Kemani Sarkis, 18 Eylül 1855 de İstanbul'un Beşiktaş semtinde dünyaya geldi. Musiki eğitimine ailede başlayan Sarkis Efendi, Kemani Aliksan Ağa'dan özel musiki dersleri almıştır. 1921 yılında eşi Lusi Yeramyan ile birlikte Paris'e yerleşmişlerdir.¹¹⁶

2000'li yıllara kadar 30 civarında bestesi olduğu tahmin edilen Sarkis Efendi'nin son yıllarda saklı kalmış 100 adet eseri daha gün yüzüne çıkmıştır. En meşhur bestelerine örnek olarak 'Darıldın mı gülüm bana, bakmıyorsun hiç bu yana', 'Kimseye etmem şikayet' adlı eserleri gösterilebilir. Kemani Sarkis Efendi, 12 Aralık 1943'te Paris'teki evinde yaşama gözlerini yummuştur.¹¹⁷

2.3.10 Tatyos Efendi (Kemani ve Kanuni)

1858 yılında İstanbul'un Ortaköy semtinde dünyaya gelen Tatyos Efendi, Klasik Osmanlı Müziği'nin en önemli Ermeni bestekarlarından biri olma özelliğini taşıyor. Ortaköy Ermeni Kilisesi Mugannilerinden Manokyan'ın oğlu olan Tatyos Efendi'nin asıl adı, Tateos Enkersciyan'dır. Ortaköy Ermeni İlkokulu'nu bitirdikten sonra bir çilingirin yanında çırak olarak çalışan Tatyos Efendi, müziğe olan aşırı düşkünlüğünden kaynakları işi bırakmış ve biriktirmiş olduğu parayla kendisine ikinci el bir kanun satın alarak dayısı Movzes Papazyan'dan ilk kanun derslerini almaya başlamıştır. Bir süre amatör topluluklarda kanun icra eden Tatyos Efendi, daha sonra kanun çalmayı bırakıp kemana geçmiş ve Ama Sebuhan'dan keman dersleri almıştır. Ayriyeten Asdik ve Civan kardeşlerden dersler alarak musiki bilgisini arttırıp pekçok fasıl icra etmiştir. Fasıl

¹¹⁴ a.g.e 7.

¹¹⁵ a.g.e 7

¹¹⁶ Suciyan, Talin, Kemani Sarkis Efendi Suciyan Hayatı ve Eserleri, (1.Baskı), Aras Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 1.

¹¹⁷ a.g.e 1.

müziğinde bir çok önemli besteye sahip olan Tatyos Efendi, iyi bir bestekar olmasına karşın sazandeliğinin çokta iyi olmadığı söylenir.¹¹⁸

Tatyos Efendi yaşamının son yıllarında yoksulluk ve yalnızlık içinde yaşamış ve içkiye olan düşkünlüğü yüzünden 'kara sarılık' diye adlandırılan karaciğer sirozuna yakalanmış, 13 Mart 1915'te yani 55 yaşında yaşama gözlerini yummuştur. Vefalı dostlarından biri olan Ahmet Rasim Bey, sözlerini de kendisinin yazdığı uşşak makamındaki Beste'nin Tatyos Efendi'nin 'ömrünün hasılası' olduğu tabirini kullanıyor. İşte o çok bilinen bestenin bir dörtlüğü,¹¹⁹

Ganzedeyim deva bulmam
Garibim bir yuva kurmam
Kaderimdir hep çektiğim
Ağlarım hiç reha bulmam

2.4 Bağımsız Ermenistan'da Geleneksel Ermeni Müziği Özelinde Kanun

2.4.1 Kanunun Geleneksel Ermeni Müziği'ndeki Yeri, Önemi Ve Orkestralardaki Kanun Kullanımı

Batılılaşmanın etkisiyle halk müziği ve bu özelde kanunun Batı Müziği Ses Sistemine uyarlanmasıyla birlikte yapısal olarak değişikliğe uğraması, halk tarafından karşılığını buldu ve kısa sürede popülerleşmeye başladı. Devamında Haçatur Avetisyan'ın Tampereman Sisteme uyarlanmış kanun üzerine bir çok eser yazması ve bu eserlerle büyük başarılar elde etmesi, Ermenistan'daki kanun çalma geleneğinin bugünkü halini almasında ve gelenekselleşmesinde büyük etkisi olmuştur. Haçatur Avetisyan'ın kanun öğrencilerinden Anjela Atabekyan'ın da ulusal ve uluslararası alanda elde etmiş olduğu başarılar, kanun enstrümanının Ermenistan'da daha çok kadınlar tarafından çalınan bir çalgı olmasına büyük etkisi olmuştur.¹²⁰

Pakrat Estukyan'ın aktardığına göre, Türkiye'deki bir orkestrasyonda, birden fazla bağlama, keman görülebilir ancak kanun genelde bir tane olur. Ermenistan'da ise bir orkestrada dört tane yedi tane kanun gördüğümüz zamanlar olmuştur ve bunların

¹¹⁸ Bora, 2010 s. 237.

¹¹⁹ a.g.e 242.

¹²⁰ Pakrat Estukyan ile 17 ocak 2014 tarihinde İstanbul'da yapılan yüz yüze kişisel görüşme.

hepsi aynı ezgiyi de çalmıyor. Her kanun farklı polifonik ezgiler tınlatmaktadır. Kanun ana melodiyi çaldığı için Ermeni Koroları'nda ana bir saz olarak kullanılıyor, tamamlayıcı bir saz değildir.¹²¹

Ermenistan'da kanun çalışmak büyük disiplin işidir. Bu disiplin kaynağını Sovyet Rus geleneğinden almaktadır. Bu geleneğe göre kurulan korolar büyük ve kusursuz olmalıdır. Bu yüzden de burada kurulan korolarda bir değil birden fazla kanun enstrümanı bulunmaktadır. Eğer bir koroda dört adet tar bulunuyorsa, dört adet de kanun bulunmalıdır ki balans dengelenebilsin.¹²²

2.4.2 21.yy Ermeni Kanun İcracıları

2.4.2.1 Hasmik Leyloyan

28 Eylül 1954 yılında dünyaya gelen Hasmik Leyloyan, Romanos Melikyan Müzik Okulu'ndan mezun olduktan sonra Devlet Filarmoni Orkestrası'na solist kanunçalar olarak girmiştir. 1978'de konservatuarda kanun ana sanat dalının açılmasıyla birlikte bu bölüme kabul edilir ve 3 yılda bu bölümü de başarıyla bitirir. Daha sonra Haçatur Avetisyan'ın istemiyle konservatuarda kanun eğitmeni ve pedagoğ olarak çalışmaya başlamıştır ve halen bu görevini yerine getirmektedir.¹²³

2.4.2.2 Tsovinar Hovhannesyan

Tsovinar Hovhannesyan, okul grubuyla festival ve yarışmalara katılır. Gümrü Garamurza Koleji'nde iken Avetisyan adına kurulmuş olan topluluk şekillenmiş ve daha sonra da kurumsallaşmıştır. Tsovinar Hovhannesyan bu toplulukta bir süre kanunçalar olarak bulunmuş. Tatul Altunyan Halk Enstrümanları Topluluğu'nda kanunçalarlık yapmış. Solist kanunçalar olarak da solo bir çok konser vermiştir. Kemeçe virtüözü Ghagik Muradyan'la ikili olarak yurt içi ve yurt dışında pek çok konserler düzenlemişlerdir. Şu anda Konservatuarda doçentlik kadrosunda yöneticilik ve kanun eğitmenliği görevlerine devam etmektedir.¹²⁴

¹²¹ Pakrat Estukyan ile 17 ocak 2014 tarihinde İstanbul'da yapılan yüz yüze kişisel görüşme.

¹²² Karine Hovhannesyan ile 14 mayıs 2017 tarihinde Erivan'da yapılan yüz yüze kişisel görüşme.

¹²³ Berkman, 2012, s. 155.

¹²⁴ a.g.e 155.

2.4.2.3 Karine Hovhannisyan

Kanunu Diran Çuhaciyen Müzik Okulunda öğrendi. Daha sonra Arna Babacanyan müzik okulunda 4 yıl okudu. Daha sonra 1986 yılında Gomidas Konservatuvarına girdi ve aynı üniversitede 2 yıl doktora yaptı. Üniversitede Kompozitör Haçatur Avetisyan'ın kanun öğrencisi olarak okudu. 1991 yılında mezun olmasıyla birlikte Komitas Erivan Devlet Konservatuvarı Halk müziği Bölümü Kanun dalında eğitimlik görevine başlamış, 2004 yılında doçent, 2010 yılında ise profesör ünvanını almış ve şu anda da bu görevini aynı kurumda devma ettirmektedir. Birçok ulusal ve Uluslararası festival ve yarışmalarda çeşitli dereceleri bulunmaktadır.¹²⁵

Bayan Karine, başarılarının ardındaki çalışma disiplini ve makamsal müzik icrası hakkındaki düşüncelerini yapmış olduğumuz görüşmede şu sözlerle dile getiriyor;

Uzun yıllar boyunca ermeni kanununu ve ermeni kanun okulunu temsil ettim ve etmekteyim. Bu yüzden kanunu büyük bir disiplin ve sabırla günümün çoğu vaktini alacak şekilde çalıştım. Bizim burada okuduğumuz ve ders verdiğimiz kanun okulları Türkiye'deki ve diğer bir çok orta doğu üniversitelerinkinden biraz daha farklı bir yapıya sahip. Burada sert bir disiplinle kanun çalışıyor ve öğrencilerimizi de bu şekilde çalıştırıyoruz.¹²⁶

Haçatur Avetisyan'a kadar ermeni kanunu makamsal bir yapıya sahipti fakat Haçatur Avetisyan'dan sonra kanun tampereman sisteme uyarlandı ve her perdede iki mandal olacak şekilde tasarlandı. Böylelikle yarı Avrupalı bir enstrüman haline geldi. Ermeni halk şarkıları Gomidas tarafından tampereman sisteme uyarlandı. Haçatur Avetisyan ise kanun özelinde bu uyarlamayı yaptı.¹²⁷

Hovhannisyan tampereman sisteme uyarlanmış bir kanun çalmasına rağmen koma sesleri Ermeni Müziği için çok önem arz ediyor. İcra ettikleri eserlerde koma sesleri, vibrasyon, çarpma ve fiske gibi tekniklerle elde ediyoruz. Fakat Türkiye'ye geldiğim zaman Göksel Baktagir ile karşılaştıktan sonra koma seslerin olmamasının bizi kısıtlayan bir durum olduğunu fark ettim. Çünkü eser içinde çeyrek tonları elde edebilmek için uyguladığımız teknikler hem yeterli kalmıyor, hem de bizi makamsal müzik icrasında zorluyor. Bu duruma rağmen kanuna mandal takılmamasının sebebi ise Haçatur Avetisyan ve sonrasında sonra tampereman kanuna özel metodların ve eserlerin yazılması ve bir gelenek haline gelmesidir.¹²⁸

¹²⁵ Karine Hovhannisyan ile 14 Mayıs 2017 tarihinde Erivan'da yapılan yüz yüze kişisel görüşme.

¹²⁶ Karine Hovhannisyan ile 14 Mayıs 2017 tarihinde Erivan'da yapılan yüz yüze kişisel görüşme.

¹²⁷ Karine Hovhannisyan ile 14 Mayıs 2017 tarihinde Erivan'da yapılan yüz yüze kişisel görüşme.

¹²⁸ Karine Hovhannisyan ile 14 Mayıs 2017 tarihinde Erivan'da yapılan yüz yüze kişisel görüşme.

2.4.2.4 Alvert Mirzoyan

İlk olarak Erivan Devlet Müzik ve Dnas Topluluğu'nda kanun çalmaya başlayan Mirzoyan daha sonra Devlet Halk Enstrümanları Topluluğu'nda da solo kanunçalar olarak görev yapmıştır. Ardından Devlet Filarmoni Orkestrasına girmiş ve 15 yıl solo kanunçalar olarak görev yapmıştır.¹²⁹

1983 yılında Aspiranturayı bitirmesiyle birlikte Avetisyan, Mirzoyan'ı kendisine asistan olarak almıştır. 2003 yılında doçent, 2005 yılında ise profesör ünvanını alan Alvert Mirzoyan, halen Erivan Komitas Konservatuarı Halk Müziği Bölümü'nde kanun dalında öğretim üyeliği görevini devam ettirmektedir.¹³⁰

2.4.2.5 Kevork Mikael Haçaturyan

Kevork Mikael Haçaturyan, 1962 yılında Biyonerler Okulu'nda ilk kez kanun sınıfını kuran kişi olmuştur. 1991 yılına kadar buradaki eğitimciliğini sürdüren Haçaturyan, 12-13'erli gruplar halinde öğrencilere kanun eğitimi vermiştir. Haçaturyan, Avetisyan'ın bu kanun sınıfını ziyaret ettiğini ve burada verilen eğitimi çok beğendiğini söylemiştir. Yetiştirdiği kanun gruplarıyla pek çok festival katılımı konser etkinliği düzenlemiştir ve bu etkinliklere ilgi yoğun olmuştur. Normalde pedagog olan Khaçaturyan, başka bir meslekle hayatını kazanmıştır.¹³¹

2.4.2.6 Anahit Valesyan

Erivan Konservatuarını bitirmesinin ardından Gümrü'ye yerleşen ve 1991-2001 yılları arasında kolejde kanun eğitmenliği yapan Anahit Valesyan, günümüzde Devlet Konservatuarının Gümrü şubesinde kanun eğitmeni olarak doçent kadrosunda görev yapmaktadır. Ayrıca, 1997'de kurulan ve Gümrü'de çalışmalarını Sebuhan Abkaryan şefliğinde sürdüren Kohar Orkestrası'nda kanunçalar olarak görev yapmaktadır. Bu toplulukla yurtiçi ve yurt dışı bir çok turneye katılmıştır. 1986-1987 yılında devlet tarafından düzenlenen Sayat Nova Yarışması'na katılmış ve birinci olmuştur. Aynı yarışmada Karine Hovhannesyan üçüncülük derecesine ulaşmıştır. Karabağ olayına kadar Azerbaycan'la ilişkilerin iyi olduğu dönemlerde düzenlenen Hacıbeyov gibi

¹²⁹ Berkman, 2012, s. 154.

¹³⁰ a.g.e 155.

¹³¹ a.g.e 155.

festival yarışmalarına katılım göstermiş ve bu yarışmalarda da çeşitli dereceleri bulunmaktadır. Konservatuarda okuduğu dönemde Karine Hovhannesyanyan ile birlikte Halk Çalgıları Topluluğu'nda kanun icra eder ve bu toplulukla yurtiçi ve yurtdışı birçok konser etkinliğine katılım gösterirler.¹³²

2.4.3 Cinsiyet Bağlamında Kanunçularlar



Şekil 8 Anjela Atabekyan

Anjela Atabekyan, Haçatur Avetisyan'ın ilk öğrencisi olup, 20. Yüzyıl Ermeni kanun ekolünün ilk ve en parlak kanunçularındandır. Atabekyan'dan ilham alarak kanun çalmaya başlayan bir çok kadın sayesinde, kanun enstrümanı Ermenistan'da bir kadın çalgısı olarak görülmeye başlamıştır. Meragulyan Orkestrası'nda 40 yıl boyunca solist kanunçular olarak görev yapması ve bu orkestranın radyo ve televizyona bağlı olması sebebiyle görsel ve işitsel olarak da halka

ulaşır ve bu sebeple tüm halk tarafından sevilen, tanınan ve başarılarıyla övülen bir sanatçı haline gelmiştir. Erivan'da düzenlenen 4. Gençlik Festivali'nde birincilik ödülü, Moskova'da düzenlenen dernekler arası yarışmalarda birincilik ödülü sonra uluslar arası ölçülerde altın madalya kazanarak bir yıl içerisinde 3 altın madalya kazanıp büyük bir başarıya imza atan Atabekyan, 1970 yıllarında Macaristan'da beşinci altın madalyasını da kazanır. Dünyanın pek çok ülkesinde katıldığı yarışmalardan aldığı ödülleri ve verdiği başarılı konserler sebebiyle devlet tarafından 1976 yılında Devlet Sanatçısı ve 1985 yılında 'Ermenistan Halk Sanatçısı' ödülleriyle lâyık görülür. Konservatuardaki kanun eğitimciliği devam ederken aynı zamanda Ermenistan Kültür Bakanlığı çatısı altındaki eğitim merkezinde yirmi beş yıldır görev yapmaktadır. Bu kurumun görevi, Ermenistan çapındaki tüm müzik okullarındaki eğitim programlarını hazırlamak ve eğitim metodolojisini kurmak, öğretmen yetiştirmek, eğitici filmle hazırlamak, konser ve yarışmalar düzenlemek ve bu etkinliklerin toplum toplumun tümüne ulaşmasını sağlamaktır.¹³³

¹³² a.g.e 156-157.

¹³³ a.g.e 142-156.

Karine Hovhannisyan'a göre, kanunun Ermenistan'da bir kadın enstrümanı olmasının en büyük sebebi Haçatur Avetisyan'ın ilk öğrencisi olan Anjela Atabekyan'ın kanunu profesyonel düzeyde çalması ve kanun için düzenlenen yarışmalarda derece almasıdır. daha sonra basın yayın organlarını da etkisiyle doğal bir süreçle kanun kadın enstrümanı halini almaya başladı. Bunun dışında kanunun yapısal olarak dışı bir enstrüman olması ve estetik açıdan kadına daha çok yakışması da kanunun Ermenistan'da bir kadın enstrümanı olmasının sebepleri arasında gösterilebilir.¹³⁴

Anahit Valesyan'ın aktardığına göre, Haçatur Avetisyan'a kadar kanun kadınların değil erkeklerin icra ettiği bir enstrümandı. Fakat, Haçatur Avetisyan'ın öğrencisi olan Anjela Atabekyan'ın kanun alanında ulusal ve uluslararası birçok başarı elde etmesi, özellikle de kadınların da bu işi yapabileceğine dair bir kanıt olmuş ve bu kanıt Ermenistan'da kadınlar için bir itici güç halini almıştır. Bu güçle birlikte kanun zamanla Ermenistan'da bir kadın enstrümanı halini almıştır. Tabi bu sadece kanunla sınırlı değil, klarnet, duduk, dhol gibi enstrümanları çalan bir çok kadın vardır.¹³⁵

Bu durumun sebeplerinden biri de Ermenistan'da diğer komşu ülkelere göre farklı bir kültürel yapının hüküm sürmesi olabilir. Bu konuda özellikle komşu ülkelerin müslüman kültürüne bağlı olması, komşu ülkelerimizde erkek egemen bir zihniyet bakış açısının sürülmesi, bu özelde kanunun kadınların çok çalmadığı bir enstrüman olmasına sebep olmuş olabilir.¹³⁶

Avetisyan'ın kanun enstrümanını kurumsallaştırması, Atabekyan'ın başarıları saebebiyle toplum geneline yayılması ve devletin desteği sayesinde, bu ekolü sağlamlaşmış ve geleceğe kesintisiz bir şekilde aktarımı sağlanmıştır.¹³⁷

¹³⁴ Karine Hovhannisyan ile 14 Mayıs 2017 tarihinde Erivan'da yapılan yüz yüze kişisel görüşme.

¹³⁵ Anahit Valesyan ile 13 Mayıs 2017 tarihinde Gümrü'de yapılan yüz yüze kişisel görüşme.

¹³⁶ Anahit Valesyan ile 13 Mayıs 2017 tarihinde Gümrü'de yapılan yüz yüze kişisel görüşme.

¹³⁷ Esra Berkman ile 16 Ocak 2014 tarihinde İstanbul'da yapılan yüz yüze kişisel görüşme.

BÖLÜM 3. TÜRKİYE'DE KANUN KULLANIMI İLE ERMENİSTAN'DAKİ KANUN KULLANIMININ KARŞILAŞTIRILMASI

3.1 Kanunun Tarihçesi

Kanun kelimesi Arapça bir kelime olmakla beraber, Arap diline de Yunaca'daki "Kanon "(kural, kanun) kelimesinden geçtiği bilinmektedir.¹³⁸ 11. yüzyılda Araplar tarafından İspanya'ya, ordan Avrupa ve Hindistan'a kadar yayılımı sağlanmış olan kanun enstrümanı kelime olarak Binbir Gece Masallarında "Kanun Mişri" olarak geçmektedir. İbn Harezmi de kanun çalgısından "Sazların Kralı" olarak bahseder.¹³⁹

Kanunun, Türk bilginlerinden Farabi tarafından icat edildiği söylenmektedir.¹⁴⁰ Kanun çalgısının bulucusu olarak İbn Hallikan kitabında Farabi'yi işaret etmiş ve devrin İslam büyüklerinden Seyf-üd Devlet'in musiki fasıllarında kanun icra ettiğini şu sözlerle belirtmiştir.¹⁴¹

Zahir budur ki fende de maharet-i tame gizola dedik de Farabi;

Evet deyub tasdik eyledikten sonra, derhal miyanında bir kese ihrac edub içinden bir saz çıkardı. Düzen verub çalmağa başladıkda cümle meclisde olanlara hande-i izticarı ârız oldu. Badehu bir ahir düzen verub nevahat eyledikçe cümlesi hada narub, hatta kapıda olanlar bile haba varmağın, meclisden Farabi çıkıb gitti. Asla bir kimse agah olmadı." Kanun (bu çalgı bazı kaynaklarda ud dişye geçer) dinlemekle mütearif olan bu sazı ibtida Farabi terkib ve icad ettiği menkuldür.¹⁴²

Ermenistan'da Karine Hovhannisyan, Anahit Valesyan ve Garo Şaboyan yapılan görüşmelerde kaynak kişiler, kanun enstrümanının Ermenistan'da 4. yüzyılda var olduğuna dair bir iddia öne sürmüşlerdir. Bu söylemlerini kanıtlayacak belgelerin de şuan Ermenistan'da bir müzede olduğunu belirttiler fakat maddi ve zaman yönünden sınırlılıklarımızdan kaynaklı belgelere ulaşma imkanımız olmamıştır.

Kanunun, antik çağda Mısır ve Sümerler tarafından kullanıldığını gösteren bazı tarihi belgelerle birlikte, bir Arap rivayetine göre de kanun enstrümanını 13. asırda Horasanlı Bermek ailesinden İrbil doğumlu İbn-i Hallegan'ın icat ettiği söylenmektedir.

¹³⁸ "Kanun", <http://www.turkishmusicportal.org/tr/calgilar/klasik-turk-muzigi-kanun>, (21.02.2019).

¹³⁹ Sarı, Ayhan, Türk Müziği Çalgıları, (1. Baskı), Nota Yayıncılık, İstanbul 2012, s. 95.

¹⁴⁰ Aydoğdu, G. ve T. Aydoğdu, Kanun Metodu, , (1. baskı), Yurtrenkleri Yayınevi, Ankara 2004, s. 24.

¹⁴¹ Sarı, 2012, s. 95.

¹⁴² a.g.e 95.

Albert Lavignac'ın "Encyclopedi de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire" (Konservatuar Lügatı ve Müzik Ansiklopedisi) adlı ansiklopedisinde kanunun bir Arap çalgısı olduğunu belirtmiştir. Bu noktada bazı kaynaklarda Farbi'nin kanun enstrümanında bazı değişiklikler yaptığı ileri sürülmektedir.¹⁴³

Evliya Çelebi seyahatnamesinde (İst. 1611-1682) kanun çalgısının mucidi olarak Ali Şah isimli bir kanun üstadını işaret etmiştir fakat bu bilginin gerçeği yansıtmadığı ve o zamanın halkı arasındaki söylentiler olduğu ortaya çıkmıştır.¹⁴⁴

Bir efsaneye göre de, ağaç üzerinde ölmüş bir kuşun, dallardan aşağı sarkan ve kuruyan bağırsaklarına rüzgarın vurmasıyla ortaya çıkardığı tınılardan esinlenerek kanun enstrümanının icat edildiği söylenmektedir.¹⁴⁵

Kanun çalgısının isminin geçtiği bazı belgeler; Fatih zamanında (1451-1481) Abdülaziz Çelebi tarafından yazılan Nekavet-ül Edvar adlı kitabı, 1524 yılında vefat eden Şair Revani'nin "İşaretname" adlı eseri, 17. yüzyılda yaşayan Evliya Çelebi'nin Seyahatnamesi, Topkapı Sarayı Arşivi'nin 2344 no'lu ve 1680 tarihli Harç-ı Hassa defteri ve 17. yüzyıl şairlerinden Cevri'nin bir şiirinde "kanunçe" isimli bir enstrümandan bahsetmesi şeklinde sıralanabilir.¹⁴⁶

Türkiye'de kullanılan kanuna bakıldığında eski dönemlerde kanunun mandalsız olduğu görülmekte ve 19. yüzyılın son çeyreğinde kanun yapımcısı Emin Usta tarafından kanuna mandal tahtası ve mandalların eklendiği düşünülmektedir. Şüphesiz kanuna mandal sisteminin eklenmesi, makamsal müziğin icrasını kanun açısından kolaylaştıran ve zenginleştiren bir hamle olmuştur. Yüzyılı aşkın süredir bu mandal sisteminin kullanılması sebebiyle Türkiye'de kanun çalgısı ile makamsal müzik icrasının son derece profesyonel seviyelere ulaştığı söylenebilir.

Ermenistan'a baktığımızda ise karşımıza Haçatur Avetisyan adında bir kanunçalar ve bestekar çıkıyor. Yapılan kaynak taramaları ve görüşmeler ışığında Haçatur Avetisyan'a kadar, yani 20. yüzyılın ortalarına kadar, Ermenistan'da köklü bir kanun geleneğinin olmadığı görülmüştür. 19. yüzyılın son çeyreğinde başlayan Ermeni

¹⁴³ Aydoğdu ve Aydoğdu, 2004, s. 24.

¹⁴⁴ Sarı, 2012, s. 95.

¹⁴⁵ Aydoğdu ve Aydoğdu, 2004, s. 25.

¹⁴⁶ Sarı, 2012, s. 98-99.

Halk Müziğinin tampere sisteme uyarlanması çalışmaları sonucunda, kanun enstrümanı da bu çalışmalardan mandalların sökülmesi suretiyle nasibini almıştır. Mandalların sökülmesiyle birlikte geleneksel icraya ait bir çok nüans da ortadan kayboluyor. Kanunda mandal sisteminin bulunmaması Ermensitan'daki kanun tavrının temelini oluşturmuş, kanunçularların klasik müzik icrasında enstrümanlarına hız ve teknik yetkinlik yönünden oldukça hakim olmalarını ve bugünkü Ermeni kanun üslubunu ortaya çıkmasına sebep olmuştur.

Kanun çalgısının kim tarafından icat edildiği yönünde çeşitli söylentiler olmasıyla birlikte göz ardı edilemez bir gerçek vardır ki bu da kanunun zaman içerisinde bir çok halk tarafından yapısal ve icrasal yönden değişikliğe uğratılmış olmasıdır. Bugünkü geldiğimiz noktada önemli olan, tavır ve üslub yönünden meydana gelen bu farklılıkları ortaya çıkarabilmektir. Yazmış olduğum tezde bu özelde Türk ve Ermeni kanununun birbiri arasındaki farkları incelenmiş ve ortaya konulmuştur.

3.2 Türk Kanunu ile Ermeni Kanununun Yapısal Açıdan Karşılaştırılması

Tarih boyunca, değişen toplumsal yapı ve kültür politikaları sebebiyle enstrümanlarda da yapısal ve icrasal olarak birçok farklılıklar meydana gelmiştir. Kanun da bu değişikliklerden nasibini almış, zamanla birçok değişikliğe uğratılmıştır.

Türk Müziği özelinde bakıldığında, 15. yüzyılda yazılan bir nazariyat kitabı olan Ahmedoğlu Şükrullah'ın Edvar-ı Musiki adlı kitabında kanun enstrümanı hakkında şöyle deniyor:

Kanunun bir yanı enli bir yanı ensiz olmalıdır. Bir yanının uzunluğu üç karış, bir yanının genişliği bir buçuk karış olmalıdır. Ağacı zerdali ağacı olmalıdır. Kanunun derinliği üç buçuk parmak olmalıdır. Telleri 64 adet olmalı, üç tel aynı sese çekilmelidir.¹⁴⁷

15. yüzyılda yaşamış olan bir Türk bilgini olan Ahmedoğlu Şükrullah'ın "Kitab-ül Edvar" adlı kaynağından edinilen bilgilere göre kanun çalgısında deri bölümü ve tını deliklerine rastlanmakta, sol üst köşe ile sağ üst köşe arasının alt uzun kenarın (67,5 cm) yarısı kadar olduğu görülmüştür. Tını kutusu zerdali ağacından yapılmış olup derinliği 8 cm'dir. Buradan da anlaşılacağı üzere, tını kutusu bugünkü şeklinden daha derin bir yapıya sahiptir. Yirmi bir tanesi üç telli, bir tanesi de tek telli ses olmak üzere toplamda

¹⁴⁷ Kamiloğlu, Ramazan, " Ahmed Oğlu Şükrullah Ve 'Edvar-ı Mûsiki' Adlı Eseri", Ankara Üniversitesi, İslam Tarihi Ve Sanatları Anabilim Dalı, Ankara, 2007, s. 151-152.

64 adet tel bulunmaktadır. Bu tel yapısıyla ve ayrıca boyut olarak da günümüzde kullanılan kanundan daha küçüktür. Kısa kenarı 34 cm, uzun kenarı 67,5 cm, burgu tahtasının uzunluğu 53 cm ve tellerin bağlandığı kenar bugün 40 cm iken o zaman 45 cm idi. Bugünkü gibi burgular tellerin devamında değil eşkenar bir üçgenin köşe noktalarını andıran bir biçimde dizilmiştir. Ahmedoğlu Şükrullah enstrümanın, tüylerle ve tüyleri elde tutmaya yarayan iki cihazcıkla çalındığını belirtmiştir.¹⁴⁸

18. yüzyılda Kemani Hızır Ağa'nın "Tefhim-ül Makamat" adlı eserine bakıldığında çalgının tını delikleri ve deri bölümü olduğu görülmektedir. Bugünkünden farklı olarak birinci delik ortanın biraz sağ tarafında, daire şeklinde ve ortalama 10-15 cm çapında; ikinci delik sol alt köşede, daire şeklinde ve 8-10 cm çapında; üçüncü delik ise iki deliğin tam ortasında ve bu deliklerden en küçüğü olarak yer almaktadır. Bugünkü gibi tını delikleri üzerinde yer alan kafesler bulunmamaktadır. Sağ üst ve sol üst köşe arası uzun kenarın yarısı kadar oluşu görülmüş olup, bu oran günümüz kanunlarında küçülmüş olmaktadır. Burgular bugünkü gibi tellerin devamında yer almaktadır.¹⁴⁹

N. Rüştü Büngül'ün Eski Eserler Ansiklopedisinde "Üç asır evvel kanun çalan bir saraylı" yazısıyla verdiği karanlık görünümlü bir resimde, çalgının sol üst köşesi ile sağ üst köşesi arasının alt uzun kenarın beşte dördü uzunluğunda olduğu görülmektedir. Burguluk bugünkü geleneksel halindeki yamukluktan daha az yamuk bir haldedir. Kanun icracısının kadın olduğu, kanunu bugünkü şekliye kucağına oturttuğu fakat bugünkü gibi mızraplarla değil parmaklarını kullanarak sazı icra ettiği görülmektedir.¹⁵⁰

19. yüzyıl kanun yapımcısı olan Mahmut Usta'nın kanunlarında da tını delikleri ve deri bölümü bulunmaktadır. Günümüze oranla tını delikleri biraz daha küçüktür ve gül şeklindeki oyma kafeslerle estetize edilmiştir. Kemani Ağa'da görülen uzun kenarın ortasında tını delikleri Mahmut usta ve sonrasında görülmemiştir. Burgu tahtasının dil tarafı dalgalı olarak süslenmiştir. Sol alt köşede incelerek yükselen kubbeye benzer bir

¹⁴⁸ Sarı, 2012, s. 104.

¹⁴⁹ a.g.e 104.

¹⁵⁰ a.g.e 104.

şekil ve sol üst köşede yaprak şekli bulunmaktadır. Perde sayısı 24-25'dir ve mandal kullanmamıştır.¹⁵¹

19. yüzyılın son çeyreğinde, Mahmut Usta'nın kalfası olan Emin Usta, Mahmut Usta'nın yapmış olduğu kanun modelini biraz büyütmüş ve göğüs yapımı için çınar ağacını tercih etmiştir. İlk yaptığı kanunlarda ustasının şekillerini kullanan Emin Usta daha sonra açık olan tını deliklerini gül şeklindeki oyma kafeslerle örtmüştür. Burgu tahtasının sol alt ve üst köşesinde ustası gibi kubbe şeklini kullanmıştır. Günümüzde kanunda bulunan mandal ve mandal tahtasını çalgıya eklemiştir.¹⁵²



Şekil 9 Ermenistan'da Kullanılan Kanun



Şekil 10 Türkiye'de Kullanılan Kanun

Türk ve Ermeni kanunlarına bakıldığında genel olarak, eni 38-40 cm, kalınlığı 4-6 cm ve boyu 95-100 cm arasında sağ tarafı iki dik açılı yamuk şeklindeki bir enstrümandır.¹⁵³ 24-27 arasında değişen perde yapısına sahip kanunların her bir perdedeki sesini 3 tel tınlatmaktadır. Eski dönemlerde bağırsaktan yapılan teller kullanırken günümüzde müzik aletleri için özel olarak tasarlanmış misina teller kullanılmaktadır.

¹⁵¹ a.g.e 104.

¹⁵² a.g.e 105.

¹⁵³ Aydoğdu ve Aydoğdu, 2004, s. 26.

3.2.1 Göğüs Bölümlerinin Karşılaştırılması

Kanunun göğüs bölümü mandal tahtasının yamuk kenarından kısa kenarın üçte birlik bölümüne kadar uzanır.¹⁵⁴ Göğüs tahtasında genellikle en iyi sesi verdiği için genel olarak çınar ağacı kullanılır.¹⁵⁵ Çınar ağacından sonra en iyi sesi ladin ağacı verir, bunun dışında iyi sonuç vermemesiyle birlikte ceviz ağacı da kullanılabilir. Göğüs bölümünün altında, kabarma ve çökmenin önüne geçilebilmesi için balkonlar bulunmaktadır.¹⁵⁶ Tını kutusunun altında bulunan ve sesi dışarıya veren alt tablanın tel düğümlene kenarı 39 cm, küçük kenarı 26 cm, yamuk kenarı ise 85 cm uzunluğundadır.¹⁵⁷ Alt tabla ıhlamur ağacı veya sıkıştırılmış kontrplaktan yapılmaktadır.¹⁵⁸ Bu göğüs tahtası özelliklerinin Türk ve Ermeni kanunları için ortak özellik taşıdığı söylenebilir.



Şekil11Alt Tabla

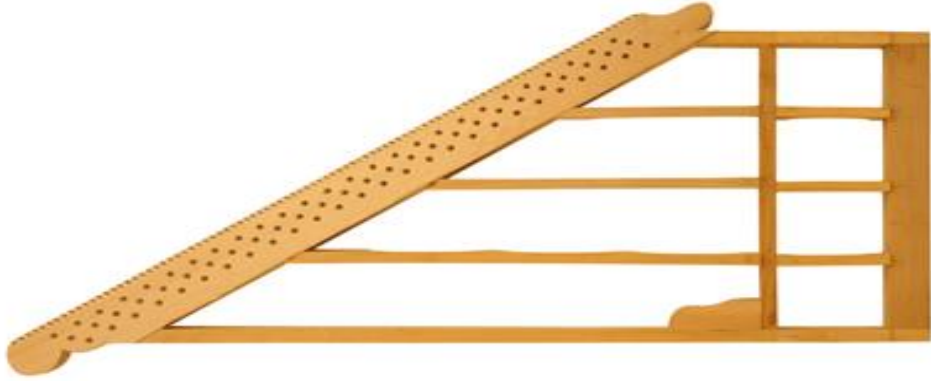
¹⁵⁴ Sarı, 2012, s. 123.

¹⁵⁵ Karaduman, Halil, Kanun Metodu, (1. Baskı), Alfa Basım Yayım, İstanbul 2007, s. 11.

¹⁵⁶ Sarı, 2012, s. 123.

¹⁵⁷ a.g.e 125.

¹⁵⁸ Karaduman, 2007, s. 11.



Şekil 12 Kasa



Şekil 13 Göğüs Bölümü

3.2.2 Tını Deliklerinin Karşılaştırılması

Tını deliklerine bakıldığında Türk kanununda, sol alt köşede, sağ alt köşede ve yukarı bölümde kısa kenarın altında tını delikleri bulunmaktadır ve tını deliklerinin üstü farklı motiflerdeki kafeslerle kapatılmaktadır. Günümüzde bazı kanun yapımcıları tını deliklerini değişik motif ve şekillerde olmak üzere süsleyebilmektedirler. Ermeni kanununa baktığımızda ise gözlemlediğimiz kadarıyla üçgen şeklindeki ses tablasının köşeleri boyunca kesintisiz devam eden bir motif ve bu motif içerisinde değişik yerlerde açılan tını deliklerini görmekteyiz. Zaten motif içerisinde yer alan ve çok açık olmayan bu tını delikleri ayrıca bir kafesle kapatılmamıştır



Şekil 14 Tımı Deliklerinin Kapatıldığı Kafesler

3.2.3 Deri Bölümünün Karşılaştırılması

Kanun enstrümanının deri bölümü tellerin bağlandığı taraftan 2-3 cm içerde, 39 cm uzunluğunda, aşağıdan yukarı dört eşit bölüme oluşur ve her bölümün 9-10 cm'lik bir yapıya sahiptir.¹⁵⁹ Bu dört bölme, kanun yapılırken tellerin takıldığı kısma dikey olarak küçük ağaç parçacıkları ile elde edilir. Akord çekildikten sonra deri üzerine yaklaşık bir tonluk basınç uygulanır.¹⁶⁰ Bu derilerde, doğmamış altı aylık buzağının derisi¹⁶¹, oğlak veya balık derisi kullanılır.¹⁶² Kanun enstrümanındaki bu derili yapı sıcak ve soğuktan etkilenecek şekilde gerilip gevşer ve bu da akordun bozulmasına sebep olur. Bu nedenle, ne çok sıcak ne de çok soğuk ortamlarda muhafaza edilmemeli ve icra edileceği ortamda önce bir müddet açık bırakıp bekletilmeli ve daha sonra tekrardan akord edilmelidir. Deri bölmesi için Türk ve Ermeni kanunlarının aynı yapıya sahip oldukları söylenebilir.

¹⁵⁹ Sarı, 2012, s. 124.

¹⁶⁰ Aydoğdu ve Aydoğdu, 2004, s. 26.

¹⁶¹ Sarı, 2012, s. 124.

¹⁶² Aydoğdu ve Aydoğdu, 2004, s. 25.

3.2.4 Köprülerinin Karşılaştırılması

Deri üstünde yer alan köprü, dört derinin tam ortasına, dört ayak üzerine oturtulmuş ve her ayağı deriye zarar vermeyecek kalınlıkta ve büyüklükte ayarlanmış, tele vurulmasıyla oluşan sesi deriye ve oradan da ses kutusuna ileten parçadır.

Kanun köprüsü genelde diğer enstrümanların eşiği için de kullanılan kelebek ağacından yapılmaktadır. Yüksekliği 3,5 cm, uzunluğu 40-42 cm olan köprüde tellerin üzerinden geçtiği kısım yani üst kısmı sert bir ağaç olan ceviz veya abanozdan yapılır.¹⁶³ Tellerin geçtiği yerlere ufak çizikler atılarak yuva oluşturulur ve Tellerin sola çekim kuvveti dikkate alınarak eşik hafif sağa eğimli,¹⁶⁴ yani saat on ikiyi beş geçce yönünde yerleştirilir. Türk ve Ermeni kanunları için aynı ifadeler kullanılabilir.



Şekil 15 Köprü

3.2.5 Yan Kenarlarının Karşılaştırılması

Yan kenarlar tellerin çekim kuvvetine dayanabilmesi için, ceviz, akçağaç, kelebek, çam, fırınlı gürgen gibi sağlam herhangi bir ağaçtan yapılabilir. Uzunluğu 40-41 cm'dir. Tellerin bağlandığı kenar açılıp kapanabilir bir sistem olarak da yapılabilir düz olarak da yapılabilir. Tüm kenarlarda yükseklik 4-5 cm'dir.¹⁶⁵ Bu özellikler her iki ülkede kullanılan kanunlar için ortak sayılabilir.

Türkiye'de kullanılan kanunların yan taraflarına tahta üzerine sedef, bakalit, bağa gibi maddelerle süslemeler yapılırken, Ermenistan'da incelemiş olduğumuz kanunlarda işlemlerin tahtanın oyulması suretiyle yapıldığı gözlemlenmiştir.

¹⁶³ a.g.e 27.

¹⁶⁴ Sarı, 2012, s. 124.

¹⁶⁵ a.g.e 125.



Şekil 16 Ermenistan'da Kullanılan Oyma Desenli Yan Kenar



Şekil 17 Türkiye'de Kullanılan Yan Kenar Desenlerinden Bir Örnek

3.2.6 Burgu Tahtası, Burgu ve Akord Anahtarlarının Karşılaştırılması

Kanunun sol kenarı boyunca tını gövdesine dıştan eklenen bölüme burgu tahtası denir. Uzunluğu 80-85 cm olan burgu tahtasının kalınlığı gövde ile birleştiği alt kısımdan yukarı doğru bir kavis çizerek inceler. Tellerin devamında üçer üçer dizilmiş tel sayısı kadar burgu deliği açılır. Dış yüzeyinin şekillendirilmesi yapımcıdan yapımcıya değişir. Burgular sert ağaçtan yapıldığından kaynaklı burgu tahtasının ıhlamur gibi yumuşak bir ağaçtan yapılması gerekir.¹⁶⁶

Burgular ortalama 4 cm yüksekliğindedir ve alt yanı silindir şeklinde, üst yanı ise yukarı doğru gidildikçe incelen bir koni şeklindedir. Burguların kırılmaması için yapımında ceviz, erik, abanoz, kızılçık gibi sert yapıya sahip ağaçlar kullanılmalıdır. Kanunun tellerinin burgulardan geçmesine yarayan delik, silindir şeklinde olan yan kısmın yukarıya doğru bitiminden 3 cm aşağısında açılır.¹⁶⁷

¹⁶⁶ a.g.e 128.

¹⁶⁷ a.g.e 128.



Şekil 18 Burgu

Akord anahtarı sert bir madenden yapılır ve burguların dış yüzeylerine zarar vermemesi için, burguların üst tarafıyla aynı şekilde ve birbiriyle iyi bir şekilde örtüşecek şekilde yapılmalıdır.¹⁶⁸



Şekil 19 Akord Anahtarı

Belirtmiş olduğumuz bu özellikler Türk ve Ermeni kanunları için ortak sayılabilir.

¹⁶⁸ a.g.e 128.

3.2.7 Başeşik Bölümlerinin Karşılaştırılması

Burgu tahtası ile mandal tahtası arasında yer alan başeşik, telleri burgulara düzgün bir şekilde ileten ve yatay olarak bakıldığında merdiven şeklinde görünen kısımdır. Başeşik üzerine bütün tellerin ayrı ayrı geçebilmesi ve üçerli gruplar halinde bulunabilmesi için 1 mm eninde ve 2-3 mm derinliğinde oyuklar açılır. Bu oyuklar, tellerin nizami bir düzende olabilmesi için köprüdeki oyuklarla aynı hizada açılmalıdır.¹⁶⁹ Başeşik için belirtilen bu özelliklerin her iki ülkede kullanılan kanunlar için ortak olduğu söylenebilir.

3.2.8 Mızraplarının Karşılaştırılması

Kanun parmaklarla çalınabilen bir enstrüman olmakla birlikte, genelde sağ ve sol elin işaret parmaklarına yüksük takılması ve yüksük ile parmak arasına da mızrapın sıkıştırılması ile icra edilen bir enstrümandır. Mızraplar, plastikten, fil dişinden, boynuzdan ve bağa (kaplumbağa kabuğu) denen malzemelerden yapılmakla birlikte; Türkiye'de genelde bağa mızrap tercih edilmesine karşın, Ermenistan'da boynuz mızrapların tercih edildiği gözlemlenmiştir. Ayrıca yapılan gözlemlerde Ermenistan'da kullanılan mızrapın, Türkiye'de kullanılan mızrapa göre enine ve boyuna daha küçük bir yapıda olduğu belirlenmiştir. Bu durumun sebebi, Ermenistan'da kanun enstrümanını genel olarak kadınların icra ediyor olması olabilir.



Şekil 20 Bağa Mızrap

¹⁶⁹ a.g.e 128.



Şekil 21 Plastik Mızrap



Şekil 22 Boynuz Mızrap

3.2.9 Mandallarının Karşılaştırılması

Tellerin altında ve mandal tahtasının üzerinde bulunan, sesi kalınlaştırıp inceltmeye yarayan küçük dökme parçalardır. Sapının yüksekliği 11-12 mm, tellere değen tarafın eni 11mm, yüksekliği 13 mm, tele değen yüzeyin kalınlığı 2,5 mm, tabanı 3 mm, genişliği üst tarafta 13mm ve alt tarafta 16 mm'dir. Mandallar "charniere" adı verilen "n" şeklindeki çivilerle tabana tutturulur ve başeşik yönünde hafif eğimli bir şekilde durur.¹⁷⁰

Kanunda mandal çok önemli bir yere sahiptir çünkü, makama veya tona uygun sesleri mandallarla elde ederiz. Bu açıdan mandallar kanuna büyük bir titizlikle çakılmalıdır. Aksi takdirde mandallardan cızıldama gelmesi, çok sert bir yapıya sahip olması sebebiyle ses değiştirirken zorlanması veya iki oktav sese vurulduğunda mandallardan kaynaklı bir detonasyonun olması icracıyı oldukça olumsuz yönde etkileyecek hatta enstrümana yani başlamış bir bireyin çalgıyı bırakmasına sebep olacaktır.

¹⁷⁰ a.g.e 126.

Türkiye'de kullanılan kanun 6'lı ve 12'li mandal sistemine sahiptir. Başşikten yani sıfır seviyesinden itibaren altı mandalın kaldırılmasıyla doğal sesler elde edilir. Tüm perdeler doğal hale getirildikten sonra akordlanır. Bir perdedeki tüm mandallar inik durumda iken o seste Türk Musikisindeki beş komalık bakiye bemolü elde edilir. Perdeler doğal haldeyken kaldırılan her mandal ile de kademeli olarak diyez sesleri elde edilir. Bu durum, Türk kanunuyla bir çok koma sesi elde edebilmemizi ve makamsal müzik icra edebilmemizi sağlamaktadır.



Şekil 23 Türkiye'de Kullanılan 6'lı ve 12'li Mandal Sistemi

Ermenistan'da kullanılan kanunda ise ikili mandal sistemi kullanılmaktadır. Bu sistemde her perdede diyez ve bemol seslerini elde etmek üzere iki adet mandal bulunmaktadır. Başşığe yakın olan mandalların kalkık diğer mandalların ise inik olduğu durumda tüm perdeler doğal halini alır ve bu şekilde akordlanır. Bir perdedeki iki mandalın da inik olması durumunda o sese ait, tampere sistemdeki 4,5 koma bemol sesi, sadece başşığe yakın olan mandalın kaldırılmasıyla doğal ses, her iki mandalın kaldırılması durumunda ise 4,5 koma diyez sesi elde edilir.



Şekil 24 Ermenistan'da Kullanılan 2'li Mandal Sistemi

Türk ve Ermeni kanunları arasındaki en büyük yapısal fark yukarıda bahsini ettiğimiz mandal sisteminde oluşan farklılıktır. Bu farklılık aynı enstrümanın iki farklı ülkede çok farklı bir şekilde icra edilmesine, yorumlanmasına ve farklı tekniklerin oluşmasına sebep olmuştur.

3.2.10 Teller Açısından Karşılaştırılması

Her iki ülkeye de baktığımızda eskiden bağırsaktan yapılan tellerin kullanıldığını görmekteyiz. Her ne kadar kullanılan bağırsak tellerin tınısı daha güzel olsa da, akord tutma ve dayanıklılık açısından oldukça zayıftır. Günümüzde ise kanun için; Avrupa'da, gitar, arp vb. çalgılar için üretilen "dupont" teller kullanılmaktadır. Ortalama çekim kuvveti 800 kg'dan fazla olan bu teller, bağırsak tellere göre akord ve dayanıklılık yönünden çok daha kuvvetlidir. Günümüzde her iki ülkede de bu teller kullanılmaktadır.



Şekil 25 Dupont Tel

3.3 Türk Kanunu ile Ermeni Kanununun İcrasında Kullanılan Teknikler Açısından Karşılaştırılması

Türkiye ve Ermenistan arasında icra yönünden oluşan farklılığın en büyük sebebi, Ermeni Halk Müziğinin, modernleşme ve batılılaşmanın etkisiyle tampereman sisteme uyarlanması ve bu durumun neticesinde iki kanun arasında oluşan mandal sisteminin farklılığından kaynaklandığı söylenebilir.

Türkiye'de kullanılan kanun koma sesleri vermeye müsait iken Ermenistan'da kullanılan kanunda koma seslerini veren mandallar bulunmamaktadır. Her perdede sadece iki tane mandal bulunduğu için icracının sol eli mandallarla pek fazla ilgilenmez. Boşta kalan bu el sadece ezgiyi çalmakla meşgul olur. Bu durumda Ermeni icracıların, Türkiye'deki icracılara göre sol ellerinin daha kuvvetli bir yapıda olduğu söylenebilir.

Ermenistan'da kullanılan kanunda koma sistemi olmadığı için daha çok tremolo, glissando ve oktavlı çalma teknikleri kullanılır. Koma sisteminin olmaması, Ermeni icracıların çok seri bir biçimde kanun çalmaları gibi bir tavrı ortaya çıkarmıştır. Ancak ortaya çıkan bu durum makamsal müzik icrasında oldukça sınırlandırıcı bir etken olmakla beraber, Türkiye'de icra edilen makamsal müzik gibi bir icrayı neredeyse

imkansız kılmıştır. Bu durumda Türkiye'de kullanılan kanunda, daha çok müzik türüne ait eserlerin icra edilebileceği söylenebilir. Ermenistan'da yapmış olduğumuz gözlemlerde koma seslerin; vibrasyon, çarpma ve fiske gibi tekniklerle elde edilmeye çalışıldığı fakat oldukça eksik kaldığı görülmüştür. Bu durum neticesinde Ermeni Halk Müziğine ait birçok nüansın ortadan kaybolduğu, bunun da geleneksel müzik icrasında tahribata yol açmış olduğu söylenebilir.

3.3.1 Tremolo Tekniği Açısından Karşılaştırılması

Kanunda tremolo terimi; bir notanın, sağ ve sol elin işaret parmaklarına takılan mızraplar aracılığıyla ard arda ve süratli bir biçimde çalınması şeklinde ifade edilebilir.¹⁷¹ Tremolo, notanın sapı üzerine atılan 1-3 arasındaki kesik çizgi ile ifade edilir. Nota üzerinde bir kesik çizginin olması o notanın yarı değerine bölünmüş olduğunu, iki kesik çizginin olması o nota değerinin dörtte birine bölünmüş olduğunu gösterir ve "tr" ile gösterilir.¹⁷²



Şekil 26 Tremolo İşareti



Şekil 27 Tremolo Tekniğinin Porte Üzerindeki Bir Örneği

İki ülke arasındaki tremolo tekniği karşılaştırıldığı zaman Ermenistan'da bu tekniğin Türkiye'ye göre çok daha fazla kullanıldığını görmekteyiz. Türkiye'de bir süsleme tekniği olarak kullanılan tremolo tekniği, Ermenistan'da başlı başına bir çalım tekniği haline gelmiştir.

3.3.2 Glissando Tekniği Açısından Karşılaştırılması

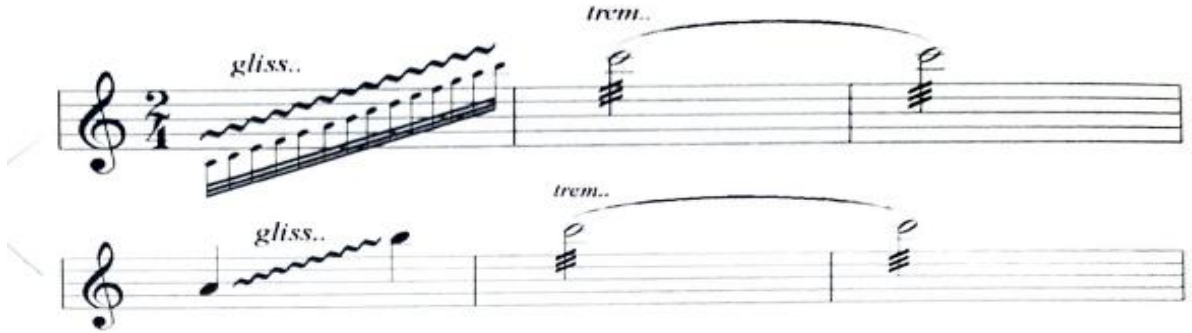
Genel olarak glissando, insan sesinde veya çalgıda sesin kaydırılarak elde edilmesidir.¹⁷³ Her iki ülkenin kanun çalma stilinde, tiz bölgeye doğru yapılan glissando

¹⁷¹ Karaduman, 2007, s. 68.

¹⁷² Berkman, 2012, s. 128.

¹⁷³ Karaduman, 2007, s. 67.

hareketinde sağ elin mızrabı, pest bölgeye yapılacak glissando hareketinde ise sol elin mızrabı sürtme suretiyle kullanılır.¹⁷⁴



Şekil 28 Glissando Tekniğinin Kanun Notasyonu Üzerinde Gösterimi



Şekil 29 Glissando ve Tremolo Tekniklerinin Porte Üzerindeki Bir Örneği

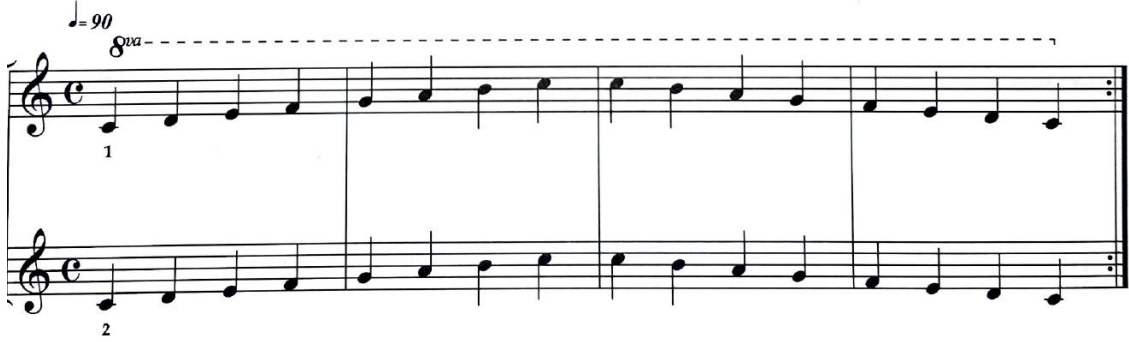
Ermeni kanun çalma geleneğinde çok önemli bir yer kaplayan glissando hareketi sadece bu şekilde karşımıza çıkıyorken, Türkiye'deki kanun çalma geleneğinde bir de "yarım glissando" denilen mandallarla yapılan bir şekliyle karşımıza çıkıyor. Bu teknik, naturel sese bir mızrap vurulduktan sonra diğer mandallardan da tek tek indirilmesi şeklinde oluşur. Buna örnek olarak hüzzam makamı taksimi sırasında nevada hicaz üzerinde, inerken yapılan ters glissando hareketi gösterilebilir. Ermenistan'da kullanılan kanunun mandal sisteminden kaynaklı, böyle bir glissando hareketinin yapılabilmesinin pek mümkün olmadığını söyleyebiliriz.

3.3.3 Oktavlı Çalma Tekniği Açısından Karşılaştırılması

Oktavlı çalma tekniği eşzamanlı ve kırık oktav şeklinde ikiye ayrılır. Oktav seslerin aynı anda çalınmasına eşzamanlı oktav, ard arda çalınmasına ise kırık oktav denilmektedir. Eşzamanlı oktav, sol elin alt oktavda sağ elin ise üst oktavda olmak üzere her iki sese birlikte vurulmasıyla elde edilir. Kırık oktavda ise, sol el alt oktavda sağ el üst oktavda olmak üzere önce sol elin daha sonra da sağ elin oktavdaki tellere

¹⁷⁴ Berkman, 2012, s. 130.

vurmasıyla elde edilir.¹⁷⁵ Kanun notasyonu üzerinde 1 numara sağ eli, 2 numara ise sol eli ifade etmektedir.

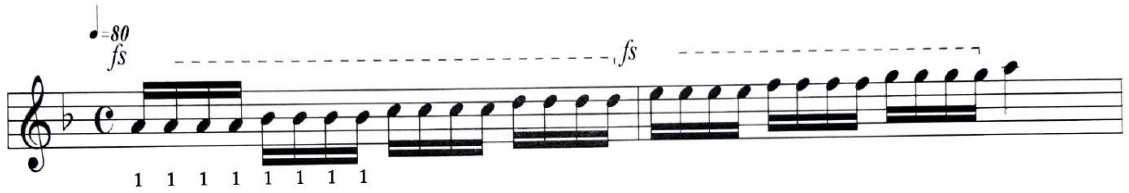


Şekil 30 Oktavlı Çalma Tekniğinin Porte Üzerinde Gösterimi

Bu teknik Türkiye'de de Ermenistan'da da yoğun kullanılan bir tekniktir. Fakat Türkiye'de bir süsleme tekniği olarak kullanılırken, Ermenistan'da, glissando ve tremolo gibi başlı başına bir çalım tekniği halini almış olduğu söylenebilir.

3.3.4 Fiske Tekniği Açısından Karşılaştırılması

Fiske tekniği, sağ elin bir notaya vurması ve hemen sonra sol elin baş parmağının aynı tele vurulması suretiyle oluşur. Sol el ile yapılan hamle, mandalların hemen bittiği yere ve tırnak ile etin birleştiği yer ile yapılmalıdır. Notaların üzerine "fs" yazılarak gösterilir.¹⁷⁶



Şekil 31 Fiske Tekniğinin Porte Üzerinde Gösterimi

Evvel zamandaki Türk kanununa baktığımızda kanunda mandal sisteminin olmadığını görmekteyiz. Mandal sisteminin yokluğunda icracılar, fiske tekniğine benzer bir teknikle koma sesleri elde etmeye çalışmaktaydılar. Fakat bu durumun, makamsal müzik icrası için fazlasıyla sınırlandırıcı bir durum olduğu aşıkardır. Günümüzde Türkiye'de 6'lı ve 12'li mandal sisteminin olduğu kanunların kullanılması bu sınırlandırmayı ortadan kaldırmış, makamsal icranın ve geçkilerin rahatlıkla

¹⁷⁵ a.g.e 131.

¹⁷⁶ Karaduman, 2007, s. 79.

yapılabilmesini sağlamıştır. Bu durumda fiske tekniği, Türkiye'de bir süsleme tekniği olarak kullanılıyorken, Ermenistan'da 2'li mandal sisteminin kullanılması sebebiyle süsleme tekniğinin yanı sıra, makamsal müzik icrasında komalı ses elde etmek amacıyla da kullanılmaktadır.

3.3.5 Çarpma Tekniği Açısından Karşılaştırılması

Çalınacak notadan hemen önce veya sonra, o notadan önceki ya da sonraki sese sol el ile hızlıca vurulmasıyla oluşan tekniğe çarpma tekniği denir. Her iki ülkedeki kanun icrasında da önemli bir yeri olan çarpma tekniği, bu iki ülkede de yoğun bir şekilde kullanılmaktadır.



Şekil 32 Çarpma Tekniğinin Porte Üzerinde Gösterimi

3.3.6 Vibrato Tekniği Açısından Karşılaştırılması

Bir perdedeki sese sağ elin mızrabıyla vurulmasının hemen ardından, aynı sese ait bir veya iki mandalın sol elin baş ve orta parmaklarıyla, mandalın ucundan tutularak kaldırılması ve telin titreştirilmesi ile oluşan tekniğe vibrato tekniği denir.¹⁷⁷

Bu teknik, Türkiye'de kullanılan kanunda makamsal icra sırasında vazgeçilmez bir teknik olmakla beraber bir süsleme elemanı olarak çok yoğun bir şekilde kullanılmaktadır. Ermenistan'da kullanılan kanun icrasına baktığımızda kullanılan mandal yapısından kaynaklı vibrato tekniğinin Türkiye'deki kadar yoğun kullanmadığını görmekteyiz.

¹⁷⁷ a.g.e 81.

3.4 Türkiye ve Ermenistan'da Kullanılan Kanunların Notasyon Açısından Karşılaştırılması

Türkiye'de ve Ermenistan'da kullanılan kanunların her ikisi de aktarımcı sazlardır. Aktarımcı sazlarda duyulan gerçek ses ile yazılan seslerin isimleri aynı değildir. Her iki ülke de durum böyledir ve kendine göre farklı bir kanun notasyonu sistemi geliştirmişlerdir.

Türkiye'de kullanılan kanuna baktığımızda, kanun notasyonunda yazılan ses, duyulan gerçek sese göre T5'li aralığı oluşturacak şekilde aşağıda yazılmaktadır. Örneğin kanun notasyonunda yazılan "La" sesi gerçekte "Mi" sesine, "Si" sesi gerçekte "Fa#" sesine karşılık gelmektedir. Kanunda en pest nota Türk Müziği ses sistemine göre "Re" yani gerçekte "La", en tiz nota ise Türk Müziği ses sistemine göre "La" yani gerçekte "Mi" notasıdır. Bu yazdığımız özellik 26 perdeden oluşan bir kanun için geçerli olup, perde sayısı eksik veya fazla olan kanunlarda tizdeki veya pestteki ses değişebilmektedir.

Ermenistan'da kullanılan kanun notasyonunda ise yazılan ses duyulan gerçek sese göre tam bir ton aşağıdadır. Yani duyulan gerçek ses, yazılan sesin bir tam ton yukarısında bulunmaktadır. Örneğin Ermeni kanun notasyonunda yazılan "La" sesi gerçekte "Si" sesine, "Fa" sesi "Sol" sesine karşılık gelmektedir. Ermeni kanununda en tiz ses "Si", en pest ses de "Si" olmak üzere, üç oktavlık bir ses sahasına sahip olmaktadır. Ermenistan'da da kanunların perde sayılarının 24 ile 27 arasında değişmesi sebebiyle tizdeki veya pestteki sesler de perde sayısına göre farklılık gösterebilir.¹⁷⁸

3.5 Kanun Çalgısının Türk ve Ermeni Korolarındaki Kullanımı Açısından Karşılaştırılması

Türkiye'de kanun çalgısı çeşitli halk müziği ve sanat müziği korolarında bulunmakta ve neredeyse vazgeçilmez bir özellik taşımaktadır. Sanat müziği korolarında tüm sazların akordu, kanundan ses olarak çekilmektedir. Bu özelliğiyle kanun Türk Sanat Müziğinin piyanosu olarak nitelendirilir. Türkiye'deki sanat müziği ve halk müziği korolarında genel itibari ile bir tane kanun bulunmaktadır. Kanunla ana

¹⁷⁸ Berkman, 2012, s. 113.

melodi icra edilir, şarkıların başında veya makamsal geçişlerde taksim yapar, aynı zamanda bir eşlik sazı olarak da kullanılabilir.

Pakrat Estukyan'a göre Türkiye'deki orkestrasyonlarda, birden fazla bağlama,keman görülebilir ancak kanun genelde bir tane olur. Ermenistan'da ise bir orkestrada dört tane, yedi tane kanun olabilir. Bunlar çoğu zaman aynı ezgiyi çalmaz, her kanunla farklı polifonik ezgiler icra edilmektedir.¹⁷⁹

Geleneksel Ermeni Müziği Rus kültür politikalarından oldukça etkilenmiştir. Karine Hovhannisyan'ın aktardığına göre, Sovyet Rus geleneğine göre kurulan korolar büyük ve kursuz olmalıdır. Bu yüzde de Ermenistan'da kurulan korolarda bir değil birden fazla kanun enstrümanı bulunmaktadır. Eğer dört adet tar bulunuyorsa bir koroda dört adet de kanun bulunmalıdır ki balans dengelenebilsin.¹⁸⁰

Özetle bu iki ülkede kanunun korolardaki yerini karşılaştırdığımız zaman, Türkiye'deki orkestrasyonlarda genelde bir kanun bulunurken, Ermenistan'daki orkestrasyonlarda birden fazla kanun bulunmaktadır. Ayrıca Türkiye'deki korolarda kanun taksim yaparken, Ermenistan'da ise (geleneksel müziğin yapısından kaynaklı olsa gerek) pek fazla böyle bir durum söz konusu değildir.

¹⁷⁹ Pakrat Estukyan ile 17 ocak 2014 tarihinde İstanbul'da yapılan yüz yüze kişisel görüşme.

¹⁸⁰ Karine Hovhannisyan ile 14 Mayıs 2017 tarihinde Erivan'da yapılan yüz yüze kişisel görüşme.

SONUÇ

Bu çalışmada, Ermenistan Sovyet Sosyalist Cumhuriyeti'nde; Sovyet kültür politikalarının, geleneksel Ermeni Müziği üzerindeki etkileri ve bu etkilerin bir halk çalgısı olan kanunun yapısındaki ve kanun çalma üslubundaki etkileri araştırılmış, bu doğrultuda günümüz Ermenistan'ında oluşan kanun çalma geleneği ile Türkiye'deki kanun çalma geleneği karşılaştırılmıştır.

Günümüz Ermenistan'ında görülen kanun çalma geleneği, bölgedeki komşu ülkelere göre, kendine özgü bir görünüm kazanmıştır. Bu özelde Ermenistan'da gelişen kanun üslubu araştırılmış ve Türkiye'deki kanun üslubu ile karşılaştırılıp çeşitli sonuçlar elde edilmiştir.

Çarlık Rusya döneminde, kanun enstrümanına köy müziklerinde değil, daha çok şehirde, aşug olarak adlandırılan müzisyenler tarafından icra edilen bir enstrüman olarak rastlanmıştır. Kanunun, bazı küçük çaplı müzik topluluklarında bulunduğu, fakat bu dönemde gelenekselleşmiş bir kanun çalma üslubunun olmadığı söylenebilir.

SSCB dönemine gelindiğinde Sovyet kültür politikalarının etkisiyle, geleneksel Ermeni Müziğini gelecek kuşaklara yazılı bir şekilde aktarabilmek, modern hale getirmek ve evrensele taşımak amacıyla batılılaşma yoluna gidilmiştir. Bu süreçte yazılan müzik kitaplarına, Batı müziği nota sistemi ile notaya alınmış eserler ek olarak eklenmiştir. Avrupa müziği orkestraları tarzında halk müziği çalgıları orkestraları kurulmuştur. Batılılaşma süreci ile birlikte kanundan da koma sesleri vermeye yarayan mandalların sökülmesi suretiyle kanun çalgısı tampere sisteme uyarlanmış ve Avrupa müziği tarzından kurulan halk çalgıları orkestralarında yerini almıştır.

Sovyet yönetiminin, batı tarzında halk müziği çalgıları orkestralarının kurulması ve bu orkestralarla geleneksel halk müziği ezgilerinin batılı tarzda çoksesli bir şekilde sunulmasına destek vermesiyle birlikte, geleneksel Ermeni Müziği yeni bir soluk kazanmış ve hızla gelişim göstermiştir.

Eldeki verilere göre, kanundaki mandal sisteminin tampere sisteme uyarlanması, Vartan Bun'un çabalarıyla başlamış; Haçatur Avetisyan'ın son hamleleriyle de bugünkü halini almış ve kurumsallaşmış olduğu gözlemlenmiştir.

Haçatur Avetisyan'ın 1951 yılında solo kanun icrasıyla Berlin'deki festivalde almış olduğu ödülün, Ermenistan kanun geleneğinde yeni bir devrin başlangıç noktası olduğu saptanmıştır. Gazete, radyo ve televizyon gibi kitle iletişim araçlarının alınan bu başarıyı tüm yurttan gündem haline getirmesi, kanun çalgısını ülkenin tümünde rağbet gören bir enstrüman haline getirir ve bir çok kişi bu sayede kanun çalmaya başlar. Daha sonra Haçatur Avetisyan'ın öğrencisi olan Anjela Atabekyan'ın da kanun icrasıyla ulusal ve uluslararası alanda katılmış olduğu yarışmalarda çeşitli dereceler elde etmesiyle birlikte kanun enstrümanı, Ermenistan'da genelde kadınlar tarafından çalınan bir enstrüman halini almıştır.

Günümüz Ermenistan'ında kanun çalma geleneğinin tek ekolünün Haçatur Avetisyan olduğu ve şuanda Ermeni müzik okullarındaki kanun eğitiminde sadece Avetisyan'ın oluşturmuş olduğu metod doğrultusunda eğitim verildiği saptanmıştır.

Ayrıca günümüz Ermenistan'ındaki koro ve orkestralarda kanunun ana bir saz olarak kullanıldığı, kurulan orkestralarda genellikle birden fazla kanunun bulunduğu ve bu noktada kanunçularların hepsinin monoton bir şekilde aynı ezgiyi çalmadığı belirlenmiştir.

Kanun enstrümanı; bir çok telli saz için geçerli olan, bir ucu sabit diğer ucu oynar iki nokta arasında gerilmiş tel esasına dayanır. Eski dönemlerde kanunda şimdiki gibi bir mandal sistemi bulunmamaktaydı. İcra edilen makamlardaki koma sesler, parmak fiskesi, çarpma, glissando gibi tekniklerle "kulak yanılması" esasıyla elde edilmekteydi. 19. yüzyılın son çeyreğinde Türk kanununa, kanun yapımcısı Emin Usta tarafından koma seslerini vermeye yarayan 6'lı ve 12'li mandal sistemi eklenmiştir ve günümüzde Türkiye'de bu kanunlar icra edilmektedir.

Günümüzde Ermeni kanunu ve Türk kanunu arasında yapısal açıdan bulunan en büyük fark, mandal sistemindeki farklılıktır. Türk kanununda 6'lı ve 12'li olmak üzere koma seslerin elde edilebileceği bir mandal sistemi bulunurken, Ermeni kanununda her perdede sadece diyez ve bemol seslerinin elde edilebileceği 2'li mandal sistemi bulunmaktadır. İki ülkede kullanılan kanun çalgıları arasındaki bu yapısal farklılık, kanun icrası ve üslubunda da büyük ölçüde farklılıkların ortaya çıkmasına sebep olmuştur.

Ermeni kanununda, her perdede sadece 2 adet mandal bulunması ve icra sırasında mandallarla çok fazla uğraşılmaması, Türk kanun üslubuna göre daha aceliteli ve armonik bir çalım tekniğinin ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Ayrıca mandal sistemlerindeki farklılıklardan kaynaklı, Türk kanununda her türlü makamsal müzik icrası yapılabilirken, Ermeni kanununda yapılabilecek makamsal müzik icrası oldukça sınırlı hale gelmiştir.

Ermenistan'daki kaynak kişilerin aktarımına göre, kanun çalgısının 4. yüzyıldan beri Ermenistan'da kullanılan bir enstrüman olduğu iddia edilmiş ve buna dair belgelerin de bulunduğu belirtilmiştir. Fakat zaman ve maddiyat açısından imkanların yetersiz olması sebebiyle bu konu ile ilgili herhangi bir araştırma yapılamamıştır. Bu hususun, gelecekte araştırma yapmak isteyen meslektaşlarım için itici bir güç olmasını ve çalışmalarına ışık tutmasını temenni ediyorum.

EKLER

Ek 1. Ermeni Kanunu İçin Haçatur Avetisyan Tarafından Yazılmış Kanun Konçertosunun Bir Bölümü

Կոնցերտ թիվ 2

Concerto 2

Քանոնի համար, դաշնամուրի նվագակցությամբ
For kanon with piano accompaniment

Խաչատուր Ավետիսյան
Khachatur Avetisyan
1987

Allegro con fuoco (արագ, պայծառ)

The musical score is written for Piano (Pno.) and Kanun (Cnn.). It consists of five systems of music. The first system shows the beginning of the piece with a forte (f) dynamic. The second system includes a first ending bracket (1). The third system continues the piano accompaniment. The fourth system includes two second ending brackets (2 and 3). The fifth system shows the Kanun part starting at measure 21 with a forte (f) dynamic, and the piano part continuing with a mezzo-forte (mf) dynamic. The score is in a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 3/8 time signature.

Cnn. 26

Pno. 26

Cnn. 30 5

f

Pno. 30

Cnn. 34

Pno. 34

Cnn. 38 6

Pno. 38

ff

Cnn. ⁴² 7 *f*

Pno.

Cnn. *f*

Pno.

Cnn. 8 9 *p*

Pno. *f*

Cnn. ⁵¹

Pno.

Cnn. ⁵⁶

Pno.

Cnn. ⁶⁰ 10

Pno.

Cnn. ⁶⁵ 11

Pno.

Cnn. ⁶⁹ 12

Pno.

74 13

Cnn. *f* *p*

Pno. *p*

78 *f* *p*

Cnn.

Pno. *f* *p*

82 14

Cnn. *mf*

Pno. *mf*

86 15

Cnn. *f*

Pno. *f*

Ek 2. Türk Kanunu İçin Göksel Baktagir Tarafından Yazılmış Bazı Eserler

52

HÜSEYİNİ SAZ ESERİ
"Toprak"

Evfir
♩ = 108

Göksel BAKTAGIR
1996 No: 44 Göztepe

Çello

(Beraber....
Sofyan ♩ = 104

f... *ff*...

1 2

HÜSEYİNİ SAZ ESERİ NİN DEVAMI - 2

"Toprak"

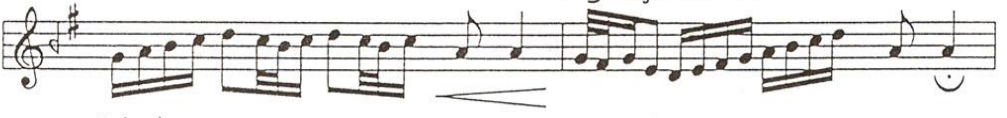


Evfer ♩ = 160

Hızlıca



Ağırlaşarak ...



Evfer ♩ = 108



Ağırlaşarak ...



Aksak Semâî $\text{♩} = 120$ 1.Hâne "Meltem" Göksel BAĞTİGİR
24.2.1993 No: 24 İstanbul



TESLİM



2.Hâne

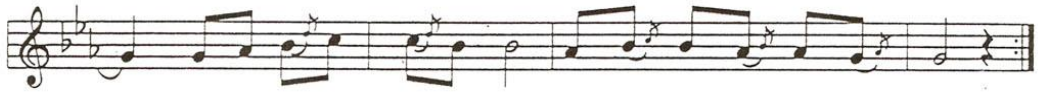


3.Hâne



KÜRDİLİHİCÂZKÂR SAZ SEMÂİSİ NİN DEVAMI - 2

"Meltem"

Semâî
♩ = 180 4.Hâne

KÜRDİLİHİCÂZKÂR SAZ SEMÂİSİ NİN DEVAMI - 3
"Meltem"

77



SERRAK

KAYNAKÇA

- Aydoğdu, G., ve Aydoğdu, T., (2004), Kanun Metodu, (1. baskı), Yurtrenkleri Yayınevi, Ankara.
- Bayrak, M., (2005), Alevi-Bektaşi Edebiyatında Ermeni Aşıklar, (1. baskı), Öz-Ge Yayınları, Ankara.
- Berkman, E., (2012) Kanun Virtüözü, Besteci ve Eğitimci Haçatur Avetisyan (1926-1996) ve Kanun Çalgısı Özelinde Ermenistan Sovyet Sosyalist Cumhuriyeti'nde (1920-1991) Müziğin Dönüşümü, (Yayımlanmış doktora tezi), Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı, İstanbul (Türkiye).
- Bora, E., (2010), Klasik Osmanlı Müziğinde Ermeni Bestekarlar, (1. baskı), Kültür Yayınları, İstanbul.
- Engürü Türk Müziği Derneği, (T, Çoruh, A, Albayrak), (2004) Sözkese Matbaası, Ankara
- Garmiryan, A., (2004), Karnik Garmiryan Hayatı ve Eserleri, (1. baskı), Aras Yayıncılık, İstanbul.
- Kamiloğlu, R., (2007) Ahmed Oğlu şukrullah Ve "Edvar-ı Mûsiki" Adlı Eseri, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Ankara Üniversitesi, İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı, Ankara (Türkiye).
- Karaduman, H., (2007), Kanun Metodu, (1. baskı), Alfa Basım Yayım, İstanbul.
- Kerovpyan,A. ve Yılmaz, A, (2010), Klasik Osmanlı Müziği ve Ermeniler, (1.baskı), Kültür Yayınları, İstanbul.
- Polatyan, S., (1998), Ermeni Müziği, çev. Tolga Tanyel, (1. baskı), Avesta Basın Yayın, İstanbul.
- Sarı, A., (2012), Türk Müziği Çalgıları, (1. baskı), Nota Yayıncılık, İstanbul.
- Songur, S., (1999) Ermeni Asıllı Bestekar ve İcracılarımızın Hayatları, Musikimizdeki Yeri ve Etkileri, (Yayımlanmamış yüksekisans tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul (Türkiye).

Suciyan, T., (2012), Kemani Sarkis Efendi Suciyan Hayatı ve Eserleri, (1. baskı), Aras Yayıncılık, İstanbul.

İnternet Kaynakları

<http://www.bianet.org/bianet/kultur/7674-ermeni-anadolu>, (16.09.2018).

<http://www.musikiklavuzu.net/?/blog/bestekarlar/artaki-candan-1885-1948>, (17.10.2018).

<http://www.musikiklavuzu.net/?/blog/bestekarlar/afet-misirliyan-1847-1919>, (18.10.2018).

Kişisel Görüşmeler

Berkman, Esra, 16 Ocak 2014, İstanbul.

Estukyan, Pakrat, 17 Ocak 2014, İstanbul.

Hovhannisyan, Karine, 14 Mayıs 2017, Erivan.

Kerovpyan, Aram, 13 Ocak 2014, Elektronik Ortam.

Nvart, 11 Mayıs 2017, Erivan.

Şaboyan, Garo, 13 Mayıs 2017, Gümrü.

Valesyan, Anahit, 13 Mayıs 2017, Gümrü.

Yıldız, Burcu, 22 Ocak 2014, İstanbul.