



ROMA UYGARLIĞI'NDA EĞLENCE HAYATI

İÇERİSİNDE MÜZİK

Yüksek Lisans Tezi

Tuğçe AKTAŞ

Eskişehir 2024

ROMA UYGARLIĞI'NDA EĞLENCE HAYATI İÇERİSİNDE MÜZİK

Tuğçe AKTAŞ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Tarih (Eski Çağ) Ana Bilim Dalı

Danışman: Prof. Dr. Erkan İZNİK

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Haziran 2024

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Tuğçe AKTAŞ'ın “Roma Uygarlığı'nda Eğlence Hayatı İçerisinde Müzik” başlıklı tezi ... tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca toplanan **Tarih** Ana Bilim Dalında, **yüksek lisans** tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

İmza

Üye (Tez Danışmanı) :

Üye :

Üye :

Enstitü Müdürü

ÖZET

ROMA UYGARLIĞI'NDA EĞLENCE HAYATI İÇERİSİNDE MÜZİK

Tuğçe AKTAŞ

Tarih (Eski Çağ) Ana Bilim Dalı

Anadolu Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Haziran, 2024

Danışman: Prof. Dr. Erkan İZNİK

Uygarlık tarihi boyunca insan, karnını doyurabildiği noktadan sonra her daim ruhunu beslemeye yönelik arayışlara girmiştir. Bu güdüyle yarattığı sanat biçimleri arasında köklü bir yeri olan müzik, yaşamın pek çok alanına nüfuz etmiştir ve hala etmektedir. Roma, etkileşime girdiği diğer uygarlıklar gibi, toplumsal yapının önemli öğelerinden biri olan eğlence hayatına müziği konuk etmiştir. Bu etkinliklerde kullanılan müziğin karakteri, eğlencenin teması ile daima paralellik göstermiştir.

Romalılar, müziği soylu bir Romalının icra edebileceği kadar saygıdeğer bir uğraş olarak görmemekle birlikte, etkinliklerine dahil etmekten de geri durmamışlardır. Nitekim günümüzde var olan hiçbir enstrümanın mucidi olarak anılmamaları, müziğe dair sahip oldukları düşünce yapısının bir sonucudur. Kullandıkları enstrümanları ve müzikal performansları çevre uygarlıklardan almakla birlikte, bu unsurların, kurmuş oldukları Akdeniz imparatorluğunun dört bir yanına yayılmasını sağlamışlardır. Bu çalışma, MÖ 3. ila MS 4. yüzyılları kapsayan zaman diliminde, Roma dünyasının eğlence hayatında müziğin oynadığı rolü filolojik ve arkeolojik veriler doğrultusunda kavramayı ve Roma emperyalizmini müzik üzerinden okumayı amaçlamaktadır.

Anahtar Sözcükler: Roma, Uygarlık, Eğlence, Müzik, Enstrüman

ABSTRACT

MUSIC IN ENTERTAINMENT LIFE OF THE ROMAN CIVILISATION

Tuğçe AKTAŞ

Department of History (Ancient History)

Anadolu University, Graduate School, June, 2024

Supervisor: Prof. Dr. Erkan İZNİK

Throughout the history of civilization, humans have always sought to satisfy their souls after they have been able to feed themselves. Music, which has a deep-rooted place among the art forms created with this motive, has penetrated and still penetrates many areas of life. Rome, like other civilisations it interacted with, hosted music in its entertainment life, which is one of the important elements of the social structure. The character of the music used in these activities was always parallel to the theme of the entertainment.

Although the Romans did not regard music as a respectable endeavour that a noble Roman could perform, they did not refrain from including it in their activities. As a matter of fact, the fact that they are not mentioned as the inventors of any of the instruments that exist today is a result of the mindset they had about music. Although he borrowed the instruments and musical performances he used from the surrounding civilisations, he ensured that these elements spread all over the Mediterranean empire he founded. This study aims to comprehend the role of music in the entertainment life of the Roman world between the 3rd BC and 4th AD in line with philological and archaeological data and to read Roman imperialism through music.

Keywords: Rome, Civilisation, Entertainment, Music, Musical Instrument

ÖNSÖZ

Sosyal yaşamın önemli parçalarından biri olan ancak Roma tarihinin sayfalarında bir nebze saklı kalan müzik disiplininin aydınlatılmasına yönelik merak sonucu ortaya çıkan bu çalışma, Roma Uygarlığı'nın eğlence hayatı içerisinde önemli rolü olan müziği ve icracılarını mercek altına almayı amaçlamaktadır. Romalıların müziği algılayış ve eğlenmek amacıyla organize edilen aktivitelerdeki kullanım biçimleri, çalışmanın genel çerçevesini oluşturmaktadır.

Öncelikle, lisans yıllarımdan itibaren tüm akademik hayatım boyunca beni bu alanda yetiştiren, bilgisiyle yoluma ışık tutan, tezimin her aşamasında, büyük bir özenle kaynak, yöntem ve içerik gibi konularda yardımını bir an olsun esirgemeyen, Anadolu Üniversitesi Tarih Bölümü'nden değerli hocam Prof. Dr. Erkan İznik'e, sürecin en başından sonuna değin hissettiğim sonsuz desteği, sabrı ve inancı için binlerce teşekkürü ve saygıyı borç bilirim.

Lisans ve yüksek lisans hayatım boyunca engin bilgileri ile bana yol gösteren ve farklı disiplinler kazanmamı sağlayan Anadolu Üniversitesi Arkeoloji Bölümünün değerli öğretim üyelerine teşekkürü borç bilirim.

Hayatım boyunca desteği, ilgisi ve sevgisini her daim hissettiğim, kendime daima rol model aldığım, bu alana duyduğum ilgi ve merakın müsebbibi olan sevgili ablam Ayça Aktaş'a ve yanımda olan tüm arkadaşlarıma teşekkür ederim. Son olarak, bugünlere gelmemde büyük payı olan Mutlu Yıldız'a, kendime inanmayı bıraktığım anlarda bile bana olan inancını bir an olsun kaybetmediği için yürekten teşekkür ederim.

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmamın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan “bilimsel intihal tespit programı”yla tarandığını ve hiçbir şekilde “intihal içermediğini” beyan ederim. Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçları kabul ettiğimi bildiririm.

.....

(İmza)

.....

**STATEMENT OF COMPLIANCE WITH ETHICAL PRINCIPLES AND
RULES**

I hereby truthfully declare that this thesis is an original work prepared by me; that I have behaved in accordance with the scientific ethical principles and rules throughout the stages of preparation, data collection, analysis and presentation of my work; that I have cited the sources of all the data and information that could be obtained within the scope of this study, and included these sources in the references section; and this study has been scanned for plagiarism with “scientific plagiarism detection program” used by Anadolu University, and that “it does not have any plagiarism” whatsoever. I also declare that, if a case contrary to my declaration is detected in my work at any time, I hereby express my consent to all the ethical and legal consequences that are involved.

.....

(imza)

.....

Tuğçe AKTAŞ

İÇİNDEKİLER

Sayfa

BAŞLIK SAYFASI	i
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI.....	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT.....	iv
ÖNSÖZ	v
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ.....	vi
STATEMENT OF COMPLIANCE WITH ETHICAL PRINCIPLES AND	vii
RULES	vii
İÇİNDEKİLER.....	viii
GÖRSELLER DİZİNİ	xi
KISALTMALAR DİZİNİ	xiv
1. GİRİŞ.....	1
1.1. Amaç, Kapsam ve Yöntem	3
1.2. Kaynakların Değerlendirilmesi.....	4
1.2.1. Arkeolojik kaynaklar	4
1.2.2. Filolojik kaynaklar	5
1.2.3. Modern kaynaklar	6
BİRİNCİ BÖLÜM	
1. ROMA UYGARLIĞI'NDA KULLANILAN ENSTRÜMANLAR.....	8
1.1. Etruria'dan Alınan Enstrümanlar	9
1.1.1. <i>Tuba</i>	9
1.1.2. <i>Cornu</i> ve <i>Bucina</i>	12
1.1.3. <i>Lituus</i>	17
1.1.4. <i>Tibia</i>	19
1.1.4.1. <i>Scabellum</i>	21
1.2. Küçük Asya ve Yunanistan'dan Alınan Enstrümanlar.....	23
1.2.1. <i>Arp</i>	23
1.2.2. <i>Lyra</i>	25
1.2.3. <i>Cithara</i>	28
1.2.4. <i>Pandura</i>	30
1.2.5. <i>Fistula</i>	32

1.2.6. <i>Cymbalum</i>	34
1.2.7. <i>Crotalum</i>	37
1.3. Yakın Doğu'dan Alınan Enstrümanlar	38
1.3.1. <i>Tympanum</i>	39
1.3.2. <i>Acetabulum</i>	40
1.4. Hellenistik Mısır'dan Alınan Enstrümanlar	41
1.4.1. <i>Hydraulis</i>	41

İKİNCİ BÖLÜM

2. EĞLENCE YAŞAMINDA MÜZİK	46
2.1. Tiyatro Gösterilerinde Müzik	46
2.1.1 Enstrümanlar	50
2.1.2. <i>Tibicen</i>	52
2.1.3. Koro	56
2.1.4. Şarkılar	57
2.1.5 Müzisyen ve aktör <i>collegium</i> 'ları	61
2.2. Pantomim Gösterilerinde Müzik	62
2.2.1. Pantomim dansçısı	64
2.2.1.1. Yıldız dansçılar	66
2.2.2. Enstrümanlar ve koro	70
2.3. Gladyatör Müsabakalarında Müzik	72
2.3.1. <i>Pompa amphitheatralis</i> ve <i>venationes</i> 'in ezgileri	74
2.3.2. Enstrümanlar ve müzisyenler	76
2.3.3. Arenanın maharetli dansçıları: Filler	87
2.4. <i>Circus Maximus</i> Yarışlarında Müzik	89
2.4.1. <i>Pompa circensis</i> 'in ezgileri	90
2.4.2. Enstrümanlar	91
2.4.3. <i>Circus</i> kızları	94
2.5. Ziyafetlerde Müzik	96
2.5.1. Enstrümanlar	99
2.5.2. Müzisyenler	105
2.5.3. Gades kızları	109
2.5.4. Şarkılar	114
2.6. Düğünlerde Müzik	116

2.6.1. Enstrümanlar	117
2.6.2. Düğün şarkıları ve koro	119
2.6.2.1. <i>Fescennini versus</i>	120
2.6.2.2. <i>Epithalamium</i>	120
2.6.2.3. Düğün nidası: Talasius/Hymenaios!.....	122
2.6.3. Dans	123
SONUÇ	124
SÖZLÜK.....	126
KAYNAKÇA.....	129



GÖRSELLER DİZİNİ

Görsel 1.1. Gafsa, Tunus'tan bir villadaki yer mozağinde gladyatör müsabakasına eşlik eden *tubicen*.

Görsel 1.2. *Bucinator* Aurelius Surus'un mezar steli.

Görsel 1.3. *Cornicen* M. Antonius Ianuarius'un mermer mezar steli.

Görsel 1.4. Urso, Hispania'dan bir kabartmada cornu çalan askeri müzisyen.

Görsel 1.5. Amiternum'dan cenaze törenini gösteren bir kabartmada *liticen*.

Görsel 1.6. Villa Albani, Roma'dan bir kabartmada üzüm ezen ve dans eden *satyrus*'lar.

Görsel 1.7. Bir altar üzerine işlenmiş kabartmada Bacchus ve *trigonon* çaldığı düşünülen kadın müzisyen.

Görsel 1.8. Stabiae'daki San Marco Villası'ndan bir freskoda *lyra* çalan bir kadın.

Görsel 1.9. Herculaneum'daki *palaestra*'dan bir freskoda konser sahnesinde *cithara* çalan kadın.

Görsel 1.10. Düz tabanlı *cithara* çizimi.

Görsel 1.11. Caecilius Vallianus'un lahdi üzerine işlenmiş ölü yemeği sahnesinde *pandura* çalan kadın.

Görsel 1.12. Ravenna'dan bir evin yer mozağinde çoban ve *fistula*'sı.

Görsel 1.13. Mısır'dan Roma dönemine ait saplı *cymbalum*.

Görsel 1.14. Dionysos Prosesyonu mozağinde *cymbalum* çalan dansçılar.

Görsel 1.15. *Crotalum* çalarak dans eden bronz cüce heykeli.

Görsel 1.16. Cicero'nun villasından bir mozaikte Hellen komedyasının tasvir edildiği sahnede *tympanum* çalan müzisyen ve diğerleri.

Görsel 1.17. Mariamin, Syria'dan bir Roma evinin *triclinium*'unda ziyafet sahnesi işlenmiş yer mozağından detayda *acetabulum* çalan kadın müzisyen.

Görsel 1.18. *Hydraulis*'in çalışma prensibini gösteren çizim.

Görsel 1.19. Almanya, Nennig'deki bir Roma villasında bulunan yer mozağında müsabakaya eşlik eden *hydraulis* ve *cornu* müzisyenleri.

Görsel 1.20. Solda Aquincum'dan günümüze ulaşan kalıntılar ve sağda rekonstrüksiyon.

Görsel 2.1. Pompeii'den bir kabartmada sahnede dört aktör ve bir *tibicen*'in yer aldığı tiyatro oyunu.

Görsel 2.2. Orange, Fransa'dan bulunmuş pişmiş topraktan madalyon üzerinde pandomim dansçısı Parthenopaeus'un ödüllendirilmesi.

Görsel 2.3. Castel Sant'Elia, İtalya'dan bir mermer kabartmada pandomim sahnesinde pandomim dansçıları ve müzisyenler.

Görsel 2.4. İspanya'daki Noheda Mozaığı'ndan detayda pandomim sahnesinde pandomim dansçıları ve müzisyenler.

Görsel 2.5. Pompeii'deki Porta Stabia'dan bir mezar kabartmasında tören alayına eşlik eden müzisyenler: Solda *liticen*, sağda iki *tubicen* ve bir *tibicen*.

Görsel 2.6. Tossenber, Lüksemburg'dan ele geçirilmiş bir vazodaki *venationes* sahnesinde üç *tibicen*.

Görsel 2.7. Pompeii'deki Porta Nocera Nekropolisi'nden bir freskonun eskizinde *paegniarius*'lara eşlik eden hayvan kılığındaki müzisyenler.

Görsel 2.8. Pompeii'deki Sacerdos Amandus Evi'nde bulunan duvar resminden detayda *tubicen*.

Görsel 2.9. Pompeii, Porta Nuceria nekropolünden bir mezarda yer alan fresko eskizinde gladyatör müsabakasına eşlik eden *tubicen*'ler.

Görsel 2.10. Zliten, Libya'daki Dar Buk Ammera Villası'ndan bir yer mozaığında gladyatör müsabakasına eşlik eden müzisyen grubu.

Görsel 2.11. Pompeii amfityatrosundan bir fresk eskizinde gladyatör müsabakasına eşlik eden *cornicen*.

Görsel 2.12. Roma veya çevresinden bulunmuş bir kabartmada müsabakanın final anında gladyatörler ve *cornicen*'ler.

Görsel 2.13. Bulgaristan, Tatarevo'dan bir mezar stelindeki müsabakanın finalinde gladyatörler ve *hydraulis*.

Görsel 2.14. Sicilya'daki Piazza Armerina'dan bir yer mozaığında yarışın final anını duyuran *tubicen*.

Görsel 2.15. Constantinopolis'teki Theodosius Dikilitaşı'nın kaidesinde yer alan *circus* yarış sahnesinde müzisyenler.

Görsel 2.16. Constantinopolis'teki Theodosius Dikilitaşı'nın kaidesinde yer alan *circus* yarış sahnesinden detayda kadın dansçılar.

Görsel 2.17. Kartaca'daki mozaikten detayda saplı *cymbalum* çalan kadın dansçılar ve *fistula* çalan erkek müzisyen.

Görsel 2.18. Roma'daki Santa Sabina'dan bir mozaikte dansçı ve müzisyenlerin olduğu ziyafet sahnesi.

Görsel 2.19. Antiocheia, Syria'daki Menander Evi'nden bir yer mozağindeki ziyafet sahnesinde solda arp çalan müzisyen.

Görsel 2.20. Pompeii'den bir fresk eskizinde Erosların ziyafet sahnesinde solda *tuba* benzeri bir enstrüman çalan Eros.

Görsel 2.21. Mariamin, Syria'dan bir Roma evinin *triclinium*'unda muhtemelen ziyafet sahnesi işlenmiş yer mozağinden detayda *hydraulis* çalan kadın müzisyen ve ona yardım eden Eroslar.

Görsel 2.22. Mariamin'deki mozaikten detayda saplı *cymbalum*, parmak *cymbalum*'u, *tibia* ve *cithara* çalan müzisyenler.

Görsel 2.23. Santa Sabina, Roma'dan bir mozaikteki ziyafet sahnesinden detayda kadın dansçılar.

Görsel 2.24. Constantinopolis'ten bulunmuş gümüş bir tabakta bir düğüne eşlik eden iki *tibicen*.

KISALTMALAR DİZİNİ

Genel Kısaltmalar

a.g.k.	: Adı geçen kaynak
Bkz.	: Bakınız
cm.	: santimetre
Çev.	: Çeviren
Ed.	: Editör
m.	: metre
MÖ	: Milattan önce
MS	: Milattan sonra
s.	: Sayfa

Araştırma Eserleri

CIL	: Corpus Inscriptionum Latinarum
CLE	: Carmina Latina Epigraphica
FD	: Fouilles de Delphes
GVI	: Griechische Vers-Inschriften
HGV	: Heidelberger Gesamtverzeichnis
ILLRP	: Latinae Liberae Rei Publicae

Filolojik Kaynaklar

(Kısaltmalar genelde Oxford Classical Dictionary'deki kısaltma listesine göre yapılmıştır.)

Ael NA	: Aelianus, De Natura Animalium
Amm. Marc.	: Ammianus Marcellinus
Apul. Met.	: Apuleius, Metamorphoses
Ath.	: Athenaios
Aur. Vic. De vir Ill.	: Aurelius Victor, De viris Illustribus
Avien.	: Avienus
Basil.	: Basileus
Calp. Flac. Dec.	: Calpurnius Flaccus, Declamationes

Carm. Priap.	: Carmina Priapea
Cass. Dio	: Cassius Dio
Cassiod. Inst.	: Cassiodorus, Institutiones
Cassiod. Var.	: Cassiodorus, Variae
Catull.	: Catullus
Chrys.	: Chrysostomos
Cic. Acad.	: Cicero, Academica
Cic. Att.	: Cicero, Epistulae ad Atticum
Cic. Deiot.	: Cicero, Pro rege Deiotaro
Cic. Leg.	: Cicero, De Legibus
Cic. Phil.	: Cicero, Orationes Philippicae
Cic. Pro Cael.	: Cicero, Pro Caelio
Cic. Sest.	: Cicero, Pro Sestio
Cic. Tusc.	: Cicero, Tusculanae Disputationes
Cic. QRos.	: Cicero, Pro Roscio Comoedo
Claud. Carm. Min.	: Claudianus, Carmina Minora
Clem.	: Alexandri Klemenēs
Dion. Hal. Ant. Rom.	: Halikarnassoslu Dionysos, Antiquitates Romanae
Donat.	: Aelius Donatus
Eur. Bacch.	: Euripides, Bacchae
Festus Gloss. Lat.	: Festus, Glossaria Latina
Gal. De San. Tuen.	: Galenos, De Sanitate Tuenda
Gell. NA	: Aulus Gellius, Noctes Atticae
Heron. Pneum.	: Heron, Pneumatica
Hes. Theog.	: Hesiodos, Theogonia
Hieron.	: Hieronymos
Hor. Ars. P.	: Horatius, Ars Poetica
Hor. Carm.	: Horatius, Carmina/Odes
Hor. Epist.	: Horatius, Epistulae
Hom. Il.	: Homeros, Ilyada
Hom. Od.	: Homeros, Odysseia

<i>Hymn. Hom. Pan.</i>	: Hymnus Homericus ad Panem
<i>Juv.</i>	: Iuvenalis
<i>Liv.</i>	: Livius, Ab Urbe Condita
<i>Lucian. Salt.</i>	: Loukianos, De Saltatione
<i>Lucr.</i>	: Lucretius
<i>Macro. Sat.</i>	: Macrobius, Saturnalia
<i>Mart.</i>	: Martialis
<i>Ov. Am.</i>	: Ovidius, Ars Amatoria
<i>Ov. Her.</i>	: Ovidius, Heroides
<i>Ov. Met.</i>	: Ovidius, Metamorphoses
<i>Petron. Sat.</i>	: Petronius, Satyricon
<i>Phil. De. An.</i>	: Philon, De Animalibus
<i>Plaut. Stich.</i>	: Plautus, Stichus
<i>Plaut. Pseud.</i>	: Plautus, Pseudolus
<i>Plb.</i>	: Polybios
<i>Plin. Ep.</i>	: Genç Plinius, Epistulae
<i>Plin. HN.</i>	: Yaşlı Plinius, Naturalis Historia
<i>Plut. De. Soll. An.</i>	: Plutarkhos, De Sollertia Animalium
<i>Plut. Quaest. Rom.</i>	: Plutarkhos, Quaestiones Romanae
<i>Poll. Onom.</i>	: Pollux, Onomasticon
<i>Prop.</i>	: Propertius
<i>Sen. Apocol.</i>	: Genç Seneca, Apocolcyntosis
<i>Sen. Helv.</i>	: Genç Seneca, Ad Helviam
<i>Sen. QNat.</i>	: Genç Seneca, Quaestiones Naturales
<i>SHA Heliogab.</i>	: Scriptores Historiae Augustae, Heliogabalus
<i>Sid. Apoll. Carm.</i>	: Sidonius Apollinaris, Carmina
<i>Sil. Pun.</i>	: Silius Italicus, Punica
<i>Stat. Silv.</i>	: Statius, Silvae
<i>Strab.</i>	: Strabon
<i>Suet. Aug.</i>	: Suetonius, Divus Augustus

Suet. <i>Tib.</i>	: Suetonius, Tiberius
Suet. <i>Calig.</i>	: Suetonius, Gaius Caligula
Suet. <i>Ner.</i>	: Suetonius, Nero
Tac. <i>Ann.</i>	: Tacitus, Annales
Val. <i>Max.</i>	: Valerius Maximus
Varro <i>Ling.</i>	: Varro, De Lingua Latina
Veg. <i>Mil.</i>	: Vegetius, De Re Militari
Verg. <i>Aen.</i>	: Vergilius, Aeneas
Verg. <i>G.</i>	: Vergilius, Georgics
Vitr. <i>De Arch.</i>	: Vitruvius, De Architectura
Quint. <i>Inst.</i>	: Quintilianus, Institutio Oratoria

1. GİRİŞ

İnsanlığın soyut düşünebilme yetisine ulaşabildiği ilk noktada, kendini ifade etme güdüsü ile keşfettiği ve bizim bugün sanat olarak adlandırdığımız ilk uğraşlardan biri müziktir. Müziğin nasıl doğduğuna dair kabul gören yaygın görüş, insanın doğayı taklit etme çabasına dayandırılmaktadır. Pek çok antik yazar, kuşların eşsiz cıvıltısının insanlara müzik yapma hususunda ilham olduğunu aktarmaktadır. Lucretius (MÖ 95-55) kuşların zarif notalarının insanların teknik ölçülerle kulaklara haz veren şarkılar kaleme almasından çok daha eskiye dayandığını;¹ Plutarkhos (MS 46-119), insanların şarkı söylemeyi kuğular ve bülbüllerden öğrendiğini;² Athenaios (MS 2-3. yüzyıl), eski insanların müziği ıssız yerlerden şakıyan kuşları taklit ederek icat ettiğini ileri sürmektedir.³

Mağara duvarına ilk resmi kimin çizdiğini bilemeyeceğimiz gibi, ilk enstrümanın da tam olarak nasıl ve ne zaman icat edildiği uygarlık tarihi sayfalarında her daim bir gizem olarak kalacaktır. Hayvanları taklit eden insanlar, önce mırıltılar aracılığıyla, ardından basit enstrümanlarla “ilkel” şarkılarını terennüm etmiş olmalıdırlar. Bu basit enstrümanların ortaya çıkmasında çevrenin gözlemlenmiş olma olasılığı da yüksektir. Diğer bir deyişle kırık bir kamışın içinden geçerken ıslık biçiminde ses çıkaran rüzgardan esinlenen sanatçılar, ilk flütü yaratmış olabilirler. Nitekim arkeolojik veriler sayesinde ilk enstrümanların izleri Paleolitik Çağ’a kadar sürülebilme ve yapımlarında taş veya hayvan kemiği gibi ilkel malzemelerin kullanıldığı saptanabilmektedir.⁴

Müzik, sözcük olarak Hellen mitolojisinde şiir, şarkı, müzik ve dans gibi sanatların tanrıçaları olan Musalara (*Μοῦσαι*) dayanmaktadır.⁵ *Μοῦσαι*’den türetilmiş Hellence bir terim olan *mousike* (*μουσική*) veya Latincesi ile *musica*, esas olarak Musaların sanatlarından herhangi biri, özellikle müzik sanatı ve müziğe uyarlanan lirik şiir anlamına gelmektedir. Antik çağ ozanları onlardan bahsederken duygulanırlar, çünkü şiirleri için kendilerine ilham veren Musalardan başkası değildir. Hesiodos,

¹Lucr. 5.1379.

²Plut. De. Soll. An. 19.

³Ath. 9.43.

⁴Afrika, Avrupa ve Asya’nın çeşitli bölgelerinden günümüze ulaşan kalıntılar, boğa böğürten gibi çeşitli idiofonlar, ilkel flütler, deniz kabuğu veya hayvan boynuzundan yapılmış ilkel trompetler ve daha pek çok enstrümanın icadının Paleolitik Çağ’a dayandığını göstermektedir. Bkz. J. Montagu (2007). *Origins and Development of Musical Instruments*. Lanham: The Scarecrow Press, Inc., s. 3, 7, 45 ve 70.

⁵P. Murray (2020). *The Mythology of the Muses*. T. A. C. Lynch and E. Rocconi (Ed.). *A Companion to Ancient Greek and Roman Music*. New York: John Wiley&Sons, s. 13.

Theogonia'sında kendine şairlik yeteneğinin onlar tarafından verildiğinden bahsederken Homeros'un İlyada ve Odysseia'sı Musaların lideri Kalliope'ye seslenişle başlamaktadır.⁶

Müzik, tıpkı günümüzde olduğu gibi Roma dünyasında da sosyal yaşamın yapı taşlarından biridir. Roma müziği, çevre uygarlıkların müziği algılama ve kullanma biçimine paralel olarak gelişim göstermektedir. Emperyal çerçevede her daim siyasi haritasını genişletme gayesiyle hareket eden Roma'nın üzerinde kontrol sağladığı uygarlıklarla girdiği gerek siyasi gerek ticari temaslar, tezimizin odak noktasını oluşturan müzik sanatını bünyesinde bulunduran çeşitli kültürel etkileşimlere vesile olmuştur. Devasa bir Akdeniz imparatorluğuna dönüşme süreci ile paralel biçimde gelişen müzik olgusu, öncelikle Roma'nın en yakın komşusu olan Etrüsklerden beslenmeye başlamıştır. Hellenlerin müziği de içeren sanatsal etkinlikleri, MÖ 3. yüzyıldan itibaren Magna Graecia'dan (Güney İtalya) ve MÖ 2. yüzyılın başlarında, ilerleyen süreçte eyalet olarak Roma kontrolüne girecek olan Asia'dan (Anadolu) Roma'ya akmaya başlamıştır. Hellenistik Mısır ve Yakın Doğu ile gerçekleşen temaslar sonucu Roma, egzotik enstrümanlar, müzisyenler ve dansçılarla tanışmaya devam etmiştir.

Roma'nın cumhuriyetten imparatorluğa sancılı geçiş süreci, politik değişimlerle birlikte sosyokültürel gelişmeleri de beraberinde getirmiştir. Sosyal etkinliklerde müziğin varlığına dair verilerimiz İmparatorluk Dönemi'nde katbekat artmıştır. Değişen düzende genişlemeye başlayan eğlence yaşamı, renkliliği ve ihtişamıyla, imparatorluğun zenginliğini yansıtan bir ayna vazifesi görmeye başlamıştır.

Roma'nın gösteri dünyası tiyatro ve pandomim gibi sanatsal etkinlikler ile kanlı ve çekişmeli niteliğe sahip gladyatör müsabakaları ve *Circus Maximus*'taki atlı araba yarışları gibi büyük kamusal organizasyonlardan oluşmaktadır. Düğünler ve antik çağın ünlü arkadaş buluşmaları olan *symposium*'lar, yani ziyafetler de kamusal nitelik taşımakla birlikte nispeten daha bireysel/özel bağlamda ele alınabilecek etkinliklerdir. Müzik, bunların her birinde ayrı bir anlam ve öneme sahiptir.

⁶Hes. Theog. 1-5; Hom. II 1-5; Hom. Od. 1-5.

1.1. Amaç, Kapsam ve Yöntem

Tezimizin amacı, yukarıda bahsi geçen sosyal etkinlikler etrafında gelişen eğlence hayatında kullanılan enstrümanları belirlemek, enstrümanların icracılarının, yani müzisyenlerin ve çoğu zaman ezgilere eşlik eden dans ve dansçılar ile şarkıların bu etkinliklerdeki konumları çerçevesinde müziğin rolünü ve önemini tartışmaktır. Bu anlamda, tezimizin özgün tarafı Roma Uygarlığı'nı tamamen müzik odaklı ele alan bir çalışma olması ve müziğin eğlence yaşamının her bir aşamasındaki kullanımını toplumsal yapı ve Roma emperyalizmi üzerinden değerlendirmesidir.

Zaman sınırlamamız MÖ 3. yüzyıl ila MS 4. yüzyılı kapsamaktadır.⁷ Ancak, mevzubahis dönemler içerisinde değinilen temaya bağlı olmak üzere zaman zaman yaşanan kaynak yetersizliğinden ötürü MS 7. yüzyıla kadar tarihlenebilen veriler, önceki dönemlere referans olabilme durumlarından ötürü kullanılmışlardır. Tezimizdeki coğrafi sınırlamamız, dönemin “Roma dünyasını” oluşturan İtalya, Yunanistan, Anadolu, Kuzey Afrika (Mısır, Tunus, Libya), Suriye, Bulgaristan ve Avrupa'nın bir kısmını (İngiltere, Fransa, Almanya, Lüksemburg, İspanya) içeren Akdeniz havzasıdır.

Zaman sınırlaması oldukça geniş gibi görünse de müziğin eğlence hayatındaki rolünü, müzikal unsurların Roma'ya girişini ve süreç içerisindeki gelişimini bir bütün halinde değerlendirmenin daha sağlıklı olacağı düşünülmüştür. Bununla birlikte tezimizde konunun kronolojik değil, tematik bir biçimde ele alınması da her bir temanın kendi içerisindeki gelişim sürecini nispeten geniş bir perspektiften değerlendirmeyi gerektirmiştir. Benzer durum mekansal sınırlama için de geçerlidir. Müziğin kullanımına dair bilgilerimizin önemli bir kısmını oluşturan arkeolojik malzemeler, Akdeniz coğrafyasının dört bir yanına dağılmış durumdadır.

Tezimiz iki bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde, Roma dünyasında kullanılan enstrümanlar, bu enstrümanların kökenleri, hangi bölgeden çıkarak yayılım gösterdikleri, temel yapısal özellikleri ve hangi toplumsal etkinliklerde kullanıldıkları ele alınmaktadır. Bu kısımda yalnızca eğlence hayatında kullanılan enstrümanlara yer verilmiş, örneğin, yalnızca İsis kültü çerçevesindeki dini ritüellerinde kullanılan *sistrum* tezimizin dışında tutulmuştur.⁸

⁷Şüphesiz MÖ 8. yüzyıldan başlayan Krallık Dönemi ve Cumhuriyet'in erken dönemleri birtakım müzikal aktiviteler barındırıyor olmalıdırlar. Ancak bu dönemlerin çoğunlukla efsanelerle örülü olması, güvenilir veriler sunma noktasında problemli olmakla birlikte bu verilerimiz de yok denecek ölçüde azdır.

⁸E. L. Liljenstolpe (2015). *Sempronia's Song Attitudes to Women's Music-Making in Ancient Rome*. Uppsala: Institutionen för Arkeologi och Antik Historia, s. 141.

Tezimizin ikinci bölümünde eğlence yaşamı kapsamında ele alınan tiyatro oyunları, pandomim gösterileri, gladyatör müsabakaları, *Circus Maximus* yarışları, ziyafetler ve düğünlerde müziğin yeri; kullanılan enstrümanlar, müzisyenler, dans ve şarkı unsurları bağlamında incelenmektedir.

Tezimizde müziğin teknik yönlerine ağırlık verilmemiştir. Zira farklı bir uzmanlık gerektiren bu alan, araştırmamızın asıl amacı olan müziğin eğlence hayatında nasıl ve niçin kullanıldığına dair çizilen çerçevenin dışında kalmaktadır. Ayrıca, toplumsal yaşamın çok önemli parçalarından biri olan ve müziğin kendisine geniş bir kullanım alanı bulduğu dini ritüellere de eğlence hayatının dışında kaldığından tezimizde yer verilmemiştir.

Çalışmamızda kullanılan antik metinlerin İngilizce veya Türkçe çevirilerinde büyük çoğunlukla enstrümanlar orijinal isimleriyle kullanılmamışlardır. Benzer durum modern araştırmalarda da söz konusudur. Tarafımızca bu durumun müzik alanındaki çalışmalarda büyük bir karmaşa ve yanlışlığa sebep olduğu gözlemlenmiştir.⁹ Bu doğrultuda, tezimizde enstrümanların özgün isimlerinin kullanımına ve dolayısıyla Latince ve Hellence terminolojiye dikkat edilmiştir. Latince ve Hellence sözcüklerin açıklamaları için Lewis ve Short'un "A Latin Dictionary"¹⁰ Lewis'in "Elementary Latin Dictionary"¹¹ Liddell ve Scott'un "A Greek-English Lexicon"¹² adlı sözlük çalışmalarından faydalanılmıştır. Ayrıca tarafımızca tezimizde terminolojinin daha rahat takip edilebilmesi açısından müzikle ilgili terimlere ilişkin bir sözlük hazırlanmıştır.

1.2. Kaynakların Değerlendirilmesi

1.2.1. Arkeolojik kaynaklar

Tezimize dair verilerin oldukça önemli bir kısmını arkeolojik malzemeler oluşturmaktadır. Bu bağlamda freskler, mozaikler ve kabartmalar ile günümüze ulaşan enstrüman kalıntılarından faydalanılmıştır. Bu arkeolojik eserler, günümüzde *in situ* veya önemli müzelerde bulunmakla birlikte büyük çoğunluğu, yararlanılan modern eserlerden alınarak tezimize eklenmiştir.

⁹Örneğin *lyra*, *cithara* ve arp gibi yaylı enstrümanlar, farklı yapısal özelliklere ve kullanım alanlarına sahip olmalarına rağmen modern araştırmalarda sıklıkla birbirlerinin yerlerine kullanılabilirler.

¹⁰C. T. Lewis and C. Short (1879). *A Latin Dictionary*. Oxford: The Clarendon Press.

¹¹C. T. Lewis (1891). *An Elementary Dictionary*. New York: Harper&Brothers.

¹²H. G. Liddell and R. Scott (1940). *A Greek-English Lexicon*. Oxford: The Clarendon Press.

1.2.2. Filolojik kaynaklar

Filolojik kaynaklar, tezimize dair bilgilerimizi oluşturan bir diğer önemli kaynak grubudur. Cumhuriyet Dönemi'ne dair bilgi veren kaynaklar da olmakla birlikte büyük bir kısmı İmparatorluk Dönemi'ne yığılmış durumdadır.

Antik yazarlar tarafından içerisinde müziğe hatırı sayılır miktarda yer verilmiş çalışmalar oldukça azdır. Bu durum, tezimiz çerçevesinde kaynak değerlendirmesi yapmayı oldukça zorlaştırmaktadır. Eğlence hayatında müziğe dair bilgileri saptayabilmek, yazılı kaynakların birçoğunda samanlıkta iğne aramaya benzemektedir.

Cumhuriyet Dönemi'ne dair bilgiler sunan en önemli kaynağımız Romalı ünlü avukat, hatip ve devlet adamı olan Cicero'dur (MÖ 106-43). “De Legibus”, “Pro Murena”, “De Oratore”, “Tusculanae Disputationes” gibi eserlerinde, müziğin çeşitli alanlardaki kullanımlarına dair bilgiler sunabilmekle birlikte yazarın çoğu zaman eleştirel olan perspektifi, muhafazakar bir Romalının müzik sanatına bakış açısını yansıtmaya açısından önem taşımaktadır.

Cumhuriyet Dönemi'nden bir başka yazar olan Hellen tarihçi Halikarnassoslu Dionysios (MÖ 60-7), bilhassa tören alaylarında kullanılan enstrümanlar ve dans performansları hakkında aktardığı oldukça detaylı bilgiler açısından önem arz etmektedir.

Geç Cumhuriyet-Erken İmparatorluk Dönemi'nden bir dizi şair, Catullus (MÖ 84-54), Propertius (MÖ 50/45-15), Horatius (MÖ 65-27) Ovidius (MÖ 43-MS 17/18) ile Martialis (MS 38/41-102/104) ve Iuvenalis (MS 55-128) gibi şairler, günlük yaşama dair pek çok bilgi sunan dizelerinde yer yer enstrümanlar, enstrümanların kullanım alanları, müzisyenler, dansçılar, korolar ve şarkılara da değinmektedirler.

Romalı ünlü tarihçi Titus Livius (MÖ 59-MS 17), Roma tarihini kronolojik bir çerçevede anlattığı “Ab Urbe Condita” adlı eserinde, egzotik müzik kültürlerinin farklı coğrafyalardan Roma'ya nasıl ithal edildiğine ve müziğin Roma'daki rolüne dair değerli bilgiler sunmaktadır.

Samosatalı Loukianos'un (MS 125-180) “De Saltatione” adlı eseri, pandomim sanatı üzerine yazılmış olup bu sebepten müzik ve dansa dair oldukça detaylı ve değerli bilgiler içermektedir. Tezimizde müziğe ilişkin uzmanlık eseri olarak sayabileceğimiz tek filolojik kaynak olması açısından da öneme sahiptir.

Alexandrialı Klemenēs (MS 150-215), Caesarealı Basileus (MS 330-378), Ioannes Chrysostomos (MS 347-407) gibi geç dönemin Hristiyan yazarları, paganların eğlence yaşamında müziğin varlığına dair çeşitli veriler sağlamaktadırlar. Düşüncelerini oldukça eleştirel bir çerçevede aktarmaları, Hristiyanlıkla birlikte Roma’da ve beraberinde pagan dünyada baş gösteren sosyokültürel değişimin müzik üzerinden de okunabileceğini göstermesi açısından kıymetlidir.

1.2.3. Modern kaynaklar

Mary Angela Wardle’in 1981 yılındaki “Musical Instruments in the Roman World” adlı doktora alışması, Roma Uygarlığı’nda kullanılan enstrümanları oldukça detaylı biçimde ele alan en kapsamlı çalışmalardandır. Enstrümanları yapısal özelliklerine göre sınıflandırdığı tezinde, enstrümanların kökenlerini, teknik özelliklerini ve sosyal yaşamın hangi alanlarında ne şekilde kullanıldıklarını filolojik kaynaklar ve arkeolojik malzemeler üzerinden değerlendirmektedir. Bilhassa tezimizde Roma’da kullanılan enstrümanların değerlendirildiği ilk bölüm için oldukça önem taşıyan bir kaynaktır.¹³

John Gray Landels’in 2000 yılında yayımlanan “Music in Ancient Greece&Rome” adlı eseri, Hellen ve Roma dünyasında kullanılan enstrümanları, teknik özellikleri ve fiziksel yapıları açısından, filolojik kaynaklar ve çizimler eşliğinde oldukça detaylı biçimde ele almaktadır. Müziği teknik anlamda değerlendirmekte olup Hellenlerden günümüze ulaşan antik notalara da çalışmasında yer vermesi açısından oldukça kıymetli bir kaynaktır.¹⁴

Tezimizin başlıca kaynağını oluşturan, Roma dünyasında müziğin toplumsal yaşam içerisindeki kullanımına dair detaylı çalışmalardan ilki, Paraskevi Gavrili’nin 2011 yılında yayımlanan “Musical Scenes of Roman Daily Life from the Etruscans to the End of the Late Antiquity” adlı doktora çalışmasıdır. Gavrili, bu çalışmasında müziğin kullanımını sosyal aktiviteler ve dini ritüeller çerçevesinde tartışmaktadır. Filolojik kaynaklar ve Akdeniz havzasına dağılmış arkeolojik malzemelerden faydalanarak Roma dünyasında müziğe dair oldukça kapsamlı bir çalışma ortaya

¹³M. A. Wardle (1981). *Musical Instruments in the Roman World*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. London: London Üniversitesi Arkeoloji Enstitüsü.

¹⁴J. G. Landels (2000). *Music in Ancient Greece&Rome*. New York: Routledge.

çıkarmakla birlikte toplumsal yapıyı müzik üzerinden çözümlemek noktasında eksiktir.¹⁵

Umberto Eco'nun editörlüğünü yaptığı ve 2018 yılında yayımlanan “Antik Roma” adlı derleme eser, tezimizle doğrudan ilgili olmasa da, Roma Uygarlığı'nı hem politik hem sosyal açıdan ele alan en kapsamlı çalışmalardandır. Toplumsal açıdan dini yapı, bilimsel çalışmalar, astroloji, büyü ve tezimizin konusunu oluşturan müzik gibi temalar, her biri alanında uzman araştırmacılar tarafından kaleme alınmıştır. Tezimizde yararlandığımız kısım, müziğin Roma'daki politik ve sosyal rolü, enstrümanlar, enstrümanların kökenleri, dini ve sosyal etkinliklerde kullanımları üzerine yapılmış küçük çalışmalardan oluşmaktadır.¹⁶

Tosca Lynch ve Eleonora Rocconi'nin editörlüğünü yaptığı ve 2020 yılında yayımlanan “A Companion to Ancient Greek and Roman Music” adlı derleme kitap, antik dünyada müziğe ışık tutan en kapsamlı çalışmalardan biri olup tezimiz açısından büyük önem teşkil etmektedir. Hellen ve Roma uygarlıklarında kullanılan enstrümanlar, müzik ve mitoloji ilişkisi, müziğin sosyal ve politik yaşamdaki yeri ve antik müzik teorileri gibi konulara değinilmektedir.¹⁷

¹⁵P. Gavrilı (2011). *Musical Scenes of Roman Daily Life from the Etruscans to the End of Late Antiquity*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Viyana: Viyana Üniversitesi.

¹⁶U. Eco (Ed). *Antik Roma*. (Çev: L. Tonguç Basmacı), İstanbul: Alfa Yayınları.

¹⁷T. A. C. Lynch and E Rocconi (Ed.). *A Companion to Ancient Greek and Roman Music*. New York: John Wiley&Sons.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. ROMA UYGARLIĞI'NDA KULLANILAN ENSTRÜMANLAR

Müzik aletlerinin teknik özellikleri, farklı kültürlerdeki kullanımı ve sınıflandırılması gibi pek çok alanla ilgilenen bilim dalına *organoloji*¹⁸ denir.¹⁹ Erich von Hornbostel ve Curt Sachs'ın 1914 yılında *Zeitschrift für Ethnologie*'de yayımlanan "Systematik der Musikinstrumente Ein Versuch" adlı çalışmasında enstrümanlar yapılarına, çalınma tekniklerine ve ürettikleri seslere göre idiofonlar (kendi titreşimiyle ses çıkaran enstrümanlar), membranofonlar (vurmalı enstrümanlar), kordofonlar (telli/yaylı enstrümanlar) ve aerofonlar (üflelemeli/nefesli enstrümanlar) olarak sınıflandırılmıştır.²⁰ Bu sistem, günümüzde enstrümanların sınıflandırılmasında bilimsel olarak kabul görmektedir. Eski Çağ uygarlıklarında müzik üzerine yapılmış çeşitli çalışmalarda bu sistemin kullanıldığı görülmektedir.²¹ Elbette enstrümanları birkaç şekilde sınıflandırmak mümkündür. Li Castro, Roma Uygarlığı'nda kullanılan enstrümanlar üzerine yaptığı çalışmasında sınıflandırmasını Roma'nın enstrümanları ithal ettiği bölgelere göre yapmıştır.²² Tezimizde de enstrümanların sınıflandırılma sistemi bölgeler üzerinden yapılmaktadır. Zira tezimizde enstrümanlar hayati yer tutmakla birlikte bizim için yapısal özelliklerinden ziyade kullanım alanları önemlidir ve bu sınıflandırma ile hiçbir enstrümanın Roma icadı olmadığı vurgulanmak istenmektedir. Her biri Roma'ya çevre uygarlıklardan geçmiştir ve Roma bu enstrümanları yapısal olarak geliştirmemekle birlikte toplumsal yaşamdaki kullanım alanlarını da büyük ölçüde diğer uygarlıklardan örnek alarak uygulamıştır. Tezimizin

¹⁸Hellence *ὄργανον* (enstrüman) ve *λόγος* (söz) kelimelerinin birleşiminden oluşmaktadır.

¹⁹B. Işıktaş (2018). Dünyada ve Türkiye'de Organoloji Çalışmaları: Çalgıların Sınıflandırılması, İşlevi ve Anlamı. *Uluslararası Hakemli Müzik Araştırmaları Dergisi*, (12), s. 1.

²⁰E. M. von Hornbostel and C. Sachs (1961). Classification of Musical Instruments. (Çev: A. Baines ve K. P. Wachsmann). *The Galpin Society Journal* 14, s. 24.

²¹Wardle, 1981, **a.g.k.**; H. K. Ensert (1987). *Başlangıcından M.Ö. 1. Binin İlk Yarısına Kadar Anadolu'da Müzik Aletleri ve Tasvirleri*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü; M. Özer (2007). *Neo-Roma Dönemi'ne Kadar Anadolu'da Yaşamış Medeniyetlerde Müzik Aletleri*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Haliç Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü; D. Sönmez (2008). *Antik Dönemde Anadolu'da Müzik ve Müzik Aletleri*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Konya: Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü; E. Kayıkcı Kamalı (2018). *Antik Dönemde Kadın ve Müzik*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Edirne: Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü; G. Masalcı Şahin (2018). *Hititlerde Müzik, Müzik Aletleri ve Müzisyenler*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü; M. Yamaner (2018). *Eski Mezopotamya ve Anadolu'da Müzik*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Denizli: Pamukkale Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü; F. Gerim (2021). *Antik Dönemde Sosyal Etkinliklerde Kullanılan Müzik Enstrümanlarının Mozaikler Üzerindeki Tasvirleri*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Bursa: Uludağ Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

²²E. Li Castro (2018). Romalıların Müzik Çalgıları: Antikçağ Organolojisine Dair İpuçları. (Ed: U. Eco). (Çev: L. Tonguç Basmacı), İstanbul: Alfa Yayınları, s. 1067-1070.

ikinci bölümünde detaylı biçimde tartışılacağı üzere, bu durum, bize Roma'nın müziği algılama biçimine dair çok fazla şey söylemektedir.

Romalıların kullandığı enstrümanlara dair bilgilerimiz hem çok sayıda filolojik kaynağa hem de anıtlar, yazıtlar, mozaikler, duvar resimleri ve sikkeler gibi arkeolojik verilere dayanmaktadır. Enstrümanların biçimleri ve işlevleri konusunda bu veriler önemli bilgiler sağlamakla birlikte yapıldıkları materyaller kimi zaman şaibeli olabilmektedir. Bu noktada günümüze ulaşan enstrüman buluntuları ve mozaikler hayati önem taşımaktadır. Antik dönemde yapılan eserlerin renklerinin yalnızca mozaiklerde korunabilmiş olması, enstrümanların yapıldığı malzemelerin saptanabilmesine yardımcı olmaktadır.²³

Şu ana dek bilindiği kadarıyla Romalılar tarafından icat edilen herhangi bir enstrüman bulunmamaktadır. Bu doğrultuda, Romalıların kullandıkları enstrümanlar Etrüsk, Hellen, Mısır ve Yakın Doğu menşelidir.²⁴

1.1. Etruria'dan Alınan Enstrümanlar

Bu kısımda yer verilen ve Etrüsklerden ithal edildiği düşünülen *tuba*, *cornu*, *bucina* ve *tibia*, içlerindeki havanın titreşimiyle ses çıkaran üflemeli/nefesli enstrümanlar grubuna dahildir.²⁵

1.1.1. *Tuba*

Etrüsk kökenli *tuba*, Romalıların kullandığı uzun trompetlerden biridir.²⁶ Kökeni tarih öncesi çağlara uzandığı düşünülen trompetin ilkel biçimleri ağaç kabuklarından, deniz kabuklarından, hayvan boynuzlarından ve kemiklerden yapılmaktadır.²⁷ Modern araştırmacılar, trompetlerin bu ilkel nesnelerin metal kopyaları olduğu konusunda hemfikirdir.²⁸ Türkçe literatürde boru ya da boynuz olarak adlandırılan bu ilkel

²³Alexandrescu, 2007, **a.g.k.**, 36.

²⁴Li Castro, 2018, **a.g.k.**, 1067.

²⁵Hornbostel and Sachs, 1961, **a.g.k.**, 24.

²⁶Li Castro, 2018, **a.g.k.**, 1067-1068.

²⁷Macaristan'da Geç Neolitik ve Kalkolitik Çağ'a (günümüzden beş ila dört bin yıl önce); Myrtos'ta MÖ 2300'e, Kition'da MÖ 1200'e tarihlendirilen triton kabukları bulunmuştur. Bkz. Montagu, 2007, **a.g.k.**,103; Metal trompetin ilk örneği ise MÖ 1352'de ölen Mısır firavunu Tutankhamun'un mezarında bulunmuştur. Bkz. H. Üstün (2020). Trompetin Tarihsel Gelişimi Üzerine Bir İnceleme. *Bayterek Uluslararası Akademik Araştırmalar Dergisi* 3(1), s. 23.

²⁸Wardle, 1981, **a.g.k.**, 230; Landel, 2000, **a.g.k.**, 178; W. Chappell (2009). *The History of Music Art and Science From the Earliest Records to the Fall of the Roman Empire*. New York: Cambridge University Press, s. 285.

enstrüman, sivri uç kısmı kesildikten sonra ya da yan tarafından açılan bir delikten üflenerek çalınmaktadır.²⁹

Tuba'nın yapımında başta bronz ve bakır kullanılmakla birlikte demir ve fildişi de kullanılmaktadır.³⁰ Bakır ve çinko alaşımı olan pirincin de kullanıldığı bilinmektedir.³¹

Uzun ve ince bir boru, borunun uç kısmında çan biçiminde bir kalak ve ağızlıktan oluşan *tuba*'nın uzunluğu 1 ila 3 m. arasında değişiklik göstermektedir.³² Ancak ikonografide karşımıza çıkan ve yaklaşık 1 m. uzunluğunda olan diğer enstrümanlara kıyasla çok daha uzun olduğu kesindir.³³ Gafsa, Tunus'tan bir yer mozağında gladyatör müsabakası esnasında enstrümanını çalan bir *tubicen* görülebilmektedir (Bkz. Görsel 1.1).



Görsel 1.1. Gafsa, Tunus'tan bir villadaki yer mozağında gladyatör müsabakasına eşlik eden tubicen, MS 4. yüzyıl, Gafsa Müzesi.

Kaynak: G. C. Alexandrescu (2007). *The Iconography of Wind Instruments in Ancient Rome: Cornu, Bucina, Tuba, and Lituus. Music in Art, XXXII (1/2), s. 38.*

Trompetlerin akustik güçlerinin antik dönemdeki popülerliğine dair elimizde çeşitli bilgiler bulunmaktadır. Hellen sözlük bilimci Iulius Pollux (MS 2. yüzyıl), bir *σάλπιγξ* sesinin 10 km. uzaklıktan duyulabildiğinden bahseder. Bir Hellen enstrümanı

²⁹Sönmez, 2008, **a.g.k.**, 82; Üstün, 2020, **a.g.k.**, 20-21.

³⁰Özer, 2007, **a.g.k.**, 65.

³¹Landels, 2000, **a.g.k.**, 78.

³²J. Ziolkowski (2003). The Roman *Bucina*: A Distinct Musical Instrument? *Historical Brass Society Journal* XIV, s. 31; Özer, 2007, **a.g.k.**, 65.

³³Landels, 2000, **a.g.k.**, 178; Li Castro, 2018, **a.g.k.**, 1068.

olan, *tuba*'ya tekabül ettiğinden *tuba* için de benzer çıkarımı yapmakta sakınca yoktur.³⁴ Romalı filozof ve devlet adamı Seneca'nın (MS 4-65) nükteli anekdotu da Roma trompetlerinin ses şiddetine dair fikir vermektedir:

“Mercurius, Kutsal Yol'dan aşağı doğru giderken bu büyük insan yığınının ne olduğunu sordu. Claudius'un cenazesi olabilir miydi? Kesinlikle muhteşem bir gösteriydi, ne pahasına olursa olsun ayağa kalktı, bir tanrının mezara götürüleceği belliydi: *Tubicines*, *cornicines*, her türden muazzam bir bando, öyle bir gürültüydü ki Claudius bile duyabiliyordu.”³⁵

Tuba Latince bir isimdir. Ancak bu enstrümanla birlikte benzer diğer trompetlerin Etrüsk dilindeki karşılıkları bilinmemektedir. *Tuba* çalan müzisyene *tubicen* denilmektedir. Bu müzisyenler –genel olarak trompet çalan tüm müzisyenler– enstrümanın kullanım alanı gereği çoğunlukla askeri müzisyenlerdir. Trompetler, akustik güçleri sayesinde antik çağda kendilerine geniş bir kullanım sahası bulmuştur. Muharebenin başlaması, ordugahın taşınması, askerlerin ordugaha çağırılması, toplanma ya da sessizlik gibi durumlarda işaret vermek üzere askeri alanda sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Ancak cenazeler ve kurban törenleriyle birlikte tezimizin odak noktasını oluşturan prosesyonlar, tiyatro gösterileri, gladyatör müsabakaları ve *circus* yarışları gibi etkinliklerde de oldukça önemli yer tutmaktadır.³⁶

Trompet çalan müzisyenler, daha yüksek notalara çıkabilmek ve enstrümanı üflerken yanaklarını desteklemek için ağızlarına Latince *capistrum*, Hellenice *phorbeia* denilen, başın üstündeki ve arkasındaki kayışların tuttuğu deri bir bant takmaktadırlar.³⁷ Enstrümanın üflenebilmesi için bantın ortasında bir delik açılmaktadır. Bu sistem, müzisyenin dudaklarını enstrümanın ağırlığından kurtarmakla birlikte ağız kaslarının üflemek için harcadığı çabayı da azaltmaktadır.³⁸

³⁴Poll. Onom. 4.88'den aktaran A. Vincent (2017). *The Music of Power and the Power of Music: Studying Popular Auditory Culture in Ancient Rome*. (Ed: L. Grig), London: Cambridge University Press, s. 157.

³⁵Sen. Apocol. 12.

³⁶Veg. Mil. 2.XXII; Ziolkowski, 2003, **a.g.k.**, 31, 36; Alexandrescu, 2007, **a.g.k.**, 38; Li Castro, 2018, **a.g.k.**, 1068.

³⁷C. Sachs (2006). *The History of Musical Instruments*. New York: Dover Publications, Inc., s. 193; Ziolkowski, 2003, **a.g.k.**, 31; Üstün, 2020, **a.g.k.**, 28.

³⁸Chappell, 2009, **a.g.k.**, 279.

1.1.2. Cornu ve Bucina

Cornu ve *bucina* isimli enstrümanlar oldukça tartışmalıdır. Doğal hayvan boynuzu ile G biçimli metal trompet olmak üzere iki farklı enstrümanı tanımlamak için birbirlerinin yerine sıklıkla kullanılmaktadır.³⁹

Vergilius'un (MÖ 70-19) Aeneas'ında, Alecto çatıya tırmanıp geriye bükülmüş bir *cornu* ile korkunç notalar çalmaktadır. Ancak birkaç satır sonra aynı enstrümandan *bucina* olarak bahsedilmektedir.⁴⁰ Bu dizelerde iki enstrüman arasında ayrım yapılabilmesini sağlayacak bir bilgi yer almaz, hatta aralarında fark yok gibi görünmektedir.

Cornu, Latince hayvan boynuzu anlamına gelmektedir. Ancak enstrümanın genellikle bronz, gümüş gibi metallerden yapılması kafa karıştırıcıdır.⁴¹ Kimi arkeolojik buluntularda ağızlıkların bronz olduğu tespit edilmiştir.⁴² Varro (MÖ 116-27), *cornu*'nun boynuzdan yapılan orijinal versiyonundan dolayı isminin hayvan boynuzu anlamına geldiğini, daha sonraları bronzdan yapıldığını belirtmektedir.⁴³ Ovidius (MÖ 43-MS 17/18) ise bu enstrümandan bronzdan kıvrık boynuzlar olarak bahsetmektedir.⁴⁴ Görüldüğü üzere filolojik kaynakların bir kısmı *cornu*'nun metalden yapıldığını ileri sürmektedir.

Oxford Latin Dictionary'e göre *bucina* kelimesinin kökeni, muhtemelen *bou* (sığır) ve *cano* (*canere*: çalmak/üflemek) sözcüklerine dayanmaktadır. Buradan hareketle *bucina*'nın hayvan boynuzunu ifade etmesi muhtemel görünse de bu kez farklı bir sorun ortaya çıkmaktadır. Zira doğrudan hayvan boynuzu anlamına gelen *cornu* ile hayvan boynuzuna işaret ediyor gibi görünen *bucina* arasındaki farkı ya da ilişkiyi çözmek oldukça güçleşmektedir.⁴⁵ *Cornu*'nun yapısındaki ve anlamındaki ikilik, Varro'nun da belirttiği üzere hayvan boynuzlarının metal trompetlerin atası olmasından kaynaklanıyor olabilir.

Bucina kelimesinin kullanımına erken bir dönemde, Hellenistik dönem tarihçisi Polybios'ta da (MÖ 200-118) rastlanılır. Polybios, İtalya'daki domuz çobanlarının sürülerini *bucina* sesi ile kontrol ettiğinden bahseder ve Latince etkisiyle Hellen diline

³⁹Ziolkowski, 2003, **a.g.k.**, 32

⁴⁰Verg. Aen. 7.511-519.

⁴¹Alexandrescu, 2007, **a.g.k.**, 39.

⁴²Li Castro, 2018, **a.g.k.**, 1068

⁴³Varro Ling. 5.117.

⁴⁴Ov. Met. 1.98.

⁴⁵Ziolkowski, 2003, **a.g.k.**, 44, 52.

giren *βυκάνη* kelimesini kullanır.⁴⁶ Çobanların sürülerini gütmek için metal enstrümanlar değil, basit hayvan boynuzları kullanmaları oldukça mantıklı görünmektedir. Buradan hareketle, *bucina*'nın hayvan boynuzuna işaret ettiği söylenebilir.

Bucina'nın hangi malzemeden yapıldığı tartışmalıdır, zira görsel tasvirine henüz rastlanılmamıştır. Şimdiye dek bir *bucinator*'un (*bucina* çalan müzisyen) tasvirine rastlanan tek mezar steli Aurelius Surus'unkidir (Bkz. Görsel 1.2). Ancak burada *bucina* yerine *tuba* tasvirinin yer alması oldukça ilginçtir. Bunun nedeni, trompetlerin *cornu* ve *bucina* örneğinde görüldüğü gibi hem edebi hem epigrafik kaynaklarda birbirlerinin yerine kullanılabilmesidir.⁴⁷ Örneğin; çoğunlukla *tuba*, diğer trompetlerden herhangi biri için de kullanılabilen genel bir terim olarak karşımıza çıkmaktadır.⁴⁸

⁴⁶Plb. 12. 4.

⁴⁷R. Cross (2013). Bold as Brass: Brass Instruments in the Roman Army. *Macquarie Matrix* (Special Edition), s. 8.

⁴⁸Alexandrescu, 2007, **a.g.k.**, 33-43.



Görsel 1.2. *Bucinator Aurelius Surus'un mezar steli, İstanbul Arkeoloji Müzesi.*

Kaynak: R. Meucci (1989). *Roman Military Instruments and the Lituus. The Galpin Society Journal* (42), plate XII.

Arkeolojik veri eksikliğinin yanı sıra filolojik kaynaklarda da *bucina*'nın diğer enstrümanlardan farkının ne olduğuna dair bir bilgi yoktur. Bu da enstrümanın şeklini tanımlamayı olağanüstü biçimde güçleştirmektedir. Yaşlı Plinius (MS 23/24-79), *bucina*'nın deniz kabuğundan (Latince karşılığı *bucinum*) yapıldığını dile getirmektedir.⁴⁹ Ancak Romalı yazar Vegetius'un (MS 4. yüzyıl sonları) şu pasajı hem *cornu* hem *bucina*'nın tanımlanmasında büyük problem yaratmaktadır: "... *bucina* bronz bir dairede bükülmüş olandır, *cornu* ise yaban öküzlerinden alınarak gümüşle kaplanmış ve maharetli bir nefes verildiğinde ahenkli bir rüzgar sesi çıkaran alettir."⁵⁰ Meucci, Ortaçağ'da *bucina* olarak adlandırılan kavisli metal enstrümanların yaygınlaştığını belirterek Vegetius'un ifadelerinin antik enstrümanların tanımlanmasında çağdaş bir kaynak olarak kullanılamayacağını ileri sürmektedir.⁵¹

⁴⁹Plin. HN 9.103.

⁵⁰Veg. Mil. 3.5.

⁵¹Meucci, 1989), a.g.k., s. 86.

Bir enstrüman olarak *bucina* oldukça şaibeli olsa da *bucinator*'un görevlerine dair bilgilerimiz mevcuttur. *Bucinator*'un gece nöbetlerini, başlayan ve biten savaşları duyurmak gibi askeri görevleri olmakla birlikte meclisleri toplantıya çağırma ve bir ziyafetin bittiğini haber vermek gibi görevleri de vardır.⁵²

Görüldüğü üzere, filolojik kaynaklar bu iki enstrümanı tatmin edici biçimde tanımlamadığından ikisi arasında kesin bir ayrım yapmak güçtür. Filolojik kaynaklardaki çelişki ve arkeolojik verilerdeki yetersizlik, modern araştırmacılar arasında da farklı fikirler doğmasına neden olmaktadır. Landels'e göre *cornu* ve *bucina* aşağı yukarı eşanlamlıdır; Meucci, *bucina*'nın doğal hayvan boynuzundan yapıldığını savunur; Ziolkowski, Alexandrescu, Cross gibi araştırmacılar ise *bucina*'nın şaibeli bir enstrüman olduğunu belirtmektedir.⁵³

Bucina'nın aksine günümüze ulaşan çeşitli mezar stelleri ve yazıtlarda *cornu*'nun betimlendiği görülmektedir. Bu durum, enstrümanı sağlıklı biçimde tanımlamayı kolaylaştırmaktadır. Bir mezar stelindeki yazıtta *cornicen* olarak belirtilen Marcus Antonius Ianuarius'un elinde G biçimli bir enstrüman görülmektedir. *Cornicen* sıfatından dolayı bu enstrüman rahatlıkla *cornu* olarak saptanabilmektedir. Enstrümanın görsel tasvirinin ve isminin birlikte görülebilmesi konuyu büyük ölçüde açıklığa kavuşturmaktadır (Bkz. Görsel 1.3).

⁵²Ziolkowski, 2003, **a.g.k.**, 44-45.

⁵³Meucci, 1989, **a.g.k.**, 86; Landels, 2000, **a.g.k.**, 179; Ziolkowski, 2003, **a.g.k.**, 44; Alexandrescu, 2007, **a.g.k.**, 45; Cross, 2013, **a.g.k.**, 5.



Görsel 1.4. *Urso, Hispania'dan bir kabartmada cornu çalan askeri müzisyen, MÖ 2. yüzyıl, Madrid Ulusal Arkeoloji Müzesi.*

Kaynak: H. Morgan. (2018). *Music, Spectacle, and Society in Ancient Rome*. Oxford: St. Cross College, s. 258.

Cornu'nun cenaze törenleri, gladyatör müsabakalarında ve *circus* yarışlarında çalındığı bilinmektedir. Bunların dışında askeri alanda önemli yeri olan bir enstrümandır. Savaş başlayacağı zaman *tuba* ile aynı anda çalındığı bilinmekle birlikte askeri kamplarda diğer trompetlerle birlikte her akşam düzenli olarak ve birlik komutanı tüm birliğe bir emir verdiği zaman da kullanılmaktadır.⁵⁷

1.1.3. *Lituus*

Etrüsk kökenli bir başka metal trompet olan *lituus*; eğimli, konik bir kalağa ve silindirik bir yapıya sahiptir. Ağızlığı yok gibi görünmektedir. Uzunluğu yaklaşık olarak 80 ila 150 cm. arasındadır.⁵⁸

⁵⁷Juv. 10.41-45; Veg. 2.22; Alexandrescu, 2007, **a.g.k.**, 38-39.; Li Castro, 2018, **a.g.k.**, 1068.

⁵⁸Landels, 2000, **a.g.k.**, 177-178; Li Castro, 2018, **a.g.k.**, 1067.

Augur’ların kehanetleri yorumlamak için kullandıkları kavisli ucu olan asa da *lituus* olarak adlandırılmaktadır. Biçim olarak da aynı olduklarından bazı görsellerde bu iki *lituus*’u ayırt etmek oldukça zordur.⁵⁹

Meucci, filolojik kaynaklarda *lituus*’un iki farklı biçimde kullanıldığından bahseder. İlk kullanımının MÖ 1. yüzyıla dek görüldüğünü ve J biçimli bronz enstrüman olarak karşımıza çıktığını; MÖ 1. yüzyıldan başlayıp Geç Antik Çağ’a kadar giden ikinci kullanımında ise *bucina* ile eşanlamlı olduğunu ileri sürer. Bunun birbirlerine olan benzerliklerinden değil, *lituus*’un kullanıldığı durumlarda sonraları *bucina*’nın kullanılmasından kaynaklandığını iddia etmektedir.⁶⁰

Şiirlerde sıklıkla atlarla bağlantılı olarak kullanıldığından bir süvari enstrümanı olduğu düşünülmektedir.⁶¹ Meucci, *lituus*’un askeri bağlamlarda kullanıldığını gösteren filolojik kaynakların epigrafik verilerle örtüşmediğini belirterek *lituus*’un bu alanda bir kullanımı olmadığını ileri sürmektedir.⁶² Zira bugüne dek yazıtlarda *liticen* olarak tanımlanan bir askeri müzisyenin mezarına rastlanılmamıştır.⁶³ Sonuç olarak, filolojik kaynaklar arkeolojik bulgularla desteklenemediğinden bu konu da tartışmalıdır.

Lituus’un kesin olarak saptanabilen kullanım alanları ise cenaze törenleri ve gladyatör müsabakaları öncesi gerçekleşen prosesyonlardır.⁶⁴ Amiternum’dan MÖ 1. yüzyıla tarihlendirilen bir cenaze töreni kabartmasında *liticen* (*lituus* çalan müzisyen) görmek mümkündür (Bkz. Görsel 1.5).

⁵⁹Landels, 2000, **a.g.k.**, 178.

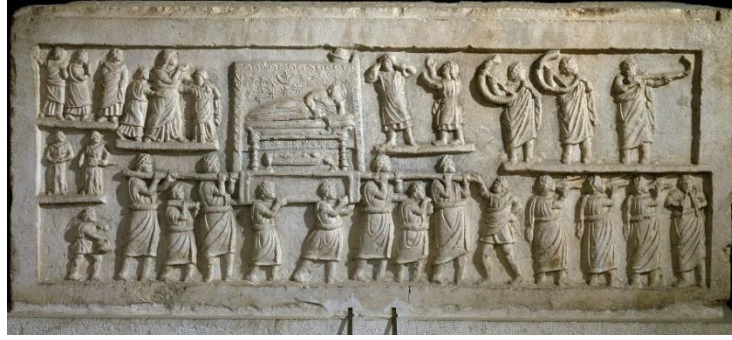
⁶⁰Meucci, 1989, **a.g.k.**, 88.

⁶¹R. Cross (2014). *This Blows Social and Cultural Perceptions of Ancient Roman Brass Instruments and Musicians*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Sydney: Macquarie University, Faculty of Arts, s. 22.

⁶²Meucci, 1989, **a.g.k.**, 88.

⁶³Ziolkowski, 2003, **a.g.k.**, 50.

⁶⁴Gavrili, 2011, **a.g.k.**, 125-126.



Görsel 1.5. *Amiternum*’dan cenaze törenini gösteren bir kabartmaba liticen, MÖ 1. yüzyıl, Abruzzo Ulusal Müzesi. Kaynak: S. D. Bundrick (2020). *Visualizing Music*. (Ed: T. A. C. Lynch, E. Rocconi), New York: John Wiley&Sons, s. 122.

1.1.4. *Tibia*

Romalıların en sık kullandığı enstrümanlardan biri olan *tibia*, günümüz flütlerine tekabül etmekte olup uygarlık tarihindeki en eski enstrümanlardan biridir. Kökeni Paleolitik Çağ’a dayanmaktadır.⁶⁵ Hellen dünyasında *aulos* (αὐλός)⁶⁶ olarak anılmakla birlikte kullanımı oldukça yaygındır.⁶⁷

Tibia, silindirik veya hafif koni biçiminde olan iki ayrı kamıştan oluşmaktadır. Kamışlar birbirine bağlı değildir, ancak aynı anda çalınmaktadır. Kamışların uzunluğu yaklaşık 25 cm. ile 1 m. arasında değişiklik göstermektedir. Kamışların eşit uzunlukta

⁶⁵Murray, 2020, a.g.k., 45.

⁶⁶Yapısal olarak *aulos* tek kamıştan oluşmaktadır. Enstrümanın iki kamışlı versiyonu Hellence *diaulos* (Δίαυλος)’tur ve esasen *tibia* tam olarak buna tekabül etmektedir. Ancak hem antik hem modern literatürde bu ayrım çoğunlukla görülmemekte ve ister tek ister çift kamışlı olsun, yaygın olarak *aulos* terimi kullanılmaktadır. Bu nedenle terminoloji karmaşası yaratmaması adına tezimizde de *tibia*’ya denk düşen enstrüman *aulos* olarak anılacaktır.

⁶⁷Montagu, 2007, a.g.k., 75.

olması *pares*, bir kamışın diğerinden daha uzun olması ise *impares* olarak adlandırılmaktadır.⁶⁸

Tibia ve *aulos* sözcükleri, modern literatürde çoğunlukla flüt veya çifte flütün eş değeri olarak karşımıza çıkmaktadır. Ancak bu antik enstrümanlar flütten ziyade obuaya daha çok benzemektedir. Obua, flütten farklı olarak çok daha güçlü ve etkili bir sese sahiptir. Dolayısıyla bu antik enstrümanları flütün değil obuanın eşdeğeri olarak değerlendirmek daha doğru olacaktır.⁶⁹ Sachs, *tibia* veya *aulos* sesinin İskoçların gaydasına oldukça benzediğini ileri sürmektedir.⁷⁰

Hellen *aulos*'u, Roma döneminde teknik açıdan geliştirilmiştir. *Aulos*, bir kamış ile ağızlıktan oluşmaktadır ve ses skalasında iki ya da üç nota çıkarabilecek kadar delik bulunmaktadır; dört ya da beş adet tutma deliği vardır. Ağızlığın yakınında olan delik, tiz sesin çıkması için gereken havayı sağlamaktadır. Tutma delikleri dışındaki diğer deliklerin sayısı on beş ila on altıdır. Tüm bu özellikler MÖ 1. yüzyıla dek *tibia*'da da aynıdır. Ancak sonrasında *tibia*'nın boyu uzamış ve ses deliğinin sayısı artarak ses skalası genişlemiştir. Kullanılmayan bazı delikleri kapatmak için ise içlerine döner halkalar yerleştirilebilmektedir; bu halkalar sayesinde delikler kolaylıkla açılıp kapanabilmektedir. Arkeolojik veriler, halka sisteminin ilk kez Hellenistik dönemde kullanılmaya başlandığını göstermektedir.⁷¹

Filolojik kaynaklar, yapımında bakır ve çinko alaşımı olan pirinç, gümüş, fildişi, ahşap, kemik ve nilüfer gibi çeşitli malzemeler kullanılabildiğini göstermektedir. Günümüze ulaşan çeşitli *tibia* buluntuları doğrultusunda bu veriler, arkeolojik buluntularla doğrulanabilmektedir.⁷² Pompeii'den bulunan ve günümüzde Napoli Müzesi'nde yer alan dört adet fildişi *tibia* mevcuttur. *Tibia*'ların kullanılmayan delikleri metal halkalar ile kapatılmıştır. Beyrut'ta MS 2/3. yüzyıla ait bir kadın mezarında kemik üzerine muhtemelen bakır kaplama yapılmış bir *tibia* bulunmuştur. Buluntu yeri bilinmeyen ve Bursa Müzesi'nde sergilenen bir başka örnek MS 1/2. yüzyıla tarihlendirilmektedir. Borular bronzdandır ve metal halkalar mevcuttur.⁷³

⁶⁸Wardle, 1981, **a.g.k.**, 39; Liljenstolpe, 2015, **a.g.k.**, 49; Li Castro, 2018, **a.g.k.**, 1068.

⁶⁹Liljenstolpe, 2015, **a.g.k.**, 49.

⁷⁰Sachs, 2006, **a.g.k.**, 192.

⁷¹T. H. Zeyrek (2003). Bursa Müzesi'nden Bronz Bir Tibia. *Ankara Anadolu (Anatolia) Dergisi* 93(24), s. 96-97, 99.

⁷²Hor. Ars. 202-203; Verg. G. 2.193; Plin. HN 16.60; Wardle, 1981, **a.g.k.**, 40; Landels, 2000, **a.g.k.**, 173.

⁷³Zeyrek, 2003, **a.g.k.**, 97-98.

Farklı türde pek çok *tibia* olduğu bilinmektedir. Bunlardan en ünlüsü kamışlardan birinin diğerinden daha uzun olduğu Phryg *tibiası*'dır. Uzun olan kamış kavislidir ve uç kısmı trompet kalağına benzer biçimde sonlanmaktadır.⁷⁴

Etrüsk sanatında önemli bir yer tutan *tibia*'nın Roma'ya Etrüskler aracılığıyla geldiği düşünülmektedir. Roma dünyasında hem özel hem kamusal yaşamda muhtemelen en çok kullanılan enstrümandır. Bu enstrümanı çalan müzisyen *tibicen* olarak adlandırılmaktadır. Hem filolojik kaynaklar hem de yazıtlar *Collegium Tibicinum* isimli bir *tibicen* loncası olduğuna işaret eder.⁷⁵

Tibia, düğün ve cenazelerden ziyafetlere ve spor müsabakalarına, tiyatro gösterileri ve solo konserlerden kurban törenleri ve diğer dini ritüellere kadar oldukça geniş bir kullanım alanına sahiptir. Bilhassa Bacchus ve Cybele ritüelleri, kurban törenleri, tiyatro gösterileri ve düğünler, *tibia*'sız düşünülemez. Bununla birlikte cenaze ritüellerinde, pandomim gösterilerinde, ziyafetlerde ve gladyatör müsabakalarında da kullanılmaktadır.⁷⁶ Üflemeli enstrümanlar arasında yalnızca *tibia*'nın kadınlar tarafından çalındığına rastlanılmaktadır.⁷⁷

Trompet çalan müzisyenlerin yaptığı gibi *tibicen* de enstrümanı daha rahat biçimde çalabilmek adına *capistrum* takmaktadır. Ağız kısmındaki deri banta yalnızca kamışların girebileceği büyüklükte iki delik açılmaktadır. Bu, tıpkı cam üfleme tekniğinde olduğu gibi yanaklara düzenli bir baskı uygulanmasını sağlamaktadır.⁷⁸

1.1.4.1. *Scabellum*

Tibicen'in *tibia*'sını çalarken ritim tutması için Latince *scabellum* adı verilen çift tabanlı ve ses çıkaran bir tür sandalet kullanılabilmektedir.⁷⁹ Bu enstrümanın *tibia*'sız kullanımına rastlanılmamaktadır.

Scabellum, (*κροπέζιον*) bilhassa Hellenistik Dönem ve Roma Dönemi'nde daha popüler hale gelmiştir. Zira çoğu görsel tasvir bu dönemlere aittir. Benzer iki objenin birbirine vurulmasıyla ses çıkaran idiofonlardan biri olan *scabellum*, birbirine tutturulan

⁷⁴Sachs, 2006, **a.g.k.**, 193.

⁷⁵Wardle, 1981, **a.g.k.**, 26-27.

⁷⁶Sachs, 2006, **a.g.k.**, 208; Gavrili, 2011, **a.g.k.**, 41; Liljenstolpe, 2015, **a.g.k.**, 50; K. Wyslucha (2018). *Tibia and Tuba at the Crossroads of Funerary and Nuptial Imagery. Greek and Roman Musical Studies* 6(1), s. 89.

⁷⁷Liljenstolpe, 2015, **a.g.k.**, 49.

⁷⁸Sachs, 2006, **a.g.k.**, 192-193.

⁷⁹Li Castro, 2018, **a.g.k.**, 1068.

ve ayağa bağlanan iki ahşap ya da metal parçasından oluşmaktadır. İkonografide sıklıkla Bacchus’le ilgili oldukça hareketli sahnelerde karşımıza çıkmaktadır.⁸⁰

Roma’dan bir kabartmada üzüm ezen *satyrus*’lar görülmektedir. En solda *tibia* çalan ve havadaki ayağının hemen altında *scabellum* bulunan bir satyr vardır. En sağda bir sepet içinde üzümleri getiren bir *satyrus*, ortada ise asmayı çekiştiren iki *satyrus* görülmektedir (Bkz. Görsel 1.6).⁸¹



Görsel 1.6. Villa Albani, Roma’dan bir kabartmada üzüm ezen ve dans eden *satyrus*’lar, MÖ 1. yüzyıl, Kaynak: Gavrili, 2011, **a.g.k.**, 156.

Scabellum’u ünlü tarihçi Suetonius’un (MS 69-122) Caligula’nın dansa ve müziğe olan ilgisinden bahsettiği pasajında görmek mümkündür: “Birdenbire sırtında ayak bileklerine dek uzanan tunicası ve peleriniyle, tibia ve ayağındaki *scabellum*’un çıkardığı büyük bir gürültü eşliğinde atlaya zıplaya dans etti, şarkı bitene dek dans ettikten sonra çıkıp gitti.”⁸²

Loukianos da bu enstrümandan pandomim bağlamında çok kez bahsetmektedir.⁸³ Arkeolojik ve filolojik veriler ışığında, *scabellum*’un Roma’da sıklıkla Bacchus törenleri ve pandomim gösterilerinde kullanıldığı söylenebilir.

⁸⁰Wardle, 1981, **a.g.k.**, 328, 344.

⁸¹Gavrili, 2011, **a.g.k.**, 156.

⁸²Suet. Cal. 54.

⁸³Loukianos *scabellum*’dan *ποδῶν κτύπος*, yani “ayakla tutulan ritim” olarak söz etmektedir. Bkz. Luc. Salt. 2. Bir başka aktarımında “demir ayakkabılı ritim tutuculara” (σιδηρῶ ὑποδήματι κτυπούντων) değinmektedir. Bkz. Luc. Salt. 83.

1.2. Küçük Asya ve Yunanistan'dan Alınan Enstrümanlar

Bu gruba, çeşitli sayıda tele sahip telli enstrümanlardan *lyra*, *cithara* ve *pandura*,⁸⁴ üflemlilerden *fistula* ile idiofonlardan *cymbalum* ve *crotalum* girmektedir.⁸⁵

1.2.1. Arp

Tüm telli çalgıların atası olan arpın kökeni yüksek olasılıkla Sümerlerin avcılık için kullandığı ok yayına -bu yay hayvan bağırsağıydı- dayanmaktadır. Dumbrill, bir avcının yayını gerdiği zaman oluşan titreşimi fark etmiş olması gerektiğini belirtir. İlk telli enstrüman, bu basit ilkedен doğmuş olmalıdır.⁸⁶

Temel olarak; yay veya kemerli arp, açılı arp ve çerçeve arp olmak üzere üç grup arp vardır. Çoğunlukla Sümer ve Mısır'da karşılaşılan yay arp; kavisli, sert bir sapa eklenmiş deriyle kaplı ahşap bir ses kutusuna sahiptir ve az sayıda tel bulunmaktadır. Ses kutusu ve sap kısmı belirli bir açı oluşturan açılı arp, daha fazla tele sahiptir. Çerçeve arplarda ise ses kutusu ve sap arasında dikey bir sütun daha bulunmaktadır, teller üç köşeli bir çerçeve ile çevrelenmiştir.⁸⁷ Birbirinden farklı formlara sahip olduğu görülen arpların telleri farklı uzunluktadır, böylelikle farklı notalar üretilmektedir.⁸⁸

Hellen ve Romalı yazarlar arp için belirli bir sözcük kullanmayıp çok fazla terim kullanmaktadırlar.⁸⁹ *Psalterium* (ψαλτήριον), *trigonon* (τρίγωνον), *sambuca* (σαμβύκη)⁹⁰ ve *pektis* (πηκτίς) gibi çeşitli arp türlerinden söz edilmektedir.⁹¹ Bu enstrümanları çalan *psaltria* (ψάλτρια), *sambucistria* (σαμβυκίστρια) ise *sambuca* (σαμβύκη) gibi kadın müzisyenler de metinlerde geçmektedir. Müzisyen isimlerinin feminen olması rastlantı

⁸⁴Hakkında çok az bilgi sahibi olduğumuz *pandura*'nın Roma dünyasındaki kullanımının hangi uygarlık kanalıyla olduğuna dair bir verimiz olmasa da tellilerin Roma'ya Hellenlerden geçtiği göz önüne alınarak bu enstrüman da bu gruba dahil edilmiştir.

⁸⁵Li Castro, *cymbalum* ve *crotalum*'un Yakın Doğu'dan alındıklarını ileri sürse de buna dair filolojik veya görsel bir veri sunmamaktadır. *Cymbalum*'un Hellen toplumunda Dionysos ve Kybele ritüellerindeki önemi ve *crotalum*'un yapısal ve kullanım alanı olarak ona çok benzeyen bir enstrüman olmasından ötürü ve bu kullanımların Roma'da da benzer biçimde görülmesinden ötürü, tarafımızca bu iki enstrüman Roma'ya Asia üzerinden, Hellenlerden geçtiği ileri sürülmektedir. Bkz. Eur. Bacch. 35; Catull. 63-64.

⁸⁶R. J. Dumbrill (2005). *The Archaeomusicology of the Ancient Near East*. Bloomington: Trafford Publishing, s. 179.

⁸⁷Wardle, 1981, **a.g.k.**, 294; Gerim, 2021, **a.g.k.**, 29.

⁸⁸Liljenstolpe, 2015, **a.g.k.**, 47.

⁸⁹Iulius Pollux *psalterium*, *trigonon*, *sambuca* ve *pektis* gibi arp türlerinden bahsetmektedir. Bkz. Poll. Onom. 4.59'dan aktaran Wardle, 1981, **a.g.k.**, 295.

⁹⁰Bir yay arp türüdür. *Psalterium* ile birlikte Latin kaynaklarda en sık görülen terimdir.

⁹¹Sal. Cat. 25.1-3; Hor. Carm. 4.13.1-8; Quint. Inst. 1.10.31; Macro. Sat. 3.14.5,7; Poll. Onom. 4.59'dan aktaran Wardle, 1981, **a.g.k.**, 295.

değildir; arp geleneksel olarak kadınlar tarafından çalınan bir enstrümandır.⁹² Latince *psallere* fiili (*ψάλλειν*), çokça karşımıza çıkmakta olup “telli bir enstrümanı ya da *cithara*’yı *plectrum* kullanmadan parmaklarla çalmak” ya da “*plectrum* kullanmadan parmaklarla çalınan telli enstrümana ya da *cithara*’ya aynı zamanda şarkıyla eşlik etmek” anlamlarına gelmektedir. Ne yazık ki arp ve *cithara*’yı ayırt edebilmek için oldukça yetersizdir. Bununla birlikte arp için kullanılan en genel terim *psalterium* olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bu enstrümanın Roma’ya Asia’dan girişi MÖ 2. yüzyılda gerçekleşmiş gibi görünmektedir. Titus Livius, MÖ 189 yılı *consul*’ü Gnaeus Manlius Vulso’nun ordusunun başarılı Asia Minor seferi sonrası MÖ 187 yılında Roma’ya dönüşünde beraberinde arp çalan müzisyenleri getirdiğini şu sözlerle aktarmaktadır:

“Asia’dan gelen yabancı lüksler, ordu tarafından kente ilk kez sokuldu [...] Daha sonra *psaltria* ve *sambucistria* (*psaltriae sambucistriaeque*) ile diğer eğlence unsurları da ziyafetlere ek olarak getirildi. Dahası, ziyafetler daha özenli ve daha masraflı biçimde planlanmaya başlandı.”⁹³

Arp, Roma dünyasında oldukça nadir görülmektedir. Pompeii’deki Stabiae’de gemi şeklinde bir arp ve uzun bir *lyra* çalan bir grup kadın tasviri vardır. Dört ya da beş tele sahip küçük ve kemerli olan bu arpın *sambuca* olduğu düşünülmektedir.⁹⁴

Arpın Mezopotamya ve Hellas’ta olduğu gibi Roma’da da ziyafetler ve içkili eğlenceler ile ilgili bir enstrüman olma geleneği devam etmiştir.⁹⁵ Bu bağlamda, Roma’dan bir kabartmadaki mitolojik bir ziyafet sahnesinde ise *trigonon* olduğu düşünülen bir arp türü betimlenmiştir. Sol elinde içki kabı, kolunun arasında ise *thyrsus* tutan Bacchus uzanmaktadır, diğer elini yukarı doğru kaldırmaktadır. Solda ise sağ elinin parmaklarıyla arp çalan kadın müzisyen görülmektedir. İki figür arasında duran stelde sakallı bir mask resmi asılıdır ve en üstte bir kap vardır. Bu, Bacchus ile ilişkili bir sahne gibi görünse de tanrının uzanması ve arp figürü, bunun bir ziyafet sahnesi olduğunu göstermektedir (Bkz. Görsel 1.7)⁹⁶

⁹²Landels, 2000, **a.g.k.**, 57 ve 76; Liljenstolpe, 2015, **a.g.k.**, 40.

⁹³Liv. 39.6.6-7.

⁹⁴Wardle, 1981, **a.g.k.**, 295.

⁹⁵Chrysostomos, bir arp türü olan *pektis*’ten söz etmektedir. Bkz. Chrys. PG 62.306’dan aktaran Gavrili, 2011, **a.g.k.**, 44.

⁹⁶Gavrili, 2011, **a.g.k.**, 48.



Görsel 1.7. Bir altar üzerine işlenmiş kabartmada Bacchus ve trigonon çaldığı düşünülen kadın müzisyen, Roma, MÖ 2/1. yüzyıl, Ulusal Arkeoloji Müzesi (Venedik).

Kaynak: Gavrilı, 2011, **a.g.k.**, 49.

1.2.2. Lyra

Arptan geliştirilen *lyra* (λύρα), Hellence bir sözcüktür ve Latince *lyra* olarak bilinmektedir.⁹⁷ Filistin'deki Megiddo'da MÖ 3200/3000 arasına tarihlendirilen bir taş kabartmada çoğu araştırmacının ilk *lyra* tasviri olarak kabul ettiği bir enstrüman vardır. Bu tasvir, arp ile *lyra*'nın ayrıştığı ilk nokta olarak kabul edilmektedir.⁹⁸ Ur kentindeki kraliyet mezarlığında ise MÖ 3. binyıl ortalarına tarihli *lyra* buluntularına rastlanılmaktadır.⁹⁹ Oldukça yaygın biçimde tasvir edildiği Hellen sanatında ilk defa MÖ 8. yüzyıl sonları ile 7. yüzyıl başlarında görülmektedir.¹⁰⁰ Roma'ya Hellenler aracılığıyla geçtiği düşünülmektedir.¹⁰¹ *Lyra*, Hellenlerin kehanet, hekimlik, ı ışık, sanat ve elbette sanatın önemli bir parçası olan müziğin tanrısı Apollon ile çok yakından ilişkili bir enstrümandır. Hellen edebiyatında olduğu kadar Latin edebiyatında da bu kimliğiyle karşımıza çıkabilmektedir. Onu pek çok Hellen ve Roma tasvirinde elinde

⁹⁷Landels, 2000, **a.g.k.**, 60; Yamaner, 2018, **a.g.k.**, s. 18.

⁹⁸Yamaner, 2018, **a.g.k.**, 19; N. Sünbül (2020). *Eski Mezopotamya'da Müzik (Sumer, Akad, Babil ve Asur)*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, s. 50.

⁹⁹Montagu, 2007, **a.g.k.**, 128.

¹⁰⁰E. Doğan Gürbüz (2020). Kolophon'dan Telli Çalgı Betimlemeleri ve Kentteki Müzik Olgusu. *Türkiye Bilimler Akademisi Arkeoloji Dergisi* (27), s 182.

¹⁰¹Gavrilı, 2011, **a.g.k.**, 48.

lyra'sıyla görmek mümkündür. Hellen edebiyatında *lyra*'dan ilk kez Hermes'in icat ettiği bir enstrüman olarak ve *φάρμυξ* adıyla bahsedilmektedir.¹⁰²

Lyra, öküz derisi ile kaplanmış kaplumbağa kabuğundan ya da ahşaptan yapılan bir ses kutusuna, yatay, ahşap bir kemerle uçları birbirine bağlanan hayvan boynuzundan ya da ahşaptan kollara ve koyun bağırsağından yedi adet tele sahiptir. Ses kutusunun alt kısmından başlayan teller kemerde sonlanmaktadır.¹⁰³ Büyük boyutlu bir enstrüman olmadığından farklı biçimlerde çalmak kolaydır. Teller, Hellence *πλῆκτρον*, Latince *plectrum* olarak adlandırılan penayla çalınabilmekle birlikte iki elin parmaklarıyla veya bir elde pena, diğerinde parmakların kullanılmasıyla da çalınabilmektedir.¹⁰⁴ Arpın aksine teller eşit uzunluktadır, farklı notalar üretilmesini sağlayan şey ise tellerin kalınlıklarının farklı olmasıdır.¹⁰⁵ Görsel tasvirlerde müzisyenin sol eliyle enstrümanı çalarken sağ eliyle kemerin üst kısmında bazı ayarlamalar yaptığı görülür. Buradan hareketle antik dönemde en problemli unsurlardan biri olan akortun kemerin üstünde olduğu saptanmıştır.¹⁰⁶

Kadınlarla oldukça yakından ilişkili bir enstrüman olan *lyra*,¹⁰⁷ Roma döneminde Hellenlere kıyasla daha nadir olmakla birlikte görülmeye devam etmektedir. Soylu ve varlıklı kişilerin evlerinde özel müzik hizmeti bağlamında icra edilebilmektedir. Stabiae'daki San Marco Villası'ndan MÖ 1. yüzyıla tarihlendirilen bir freskte *lyra* çalan bir kadın tasvir edilmektedir (Bkz. Görsel 1.8).

¹⁰²Sachs, 2006, **a.g.k.**, 180.

¹⁰³Wardle, 1981, **a.g.k.**, 252, Landels, 2000, **a.g.k.**, 61; Sachs, 2006, **a.g.k.**, 688; Li Castro, 2018, **a.g.k.**, 1069.

¹⁰⁴Doğan Gürbüz, 2020, **a.g.k.**, 182.

¹⁰⁵Liljenstolpe, 2015, **a.g.k.**, 47.

¹⁰⁶Landels, 2000, **a.g.k.**, 50.

¹⁰⁷Ov. *Am.* 2.11.31-32; Stat. *Silv.* 3.5.64-65; Liljenstolpe, 2015, **a.g.k.**, 48.



Görsel 1.8. *Stabiae'daki San Marco Villası'ndan bir freskte lyra çalan bir kadın, MÖ 1. yüzyıl.*
Kaynak: Liljenstolpe, 2015, *a.g.k.*, 102.

Bununla birlikte müzik eğitiminde kullanıldığı bilinmektedir. Çok daha karmaşık bir enstrüman olan *cithara*'yı öğrenmek isteyen biri ilk adımı çok daha basit seviyede olan *lyra*'yı öğrenerek atmalıdır. *Lyra*, hayatını müzik yaparak kazanmayan amatörler için uygun bir enstrümandır; yalnızca profesyoneller *cithara*'yı kullanmaktadırlar.¹⁰⁸ Kamusal alanda ise *tibia* ile birlikte pandomim gösterilerinin temel enstrümanıdır.¹⁰⁹ Ayrıca tiyatroda, ziyafetlerde ve nadiren düğünlerde de kullanılmaktadır.¹¹⁰

Kaplumbağa kabuğunun kullanılmasından ötürü Hellen şiirlerinde *lyra* için kaplumbağa anlamına gelen *χέλυς* kelimesi de kullanılmaktadır. *Lyra*'nın yapımında kullanılan kaplumbağa türü 30 cm'ye kadar büyüeyebilen *testudo marginata*'dır.¹¹¹ Bu kaplumbağa türü Hellas'ta oldukça yaygın olmakla birlikte Hindistan ve Karadeniz'de de bulunabilmektedir. Bu da Romalıların bu bölgelerden ithalat yapmış olması gerektiğini göstermektedir.¹¹²

¹⁰⁸Landels, 2000, *a.g.k.*, 61; Li Castro, 2018, *a.g.k.*, 1069.

¹⁰⁹Lucian. Salt. 2, 10, 69.

¹¹⁰Cic. Leg. 2.38; Hor. Ars. P. 216; Quint. Inst. 1.10.20; Claud. Carm. Min. 10.195.

¹¹¹Landels, 2000, *a.g.k.*, 61-62.

¹¹²Wardle, 1981, *a.g.k.*, 252.

1.2.3. *Cithara*

Bir *lyra* türü olan *cithara*'nın (*κίθάρα*) ağır, sağlam bir gövdesi, ahşap bir ses kutusu ve güçlü kolları vardır. Teller üstteki kemere bağlanmakta ve yağlı öküz derisi ruloları ile sıkıca tutturulmaktadır. Müzisyen, kemerdeki yapışkan deri rulolarını çevirerek veya kaydırarak enstrümanını akort edebilmektedir. Her iki ucunda birer disk bulunan kemerin taşıdığı iki dikey ahşap parçası bulunmaktadır.¹¹³ Teller, ya parmakla ya da kemik veya fildişienden yapılan *plectrum*'la çalınmaktadır.¹¹⁴

Aralarındaki farklara rağmen, *lyra* ve *cithara* terimleri modern literatürde çoğunlukla birbirlerinin yerlerine kullanılabilir. *Cithara*'nın ses kutusunun ahşaptan, *lyra*'nın ise çoğunlukla kaplumbağa kabuğundan olması aralarındaki temel farklardan biridir.¹¹⁵ Bununla birlikte, çeşitli şekillerde bezenebilen *cithara*'nın boyutu *lyra*'ya göre daha büyüktür. *Citharoedus* (*κίθαροδός*), yani *cithara* çalan ve aynı zamanda *cithara*'ya sesiyle eşlik eden müzisyen/şarkıcı, enstrümanın büyüklüğü ve ağırlığından ötürü ikonografide çoğunlukla enstrümanını oturarak çalarken betimlenmektedir. Dahası, tel sayısının daha fazla ve ses düzeyinin daha yüksek olmasından ötürü *cithara* daha yaygın kullanılan bir enstrümandır.¹¹⁶

Cithara, ondan çok daha basit yapıya sahip ve amatörler için daha uygun olan *lyra*'dan daha fazla beceri gerektiren bir enstrümandır. Bu nedenle çoğunlukla profesyonel müzisyenlerin işidir.¹¹⁷ Herculaneum'dan bir freskte, en sağda *cithara*'sı ile dinleti gerçekleştiren bir kadın göze çarpmaktadır. Ortada *tibia* çalan bir adam ve solda ise şarkı söyleyen ya da onları dinleyen veya yönlendiren bir kadın bulunmaktadır (Bkz. Görsel 1.9).¹¹⁸

¹¹³Wardle, 1981, **a.g.k.**, 264-265.

¹¹⁴Li Castro, 2018, **a.g.k.**, 1069.

¹¹⁵Landels, 2000, **a.g.k.**, 61.

¹¹⁶Li Castro, 2018, **a.g.k.**, 1069.

¹¹⁷Landels, 2000, **a.g.k.**, 60; Li Castro, 2018, **a.g.k.**, 1069.

¹¹⁸Wardle, 1981, **a.g.k.**, 266; Liljenstolpe, 2015, **a.g.k.**, 102.



Görsel 1.9. *Herculaneum'daki palaestra'dan bir freskte konser sahnesinde cithara çalan kadın, MS 30/40, Napoli Ulusal Arkeoloji Müzesi.*

Kaynak: Liljenstolpe, 2015, a.g.k., 102.

Hellenlerde, tanrıların ve kahramanların işlerinin ozanlar tarafından anlatıldığı epik şarkılara eşlik eden *cithara*, yaklaşık bin yıl kadar sonra, İmparatorluk Roma'sında profesyonel müzisyenlerin enstrümanı haline gelmektedir.¹¹⁹ İmparatorluk Dönemi'nden önce yaygın değilken sonrasında tıpkı *lyra* gibi üst sınıftan kişiler için özel olarak kullanılmıştır.¹²⁰ Bireysel kullanımının yanı sıra kamusal aktivitelerde de önemli rolü vardır. *Citharoedus*, çeşitli müsabakalar ve dini törenlerden ziyade tiyatro gösterilerinde ve ziyafetlerde performans sergilemektedir.¹²¹ Esas ünlerini bilhassa müzik yarışmalarında elde eden *citharoedus*'un müzik öğretmenliği yaptıkları da bilinmektedir.¹²²

Hellen *kithara*'sının yuvarlak tabanlı ve düz tabanlı olmak üzere iki türü vardır. Düz tabanlı *cithara*, Roma İmparatorluğu'nun son yıllarına dek kullanılan ve oldukça ayrıntılı bir mekanizmaya sahip konser *cithara*'sıdır. Ses kutusu (A), düz bir tabana ve

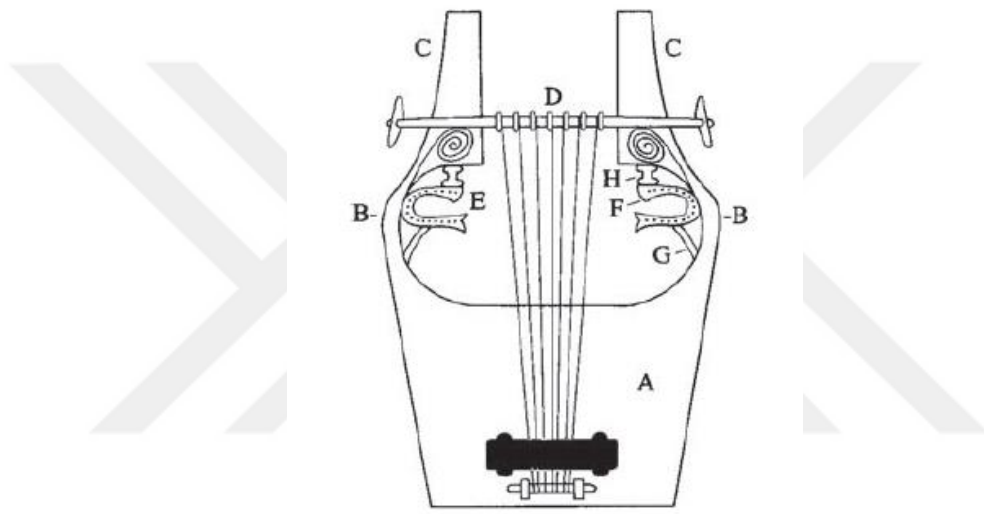
¹¹⁹Sachs, 2006, a.g.k., 181.

¹²⁰Li Castro, 2018, a.g.k., 1069.

¹²¹Cic. Leg. II.38; Quint. Inst. 1.10.20.

¹²²Landels, 2000, a.g.k., 61; F. Scoditti (2018). İmparatorluk Roma'sında Gösteriler ve Müzik İcracıları. (Ed: U. Eco). (Çev: L. Tonguç Basmacı), İstanbul: Alfa Yayınları, s. 1076-1077.

düz kenarlara sahiptir. Kollar, üstteki kemere (D) doğru incelmekte ve içe doğru kıvrılmaktadır (B); ardından genişleyerek düz biçimde kemerin üzerinde yükselir (C). Aşağıdaki kollar ve kemer arasında yay ya da at nalı benzeri (F) ve menteşe benzeri (H) iki ögeden oluşan karmaşık bir mekanizma görülmektedir. Bu iki kısım ise bir payanda ile desteklenmektedir (G). Bu sistem dekoratif amaçlı değil, yüksek olasılıkla yapının zayıf kısmını güçlendirmek için oluşturulmuştur. Müzisyen ekstra basınç uyguladığında enstrümanın bu zayıf kısmının bükülmesinin ve basınç kalktığında tekrar eski haline geri dönmesinin amaçlandığı düşünülmektedir (Bkz. Görsel 1.10).¹²³



Görsel 1.10. Düz tabanlı cithara çizimi.

Kaynak: Landels, 2000, **a.g.k.**, 50.

Antik kaynaklar, *cithara*'nın yapımında kullanılan ahşabın türü hakkında bilgi vermez. Ancak Wardle, modern enstrüman yapımcılarının çam, şimşir ve çınarı kullandığını ve bu ağaçların antik dönemde de mevcut olduğunu belirterek kullanılmış olabileceğini ima eder.¹²⁴

1.2.4. *Pandura*

Lyra ve *cithara*'ya kıyasla Roma dünyasında oldukça kısıtlı kullanılan *pandura*, diğer yaylılar gibi Sümer kökenlidir ve günümüzdeki lavtaya tekabül etmektedir. Yine *Lyra* ve *cithara* gibi her biri eşit uzunluktaki tellere sahip olsa da sapı nedeniyle

¹²³Landels, 2000, **a.g.k.**, 50-51; Lawergren, 2007, **a.g.k.**, 121; Gürbüz, 2020, **a.g.k.**, 183.

¹²⁴Wardle, 1981, **a.g.k.**, 265; Doğan Gürbüz, 2020, **a.g.k.**, 189.

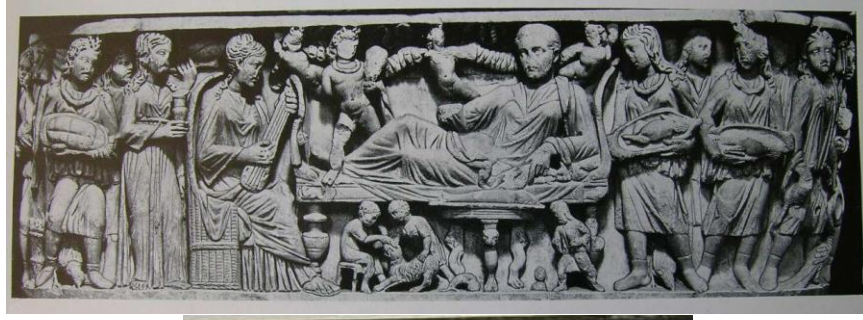
onlardan ayrılmaktadır.¹²⁵ Mısır ve Asia’da yaygın kullanılan *pandura*, Hellen dünyasında MÖ 4. yüzyıldan önce görülmemektedir. Hellence *pandoura* (πανδοῦρα) olarak bilinen enstrümanın çoğunlukla kadınlar tarafından çalındığı düşünülmekte ya da mitolojik bağlamda Eros’lar tarafından icra edildiğine inanılmaktadır.¹²⁶

Roma Uygarlığı’nda bu enstrümana dair tek filolojik bilgi, İmparator Elagabalus’un (MS 218-222) *pandura* çalma konusundaki yetkinliğine ilişkindir. Görsel tasvirlerin büyük çoğunluğu lahitler üzerinde ve ziyafetlerle ilişkindir. Bunun dışında başka bir kullanım alanına rastlanılmamaktadır.¹²⁷ Nitekim bir lahitte yer alan ölü yemeği sahnesinde, oturarak *pandura* çalan bir kadın figürü görülmektedir. Saygın kadınların çalabileceği nadir enstrümanlar telliler olduğundan *pandura*’nın da Roma dünyasında benzer bir konumu var gibi görünmektedir. (Bkz. Görsel 1.11).

¹²⁵Wardle, 1981, **a.g.k.**, 299.

¹²⁶Wardle, 1981, **a.g.k.**, 298 ve 300.

¹²⁷SHA Heliogab. 32.8; Wardle, 1981, **a.g.k.**, 298, 300, 325-326.



Görsel 1.11. *Caecilius Vallianus'un lahdi üzerine işlenmiş ölü yemeği sahnesinde pandura çalan kadın. MS 3. yüzyıl, Museo Gregoriano Profano, Roma.*
Kaynak: Gavrilı, 2011, **a.g.k.**, 54

1.2.5. *Fistula*

Kökeni Neolitik Dönem'e kadar giden Latince *fistula*, Hellence *σῦριγξ*, uygarlık tarihinin en eski müzik aletlerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Hellenlerin mitolojik bir anlam kazandırdığı enstrümanın, Homeros (MÖ 8. yüzyıl) ilahilerinde bahsi geçmektedir.¹²⁸ Arcadia'nın kır ve çoban tanrısı Pan ile yakından ilişkili olan enstrüman, modern literatürdeki pan flütüdür.¹²⁹

Çoğunlukla yedi tane olmak üzere yan yana eklenmiş farklı uzunluktaki borulardan oluşmaktadır. Parmak deliği olmadığından nota çeşitliliği, farklı uzunluklardaki borular aracılığıyla sağlanmaktadır. Boruların üstteki açık kısmına dikey biçimde üflenmesiyle çalınmaktadır. Kırsal nitelikli bir enstrüman olarak, buna uygun biçimde çoğunlukla kamıştan yapılmaktadır. Ancak ahşap, kil, bronz, fildişi gibi farklı

¹²⁸Hymn. Hom. Pan. 16-18; Wardle, 1981, **a.g.k.**, 136; Landels, 2000, **a.g.k.**, 69.

¹²⁹Wardle, 1981, **a.g.k.**, 137-138.

malzemeler de kullanılabilmektedir. Hellenistik Dönem'den Roma dönemine dek genel olarak enstrümanın boyutu büyümüş ve boru sayısı artmıştır. Ancak bazen küçük *fistula*'lar da görülebilmektedir. Gallia'dan MS 3. yüzyıla tarihlenen, yedi kamışlı, şimşir ağacından yapılmış bir *fistula* günümüze ulaşmış durumdadır. Britannia ve Pompeii'den de *fistula* buluntuları mevcuttur.¹³⁰

Roma sanatında da tıpkı Hellenlerde olduğu gibi sıklıkla mitolojik çerçeve içerisinde;¹³¹ Bacchus, Eros ve Psyche'nin yer aldığı mitolojik sahnelerde görülmektedir. Bununla birlikte elbette gündelik, kırsal sahnelerde de sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Ravenna'dan MS 4. yüzyıla tarihlendirilen bir yer mozağinde yanında hayvanlarıyla birlikte betimlenen bir çobanın yanında ağaca asılı biçimde duran *fistula*, bu duruma somut örneklerden birini oluşturmaktadır (Bkz. Görsel 1.12).



Görsel 1.12. Ravenna'dan bir evin yer mozağinde çoban ve *fistula*'sı, MS 4. yüzyıl, *in situ*.
Kaynak: Gavrili, 2011, **a.g.k.**, 281.

Hellenlerde de Roma dünyasında da kırsal niteliği sebebiyle çoğunlukla sanatsal bir enstrüman olarak algılanmamıştır. Nitekim bu kullanım alanı Hellenlerde de Roma

¹³⁰Wardle, 1981, **a.g.k.**, 137-138, 144 ve 146.

¹³¹Ov. Met. 1.689-723.

dünyasında da değişmemiştir.¹³² Ancak Roma dünyasında pandomim gösterilerinde, *circus*'taki yarışlarda ve ziyafetlerde de kullanılarak enstrümana yeni kullanım alanları kazandırılmıştır.¹³³

1.2.6. *Cymbalum*

En eski örneği Urnammu Steli'nde görülen *cymbalum*, Sümer kökenli bir enstrümandır.¹³⁴ Babil, Asur, Hitit ve Hellen uygarlıkları tarafından da kullanıldığı bilinmektedir. Göbek kısmında, yani merkezinde yarı-küresel bir çıkıntı bulunan ve birbirlerine merkezde açılan delikten geçirilen ip veya benzer bir cisimle tutturulan iki metal diskten oluşmaktadır. Bu dairesel diskler parmağa geçirilmekte ve birbirlerine vurulmasıyla ses üretmektedir.

Roma döneminde en yaygın görülen *cymbalum* tipi dar kenarlı, geniş göbekli ve küçük çaplı olanlardır. Genellikle bronz ya da bakırdan olmakla birlikte nadiren farklı metallerden yapıldığı da bilinmektedir.¹³⁵ Horoztepe ve Alacahöyük'te gümüş *cymbalum*'lar bulunmuştur.¹³⁶ Roma'da görülen bir diğer *cymbalum* tipi tutma yeri olanlardır ve bilhassa MS 3. yüzyıldan itibaren yaygınlık kazanmıştır. Disk kısmının çapı en az 10 cm'dir ve saplar metalden veya ahşaptan olabilmektedir. Mısır'dan sapı metal olan bir *cymbalum* günümüze ulaşmış durumdadır (Bkz. Görsel 1.13).¹³⁷

¹³²Wardle, 1981, **a.g.k.**, 139-140; P. LeVen (2020). *Pan and the Music of Nature*. (Ed: T. A. C. Lynch and E Rocconi), New York: John Wiley&Sons, s. 51.

¹³³Luc. Salt. 63; Ael. NA 2.11; Gavrilı, 2011, **a.g.k.**, 58 ve 103.

¹³⁴Yamaner, 2018, **a.g.k.**, s. 31.

¹³⁵Wardle, 1981, **a.g.k.**, 330-331 ve 333; Cottet, 2022b, **a.g.k.**, 3.

¹³⁶T. Özgüç (1964). *New Finds from Horoztepe. Anadolu Anatolia*, (8), s. 7-8.

¹³⁷Cottet, 2022b, **a.g.k.**, 5-6.



Görsel 1.13. Mısır'dan Roma dönemine ait saplı cymbalum, British Museum.

Kaynak: Cottet, A. (2022). *Playing Finger Cymbals in the Roman Empire An Iconographic Study*. *Early Music* 50 (1), s 5.

Cymbalum'un en sık kullanıldığı iki alan dini ritüeller ve ziyafetlerdir. Bilhassa Cybele ve Bacchus kültlerinde esrik ruh halinin ortaya çıkmasını sağlayan enstrümanlardan biridir.¹³⁸ Keza Hellen dünyasında da *κύμβαλον* ismiyle benzer konumu ve kullanımından ötürü Roma'ya Hellenlerden geçtiği düşünülmektedir. Filolojik kaynakların aktardığı bilgilere göre *cymbalum* ileride detaylı olarak değinilecek olan Gades kızları¹³⁹ ile de yakından ilişkili bir enstrümandır ve ziyafetlerde bu dansçılar tarafından kullanılmaktadır. Gadesli kızların günümüzdeki oryantal dansa oldukça benzer figürler sergiledikleri ve olasılıkla *cymbalum*'un da bu esnada kendilerine eşlik ettiği düşünülmektedir. Zaten söz konusu enstrüman günümüz oryantal dansında da yaygın biçimde kullanılmaktadır.¹⁴⁰ Anlaşılabacağı üzere, *lyra* ve *cithara*'nın aksine, saygıdeğer Romalı bir kadın tarafından kullanılması yakışık almayacak türden bir enstrümandır. Çoğunlukla ziyafetlerde erotik öğeler içeren danslarda, soylu olmayan kadınlarca kullanıldığı bilinmektedir.¹⁴¹ İcracılarına ise *cymbalistria* (κυμβαλιστήρις) denilmektedir.

Farklı türde *cymbalum*'ların bir arada kullanımının olabileceğini gösteren bir mozaik günümüze ulaşmıştır. Mozağin sol kısmında iki Baccha ve sağda bir *satyrus*'un enstrüman çalıp dans ettiği görülmektedir. Leopar postu ya da benekli bir giysi giymiş olan *satyrus*'un elinde *pedum*, yani çoban sopası vardır ve yüzü Bacchalar'a dönüktür. Bacchalar renkli elbiseler giymektedirler; kollarında altın bilezikler, bir omuzlarında ise altın *fibula*'lar vardır. Soldaki Baccha'nın her iki elindeki parmak *cymbalum*'unu avuç

¹³⁸Petron. 22-23; Mart. 11.16; Clem. 2.4.20; Liljenstolpe, 2015, **a.g.k.**, 54.

¹³⁹Gades kızları için bu tezde bkz. 2.5.3.

¹⁴⁰Mart. 11.16; Cottet, 2022b, **a.g.k.**, 3.

¹⁴¹Liljenstolpe, 2015, **a.g.k.**, 55 ve 61.

içi yere dönük, dikey biçimde çalmaktadır. Sağdakinin ellerinde ise saplı *cymbalum*'lar vardır. İkisi de sola doğru adım atarken hafifçe geriye doğru attıkları başlarını zıt yöne çevirmişlerdir (Bkz. Görsel 1.14).¹⁴²



Görsel 1.14. *Dionysos Prosesyonu* mozağında *cymbalum* çalan dansçılar, Stara Zagora, Bulgaristan, Regional Museum of History.

Kaynak: Cottet, 2022b, **a.g.k.**, 8-9.

¹⁴²Cottet, 2022b, **a.g.k.**, 7-8.

1.2.7. *Crotalum*

Hellen sanatında *krotalon* (κρόταλον) adıyla görülebilen bu enstrümanın Roma'ya bu uygarlıktan geçtiği düşünülmektedir. Günümüz kastanyetlerine tekabül eden *crotalum*, ahşap, fildişi, deniz kabuğu, seramik parçası ve metal gibi çeşitli malzemelerden yapılabilmektedir. Bu malzemelerin her birinden farklı bir ses çıktığından, akustik olarak geniş yelpazeye sahiptir. Çoğunlukla kadınlar tarafından çalınan *crotalum*,¹⁴³ *cymbalum* ile yapısal olarak benzer, işlevsel olarak aynıdır. Parmaklarla çalınan enstrüman, dini ritüeller ile ziyafetlerin vazgeçilmez aletlerinden biri olmuştur.¹⁴⁴ Tıpkı *cymbalum* gibi ziyafetlerde Gades kızları tarafından kullanıldığı bilinmektedir.¹⁴⁵ İcra eden kadınlara *crotalistria* (κροταλίστρια) denilmektedir.

İkonografide *cymbalum* ve *crotalum* gibi enstrümanların bir ayağın havada, kolların aralık olduğu; parmaklarla enstrümanı çalarken kimi zaman da başın bir yöne doğru atıldığı oldukça hareketli ve esrik dans figürleri eşliğinde çalındığı göze çarpmaktadır. Günümüze ulaşan *crotalum* çalarak dans eden bronz bir cüce heykeli, bir anlamda filolojik kaynakların aktardığı bilgileri de doğrulamış olmaktadır (Bkz. Görsel 1.15).¹⁴⁶

¹⁴³Wardle, 1981, a.g.k., 337; Li Castro, 2018, a.g.k., 1069.

¹⁴⁴Juv. 11.162-175; Wardle, 1981, a.g.k., 337-338; Liljenstolpe, 2015, a.g.k., 52.

¹⁴⁵Juv. 11.162-175.

¹⁴⁶Roma ziyafetlerinde soytarılının ve cücelerin konukları eğlendiren şovlarda yer almaları sıklıkla karşılaşılabilen bir durumdur. Bkz. Plin. Ep. 9.17.



Görsel 1.15. *Crotalum* çalarak dans eden bronz cüce heykeli, MÖ 1. yüzyıl, British Museum.

Kaynak: https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1824-0431-3

(Erişim Tarihi 13.06.2024)

MS 206 yılına tarihlenen bir Mısır papirüsü, Isidora isimli bir dansçının Philadelphia'daki (günümüz Alaşehir, Manisa) özel bir festivalde sergileyeceği performansa dair bir anlaşma metnini içermektedir. MS 237'ye tarihlenen bir başka papirüste, Fayyum'daki Arsione'den *crotalum* çalan iki dansçının Bacchias köyündeki on günlük festivalde performans sergilemek için yaptıkları sözleşme bulunmaktadır. Bu iki anlaşma metninin farklı dönemlere tarihlenmesine rağmen standart olduğu görülmektedir. Sözleşmede sanatçıların sayısı, ücretleri, kostümler, sözleşmenin süresi gibi detaylar mevcuttur. Metinlerden anlaşılacağı üzere müzisyen/dansçılar gezgin sanatçılardır.¹⁴⁷

1.3. Yakın Doğu'dan Alınan Enstrümanlar

Bu kısımda vurmali enstrümanlardan *tympalum* ile *acetabulum* yer almaktadır.¹⁴⁸

¹⁴⁷Wardle, 1981, **a.g.k.**, 339. Papirüsler için Bkz. HGV: P. Grenf. 2.67; W. L. Westerman (1924). The Castanet Dancers of Arsinoe. *The Journal of Egyptian Archaeology* 10 (2), s. 134.

¹⁴⁸Hornbostel and Sachs, 1961, **a.g.k.**, 17.

1.3.1. *Tympanum*

Bir tür membranofon, yani vurmalı olan *tympanum*, biçimsel olarak günümüz teflerine tekabül eden bir enstrümandır. Ancak sallanarak değil, vurularak çalınmaktadır. Bu anlamda da davulu andırmaktadır.¹⁴⁹ Yuvarlak bir kasnak üzerine deri gerilerek üretilen *tympanum*'un ilk örnekleri Sümerler'de karşımıza çıkmakta, ancak diğer Mezopotamya uygarlıkları tarafından kullanıldığı da bilinmektedir. Çoğunlukla kadınlar tarafından çalınan enstrüman, dini ritüellerde geniş yer tutmaktadır.¹⁵⁰

Hellenlerde de kendine geniş bir kullanım alanı bulan enstrüman Hellence *τύμπανον* ismi ile anılmaktadır. Dini ritüeller bağlamında kullanımı Hellenler tarafından da devam ettirilmiştir. Bilhassa Dionysos ritüellerinde oldukça önemli yer tutmakta ve Hellen sanatında çoğunlukla Bacchalar tarafından çalınırken tasvir edilmektedir.¹⁵¹ Roma'ya Yakın Doğu'dan geçtiği düşünülmekle birlikte kullanım alanları da fazla değişikliğe uğramamıştır.¹⁵² Diğer enstrümanları tamamlayıcı bir niteliğe sahip olup tek başına kullanımına rastlanılmamaktadır.¹⁵³ Roma'da da Bacchus ve Cybele ayinlerinin en önemli enstrümanlarından biridir.¹⁵⁴ Dini ritüeller dışında pandomimde, ziyafetlerde ve *circus* yarışlarında kullanılmaktadır.¹⁵⁵

Sol elle tutulup sağ elin parmakları ya da avuç içi ile çalınmaktadır. Hellen ve Romalılara ait *tympanum*'ların çerçevesinde, modern teflerde olduğu gibi ziller bulunabilmektedir. Çift yönlü kullanılabilen *tympanum*, bu anlamda bazen sırt kısmına vurularak da icra edilmiştir.¹⁵⁶

Cicero'nun Pompeii yakınlarındaki villasını süsleyen bir mozaikte bir Hellen komedyasının temsil edildiği sahnede *tibia* ve *cymbalum* çalanlarla birlikte *tympanum* çalan bir müzisyen görülmektedir. Klasik bir Roma *tympanum*'u gibi kenarları bezemelidir. Mask takmış müzisyen, bir eliyle enstrümanı yatay biçimde kenarından kavramakta, diğer eliyle alttan vurarak çalmaktadır (Bkz. Görsel 1.16).

¹⁴⁹Landels, 2000, **a.g.k.**, 82.

¹⁵⁰Yamaner, 2018, **a.g.k.**, s. 28 ve 65.

¹⁵¹Landels, 2000, **a.g.k.**, 81.

¹⁵²Juv. 3.62-66.

¹⁵³Landels, 2000, **a.g.k.**, 82.

¹⁵⁴Hor. Carm. 3.15; Wardle, 1981, **a.g.k.**, 372.

¹⁵⁵Carm. Priap. 26; Al. Pat. Graec. 2.4.20; G. E. M. Wootton (2004). Representations of Musicians in the Roman Mime. *Mediterranean Archaeology* 17, s. 244

¹⁵⁶Wardle, 1981, **a.g.k.**, 369; Landels, 2000, **a.g.k.**, 81.



Görsel 1.16. Cicero'nun villasından bir mozaipte Hellen komedyasının tasvir edildiği sahnede tympanum çalan müzisyen ve diğerleri, Pompeii yakınları, MÖ 1. yüzyıl.

Kaynak: Liljenstolpe, 2015, **a.g.k.**, 28.

1.3.2. Acetabulum

Acetabulum, (οἰσβαφον/οἰσβαφιον) MÖ 5. yüzyıldan itibaren Hellen dünyasında görülmektedir. Muhtemelen çeşitli metallerden yapılan kaselere metal çubuklarla vurulması ile çalınmaktadır.¹⁵⁷ Roma dünyasında sadece ziyafetler olmak üzere oldukça sınırlı kullanıldığı düşünülen *acetabulum*, aşağı yukarı MS 4. yüzyıldan itibaren karşımıza çıkmaktadır. Syria'da Mariamin'den bir Roma evinin *triclinium*'undaki yer mozaiğinde işlenen ziyafet sahnesinde enstrüman detaylı biçimde betimlenmiştir. Mozaik MS 4. yüzyılın sonlarına tarihlendirilmektedir. Daha erken bir tarihte *acetabulum*'a dair veriye rastlamadığımızdan Roma dünyasında görüldüğü ilk yer Syria olabilir. Beyaz örtüyle kaplı bir masanın üzerinde *acetabulum* ve icracısı görülmektedir. Altı üstlü dörder tane dizilmiş kaseler altın, bronz veya pirinçten yapılmış gibi durmaktadır. Müzisyen, her iki elindeki çubukla iki kasenin ağız kısmına aynı anda vurarak müziğini icra etmektedir (Bkz. Görsel 1.17).

¹⁵⁷Cassiod. Inst. 144.11-15'ten aktaran Gavrili, 2011, **a.g.k.**, 72.



Görsel 1.17. Mariamin, Syria'dan bir Roma evinin triclinium'unda ziyafet sahnesi işlenmiş yer mozağından detayda acetabulum çalan kadın müzisyen, MS 4. yüzyıl sonları, Hama Müzesi.

Kaynak: Cottet, A. (2022). *Cymbals Playing in a Roman Mosaic from Mariamin in Syria*. *Clara Classical Art and Archaeology* 9, s. 2.

Enstrümana ilişkin diğer bilgilerimiz MS 6. yüzyılda yaşamış tarihçi ve devlet adamı Cassiodorus (MS 490-585) gibi gibi tezimiz açısından geç bir kaynağa dayanmaktadır. Yazar, enstrümanın özellikle sesinin etkileyiciliği üzerine “*dinleyenler işitmenin en iyi duyu olduğunu düşünebilirler*” şeklinde belirgin bir vurgu yapmaktadır.¹⁵⁸

1.4. Hellenistik Mısır'dan Alınan Enstrümanlar

Bu kısımda yalnızca aerofonlar grubuna dahil olan *hydraulis* yer almaktadır.

1.4.1. *Hydraulis*

Latince *hydraulis*, Hellenice *ὕδραυλις*, Hellenistik Mısır'da icat edilmiş, uygarlık tarihinin ilk klavyeli enstrümanıdır. Antik kaynaklar, *hydraulis*'in Alexandrialı bir matematikçi olan Ktesibios (MÖ 285-222) tarafından icat edildiği konusunda hemfikir

¹⁵⁸Cassiod. Var. 139.12'den aktaran Gavrili, 2011, a.g.k., 73.

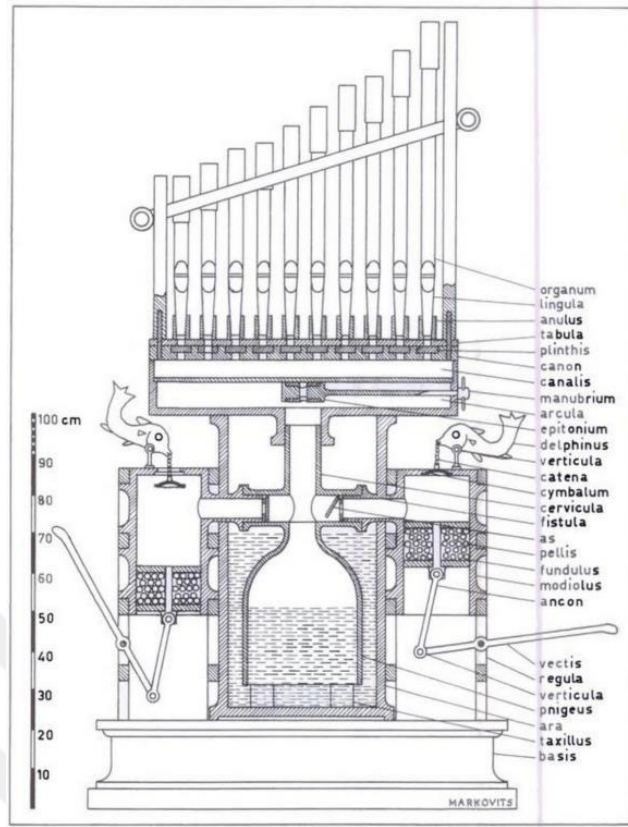
görülmektedir. Çalışma sistemi, hava basıncı ve su ile sağlandığından su orgu olarak da anılmaktadır.¹⁵⁹

Matematikçi Alexandrialı Heron (MS 10-60/70) ve ünlü Romalı mimar ve mühendis Vitruvius (MÖ 80/70-15) enstrümanın çalışma prensibinden detaylıca söz etmektedirler.¹⁶⁰ Enstrüman, üç bölümden oluşmaktadır. Bir kaide üzerinde yer alan, yaklaşık 90-120 cm yüksekliğinde ve 60 cm çapında olan bronzdan bir mekanizmanın içinde daha küçük boyutta, ters çevrilmiş bronz bir çan yer almaktadır. Mekanizmanın yarısına kadar su doldurulmaktadır. Mekanizmanın üst kısmından bronzdan bir boru yükselmekte, ahşaptan yapılmış olan, körüklerden gelen havanın borulara iletilmeden önce basınçlı bir şekilde depolandığı hava kutusuna ulaşmaktadır. Sunağın iki yanında ters çevrilmiş silindir biçiminde iki bölme yer almaktadır. Bu bölmelerdeki pistonların ortasında pimler yardımı ile kaldıraçlara geçirilmiş kollar, yukarı aşağı hareket ettirildikçe su ile dolu olan bölüme hava pompalanarak basınç verilmesiyle içi hava dolmaktadır. İki kişi körükleri çalıştırırken *hydraulis* müzisyeni de klavyeyi çalarak müziğini icra etmektedir.¹⁶¹ Vitruvius'un anlatımları temel alınarak oluşturulmuş bir çizimde *hydraulis*'in çalışma prensibi detaylıca görülebilmektedir (Bkz. Görsel 1.18).

¹⁵⁹Wardle, 1981, **a.g.k.**, 173.

¹⁶⁰Heron. Pneum. 1.42; Vitruvius. De Arch. 10.8.1-6.

¹⁶¹Landels, 2000, **a.g.k.**, 267-268-269.



Görsel 1.18 *Hydraulis*'in çalışma prensibini gösteren çizim.
Kaynak: Morgan, 2017, **a.g.k.**, 272.

Akustiği çok yüksek olan *hydraulis*, bu niteliği dolayısıyla gürültünün yüksek olabileceği geniş çapta etkinliklerde sıklıkla kullanılmaktadır. Nitekim gladyatör müsabakaları ve *circus* yarışları, enstrümanın en popüler olduğu organizasyonlardır.¹⁶² Bununla birlikte pandomim gösterilerinde ve ziyafetlerde de kullanılmaktadır.¹⁶³

Hydraulis erkekler kadar kadınlar tarafından da çalınabilmektedir. MS 4. yüzyılda yaşamış *Legio II Adiutrix*'in maaşlı *hydraulis* müzisyeni Titus Aelius Iustus'un yirmi beş yaşındaki eşi Aelia Sabina da onun gibi bir *hydraulis* müzisyenidir. Öyle popülerdir ki, Aquincum'da bulunan lahdindeki yazıtta "*hydraulis ile kitlelere hükmettiği*"nden¹⁶⁴ söz edilmektedir.¹⁶⁵ Bu kitlelerin muhtemelen arena ve *circus*'taki hevesli seyirciler olmaması için hiçbir sebep yoktur.¹⁶⁶ Muhtemelen kendi de eşi gibi maaşlı bir çalışan

¹⁶²Petron. Sat. 36; Gavrili, 2011, **a.g.k.**, 103.

¹⁶³E. Hall (2008). Introduction: Pantomime, a Lost Chord of Ancient Culture. (Ed: E. Hall, R. Wyles). Oxford: Oxford University Press, s. 27; Gavrili, 2011, **a.g.k.**, 59.

¹⁶⁴CIL III10501; CLE 489.

¹⁶⁵Wardle, 1981, **a.g.k.**, 182-183.

¹⁶⁶Libya, Zliten'deki Dar Buk Ammera Villası'ndan bir yer mozağinde gladyatör müsabakasına eşlik eden müzisyen grubunun arasında kadın *hydraulis* müzisyeni de yer almaktadır. Bkz. Gavrili, 2011, **a.g.k.**, 132.

olmalıdır ki bu, Dessi'nin arena müzisyenlerinin kalıcı olarak istihdam edildikleri hakkındaki görüşünü kuvvetlendirmektedir.¹⁶⁷

Germania, Nennig'deki bir Roma villasından bir yer mozaïğinde muhtemelen gladyatör müsabakasına eşlik etmekte olan *hydraulis* müzisyeni göze çarpmaktadır. Yanında *cornicen* vardır ki *hydraulis* daha detaylı ele alınacak olan bu etkinliklerde, çoğunlukla *tuba* ve *cornu* ile icra edilmektedir (Bkz. Görsel 1.19).



Görsel 1.19. *Almanya, Nennig'deki bir Roma villasında bulunan yer mozaïğinde müsabakaya eşlik eden hydraulis ve cornu müzisyenleri, MS 230-240, in situ.*

Kaynak: Gavrili, 2011, a.g.k., 137.

Yunanistan'ın kuzeyindeki Dion'dan ele geçirilen MÖ 1. yüzyıla tarihli buluntuların yanında Budapeşte'deki Roma kenti Aquincum'dan (Bkz. Görsel 1.20) ele geçirilmiş MS 2/3. yüzyıla tarihli *hydraulis* kalıntıları da enstrüman hakkında somut bilgiler sağlamaktadır.¹⁶⁸

¹⁶⁷Dessi, 2020, a.g.k., 238.

¹⁶⁸Wardle, 1981, a.g.k., 173; Morgan, 2017, a.g.k., 235.



Görsel 1.20. Solda Aquincum'dan günümüze ulaşan kalıntılar ve sağda rekonstrüksiyon.
Kaynak: Morgan, 2017, *a.g.k.*, 273.

İKİNCİ BÖLÜM

2. EĞLENCE YAŞAMINDA MÜZİK

Eğlence, günümüzde ne anlam ifade ediyorsa antik çağ insanı için de benzer bir durum söz konusudur. Günlük rutinden bir nebze sıyrılmak ve biraz keyiflenmek isteyen Romalı bir erkek veya toplumsal yaşama sınırlı biçimde dahil olabilen bir kadın, bir tragedya oyunu ile hüznlenilebilir, komedyayla kahkahalara boğulabilir, pandomim icracısının kıvrak danslarından büyülenebilir, arenada bitap düşmüş bir gladyatörün kader anına tanıklık edebilir ve hatta bunda söz sahibi olabilir, devasa *Circus Maximus*'un tozunu attıran atlı arabaları seyrederken kendi takımı için tezahürat yapabilir, içki ve sohbet eşliğinde dostlarıyla küçük buluşmalar gerçekleştirebilir ve sevdiklerinin düğününde doyasıya eğlenebilirdi. Genel hatlarıyla Roma'nın eğlence hayatını oluşturan bu sosyal etkinliklerde müzik, “eğlence” olgusunun beslendiği ana kaynaklardan biridir.

2.1. Tiyatro Gösterilerinde Müzik

Kökeni birtakım dini ritüellere ve gösterilere dayanan tiyatro (*theatrum*), Hellen temelli bir gelenektir. Atinalıların her yıl mart ayında Dionysos adına düzenledikleri Büyük Dionysia ya da Şehir Dionysiası denilen bayramlarda tanrının onuruna *dithyrambos* denilen şarkılar söyleyen koronun (*chorus/χορός*) performansı, süreçte daha farklı bir hal almıştır. Dionysos'un maiyetindeki *satyrus*'lara ithafen *satyrus* kılığına giren koronun söylediği bu şarkılardan *tragodia*, yani tragedya doğmuş ve günümüze dek süregelen drama geleneğinin başlangıç noktasını oluşturmuştur.¹⁶⁹

Etruria'da da karşımıza çıkan tiyatro geleneği çok yüksek olasılıkla Hellen etkisi ile gelişmeye başlamış ve Roma'ya da Etrüsk kanalıyla geçmiştir. Tiyatronun hikayesi Roma'da MÖ 364 yılından itibaren birtakım müzikli gösterilerin düzenlenmesiyle başlamış gibi görünmektedir. Titus Livius'un aktarımlarına göre, yaşanan yıkıcı bir salgın sonucunda tanrıların öfkelerini yatıştırmak adına Etruria'dan çeşitli sanatçılar Roma'ya getirilmiştir. İlerleyen süreçte Romalılar *tibia* ezgileri eşliğinde, Toskana tarzında figürlerle dans eden bu sanatçıları taklit etmeye başlamış ve danslarla uyumlu olacak biçimde söylenmek üzere bazı dizeler oluşturarak gösterilere yeni bir boyut kazandırmışlardır. Sonrasında yerli profesyonel sanatçılar için Toskana dilinde “aktör”

¹⁶⁹R. Sowerby (2012). *Yunan Kültür Tarihi*. (Çev: Ö. U. Hoşafçı). İstanbul: İnkılap Kitabevi, s. 113.

anlamına gelen *histrio*¹⁷⁰ kelimesi kullanılmaya başlanmıştır. MÖ 3. yüzyıla gelindiğinde Roma'nın tüm Güney İtalya'yı kontrol altına alması sonucunda Hellenlerle kurulan temaslar üzerine dramanın ilk örneği karşımıza çıkmaktadır. Roma'ya getirilen Tarentumlu Livius Andronicus (MÖ 284-204) MÖ 240 yılında Hellen dramalarının bir adaptasyonu olan Latince ilk dramayı yazmış ve kendi oyununda aktör olarak yer almıştır.¹⁷¹

Temelde, bir tiyatroyu tiyatro yapan bileşenler aktör, müzisyen, koro, dans ve şarkıdır. Ancak tiyatro denildiğinde gerek bu unsurlar gerek tema gerekse teknik nitelikler bakımından tragedya (*tragoedia*) ve komedyaya (*comoedia*) bazı noktalarda ayrı ayrı ele alınmalıdır. Zira bu iki tür arasında kimi nüanslar mevcuttur. Örneğin, aktör, müzisyen ve şarkı her ikisi için de olmazsa olmazken Roma komedyalarında koro bulunmamaktadır. Ancak bu durum, tragedyanın müzikal niteliği komedyadan çok daha fazlaymış gibi algılanmamalıdır. Müzik, her iki tür için de hayatidir.¹⁷² Yalnızca tragedya doğası gereği son derece ölçülü ve vakur bir niteliğe sahipken¹⁷³ komedyaya Romalıların hiç de hoşlanmadığı biçimde kaba, ölçüsüz ve hatta açık seçik sahneleri bünyesinde barındıran bir türdür.¹⁷⁴

Tiyatro gibi sosyal etkinliklerde sanatçıların yükümlülüğü sanatlarını en iyi biçimde icra ederek seyirciyi memnun etmektir. Aktör, koro ve müzisyenin olay örgüsünde kullandıkları malzemeler replik, şarkı ve enstrüman; dolayısıyla kavşakları da müziktir. Tiyatro performansı denildiğinde zihinde canlanan “belirli bir olay örgüsünü monolog ve diyaloglarıyla ileri taşıyan, kostümleri ve maskalarıyla *scaena*'yı renklendiren, jest ve mimikleriyle *cavea*'yı büyüleyen aktörlerin performansı” imgesi yanlış değilse de fazlasıyla eksiktir. Aktörlerin repliklerini günlük konuşma biçiminin dışına çıkarak tıpkı bir hatip gibi belirli tonlamalar dahilinde gırtlığını alçaltıp yükselterek ancak hatipten farklı olarak bunu son derece aşırı ve yapmacık biçimde gerçekleştirerek¹⁷⁵ okuması eylemi, bünyesinde birtakım müzikal emareler barındırmaktadır. Ayrıca şarkı söyleme işinin koroya ait olduğu bilinse de aktörlerce de üstlenildiği belirtilmelidir. Macrobius'ta (MS 4. yüzyıl) şarkı söyleme konusunda

¹⁷⁰Latin kaynaklarda aktör sözcüğüne tekabül eden sözcüklerden biri *histriones*'tir. Bunun dışında tragedya aktörleri için kullanılan *tragoedus* sözcüğü de sıklıkla karşımıza çıkmaktadır.

¹⁷¹Liv. 7.2.4,7-8-9.

¹⁷²Moore, 2020, **a.g.k.**, 146.

¹⁷³Hor. Ars. P. 202-207.

¹⁷⁴Liljenstolpe, 2015, **a.g.k.**, 29.

¹⁷⁵E. Hall (2007). *The Singing Actors of Antiquity*. (Ed: P. Easterling, E. Hall), Cambridge: Cambridge University Press, s. 34.

yetkinleşmek için aktör okuluna giden gençlerden söz edilmektedir.¹⁷⁶ Görüldüğü üzere, müzisyenin enstrümanı *tibia*; aktör ve koronun enstrümanı ise sesleridir.

Tiyatronun bir yüzü *scaena*'yı sesleri ve notalarıyla çınlatan icracılarken diğer yüzü *scaena*'nın hemen karşısında yükselen *cavea*'yı alkışlarıyla dolduran ve aslında tüm bu cümbüşün hedef kitlesi olan seyircilerdir. Roma halkının, sosyalleşme ihtiyaçlarını karşılayan ve kimi zaman devletin içinde bulunduğu idari, askeri ve ekonomik problemlerden onları uzak tutarak zihinleri meşgul eden -ki bu iktidar tarafından bilhassa arzulanan bir şeydir- tiyatro oyunlarına karşı son derece iştahlı olduğunu biliyoruz.¹⁷⁷ Peki seyircinin tiyatrodaki yüzlere bakış açısı nasıldır? Antik dünyanın açık hava sineması olan tiyatronun sanatçıları, performansları açısından talep görseller de günümüz aktörleri ve film müziği bestecilerine duyulana benzer bir hayranlık hissiyatından ziyade bir miktar eğlence sunan “emekçiye” duyulan sempatiden öteye geçememiş gibi görünmektedir. Saygı değil, ilgi gören bu sanatçılar nihayetinde basit birer köle veya yabancısıdır.¹⁷⁸

Dolayısıyla, aktör ve müzisyen gibi sahne emekçilerine ve tiyatro sanatının geneline yönelik tutumun hatırı sayılır derecede olumsuz olması pek de şaşırtıcı değildir. MÖ 55 yılından itibaren oyunların kalıcı bir tiyatro binasında sahnelenmeye başlaması dahi tepkiyle karşılanmıştır.¹⁷⁹ Tiyatronun toplumun ahlakını tehlikeye atma potansiyeline sahip olduğuna dair genel kanı, kimi zaman imparatorların sanatçıları kentten sürmesine de yol açmıştır. Tiberius, tiyatroda çıkan bir arbedede insanların ölmesi üzerine aktörleri sürgüne göndermiş, Nero pandomim icracılarını toplum ahlakını ve düzeni korumak adına İtalya'dan sürmüştür.¹⁸⁰ Tüm yeteneğini ve ilgisini devlet yönetiminden ziyade sanata kanalizasyon eden ve oldukça hevesli bir tragedya aktörü ve iyi bir *lyristes* (*λυριστής*) olduğunu bildiğimiz Nero'nun bu davranışı oldukça enteresandır. Bir Roma imparatorunun sanata ilgili olmanın yanı sıra sanatın bu denli

¹⁷⁶Macrob. Sat. 3.14.7.

¹⁷⁷Sıra dışı bir örnek olarak İmparator Nero'nun Gallio isimli bir *lyristes* olarak hem kahkahalar hem de yaşlarla seyircilerin gözlerini dolduran ve *cavea*'da tek bir boş koltuk bile kalmamasına neden olan performansı bu iştahın somut örneklerinden biridir. Bkz. Cass. Dio 1.12.

¹⁷⁸P. Wilson (2007). The Musicians Among the Actors. (Ed: P. Easterling, E. Hall), Cambridge: Cambridge University Press., s. 66.

¹⁷⁹Tac. Ann. 14.20. MÖ 154 yılında ilk defa kurulan ancak sonrasında Senato'nun kararıyla yıkılan kalıcı tiyatro binasına, MÖ 55'te ünlü Pompeius Tiyatrosu kurulana dek bir daha rastlanılmaz. Kalıcı binadan önce oyunlar geçici olarak kurulan bir sahnede oynanmakta ve seyirciler tarafından ayakta izlenmekteydi. Bkz. Val. Max. 2.4.1-2'den aktaran Liljenstolpe, 2015, a.g.k., 29.

¹⁸⁰Suet. Tib. 37; Suet. Ner. 16.

içinde olmasından ötürü¹⁸¹ sert eleştirilere tabi tutulup bu durumun prestijini büyük ölçüde baltalaması¹⁸², müzik ve tiyatro gibi sanatların yabancılar ve köleler gibi düşük statüdeki kimseler tarafından icra edilmesinden ve dolayısıyla pek de saygıdeğer bir alan olarak görülmeşiinden kaynaklanmaktadır.¹⁸³

Gümüş Çağı şairlerinden Statius'un (MS 45-96) Agave adlı librettosunu¹⁸⁴ bir aktör olan Paris'e satmazsa açlıktan öleceğini yazan Iuvenalis, metinlerin sahneye taşınması halinde -ki oyunların büyük bir çoğunluğu sahnelenmek amacıyla yazılmaktadır-¹⁸⁵ yazarların bu işten belirli bir ücret aldığını ortaya koymaktadır.¹⁸⁶ Buradan hareketle, yalnızca libretto yazarlarının değil, tragedya ve komedyayazarlarının da bu işten ücret aldığını varsaymakta bir sakınca yoktur. Bu durum, tiyatro sanatçılarının toplum nezdindeki konumlarına dair iyi örneklerden biridir. Zira müzisyen veya koro üyelerinin birer köle veya yabancı olmaları, yukarıda da belirtildiği gibi, sanatçı oldukları kadar emekçi olduklarını da göstermektedir. Ancak oyun yazarlarının konumları biraz daha farklı, hatta saygıdeğer gibi görünmektedir. Ek olarak, sahnede söylenen şarkıların tiyatro yazarları tarafından değil, uzman müzisyenlerce bestelendiği belirtilmelidir.¹⁸⁷ Bu şarkılar, oyunu sahnelemek için satın alan kişi tarafından da bestelenebilmekte veya sipariş edilmektedir. Paris örneğinden hareketle, oyunların sahnelenmesinde fon sağlayan kişilerin yalnızca birer tiyatro müdavimi olmayıp icracıların ta kendileri olabileceğini biliyoruz.¹⁸⁸

Tiyatronun kolektif tehlikeleri bazı Romalı yazarlar tarafından da ısrarla vurgulanmaktadır. Geçmiş iktidara yönelik eleştirilerini sakınmadan dile getiren ünlü tarihçi ve devlet adamı Tacitus (MS 56-120), yabancılarla birlikte Roma'ya giren faaliyetlerin Romalıların atalarından miras kalan ahlaki bozarak yozlaşmanın kenti etkisi altına almasından ve İmparator Nero'nun bu durumu teşvik etmesinden

¹⁸¹Cassius Dio, Nero'nun tüm bu ilgisini "gülünç" olarak nitelendirmektedir. Bkz. Cass. Dio. 62.29.1

¹⁸²Nero'nun Canace in Labour adlı oyunda doğum yapan bir kadın rolünde şarkı söylemesi muhtemelen ahlaki değerleri *mos maiorum* etrafında şekillenen Romalılar için görüp görülebilecek en utanç verici şeylerden biriydi. Bkz. Cass. Dio. 63.9.4; R. M. Frazer (1971). Nero the Singing Animal. *The Johns Hopkins University Press*, s. 215.

¹⁸³Tac. Ann. 14.20.; Suet. Ner. 10.2.; Cass. Dio 61.4.1

¹⁸⁴Bir pandomimin sözlerini kapsayan metin.

¹⁸⁵Tiyatro metinleri üzerine yapılan araştırmalarda ölçü kalıplarına bakılarak bir oyunun okunmak için mi yoksa sahnelenmek için mi yazıldığı bilgisine ulaşılabilmektedir. Bkz. Wilson, 2007, **a.g.k.**, 65.

¹⁸⁶Juv. 7.83-87.

¹⁸⁷Donat. 8.9'dan aktaran Hall, 2007, **a.g.k.**, 25.

¹⁸⁸Hall, 2007, **a.g.k.**, 27.

yakınmaktadır.¹⁸⁹ Liljenstolpe, oyunlara yönelik tepkinin bir diğer nedeninin de komedyâ türünde karşımıza çıkan açık seçik sahneler olduğunu vurgulamaktadır.¹⁹⁰

McC Brown, aktör ve müzisyenlere yönelik bu ciddi önyargıların, aşağıda daha detaylı değinilecek olan *collegium*'un organize olmaya başladığı erken dönemlerden ziyade ilerleyen süreçte oluştuğunu düşünmektedir.¹⁹¹ MÖ 218 yılında Hasdrubal'ın ordusunun Alpler'de hazır bulunması, İkinci Kartaca Savaşı'na giden süreçte Roma'yı avantajlı konuma sokabilmek adına Magna Mater'in tapınımının Roma'ya getirilmesine benzer bir çözümün daha ortaya atılmasını gerektirmiştir. Roma'yı saran bu askeri tehdide ek olarak İtalya sınırları içerisinde bir hermafroditin doğması gibi bir felaket gerçekleşince kefarete olarak bir bakire korosunun toplanması gerektiğine karar verilmiştir. Koro, Iuppiter Stator Tapınağı'nda Livius Andronicus tarafından kaleme alınan ilahiyi okuyup ona eşlik eden dans gösterisini pratiğe döktüğünde felaketler düğümü Roma'nın lehine çözülmüştür.¹⁹² Tüm bunlar üzerine Minerva oyun yazarları ve aktörlerinin bir anlamda koruyucusu olmuş ve tanrıçanın Aventinus'taki tapınağı yazar ve aktörlerin resmi olarak çatısı haline gelmiştir.¹⁹³ Aktör ve müzisyenlerin son derece düşük olan sosyal statülerine rağmen tiyatro topluluğunun Minerva'nın kanatları altına girmeye layık görülmesi, hatırı sayılır miktarda bir saygınlığa sahip olduğunu göstermektedir.¹⁹⁴

2.1.1 Enstrümanlar

Cumhuriyet Dönemi'nde yeni yeni şekillenen tiyatro performansları her ne kadar müzikal nitelikte olsa da temel olarak kullanılan yalnızca iki enstrüman vardır. Bunlardan biri olan *lyra*'nın sahnedeki varlığından filolojik kaynaklar bahsetse de kullanımının sınırlı olduğu anlaşılmaktadır.¹⁹⁵ Tiyatro müziğinin bel kemiği ise *tibia*'dır. *Aulos* ezgileri Hellen tiyatrosunun vazgeçilmez unsurudur ve bu gelenek Roma tiyatrosunda da varlığını aynen sürdürmektedir.¹⁹⁶

¹⁸⁹Tac. Ann. 14.20.

¹⁹⁰Liljenstolpe, 2015, **a.g.k.**, 29.

¹⁹¹P. G. McC Brown (2007). *Actors and Actors and Actor-Managers at Rome in the Time of Plautus and Terence*. (Ed: P. Easterling, E. Hall), Cambridge: Cambridge University Press, s. 227.

¹⁹²Liv. 27.37-38; L. Curtis (2021). *Remembered but Not Recorded The Strange Case of Rome's Maiden Chorus*. (Ed: L. Curtis, N. Weiss). Cambridge: Cambridge University Press, s. 81-82.

¹⁹³Festus Gloss. Lat. 333M'den aktaran McC Brown, 2007, **a.g.k.**, 227.

¹⁹⁴McC Brown, 2007, **a.g.k.**, 227.

¹⁹⁵Cic. Leg. 2.38; Hor. Ars. P. 216.

¹⁹⁶Wilson, 2007, **a.g.k.**, 67.

Tiyatroda *tibia* kullanımına dair önemli kaynaklardan biri *didascalía*'dır. Oyunlarını Hellenlerin MÖ 4. ve 3. yüzyıllarda var olan Yeni Komedyâ'sından ilham alarak oluşturan Cumhuriyet Dönemi'nin ünlü komedyâ yazarları Plautus (MÖ 254-184) ve Terentius'un (MÖ 195/185-159) oyunlarının el yazmaları içerisinde bulunan *didascalía* isimli notlar sayesinde oyunların organizasyonuna dair çeşitli bilgiler edinebilmekteyiz. Plautus'un günümüze ulaşan yirmi bir oyunundan ikisinin ve Terentius'un altı oyunundan beşinin el yazmalarının içerisindeki bu bilgiler oyunların hangi festivaller dahilinde sahnelendiğinden sahnelenme tarihlerine; görevli *magistratus*'un ve aktörlerin isimlerinden icra edilen müziklere kadar geniş bir yer tutmaktadır. *Didascalía* sayesinde Terentius'un da altı oyununda kullanılan *tibia* türleri hakkında bilgi sahibiyiz. Heautontimorumenos adlı oyununda *tibiae impares* ile *tibiae dextrae*; Phormio'da *tibiae impares*; Hecyra'da *tibiae pares*; Eunuchus'ta *tibiae pares dextrae*; Andria'da *tibiae pares dextrae* ya da *tibiae sinistrae*; Adelphoe'de ise *tibiae sarranae* kullanılmıştır.¹⁹⁷ *Tibia* tercihlerindeki bu geniş yelpaze, enstrümanın ses perdesi ve renginin sahnelerin niteliğine paralel olarak seçilmesi eğiliminden kaynaklanmaktadır. Pes sesli olduğundan ötürü *tibiae dextrae*'ın ciddi sahnelerde, tiz sesli olan *tibiae sinistrae*'ın ise daha neşeli ve komik sahnelerde kullanıldığını biliyoruz.¹⁹⁸

Plautus ve Terentius'un oyunlarında müziğin kullanımı, karakterlerin mizacına veya seyirciye iletilmek istenilen duyguya göre şekillendirilmektedir. Plautus'un oyunlarında, sempatik olmayan karakterler müzikten hoşlanmama eğilimindeyken -tıpkı Asinaria adlı oyununda Asinaria ve Diabolus'un olduğu sahnelerin müziksiz tek sahne olması gibi- duygusal açıdan yoğun, abartılı sahneler için müzik olmazsa olmazdır.¹⁹⁹

Hem dini ritüeller hem de eğlence çerçevesindeki sosyal aktivitelerde rağbet gören *tibia*'nın egzotik tiz sesi, görünüşe göre bazen rahatsız edici bulunmaktadır. MS 1. yüzyıl tiyatro oyunlarında oldukça yaygın olarak kullanılan *tibia*'nın notaları şehvet uyandırıcı, ruhsuz ve Romalılar için belki de en kötüsü efemine olarak karakterize edilmektedir.²⁰⁰

¹⁹⁷F. Scoditti (2018). Sahnede Müzik: Cumhuriyet Dönemi Tiyatrosu. (Ed: U. Eco). (Çev: L. Tonguç Basmacı), İstanbul: Alfa Yayınları, s. 1074.

¹⁹⁸Donat. 8.11'den aktaran Scoditti, 2018b, **a.g.k.**, 1074.

¹⁹⁹Landels, 2000, **a.g.k.**, 65-66.

²⁰⁰Quint. 1.10.31.

2.1.2. *Tibicen*

Aktör, müzisyen ve koronun sahnenin ana unsurları olarak birbirini tamamlayan ve ahenk içinde hareket etmesi gereken ana unsurlar olduğundan bahsedilmişti. Ancak MÖ 3. yüzyıl gibi erken bir dönemde gösterilerin nispeten daha küçük çapta olduğu ve bu unsurlar arasında daha sonraları sağlanacak olan dengeye bu süreçte fazla dikkat edilmediği anlaşılmaktadır. Genel olarak Cumhuriyet Dönemi'nde tiyatronun, aktörün şarkısı ve jestlerinden oluşan şovuna arka planda eşlik eden *tibicen*'den ibaret olduğu görülmektedir. Bu konuda bilgi veren Titus Livius, sahnede rolünü ve şarkısını icra eden Livius Andronicus'a *tibicen*'in eşlik ettiğinden bahsetmektedir. Seyircinin beğenisi ve ısrarı üzerine tekrar tekrar şarkı söylemekten sesi kısılan Andronicus, *tibicen*'in eşlik ettiği şarkıyı bir başkasına söyletmiş ve böylece kendi rolünü çok daha canlı biçimde sergileyebilmiştir.²⁰¹

Başlangıçta sahnenin ve aktörün arkasında yer alarak eşliğini sağlayan *tibicen*'in görev tanımı zaman içinde daha karmaşık hale gelir. Cumhuriyet Dönemi komedyelerinde olay örgüsüne kısmen dahil bile olabilmektedir. Plautus'un Stichus'unda Sangarinus isimli karakter *tibicen*'e bir süre çalmayı bıraktırarak içki ikram eder ve onunla konuşur. *Tibicen* kendine söyleneni yapar ancak herhangi bir repliği yoktur.²⁰²

Tibicen, oyunlarda aktör sayısı artmaya ve olay örgüsü karmaşılaşmaya başladığında enstrümanıyla seyircinin odağını bir aktörden diğerine çevirmekle yükümlüdür. Cicero eserlerinden birinde bir avukatı nükteli bir biçimde "tıpkı Latin bir *tibicen* gibi yer değiştirmekle" eleştirmektedir.²⁰³ Burada yer değiştirmek ile kastedilen şey avukatın taraf değiştirmesi; yani önce bir görüşü, sonrasında ise farklı bir görüşü destekleyerek birbiriyle tutarsız ifadeler vermesidir. Cicero'nun mecazi bir biçimde aktardığı bu durum, *tibicen*'in, aktörler rollerini icra ederken her birine farklı melodilerle eşlik ettiğini, tabiri caizse aktörler arasında müziğiyle mekik dokuduğunu²⁰⁴ göstermekle birlikte müzisyenin sahnede fiziksel olarak da hareket halinde olduğuna

²⁰¹Ayrıca Titus Livius'un aktarımlarına göre drama yazarlarının kendi oyunlarında aktör olarak rol almalarının yaygın bir gelenek olduğu anlaşılmaktadır. Bkz. Liv 7.2.

²⁰²Plaut. Stich. 715-725'ten aktaran T. J. Moore (2008). When Did the "Tibicen" Play? Meter and Musical Accompaniment in Roman Comedy. *Transactions of the American Philological Association* 138 (1), s. 13-14.

²⁰³Cic. Mur. 26.

²⁰⁴Öyle ki bazen tiyatro müdavimleri *tibicen*'in ilk notayı üflemesiyle birlikte aktörün hangi karakteri canlandığını tahmin edebilmektedir. Bkz. Cic. Acad. 2.7.19-20.

işaret etmektedir.²⁰⁵ Önceden sahnede hareketsiz biçimde enstrümanını çalmakla yetinen *tibicen*, MÖ 1. yüzyıldan itibaren aktörlerin arasında dolaşarak Horatius'un deyimiyle “*eski sanata hareket ve gösteriş kazandırmaktadır.*”²⁰⁶

Perde araları da dahil olmak üzere oyunun başından sonuna kadar *tibicen*'in sahnedeki yeri daimidir. Oyunlar şarkılar ve danslar eşliğinde, büyük bir cümbüş içinde ve aktörlerin yanı sıra *tibicen* de hala sahnede iken sonlanmaktadır.²⁰⁷ Terentius'un Andria'sının veya Plautus'un Stichus'unun bitişinde sahneye müzik ve dansın hâkim olduğu bilinmektedir.²⁰⁸ *Tibicen*'in notalarını oyunların perde aralarında geçişleri vurgulamak amacıyla kullanması kısmına gelinecek olunursa, örneğin, Plautus'un Pseudolus adlı oyununda Pseudolus isimli karakter monoloğunu bitirip sahneden ayrılmadan evvel seyirciye *tibicen*'in bu boşluk esnasında onları eğlendireceğini söylemesi bu noktada iyi bir örnektir. Pseudolus sahneye döndüğünde *tibicen* çalmaya devam eder.²⁰⁹ Ancak perdeler arası geçişler için bunun çok da yaygın bir gelenek olmadığı belirtilmelidir.²¹⁰

Tibicen, Cumhuriyet Dönemi tragedyalarında, bilhassa da dokunaklı sahnelerde duyguları seyirciye geçirme noktasında oyunun yükünü sırtlamaktadır. Cicero, müzisyenlerin enstrümanları sayesinde aktörlere kıyasla çok daha etkili olabildiğini vurgulamaktadır.²¹¹ Duygusal açıdan yoğun olan sahnelerde aktör repliğini *tibicen*'in eşliği sayesinde oldukça dokunaklı bir atmosfer içerisinde seyirciye aktarabilmektedir.²¹² Bu noktada modern sinema dünyasını düşünmek iyi bir fikir verebilir. Bir filmi müziksiz izlemek izleyicide nasıl bir hissiyat yarattı veya bir hissiyat yaratır mıydı? Bir dram filminin en vurucu sahnesinde arka planda çalan hüzünlü müzik çıkarıldığı zaman muhtemelen geriye pek bir şey kalmayacaktır. Tabiri caizse iki bin yıl boyunca müziğin olay örgüsündeki rolünden hiçbir şey kaybetmediği anlaşılmaktadır. Yine Cicero'ya göre Ennius'un bir tragedyasındaki monodide/şarkıda

²⁰⁵Landels, 2000, **a.g.k.**, 187. Moore, *tibicen*'in fiziksel olarak eyleme geçmediğini vurgulayıp bu hareket kavramını müzikal bir metafor olarak yorumlasa da Horatius'un “*tibicen*'in sahnede uzun kıyafetini sürükleyerek dolaşması” detayını vermesi aksini göstermektedir. Bkz. Hor. Ars. P. 214-215; T. J. Moore (2012). Music in Roman Comedy. Cambridge: Cambridge University Press, s. 28'den aktaran Morgan, 2017, **a.g.k.**, 82.

²⁰⁶Hor. Ars. P. 214-215.

²⁰⁷Scoditti, 2018b, **a.g.k.**, 1074.

²⁰⁸Landels, 2000, **a.g.k.**, 185-186.

²⁰⁹Pl. Ps. 573a'dan aktaran T. J. Moore (1998). Music and Structure in Roman Comedy. *The Johns Hopkins University Press* 119 (2), s. 264.

²¹⁰Landels, 2000, **a.g.k.**, 185.

²¹¹Cic. De Or. 3.26.

²¹²Cic. Tusc. 1.106.

mısraları basit sözcükler olmaktan çıkaran şey *tibicen*'in kendidir. Yani müzisyenin tragedyalarda duygusal açıdan yoğun ve nispeten daha az yoğun olan farklı sahnelerdeki dengeyi kurma noktasında aktörlere büyük yardımı dokunmaktadır.²¹³

Benzer durum komedyalar için de geçerlidir. *Tibicen* birbirinden farklı sesler çıkaran farklı *tibia* türlerini kullanarak komedi açısından yüksek ve nispeten daha durgun olan iki sahnenin ya da sahneye çıkan iki farklı karakterin tezatlığını *tibia* ezgileri arasındaki tezatlıkla vurgulamaktadır.²¹⁴

Cumhuriyet'in erken dönemlerinde sahnedeki aktörün şarkısına enstrümanıyla eşlik etmekle görevli müzisyenin rolünün, Plautus ve Terentius'un komedyalarıyla arttığı görülmektedir. Müzisyen, aktörlerin performansına yalnızca eşlik etmekle kalmamakta; sahnedeki hissiyatın izleyiciye daha iyi verilmesini sağlamak için yerine göre azalıp artan ritmiyle oyunun gidişatına da yön vermektedir. Plautus ve Terentius'un oyunlarının elyazmaları içerisinde bulunan *didascalia* isimli notlar sayesinde oyunların organizasyonuna dair çeşitli bilgiler edinebilmekteyiz. Plautus'un günümüze ulaşan yirmi bir oyunundan ikisinin ve Terentius'un altı oyunundan beşinin el yazmalarının içerisindeki bu bilgiler oyunların hangi festivaller dahilinde sahnelendiğinden sahnelenme tarihlerine; görevli *magistratus*'un ve aktörlerin isimlerinden icra edilen müziklere kadar geniş bir yer tutmaktadır. *Tibicines*'in neredeyse tamamı köle ya da azatlı sınıfındandır ve büyük olasılıkla müziklerini kendileri bestelemektedirler. Günümüze ulaşan iki *didascalia* sayesinde iki *tibicines*'in ismi hakkında bilgi sahibiyiz: Biri Plautus'la çalışan Oppius'un kölesi veya azatlısı Marcipor -Stichus adlı oyunda ilk performansını *tibia sarranae*'i²¹⁵ kullanarak sergilemiştir.²¹⁶ diğeri ise Terentius'la çalışan Claudius'un kölesi veya azatlısı olan Flaccus'tur. Ne yazık ki Plautus'un oyunları için gerekli besteleri Marcipor'un yaptığına dair bir kanıt yoktur. Ancak Flaccus'un altı oyunun müziklerini bestelediği, beş oyunda da bizzat çaldığı, üstelik bestenin oyunun aksine Hellen uyarlaması değil orijinal olduğu bilinmektedir. Bu orijinal besteler muhafaza edilebildi mi, yoksa ilerleyen süreçteki icralar için yeni besteler mi yazıldı? Bu konu hakkında bilgi sahibi değiliz.²¹⁷

²¹³Cic. De Or. 3.102.

²¹⁴Moore, 2020, **a.g.k.**, 147.

²¹⁵Fenike kökenli bir *tibia* türü.

²¹⁶Landels, 2000, **a.g.k.**, 189; T. J. Moore. (2020). Music in Roman Drama. (Ed: T. A. C. Lynch and E Rocconi), New York: John Wiley&Sons, s. 146.

²¹⁷Landels, 2000, **a.g.k.**, 186 ve 188-189; Scoditti, 2018b, **a.g.k.**, 1074-1075; T. J. Moore. (2020). Music in Roman Drama. (Ed: T. A. C. Lynch and E Rocconi), New York: John Wiley&Sons, s. 146.

Pompeii'den ele geçirilmiş ve MÖ 2. yüzyıl ila MS 1. yüzyıl arasına tarihlendirilen bir kabartma konumuza ilişkin bir tartışma ortaya koymaktadır. Kabartmada dört aktör ile bir *tibicen*'in yer aldığı bir tiyatro sahnesi görülmektedir. Landels, burada Plautus veya Terentius'un bir oyununun betimlenmiş olabileceğini ileri sürse de buna dair yeterli veri olmadığından kanıtlanması zor bir argümandır (Bkz. Görsel 2.1).²¹⁸



Görsel 2.1. Pompeii'den bir kabartmada sahnede dört aktör ve bir *tibicen*'in yer aldığı tiyatro oyunu, MÖ 2. yüzyıl/MS 1. yüzyıl, Napoli Arkeoloji Müzesi.

Kaynak: <https://ancientrome.ru/art/artworken/img.htm?id=7397>

(Erişim Tarihi: 13.06.2024)

Cicero'nun Academia'sında *tibicen*'in tek bir notası ile karakterleri tanıyabilme yetisine sahip bazı tiyatro müdavimlerine yapılan gönderme, halkın tiyatroya olan rağbetini göstermekle birlikte müzisyenin performansının oyun açısından önemini de anlamamızı sağlamaktadır.²¹⁹

“... Aramızda her biri kendi kategorisinde bulunan duyuların daha keskin bir muhakeme gücüne sahip olmasını arzulayan kimse yoktur. Ama buna bir de gözlerimizi resme, kulaklarımızı müziğe duyarlı hale getirecek pratik ve sanatsal eğitimi eklediğimizde, duyuların sahip olduğu gücü fark etmeyecek kim olabilir? Ressamlar ön planda ve gölgelerde bizim göremediğimiz ne çok şey görürler! Müzikte bizim gözümüzden kaçan ne

²¹⁸Landels, 2000, **a.g.k.**, 187-188.

²¹⁹Wilson, 2007, **a.g.k.**, 67.

çok şey, bu sanat dalında eğitim görmüş kişilerin kulakları tarafından yakalanır; *tibicen* ilk notasını üflediğinde biz hiç anlamazken onlar “bu Antiope ya da Andromakhe” diyebilirler!”²²⁰

Seyircinin ilgisi de göz önünde bulundurulduğunda, Cicero’nun Roma’yı model alan bir devlet tahayyül ederken, kentin tiyatrosunda *tibicen* ve *lyristes*’in sergilediği performansı gözünde canlandırması boşuna değildir.²²¹

2.1.3. Koro

Hellenler için manası toplumun ahengi ve düzeninin sanattaki yansıması olacak kadar derin bir yere sahip olan ve sahnede şarkı söyleyerek dans gösterisi sunmakla yükümlü olan *khoreia* (*χορεία*), Romalılar için hiçbir zaman benzeri bir öneme sahip olmasa da onların sahnede bir miktar da olsa yer vermeyi tercih ettikleri bir unsur olmuştur.²²² Livius Andronicus’a yardımcı olması adına bir solistin sahnede ilk defa görünmeye başlamasıyla birlikte Roma korosu (Latince *chorus*) ortaya çıkmış; aktörler ise yalnızca diyalog kısımlarını üstlenmişlerdir. Erken dönemlerde tiyatronun aktörün şarkısı ve jestlerinden oluşan şovuna eşlik eden *tibicen*’den oluştuğu, sonrasında ise aktörün yükünü hafifletmek adına koronun dahil edildiği görülmektedir.²²³

Hellen korosuna *αὐλητής*’in önderlik ettiği ve koronun 12 ila 15 kişiden oluştuğu bilinmektedir ancak kendine atfedilen önemden kaynaklı olsa gerek ki Roma korosuna dair fikir verebilecek veriler kısırdır.²²⁴ Sayı belirsizdir ancak kolektif niteliğinden yola çıkılacak olursa Hellen korosundakine benzer bir sayı düşünmekte sakınca yoktur. Belirtildiği üzere, koronun önemi kolektifliğinden, diğer bir deyişle şarkıların “tek bir karaktere dönüşüyormuşçasına bir ağızdan söylenmesinden” kaynaklanmaktadır.²²⁵

Koronun Romalılar için ifade ettiği kısır anlama rağmen şüphesiz ki aksiyonun devam ettiği sahnede, bir tarafta ahenk içinde şarkı söyleyerek dans eden bir topluluğun renkli imgesinin seyircinin odağını hapsederek onları büyülememesi pek mümkün değil gibidir. Seneca bu durumu şu şekilde aktarmaktadır:

“Koronun birçok insanın sesinden nasıl oluşmasına rağmen yine de hepsinden tek bir ses yankılandığını görmüyor musunuz? İçerisinde bir ses yüksek, bir ses alçak, kadın sesleri

²²⁰Cic. Acad. 2.7.19-20.

²²¹Cic. Leg. 2.38.

²²²Z. A. Fernández (2020). Roman Dance. (Ed: T. A. Lynch, E. Rocconi). New York: John Wiley&Sons, s. 174.

²²³Liv. 7.2.9-10-11.

²²⁴Wilson, 2007, a.g.k., 39 ve 60.

²²⁵Diom. Ars Gram. 1.490.21-24, 491.20-30’dan aktaran Moore, 2008, a.g.k., 30.

erkeklerinkiyle birleşiyor, *tibia* ezgileri onların sesine karışıyor. Antik filozofların eğlencelerimizde tanıdığı korodan bahsediyorum, bir zamanlar tiyatrodaki seyirci sayısından daha fazla şarkıcı var.”²²⁶

Tragedyalar, koronun seslendirdiği giriş ve ara bölüm şarkılarını içermekte olup Hellenlerin klasik formülü doğrultusunda yazılmıştır.²²⁷ Koroya şarkılarının başlangıç notasının perdesinin eğitimcileri tarafından muhtemelen bir köşeden verildiği tahmin edilmektedir. Bu noktada Hall, Gaius Gracchus’un hitabet esnasında esleri ve vurguları uygun zamanlarda verebilmesi hususunda kölesinin akort düdüğü ile bir köşeden kendine yardımcı olmasına benzer bir durumun akla gelmesi gerektiğini belirtmektedir.²²⁸

Koronun varlığına yalnızca tragedyalarda rastlanılmakta ve Hellenlerin aksine ne komedya metinlerinde ne de komedyalara ev sahipliği yapan sahnelerde koro yer almaktadır. Bununla birlikte, yukarıda da değinildiği gibi, Plautus ve Terentius oyunların müzikal niteliğini Hellenlerinkinden bile daha güçlü hale getirecek biçimde *tibicen*’in rolünü artırarak koronun eksikliğini bir ölçüde dengelemişlerdir.²²⁹

Gnaeus Naevius’un *Lycurgus* adlı oyununda Bacchalar’dan oluşan bir koro varmış gibi görünmektedir. Quintus Ennius’un *Aiskhylos*’un *Eumenedes*’inden esinlenerek yazdığı bir oyununda, efsanevi figürlerin yer aldığı koro ana karakterlerden oluşmaktadır. Ancak Roma sahnesinde koro gerek şarkısı gerek koreografisiyle olay örgüsüne gitgide daha az dahil olmaya başlamıştır. Sonuçta ise koronun *orchestra*’daki²³⁰ performans alanı kaldırılır ve seyirciler için oturma alanlarıyla doldurulur.²³¹ Müzisyen ise *orchestra*’nın önündeki kısımda oturduğundan modern literatürde “orkestra” sözcüğü de tamamen müzisyenler ile özdeşleşmiştir.²³²

2.1.4. Şarkılar

İkinci Kartaca Savaşı esnasında Roma’yı saran tehlikeler üzerine Livius Andronicus önderliğindeki bakire korosunun kefareti olarak seslendirdiği ilahiden

²²⁶Sen. Ep. 84.9-10.

²²⁷Landels, 2000, **a.g.k.**, 196.

²²⁸Quint. Inst. 1.10.27; Hall, 2007, **a.g.k.**, 34.

²²⁹Moore, 2020, **a.g.k.**, 147.

²³⁰Hellen tiyatrosunun çekirdeğini oluşturan dairesel planlı dans alanı. Tiyatronun ortaya çıktığı erken dönemlerde Hellen dramaları bu alanda sergilenmekte, koro performansını burada göstermektedir. Bkz. R. E. Wycherley (1993). *Antik Çağ’da Kentler Nasıl Kuruldu?* (Çev: N. Nirven, N. Başgelen). İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, s. 144.

²³¹Fernández, 2020, **a.g.k.**, 173-174.

²³²Landels, 2000, **a.g.k.**, 19.

yukarıda bahsedilmişti.²³³ Tiyatro sahnelerinde söylenen eğlence niteliğindeki şarkıların bir gelenek halini almasının başlangıç noktası dini nitelik taşıyan bu uygulama olmalıdır.

Antik metinlerde ne yazık ki notalara rastlayamasak da şarkıların sözleri ve ölçü kalıpları gibi teknik nitelikler hakkında hatırı sayılır miktarda bilgi mevcuttur. Oyun yazarı tarafından belirlenen çeşitli ölçü birimleri, müziğin sahnede nasıl kullanıldığını da anlamamıza yardımcı olmaktadır. Latin ölçüleri tıpkı Hellen ölçüleri gibi nicel olup uzun ve kısa hece kalıplarına dayanmaktadır. Tiyatro metinlerinden şarkıların ritmik temeli belirlenebilmektedir. Ölçüler hususunda, komedyalar hakkında tragedyalara kıyasla daha fazla bilgi sahibiyiz. Roma komedyalarında kullanılan müzikler için temel ölçü birimi *tibia* eşliğinde icra edilen şarkılarda kullanılan *trochaic septenarius* olmakla birlikte *iambic senarius* de onun yanında yer almaktadır. *Iambic senarius*, *tibia*'nın eşlik etmediği tek ölçü birimidir. Diğer ölçüler devreye girdiğinde ise aktörler şarkılarını *tibia* eşliğinde seslendirmektedirler.²³⁴

Komedyaların neredeyse tamamının girişinde *iambic senarius* tercih edilmektedir ki bu da girişte sahneyi renklendirmek adına çok fazla müzik kullanılmadığı anlamına gelir.²³⁵ Örneğin, Plautus'un oyunlarındaki metrik dizilim ilk olarak *iambic senarius*, ardından *trochaic septenarius* haricinde bir ya da daha fazla ölçü, son olarak ise *trochaic septenarius* şeklindedir. Hemen hemen tüm oyunlar bu şekilde başlamakta ve oyun boyunca bu dizilim değişik varyasyonlarla tekrarlanmaktadır. *Trochaic septenarius* dışındaki diğer ölçülere sıra geldiğinde seyirci son derece coşkulu anlara şahitlik etmektedir. Ölçülerin buradaki önemi, Plautus'un ölçülerin düzenini değiştirerek müzikal çeşitlilik sağlayabilmesinde ve böylece ölçülerin oyunun temposunu belirleyebilmesinde yatmaktadır. Örneğin düzensiz biçimde kullanılan ölçüler, duygu patlamaları ve kaos sahneleri için uygun olabilmektedir.²³⁶ Tiyatro müdavimleri, teknik detaylara hâkim olacak kadar bilgili olmasa da kulağı gıdıklayan bazı hataları yakalayabilecek kadar uyanıktır. Öyle ki, aktörün repliğini söylerken yapacağı ufak bir ses hatasında tüm tiyatro itiraz çılgınlıklarıyla yankılanacaktır.²³⁷

Roma komedyaları *canticum* ve *diverbium* olmak üzere iki farklı bölümden oluşmaktadır. Bu iki terim, şarkıların ve repliklerin okunma biçimiyle alakalıdır.

²³³Bkz. 2.1.3.

²³⁴Moore, 2020, **a.g.k.**, 147-148.

²³⁵Moore, 2008, **a.g.k.**, 5.

²³⁶Moore, 2020, **a.g.k.**, 150.

²³⁷Cic. De Or. 3.196.

Canticum şarkı söylenen kısımlar için kullanılırken *diverbium* şarkının eşlik etmediği repliklerde temsil edilmektedir. Ancak *diverbium* denildiğinde kastedilen şey *canticum*'da olduğu gibi melodik bir niteliğe sahip olmasa da sıradan konuşma biçiminden çok daha farklı olarak vokalistin ritmi, tempoyu, esleri ve vurguları dikkatli biçimde vermesidir. Daha açık biçimde ifade etmek gerekirse, Plautus'un *didascalía*'sında veya MS 4. yüzyıl gramercisi Diomedes'te bahsi geçtiği üzere, bazı dizeler konuşmaya yakın biçimde okunurken bazıları şarkı biçiminde söylenmektedir. Romalı aktörler, *diverbium*'da zamanlamayı ve uzun cümleleri bölme işinde ustalaşmak zorundayken *tibicen* de bu aktarım biçimini müziğiyle desteklemektedir. Esasen *diverbium*'un bir ölçüde retorığı andırdığını söylemek çok da yanlış olmayacaktır. Zira melodik olmasa da metni yapay bir üslupla²³⁸ ve yüksek sesle okumak, sesi günlük konuşma biçiminden uzaklaştırmaktadır. Nihayetinde, Romalıların da farkında olduğu üzere şarkı söyleme ve hitabet sanatı arasında yakın bir ilişki olduğunu belirtmek gerekmektedir. Günlük konuşma dilinden farklı olarak tonlama yapmak, şarkı ve retorığın kesiştiği önemli noktalardan biridir.²³⁹ Buna rağmen Cicero, *iambic senarius*'un kullanıldığı kısımların konuşma diline çok benzemesinden ötürü dize ve ölçülerin zorlukla ayırt edilebildiğini belirtmektedir.²⁴⁰

Diverbium'da büyük çoğunlukla iki veya üç, nadir durumlarda ise dört karakter yer almaktadır, kural olarak daha fazla karaktere yer verilmemektedir. *Canticum*'da ise normalde sahne yalnızca tek bir karakterinken şayet iki kişi varsa bir karakter diğerinin şarkısını ona görünmeden ve onunla diyaloga girmeden dinlemelidir. Gerekiyorsa da seyirciye yalnızca monoloğunu sunabilmektedir.²⁴¹ Festus, bir komedyanın baskın ögesinin *canticum* olduğunu belirtmektedir. *Iambic senarius* ile yazılmış pasajlar dışındaki kısımlara müziğin eşlik etmesi bu ibareyi büyük ölçüde doğrulamaktadır.²⁴²

Cumhuriyet dönemi tragedyalarında müziğin rolüne dair bilgilerimiz komedyaya oranla daha kısıtlı olsa da amacı ve yapısı gereği temel olarak ciddiyet ve sadelik niteliklerine sahip bir tür olan tragedyada²⁴³ elbette ki müziğin kullanımı komedyadan çok daha farklı olmalıdır.²⁴⁴ Tragedyaların büyük bir kısmında dokunaklı lirik solo

²³⁸Antik çağdaki oyunculuk anlayışının, günümüzdeki minimal oyunculuğun aksine abartıya varacak derecede yapmacık olduğunu belirtmek gerekmektedir. Bkz. Hall, 2007, **a.g.k.**, 34.

²³⁹Hall, 2007, **a.g.k.**, 31-34; **Diom. Gram.** 1.490.21-24, 491.20-30'dan aktaran Moore, 2008, **a.g.k.**, 30.

²⁴⁰Cic. De Or. 183-184'ten aktaran Moore, 2008, **a.g.k.**, 39.

²⁴¹Diom. Ars Gram. 1.490.21-24, 491.20-30'dan aktaran Moore, 2008, **a.g.k.**, 39.

²⁴²Festus Gloss. Lat. 16L'den aktaran Moore, 2008, **a.g.k.**, 29.

²⁴³Hor. Ars. P. 202-207.

²⁴⁴Moore, 2020, **a.g.k.**, 147.

şarkılara yer verilmiştir. Her biri Euripides'in tragedyalarının bir adaptasyonu olan Lucius Accius'un *Alcestis*, *Hecuba* ve *Bacchae*'i; Quintus Ennius'un ise *Andromacha*, *Hecuba* ve *Iphigenia*'sı solo şarkı bölümlerinin olduğu oyunlardır.²⁴⁵

Peki ya sahnede şarkıları seslendirenler, Loukianus'un deyimiyle "sahnenin Sirenleri"²⁴⁶ kimlerdir? Bu noktada günümüze ulaşan tragedya fragmanları sorumuzu aydınlatmaktadır. Seneca'nın *Agamemnon*'unda Cassandra karakterine; Troialı Kadınlar'ında ise *Andromache*'ye ayrılmış solo şarkıların mevcut olduğunu biliyoruz.²⁴⁷ Tragedya aktörleri şarkı veya ilahilerini çoğu zaman *tibia* eşliğinde seslendirmektedirler. Moore, bu şarkıların yüzdesinin 45 ila 70 arasında değiştiğini belirtmektedir.²⁴⁸ Bu geleneğin de MÖ 5. yüzyıl Hellen dünyasına dayandığı görülmektedir. Hellenler için manası büyük olan koronun rolü bu dönemde dahi bir miktar azalmaya başlayıp tragedya aktörlerinin lirik şarkılarına, daha doğrusu ağıtlarına alan açılmaya başlanmış gibi görünmektedir.²⁴⁹ Örneğin, Ennius'un Tegealı Aristarkhos'un (MÖ 5. yüzyıl) eserinden uyarladığı aynı isimli *Achilles* oyununda, Hector öldükten sonra annesi Hekabe'ye ithafen söylediği²⁵⁰ ağıdında veya şarkısında mısraları öyle ağır ve melankolik bir tını ile dillendirir ki, Cicero'ya göre seyirci kendini henüz toprak altına girmemiş mutsuz insanları düşünmekten alıkoymaz.²⁵¹ Şarkıların insan duyguları üzerindeki etkisi, Loukianos'un metaforunun oldukça yerinde olduğunu göstermektedir.

Tiyatroları ahlaksız eğlence mekanları olarak gören Hristiyan yazarlar, tragedya şarkılarına da son derece tepkilidir.²⁵² Hieronymus, ilahilerin dahi yüksek sesle söylenmesine karşı çıkmakta ve bu itirazını şu şekilde aktarmaktadır: "*Tanrı'ya sesle değil, yürekle şarkı söyleyin; tragoedus'un tarzında; gırtlak ve boğazı tatlı bir uyuşturucuyla kirleterek değil. Öyle ki, teatral melodiler ve şarkılar, kilisede ancak korkuyla ve kutsal kitabın ilmiyle duyulsun.*"²⁵³

²⁴⁵Hall, 2007, **a.g.k.**, s. 25.

²⁴⁶Lucian. Salt. 3.

²⁴⁷Hall, 2007, **a.g.k.**, s. 25. Seneca'nın tragedyalarında koro olmasına rağmen metrik kalıplar, oyunlarının sahnelenmekten ziyade okuma için yazıldığını göstermektedir. Bkz. Wilson, 2007, **a.g.k.**, 65.

²⁴⁸Moore, 2020, **a.g.k.**, 147.

²⁴⁹Wilson, 2007, **a.g.k.**, 39.

²⁵⁰Burada aslen *premo* fiili kullanılmıştır. *Premo* Latince fiil olsa da Türkçeye kabaca "yeniden yorumlanan beste" olarak çevrilebilir. Bu nedenle aktörün dizeleri bir replik gibi konuşurcasına okumaktan ziyade bir şarkı gibi seslendirdiği varsayılmalıdır.

²⁵¹Cic. Tusc. 1.106.

²⁵²Chrys. PG 55.155-159'dan aktaran Hall, 2007, **a.g.k.**, 37.

²⁵³Hieron. 26.652, 527-528'den aktaran Hall, 2007, **a.g.k.**, 37.

2.1.5 Müzisyen ve aktör *collegium*'ları

Tiyatro sahnelerindeki profesyonel müzisyen ve aktörlerin *collegium* şeklinde örgütlendiği bilinmektedir. Livius Andronicus önderliğinde oluşturulan sanatçı *collegium*'u bir Hellen geleneği olup²⁵⁴ çoğunlukla gezgin gruplardan oluşmaktadır.

Collegium denilen bu yapı, devlet tarafından oluşturulan veya desteklenen bir yapı olmamakla birlikte bünyesinde yabancıları ve köleleri barındırmaktadır.²⁵⁵ Kölelerin kendi *collegium*'u içerisinde kalmaya ya da ayrılmaya karar verme gibi bir opsiyonları olmadığı bilinmektedir.²⁵⁶ Gezgin *collegium* üyelerinin Roma'ya gelme sebebi, Akdeniz dünyasının süper gücü olan kentin eğlence alanında gösterişli ve oldukça ilgi gören çeşitli faaliyetlere ev sahipliği yapması dolayısıyla rahatlıkla ünlenebileceklerini düşünmeleri olabilir.

Günümüze ulaşan yazıtlar sayesinde ismini ve hatta üyelerinin isimlerini bildiğimiz pek çok *collegium* mevcuttur. *Collegia Artificum Dionysiacorum*, Hellen aktörler ve müzisyenlerden oluşan tiyatro toplulukları ile sporculara açık olan bir oluşumdur. *Synhodus Magna Psaltum* Syrialılar; *Sociae Mimae* ise hem Hellen hem de Syrialılardan oluşmaktadır.²⁵⁷

Augustus dönemine tarihlendirilen yazıtlardan *Collegium Symphonicorum* isimli bir loncanın Roma'da var olduğu anlaşılmaktadır. Bu loncanın tiyatro gösterilerinde görev alan *tibicen* ve *fidicen*'i dini ritüellerdeki müzisyenlerden ayırt etmek amacıyla kurulduğu düşünülmekle birlikte *Collegium Scabellariorum* ile bağlantılarının olabileceği de varsayılmaktadır.²⁵⁸ *Collegium Symphonicorum Lex Iulia*'ya göre organize edilmiştir. Hem Romalı hem Hellen hem de Doğulu üyelere sahiptir.²⁵⁹

²⁵⁴Bunların en ünlüsü MÖ 3. yüzyılda örgütlenen ve bünyesinde şairler, aktörler, koro, koro eğitmenleri, *auletes*, *kitharodos*, kostüm ve maske yapımcıları gibi pek çok meslek grubunu barındıran Dionysos Sanatçıları'dır. Roma, yabancı kökenli loncaları tanıyıp onlara çeşitli ayrıcalıklar vermekle birlikte kendi *collegia*'sı için de onları model almıştır. Bu nedenle ünlü Dionysos Sanatçıları Roma'daki *collegia*'yı anlamak açısından önem taşımaktadır. Bkz. E. T. Jory (1970). *Associations of Actors in Rome*. *Hermes* 98, s. 224-225. Ayrıca, Marcus Antonius'un Ephesos'ta Dionysos Sanatçıları'nın yer aldığı çeşitli organizasyonlar düzenlediği ve kendini Samos'ta ağırlayan bu *collegium*'a Priene kentini armağan ettiği bilinmektedir. Bkz. K. Taşdöner (2012). Romalı Triumvir Marcus Antonius'un Anadolu'da Siyasi Düzenlemeleri. *Tarih Araştırmaları Dergisi* 31 (51), s. 213.

²⁵⁵Wilson, 2007, **a.g.k.**, 66.

²⁵⁶D. Noy (2000). *Foreigners at Rome Citizens and Strangers*. London: Duckworth with The Classical Press of Wales, s. 118'den aktaran Liljenstolpe, 2015, **a.g.k.**, 126.

²⁵⁷Liljenstolpe, 2015, **a.g.k.**, 127.

²⁵⁸Jory, 1970, **a.g.k.**, 251.

²⁵⁹Liljenstolpe, 2015, **a.g.k.**, 126.

2.2. Pantomim Gösterilerinde Müzik

Cumhuriyet dönemi sahne sanatları (tragedya ve komedyadan oluşan drama), Erken İmparatorluk'ta büyük bir dönüşüm geçirmiştir. Aktörün görev tanımının büyük ölçüde değiştiği, koronun ve müzisyenlerin yerlerini koruduğu, gösterinin adeta müzikal bir niteliğe büründüğü bu yeni ve öncekinden çok daha popüler hale gelen eğlence biçimi pantomimdir. Pantomim, bünyesinde tek bir dansçı ile ona eşlik eden koro ve müzisyenleri barındıran biçimiyle dramadan neredeyse farksız görünse de temaların işleniş biçimi onu eşsiz kılmaktadır. Süslü bir kostüm giyip mask takan tek bir dansçı, çoğunlukla Hellen mitolojisinden seçilen bir konuyu diyalog veya monolog olmaksızın yalnızca jest ve mimikleriyle dans ederek taklit etmekle/anlatmakla ve olay örgüsündeki tüm karakterleri canlandırmakla yükümlüdür.

Öncelikle, hem antik hem modern kaynaklarda sıklıkla karşımıza çıkan mim kavramına değinmek gerekmektedir. Hellenlerin ilk etapta felsefi bir terim olarak ortaya attığı *μίμησις*, Latin kaynaklarda da *mimus* olarak karşımıza çıkmaktadır. Mim, modern kaynaklar tarafından çoğunlukla pantomimin erken bir formu olan bir sanat biçimi olarak ele alınmaktadır. Ancak mim ve pantomim arasında belirgin bir fark olmamasına rağmen modern kaynakların bu noktada ayırım güdebilmek gayesiyle antik verileri zorladığını söylemek yanlış olmayacaktır.²⁶⁰ Dolayısıyla tezimizde bu terimler arasında bir ayırım yapılmamakla birlikte bu durumun terminolojik açıdan karmaşa yaratmaması adına mevzu bahis gösteri biçimi “pantomim” olarak ele alınacaktır.

Pantomimin kökeninin ne kadar eskiye dayandığına dair kesin bir şey söylemek zordur. Ksenophon'un Symposion adlı eserinde bahsi geçen akşam yemeğinin sonunda Dionysos ve Ariadne'nin evliliğinin danslı, ancak diyalogları da içeren bir gösteri şeklinde sergilendiğinden bahsedilmektedir. Araştırmacılar, bu küçük gösterinin mim ve pantomimin kökenine dair bir fikir verebileceğini öne sürerek MÖ 4. yüzyılı bir olasılık olarak değerlendirmektedirler. Pantomimin Roma'daki varlığına bir başlangıç çizgisi çizmek oldukça zor olsa da Jory'nin Etrüsk kültüründe de var olan dans geleneğine ve

²⁶⁰Bazı araştırmacılar mimin komedyaya gibi kaba saba, çoğunlukla birden fazla dansçı tarafından masksız biçimde icra edilen bir sanat olmasından; ancak, pantomimin tragedyaya daha yakın olmakla birlikte sahnede mask takan tek bir dansçı tarafından icra edilmesinden ötürü mim ve pantomimi terminolojik açıdan ayırmaktadırlar. Bkz. J. A. Evans (2005). *Dance*. (Ed: J. A. Evans), Farmington Hills: Thomson Gale, s. 73; Webb, 2008, a.g.k., 95-96.; E. Rocconi (2015). *Music and Dance in Greece and Rome*. (Ed: P. Destree, P. Murray), Malden: Wiley Blackwell, s. 90. Ancak jest, müzik, dans ve şarkı unsurlarının nüanslarla da olsa ortak olması bu iki terimi birbirinden ayırmayı güçleştirmektedir.

bunun Roma'ya etkisine dair vurgusu göz önüne alınmalıdır.²⁶¹ MÖ 3. yüzyılda Etruria'dan gelen sanatçıların müzik eşliğinde sergiledikleri dans performanslarından,²⁶² dansın payının çok büyük ölçüde azaltıldığı tiyatro gelişirken ona çok benzeyen bir başka sahne sanatı olan pandomim de aynı kökten filizlenmiş gibi görünmektedir.

Araştırmacılar, pandomim sanatının Roma'da ilk kez Augustus döneminde icra edilmeye başlandığı hususunda hemfikir görünmektedir.²⁶³ Pandomimi Roma'ya tanıtan kişinin ise Augustus döneminde yaşamış olan Alexandrialı Bathyllus olduğu düşünülmektedir. Athenaios, Memphis isimli Hellen bir dansçının oldukça yetkin olduğu “trajik dans” (*tragoedia saltata*) stilini ilk başlatan kişinin Bathyllus olduğunu ve hemen ardından Sokrates'in de bu dans stilinden hoşlandığını belirtmektedir.²⁶⁴ Jory, Sokrates'le Bathyllus'un yaşadığı zaman dilimi arasında altı yüzyıl kadar bir fark olması nedeniyle dans stilini Bathyllus'un icat etmesinin olanaksızlığına dayanarak metnin “Roma'daki trajik dansı ilk başlatan kişi” şeklinde yorumlanması gerektiğini ileri sürmektedir.²⁶⁵

Augustus'un yeğeni Marcellus (MÖ 42-23), *aedilis* unvanıyla ve Augustus'un da cömert yardımlarıyla, MÖ 23 yılında Roma'da bir festival organize etmiştir. Cassius Dio (MS 165-235), bu festivalde performans gösteren bir pandomim icracısından söz etmektedir.²⁶⁶ Jory, buna dayanarak pandomimin Roma'da ilk kez MÖ 23 yılında icra edildiğini ileri sürmektedir.²⁶⁷ Yine de “pandomimin hayranlık uyandıran biçiminin eski günlerde değil, Augustus döneminde oluşmaya başladığını”²⁶⁸ söyleyen Loukianos ve “eski dönemlerdeki hantal stilin yerine daha zarif olan yeni bir dans stiline geldiğini”²⁶⁹ söyleyen Macrobius'un ifadeleri dikkate alınmalıdır. Zira burada vurgulanan dansın Roma'da yeni bir etkinlik olmadığı, ancak Augustus döneminde bir dönüşüm geçirdiğidir. Dolayısıyla pandomimin bir sahne sanatı olarak MÖ 1. yüzyılda icra edilmeye başlandığı açıktır, ancak kökleri çok daha derinde aranmalıdır.

²⁶¹E. T. Jory (1981). The Literary Evidence for the Beginnings of Imperial Pantomime. *Bulletin of the Institute of Classical Studies* (28), s. 148.

²⁶²Liv. 7.2.4.

²⁶³Y. Hunt (2008). Roman Pantomime Libretti and their Greek Themes: The Role of Augustus in the Romanization of the Greek Classics. *New Directions in Ancient Pantomime*. (Ed: E. Hall, R. Wyles), New York: Oxford University Press, s. 170; Webb, 2008, **a.g.k.**, 59; Morgan, 2017, **a.g.k.**, 183.

²⁶⁴Ath. 1.36-37.

²⁶⁵Jory, 1981, **a.g.k.**, 149.

²⁶⁶Cass. Dio 53.31.2-3.

²⁶⁷Jory, 1981, **a.g.k.**, 148.

²⁶⁸Luc. Salt. 34.

²⁶⁹Macrobius. Sat. 2.7.18

Yeni düzene paralel şekilde yepyeni bir eğlence alanı sunmakla birlikte atalarının geleneklerine de selam veren pandomimin ilk kez Augustus tarafından teşvik edilmesi elbette ki bir tesadüf değildir. Çıktığı dönemden itibaren büyük talep gören pandomim, yalnızca Roma sahnelerini değil, Küçük Asya’dakileri de ele geçirerek uluslararası bir forma bürünmüştür. Marcellus’un festivalinin ardından bir dansçının²⁷⁰ performans gösterdiği en önemli Augustus dönemi organizasyonlarından biri MÖ 17’de düzenlenen *Ludi Saeculares*’tir.²⁷¹ Bundan sonra dansın bu gibi organizasyonlara dahil edilmesinin bir gelenek haline geldiği açıktır. Zira Stephanio isimli bu dansçı, MS 47’de Claudius’un *Ludi Saeculares*’inde yeniden dans etmiştir.²⁷²

2.2.1. Pandomim dansçısı

Hellence παντόμιμος, Latince *pantomimus* terimleri modern literatüre doğrudan kaynak oluşturup günümüzde bu sanatın “pandomim” adı altında anılmasına vesile olsa da antik dönemde mevzubahis sanat için üzerinde uzlaşmış tek bir kullanım bulunmamaktadır. Dolayısıyla pandomime dair terminoloji oldukça kalabalık olmakla birlikte antik metinlerde çoğunlukla icracıya atıf yapılmaktadır. Bu bağlamda, pandomim icracısından bahseden Latin ve Hellen yazarların çok çeşitli sıfatlar tercih ettiklerini belirtmek gerekmektedir. Latince terminolojiye ait *saltator*²⁷³, *pantomimus*²⁷⁴ ve *histrio*²⁷⁵ sözcüğüne ek olarak Hellence ὀρχηστής, erkek pandomim dansçısını ifade etmektedir.²⁷⁶ Latince *saltatrix*²⁷⁷, *saltatricula*²⁷⁸, *mima*²⁷⁹ ve *pantomima*;²⁸⁰ Hellence *orchestris* gibi sıfatlar ise kadın dansçılara işaret etmektedir.²⁸¹ Terminoloji

²⁷⁰Yaşlı Plinius, *orchestes* terimini kullanmaktadır. Bkz. Plin. HN 7.48.159.

²⁷¹*Ludi Saeculares*, yani Yüz Yıl Oyunları, Augustus tarafından toplumsal ve dini yapının yeniden organizasyonunun bir yansıması olarak başlatılan bir gelenektir. Birkaç gün süren etkinlik dahilinde, Latin dramaları sahnelenmekte ve İmparator Augustus, halkın seyri eşliğinde, Palatinus Tapınağı’nın önünde Apollo onuruna gerçekleştirilen kurban törenine ve dualara iştirak etmektedir. Bkz. Morgan, 2017, a.g.k., 157.

²⁷²Plin. HN 7.48.1b59.

²⁷³*Saltator* veya *saltatorium* (dans etme eylemi) teriminin geçtiği kaynaklar için Bkz. Cic. Mur. 6.13; Cic. Deiot. 10.28; Suet. Cal. 54; Suet. Ner 6; Macrob. Sat. 3.14.7.

²⁷⁴Sen. QNat. 7.32.

²⁷⁵*Histrio* çoğunlukla drama aktörünü ifade etse de pandomim alanında nadir kullanımı da söz konusudur. Bkz. Tac. Ann. 4.14.3; Suet. Tib. 37.2.

²⁷⁶Lucian. Salt. 1; Cass. Dio 53.31.2-3; E. Hall (2008). Introduction: Pantomime, a Lost Chord of Ancient Culture. (Ed: E. Hall, R. Wyles). Oxford: Oxford University Press, s. 5.

²⁷⁷CIL 6.10143; CIL 8.12925, CIL 6.10144.

²⁷⁸Gell. NA 1.5.

²⁷⁹Amm. Marc. 14.6.19.

²⁸⁰Sen. Helv. 12.6.

²⁸¹Starks Jr., 2008, a.g.k., 115.

bolluğundan ötürü kafa karışıklığı olmaması adına tezimizde bu icracılar cinsiyet ayrımı olmaksızın “pantomim dansçısı” olarak anılacaklardır.

Pantomim sanatında her daim bir libretto, yani yazılı bir metin bulunmaktadır, dansçı ise librettoyu sahnede eyleme dökmektedir. Bu eylem, yani onun hikayeyi aktarma stili, bir koreografi ekseninde gerçekleşmektedir; sergilediği jestler dansla eş değerdir. Hikaye içerisindeki her bir karaktere -kadın veya erkek fark etmeksizin- hayat vermektedir. *Pantomimus* sözcüğünün kökü, “tüm” anlamına gelen *panta*’ya dayanmaktadır ve dansçının “tüm” karakterleri canlandırma vazifesine işaret ettiği düşünülmektedir.²⁸²

Sahnede ipekli giysiler giyen²⁸³ ve ağız kısmı kapalı olan zarif bir mask takan²⁸⁴ tek bir dansçının²⁸⁵ icrası esnasında, arka planda koro hikayeye ilişkin şarkıyı seslendirirken enstrümanların ezgileri de sahnede yankılanmaktadır. Pantomimin gelişmeye başladığı ilk dönemlerde dansçının dansa ek olarak şarkı da söylediği, ancak hareketli dans figürlerinin bir nefes problemi yaratmasından ötürü bir görev paylaşımına gidildiği bilinmektedir.²⁸⁶ Dolayısıyla performans esnasında pantomim dansçısı daima sessizdir. Bu dev prodüksiyonda gösteri yükünün çok büyük bir kısmını tek başına sırtlamaktadır. Hem hikayeyi açık ve anlaşılır şekilde aktarabilmeli, yani “*dilsiz ve suskun olsa da seyirci tarafından duyulabilmeli*”²⁸⁷, hem müzik ve şarkının ritmine uyumlu dans edebilmeli hem de rolden role geçerken oldukça hızlı biçimde hareket edebilmelidir. Pantomimin dansçı için fiziksel açıdan oldukça zorlu bir sanat olduğu aşıkardır. Modern balenin arkaik bir formu olan pantomim; duruş, denge, esneklik ve çeviklik gibi kabiliyetler gerektirmektedir.²⁸⁸ Bu zorlu koreografinin detaylarını ünlü hekim Galenos’tan (MÖ 129-216) öğrenebilmekteyiz: “*Büyük sıçramalar yapar ve büyük bir hızla dönerler, çömelir ve yeniden kalkar, bacaklarını öne ve yana doğru genişçe ayırırlar. Vücutlarını sert ve gergin hale getirerek son derece hızlı hareket ederler.*”²⁸⁹

²⁸²Webb, 2008, **a.g.k.**, 59.

²⁸³Lucian. Salt. 63.

²⁸⁴Lucian. Salt. 29.

²⁸⁵Apuleius’un *Metamorphoses*’inde bahsi geçen “Paris’in Yargılanması” isimli pantomim gösterisinde, sahnede Paris, Mercurius, Iuno, Minerva ve Venus rollerini üstlenen beş sanatçı olması, tek dansçı kuralının esneyebildiğini göstermektedir. Bkz. Apul. Met. 10.30-31.

²⁸⁶Lucian. Salt. 30.

²⁸⁷Lucian. Salt. 62.

²⁸⁸Webb, 2008, **a.g.k.**, 66-67.

²⁸⁹Gal. De San. Tuen. 2.11’den aktaran Webb, 2008, **a.g.k.**, 67.

Pantomim dansçılarının gezgin veya bir kente bağlı, lonca etrafında örgütlenmiş maaşlı çalışanlar olmaları çok muhtemeldir. Cicero, iki yüz bin *sestertius* kazanan dansçı Dionysia'dan söz ederken²⁹⁰ yaklaşık bir yüzyıl sonra Seneca, kadın dansçıların bir milyon *sestertius* değerinde çeyizleri olabileceğini aktarmaktadır.²⁹¹

MS 169'a tarihlenen bir mezar yazıtı, "*Lucius'un oğlu, Commune Mimorum'a günlük maaşla atanan asil archimimus, Apollon'un dalkavuşu, tragedya, komedy ve sahneyle alakalı tüm loncalar tarafından onurlandırılmış, Bovillae'in decurio'su, her şeyden önce adlectus'ların Pater olarak adlandırdığı Lucius Acilius Pomptei Eutyches*"ten söz etmektedir.²⁹² *Commune Mimorum* hakkında ne yazık ki hiçbir bilginimiz olmasa da bir mim loncası olduğunu düşünmek pek de yanlış olmayacaktır. Bununla birlikte, varlıklı bir kişi tarafından kiralanabilmekte ya ya işe alınabilmektedirler. Ploutogenes, Birinci Mithridates Savaşı'nın (MÖ 90-85) ardından Roma zaferini kutlamak ve Priene halkını eğlendirmek adına kentin ileri gelenlerinden biri olan Zosimus tarafından kiralanmıştır.²⁹³

2.2.1.1. Yıldız dansçılar

Pantomim sanatı, Hellen dünyasından kopup gelmesine rağmen "İtalyan dans stili" olarak anılacak kadar "Romalılaşmıştır". Athenaios, Alexandrialı Bathyllus ve Kilikalı Pylades'in *κόρδαξ* denilen komedy türünün, *ἐμμέλεια* denilen tragedya türünün ve *σίκιννις* denilen *satyrus* dansının birleşiminden *Ἰταλικός ὄρχησις*'i, yani İtalyan dansını geliştirdiklerini aktarmaktadır.²⁹⁴

Pantomimi özgün bir forma sokan bu iki isim, Augustus dönemi Roma gösteri dünyasında oldukça popülerdir. Her iki ismin de sarayla yakın ilişkiler içinde olduğunu biliyoruz. Maecenas Bathyllus'un hamiliğini üstlenmektedir.²⁹⁵ Pylades'in ise Augustus'un azatlısı olduğu düşünülmektedir. Zira ikilinin arasındaki ilişkiye tanıklık eden filolojik kaynaklar bulunmaktadır. Bizzat kendi öğrencisi olan Hylades ile ilerleyen süreçte aralarında oluşan rekabet, hayranlarını dahi kutuplaştıracak kadar kızıştığında²⁹⁶ toplumda oluşabilecek olası düzensizlik ve huzursuzluğun imparatoru

²⁹⁰Cic. QRosc. 23.

²⁹¹Sen. Helv. 12.6.

²⁹²CIL XIV 2408; ILS 5196.

²⁹³Priene'deki yazıt için bkz. I. E. Stephanis (1988). *Dionysiakoi Technitai: Heraklion'dan aktaran Hall, 2007, a.g.k., 1.*

²⁹⁴Lucian. Salt. 31.

²⁹⁵Tac. Ann. 1.54

²⁹⁶Mac. Sat. 2.7.12 ve 14.

endişelendirmesi üzerine onu şöyle telkin ettiği bilinmektedir: “Gerçekten nankörlük ediyorsunuz, *imparatorum*, bırakın da dikkatlerini dağıtalım.”²⁹⁷ Bu, politika ve sanat arasındaki dengeye dair güzel bir anekdottur. Müzik, Augustus’un politikası doğrultusunda farklı şekillerde propaganda aracı olarak kullanılmaktadır.²⁹⁸ Gladyatörlerin ve *circus* yarışçılarının halkın kan görme arzusunu karşılaması gibi, pandomim yıldızları da benzer güdüyü farklı ve daha sanatsal bir şekilde beslemektedir. Roma’ya pandomimi getiren ve anlaşılan Roma sahnelerinde kısa sürede popüler hale gelen bu iki figürün de imparatorun maiyeti içerisinde yer alması bu strateji dahilinde gibi görünmektedir.

Pandomim sanatı Roma’dan taşarak ilk çıktığı yere, Hellen dünyasına geri döndüğünde kendine festivaller kapsamında düzenlenen yarışmalarda önemli bir yer edinmiştir. Hellas anakarası ve Küçük Asya’daki pandomim yarışmaları pek çok dansçının sayısız kentte ismini duyurabilmesine olanak sağlamıştır. MÖ 1. yüzyılın başlarında Priene’de performans gösteren Ploutogenes, *pantomimos* unvanıyla sanatını sergileyen ilk isimdir.²⁹⁹

Atina, Olympia, Thebes, Plataea, Chaeronea ve Patras gibi Hellen anakarasındaki kentler ile Messene, Pergamon, Maeander Magnesia’sı, Tralles, Laodicea, Nicomedia, Caesarea, Miletos, Ephesos, Thyateira, Korinth, Smyrna, Kyzikos, Sardeis, ve Nysa gibi Küçük Asya kentlerinde düzenlenen festivallerdeki yarışmaların istisnasız her birini kazanacak kadar yetenekli olan Tiberius Iulius Apolaustus, antik Akdeniz dünyasının muhtemelen en ünlü pandomim dansçısıdır. Bathyllus ve Pylades gibi imparatorluk çevresinden olan Apolaustus, Traianus’un azatlısıdır. Başarılarını onurlandırmak adına Delphoi’de heykeli dikilen dansçının parlak “kariyeri”, heykelin altındaki yazıta işlenmiştir.³⁰⁰ Dahası, kent meclislerinde onur yurttaşlığı ya da üyeliği ve rahiplik unvanlarını kazanmıştır.³⁰¹

MS 2. yüzyılda yaşamış bir dansçı, Parthenopaeus, Fransa’daki Orange kentinde bulunmuş pişmiş topraktan bir madalyon üzerinde betimlenecek kadar popüler olmuş gibi görünmektedir. Madalyon üzerinde yan yana duran iki figür ve ortalarında küçük

²⁹⁷Cass. Dio 54.17.4; Mac. Sat. 2.7.19.

²⁹⁸Augustus döneminde müziğin propaganda aracı olarak kullanımına dair detaylı bilgi için Bkz. Morgan, 2017, **a.g.k.**, 157-162; D. Castaldo (2018). Musical Themes and Private Art in the Augustan Age. *Greek and Roman Musical Studies*, 6 (1).

²⁹⁹Hall, 2008, **a.g.k.**, 28. Starks Jr., 2008, **a.g.k.**, 114.

³⁰⁰CIL VI.10114; ILS 5184; FD III.1.551.

³⁰¹Hall, 2008, **a.g.k.**, 2.

bir *hydraulis* görülmektedir. Sağ tarafta kolsuz, uzun bir tunik giymiş, sol elinde çift uçlu *thyrsos*, sağ elinde yukarıya doğru kaldırdığı bir mask takan figür Parthenopaeus'un kendi olmalıdır. Madalyonun üzerindeki “*NICA PARTHENOPAE* (Parthenopaeus'un zaferi)” yazısından ötürü yarışmada kazandığı zafer üzerine, elinde rulo ile palmiye yaprağı tutan diğer figür tarafından ödüllendirildiği söylenebilir. Yüksek olasılıkla hayranlarından biri tarafından gururla takılan bu madalyon, pandomim dansçılarının halk arasında ne kadar rağbet gördüğünü anlamamızı sağlamaktadır (Bkz. Görsel 2.2).³⁰²



Görsel 2.2. Orange, Fransa'dan bulunmuş pişmiş topraktan madalyon üzerinde pandomim dansçısı Parthenopaeus'un ödüllendirilmesi, MS 2. yüzyıl, Ulusal Arkeoloji Müzesi, Fransa.
Kaynak: Hall, 2008, **a.g.k.**, 3.

Filolojik kaynaklar ve yazıtlar sayesinde ismini bildiğimiz, en az erkek icracılar kadar üne sahip, hatrı sayılır derecede kadın pandomim dansçısının mevcut olduğu bilinmektedir.³⁰³ Pandomim çatısı altında *mima*, *pantomima*, *saltatrix*³⁰⁴, *saltatricula*,

³⁰²Hall, 2008, **a.g.k.**, 2 ve 28.

³⁰³Ammianus Marcellinus (MS 330-391/400), Roma'da üç bin kadın pandomimci olduğundan söz etmektedir. Bkz. Amm. Marc. 14.6.19.

³⁰⁴Mezar yazıtları İmparatorluk Dönemi'nde sahneye çıkmış olan üç *saltatrix*'ten, 9 yaşındaki Iulia Nemesis, 14 yaşındaki Thyas ve 22 yaşındaki Terentia'dan bahsetmektedir. Bkz. CIL 6.10143; CIL 8.12925; CIL 6.10144.

*emboliaria*³⁰⁵ gibi çok sayıda feminen terimin kullanımı, muhtemelen sanatçıların sahnedeki uzmanlık alanlarına göre değişiklik göstermektedir. Kadın dansçıların erkeklerden ayrıldığı nokta ise sahnede şarkı da söylemeleridir. *Mima* unvanıyla ünlenmiş Kurilla'nın mezar yazıtında şu sözler yazılıdır: “*Kader beni bu hayattan kopardı, artık şarkı söyleyemiyorum.*”³⁰⁶

Pandomimin altın çağını yaşadığı Iulius Claudiuslar döneminde, Licinia Eucharis, danstaki maharetleriyle kendine kariyer inşa etmiş popüler bir pandomim dansçısı olarak karşımıza çıkmaktadır. Kendi diğer dansçılar gibi azatlıdır. Onun hakkındaki bilgilerimiz detaylı mezar yazıtına dayanmaktadır:

“Azatlı Licinia Eucharis.

Eğitilmiş bakire, tüm sanatlarda yetiştirildi. On dört yıl yaşadı.

Ey ölüm evine dalgın gözlerle bakan sen! Adımını durdur da babamın kızına verdiği sevgisine, bedenimin kalıntılarının durduğu mezarıma göz gezdir. Genç yaşımda yeteneklerimle çiçek açtığımda ve zamanla itibarım arttığımda, kaderimin ölümcül saati hızlandı ve yaşam nefesini sonsuza dek reddetti. Neredeyse Musaların eliyle eğitilen ve yetiştirilen ben, son zamanlarda dansımla soyluların oyunlarını süsledim ve Hellen sahnesine ilk sanatçı olarak çıktım. Bakın, korkunç Parcae bu tepeciğe bu dizelerle bedenimin küllerini bıraktı. Hanımımın ilgisi, sevgisi, takdiri, onuru, tükenmiş bedenimin önünde sakın ve ölümüm yüzünden sessiz. Bir evlat olarak babama keder bıraktım, geç doğdum, ondan önce öldüm. On dört yaşımda ve doğum günüm, Pluto'nun karanlığındaki ebedi mesken tarafından korunuyor. Yalvarım, giderken yeryüzünün bana ışık tutması için dua edin.”³⁰⁷

Romalı muhafazakar üst sınıflar arasında pandomim sanatı hoş karşılanmamaktadır.³⁰⁸ Bunun en temel sebebi, doğrudan bedeninin sergilendiği bir performans biçimi olmasıdır. Yüzlerce göz eşliğinde sanatçının vücudunu dinamik şekilde kullanılması, bilhassa kadınlar tarafından yapıldığında, erotik çağrışımlara yol açmaktadır. Dansçılara yönelik bu bakış açısını en iyi biçimde yansıtan örneklerden biri, Cicero'nun pandomim sanatıyla ünlenen Volumnia Cytheris'e yönelik şiddetli

³⁰⁵*Embolia*, sahne aralarında sergilenen kısa müzikal performansları ifade etmektedir. İsmi bildiğimiz dört *emboliaria* vardır: Galeria Copiola, Sophe Theorobathylliana, Phoebe Vocontia, ve istisnai şekilde tek erkek olan Oppius. Bkz. CIL VI10128; ILS 5263; CIL VI10127; ILS 5262; CIL IV1949. Bunların arasında MÖ 1/MS 1. yüzyılda yaşamış olan Galeria Copiola dans hususundaki yeteneğiyle oldukça ünlüdür. Yaşlı Plinius, onun uzun soluklu kariyerine vurgu yapmakta ve çeşitli organizasyonlarda 13, 40 ve abartılı biçimde 104 yaşlarında sahnede dans ettiğini ileri sürmektedir. Bkz. Plin. HN 7.48.158; Starks Jr., 2008, **a.g.k.**, 123-124.

³⁰⁶GVI 672; SEG 12.325; Webb, 2008, **a.g.k.**, 20 ve 47.

³⁰⁷CLE 55; CIL XII1214; CIL VI10096; ILS 5213; ILLRP 803.

³⁰⁸Nitekim pandomim icracıları Augustus tarafından çeşitli cezalara ve sürgünlere maruz bırakılmış ve pandomim Tiberius döneminde yasaklanarak icracılar İtalya dışına sürülmüştür. Bkz. Suet. Aug. 45.4; Tac. Ann. 4.14.3; Suet. Tib. 37.2; Cass. Dio 57.21.3.

eleştirileridir.³⁰⁹ Danstaki maharetleriyle olduğu kadar ileri gelen devlet adamlarıyla olan romantik ilişkileri ile de ünlenen Volumnia,³¹⁰ halk nezdinde oldukça rağbet görse de sanatını bir Romalıya kabul ettirmesi olanaksızdır. Loukianos'un da söylediği gibi, pandomim “*yumuşak giysiler içinde şehvet dolu şarkılar söyleyen ve tarih öncesi fahişelerin, Rhodope'nin, Phaedra'nın ve Parthenope'nin tutkularını taklit eden efemine bir yarattığın maskaralıkları*”ndan³¹¹ fazlası değildir. Bu hususta erkek dansçılar, tüm karakterleri canlandırma yükümlülüğü nedeniyle kadın karakterlere de hayat verdiklerinden sıklıkla “efemine” olmakla itham edilmektedirler.³¹²

2.2.2. Enstrümanlar ve koro

Pandomim, ezgi çeşitliliği açısından oldukça zengindir. Roma dünyasında kullanıldığını bildiğimiz neredeyse her enstrümanın bu gösteride bir yeri vardır: *Tibia*, *fistula*, *lyra*, *cithara*, *tympanum*, *cymbalum*, *crotalum* ve *scabellum*. Loukianos'un kullanımından en sık bahsettiği enstrümanlar ise, tıpkı tiyatrodaki olduğu gibi, *tibia* ve *lyra*'dır.³¹³

Sahnede dansçının kareografisini şarkılarıyla tamamlayan unsur solo şarkıcı veya çoğunlukla korodur.³¹⁴ Kadın ve erkeklerden oluşan karma koro, diyaloglara girmez, şarkısını monolog biçimde seslendirir.³¹⁵ Suetonius, Pylades'in sahnede kendine eşlik eden bir koroya sahip ilk kişi olduğundan bahsetmektedir.³¹⁶ Şayet sahnede koro varsa, niteliği ve kullanılan enstrüman çeşitliliği, gösterinin özel ya da kamusal nitelikte olmasına bağlı olarak değişkenlik gösteriyor olmalıdır.³¹⁷

İtalya'daki Castel Sant'Elia'dan bulunmuş bir mermer kabartmada, bir pandomim sahnesindeki tüm unsurları, yani müzisyenler, pandomim dansçıları ve beraberinde koroyu görebilmek mümkündür: Kabartma iki panele bölünmüş

³⁰⁹Cic. Phil. 2.58; Cic. Att. 10.10.

³¹⁰Marcus Iunius Brutus (MÖ 85-42), Gaius Cornelius Gallus (MÖ 70/69-26) ve Marcus Antonius (MÖ 83-30) gibi ünlü şahsiyetlerin metresidir. Bkz. Aur. Vic. De vir Ill. 82.2'den aktaran A. B. Baca (1966). The Identity of Gallus' Lycoris. The Classical World 60 (2), s. 50.

³¹¹Lucian. Salt. 2.

³¹²Cic. Sest. 116; Apul. Apol. 78; Lucian Salt. 2.

³¹³Cic. Pro Cael. 65; Lucian. Salt. 2, 10, 69; Mac. Sat. 2.7.18; Wootton, 2004, **a.g.k.**, 244.

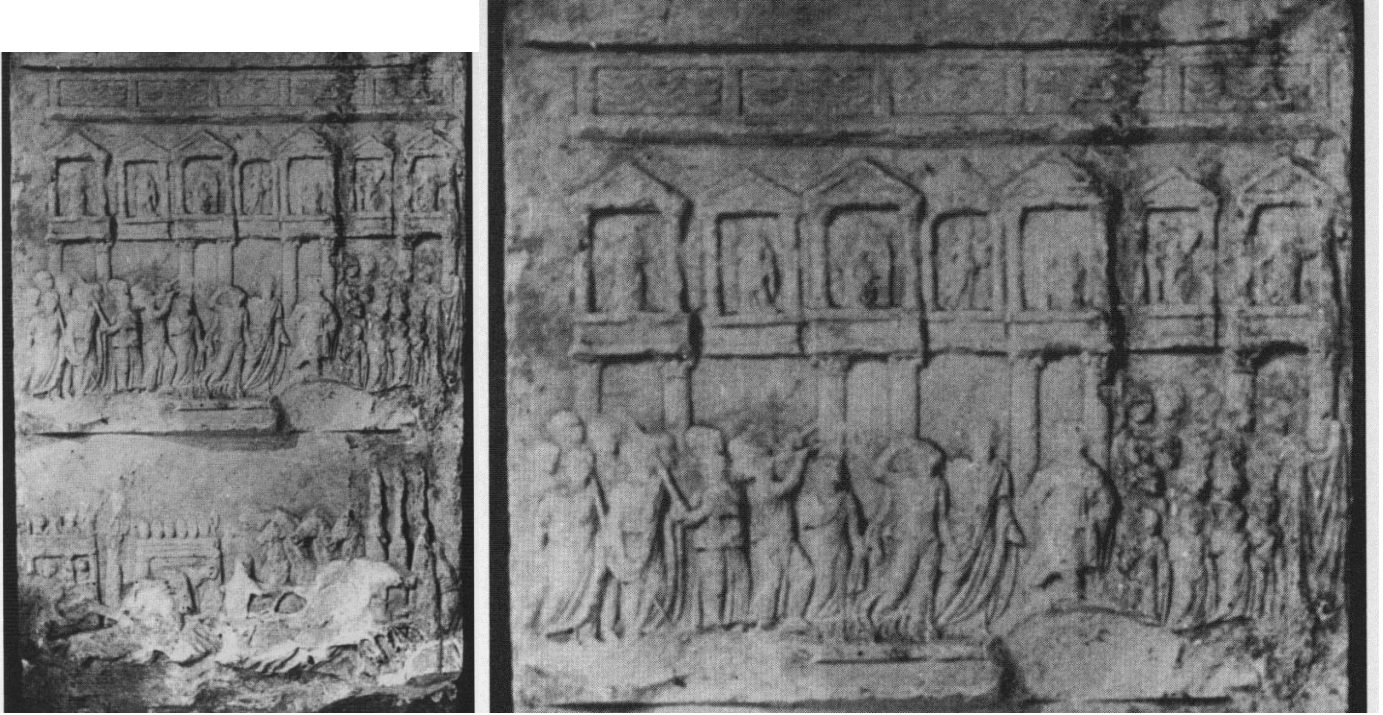
³¹⁴K. Schlapbach (2008). Lucian's On Dancing and the Models for a Discourse on Pantomime. New Directions in Ancient Pantomime. (Ed: E. Hall, R. Wyles), New York: Oxford University Press, s. 314.

³¹⁵F. Scoditti (2018). İmparatorluk Roma'sında Gösteriler ve Müzik İcracıları. (Ed: U. Eco). (Çev: L. Tonguç Basmacı), İstanbul: Alfa Yayınları, s. 1078.

³¹⁶Suet. Poet. 3'ten aktaran Morgan, 2017, **a.g.k.**, 184.

³¹⁷J. Jory (2008). The Pantomime Dancer and his Libretto. New Directions in Ancient Pantomime. (Ed: E. Hall, R. Wyles), New York: Oxford University Press, s. 168.

durumdadır. Altta bir *circus* yarışı görülürken mim gösterisi üst panelde yer almaktadır. Nişlerde tanrı heykellerinin bulunduğu *scaenae frons*'a bakılacak olunursa, gösteri bir tiyatro sahnesinde sergilenmektedir. Sahnenin en solunda *tibia* ve *scabellum* çalan on kişilik bir müzisyen grubu; en sağda yetişkin ve çocuklardan oluşan on altı kişilik bir koro betimlenmiştir. Tam ortada ikisi kadın ikisi erkek, oldukça gösterişli ve uzun elbiseler giymiş olan dört dansçı görülmektedir (Bkz. Görsel 2.3).³¹⁸



Görsel 2.3. Castel Sant'Elia, İtalya'dan bir mermer kabartmada pandomim sahnesinde pandomim dansçıları ve müzisyenler.
Kaynak: Wootton, 2004, a.g.k., plate 33.2.

Noheda, İspanya'dan bir villanın *triclinium*'unda, MS 4/5. yüzyıllara tarihli mitolojik temalarla dolu bir mozaik, nadir mim tasvirlerinden bir diğerini içermektedir. Altı panelden oluşan mozaikte Pelops efsanesi, maiyeti ve eşi Ariadne'nin yer aldığı Bacchus'un Zaferi sahnesi, Paris'in Yargısı ve Helena'nın kaçırılışı gibi ünlü mitler betimlenmiştir. B panelinde yer alan sahnenin sağ üst köşesindeki Kıskanç Koca olarak çevrilebilecek “MIMV ZELOTIPI NVMTT” yazısından sahnelenen pandomim gösterisinin ismini öğrenmekteyiz. Oyun bir tiyatro sahnesinde sergilenmektedir. En solda *hydraulis* çalan bir müzisyen ve körükleri çalıştıran iki köle, ortada *cithara* ve *tibia* çalan birer müzisyen yer almaktadır. Ortada yer alan zinayı sembolize edecek

³¹⁸Wootton, 2004, a.g.k., 251.

biçimde zincirlenmiş³¹⁹ kadın ve erkek figürü ile en sağdaki dörtlü grup mim icracıları olmalıdır. López Monteagudo, mozağin geri kalanındaki Pelops ve Hippodameia, Bacchus ve Ariadne, Paris ve Helena çiftlerinin, mimdeki zina temasıyla bağlantılı biçimde, aşk ve evliliğin kutsallığını pekiştirdiğini, dolayısıyla tüm panellerin birbiriyle ilişkili olduğunu ileri sürmektedir (Bkz. Görsel 2.4).³²⁰



Görsel 2.4. İspanya'daki Noheda Mozaği'nden detayda pandomim sahnesinde pandomim dansçıları ve müzisyenler; MS 4/5. yüzyıl.

Kaynak: https://visitacuenca.es/sites/cuenca/files/styles/slide_cabecera/public/noheda_1.png?itok=52WURteZ
(Erişim Tarihi: 23.04.2024)

2.3. Gladyatör Müsabakalarında Müzik

Gladyatör müsabakaları veya Latince ifade edilecek olursa *munera*,³²¹ Romalıların eğlence dünyasında “Romalı” kimliğiyle belki de en yakından ilişkilendirilebilecek eğlence biçimlerinden biridir. Savaş alanındaki kıyımın gösteri başlığı altında birebir arenaya taşındığı bu ölüm kalım etkinlikleri, Romalıların kafasındaki mücadele, kan, zafer ve görkem gibi imgelerin yekpare şekilde vücut bulmuş halidir.

Kökeni Etrüsklere dayanan gladyatör müsabakaları, bir süre Roma'da da Etrüsklerdeki anlamı ve işleviyle, bir cenaze etkinliği şeklinde pratik edilmiştir. Ölen

³¹⁹Vulcanus'un kendini aldatan sadakatsiz eşi Venus'u ve Mars'ı kendinin yaptığı bir ağ ile yakalaması mitine bir gönderme olması muhtemeldir. Bkz. G. López Monteagudo (2018). New Reading of the Mosaic in Noheda (Cuenca, Spain). *Bursa Uludağ University Press* 3 (11), s. 147.

³²⁰López Monteagudo, 2018, **a.g.k.**, 143, 145, 147.

³²¹*Munus* sözcüğünün çoğul halidir.

soylu bir kimsenin onuruna, onun halkın nazarındaki prestijini kuvvetlendirmek amacıyla düzenlenen müsabakalar, İtalya topraklarında MÖ 4. yüzyılda filizlenirken Roma’da aşağı yukarı bir yüzyıl sonra görülmeye başlamıştır. İmparatorluk Çağı’nda müsabakaların doğrudan imparatorun tekelinde olduğu görülmektedir ve organizasyon imparator tarafından yetkilendirilen *magistratus* gibi yüksek statüdeki vatandaşlar tarafından gerçekleştirilmektedir. Toplumsal yapıyı yeniden organize etmek gibi zorlu bir sorumluluk üstelenen Augustus’un programına *ludi* ile birlikte *munera* da dahildir. Augustus, iktidarın gölgesinin Roma halkı üzerinde en etkili şekilde hissedilebilmesinde gösterilerin gücünü tıpkı selefleri gibi -hatta onlardan çok daha iyi biçimde kavrayabilmiştir. MÖ 1. yüzyılın başlarında yılda 57 gün gerçekleşen *ludi*, Augustus döneminde 77 güne çıkmış; MÖ 264 yılında düzenlenen ilk *munera* yalnızca üç çift gladyatöre sahipken MS 1. yüzyılda bu sayı on bine ulaşmıştır. Aynı dönemlerde müsabakalar cenaze ritüeli kimliğinden sıyrılıp Roma dünyasının en popüler eğlencelerinden biri haline gelmiştir. Yüzyılın sonlarına gelindiğinde ise yalnızca Roma değil, İtalya’daki pek çok büyük kent bir amfitiyatroya sahiptir.³²²

Peki ya arenanın duvarlarından kalabalık seyirci gruplarının kulaklarına çarpan müzik, sanatsal kimliğiyle birlikte tüm bu vahşetle keskin bir tezat oluşturmuyor muydu? Ezgilerin bu vahşetin içindeki rolü neydi? Gösteri programının bir saat gibi tıkr tıkr işlediğini biliyoruz. Arena, gladyatör müsabakaları ve *venationes* denilen vahşi hayvan avları olmak üzere iki farklı eğlence biçimine ev sahipliği yapmaktadır. Sabah *venationes* ile başlayan program, öğleden sonraki gladyatör müsabakaları ile devam etmektedir.³²³ Aslan, panter, gergedan, ayı, fil, tavşan gibi türlü türlü hayvanın hem kendi aralarındaki çekişmelerinin hem arenaya oldukça acılı biçimde ölmek üzere atılan suçlularla olan mücadelelerinin kanlı bir şova dönüştüğü *venationes*, esasen *munera* için bir ön hazırlık niteliğindedir ve *munera*’nın aksine bünyesinde müzik kullanımı oldukça sınırlıdır. Ancak, aşağıda detaylı biçimde görüleceği üzere, insanlar arasındaki çekişmelerde durum biraz daha farklıdır ve yarışların karmaşık yapısından ötürü müzik büyük ölçüde pragmatik bir amaca hizmet etmektedir.³²⁴

³²²T. J. Cornell (2002). On War and Games in the Ancient World. Sixth International Symposium for Olympic Research, s. 35-36; A. Futrell (2006). The Roman Games Historical Sources in Translation. Malden: Blackwell Publishing, s. 4.

³²³Sen. Ep. 7.4.

³²⁴J. Carcopino (1941). *Daily Life in Ancient Rome the People and the City at the Height of the Empire*. (Çev: Marja Itkonen-Kaila). London: Penguin Books Ltd., s. 260-261; Gavrilı, 2011, **a.g.k.**, 121 ve 124.

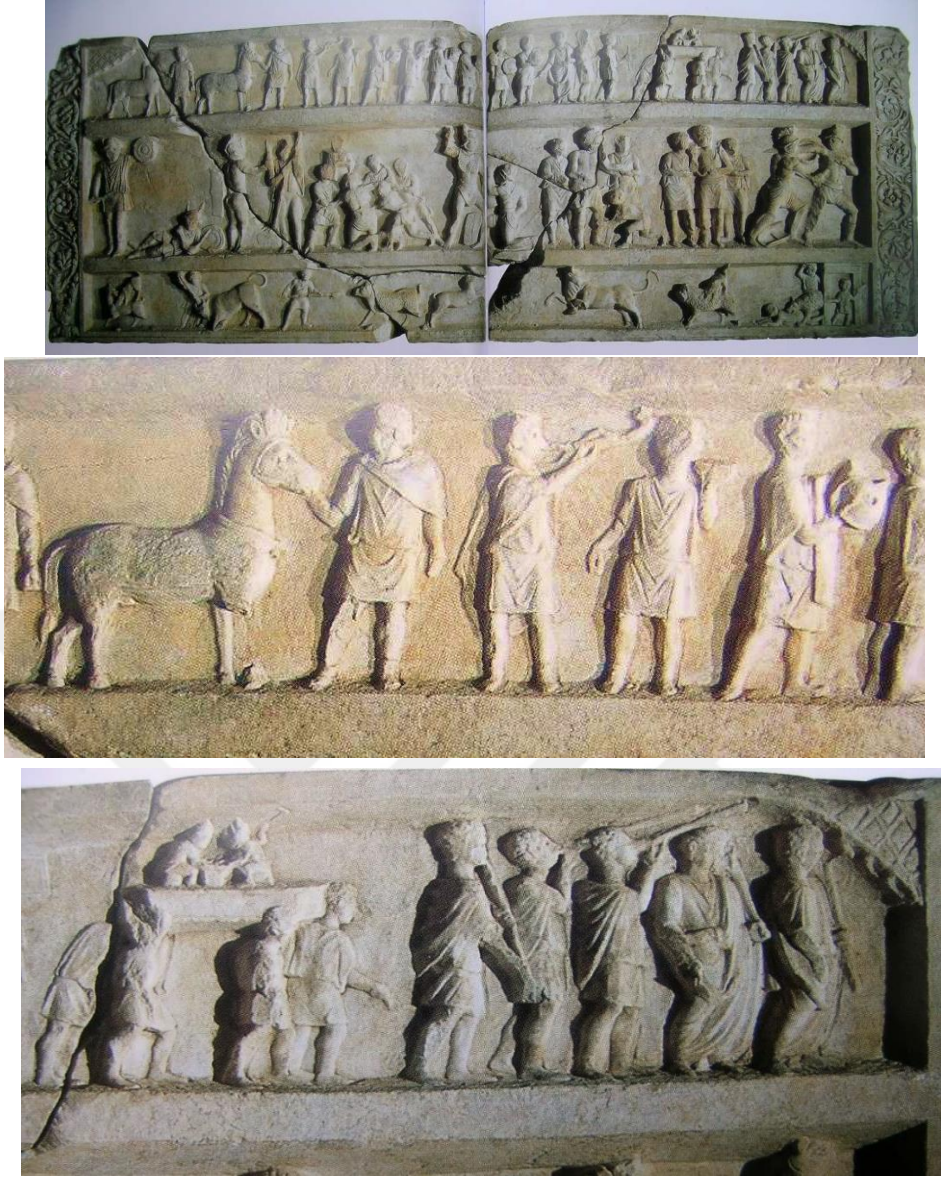
2.3.1. *Pompa amphitheatralis* ve *venationes*'in ezgileri

Gösteri programı boyunca müzik birkaç farklı ana eşlik etmektedir. Bunlardan ilki, kamuya açık resmi gösterilerin vazgeçilmez parçası olan tören alayı veya *pompa*'dır. Bünyesinde programın organizatörünü, *lictors*'i ve diğer kamu görevlilerini barındıran ve müsabakaların başlangıcından önce gerçekleşen *pompa amphitheatralis*, müzisyenlerin eşliği sayesinde tam bir cümbüşe dönüşmektedir. Pompeii'deki Porta Stabia'dan bulunan bir mezar kabartmasının üst panelinde müzisyenlerin de tasvir edildiği bir *pompa amphitheatralis* sahnesi yer almaktadır. Ortadaki panelde gladyatör müsabakası, en alttakinde ise hayvan avı temasının işlendiği görülmektedir. Bu dizilim bize programdaki kronolojik sıranın sanatçı tarafından takip edilmediğini gösterse de, eser, gösterinin geneline dair somut bir fikir vermesi açısından iyi bir örnek teşkil etmektedir (Bkz. Görsel 2.5).³²⁵

Kabartmanın en sağında, elinde *fasces* ile betimlenmiş iki *lictors*, tören alayının başını çekmektedirler ve kısa *chiton* giymiş iki *tubicen* ve bir *tibicen* tarafından takip edilmektedirler (Bkz. Görsel). Üçlü müzisyen grubunun ardından gelen dört görevli *ferculum* üzerinde muhtemelen gladyatörlerin silahlarını yapmakta olan iki demirciyi, bir görevli gösteriye ilişkin bilgilerin yer aldığı *tabella*'yı, diğeri ise galibe verilecek zeytin dalını taşımaktadır. Onun arkasındaki *toga*'lı figür gösterinin organizatörü olmalıdır ve muhtemelen gladyatör olan miğfer ile kalkanlı kişilerce takip edilmektedir. Ardından elindeki enstrümanını üflemede olan *liticen* göze çarpmaktadır. En solda atları getiren iki görevli ile tören alayı sona ermektedir. Programın en çarpıcı anı olan gladyatör müsabakasının betimlendiği panelde herhangi bir müzisyen veya enstrüman tasviri olmaması bir eksiklik olarak nitelendirilebilse de, sanatçı, müzik ögesini tören alayına eklemeyi tercih etmiş gibi görünmektedir (Bkz. Görsel 2.5).³²⁶

³²⁵Gavrili, 2011, **a.g.k.**, 124-125.

³²⁶Gavrili, 2011, **a.g.k.**, 124-125; J. A. Latham (2016). *Performance, Memory, and Processions in Ancient Rome The Pompa Circensis from the Late Republic to Late Antiquity*. New York: Cambridge University Press, s. 174.



Görsel 2.5. Pompeii'deki Porta Stabia'dan bir mezar kabartmasında tören alayına eşlik eden müzisyenler: Solda liticen, sağda iki tubicen ve bir tibicen, MS 1. yüzyıl, Napoli Ulusal Arkeoloji Müzesi.
Kaynak: Gavrilı, 2011, **a.g.k.**, 125-126.

Tören alayının ardından seyirciyi esas gösterinin öncesinde tabiri caizse biraz ısıtmayı hedefleyen *venationes*'te müziğin kullanımı oldukça şaibelidir. Hiçbir yazılı kaynak etkinliğin bu kısmında herhangi bir müzikal unsurdan bahsetmemektedir. Ancak istisnai bir örnek, bir görsel tasvir Lüksemburg'dan ele geçen bir vazoya işlenmiş durumdadır. İki aslan ve iki kaplandan oluşan bir vahşi hayvan grubunun iki erkeğe saldırmak üzere olduğu *venationes* sahnesi, sağ alt köşede enstrümanlarını çalmakta olan üç adet *tibicen*'i de içermektedir.³²⁷ *Venationes*'te müziğin çok da önemli

³²⁷Gavrilı, 2011, **a.g.k.**, 128.

olmadığını bu örneğin bir istisna olmasından anlayabileceğimiz gibi, müzisyenlerin oldukça minimal boyutlarda tasvir edilip sahnenin köşesine adeta ilâştirilmiş olmalarından da anlayabiliriz (Bkz. Görsel 2.6).



Görsel 2.6. Tossenbergl, Lüksemburg'dan ele geçirilmiş bir vazodaki venationes sahnesinde üç tibicen, MS 2. yüzyıl, Lüksemburg Müzesi.

Kaynak: Gavrilî, 2011, *a.g.k.*, 127.

2.3.2. Enstrümanlar ve müzisyenler

Birbirinden kanlı iki gösteri olan *venationes* ve *munera* arasında, olasılıkla seyirciye rahat bir nefes aldirmek adına, programda bir sonraki sırada yer alan vahşetin bir “parodisi” yapılmaktadır. Wisdom, parodinin gerçek çarpışma öncesi iştah kabartıcı nitelikte olduğunu vurgulasa da bu işlevi zaten *venationes* görmektedir. *Paegniarius*³²⁸ denilen ve gladyatörleri taklit eden kişiler, yaralama amacı gütmekten ellerindeki ahşap

³²⁸Suetonius bu kişilerden “Bedensel sakatlıklarıyla dikkat çeken *paegniaris pater familias*” olarak söz etmektedir. Bkz. Suet. Cal. 26. Ayrıca 99 yıl, 8 ay, 18 gün yaşayan ve bir *paegniarius* olan Secundus’a ait bir mezar yazıtı mevcuttur. Bu gladyatör taklitçileri gerçek manada savaşmadıkları için yaşamlarının son derece uzun olabildiği görülmektedir. Bkz. ILS 5126.

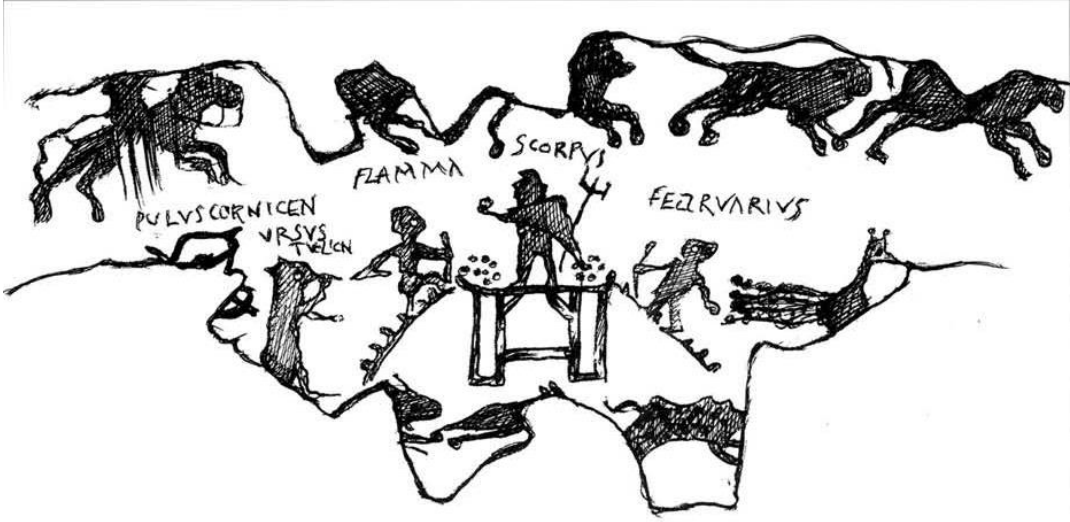
kılıçları birbirlerine sallayarak gülünç bir gösteri sunmaktadırlar. Bu gösteri biçimi, Hellen kökenli *pyrrhichius* (πυρρίχιος) adı verilen savaş dansına oldukça benzemektedir. Roma’da nadir de olsa kendine bir gelişim alanı bulan *pyrrhichius*, *Circus Maximus*’taki tören alaylarında icra edilmektedir. Müziğin de eşlik ettiği *pyrrhichius* dansının karmaşık kareografisi hakkında Apuleius oldukça detaylı bilgi vermektedir:

“*Pyrrhichios* dansını sergilemeye hazır, taze güzellikleri, görkemli kostümleri ve zarif hareketleriyle dikkat çeken, gençliğinin baharında kızlar ve oğlanlar vardı. Sarsılmaz bir düzen içinde hareket ediyorlardı. Dönen bir çember oluşturuyorlar, bir zincirin halkaları gibi el ele tutuşuyorlar, ardından içi boş bir kare şeklinde diziliyorlar ve sonrasında gruplar halinde ayrılıyorlardı. *Tuba*’nın son notası, karmaşık hareketlerinin düğümünü çözdüğünde perde kalktı, paravanlar geriye katlandı ve sahne kuruldu.”³²⁹

Romalılar, *pyrrichius*’u kimi zaman olduğu gibi kullanmakla birlikte gladyatör müsabakalarında daha karikatürize bir formda yeniden organize etmişler gibi görünmektedir. Bu saymaca gladyatörlere seyirci tarafından en az onlar kadar gülünç bulunduğunu tahayyül etmemiz gereken hayvan kılığına girmiş müzisyenler eşlik etmektedir. Wisdom, Pompeii’deki bir nekropoliste bulunan duvar resmindeki bir tasviri, bu performans ile özdeşleştirmektedir. Sahnenin en üstte bir tanesinin biniciye sahip bir at, bir boğa ve kimliği belirsiz hayvan figürleri yer alırken alt kısımda, yüksek bir platform üzerinde hakem olması gereken bir figür ve ona doğru yürüyen iki sözde gladyatör yer almaktadır. Hemen sol tarafta ise freskin en çarpıcı kısmı olan, oldukça sıra dışı müzisyenler görülmektedir. Birer hayvan kılığına girmiş bu müzisyenler “*cornu çalan ayı*” ve “*tuba çalan civciv*” olarak ifade edilebilecek “*pullus cornicen*” ve “*ursus tibicen*” ifadeleriyle tanımlanmışlardır (Bkz. Görsel 2.7).³³⁰

³²⁹Apul. Met. 10.29.

³³⁰S. Wisdom (2003). *Gladiators 100 BC-AD 200*. Northamptonshire: Osprey Publishing Ltd., s. 18.



Görsel 2.7. Pompeii'deki Porta Nocera Nekropolisi'nden bir freskin eskizinde paegniarius'lara eşlik eden hayvan kılığındaki müzisyenler.
Kaynak: Wisdom, 2003, a.g.k., 18.

Tüm bu şamanın ardından arena gerçek gladyatörlere bırakıldığında, ilk etapta çarpışmanın başlayacağı ana işaret eden enstrümanın sesi duyulmaktadır. Seneca, sinyal olarak kullanılan enstrümanın ismini vermese de “üflemeli bir enstrümandan çıkan ses” anlamına gelen *ventilare* fiilini kullanmaktadır.³³¹ Festus'un bize aktardığına göre bu noktada kullanılan enstrüman *tibia*'dır.³³² Bu, Seneca'nın üstü kapalı söylemiyle bir noktada uyuşsa da daha çok ezgilerinin mistik karakteriyle ön plana çıkan *tibia*'nın tercih edilmesi sıra dışıdır. Dahası, müsabakaların betimlendiği onca mozaik, fresk veya vazoda hiçbir şekilde *tibia* tasvirinin yer almaması da düşündürücüdür.

Gösterinin başlaması için bir enstrümanı sinyal olarak kullanma pratiğinin izi sürüldüğünde kaynaklar bizi yine Hellen geleneklerine götürmektedir. İkinci Makedonya Savaşı'nın sonunda (MÖ 200-196), *consul* Titus Quinctus Flamininus, Hellas üzerinde Roma hakimiyetini sağlamayı başarmıştır. Titus Livius'un anlatımına göre Roma, Hellas'a adeta özgürlük getirmiş gibi görünse de, aslında onu altın bir kafese kapatmaktan daha azını yapmamıştır. Kendi de bir Hellen hayranı olan *consul*'ün bizzat iştirak ettiği Korinth'teki Isthmia Oyunları'nın açılışında bu “özgürlük” haberinin Hellen halkına coşkulu şekilde ilan edilmesini aktaran Livius, Hellen oyunlarının ilahilerle

³³¹Sen. Ep. 117.25.

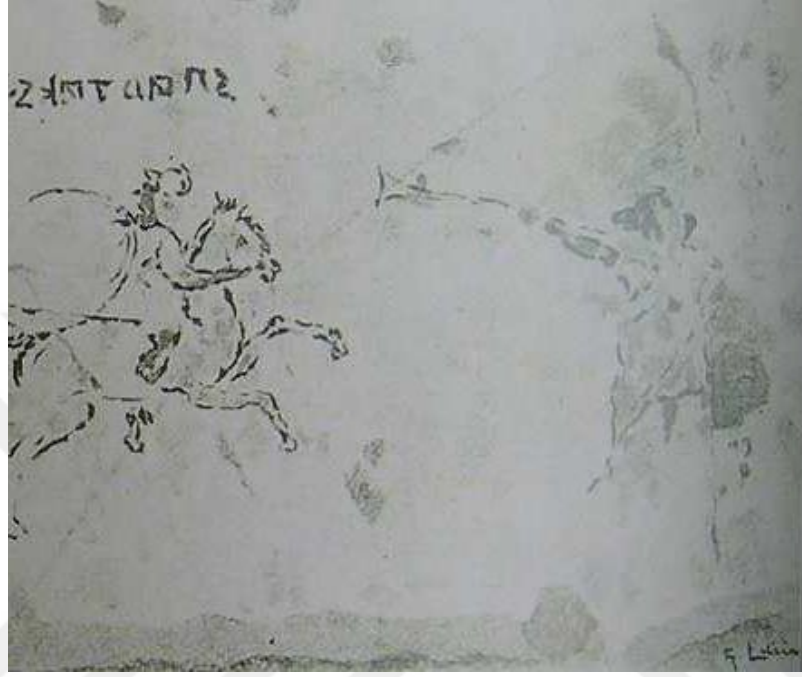
³³²Festus Gloss. Lat. 1.18.7-9'dan aktaran Gavrili, 2011, a.g.k., 122.

açıldığını ve sessizliği sağlamak adına *tuba*³³³ kullanımının bir gelenek olduğunu belirtmektedir.³³⁴

Bir gladyatör müsabakasını düşündüğümüzde, çarpışan silahların metalik sesi, bitap düşmüş gladyatörlerin solukları ve yaralı olanların iniltileriyle birlikte bunlara eşlik eden ezgilerin de seyircilerin kulaklarını doldurduğu rahatlıkla hayal edilebilir. Filolojik kaynaklar ve görsel tasvirler, çarpışmalarda *tuba*, *cornu* ve *hydraulis* gibi enstrümanların bazen tek başlarına, bazen çeşitli kombinasyonlar halinde kullanımına dair tanıklıklar sunmaktadır. Bu noktada veri sunan en erken görsel tasvirlerden biri yalnızca *tubicen*'in betimlendiği Pompeii'deki Sacerdos Amandus Evi'nde bulunan bir duvar resmi olup MÖ 1. yüzyıla dayanmaktadır. En solda dövüşmekte olan iki gladyatör, onların sağında ise at sürmekte olan iki gladyatör görülmektedir. Freskin en hasarlı kısmı olan en sağ köşede enstrümanını çalmakta olan miğferli bir *tubicen* göze çarpmaktadır. Müzisyenler kimi zaman *tunica* gibi gündelik giysilerle betimlenirken kimi zaman tıpkı bir gladyatör gibi zırh giyip miğfer de takabilmektedirler (Bkz. Görsel 2.8).

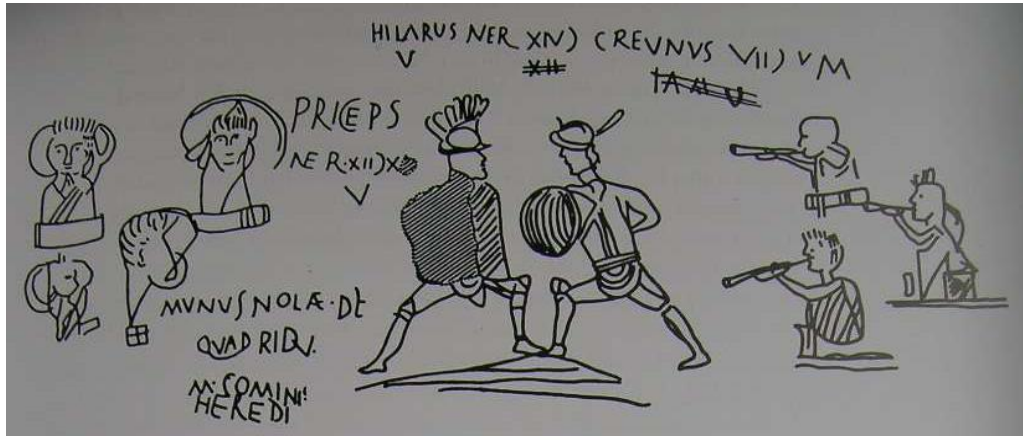
³³³Romalı yazar *tuba* sözcüğünü kullansa da Hellenler'in *tuba*'nın karşılığı olan *salpinx*'i kullandığı düşünülmelidir.

³³⁴Liv. 33.32.



Görsel 2.8. Pompeii'deki Sacerdos Amandus Evi'nde bulunan duvar resminden detayda tubicen.
Kaynak: Gavrili, 2011, *a.g.k.*, 129.

Pompeii'den bir başka duvar resminde dövüşmekte olan gladyatörlere eşlik eden üç *tuba*'nın da tip olarak diğer *tuba* tasvirlerinden ayrıldığı görülmektedir. Gavrili, bunun bir tür *tibia* olabileceği ihtimalini de vurgulamaktadır. Ancak, ucu hafif konik biten ve alt kısmının ortasına bir ip ya da zincirin bağlı olduğu bu enstrümanın farklı tipte bir *tuba* olması daha muhtemel gibi görünmektedir (Bkz. Görsel 2.9).



Görsel 2.9. Pompeii, Porta Nuceria nekropolünden bir mezarda yer alan fresk eskizinde gladyatör müsabakasına eşlik eden tubicen'ler, in situ.

Kaynak: Gavrilı, 2011, *a.g.k.*, 131.

Arenalarda karşımıza çıkan ve buraya çok yakışan bir diğer enstrüman da gerek akustiği gerekse görkemli mekanizmasıyla *hydraulis*'tir. Petronius'un (MS 27-66) *Satyricon*'unda geçen küçük bir teşbihe göre, müzik eşliğinde yemek masasındaki eti hızlı ve maharetli biçimde bıçağıyla dilimleyen kölenin yaptığı iş, *hydraulis* ezgileri eşliğinde rakibini kılıcıyla dilimleyen *essedarius*'unkinden farksızdır.³³⁵ Germania, Nennig'deki bir Roma villasının yerlerini süsleyen bir mozaik, sekizgen paneller içerisindeki *venationes* ve *munera* sahnelerine ev sahipliği yapmaktadır. Buradaki sahnelerden bir tanesi yalnızca müzisyenlere ayrılmış olması açısından eşsiz bir örnektir. Sahne, *clavus*'lu kısa bir *chiton* giymiş ve bir eliyle enstrümanın ucunu ağzına götürmekte olan *cornicen*'e ve onun hemen solunda bedeninin büyük bir kısmı enstrümanın arkasında kalmış olan bir *hydraulis* müzisyenine ayrılmıştır. Mozağin tamamına bakıldığında, diğer görsel tasvirlerden ve filolojik kaynaklardan hareketle *hydraulis* ve *cornu*'nun *venationes*'ten ziyade *munera*'ya eşlik etmekte olduğu söylenebilir (Bkz. Görsel 1.19).

Elimizdeki kaynakların önemli bir kısmı bizi dövüşün sona erdiği saniyelere doğru götürürken, Zliten, Libya'dan ele geçmiş bir mozaik tam olarak bu geçiş anına şahitlik etmemizi sağlamaktadır. Mozağin orta kısmındaki geometrik desenler ve balık tasvirlerini alt ve üstte *venationes*, sağ ve solda gladyatör müsabakaları çevrelemektedir. Sol kısımdaki gladyatör müsabakasına odaklanıldığında, sahneyi sondan başa doğru okumak daha doğru bir yorum yapmamızı sağlayacaktır. Alttaki kısımda aralarında beyaz *tunica*'lı bir hakem olan dört gladyatör çifti dövüşmektedir. Üst kısma, sahnenin

³³⁵Petron. Sat. 36.

başına gelindiğinde sahnenin hatırı sayılır bir kısmının büyük bir müzisyen grubuna ayrıldığı görülmektedir. En solda enstrümanını üflemekte olan *tubicen*, arkada *hydraulis*'in başında muhtemelen tuşlara basarak enstrümanını çalan kadın müzisyen ve hemen sağda yan yana oturmuş *cornu* çalan iki *cornicen* görülmektedir (Bkz. Görsel 2.10).

Sahnenin sağında mücadeleyi henüz bitirmiş bir gladyatör çifti vardır. Beyaz *tunica*'lı hakem yerdeki yaralı gladyatöre inecek olan darbeyi durdurmak amacıyla kazananın kolundan tutmaktadır. Sahne, tam olarak kaybedenin kaderinin seyircinin tek bir parmak hareketiyle belirleneceği mühim ana işaret etmektedir. Söz konusu mozaik, ilk olarak, müsabakanın betimlendiği eserler arasında, farklı enstrümanlar üzerine uzmanlaşmış müzisyenlerin, modern anlamıyla kullanmak gerekirse adeta bir orkestra şeklinde performans göstermesi açısından eşsiz bir eserdir. İkincisi, bir taraftan gladyatörlerin dövüşmeye devam ettiği aksiyon anı için bir fon oluşturduğu görülen enstrümanlar, bir taraftan da kazananın ve kaybedenin ilan edildiği zafer ve ölüm anına eşlik etmektedir (Bkz. Görsel 2.10).



Görsel 2.10. Zliten, Libya'daki Dar Buk Ammera Villası'ndan bir yer mozaiginde gladyatör müsabakasına eşlik eden müzisyen grubu, MS 1. yüzyıl, Tripoli Arkeoloji Müzesi.

Kaynak: Gavrilı, 2011, **a.g.k.**, 132.

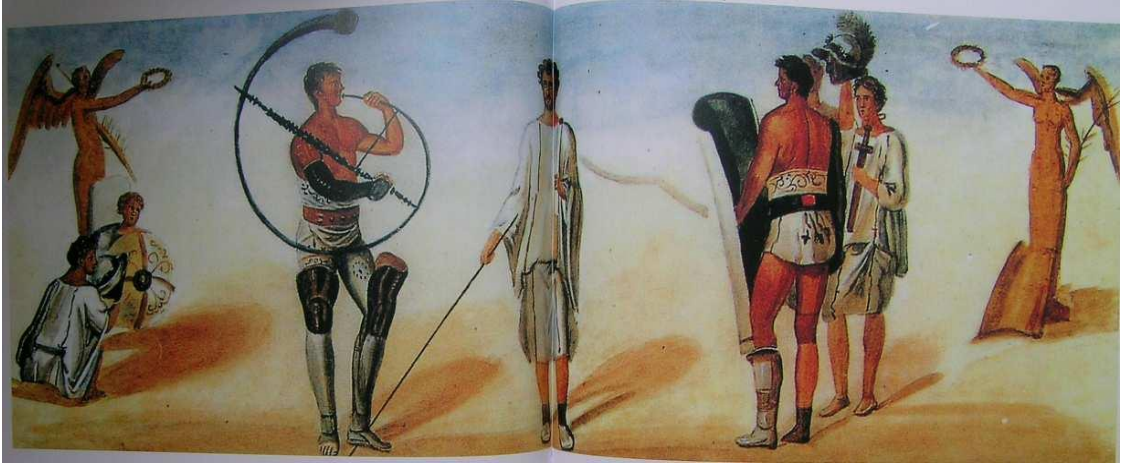
Kılıcıyla öldürücü darbeyi indirmek veya bağışlamak üzere kana susamış halkın kararını bekleyen galip gladyatör, hemen yanında, yere çökmüş biçimde kaderinin çizileceği anı bekleyen mağlup dövüşçü, denge unsuru hakem ve bu kritik anı çeşnilendiren enstrümanlar, müsabakanın final anında tahayyül etmemiz gereken tabloyu oluşturmaktadırlar. Bu noktada filolojik ve görsel kaynakların bize sunduğu enstrümanlardan biri *cornu*'dur. Iuvenalis, *cornicen*'in bu ölüm kalım anındaki rolünü açıkça vurgulamaktadır:

“Bir zamanlar *cornu* çalan ve eyalet arenasının değişmez yoldaşları olan,
ve her kasabanın şişik yanaklarından tanıdığı bu zatlar,
şimdi gladyatör dövüşleri düzenliyorlar
ve halkın “Öldür” dediğini öldürüyorlar...”³³⁶

Iuvenalis'in anekdotunda çizdiği tablo, MÖ 1 ila MS 1. yüzyıla tarihlendirilen bir freskte de apaçık görülmektedir. Freskin Pompeii amfiteyatrosunun *podium* duvarına işlenmiş olması, tema ve bağlamın paralelliği açısından iyi bir örnektir. Solda, yere çökmüş iki mağlup gladyatör görülmektedir. Sahnenin sağ ve sol köşesine yerleştirilmiş, ellerinde çelenk tutan Victoria'lar ise tam tersi şekilde galibiyete, kazananın ödüllendirileceği ana vurgu yapmaktadır. Sağ tarafta yan yana dikilen iki galip gladyatör, ikisinin ortasında hakem veya bir görevli yer almaktadır. Sahnenin ortasında yer alan figür şüphesiz hakemdir ve elindeki sopayı hemen sol tarafta yer alan, tıpkı bir gladyatör gibi zırh giymiş olan *cornicen*'e doğru yöneltmekte, Gavrili'nin yorumuna göre çalmaya başlaması için ona işaret vermektedir. Bu işaret, eseri inceleyen gözleri de doğrudan müzisyene yönlendirerek sahnedeki müzik vurgusunu zirveye çıkarmaktadır (Bkz. Görsel 2.11).³³⁷

³³⁶Juv. 3.34-37.

³³⁷Gavrili, 2011, **a.g.k.**, 130.



Görsel 2.11. Pompeii amfiteyatrosundan bir fresk eskizinde gladyatör müsabakasına eşlik eden cornicen, MÖ 1/MS 1. yüzyıl, Napoli.

Kaynak: Gavril, 2011, *a.g.k.*, 130.

Finalde kullanıldığı bilinen bir diğer enstrüman ise *tuba*'dır. Seneca, kazananların isimlerinin anons edileceği şanlı an öncesinde *tuba*'nın işlevinden şöyle söz etmektedir:

“Atletlerin yüzlerine ve vücutlarının her bir noktasına ne darbeler geliyor! Ancak şöhret hırsları nedeniyle her türlü işkenceye katlanıyor ve savaşabilmek için bu acılara dayanıyorlar. Eğitimleri ise başlı başına bir işkencedir. O halde tüm mücadelelerimizde zafere giden yolda ilerleyelim. Çünkü ödül bir çelenk, bir palmye ya da isimlerimizi duyurmak için sessizlik çağrısı yapan *tubicen* değil; ruhun metaneti, erdem ve barıştır.”³³⁸

Roma'da veya Roma'nın yakınlarında bulunmuş ve MÖ 1. yüzyıla tarihlendirilen bir kabartma, tam olarak bu zafer ve ölüm anının diyalektiğine tanıklık etmemizi sağlamaktadır. Kılıcını başının üstüne kadar geriye yatırmış, yerdeki figüre öldürücü darbeyi vurmaya hazırlanan gladyatör, bu eserde sanatçının yer vermeyi tercih etmediği hakemin işaretini beklemektedir. İki gladyatörün hemen karşısında *tunica* giymiş iki *tubicen*, enstrümanlarını klasik biçimde yukarı doğru kaldırmış final anonsunun ezgilerini üflelemektedirler. Burada, final anlarında kimi zaman birden fazla müzisyenin de tercih edilebildiğini görüyoruz. Sayıdaki bu değişkenliğin nedeni kalabalık seyirci grubunun öfkeli ve hırslı bağırışlarını bastırabilmek gibi pragmatik bir amaca mı hizmet etmektedir, yoksa yalnızca anın görkemini daha fazla vurgulamaya mı yöneliktir, tartışılabilir. Dahası, sanatçıların kimi zaman alan yetersizliğinden ötürü figür sayısını azaltmış olabilmesi de bir seçenektir. Peki ya yukarıda değinilen Romalı yazarların müzisyenlerden bahsederken isimleri çoğul değil, tekil halde kullanmalarından ne gibi

³³⁸Sen. Ep. 78.16.

bir sonuç çıkarılabilir? Ne yazık ki filolojik verilerin kısıtlılığı nedeniyle bu noktada kesin cümleler kurabilecek durumda değiliz ve her bir teori eşit ölçüde kabul görebilir gibi durmaktadır. Gavrili, öndeki müzisyenin, sol elinin iki parmağıyla kazanan gladyatörü işaret ettiğine dikkat çekmektedir.³³⁹ Bu yoruma dayanarak steli bezeyen sanatçının, zafer vurgusunu bu küçük el hareketiyle güçlendirmek istediği söylenebilir. Ancak, Wiedemann bu el hareketini hem paganlar hem Hristiyanlar arasında bir kutsama jesti olduğu ve düşmüş gladyatörün affına karar verilmesi şeklinde yorumlamaktadır.³⁴⁰ El hareketinin manası belirsiz olsa da, müziğin karar anındaki rolünü vurgulama hususundaki işlevi şüphesizdir. Zira galibin ödüllendirileceği anı da mağlubun cezalandırılacağı veya bir ihtimal bağışlanacağı anı da ezgisiyle işaret eden müzisyenden başkası değildir (Bkz. Görsel 2.12).



Görsel 2.12. Roma veya çevresinden bulunmuş bir kabartmada müsabakanın final anında gladyatörler ve cornicen'ler, MÖ 1. yüzyıl, Antika Devlet Koleksiyonları ve Glyptothek Müzesi, Münih.

Kaynak: Gavrili, 2011, *a.g.k.*, 134.

Bulgaristan, Tatarevo'dan bulunmuş ve MS 2-3. yüzyıllara tarihlendirilmiş bir stelde yine iki gladyatör ve bir hakemin betimlendiği final sahnesine eşlik eden

³³⁹Gavrili, 2011, *a.g.k.*, 134.

³⁴⁰T. Wiedemann (2002). *Emperors&Gladiators*. New York: Routledge Taylor&Francis Group, s. 95.

enstrümanlardan bir diğeri, *hydraulis* görülmektedir. Yer yer yüksek, yer yer alçak kabartma şeklinde işlenmiş figürler, üzerinde “*Epiptas pulsato*” yani “Savaşçı Epiptas” yazan bir kaidenin üzerine yerleştirilmişlerdir. Solda elinde kalkan tutan galip gladyatör, sağda yere çökmüş, diğeri tarafından mağlup edilmiş olan gladyatör ve ikisinin ortasında *tunica* giymiş hakem yer almaktadır (Bkz. Görsel 3.3.15). Arka tarafa yerleştirilmiş olan *hydraulis*’te dikkati çeken şey bir müzisyenin olmamasıdır. Bunun nedeni muhtemelen yeterli alan olmaması ancak yine de sanatçının sahneye müziğin hakim olduğu hissiyatını vermek istemesidir. Bu yüzden enstrümandaki boru sayısı dokuza indirilmiş ve sağ ile sol tarafta körükleri çalıştıran Eros’lar oldukça küçük boyutlarda betimlenmişlerdir (Bkz. Görsel 2.13).



Görsel 2.13. Bulgaristan, Tzarevo’da bir mezar stelindeki müsabakanın finalinde gladyatörler ve *hydraulis*, MS 2 ila 3. yüzyıl, Sofya Müzesi.

Kaynak: Gavril, 2011, *a.g.k.*, 139.

Müsabakanın başlangıcından bitişine kadar tercih edilen enstrümanın/enstrümanların ve müzisyen sayısının değişiklik gösterebildiği açıktır. Hangi enstrümanların kullanıldığı konusunda filolojik ve görsel kaynakların çelişmediği ve bunların da *tuba*, *cornu* ve *hydraulis* olduğu anlaşılmaktadır. Festus’un bahsettiği *tibia* kullanımının ise şimdilik belirsiz olduğunu kabul etmek gerekmektedir.

Kimi Romalı yazarlar müsabakaların etik yönünü şiddetle eleştirmektedir. Seneca, cinayet olarak nitelendirdiği bu gösterilerin bir insana nasıl bir keyif verebildiğine anlam veremez. Bir müsabakanın galibi, sonrakinin kurbanı olmak üzere ödüllendirilmektedir, dolayısıyla ölüm kaçınılmazdır. “*Öldür onu! Kırbaçla! Yak! Neden kılıç darbesini böyle korkakça karşılıyor? Neden bu kadar zayıf vuruyor? Neden ölmüyor?*”³⁴¹ Seneca’nın yakındığı tüm bu vahşete, adeta bir mizansenmişçesine eşlik eden müziğin gladyatör dövüşlerindeki niteliği nedir? Bunlar keyifli anlar mıdır? Müzik, programın gidişatında sinyal vazifesi taşımanın yanı sıra, Seneca’nın da hayıflanarak vurguladığı gibi kana susamış seyirci için keyif veren bir eşlikçi olmalıdır. Dövüşenler için ise onların hayatta kalma arzusunu ve hayatta kalabilmek için bir diğerini katletme hırsını dürtmektedir. Görsel 2.12 ve 2.13’te görüldüğü gibi, doğrudan ölüm sinyalini verdikleri düşünüldüğünde, Ziolkowski’nin trompetlerin savaş ve ölüm gibi kavramlarla özdeşleştirilmesinin altını çizmesi boşuna değildir.³⁴² Zira *tuba* ve *cornu* gibi enstrümanların akustik yapıları, kültürel faaliyetlerden ziyade ordu içerisinde, savaş alanlarında ve arenadaki minimal savaşlar olan gladyatör müsabakalarında kullanılmaya uygundur.

2.3.3. Arenanın maharetli dansçıları: Filler

Roma eğlence dünyası, alanlarında yetenekli pek çok dansçıyı bünyesinde barındırmaktadır: Roma ziyafetlerinin güzel Gades kızları, kıvrak pandomimciler, *Circus* tören alaylarının savaş dansçıları... Ancak şüphesiz en sıra dışı olanı, gladyatör müsabakalarının maharetli dansçıları fillerdir. Romalı ünlü general Germanicus’un (MÖ 15-MS 19) MS 12’de düzenlediği bir gladyatör müsabakasında filler enteresan bir dans gösterisi sergilemişlerdir. Claudius Aelianus (MS 175-235), *De Natura Animalium* adlı eserinde fillerin gösteri yaşamı için tabi tutuldukları eğitim sürecini ve gösterideki dans performanslarını detaylıca anlatmaktadır.

İtalya’da doğan bu filler henüz yavruyken, uzuvları belirli bir seviyeye ulaştığında adının Baebius olduğunu bildiğimiz³⁴³ bir *ὀρχηστοδιδάσκαλος*, yani dans eğitmeni tarafından sıkı bir disiplin çerçevesinde eğitilmektedir. Başlangıçta nispeten hafif şartlarda, yumuşak talimatlarla başlayan bu eğitim gittikçe ağırlaşmakta, öyle ki,

³⁴¹Sen. Ep. 7.3-4-5.

³⁴²Ziolkowski, 2003, a.g.k., 43.

³⁴³Phil. De Animalibus 27’den aktaran R. M. Cross (2017). *Vox Naturae Music as Human-Animal Communication in the Context of Animal Training in Ancient Rome. Greek and Roman Musical Studies* 5 (2), s. 153.

eğitmen bu hayvanlardaki her türlü vahşilik emaresini silip onları bir dereceye, yani insani sayılabilecek kadar uysal bir hale getirene kadar devam etmektedir. *Aulos*, *fistula* ve *tympanon* gibi çeşitli enstrümanlar dinletilerek bu ezgiler karşısında öfkelenip telaşlanmamaları; aksine müziğe uyum sağlayarak, üstelik notaları dahi ayırt ederek belirli bir tempoda yürümeleri, ritme göre hızlanıp yavaşlayabilmeleri hususunda titiz bir eğitim görmektedirler. Arenadaki kana susamış insan kitlesinin nidaları düşünüldüğünde ve buna enstrümanların çıkardığı gürültü de eklendiğinde, hayvanların herhangi bir biçimde öfkelenmesi veya korkuya kapılması işten bile değildir. Tam bu noktada, korkup kaçmak bir yana ezgilere uyum sağlayarak dans etmeleri muhtemelen yıllarca süren bu eğitim sürecinin bir sonucudur. Eğitmen, hayvanları enstrümanların rahatsız edici, tiz sesine alıştırmak için araç olarak “iştah açıcı” yiyecekleri kullanmaktadır. Aelianus tüm bunları aktarırken, bir hayvana müzik ve kareografi eğitimi verebilmenin ve eğitimin meyvelerini hatasız şekilde görebilmenin mümkün oluşuna şaşırmaktadır. Müzik gibi teorik bilgi ve pratik gerektiren ve bir insanın dahi ustalaşmasının oldukça zor olduğu bir sanatı, bir hayvanın kavrayabilmesinin bir mucize olduğunu vurgulamaktadır.³⁴⁴

Germanicus’un gösterisindeki performans ise şüphesiz seyirciyi mest etmiştir. Aelianus bu şovu da şu şekilde aktarmaktadır:

“Sayıları on ikiyi bulan fil topluluğu, alanın sağ ve sol tarafından iki grup halinde içeri girdi. Dansçıların giydiklerine benzer şekilde çiçekli giysiler giymişlerdi ve vücutlarını edalı bir şekilde sallayarak ağır adımlarla yürüyorlardı. *Orchestodidaskalos*’un emrine itaat ederek onun tek bir sözünüle sıraya dizildiler. Ardından onun verdiği ikinci emre uyarak bir daire oluşturdular ve sonra yeniden yerlerine geçtiler. Zeminini ölçülü biçimde serpiştirdikleri çiçeklerle süslediler. Daha sonra, ayaklarını sertçe yere çarpmaya başladılar ve ritim tutarak bir dans gösterisi sergilediler.”³⁴⁵

Bu dans gösterisi, fillerin alanda belirli bir sıra halinde dolaşması, zaman zaman daireler oluşturarak biraz daha hareket katmaları ve müzik eşliğinde ayaklarını ritim tutarcasına yere vurmaları gibi bir insana göre çok basit, ancak bir hayvana göre oldukça zorlu olan bir kareografiden oluşuyor gibi görünmektedir. Eğitim sürecinde kullanılan enstrümanları biliyoruz ancak hayvanlara arenada eşlik eden enstrümanlar da aynı mıdır, yoksa gladyatörlere eşlik eden *tuba*, *cornu* ve *hydraulis* mi kullanılmaktadır? Zira kaynaklarımız arenada *tympanum* veya *fistula* kullanımından

³⁴⁴Ael. NA 2.11.

³⁴⁵Ael. NA 2.11.

bahsetmemektedir. Ne yazık ki Aelianus, fillerin gösterisindeki müzikten söz etse de herhangi bir enstrümana değinmemektedir.

Savaş alanlarındaki kanlı çarpışmalarda görmeye alışkın olduğumuz fillerin arenada eğlence amaçlı kullanılması, Romalıların gösteri dünyası için baş etmesi güç olan bu devasa hayvanları ehlileştirip onlardan birer dansçı yaratacak kadar ileri gitmeleri kesinlikle inanılmazdır. Şüphesiz müziğin insan duyguları üzerindeki tesirinin farkında olmakla birlikte teorik olarak psikoloji biliminden bihaber olan Romalıların, bunu hayvanlar üzerinde adeta deneysel biçimde kullanmaları, iki bin yıl sonra Pavlov'un, Tolman'ın, Seligman'ın ve daha nicelerinin hayvanlar üzerindeki psikolojide çığır açan deneylerini akla getirmektedir. Bu sıra dışı girişimle Romalıların eğlence yaşamına yeni bir soluk getirdiği kesindir.

2.4. *Circus Maximus* Yarışlarında Müzik

Gladyatör müsabakalarından sonraki büyük kamusal sportif etkinliklerden bir diğeri, *Circus Maximus*'ta gerçekleşen savaş arabası yarışları veya Latince deyişle *ludi circensis*'tir. Romalılar, Hellen ve Etrüsk kültüründen aldıkları bu küçük yarış faaliyetlerini, Caesar ile başlayıp İmparatorluk Dönemi boyunca genişletilmeye devam eden ve yaklaşık 250 binlik bir kapasiteye ulaştığı iddia edilen oldukça büyük, kalıcı bir alana taşımıştır. *Circus* yarışları, imparatorluğun ilk dönemlerinde ivme kazanmaya başlamış, ancak MS 4. yüzyıl gibi geç bir dönemde hem yarışçıların hem taraftarların rekabet hırsıyla Roma gösteri dünyasını kasıp kavurmuştur ki yarışlara dair gerek yazılı gerek arkeolojik malzemenin bu döneme yığılmış olmasını da bununla açıklamak mümkündür. Sayıları dörtten yirmiye kadar çıkabilen atları kontrol eden sürücülerin takımlar halinde birbirleriyle yarıştığı bu müsabakalarda, sürücülerin giydikleri kıyafetlerin renklerine göre -kırmızı, beyaz, yeşil ve mavi- oluşan taraftar gruplarının tutkuları, günümüz spor fanatiklerinininkiyle eşdeğer bir boyuttadır.³⁴⁶

Circus Maximus yarışlarının kendine sayısı yüz binleri bulan izleyici kitlesi bulabilecek boyutta olduğu düşünüldüğünde, bakımı ayrı, *Campus Martius*'taki ahırlardan *Circus*'a taşınması ayrı bir sorumluluk gerektiren yüzlerce atın, sürücülerin; MÖ 3. yüzyıldan itibaren ortaya çıkan ve yarışçıları eğitip gerekli ekipmanları sağlayan loncaları ve tezimizin odak noktasını oluşturan profesyonel müzisyen ve dansçıların da

³⁴⁶M. Akkurt ve T. Şinforoğlu (2023). Spor İçin Seyirci, Seyirci İçin Spor: Roma'da Atlı Araba Yarışları ve Gladyatör Dövüşleri. *Gazi Beden Eğitimi ve Spor Bilimleri Dergisi* 28 (2), s. 93; Plin. HN 36.102.

aralarında bulunduğu yüzlerce veya belki de binlerce görevlinin rol oynadığı bu gösterinin oldukça büyük bir organizasyon gerektirdiği açıktır.³⁴⁷ İlk etapta gerçekleşen renkli *pompa circensis*, yani tören alayı ve takımların alanda boy gösterdiği çekişmeli yarışlardan oluşan iki aşamalı gösteri programı boyunca müziği her yerde duymak mümkündür.

2.4.1. *Pompa circensis*'in ezgileri

Gösteriye sponsor olan, önde gelen *magistratus*'ların liderlik ettiği tören alayı, piyadeler ve süvarilerden oluşan askeri birlikler, *quadriga* veya *biga* sürücüleri, yarı-çıplak atletler ve onları takip eden dansçılar, müzisyenler ve diğer görevlilerle devam etmekte ve ardından gerçekleşen bir kurban töreniyle yarış öncesi ilk aşama sonlanmaktadır. *Pompa circensis*'e dair en detaylı bilgileri veren kaynağımız, verilerini Romalı tarihçi Fabius Pictor'dan (MÖ 270-200) aktardığını dile getiren Halikarnassoslu Dionysios'tur. Yazar, tören alayında kullanılan enstrümanlara, müzisyenlere ve dansçılara ilişkin şunları aktarmaktadır:

“Yarışmacıları, üç gruba ayrılmış dansçılar takip ediyordu. İlk grup yetişkin erkeklerden, ikincisi gençlerden, üçüncüsü ise oğlan çocuklarından oluşuyordu. Bunlara kısa ve küçük *aulos* çalanlar, yedi telden oluşan fildişi renginde *lyra* çalanlar ile *kithara* ve *barbitos*³⁴⁸ çalanlar eşlik ediyorlardı [...] Dansçılar,³⁴⁹ bronz kemerlerle bağlanmış kırmızı tunikler giyiyordu, yanlarında kılıçlar asılıydı ve kısa mızraklar taşıyorlardı. Erkekler ise armalar ve tüylerle süslenmiş dikkat çekici bronz miğferler takıyorlardı. Her bir gruba, gerideki dansçılarla savaşır tarzda, hızlı hareketlerden oluşan dans figürlerini gösteren bir erkek önderlik ediyordu. *Pyrrhichios* denilen silahlı dans aslında çok eski bir Hellen geleneğiydi. Romalıların Hellenlerle benzerlikleri yalnızca kurban törenlerinde ve tören alaylarında kullandıkları bu grupların savaş stilindeki ciddi danslarında değil; aynı zamanda, alaycı ve müstehcen doğalarında da görülebilir.”³⁵⁰

Aulos, *lyra*, *kithara* ve *barbitos* çalan müzisyenlerin³⁵¹ ve pandomim icracıları ve *pyrrhichios* performansının ardından Dionysios'un bahsettiği tören alayı, savaş dansçılarının ardından Rüpke'nin bir tür parodi olarak nitelendirdiği *sicinnis* dansçıları ile devam etmektedir. Bir Hellen dans formu olan *sicinnis*'in, Sicinnus isimli bir

³⁴⁷Akkurt ve Şinoforoğlu, 2023 a.g.k., 94 ve 96.

³⁴⁸*Barbitos* (*βάρβιτος* veya *βάρβιτον*), kaplumbağa kabuğundan yapılan bir gövdeye ve oldukça uzun kollara sahip bas *lyra* türüdür. Hellenlerde oldukça popülerdir. Ancak bu Roma döneminde kullanımı neredeyse yoktur. Bkz. Wardle, 1981, a.g.k., 288; Landels, 2000, a.g.k., 61, 66.

³⁴⁹Dionysios burada *orchestes* terimini kullandığından pandomim dansçılarını kastettiği düşünülmelidir.

³⁵⁰Dion. Hal. Ant. Rom. 7.72.5-7.

³⁵¹Iuvenalis, *pompa circensis*'te *cornu* kullanımından da söz etmektedir. Bkz. Juv. 10.41-45.

Giritlinin icadı olduğu iddia edilmektedir. *Sicinnis* adı verilen, *satyrus* kılığına girmiş dansçıların ayaklarıyla oldukça hızlı şekilde ritim tutması çerçevesinde gelişen oldukça hareketli bir performans olduğu anlaşılmaktadır ve Roma tören alaylarında icra edilmektedir.³⁵² Dionysios anlattıklarına şu şekilde devam etmektedir:

“Silahlı dansçıların ardından, *satyrus*’ları taklit eden ve *sicinnis* denilen Hellen dansını icra edenler geldi. Bunlardan bir kısmı Silenos’u temsil etmekteydi ve bazılarınca *chortai* olarak adlandırılan tüylü tunikler ve her türden çiçeklerin olduğu mantolar giyiyorlardı. *Satyrus*’ları canlandıranlar ise keçi postları giyiyorlardı ve başlarında yeleleri vardı. Bunlar, diğerlerinin ciddi hareketleriyle alay ederek onların performansını kışkırtıcı kahkahalarla dolu bir performansa dönüştürüyorlardı... Zengin kimselerin cenazelerinde bile, *sicinnis* dansı yapan dansçı grupları gördüm. Bu dans biçimi ne Liguralıların ne Umbrialıların ne de İtalya’da yaşayan diğer barbarların dansıydı; bu, Hellenlerin icadıydı... Dansçılardan sonra *lyra* ve *aulos* çalanlar geldi ve onların ardından da parfüm ve tüm tören alayı boyunca yanmaya devam eden tütsü taşıyıcılarının yanı sıra devlete ait olan gümüş ve altından yapılmış kutsal gösteri vazolarını taşıyan erkekler vardı...”³⁵³

Halkı bir araya getirmesi ve birlik sağlaması açısından oldukça önemli olan bu devasa organizasyonlarda, biri yarış temasına uygun biçimde rekabetçi, sert ve kaba nitelikte bir savaş dansı, diğeri onunla tezat oluşturacak biçimde eğlendirme işlevi yüksek, komik nitelikte olan *satyrus* dansı ve dansçıların önünde ve arkasında ilerleyen müzisyenler, renkli ve iyi organize edilmiş performanslarıyla seyircileri cezbetmektedirler.

2.4.2. Enstrümanlar

Pompa circensis’teki enstrüman çeşitliliği, yarışlar esnasında da görülmektedir. Aşağıda detaylı olarak değinileceği üzere, izleyici localarından yükselen şiddetli nidalar, toprağı döven onlarca atın gürültüsü ve *circus*’un devasa formu çerçevesinde sesin yayılması gereken alanın büyüklüğü de düşünüldüğünde, çoğunlukla trompetler ve *hydraulis* güçlü akustiğe sahip enstrümanların kullanımı tercih edilmiştir.

Ne yazık ki, Roma’daki *circus*’ta müziğin kullanımına dair herhangi bir görsel tasvir bulunmamakta, arkeolojik verilerimizin tamamı yeni başkent olan Constantinopolis’in *circus*’undan sağlanmaktadır. Ancak Roma *circus*’una dair filolojik veriler ve Constantinopolis *circus*’una ait görsel tasvirlerin büyük ölçüde uyuşması,

³⁵²Ath. 14.28.

³⁵³Dion. Hal. Ant. Rom. 7.72.10.

erken dönemden geç döneme kadar uygulamaların fazla değişiklik göstermeden devam ettiğini ortaya koymaktadır.³⁵⁴

En popüler *circus* enstrümanı olarak, *tuba*'nın gürültüsünü yarışlar başlarken ve sona ererken duymak mümkündür. *Tuba*'nın yaygın kullanımı, Hellen atletizm yarışmalarındaki *salpinx* kullanma geleneğine dayandırılmaktadır.³⁵⁵ Yarış, sürücülerin başlangıç çizgisine dizilmesinin ardından *magistratus*'lardan birinin *mappa* adı verilen beyaz bir mendili *tuba*'nın sinyal işlevi gören sesi eşliğinde fırlatmasıyla başlamaktadır.³⁵⁶ Bununla birlikte, yalnızca tek bir kaynak, Sidonius Apollinaris (MS 430–481/490), yarışın *tubicen* tarafından çalınan *bucina* sinyali ile başladığını aktarmaktadır. Ancak daha önce detaylı biçimde tartışıldığı üzere, *bucina*'nın tartışmalı formu, işlevi ve Latince terminolojide trompetlerin birbirleri yerine kullanılabilme durumundan ötürü yazar *tuba* veya *cornu*'yu da kastediyor olabilir.³⁵⁷ *Tuba*'nın Etrüsklerde yarıştaki son turun başlayacağı zaman da kullanıldığı bilinmektedir. Roma'da bu kullanıma duruma dair yazılı veya görsel bir veri olmasa da çevre uygarlıkların geleneklerinin çok fazla değişiklik göstermeden Roma'ya geçtiği göz önüne alındığında Roma *circus*'unda da bir ihtimal bu işleve sahip olmuş olabilir.³⁵⁸

Bilinen ikinci kullanım alanı ise, yarışın sona erdiği safhada galip takımın duyurulacağı ve ödül verileceği andır. Maxentius'un Sicilya, Piazza Armerina'daki villasının hamam girişini süsleyen bir yer mozağinde, *tubicen*'in duyurduğu final anını görmek mümkündür. Sağ ve solda binicili atlar ve ön tarafta *spina*'nın yer aldığı *circus*'ta, kazananı onurlandırmak üzere palmiye ve çelenk sunan bir görevli/hakem görülmektedir. Onun hemen önünde *clavus*'lu kısa bir tunik, kırmızı pelerin giyen, başında çelenk, ayağında kısa botlar olan *tubicen*, *tuba*'sını üflemektedir (Bkz. Görsel 2.14).

³⁵⁴Gavrili, 2011, **a.g.k.**, 90.

³⁵⁵Gavrili, 2011, **a.g.k.**, 96.

³⁵⁶Ov. Met. 10.652; J. H. Humphrey (1986). *Roman Circuses: Arenas for Chariot Racing*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, s. 9.

³⁵⁷Sid. Apoll. Carm. 23.339-341; tezimizde detaylıca açıklanan *bucina* için bkz. 1.1.2.

³⁵⁸Humphrey, 1986, **a.g.k.**, 156.



Görsel 2.14. Sicilya'daki Piazza Armerina'dan bir yer mozağında yarışın final anını duyuran tubicen, MS 310/320, in situ.
Kaynak: Gavrilı, 2011, **a.g.k.**, 98.

I. Theodosius'un (MS 379-395) Constantinopolis'teki dikilitaşının kaidesinde betimlenen *circus* yarış sahnesinde, oldukça kalabalık bir müzisyen grubu göze çarpmaktadır. *Magistratus*'ların ellerindeki *mappa*'dan yarışın başlangıç anının betimlendiği anlaşılmaktadır. Kaidenin üst kısmında betimlenen imparatorluk locasında, merkezde Theodosius, yanında oğulları Arcadius ve Honorius ile diğer devlet adamları yer alırken Theodosius'un altındaki locada seyircilerin olduğu görülmektedir. Seyircilerin hemen altında, en köşede *hydraulis* çalan iki müzisyen ve körükleri çalıştıran muhtemelen iki köle; iki dansçı grubunun ortasında *fistula* çalan müzisyen yer almaktadır. Sağdaki dansçı grubun yanındaki müzisyenin *tibia* veya bir çeşit *tuba* çaldığı yönünde çeşitli görüşler mevcut olsa da çift kamıştan ötürü *tibia* olması muhtemeldir (Bkz. Görsel 2.15).³⁵⁹

³⁵⁹C. J. Simpson (2000). Musicians and the Arena: Dancers and the Hippodrome. *Société d'Études Latines de Bruxelles* 3 (59), s. 634; Gavrilı, 2011, **a.g.k.**, 103-104.



Görsel 2.15. *Constantinopolis'teki Theodosius Dikilitaşı'nın kaidesinde yer alan circus yarış sahnesinde müzisyenler, MS 4. yüzyıl in situ.*

Kaynak: Gavrilı, 2011, a.g.k., 103.

2.4.3. Circus kızları

Circus'ta müzisyenlerle birlikte Doğu'dan gelen³⁶⁰ dansçı kızların da performans sergilediğini biliyoruz. Bu noktada dansın hem taraftarları hem takımları kızıştırarak rekabet ortamını alevlendirme çerçevesinde günümüz amigoları gibi bir işlev görmesi muhtemeldir.³⁶¹ Bu egzotik dansçıların performansı, dans ederken kullandıkları enstrümanlardan kalçalarını kıvrırma biçimlerine kadar, bir sonraki bölümde detaylı biçimde değinilecek olan Gades kızlarınıninkiyile büyük benzerlik taşımakta ve aynı ölçüde erotik çağrışımlar içermektedir. MS 1/2. yüzyıla tarihlendirilen ve kimlikleri belirsiz birden fazla şair tarafından kaleme alındığı düşünülen bir dizi şiirden oluşan *Carmina Priapeia*'da popüler bir *circus* dansçısı olan *Quinctia*'dan söz edilmektedir:

“Halkın sevgilisi, *Circus Maximus*'ta iyi tanınan
Kalçalarını canlı biçimde hareket ettirmekte hünerli *Quinctia*,
Arzunun silahları olan *cymbalum* ve *crotalum*'u

³⁶⁰Juvenalis, “*Syrialı Orontes, Tiberis'e dökülmekte*” ile başlayan ifadesiyle Syria'dan gelen dansçılara işaret etmektedir. Bkz. Juv. 1.3.62-66.

³⁶¹Simpson, 2000, a.g.k., 636.

ve elleriyle çaldığı *tympanum*'u Priapos'a adadı.

Seyircilerin her daim beğenisini kazanabilmek

ve hayranlarını, tanrısının isteği ile cezbedebilmek için dua ediyor.”³⁶²

Circus kızlarının “ponpon kızlıktan” bir adım öteye geçerek izleyicileri danslarıyla dürtüsel anlamda harekete geçirdikleri görülmektedir. Iuvenalis, bu performans biçimini şiddetle eleştirmekle birlikte bu dansçıları fahişe olarak nitelendirmektedir. Ancak dansçıların fahişeliği meslek olarak icra etmesinden ziyade, şairin yergisinin şiddetini artırmak amaçlı bir benzetme yapmış olması çok daha olası görünmektedir:

“Nicedir Syriyalı Orontes, Tiberis’e dökülmekte;

Hem diliyle, hem adetleriyle, hem de *tibicen*'le birlikte

eğri büğrü telli çalgılarını³⁶³ ve ulusal *tympanum*'larını da yanlarında getirdiler,

vesikalı kızları *circus*'ta fuhuşa çıkardılar.

Gidin oraya, renkli işlemeli çatkılar takan yabancı fahişelerden hoşlananlar!”³⁶⁴

Circus kızlarını iki yüzyıl sonra Constantinopolis'te de görmek mümkündür. Yukarıda detaylı biçimde bahsedilen Theodosius Dikilitaşı'ndaki (Bkz. Görsel 2.17) müzisyenlerin arasında dans eden iki ayrı kız grubu vardır. Bu *circus* kızlarının kendi takımlarını destekleyen iki rakip dansçı grubu olması da muhtemeldir. Sol kısımda uzun elbiseler giymiş, *cymbalum* çalarak dans eden iki kadın grubu yer almaktadır. Soldaki gruptan ilk iki figür sağ ve sol ellerini başlarının üzerinden birbirlerine doğru yay biçiminde uzatmaktadır. Yanlarındaki figürün de sol kolu başının üzerinde gergin biçimde durmaktadır. Sağdaki dörtlü grup ise el ele tutuşarak dans ederken boştaki elleriyle nazikçe elbiselerinin ucunu kavrayan kadınlardan oluşmaktadır. Ortalarında *fistula* çalan müzisyen, bu iki grubu birbirinden ayırmaktadır. (Bkz. Görsel 2.16).

³⁶²Carm. Priap. 26.

³⁶³Iuvenalis'in burada telli enstrüman anlamına gelen *chorda* sözcüğünü kullanmasından ötürü spesifik olarak hangi enstrümandan söz ettiği açık değildir.

³⁶⁴Juv 3.62-66.



Görsel 2.16. *Constantinopolis'teki Theodosius Dikilitaşı'nın kaidesinde yer alan circus yarışları sahnesinden detayda kadın dansçılar, MS 4. yüzyıl, in situ.*
Kaynak: Gavrilı, 2011, a.g.k., 103.

2.5. Ziyafetlerde Müzik

Antik çağda ziyafet ya da *symposium* denildiğinde akla ilk olarak *kline*'lerde keyifli biçimde uzanarak masalardan dolup taşan yiyecek ve içecekleri tüketen, etrafta oradan oraya koşturan kölelerin hizmeti eşliğinde sohbet eden zenginlerin olduğu bir tablo gelmektedir. Öyleyse, ziyafetlerin öznesi içerisine ev sahibi ve konukların dahil olduğu bir grup eğlenen insan mıdır? Mevzubahis eğlence olduğu zaman şüphesiz ki müzik ve dans da beraberinde gelmelidir. Bu iki kavram, eğlenmek için yalnızca bir araç gibi görünse de öznenin insan olduğu durumlarda, müziği ve dansı icra edenler de tabloya dahil edilmelidir. Ancak bu tez kapsamında incelenenin aksine, ikonografideki ziyafet sahnelerinin bir kısmında herhangi bir müzikal unsura rastlanılmadığı belirtilmelidir. Bu durum kişilerin zevk ve tercihleri bağlamında müziğin yer almadığı ziyafetlerin de olabileceğini göstermektedir.

Varlıklı Romalıların sosyal yaşamlarında önemli bir alan işgal eden şatafatlı akşam yemekleri, kökleri Mezopotamya'ya uzanan aktivitelerdir. Süreçte Hellenlere ve oradan Etrüsklere geçen bu gelenek, iki uygarlıkla kurduğu gerek siyasi gerek ticari ilişkiler kanalıyla Roma'nın kültürüne nüfuz ederek kendine köklü bir yer edinir.³⁶⁵ Sedirlerde keyifli biçimde uzanarak yemek yiyip içki içen varlıklı kesime kölelerin yiyecek ve içecekler ile hizmet, müzik ve dansla ile eşlik ettiği bu eğlence ortamlarına tanıklık eden çok sayıda filolojik ve arkeolojik veri bulunmaktadır.

Ziyafet geleneği, antik Akdeniz uygarlıklarının oluşturmuş olduğu kültür zincirinin önemli halkalarından biridir. Ziyafetlerde müziğin izini takip ettiğimizde

³⁶⁵Gavrilı, 2011, a.g.k., 19 ve 29.

veriler bizi MÖ 7. yüzyıl kadar eskiye, Yeni Asur egemenliğindeki Ninova'ya götürmektedir.³⁶⁶ MÖ 6. yüzyılın ilk çeyreğinden itibaren ise Hellen vazo resimlerinde de görülmeye başlanan bu gelenek, Hellen dilinde *symposion* (συνόσιον) olarak anılmaktadır. Bu içkili eğlence/ziyafetler, çoğu zaman kolektif olarak yapılan müzikli bir aktivite olarak sonraki yüzyıllar boyunca Hellen eğlence dünyası için önemli bir yere sahip olmuştur.³⁶⁷ Benzer biçimde Etrüsk sanatında da oldukça canlı ve renkli ziyafet temaları görülmektedir. Güney İtalya'daki Hellen vazolarında ve Etrüsk fresklerinde tasvir edilen ziyafetler ilerleyen süreçte Roma sanatını da oldukça benzer biçimde süsleyecektir.³⁶⁸

Genel anlamda ziyafet sözcüğüne ve bu aktiviteye tekabül edebilecek birden fazla Latince kelime bulunmaktadır: *Symposium*, *convivium*, *epulum* ve *dominium* sözcükleri eş anlamlı olup ziyafet, şölen, eğlence gibi anlamlara gelmektedir.

Ziyafetlerde müzik ve dansa biçilen rolün zaman zaman farklılık gösterdiği görülmektedir. Bazı durumlarda müzisyenlerden konukların sohbetine eşlik eden hafif ve hoş ezgiler çalmaları; bir sükunet atmosferi yaratmaları beklenmektedir.³⁶⁹ Böyle durumlar ikonografiye merkezde bir veya daha fazla eğlenenin *kline*'de uzanıp içkisini yudumlarken yan tarafta veya arkaplanda yiyecek-içecek ve müzik hizmeti yapan kölelerin olduğu klasik ziyafet sahneleri olarak yansımaktadır. Ancak müzisyen, dansçı, komedyen, cüce, soytarı ve pandomim dansçısı gibi icracıların merkezde yer aldığı ve *kline*'de uzanan konukların odak noktasının dinleti veya gösteri olduğu durumlar da vardır. Bu duruma bir örnek Kuzey Afrika'dan MS 4. yüzyıla tarihlendirilen bir mozaikte karşımıza çıkmaktadır. Oval bir zeminin etrafında gruplar halinde *kline*'lerde oturan konukların olduğu oldukça kalabalık bir ziyafet sahnesi görülmektedir. Müzisyen, dansçı, soytarı ya da hokkabaz gibi figürlerin icra ettiği gösterinin tam merkezde yer alması, konukların odak noktasının da gösteri olduğunu göstermektedir. Eğlencenin olduğu kısım oldukça hasarlı olduğundan yalnızca ortadaki müzisyenler ve sol alttaki hokkabaz olan figürler seçilebilmektedir. Merkezde uzun, dökümlü tunikler ve göğüs altından kemerli mantolar giyen üç müzisyen yer almaktadır. Saplı *cymbalum*

³⁶⁶Gavrili, 2011, **a.g.k.**, 20.

³⁶⁷Dunbabin, 2003, **a.g.k.**, 15.

³⁶⁸Gavrili, 2011, **a.g.k.**, 29 ve 32.

³⁶⁹Plut. Quaest. Conv. 7.8.4; Mart. 5.78; Plin. Ep. 9.36.

çalarak dans eden iki kadın ve yanlarında ise onlara dönük biçimde, danslarına eşlik edercesine *fistula* çalan bir erkek figürü görülmektedir (Bkz. Görsel 2.17).³⁷⁰



Görsel 2.17. *Kartaca'daki mozaikten detayda saplı cymbalum çalan kadın dansçılar ve fistula çalan erkek müzisyen, MS 4. yüzyıl.*
Kaynak: Gavrilı, 2011, a.g.k., 58.

Müzisyen ve dansçıların, yalnızca kendilerinden beklenen işi yapmakla görevli köle ya da azatlılardan oluşan bir grup olarak performanslarını ne ölçüde “eğlenceli” gördükleri muammadır. Ziyafet, şenlik ya da eğlence, hizmeti gören taraf için geçerli bir tanım olabilir; icracılar için ise yalnızca vazifeyi ifade ediyor olması muhtemeldir. Elbette bazı ikonografik örneklerde oldukça sevinçli ve coşkulu biçimde dans eden figürlerin varlığı, yalnızca işini bitirip gitmeyi bekleyen köleler olmadıklarını da

³⁷⁰Gavrilı, 2011, a.g.k., 57.

düşündürmektedir. Ancak bu yorumu yaparken sanatçının hayal gücünü, perspektifini ya da siparişi veren efendinin taleplerini de göz önünde bulundurmakta fayda vardır.

Tam bu noktada Roma'dan bir mozaikte müzik icracılarının betimlendiği son derece renkli ve canlı bir ziyafet sahnesini örnek vermek yerinde olacaktır. Eğlenenlere yer verilmeyip ziyafet aktivitesinin bomboş bir sedirle sembolize edildiği ve nesnenin başrol olduğu bu sahnenin merkezinde yer alan dairesel sedir, masa ve masanın biraz önünde yer alan büyükçe bir *amphora* bunun bir ziyafet sahnesi olduğunu açıkça göstermektedir. Sahnenin solunda ve sağında iki grup göze çarpmaktadır. Her iki grupta da *scabellum* eşliğinde *tibia* çalan birer müzisyen; ona eşlik eden birer kadın görülmektedir. Yarı-saydam giysiler giymiş olan kadınlar ellerindeki *crotalum*'u çalarken kalçalarını sallayarak dans etmektedirler. Solda tarafta, elinde *crotalum* tutan erkek de kadının dansına katılmak üzere hareket ediyor gibi görünmektedir. Sağ taraftaki kadınla birlikte dans eden *crotalum*'lu iki erkek daha vardır. İkonografide *cymbalum* ve *crotalum* gibi idiofonları çalanların neredeyse her zaman oldukça neşeli ve coşkulu biçimde dans ettikleri görülmektedir. Merkezde ise *oinochoe* ve kepçe taşıyan bir cüce yer almaktadır (Bkz. Görsel 2.18).³⁷¹



Görsel 2.18. Roma'daki Santa Sabina'dan bir mozaikte dansçı ve müzisyenlerin olduğu ziyafet sahnesi, MS 2. yüzyıl.

Kaynak: Morgan, 2017, a.g.k., 88.

2.5.1. Enstrümanlar

Roma ziyafetlerinde müziğin ayak izleri sürüldüğünde, filolojik kaynaklar bizi Romalıların atalarının sofralarına dek götürmektedir. Quintilianus, ziyafetlerde *tibia* ve *lyra* çalınmasının atalarından kalma bir gelenek olduğunu ve bu uygulamanın Kral

³⁷¹H. Morgan (2017). Music, Sexuality and Stagecraft in the Pseudo-Vergilian Copa. *Greek and Roman Musical Studies* 5(1), s. 87-88.

Numa döneminde başladığını aktarmaktadır.³⁷² Ancak, Krallık Dönemi ile Quintilianus'un yaşadığı dönem arasında sekiz yüz yıl gibi bir zaman dilimi olduğu ve bu bilgiyi doğrulayacak Numa dönemine ilişkin doğrudan bir kaynak olmadığı unutulmamalıdır.

Henüz Cumhuriyet Dönemi'nde ziyafetlerin oldukça şatafatlı olduğu bilinmektedir. Titus Livius, Roma ordusunun MÖ 187'deki Asia Minor seferi dönüşüyle birlikte pek çok egzotik geleneği beraberinde getirdiğini aktarmaktadır. Bunlardan biri de ziyafetlerde *psaltrium* ve *sambuca* gibi arp türlerinin kullanılmaya başlanmasıdır.³⁷³ Yaşlı Plinius da Roma halkının ahlakının bozulmasına neden olan lüks uygulamaların Asia'dan geldiğini vurgulayarak Livius'u doğrulamaktadır.³⁷⁴

Livius ve Yaşlı Plinius'un bahsettiği üzere çeşitli arp türlerinin Roma ziyafetlerindeki varlığını ikonografiden de takip etmek mümkündür. MÖ 2/1. yüzyıla tarihli Roma'dan bir altar kabartmasında mitolojik bir ziyafet sahnesi yer almaktadır. Sahnede kolunun altındaki *thyrsus*'u ve elindeki içki kadehiyle uzanan Bacchus ve yanında *trigonon* olduğu düşünülen bir tür arp çalan kadın müzisyen görülmektedir. Tanrının *kline*'de uzanması, içki kadehi ve yanı başındaki müzisyen gibi motifler bu sahnenin bir ziyafeti yansıttığını düşündürmektedir.³⁷⁵ Her ne kadar işlenen tema mitolojik olsa da bu tür sahnelerin günlük yaşamdan öğeler barındırması ve dönemin geleneklerini yansıtmaması olanaksızdır. Bu anlamda, ziyafet sofralarına *psalterium* ve *sambuca* ile birlikte ya da sonrasında burada betimlenen *trigonon* gibi farklı arp türlerinin de girdiği düşünülebilir (Bkz. Görsel 1.7).

MS 3. yüzyıla tarihli Syria Eyaleti'nden ele geçirilmiş bir mozaik, arpın Geç Roma Dönemi'nde de ikonografideki ve dolayısıyla şölenlerdeki yerini koruduğunu göstermektedir. Sahnenin merkezinde *kline*'de uzanan bir çift yer almaktadır. Önlerindeki masada çeşitli yiyecekler ve sağda çifte hizmet eden bir köle vardır. En solda oturan müzisyenin üçgen biçimli bir arp çaldığı aşıkardır ancak mozaik oldukça hasarlı olduğundan arpın türünü saptamak zordur (Bkz. Görsel 2.19). Gavrili, arp kullanımından bahseden Ioannes Chrysostomos ve Alexandrialı Klemenos gibi yazılı kaynakların Syria ve Alexandria'dan, bahsi geçen görselin de Syria'dan olması

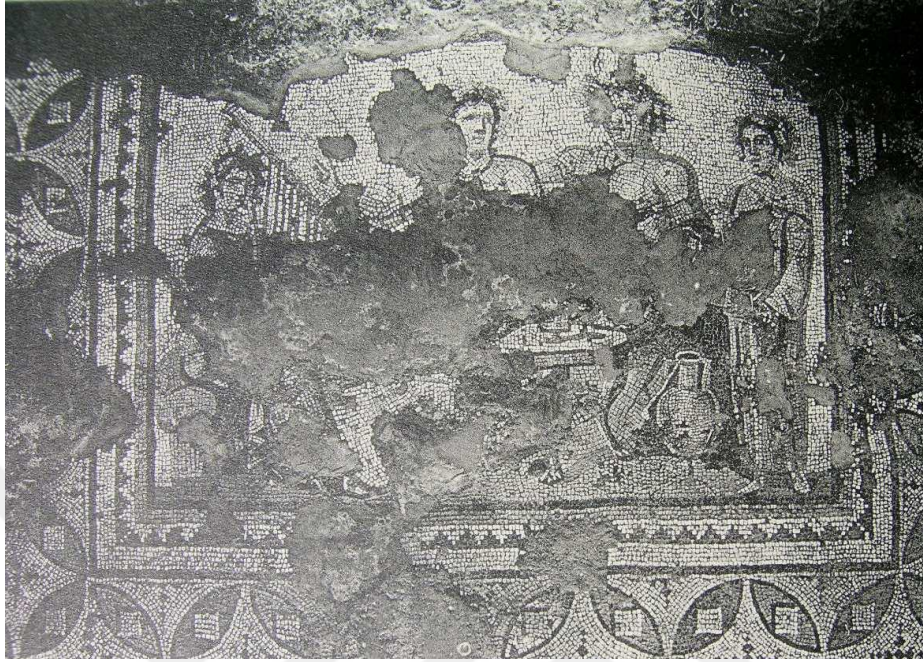
³⁷²Quintilianus burada telli enstrüman anlamına gelen *fides* sözcüğünü kullanmaktadır. Bu nedenle *fides*, temel olarak hem *lyra* hem *cithara*'ya işaret edebilmektedir. Ancak *tibia*'ya en sık eşlik eden enstrüman *lyra* olduğundan, metinde bu şekilde çevrilmiştir. Bkz. Quint. Inst. 1.10.20.

³⁷³Liv. 39.6-7.

³⁷⁴Plin. HN. 33.53.

³⁷⁵Gavrili, 2011, a.g.k., 48.

nedeniyle, şölenlerde arp kullanılması geleneğinin bu bölgelere özgü olabileceğini iddia etmektedir.³⁷⁶



Görsel 2.19. Antiocheia, Syria'daki Menander Evi'nden bir yer mozağındeki ziyafet sahnesinde solda arp çalan müzisyen, MS 3. yüzyıl, in situ.
Kaynak: Gavrilı, 2011, **a.g.k.**, 52.

İmparatorluk Dönemi'nde enstrüman çeşitliliğinde büyük bir artış karşımıza çıkmaktadır. *Tibia*, *lyra* ve arp türleri popülerliğini korurken filolojik kaynaklarda *cithara*, *cymbalum*, *crotalum*, *tympanum* ve *fistula* gibi enstrümanların varlığından söz edilmektedir. Filolojik kaynaklarda bahsi geçmediği halde ikonografide karşımıza çıkan bir dizi enstrüman vardır.

Pompeii'den bir freskte Erosların yer aldığı bir şölen sahnesinde, eğlenenler arasında oturarak enstrüman çalan bir Eros görülmektedir. Figürler sohbet ederken müziği de kendileri icra etmektedirler. Sahnenin solunda başında çelenk olan bir Eros'un *tuba*'ya benzer bir enstrüman çaldığı görülmektedir. Ziyafetlere ilişkin yazılı kaynaklarda bahsedilmediğinden bu enstrüman tam olarak saptanamamıştır ve ismi bilinmemektedir. Boyu genellikle 1-3 m. arası olan klasik *tuba*'dan farklıdır, zira oldukça kısadır ve parmak delikleri bulunmaktadır. Güçlü akustiği nedeniyle büyük çapta kamusal faaliyetler için elverişli bir enstrüman olan tubanın ziyafet gibi özel bir etkinlikte kullanılması sıra dışıdır. Belki de bu nedenle ve tubaya tam olarak

³⁷⁶Gavrilı, 2011, **a.g.k.**, 52-53.

benzemediğinden Gavrili bu enstrümanın farklı türde bir *tibia* olabileceğini belirtmektedir. Sahnenin mitolojik nitelikte olması, betimlenen enstrümanın gerçek ziyafetlerde kullanılma olasılığına şüpheyile yaklaşılmasına neden olsa da Gavrili, sanatçının kendi dönemindeki ziyafetlerde kullanılan bir enstrümanı tasvir etmesi gerektiğini ileri sürmektedir (Bkz. Görsel 2.20).³⁷⁷



Görsel 2.20. Pompeii'den bir fresk eskizinde Erosların ziyafet sahnesinde solda tuba benzeri bir enstrüman çalan Eros, MS 1. yüzyıl, Napoli Ulusal Arkeoloji Müzesi.
Kaynak: Gavrili, 2011, *a.g.k.*, 50.

Aynı enstrüman Roma'dan bir lahit üzerinde de görülmektedir. Etrüsk mezarlarındaki çok sayıda freskte ölüm teması ile tezat biçimde oldukça hayat dolu ve renkli yemek sahnelerinin betimlenmesi geleneği, Roma dönemindeki lahitler üzerinde sürdürülmüştür. *Kline* üzerinde uzanan bir erkeğin sahnenin merkezinde yer aldığı görülmektedir. Masanın üzerinde yiyecekler, etrafta tabaklar taşıyan köleler ve solda ise iki müzisyenin olduğu klasik bir ziyafet teması işlenmiştir. *Kline* üzerinde uzanan erkek Caecilius Vallianus'un kendi olmalıdır. Soldan ikinci kadın figürü *tuba*'ya benzeyen enstrümanı çalmaktadır. Bu figürün hemen yanında *kathedra* denilen dokuma sandalyede oturan bir kadının ziyafet bağlamında filolojik kaynaklarda bahsi geçmeyen bir başka enstrüman, yani *pandura* çaldığı görülmektedir. Gavrili kadının aslında

³⁷⁷Gavrili, 2011, *a.g.k.*, 49-50.

müzisyen değil, ölü ile ilgili bir figür olduğunu iddia etmektedir.³⁷⁸ Kadının ölüye yakın biçimde oturup doğrudan ölünün kendine bakması onu tanıdığına işaret ediyor olabilir. *Kathedra*'da oturması diğer figürlere kıyasla daha merkezde ve daha ayrıcalıklı bir konumda olduğuna dair bir izlenim uyandırmaktadır. (Bkz. Görsel 1.11). MS 3. yüzyıla tarihlendirilen birkaç farklı lahitte daha *pandura* çalan kadın figürlerine rastlanılmaktadır. Gavrili, *pandura*'nın ziyafet bağlamında yalnızca lahitlerde görülmesinden ötürü eğlenceden ziyade yasla ilgili bir çağrışımı olabileceğini ileri sürmektedir.³⁷⁹

Syria Eyaleti'nden bir mozaikte çeşitli enstrümanlar ve onları icra eden kadın müzisyenler betimlenmiştir. Bu enstrümanlar arasından ikisi filolojik kaynaklarda karşımıza çıkmamaktadır. Görselde dekoratif kumaşla kaplı uzun bir masaya yerleştirilmiş *hydraulis* çalan müzisyen görülmektedir. Eroslar ayaklarıyla körükleri hareket ettirerek müzisyene yardımcı olmaktadır. Sahnenin ön kısmında ise masanın üzerinde *acetabulum* ve icracısı görülmektedir. Müzisyen, altı üstlü dörder tane olmak üzere dizilmiş kaselerin ağız kısmına iki elindeki çubukla vurmaktadır (Bkz. Görsel 2.21).

³⁷⁸Gavrili, 2011, **a.g.k.**, 49-50 ve 54.

³⁷⁹Gavrili, 2011, **a.g.k.**, 55.



Görsel 2.21. *Mariamin'deki, Syria'dan bir Roma evinin triclinium'unda muhtemelen ziyafet sahnesi işlenmiş yer mozağında çeşitli enstrümanlar çalan kadınlar, MS 4. yüzyıl sonları, Hama Müzesi.*
Kaynak: Cottet, 2022a, a.g.k., 2.

MS 2. ve 3. yüzyıllarda, Hristiyanlığın pagan toplum içerisinde kendine bir yer edinmeye çalıştığı süreçte, Hristiyanların ve paganların fikir çatışması noktasında bu pagan enstrümanlar, Hristiyanlarca insanları doğru yoldan ayıran bir argüman olarak kullanılmaktadır. Dönemin Kilise Babaları'ndan Alexandrialı Klemenes köklü pagan ziyafetlerini büsbütün yererek insanları cezbeden müzik sanatına karşı temkinli olunmasını salık vermektedir. Bu hususta yazarın yergilerinin hedef tahtasında doğrudan enstrümanlar yer almaktadır:

“Şölen, akılcı eğlencelerimizden ve ölçsüzlükten zevk alan aptalca gece ibadetlerinden uzak dursun. Çünkü şölen, sarhoş edici bir *aulostur*; aşk köprüsünün, yani kederin zinciridir. Aşk, sarhoşluk ve anlamsız tutkular, topluluğumuzdan uzak olsun [...] İnsanlar zamanlarını *aulos*, *psalterium*, korolar ve danslarla, Mısır *krotos'u*³⁸⁰ ve bu tür ahlaksız eğlencelerle geçirirlerse utanmaz ve yola getirilemez bir hale gelirler; *cymbalum* ve *tympenum*‘ları çalarak bu çılgınlık enstrümanlarıyla yaygara koparırlar. Böyle bir ziyafet, bana öyle geliyor ki, ayan beyan bir sarhoşluk tiyatrosudur [...] Her uygunsuz görüntü ve ses, kısacası her utanç verici ahlaksızlık duyusu önlenmelidir. Gözü ve kulağı gıdıklayan,

³⁸⁰ *Κρότος* sözcüğü tıngırdamak, şingırdamak gibi anlamlara gelmektedir. Gavrili'nin de belirttiği üzere burada büyük olasılıkla *cymbalum* kastedilmektedir. Bkz. Gavrili, 2011, a.g.k., 42.

kadını zevk veren her şeye karşı tetikte olmalıyız. Kariyalı Musa'nın bozuk sesi ve hüznü notalarının büyü, ahlaksız ve zararlı müzik sanatıyla insanların ahlakını bozar, zihinleri alt üst eder.”³⁸¹

Caesareali Basileios'un pagan ziyafetlerine eşlik eden *tibia*, *cithara*, *psalterium* ve *tympanum* gibi enstrümanlardan söz etmesi ve akşam yemeklerinde lüks düşkünlüğü nedeniyle müziğin kullanılmasını sert bir dille eleştirmesi, MS 4. yüzyıl gibi geç bir dönemdeki katı Hristiyan doktrinine rağmen enstrümanların şölenlerdeki yerini koruyacak kadar sağlam köklere sahip olduğunu göstermektedir.³⁸²

2.5.2. Müzisyenler

Krallık Dönemi'ne ilişkin olarak her ne kadar çağdaş kaynağımız olmasa da Numa dönemi ziyafetlerinde müzikal uygulamaların kendine yer edinmeye başladığından bahsedilmiştir. *Tibia* ve *lyra* çalan müzisyenlerin varlığı, Quintilianus'un deyişiyle, “*ilkel bir yaşam süren bu kültürsüz savaşçıların dahi müzik öğrenimine önem verdiklerinin*” altını çizmektedir.³⁸³

Roma ordusunun MÖ 187 yılında Asia Minor'dan kadın arpçıları, yani *psaltria* ve *sambucistria*'yı getirmesiyle ziyafetlerin eskiye göre çok daha ihtişamlı ve masraflı hale geldiği bilinmektedir.³⁸⁴ Cumhuriyet Dönemi ile veriler arttıkça müzisyenlerin cinsiyetine dair de bilgi sahibi olmaktayız. Nasıl ki Romalı kadınlar eşleriyle birlikte ziyafetlere iştirak edebiliyorsa, görüldüğü üzere müzik icracıları için de bir cinsiyet ayrımı yoktur. Ayrıca müzisyenlerin bir kısmı yalnızca müzik hizmeti sunmakla görevli olabildiği gibi, bir kısmının da konuklara yalnızca enstrümanlarıyla değil bedenleriyle de hizmet etmeleri şaşırtıcı değildir. Zira Hellen *symposion*'larının ayrılmaz parçası olan *hetaera*'ların meziyetleri arasında enstrüman çalıp dans etmek de olduğu bilinmektedir. Hellen dünyasında *αὐλητρίς*, *ψάλτρια*, *σαμβυκίστρια*, ve *ορχηστρίδες* gibi sıfatların müzisyen/dansçı *hetaera*'lar için kullanıldığı bilinmektedir.³⁸⁵ Roma'ya gelen bu egzotik müzisyenler için de bu çift anlamlılığın geçerli olma olasılığı olmakla birlikte kaynaklarda açıkça fahişe olarak adlandırılmazlar. Ancak Yaşlı Plinius'un Romalıların edindiği bu yeni alışkanlıkları insanların ahlakını bozmakla eleştirmesinin

³⁸¹Clem. 2.4.20.

³⁸²Basil. 5. 156 ve 158'den aktaran Gavrili, 2011, **a.g.k.**, 43.

³⁸³Quint. Inst. 1.10.20.

³⁸⁴Liv. 39.6.6-7.

³⁸⁵Landels, 2000, **a.g.k.**, 76; Rocconi, 2015, **a.g.k.**, 84.

nedeni bu olabilir.³⁸⁶ Keza İmparatorluk Dönemi'nde ziyafetlere iştirak eden fahişe müzisyenler de bu geleneğin devamı gibi görünmektedir.

İmparatorluk Dönemi'nde erotik içerikli ziyafetlerin sayısı az değildir. Bu ziyafetlerde hizmet veren müzisyenler çoğunlukla *lyristria*, *tibicina*, *tibicen* ve *cymbalistria*'dır. Augustus dönemi şairlerinden Horatius ve Propertius'un dizelerinde müzisyen fahişelerin olduğu erotik şöenlere rastlamak mümkündür.³⁸⁷ Horatius, fildişi *lyra*'sıyla ünlü Lyde isimli bir fahişeden bahsetmektedir.³⁸⁸ Propertius ise gizli bir çimenlikte kendi için düzenlediği özel bir eğlenceyi detaylıca tasvir etmektedir. Bu eğlence için biri *cymbalistria* olan Roma'dan iki fahişe, bir *tibicen* ve bir cüce kiralamıştır. Lygdamus isimli bir köle Hellen şarabı servis ederken güzeller güzeli Phyllis *cymbalum* çalarak dans etmekte, ismi belirtilmeyen Mısırlı bir *tibicen* notalarını üflemekte, Magnus isimli cüce ellerini çırparak onlara eşlik etmektedir.³⁸⁹

Elbette ki yukarıda bahsi geçen müzisyenler ve enstrümanları yalnızca erotik bağlamlarla ilişkilendirilmezler. Plutarkhos'un Quaestiones Convivales adlı eserinde ziyafetlerde *tibia* ve *lyra*'yla birlikte *cithara*'nın işlevi ve eğlenenler üzerindeki etkisi tartışılmaktadır. Burada çizilen ziyafet tablosu son derece vakur ve ölçülüdür. *Citharoedus*'un hüzünlü notalardan ziyade neşeli parçalar çalması talep edilmektedir. Böyle bir isteğin şöen atmosferi için son derece ideal olduğu söylenebilir. *Aulos*'un³⁹⁰ ruha şarabın dahi veremediği dinginliği sağlayan hoş bir sesi olduğundan ve şöenlerde sükûnet atmosferi yarattığından söz edilmesi ise ilginçtir.³⁹¹ Zira oldukça tiz bir sese sahip olduğu bilinen bu enstrüman, Bacchus ve Cybele ritüellerinde ortamdaki coşkuyu artırmadaki ve müritlerin esrik bir ruh haline geçmelerini sağlamadaki rolüyle ünlüdür.³⁹² Sonraki ifadelerinde ise şarapla zayıflayan ruhlarda coşku uyandıran yönüne vurgu yapılmaktadır.³⁹³ Buradan hareketle, dini bağlamlarda yoğun bir heyecan vermek; şöenlerde ise hem sükûnet ve huzur ortamı yaratmak hem coşku uyandırmak için kullanıldığı olduğu söylenebilir. Plutarkhos, müziğin sesinin sohbeti fazla bastırmaması,

³⁸⁶Plin. HN 33.53.

³⁸⁷Hor. Epist. 1.14.25-26; Mart. 14.63.

³⁸⁸Hor. Carm. 2.11.21-24.

³⁸⁹Prop 4.8.

³⁹⁰Plutarkhos'un eserleri Hellence olduğundan *aulos* sözcüğünü kullanmıştır. Ancak daha önce de bahsedildiği üzere, Hellen *aulos*'u *tibia*'ya eş değer olduğundan bahsi geçen enstrümanı Roma dünyası bağlamında, *tibia* olarak değerlendirmekte bir sakınca yoktur.

³⁹¹Plut. Quaest. Conv. 7.8.4.

³⁹²Catul. 63-64.

³⁹³Plut. Quaest. Conv. 7.8.4.

konukların keyifli sohbetlerine yumuşak ve tatlı ezgilerle arka planda eşlik etmesi gerektiğini açıkça vurgulamaktadır.³⁹⁴

Martialis'in dizelerinden birinde de müzisyenin sohbetlere eşlik ettiği mütevazı bir akşam yemeği resmedilmektedir. Olasılıkla bir köle olan Condylus isimli bir *tibicen* hafif ezgilerle akşam yemeğini tatlandırmaktadır.³⁹⁵ Benzer biçimde Genç Plinius bir mektubunda eşi veya dostlarıyla olduğu akşam yemeklerinde *lyristes*'i dinleme alışkanlığından söz ederek oldukça sade ve mütevazı bir atmosfer oluşturmaktadır.³⁹⁶

MS 2. yüzyıldan itibaren Hristiyan yazarlar pagan ziyafetlerini ve katılımcılar ile müzik icracılarını şiddetle eleştirmektedirler. Antik dünyanın fikir ve pratiklerine zıt ilkelere sahip Hristiyan öğretisi, bu pratikler arasında en köklülerden biri olan şölenleri içkinin insanı sarhoş edip beynini bulandırdığı; müziğin, dansın ve içinde erotik performansların olduğu çeşitli gösterilerin ise eğlendirerek yoldan çıkardığı sakıncalı faaliyetler olarak görmektedir. Hristiyanlığın MS 4. yüzyıl dünyasında ulaştığı meşru ve etkin konuma rağmen, pagan şölenlerinde erotik atmosferin dahi varlığını sürdürdüğü görülmektedir. Basileios, "ahlaksız aktivitelerle" dolu ziyafetlerde sanatlarını icra eden genç *kitharodos*, *auletris* ve "zamanını çok kötü biçimde harcayan"³⁹⁷ *psaltria*'dan dem vurmaktadır.³⁹⁸ Bununla birlikte, müzisyenin yeteneği sayesinde elde ettiği rolün de bu süreçte değişmeden etkin konumunu koruyabilmesi dikkat çekmektedir. Basileios'un bir başka aktarımında, kalabalık ve son derece gürültülü bir akşam yemeğinde *lyristria*'nın parçasını çalmaya başlamasıyla sözler bıçak gibi kesilir ve bir saniye öncesinde elindeki enstrümanı gibi bir objeden fazlası olmayan müzisyen odak noktası haline gelir; sohbetin yerini ezgiler alır:

"İğ tutmak yerine köleliğinin baskısıyla *lyra* öğretilmiş, muhtemelen ücret ödediğiniz zavallı bir kadın var ki... Kolları çıplak, yüzü utanmaz biçimde *lyra*'ya doğru yönelir ve sonra enstrümanı çalmaya başlar. Ziyafetteki herkesin gözleri doğrudan oraya çevrilir, kulaklar sessizlik içinde tellerin ezgilerini dinler. Gürültü biter, kahkahalar ve ahlaksız konuşmalar kesilir."³⁹⁹

Geç dönemde Hristiyanlık'la birlikte değişmeye başlayan sosyokültürel yapının etkisiyle birlikte ziyafetlerde eğlenen ve eğlendiren rollerinde farklılık görülmeye

³⁹⁴Plut. Quaest. Conv. 7.8.4.

³⁹⁵Mart. 5.78.

³⁹⁶Plin. Ep. 9.36.

³⁹⁷*Psaltria*'nın Hellen dünyasında üstlenmiş olduğu "müzisyen fahişe" rolü hatırlanacak olursa, burada kastedilenin de fahişelik olma olasılığı yüksektir.

³⁹⁸Basil 5.156.35'ten aktaran Gavrilı, 2011, **a.g.k.**, 43.

³⁹⁹Basil. 5.158'den aktaran Gavrilı, 2011, **a.g.k.**, 43.

başlanır. Syria Eyaleti'nden bir mozaik, bu rolleri üstlenen iki grup yerine bir grubun her iki rolü de üstlendiği sıra dışı bir örnek sunmaktadır. Ne filolojik ne de ikonografik kaynaklar, bir *symposium*'a katılmış soylu ve varlıklı bir Romalıyı enstrüman çalıp dans ederken tasvir etmez. Ancak elimizdeki mozaik, betimlenen aktivite her ne kadar tartışmalı olsa da, istisnai bir örnek niteliğindedir. Sahnede her biri enstrüman çalan altı kadın ve iki Eros bulunmaktadır. Kadınlar yeşil, mor ve açık gri renklerinde, göğüs altından kemerli, taş ya da altın parçalarıyla süslenmiş uzun mantolar giymektedirler. Şatafatlı giysilerinin yanı sıra topuz yapılmış saçları ve altın renkli bileklik ve küpeleri ile oldukça zarif bir görünüme sahip bu kadınların varlıklı kimseler oldukları aşıkardır. Figürler kemerli kapıları olan yükseltilmiş ahşap bir zeminde durmaktadırlar. Sahnedeki enstrümanlardan *hydraulis* ve *acetabulum* ile icracılarına yukarıda değinilmişti (Bkz. Görsel 2.21). Sahnenin kalanına bakıldığında, en soldaki kadın figürünün Erosların arkasında saplı *cymbalum* çaldığı görülmektedir. Sağa doğru devam edildiğinde figürlerden biri *tibia* tutmaktadır, onun yanında *cithara*'sını çalmak üzere gibi görünen kadın vardır. En sağda kollarını iki yana açmış, parmak *cymbalum*'u çalan bir başka kadın vardır. Saygın iki hanımın *cymbalum* çalmasının alışılmadık bir durum olduğunun altı çizilmelidir. Kimi araştırmacılar buranın bir tiyatro sahnesi olduğunu öne sürse de sahnede mask ya da koro tasviri olmaması bu iddiayı zayıflatmaktadır. İki tiyatro oyunu arasında gerçekleştirilen bir müzik performansı olma ihtimali daha güçlüdür. Dunbabin'e göre odanın yarı dairesel yapısı, Geç Antik Çağ ziyafetlerinde popüler olan *stibadium*'un⁴⁰⁰ kullanıldığını göstermektedir. Gavrili de tasvir edilen enstrümanların ziyafetlerde kullanılanlarla aynı olduğunu vurgulayarak sahnenin bir ziyafeti yansıttığı konusunda Dunbabin'e katılmaktadır (Bkz. Görsel 2.22).⁴⁰¹

Sahnede herhangi bir erkeğin yer almayıp tamamen kadınlara has bir eğlencenin söz konusu olması önemlidir. Buraya bir parantez açmak gerekirse, Erosların varlığı istisnadır. Zira mitolojik figürler olarak sahnenin tamamen Geç Antik Çağ'ın niteliklerini barındırmadığını ve pagan kültürden kopulmadığını göstermektedirler. Müziği her biri kendi alanında uzman müzisyenler yerine soylu kadınların bizzat

⁴⁰⁰Sigma şekilli sedir.

⁴⁰¹Mozağin evin *triclinium*'unda yer alması da temanın saptanmasında önemlidir. Roma evlerinde odaların kullanım amaçlarıyla ilişkin sahnelerle süslenmesi yaygın bir gelenektir. Dolayısıyla *triclinium*'da yer alan bu mozağin bir ziyafet sahnesi olması da muhtemeldir. Bkz. Gavrili, 2011, **a.g.k.**, 59-60, 63-64 ve 66-67.

kendilerinin icra etmesi yaygın bir gelenek gibi görünme⁴⁰² bu durumu Hristiyanlık öğretisinin etkisiyle birlikte değişmeye başlayan ahlaki değerler çerçevesinde ele almak mümkündür. Eğlenen ve eğlendiren bağlamında kadın ve erkeklerin aynı ortamda müzik ve dansla eğlenmesi muhafazakar Romalıları rahatsız ettiği gibi⁴⁰³ Hristiyanlarca da sakıncalı görülmektedir.⁴⁰⁴ Nitekim bu açıdan bakıldığında, saygın hanımların usturupsuz bir enstrüman olarak görülen *cymbalum*'u kendi aralarında yaptıkları bir eğlencede çalmalarının sorun teşkil etmeyebileceği de düşünülebilir (Bkz. Görsel 2.21).



Görsel 2.22. *Mariamin'deki mozaikten detayda saplı cymbalum, parmak cymbalum'u, tibia ve cithara çalan müzisyenler.*
Kaynak: Cottet, 2022a, *a.g.k.*, s. 4.

2.5.3. Gades kızları

Romalılar için çoğunlukla soylu bir meziyet olarak görülmeyen dans, şöenlerde *tibia* ve *lyra* dinletisi kadar köklü bir uygulama olarak karşımıza çıkmaktadır. Macrobius bu uygunsuz aktivitenin seçkin kişilerin dahi sofralarında yer alması tezatlığına vurgu yapmaktadır.⁴⁰⁵

⁴⁰²Müzik yeteneğine ve hatta uzmanlığına sahip olduğu bilinen hatrı sayılır miktarda soylu kadın olduğu vurgulanmalıdır. Bkz. Sall. Cat. 25.1-3; Hor. Carm. 3.9; Hor. 3.15.13; Stat. Silv. 3.5.64-67; Plin. Ep. 4.19.

⁴⁰³Cic. Mur. 6.13; Juv. 11.162-175.

⁴⁰⁴Basil. 5.156 ve 158'den aktaran Gavrili, 2011, *a.g.k.*, 43.

⁴⁰⁵Macrobius Sat. 3.14.4.

Bilhassa yazılı kaynaklar, şölen danslarının imparatorluğun erken dönemlerinden çöküşün eşiğindeki geç döneme dek fazla değişmeksizin erotik çağrışımlara sahip olduğu izlenimini uyandırmaktadır. Kadın dansçılar performanslarını neredeyse her zaman *cymbalum* veya *crotalum* gibi enstrümanları çalarak icra etmektedirler. Bu anlamda, aynı şekilde *cymbalum* çalarak kıvrak figürlerle dans eden Syriyalı *circus* kızlarıyla da oldukça benzerlik göstermektedirler.⁴⁰⁶

Petronius'un *Satyricon*'unda yer alan Trimalchio'nun lüks akşam yemeği bölümünde⁴⁰⁷ *cymbalum* çalarak konukları eğlendiren bir kadın dansçıdan bahsedilmektedir. Misafirlerin yiyip içtikten sonra sarhoş olup sızdıkları bir anda çıkagelen *cymbalistria* enstrümanının tınılarıyla herkesi canlandırır.⁴⁰⁸ Metinde dansa doğrudan değinilmese de *cymbalum*'un dans ile eş zamanlı çalınan bir enstrüman olduğu bilindiğinden kadının konukları müziğiyle olduğu kadar dansıyla da canlandığı varsayılabilir.

Dansçılara dair oldukça kısıtlı olan bilgilerimizin büyük kısmı MS 1. yüzyıl sonları ile 2. yüzyılda ünlenen bir grup dansçı kız üzerinedir. Bu dansçılar kaynaklarda geldikleri kentin ismiyle, Gadesli kızlar olarak anılmaktadır. Gades (günümüzde Cádiz), Hispania Ulterior eyaletinde yer alan bir liman kentidir. Strabon'un (MÖ 64-24) Posidonios'tan (MÖ 135-51) aktardığına göre, Kyzikoslu Eudoxus Afrika'nın etrafını dolaşabileceğini düşünerek Güney İtalya'dan başlayarak sahil şeridince seyahat eder; Gallia'da bulunan Massilia'ya ve oradan da Gades'e gider. Hindistan'da satmak üzere gemisine Gades'ten fizikçiler ve zanaatkarlarla birlikte "müzik yeteneği olan köle kızları" (*μουσικὰ παιδισκάρια*) doldurur.⁴⁰⁹ Fear, Gades kızlarının teker teker veya grup olarak kiralanabildiklerine dikkat çekmektedir.⁴¹⁰ Bu anlamda, Gades kızları iyi organize edilmiş bir loncaya bağlı olabilirler.

Martialis'in dizelerinde Gadesli dansçıların performansına detaylı biçimde yer verilmektedir:

"İşte bu kadarcık yemeğim, -kim yadsıyabilir?-

Ancak, yalan dolan, uydurma duyulmaz burada,

⁴⁰⁶Circus kızları için bu tezde bkz. 2.4.3.

⁴⁰⁷Petronius'un Nero'nun ziyafetlerinin organizasyonundan sorumlu olması nedeniyle, eserinde yer verdiği lüks ziyafetlerin kendi dönemindeki ziyafetleri, bilhassa da Nero'nunkileri yansıttığı düşünülmektedir. Bkz. A. Güveloğlu (2020). *Cena Trimalchionis ve Eski Roma Mutfak Tarihindeki Yeri. Tarih ve Gelecek Dergisi* 6 (2), s. 361 ve 372.

⁴⁰⁸Petron. 22-23.

⁴⁰⁹Strab. 2.3.4.

⁴¹⁰Fear, 1991, **a.g.k.**, 75.

yüzün dingin uzanacaksın sofraya;
ne kalın bir tomar okuyacak efendin,
ne öğrendikleri biçimde, kıvıra kıvıra
kalçalarını sallayacak, çapkın çapkın,
kurtlarını dökerek, durup dinlenmeden
ne idüğü belirsiz⁴¹¹ Gades kızları...’’⁴¹²

Fear, Gades kızlarının kalçalarını kıvırma figürlerini günümüz Orta Doğu’sundaki oryantal dans stiline benzetmektedir.⁴¹³ Gades kızları için kullanılan *inprobis* sıfatı utanmaz, ahlaksız, ölçüsüz gibi oldukça olumsuz anlamlara gelmektedir. Bu tanımla birlikte şiirde tarif edilen oldukça hareketli dans figürleri, Gades kızlarının mesleği ve danslarının doğasına dair önemli çağrışımlar uyandırmaktadır. Bütün bu açıklamalar ışığında Fear ve Liljenstolpe, bu dansın oldukça erotik bir niteliği olduğunu vurgulamaktadırlar.⁴¹⁴ Ancak performansları cinsel dürtüleri harekete geçirmesine ve “ahlaksız” olarak nitelendirilmelerine karşın aynakların onlardan fahişe olarak bahsetmediğinin altını çizmek gerekmektedir.

Martialis’in şiirleri, ziyafet tablosuna Gades kızları eklendiği zaman eğlenen ve eğlendiren arasındaki sınırın büyük ölçüde kalktığı izlenimini uyandırmaktadır. Ziyafetlerde dansın işlevi eğlendirmek ve haz vermek üzere ikiye bölünmektedir. Dansla birlikte atmosfer erotik bir niteliğe bürünürken eğlenen kişi yalnızca seyirci olmaktan öteye geçip bir anlamda eğlenceye dahil olmaktadır:

“Baetica zillerinin sesine uyarak
sereserpe devinimlerde bulunan
Gades ölçüleriyle oynamasını bilen,
hani canlılık verebilen titrek Pelias’a...
Hekuba’nın kocasını uyarabilen
Hector’un ölüsünü yakmak üzere
hazırlanan odun yığının yanında,
eski efendisinin kor gibi yakar içini,
kurt gibi yüreğini kemirir Telethusa:
Hizmetçi diye sattı da adam onu,

⁴¹¹Metnin orijinalinde ahlaksız Gades kızları olarak çevrilmesi gereken “*Gadibus inprobis puellae*” tamlaması kullanılmıştır.

⁴¹²Mart. 5.78.

⁴¹³Fear, 1991, **a.g.k.**, 76.

⁴¹⁴Fear, 1991, **a.g.k.**, 76.

gerisingeri alıyor şimdi hatun olarak.”⁴¹⁵

Gades dansçılarının performanslarına çoğunlukla idiofonların eşlik ettiği bilinmektedir. Martialis elinde şingırdattığı bronz enstrüman ile dans eden Tartessuslu bir kızıdan söz eder.⁴¹⁶ Kullanılan *concrepo* fiili tıngırdamak, şakırdamak, parmak şaklatmak gibi anlamlara geldiğinden bahsi geçen enstrüman yüksek ihtimalle *cymbalum*’dur.

Iuvenalis’in dizeleri Gadesli kızların dans figürleri, dansa eşlik eden enstrümanlar ve dansın işlevine dair önemli veriler sunmaktadır:

“Belki şarkılar söyleyen erdemsiz kızlar korosunun
Gades’in şarkılarını söylemesini ve alkışlanarak
titrek kalçalarıyla yerlere çökmesini beklersin;
kocalarının yanına uzanıp seyrederek bu dansı gelinler,
herhangi birinin önlerinde anlatmaktan utanç duyacağı bir dans bu,
mayışmış aşkın kışkırtması ve zengin ısırganın keskin ısırışları;
ama karşı cins daha büyük zevk alır: gittikçe genişler ardından,
seslenişlerle ve bakışlarla ıslanıp aşka gelir.
Mütevazı evimde bu aşağılık şeylere yer yok. O dinlesin
Kastanyetlerin şakırtısını uğursuz şarkıların sözleriyle birlikte,
ağır kokulu kemerin altında duran insanlardan çekinen çıplak fahişeyi
[...]

Lacedaemonia mermeriyle döşenmiş yere şarabını tükürüp kayganlaştıran o adam.”⁴¹⁷

Bahsi geçen enstrümana gelindiğinde, kastanyet olarak çevrilmiş olan ve Latince çömlek parçası anlamına gelen *testa* sözcüğü yüksek ihtimalle *crotalum*’un yerine kullanılmıştır. Ancak bir başka yorum ise mevzubahis enstrümanın *scabellum* olabileceği yönündedir.⁴¹⁸ Bununla birlikte şair dans performansına şarkıların da eşlik ettiği bilgisini vermektedir. Şairin dansçılara olduğu kadar ev sahibi ve konuklara da ağır yergiler düzmesi, saygın konumdaki eğlenenin, dans aracılığıyla eğlenceye yakışksız biçimde dahil olmasının bazı Romalıları rahatsız edebileceğini göstermektedir. İnsanların içinde veya ölçülü bir eğlencede aklı başında olan hiç kimsenin dans etmeyeceğini belirten Cicero’nun söylemi de Roma ahlakına tehlike oluşturabilecek egzotik zevklere karşı temkinli olan gelenekçi düşüncenin ürünüdür.

⁴¹⁵Mart. 6.71.

⁴¹⁶Mart. 11.16.

⁴¹⁷Juv. 11.162-175.

⁴¹⁸Liljenstolpe, 2015, **a.g.k.**, 141.

Cicero'ya göre dans, ziyafetlere eşlik edebilecek en son şeydir.⁴¹⁹ Dansın Cumhuriyet Dönemi'nde temkinle yaklaşılan bir unsur olmasına rağmen İmparatorluk Dönemi'nde gelindiğinde ivme kazanabildiği görülmektedir. İuvenalis'in geleneksel bakış açısıyla "ahlaksız" dansların ve şarkıların olduğu görkemli ziyafetlere tepkili olduğunu açıkça belirtmesi, bu ivmeye rağmen dansın bazı kesimler tarafından pek hoş karşılanmadığını göstermektedir.

Araştırmacılar, Gadesli dansçıların betimlendiği herhangi bir görselin mevcut olmadığını ileri sürseler de Roma'dan bulunan mozaikteki (Bkz. Görsel 3.1.2.7) şölen sahnesinde ellerinde *crotalum*'la kalçalarını sallayarak dans eden iki kadın figürü dikkati çekmektedir. İlk olarak mozağin Gadesli dansçılar hakkında bilgi edindiğimiz filolojik kaynaklarla çağdaş olduğu belirtilmelidir. Bunun yanı sıra mozaikte filolojik kaynaklarda tasvir edilen dans figürleri ile benzerlik olması, kadınların ellerinde görülen *crotalum*'un Gades kızları tarafından kullanılması ve erotik çağrışımlar içeren transparan giysiler giymeleri, burada tasvir edilen figürlerin Gadesli dansçılar olabileceğini düşündürmektedir (Bkz. Görsel 2.23).



Görsel 2.23. *Santa Sabina, Roma'dan bir mozaikteki ziyafet sahnesinden detayda kadın dansçılar, MS 2. yüzyıl.*

Kaynak: Morgan, 2017, a.g.k., 88.

Gadesli kızlara ilişkin olarak şimdiye dek incelenen tanıklıkların tümünde evlerde düzenlenen akşam yemeği eğlencelerinden bahsedildiği görülmektedir. Ancak

⁴¹⁹Cic. Mur. 6.13.

Statius, *Silvae* adlı eserinde Domitianus dönemindeki Saturnalia bayramında Gades kızlarının varlığından söz ederek sıra dışı bir örnek sunar.⁴²⁰ Bu, Gades kızlarının yalnızca özel mekanlarda değil, kamusal alanda da yeri olduğuna dair önemli bir referanstır.

Gadesli kızların Roma ziyafetlerindeki varlığından bahseden ve yukarıda tartışılan kaynakların MS 1. yüzyıl sonları ile 2. yüzyıla yoğunlaşması -Strabon bir istisnadır çünkü Roma'daki varlıklarından bahsetmez- bu dönemlerde popüler olduklarını göstermektedir. Martialis'in dansçı kızlara ilişkin dizelerinde Gades dışında Hispania'da yer alan Baetica ve Tartessus⁴²¹ olmak üzere iki yer isminden daha söz ettiği de belirtilmelidir.⁴²² İmparatorluğun erken ve orta dönemlerinde Hispania'nın profesyonel dansçı kızlarıyla ünlendiği görülmektedir.

Erotik danslar Hristiyanların bu konudaki katı görüşleri karşısında ziyafetlerdeki yerini korumaktadır. Evinde dansçılarla birlikte mim sanatçısı ve fahişeleri ağırlayanlar ağır eleştirilere tabi tutulmaktadır.⁴²³

2.5.4. Şarkılar

Filolojik kaynaklar enstrümanlara eşlik eden şarkılardan söz etse de bu konuda detaylı bilgi vermemektedir. Öyleyse ziyafetlerde şarkıların icracıları kimlerdir? Kaynaklarda şarkıcı olarak tanımlanan spesifik bir gruptan bahsedilmediğinden şölen şarkıları büyük olasılıkla müzisyen ve belki de dansçılar tarafından söylenmektedir.

Tibia eşliğinde söylenen şölen şarkıları, Romalıların atalarının sofralarında yer edinen eski bir uygulamadır. Cicero, konukların sırayla ünlü adamlara methiyeler düzdüğü şölen şarkılarından söz etmektedir. Şarkılar burada akla ve ruha dinginlik vermek gibi soylu bir işleve sahiptir.⁴²⁴ Ruhun zapt edilemez yabani tarafının şarkılarla dizginlenebileceğine dikkat çeken ileri süren Plutarkhos'un ifadeleri de benzerlik taşımaktadır. Ayrıca, *tibia* ve *lyra* ikilisine eşlik eden bir şarkı olmadığı takdirde bunun

⁴²⁰Stat. Silv. 1.6.

⁴²¹Antik çağda Gades ve Tartessus sıklıkla özdeşleştirildiğinden şairin Tartessus ile Gades'i kastediyor olabileceği düşünülmektedir. Bkz. Avien. 269; Sil. Pun. 8.13.4; Val. Max. 5.339'den aktaran Fear, 1991, **a.g.k.**, 77 ve 79.

⁴²²Mart. 6.71 ve 11.16.

⁴²³Basil. 5.156.35'ten aktaran Gavrili, 2011, **a.g.k.**, 43; Chrys. PG 48.8'den aktaran Gavrili, 2011, **a.g.k.**, 44.

⁴²⁴Cic. Tusc. 4.3.

sıkıcı bir dinleti olacağını ileri sürmesi, hakkında fazla bilgi sahibi olmasak da bu şarkıların eğlencedeki önemine işaret eder.⁴²⁵

İlerleyen süreçte şarkılar da tıpkı dans gösterileri gibi erotik bir boyuta da sahip olmaya başlamıştır. Propertius, tertip ettiği küçük bir eğlence de şarkılar söyleyen müzisyen fahişelerden söz etmektedir.⁴²⁶ MS 1. yüzyıl sonları ve 2. yüzyıllarda şölen şarkıları Gadeslilerin performansının bir parçası olarak karşımıza çıkmaktadır. Filolojik kaynaklarda bahsi geçen “Gades şarkıları” Hispania’dan dansla birlikte şarkıların da ithal edildiğini göstermektedir.⁴²⁷ Iuvenalis’in Gades şarkılarını uğursuz olarak tanımlaması, şarkıların niteliğinin de şölenlerin atmosferine göre değişebileceğini göstermektedir.⁴²⁸

Hristiyan yazarlar, şölen şarkılarını sarhoşluğun ve beraberinde şeytanların eşlikçisi olarak nitelendirmektedirler.⁴²⁹ Kilise Babaları’ndan Ioannes Khrysostomos, pagan şölenlerinde konukları cezbeden şeyin *ασματα πορνικα*, yani pornografik şarkılar olduğunu ve fahişelerin de yer aldığı bu eğlencelerin adeta şeytana davetiye olduğunu ileri sürmektedir.⁴³⁰

MÖ 2 ila MS 2. yüzyıl gibi geniş bir aralığa tarihlendirilen Tralleis’ten (Aydın)⁴³¹ bir mezar yazıtında, Seikilos’un Şarkısı olarak anılan tarihin en eski bestelerinden biri yer almaktadır. Antik dönemden günümüze ulaşan çok nadir müzik bestelerinden biri olması açısından oldukça kıymetlidir. Yazıttaki Hellenic şarkı sözleri, notaları ile birlikte işlenmiştir ve Phryg ya da Ionia ölçüsüyle yazıldığı düşünülmektedir. Şarkının bir mezar yazıtında yer alması cenaze ritüelleriyle ilişkili gibi görünse de bazı araştırmacılar tarafından, antik dönemde tanrıları veya kahramanları yüceltmek amacıyla, *lyra* eşliğinde söylenen ziyafet şarkıları olan *skolion* (*σκόλιον*) olarak nitelendirilmektedir. Şarkı, ölümden sonraki yaşam çerçevesinde ikonografide sıklıkla temsil edilen cenaze şölenleri bağlamında ele alınırsa, *skolion*

⁴²⁵Plut. Quaest. Conv. 7.8.4

⁴²⁶Prop. 4.8.

⁴²⁷Mart 3.63; Juv. 11.162-163.

⁴²⁸Juv. 11.162-175.

⁴²⁹Clem. 2.4.20; Chrys. PG. 48.8’den aktaran Gavrili, 2011, a.g.k., 44.

⁴³⁰Chrys. PG 55’ten aktaran Gavrili, 2011, a.g.k., 44.

⁴³¹Yazıt, 1882-1883 yıllarında Aydın-İzmir Demiryolu inşası sırasında bulunmuş ve inşaat firmasının yetkilisi Edward Pulser tarafından Danimarka’ya kaçırılmıştır. Günümüzde hala Danimarka Milli Müzesi’nde sergilenmektedir.

olarak değerlendirmek mümkün olabilir. Şarkının şu dizeleri, ölüm ve yaşam arasındaki hassas dengeye, hem hüznü hem neşeli biçimde işaret etmektedir.⁴³²

“Yaşadığın müddetçe dertsiz tasasız ol
Hiçbir şeyin seni üzmesine izin verme
Hayat çok kısa
Ve zaman her şeye gebedir.”⁴³³

2.6. Düğünlerde Müzik

Resmi bir biçimde hayatlarını birleştiren iki insanın bu olayı sevdikleriyle birlikte kutladıkları düğün törenleri, çağları aşan bir gelenektir. Antik çağda evlilik, fiilen iki kişiyi birleştirse de aslında politik, sosyal ve hukuki çıkarların birlikteliğidir ve düğün ritüellerinin neredeyse her bir aşamasında görülebileceği gibi kesinlikle kutsaldır. Günümüzdeki anlamından çok farklı biçimde, çoğunlukla pragmatik bir çerçevede gerçekleşse de her daim coşkulu biçimde kutlanagelmıştır. Ziyafetlerle, dualarla, kurban ve sunularla dolu bu kutlamaları müziksiz düşünmek elbette ki olanaksızdır. Zira tıpkı günümüzde olduğu gibi kutlamaları coşkulu kılan en önemli unsur enstrümanlara eşlik eden dans ve şarkılardır.

Roma düğün ritüellerine değinilmeden önce, ona öncüllük teşkil etmesi açısından Hellen ritüellerine genel hatlarıyla değinmekte fayda vardır. Öncelikle Hellen düğünlerinin işleyişine dair zengin bilgilerimizi oluşturan edebi ve arkeolojik verilerin sayısı oldukça fazladır. Düğünlerde kullanılan *loutrophoros* ve *lebes gamikos* gibi kapların üzerinde, işlevlerine uygun biçimde düğünle ilgili sahnelerin yer alması, önemli veriler sağlamaktadır. Üç gün süren düğün töreni boyunca çeşitli ritüeller gerçekleştirildiği bilinmektedir. Gelin ve damadın evlerinde verilen ziyafetler, tanrıça Artemis’e yapılan sunular, gelin banyosu ritüeli ve nihayetinde çiftin bir araba üzerinde, coşkulu bir kalabalık, meşaleler, müzik ve şarkılar eşliğinde yeni evlerine doğru yöneldikleri tören alayı, klasik bir Atina düğününün özetidir.⁴³⁴

Roma düğünlerine ilişkin bilgilerimiz Hellenlerinki kadar detaylı değildir; yapılan kutlamalardan ziyade evlilik kurumu ile alakalı hukuki veriler daha ağır basmaktadır. Elimizdeki kısıtlı bilgiler, Roma düğünlerinin de benzer bir dizi ritüeli

⁴³²A. Civelek (2013). Seikilos’un Şarkısı. (Ed: M. Tekocak) Suna-İnan Kırac Akdeniz Medeniyetleri Araştırma Enstitüsü s. 155-156-157.

⁴³³Civelek, 2013, **a.g.k.**, 156.

⁴³⁴C. Sánchez and M. Ellart (2012). Marriage, Greece and Rome. (Ed: R. S. Bagnall). Malden: Blackwell Publishing, s. 2.

içerdiğini göstermektedir. Kurban ritüelinin ardından *auspex* ve şahitlerin huzurunda evlilik sözleşmesinin imzalandığı resmi töreni şenlikler takip etmektedir. Gelinin kocasının evine doğru giderken ona meşalelerle eşlik eden küçük çocuklar, nedimeler ve yakınlarının yer aldığı ve müzik ile neşeli şarkıların sokaklarda yankılandığı tören alayı, kutlamalarda mercek altına alınacak esas kısımdır.⁴³⁵

Aşağıda detaylı biçimde değerlendirilecek olmakla birlikte, eğlence hayatına dair ele alınan aktiviteler arasında, Romalıların eğlence yaşamına izleyici veya dinleyici konumunda değil, müzik ve şarkılarla birlikte aktif katılımcı olarak dahil olduğu tek organizasyonun düğünler olduğu vurgulanmalıdır.

2.6.1. Enstrümanlar

Düğünlerde enstrüman kullanımıyla birlikte şarkı söyleme ve dans etme geleneğinin oldukça eskiye dayandığını Homeros'un destanlarından biliyoruz.⁴³⁶ Mitolojik öykülerde bahsi geçen düğünlerde Apollon tarafından çalınan *lyra* oldukça yaygın olmakla birlikte⁴³⁷ Hellen dünyasında en popüler düğün enstrümanı *aulos* olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu gelenek Etrüsk düğünlerinde de devam etmiştir. İtalya'da MÖ 6/5. yüzyıldan itibaren *tibia*'nın eşlik ettiği, çoğunlukla temayla tezat oluşturacak biçimde lahitler üzerinde gördüğümüz Etrüsk düğün sahneleri karşımıza çıkmaya başlamaktadır. Tüm bu gelişmeler, Hellen ve Etrüsk etkisiyle Roma düğünlerinde de oldukça popüler hale gelmiştir.⁴³⁸

Evlilik sözleşmesinin imzalandığı resmi törenin ardından gerçekleşen ve *domum deductio*, yani gelinin yeni evine götürülmesi olarak bilinen, düğünün en popüler ve coşkulu olayı, hava kararana kadar devam etmektedir. Bu esnada düğüne bizzat katılanlarla birlikte evlerinin önünden geçmekte olan coşkulu kalabalığın gürültüsüne maruz kalan insanların kulakları, *tibia*'nın uğultusuyla dolmaktadır. *Tibia*'nın gizem dinlerinde -bilhassa Bacchus ve Cybele ritüellerinde- oynadığı rol de göz önüne alındığında, yapısı gereği mistik ve adeta hüznü tınılara sahip olması, düğün gibi sevinçli bir atmosfere oldukça tezat oluşturması açısından sıra dışıdır. Sevgilisi Cynthia'yı terk etmek zorunda kalıp bir başkasıyla evlendiğini tahayyül eden

⁴³⁵K. K. Hersch (2010). *The Roman Wedding Ritual and Meaning in Antiquity*. Cambridge: Cambridge University Press, s. 130 ve 227.

⁴³⁶Hom. Il. 491–496.

⁴³⁷Hom. Il. 24.62–63.

⁴³⁸Gavrili, 2011, **a.g.k.**, 80.

Propertius, dizelerinde, sevgilisinin yaşayacağı yası onun ağzından aktarırken hayali düğün alayındaki *tibia*'nın hüznünlü ezgilerine şu şekilde değinmektedir:

“Başımın bedenimden ayrılmasına katlanmayı göze alabilseydim eğer, bir gelinin ya da bir kocanın kaprisiyle tutkumuzun ateşini söndürebilir, bana sonsuza dek kapalı olan evinin yanından geçebilir ve yaşlı gözlerle arkama, ihanete uğradığım o eşiğe bakabilirdim. Ah, şu düğün *tibia*'sının uğultusu, cenaze *tuba*'sından bile daha hüznünlü geliyor bana.”⁴³⁹

Düğün *tibia*'sı ve cenaze *tuba*'sı arasındaki tezat, şairler için popüler bir motif gibi görünmektedir. Bir yüzyıl sonra Ovidius'un dizelerinde kendini terk edip Korinth kralının kızıyla evlenen Iason'un ardından yas tutan Medea da aynı benzetmeyi kullanmaktadır: “*Birdenbire kulaklarıma Hymenaeus'un ilahisi dolup gözlerimin önüne alev alev yanan meşalelerin parıltısı geldiğinde; tibia senin için bir düğün havası, benim içinse tuba'dan daha hüznünlü biçimde notalarını döktüğünde, içim korkuyla doldu.*”⁴⁴⁰

MS 4. yüzyılda da *tibia*'nın düğünlerdeki en popüler enstrüman olduğu görülmekle birlikte buna ek olarak Claudius Claudianus (MS 370-410) *lyra*; Ioannes Chrysostomos *cymbalum* kullanımından bahsetmektedir.⁴⁴¹

Önceki yüzyıllara ait yazılı kaynaklar çoğunlukla tören alayındaki müzikten söz etse de MS 7. yüzyıla tarihli gümüş bir tabakta el sıkışmakta olan gelin ve damadın evlilik ahdinin gerçekleştiği anda, sağ ve sol köşede *aulos*'larını⁴⁴² üflemekte olan müzisyenlerin varlığı göze çarpmaktadır. Aradaki bu yüzyıllar içerisinde, *aulos/tibia*'nın düğünlerdeki popüleritesini koruduğunun altını çizmek gerekmektedir (Bkz. Görsel 2.24).

⁴³⁹Prop. 2.7.7-12.

⁴⁴⁰Ov. Her. 12.137-142.

⁴⁴¹Claud. Carm. Min. 10.195 ve Chrys. PG 54.486'dan aktaran Gavrili, 2011, **a.g.k.**, 81-82.

⁴⁴²Enstrümanlar tek kamışa sahip oldukları için *tibia* olarak değil, *aulos* olarak değerlendirilmiştir.



Görsel 2.24. *Constantinopolis'ten bulunmuş gümüş bir tabakta bir düğüne eşlik eden iki tiben, MS 7. Yüzyıl, Lefkoşa Kıbrıs Arkeoloji Müzesi. Kaynak: Gavril, 2011, a.g.k., 84.*

Apuleius, *tibia zygia* denilen ve literatüre “düğün *tibia*’sı” olarak geçen bir *tibia* türünden söz etmektedir. *Tibia ziygia*’yı diğer *tibia*’lardan ayıran şeyin teknik bir fark mı kullanım alanından kaynaklanan bir fark mı olduğunu söylemek oldukça zordur. Gönülsüz yapılan bir evliliği resmettiği için o da Propertius ve Ovidius gibi, *tibia zygia* ezgilerinin hüznü tarafına vurgu yapmakta, acılı Lydia ezgilerinden bahsetmektedir.⁴⁴³

2.6.2. Düğün şarkıları ve koro

Roma düğünlerinde söylenen şarkıların da tıpkı düğün ritüelleri gibi Hellen ve Etrüsklerden devşirme olduğu görülmektedir. Aşağıda detaylı biçimde tartışılacağı üzere, devam eden ritüeller boyunca, düğünün her bir aşamasında farklı farklı şarkılarla hem eğlenilmekte hem de evlilik kutsanmaktadır. Cumhuriyet Dönemi düğün eğlencelerine dair fazla verimiz olmasa da İmparatorluk Dönemi boyunca, ritüellerin çok da fazla değişmeden süregeldiği filolojik kaynaklardan takip edilebilmektedir. Üstelik tören alayı esnasında atılan neşeli çığlıklar ve çiftin odasının önünde söylenen mahrem koro şarkıları, yüzyıllar boyunca düğünlere renk katmaya devam etmiştir.

⁴⁴³Apul. Met. 4.33.

2.6.2.1. Fescennini versus

Fescennini versus, yani *fescenninus* dizeleri, bir Etrüsk kenti olan Fescennia/Fescennium'da, hasadın iyi geçmesi için söylenen ve apotropeik⁴⁴⁴ fonksiyonu bulunan kaba saba halk şarkılarıdır. Bu gelenek, Titus Livius'un aktardığına göre, dramının ortaya çıkışıyla da bağlantılı olarak Roma'da da görülmeye başlanmıştır.⁴⁴⁵ Gündelik yaşamda, yoğun biçimde hiciv içeren bu şarkılar yoluyla insanların birbirlerine sataşarak alay etmesi geleneği öyle bir boyuta ulaşmıştır ki, Roma'da bu tarz kaba ve küfürlü sözlerin söylenmesini yasaklayan bir yasa çıkarılmıştır.⁴⁴⁶ Filolojik kaynaklardan öğrendiğimiz kadarıyla *fescenninus*'in düğünlerde şarkı olarak kullanılma biçimi de benzer şekilde müstehcen unsurlar taşımaktadır.⁴⁴⁷ MS 2. yüzyılda yaşamış ünlü hatip Calpurnius Flaccus'un *declamatio*'sunda geçen "*Fescenninus şarkıları söylemedikçe, bir erkek baba olamaz mı?*" söylemi, düğün ritüelleriyle ilgili olduğu kadar aile içindeki bereketle de yakından ilişkili olduğunu ortaya koymaktadır.⁴⁴⁸

Bu müstehcen şarkıların tören alayı esnasında, gelin ve damatla alay etmek amacıyla seslendirildiği düşünülmektedir. *Fescennines* şarkılarından Catullus, Seneca ve Claudianus'un aşağıda detaylı olarak açıklanacak olan *epithalamium*'ları içerisinde bahsedilmektedir.⁴⁴⁹ Hristiyan yazarlar ise bu şarkıları ahlaka uygun bulmadıklarından şiddetle eleştirmektedirler.⁴⁵⁰

2.6.2.2. Epithalamium

Epithalamium (ἐπιθαλάμιον), kökeni Hellenlere dayanan bir edebi geleneği ifade etmektedir. Gelin ve damadı övmek ve genç kız ve genç erkeklerden oluşan iki ayrı koro tarafından seslendirilmek üzere yazılan düğün şarkılarıdır. Niteliği gereği *fescenninus* şarkılarından ayırt edilmesi oldukça güçtür ve bu iki türün aynı gelenekten türediği düşünülmelidir. Ünlü Hellen lirik şair Sappho (MÖ 630-570) tarafından edebi bir forma dönüştürüldüğü bilinen bu şarkılar, Roma döneminde de gelişmeye devam

⁴⁴⁴Kötü büyülerini etkisiz hale getirme veya kötü ruhlardan koruma işlevine sahip olduğuna inanılan, genel anlamda her türlü kötülüğü uzaklaştırdığı düşünülen nesneleri/eylemleri ifade eden kavramdır.

⁴⁴⁵Liv. 7.2.4-7; N. Ş. Şahin (2008). *Eski Çağ Şiirinde Epithalamium*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, s. 5.

⁴⁴⁶Hor. Ep. 150-153.

⁴⁴⁷Hor. Ep. 144-153; Sen. Med. 110-115.

⁴⁴⁸Calp. Flacc. Decl. 46.11'den aktaran Hersch, 2010, **a.g.k.**, 154.

⁴⁴⁹Catull. 61; Sen. Med. 110-115; Claud. Carm. Min. 25.

⁴⁵⁰Chrys. PG 60.301 ve 61.103'ten aktaran Gavrili 2011, **a.g.k.**, 82.

etmiş ve Erken İmparatorluk'tan geç döneme dek Catullus, Statius ve Claudianus gibi isimler, ünlü *epithalamium*'lar kaleme almışlardır.⁴⁵¹

Bu dizeler tören alayı sonrasında, gelinin yeni evine geldiği ve damatla odalarına geçtikleri o mahrem anda⁴⁵², genç kız ve genç erkeklerden oluşan iki koro tarafından dönüşümlü biçimde seslendirilmektedir. Latin yazarlar tarafından Hellenlerin dönüşümlü koro geleneğinin değiştirilip tek bir koroya indirgenebildiği görülmektedir.⁴⁵³ Seneca'nın Medea oyununda Iason ve Creusa için yazılmış *epithalamium* kısmında yalnızca genç erkekler tarafından damada methiyeler düzülmektedir:

“Hoşgörülecek, ey gençler, oynayın, şakalaşın,
ey gençler, şarkılar söyleyin, atışın karşılıklı:
efendilerimizin aleyhine böyle yasal bir izin, bilin ki bir daha kolay çıkmaz
Thyrsus taşıyan Lyaeus'un güzel, soylu oğlu,
artık zamanı geldi, yak şu çatal çatal çırağını;
o gevşek parmaklarınla savur cümbüş alevini.”⁴⁵⁴

Catullus'un 61. *epithalamium*'unda ise yalnızca bakire kızlardan oluşan tek bir koro tarafından gelin yüceltilmektedir.⁴⁵⁵

“Benzer bir günü bekleyen,
genç kızlar, siz de hep birlikte
söyleyin haydi, hep bir ağızdan
“Ey Hymenaeus Hymen,
Ey Hymenaeus Hymen!”
[...]
Yükseltin ey çocuklar çıraları:
ateşten duvağın geldiğini görüyorum

⁴⁵¹E. F. Wilson (1948). Pastoral and Epithalamium in Latin Literature. *The University of Chicago Press* 23 (1), s. 35; Catullus, 61. *epithalamium*'unu gerçek bir düğün töreni, Romalı devlet adamı ve general Manlius Torquatus (MÖ 4. yüzyıl) ile Aurunculeia'nın evliliği için kaleme alırken 62. *epithalamium*'unda genel bir düğün töreninden söz etmektedir. 64. *epithalamium*'u ise mitolojik temalı olup Thetis ve Peleus'u kutsamaktadır. Bkz. Catull. 61-62, 64; Statius'un ünlü *epithalamium*'u Romalı senatör Lucius Arruntius Stella (MS 1/2. yüzyıl) ve karısı Violentilla onuruna. Bkz. Stat. Silv. 1.2; Claudianus'unkinde ise Roma imparatoru Honorius (MS 393-423) ve Maria'nın evliliğinden söz edilmektedir. Bkz. Claud. Carm. Min. 25.

⁴⁵²Catullus'un “*Kapayın kapıları bakireler: Yeterince oynadık. Ama siz, erdemli çift, mutlu yaşayın, yorulmaz bir sevişmeyle, var edin sağlıklı gençliğinizi!*” dizelerinde de açıkça görülmektedir. Bkz. Cat. 61.

⁴⁵³Catullus'un 61. *epithalamium*'unda tek bir kız korosu varken 62. *epithalamium*'unda erkek ve kızlardan oluşan iki koro yer almaktadır.

⁴⁵⁴Sen. Med. 110-115.

⁴⁵⁵Catull. 61-62.

gidin uyum içinde, şarkı söyleyin

[...]

Baksana kocanın evi senin için

nasıl zengin, nasıl mutlu:

bırak, sana hizmet etsin...⁴⁵⁶

2.6.2.3. Düğün nidası: Talasius/Hymenaios!

Hellenlerin düğün tanrısı ve aynı zamanda düğün şarkısı Hymenaios ya da Hymenaeus (Ύμην), Roma’da çoğunlukla Talasius⁴⁵⁷ ismiyle karşılık bulmaktadır. Bu gelenek, Romalıların yerli Sabin efsanesiyle harmanlanmıştır. Söz konusu efsaneye göre genç ve güzel Sabin kadınlarından biri, Talasius’un adamları tarafından kaçırlır ve yol boyunca kimsenin kıza yaklaşmaması için onun Talasius’a eş olarak götürüldüğü haykırılır. Bu haykırış, yüzyıllar içerisinde Talasius isminin düğün alaylarında ünlü bir nidaya dönüşmesine vesile olmuştur. Mutlu bir evlilik sürdürdüğü için, düğünlerde iyi şans getirmesi adına isminin anılması bir gelenek halini almıştır.⁴⁵⁸ Talasius’un basit bir nida olarak mı atıldığı yoksa melodili biçimde, bir şarkı gibi mi söylendiği hususu ise tartışmalıdır. Livius, Talasius’u bir çığlık olarak nitelendirirken Plutarkhos, Talasius’un “söylendiğinden”⁴⁵⁹ söz etmektedir. Bu efsanevi çığlık, aynı zamanda koro şarkısı içerisinde de yer alıyor gibi görünmektedir. Zira Catullus’un ünlü *epithalamium*’larında tanrının ismi sürekli anılmaktadır: “*Ey Hymenaeus Hymen!*”⁴⁶⁰

Catullus’un dizelerinde Hymenaios, “gelini kocasına götüren” olarak nitelendirilmektedir. Tanrı, gelinin yeni evine ve kocasına götürüldüğü tören alayındayken ona şarkılar aracılığıyla eşlik etmektedir. Roma kültüründe Talasius/Hymenaios, keyifli bir düğün şarkısı olmaktan daha derin bir anlama sahiptir. Nitekim, bu nidalar, geline yeni hanesine doğru giderken koruyucu bir tanrı olarak eşlik ederken yeni çiftte evliliklerinde uğur getirip onları aşk ile bağladıktan sonra bereketi ile evliliğin bir çocukla taçlandırılmasını sağladığına inanılmaktadır.⁴⁶¹

⁴⁵⁶Catull. 61.

⁴⁵⁷Talasius, Talassus veya Talassio olarak da bilinmektedir.

⁴⁵⁸Liv. 1.9.11; Plut. Quaest. Rom. 31.

⁴⁵⁹Plutarkhos’un kullandığı *αἰδω* fiili şarkı söylemek anlamına gelmektedir.

⁴⁶⁰Catull. 61.

⁴⁶¹Liv. 1.9.11; Catul. 61.

2.6.3. Dans

Yazılı kaynaklar, neşeli düğün şarkılarına eşlik eden danslardan fazla bahsetmemektedirler. Athenaios, bir Hellen düğününde *epithalamium* söyleyen dansçı erkeklere eşlik eden *nymphē*'ler gibi giyinmiş dansçı kızlardan söz etmektedir.⁴⁶² Hellen düğün geleneklerinin büyük ölçüde Roma'ya geçtiği düşünüldüğünde, şarkı söyleyen genç erkek ve kız gruplarının danslarıyla performanslarını renklendirmiş olabileceklerini söylemek çok da yanlış olmayacaktır. Bununla birlikte, Hristiyan yazarların keskin söylemleri pagan düğünlerinde dansın varlığına daha belirgin şekilde işaret etmektedir. Khrysostomos, düğünlerin vakurluğunu ortadan kaldıran “şeytani” dansları şiddetle yermekte ve kilise düğünlerinde hiçbir şekilde enstrümanlara ve dansa yer olmadığının altını çizmektedir.⁴⁶³

⁴⁶²Ath. 4.4.

⁴⁶³Chrys. PG 54.486, 61.103 ve 62.387'den aktaran Gavrili 2011, **a.g.k.**, 82-83.

SONUÇ

Roma Uygarlığı'nın sosyal yaşamı içerisinde önemli yer teşkil eden alanlardan biri olan eğlence hayatı, bilindiği üzere tiyatro oyunları, pandomim gösterileri, gladyatör müsabakaları, *Circus Maximus* yarışları, ziyafetler ve düğünler olarak farklı kategorilere ayrılabilir. Bu uygulamalardaki müziğin etkin rolü, birbirini tamamlayan filolojik ve arkeolojik veriler ile desteklenmektedir. Roma İmparatorluğu, emperyal bir anlayışla, lideri olduğu Akdeniz'in farklı farklı bölgelerinde karşılaştığı yeni kültürler kanalıyla enstrümanlarını zenginleştirirken eğlence yaşamında kullanmak üzere hazinesini egzotik ezgiler ve dansçılarla doldurmayı da ihmal etmemiştir.

Üflemeli, telli, vürmalı ve titreşimli olmak üzere her türden enstrüman, Roma dünyasında kendine bir kullanım alanı bulmuştur. Romalılar, askeri fetihler ve ticari ilişkiler aracılığıyla Etruria, Yunanistan, Küçük Asya, Yakın Doğu ve Mısır'da tanıştıkları enstrümanları toplumsal hayatlarına dahil etmişlerdir. Erken dönemlerde bir elin parmaklarını geçmeyen enstrüman sayısı, imparatorluğun geç dönemlerine gelindiğinde oldukça geniş bir yelpaze oluşturmaktadır. Roma, belirli bir sınıfı keyiflendirmek adına düzenlediği eğlence uygulamaları içerisinde bu enstrümanlara yer vermiştir.

Enstrümanların sosyal etkinliklerdeki kullanım alanları, yapısal özelliklerine göre şekillenmiştir. Yaylı enstrümanlar, idiofonlar ve üflemelilerden yalnızca *tibia*, yumuşak ve nahif karakterleri ile çoğunlukla tiyatro ve pandomim gibi sanatsal etkinliklerde veya düğün ve ziyafetler gibi özel etkinliklerde kullanım alanı bulmuşlardır. Nispeten daha sert karakterdeki *tuba*, *cornu* ve *bucina* gibi trompetler ile *hydraulis*, güçlü ses yapıları ile daha gürültülü, kaotik, sert ve hatta ölümüne rekabetlerin olduğu gladyatör ve *circus* müsabakalarında tercih edilmiştir.

Romalılar, eğlence anlayışları içerisinde müziği farklı biçimlerde ve farklı amaçlarda kullanmaktan geri durmamışlardır. Tiyatro sahnesinden *tibicen*'i çıkarmak, bugün müziksiz bir sinema filmi izlemekle eşdeğer olacaktır. Erken İmparatorluk Dönemi'yle birlikte değişen sahne gösterileri bağlamında müzikalleşmiş bir sanat biçimi olarak ivme kazanan pandomim, Roma'da görülen eğlence aktiviteleri arasında, müziğin araç değil amaç olarak icra edildiği tek etkinliktir. Pandomimde dil değil, enstrümanlar ve vücut konuşmaktadır ve izleyicinin odak noktasını tamamen müzik ve dans oluşturmaktadır. Çoğunlukla siyasi figürler tarafından organize edilen kamusal dövüş ve yarışlarda müzik, temaya uygun biçimde tabiri caizse çok daha vahşi bir

karaktere sahip olmakla birlikte, bir eğlence unsuru olarak ön planda değildir. Müzik, gladyatör dövüşlerinde ve *circus* yarışlarında başlangıç ve bitişi duyurmak amacıyla sinyal vazifesi görmektedir. Günlük yaşam içerisinde nispeten daha küçük çapta ele alınabilecek *symposium*'lar veya ziyafetler ile düğünlerde müzik, sanatsal etkinliklerde olduğu gibi nahif bir karaktere sahiptir. Tatlı ezgiler ve kıvrak danslar, Romalıların günlük koşturmacadan bir nebze sıyrılarak sevdikleriyle paylaştıkları keyifli vakitlere eşlik etmektedir.

Eğlence hayatı, içerisinde iki farklı kesimin olduğu ve bu iki kesimin bakış açısına göre aktivitenin anlamının değişkenlik gösterebileceği alanlar olmuştur. İlk kesim, toplumsal yapı içindeki hiyerarşide üst tabakada yer alan varlıklı Romalılar, yani eğlenenlerdir. İkincisi ise soylulara alanlarındaki uzmanlıkları çerçevesinde müzik hizmeti vermekle mükellef müzik icracılarıdır. Eğlence, sözcük olarak, eğlenen kişinin çoğunlukla mevzu bahis eyleme fiilen katılımını içerse de eğlence hayatı içerisinde bir Romalı, alt tabakaya mensup, çoğunlukla köle ve azatlılardan oluşan müzisyenler, dansçılar ve korolar tarafından sergilenen performansları izleyen ve dinleyen pozisyonunda kalarak aslında çoğunlukla aktivitedeki aktif taraf olmamıştır. Bu, bir Romalının müzik ve dans sanatına karşı takındığı küçümseyici tutumun sonucudur. Emperyal Roma'nın devasa dünyasında, müzik icracıları çoğu zaman soyluların gözünde saygıdeğer bir konuma sahip olamasalar da hizmetlerinden ve yeteneklerinden her daim faydalanılmıştır. Nitekim, Roma dünyasında saygı değil ancak ilgi gören müzik icracılarının, yakın mercekten bakıldığında eğlence hayatının önemli figürleri oldukları görülmektedir.

Romalılar, hiçbir enstrümanın veya müzikal sanat formunun mucidi olmasalar ve hatta genel olarak müziği saygıdeğer bir uğraş alanı olarak görmeseler de bunları gerektiği zaman başarılı bir şekilde ve kendi inisiyatifleri doğrultusunda kullanarak Akdeniz dünyasında kurdukları politik ve ticari ağ içerisinde müziğe ilişkin unsurları uluslararası bir forma sokmuşlardır. MÖ 3. yüzyılda bir çobanın elindeki *fistula*'nın MS 4. yüzyılda Kartaca'daki soyluların ziyafet sofrasında kullanılması; Hellenlerden miras alınan pandomimin Romalılar tarafından kültürel evrime uğratılmasının ardından uluslararası çapta ünlü dansçılar çıkarması veya Syria'nın dansçı kızlarının Roma *circus*'unda ünlenip Constantinopolis'e taşınması, Roma kültürel emperyalizminin bir sonucudur.

SÖZLÜK

Acetabulum / Ὀξύβαφον	: Çubuklarla metal kaselere vurularak çalınan enstrüman
Aerofon	: Üflemeli/Nefesli enstrüman
Aύλητρίς	: Aulos çalan hetaera
Barbitos / Βάρβιτον	: Kaplumbağa kabuğundan yapılan bir lyra türü
Bucina / Βυκάνη	: Hayvan boynuzundan yapılan trompet
Bucinator / Βυκάνητης	: Bucina çalan müzisyen
Canere	: Çalmak/Üflemek
Capistrum / Φορβειά	: Üflemeli enstrüman çalınırken ağza takılan deri bant
Canticum	: Roma komedyalarında ezgili biçimde söylenen replik
Chorda	: Telli enstrüman
Chorus / Χορός	: Koro
Cithara / Κιθάρα	: Bir lyra türü olan ve ahşaptan yapılan enstrüman
Citharoedus / Κιθαρωδός	: Cithara çalarak şarkı söyleyen sanatçı
Cornu	: G biçimli metal trompet
Cornicen	: Cornu çalan müzisyen
Crotalistria / Κροταλίστρια	: Crotalum çalan kadın
Crotalum / Κρόταλον	: Bir tür kastanyet
Cymbalum / Κύμβαλον	: Kastanyet
Cymbalistria / Κυμβαλιστής	: Cymbalum çalan kadın
Emboliaria	: Sahne aralarındaki kısa müzikal performanslar
Epithalamium / Ἐπιθαλάμιον	: Düğünlerde söylenen koro şarkısı
Fescennini versus	: Mahrem düğün şarkısı
Fistula / Σύριγξ	: Yan yana dizilmiş kamışlardan oluşan üflemeli enstrüman/pan flüt
Χέλυσ	: Kaplumbağa kabuğundan yapılan lyra
Histrion	: Aktör veya pandomim dansçısı
Hydraulis / Ὑδραυλὶς	: Hava basıncı ve su ile çalışan klavyeli enstrüman/su orgu

Ἰταλικός ὄρχησις	: İtalyan dansı
Ídiofon	: Kendi titreşimiyle ses çıkaran enstrüman
Kordofon	: Telli/yaylı enstrüman
Liticen	: Lituus çalan müzisyen
Lituus	: Eğimli kalağa sahip, silindirik, metal trompet
Lyra / Λύρα	: Kaplumbağa kabuğundan yapılan telli enstrüman
Lyristes / λυριστής	: Lyra çalan müzisyen
Membranofon	: Vurmalı enstrüman
Mima	: Kadın pandomim dansçısı
Mimus / Μίμης	: Mim/pandomim
Ὀρχηστής	: Erkek pandomim dansçısı
Ὀρχηστοδιδάσκαλος	: Dans eğitmeni
Ὀρχηστρίδες	: Dansçı hetaera
Pandura / Πανδοῦρα	: Lavtaya benzeyen telli enstrüman
Pantomima	: Kadın pandomim dansçısı
Pantomimus	: Pandomim
Plectrum / Πλῆκτρον	: Pena
Psallere / Ψάλλειν	: Telli enstrüman veya cithara çalmak
Psalterium / Ψαλτήριον	: Arp türlerinin genelini kapsayan terim
Psaltria / Ψάλτρια	: Psalterium çalan kadın müzisyen
Pyrrhichios / Πυρρίχιος	: Savaş dansı
Saltatricula	: Kadın pandomim dansçısı
Saltator	: Erkek pandomim dansçısı
Saltatrix	: Kadın pandomim dansçısı
Sambuca / Σαμβύκη	: Arp türü
Sambucistria / Σαμβυκίστρια	: Sambuca çalan kadın müzisyen
Scabellum / Κρουπέζιον	: Ritim tutmada kullanılan sesli sandalet
Sicinnis / Σίκιννις	: Satyrus dansı
Σκόλιον	: Ziyafet şarkıları
Πηκτις	: Arp türü
Φόρμιγξ	: Hellen dünyasında lyra

Talasius / Hymenaeus / Ὑμῆν	: Düğün nidası
Tibia / Αὐλός	: Çift kamıştan oluşan bir tür flüt
Tibicen / Αὐλητής	: Tibia çalan müzisyen
Tragoedia saltata	: Trajik dans
Trigonon / Τρίγωνον	: Arp türü
Tuba / Σάλπιγξ	: Uzun, düz, metal trompet
Tubicen	: Tuba çalan müzisyen
Tympanum / Τύμπανον	: Bir tür tef



KAYNAKÇA

Antik Kaynaklar

- Aelianus (1958). *On the Characteristics of Animals*. (Çev: A. F. Scholfield). London: Loeb Classical Library.
- Ammianus Marcellinus (1935-1949). *History*. (Çev: J. C. Rolfe). London: Harvard University Press.
- Athenaeios (1927-1941). *Deipnosophists, Books 1-9*. (Çev: C. B. Gulick). London: Loeb Classical Library.
- Aulus Gellius (1927). *Attic Nights*. (Çev: C. Rolfe). Cambridge: Harvard University Press.
- Carmina Priapea (1890). *Priapeia Sive Diversorum Poetarum in Priapum lusus Or Sportive Epigrams on Priapus*. (Çev: L. C. Smithers, Sir R. Burton). Ware: Wordsworth Classics.
- Cassius Dio (1914). *Roman History Vol. I*. (Çev: E. Cary, H. B. Foster). London: Loeb Classical Library.
- Cassius Dio (1917). *Roman History Vol. VI*. (Çev: E. Cary, H. B. Foster). London: Loeb Classical Library.
- Cassius Dio (1924). *Roman History Vol. VII*. (Çev: E. Cary, H. B. Foster). London: Loeb Classical Library.
- Cassius Dio (1925). *Roman History Vol. VIII*. (Çev: H. B. Foster). London: Loeb Classical Library.
- Catullus (1997). *Bütün Şiirleri*. (Çev: Ç. Dürüşken, E. Alovera). İstanbul: İşbankası Kültür Yayınları.
- Cicero (1891). *For Marcus Caelius*. (Çev: C. D. Yonge, B. A. Yonge). London: George Bell&Sons.
- Cicero (1903). *For Sextus Roscius of Ameria*. (Çev: C. D. Yonge). London: George Bell&Sons.
- Cicero (1903). *Orations, The Fourteen Orations Against Marcus Antonius (Philippics)*. (Çev: C. D. Yonge). London: George Bell&Sons.
- Cicero (1877). *Tusculan Disputations*. (Çev: C. D. Yonge). New York: Harper&Brothers.
- Claudianus (1922). *Volume I*. (Çev: M. Platnauer). London: Loeb Classical Library.

- Eurupides (2010). *Bakkhalar*. (Çev: S. Eyüboğlu). İstanbul: İşbankası ve Kültür Yayınları.
- Halikarnassoslu Dionysios (1943). *Roman Antiquities, Volume IV: Books 6.49-7*. (Çev: E. Cary). London: Loeb Classical Library.
- Homerios (1914). *Homeric Hymns and Homerica*. (Çev: H. G. Evelyn-White). Cambridge: Harvard University Press.
- Homerios (2014). *Ilyada*. (Çev: A. Erhat). İstanbul: İşbankası ve Kültür Yayınları.
- Homerios (2014). *Odyseia*. (Çev: A. Erhat). İstanbul: İşbankası ve Kültür Yayınları.
- Hesiodos (2019). *Theogonia İşler ve Günler*. (Çev: A. Erhat). İstanbul: İşbankası ve Kültür Yayınları.
- Iuvenalis (2006). *Yergiler Saturae*. (Çev: Ç. Dürüşken, E. Alovera). İstanbul: İşbankası ve Kültür Yayınları.
- Loukianos (1905). *The Works of Lucian of Samosata*. (Çev: H. W. Fowler, F. G. Fowler). Oxford: The Clarendon Press.
- Lucretius (1916). *Of the Nature of Things: A Metrical Translation*. (Çev: W. E. Leonard). London & New York: J.M. Dent & Sons & E. P. Dutton.
- Macrobius (1969). *The Saturnalia*. (Çev: P. V. Davies). New York and London: Columbia University Press.
- Martialis (2005). *Epigramlar*. (Çev: G. Varınlıoğlu). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ovidius (1567). *Metamorphoses*. (Çev: A. Golding). London: W. Seres.
- Ovidius (1914). *Heroides and Amores*. (Çev: G. Showerman). London: William Heinemann Ltd.; New York: Macmillan.
- Ovidius (2010). *Aşk Sanatı*. (Çev: Ç. Dürüşken). İstanbul: İşbankası ve Kültür Yayınları.
- Petronius (1913). *Satyricon*. (Çev: M. Heseltine). London: William Heinemann Ltd.
- Polybios (1962). *Histories*. (Çev: E. S. Shuckburgh). New York: Bloomington.
- Plutarkhos (1934). *Moralia*. (Çev: F. C. Babbitt). Cambridge: Harvard University Press.
- Plutarkhos (1957). *Moralia*. (Çev: H. Cherniss, W. C. Helmbold). London: William Heinemann Ltd.
- Propertius (1929). *The Elegies*. (Çev: H. E. Butler). London: The Loeb Classical Library.

- Scriptores Historia Augusta. (1921). *The Life of Antoninus Heliogobalus*. (Çev: D. Magie). London: Loeb Classical Library.
- Seneca (1844-1918). *On Consolation to Helvia*. (Çev: A. Stewart). London: Bohn's Classical Library Edition.
- Seneca (1913). *Apocolocyntosis*. (Çev: W. H. D. Rouse, M. A. Litt). London: William Heinemann Ltd.
- Sidonius Apollinaris (1915). *The Letters of Sidonius*. (Çev: O. M. Dalton). Oxford: The Clarendon Press.
- Silius Italicus (1927). *Punica*. (Çev: J. D. Duff). London: William Heinemann Ltd.
- Statius (1908). *The Silvae of Statius*. (Çev: D. A. Slater). Oxford: The Clarendon Press.
- Strabon (1903). *The Geography of Strabo*. (Çev: H. C. Hamilton, W. Falconer) London: George Bell&Sons.
- Suetonius (1889). *The Lives of the Twelve Caesars*. (Çev: A. Thomson). Philadelphia: Gebbie&Co.
- Tacitus (1942). *The Annals*. (Çev: A. J. Church, W. J. Brodribb). New York: Random House, Inc.
- Titus Livius (1936). *Ab Urbe Condita, books 1-2*. (Çev: E. T. Sage). Cambridge: Harvard University Press.
- Titus Livius (1936). *Ab Urbe Condita, books 5-7*. (Çev: B. O. Foster). Cambridge: Harvard University Press.
- Titus Livius (1936). *Ab Urbe Condita, books 26-27*. (Çev: F. G. Moore). Cambridge: Harvard University Press.
- Titus Livius (1936). *Ab Urbe Condita, books 38-39*. (Çev: E. T. Sage). Cambridge: Harvard University Press.
- Varro (1938). *On the Latin Language*. (Çev: R. G. Kent). London: Loeb Classical Library.
- Vegetius (2019). *Roma Savaş Sanatı*. (S. Özgüler, K. A. Çetinalp). İstanbul: Kronik Kitap.
- Vergilius (1900). *Bucolics, Aeneid and Georgics*. (Çev: J. B. Greenough). Boston: Ginn&Co.
- Vitruvius (1914). *The Ten Books on Architecture*. (Çev: M. H. Morgan). Cambridge: Harvard University Press.

Yaşlı Plinius (1855). *The Natural History*. (Çev: J. Bostock, H. T. Riley). London: Taylor and Francis.

Quintilianus (1920). *Institutio Oratoria*. (Çev: H. E. Butler). Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Modern Araştırmalar

Kitaplar

Bundrick, S. D. (2020). Visualing Music. T. A. C. Lynch and E. Rocconi (Ed), *A Companion to Ancient Greek and Roman Music* içinde (s. 117-130). New York: John Wiley&Sons.

Carcopino, J. (1941). *Daily Life in Ancient Rome the People and the City at the Height of the Empire*. (Çev: Marja Itkonen-Kaila). London: Penguin Books Ltd.

Civelek, A. (2013). Seikilos'un Şarkısı. M. Tekocak (Ed), *K. Levent Zoroğlu'na Armağan Studies in Honour of K. Levent Zoroğlu* içinde (s. 155-159). Antalya: Suna-İnan Kırac Akdeniz Medeniyetleri Araştırma Enstitüsü.

Chappell, W. (2009). *The History of Music Art and Science From the Earliest Records to the Fall of the Roman Empire*. New York: Cambridge University Press.

Curtis, L. (2021). Remembered but Not Recorded The Strange Case of Rome's Maiden Chorus. L. Curtis, N. Weiss (Ed.), *Music and Memory in the Ancient Greek and Roman Worlds* içinde (s. 81-100). Cambridge: Cambridge University Press.

Evans, J. A. (2005). Dance. J. A. Evans (Ed.), *Arts&Humanities Through the Eras Ancient Greece and Rome 1200 B.C.E.-476 C.E.* içinde (s. 43-78). Farmington Hills: Thomson Gale.

Futrell, A. (2006). *The Roman Games Historical Sources in Translation*. Malden: Blackwell Publishing.

Hall, E. (2007). The Singing Actors of Antiquity. P. Easterling and E. Hall (Ed.), *Greek and Roman Actors Aspects of an Ancient Profession* içinde (s. 3-38). Cambridge: Cambridge University Press.

Hall, E. (2008). Introduction: Pantomime, a Lost Chord of Ancient Culture. E. Hall and R. Wyles (Ed.), *New Directions in Ancient Pantomime* içinde (s. 1-40). Oxford: Oxford University Press.

- Hersch, K. K. (2010). *The Roman Wedding Ritual and Meaning in Antiquity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Humphrey, J. H. (1986). *Roman Circuses: Arenas for Chariot Racing*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Hunt, Y. (2008). Roman Pantomime Libretti and their Greek Themes: The Role of Augustus in the Romanization of the Greek Classics. E. Hall and R. Wyles (Ed.), *New Directions in Ancient Pantomime* içinde (s. 169-184). New York: Oxford University Press.
- Landels, C. G. (2000). *Music in Ancient Greece&Rome*. New York: Routledge.
- Latham, J. A. (2016). *Performance, Memory, and Processions in Ancient Rome the Pompa Circensis from the Late Republic to Late Antiquity*. New York: Cambridge University Press.
- Li Castro, E. (2018). Romalıların Müzik Çalgıları: Antikçağ Organolojisine Dair İpuçları. U. Eco (Ed.), *Antik Roma* içinde (s. 1067-1075). (Çev: L. Tonguç Basmacı). İstanbul: Alfa Yayınları.
- McC Brown, P. G. (2007). Actors and Actors and Actor-Managers at Rome in the Time of Plautus and Terence. P. Easterling and E. Hall (Ed.), *Greek and Roman Actors Aspects of an Ancient Profession* içinde (s. 225-237). Cambridge: Cambridge University Press.
- Montagu, J. (1981). *Origins and Development of Musical Instruments*. Lanham: The Scarecrow Press, Inc.
- Moore, T. J. (2020). Music in Roman Drama. T. A. C. Lynch and E. Rocconi (Ed.), *A Companion to Ancient Greek and Roman Music* içinde (s. 145-159). New York: John Wiley&Sons.
- Morgan, H. (2018). *Music, Spectacle and Society in Ancient Rome*. Oxford: St. Cross College.
- Noy, D. (2000). *Foreigners at Rome Citizens and Strangers*. London: Duckworth with The Classical Press of Wales.
- Sachs, C. (2006). *The History of Musical Instruments*. New York: Dover Publications, Inc.
- Sánchez, C. and Ellart, M. (2012). Marriage, Greece and Rome. R. S. Bagnall (Ed.), *The Encyclopedia of Ancient History* içinde (s. 1-5). Malden: Blackwell Publishing.

- Schlapbach K. (2008). Lucian's On Dancing and the Models for a Discourse on Pantomime. E. Hall and R. Wyles (Ed.), *New Directions in Ancient Pantomime* içinde (s. 314-337). New York: Oxford University Press.
- Scoditti, F. (2018). İmparatorluk Roma'sında Gösteriler ve Müzik İcracıları. U. Eco (Ed.), *Antik Roma* içinde (s.1076-1079). (Çev: L. Tonguç Basmacı). İstanbul: Alfa Yayınları.
- Scoditti, F. (2018). Sahnede Müzik: Cumhuriyet Dönemi Tiyatrosu. Eco, U. (Ed.), *Antik Roma* içinde (s. 1072-1075). (Çev: L. Tonguç Basmacı). İstanbul: Alfa Yayınları.
- Sowerby, R. (2012). *Yunan Kültür Tarihi*. (Çev: Ö. U. Hoşafçı). İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Wiedemann, T. (2002). *Emperors&Gladiators*. New York: Routledge Taylor&Francis Group.
- Wilson, P. (2007). The Musicians Among the Actors. P. Easterling and E. Hall (Ed.), *Greek and Roman Actors Aspects of an Ancient Profession* içinde (s. 39-68). Cambridge: Cambridge University Press.
- Wycherley, R. E. (1993). *Antik Çağ'da Kentler Nasıl Kuruldu?* (Çev: N. Nirven, N. Başgelen). İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

Makaleler

- Akkurt, M. ve Şinofoğlu, T. (2023). Spor İçin Seyirci, Seyirci İçin Spor: Roma'da Atlı Araba Yarışları ve Gladyatör Dövüşleri. *Gazi Beden Eğitimi ve Spor Bilimleri Dergisi* 28 (2), s. 92-101.
- Alexandrescu, G. C. (2007). The Iconography of Wind Instruments in Ancient Rome: Cornu, Bucina, Tuba and Lituus. *Music in Art* XXXII (1/2), s. 33-46.
- Baca, B. A. (1966). The Identity of Gallus' Lycoris. *The Classical World* 60 (2), s. 49-51.
- Castaldo, D. (2018). Musical Themes and Private Art in the Augustan Age. *Greek and Roman Musical Studies* 6 (1), s. 96-114.
- Cornell, T. J. (2002). On War and Games in the Ancient World. *Sixth International Symposium for Olympic Research*, s. 29-35.
- Cross, R. M. (2013). Bold as Brass: Brass Instruments in the Roman Army. *Macquarie Matrix* (Special Edition), s. 1-18.

- Cross R. M. (2017). Vox Naturae Music as Human-Animal Communication in the Context of Animal Training in Ancient Rome. *Greek and Roman Musical Studies* 5 (2), s. 147-158.
- Cottet, A. (2022). Cymbals Playing in a Roman Mosaic from Mariamin in Syria. *Clara Classical Art and Archaeology* 9, s. 1-43.
- Cottet, A. (2022). Playing Finger Cymbals in the Roman Empire An Iconographic Study. *Early Music* 50 (1), s. 3-19.
- Doğan Gürbüz, E. (2020). Kolophon'dan Telli Çalgı Betimlemeleri ve Kentteki Müzik Olgusu. *Türkiye Bilimler Akademisi Arkeoloji Dergisi* (27), s. 179-193.
- Güveloğlu, A. (2020). Cena Trimalchionis ve Eski Roma Mutfak Tarihindeki Yeri. *Tarih ve Gelecek Dergisi* 6 (2), s. 358-375.
- Hornbostel, E. M. (1961). Classification of Musical Instruments. (Çev: A. Baines and K. P. Wachsmann). *The Galpin Society Journal* (14), s. 3-29.
- Işıktaş, B. (2018). Dünyada ve Türkiye'de Organoloji Çalışmaları: Çalgıların Sınıflandırılması, İşlevi ve Anlamı. *Uluslararası Hakemli Müzik Araştırmaları Dergisi* (12), s. 1-24.
- Jory, E. T. (1981). The Literary Evidence for the Beginnings of Imperial Pantomime. *Bulletin of the Institute of Classical Studies* (28), s. 147-161.
- Lawergren, B. (2007). Etruscan Musical Instruments and Their Wider Context in Greece and Italy. *Etruscan Studies* 10, s. 119-138.
- López Monteagudo, G. (2018). New Reading of the Mosaic in Noheda (Cuenca, Spain). *Bursa Bursa Uludağ University Press* 3 (11), s. 143-148.
- Meucci, R. (1989). Roman Military Instruments and the Lituus. *The Galpin Society Journal* (42), s. 85-97.
- Moore, T. J. (1998). Music and Structure in Roman Comedy. *The Johns Hopkins University Press* 119 (2), s. 245-273.
- Moore, T. J. (2008). When Did the "Tibicen" Play? Meter and Musical Accompaniment in Roman Comedy. *Transactions of the American Philological Association* 138 (1), s. 3-46.
- Morgan, H. (2017). Music, Sexuality and Stagecraft in the Pseudo-Vergilian Copa. *Greek and Roman Musical Studies* 5 (1), s. 82-103.
- Simpson, C. J. (2000). Musicians and the Arena: Dancers and the Hippodrome. *Société d'Études Latines de Bruxelles* 3 (59), s. 633-639.

- Özgüç, T. (1964). New Finds from Horoztepe. *Anadolu Anatolia* (8), s. 1-17.
- Üstün, H. (2020). Trompetin Tarihsel Gelişimi Üzerine Bir İnceleme. *Bayterek Uluslararası Akademik Araştırmalar Dergisi*, 3(1), s. 19-45.
- Zeyrek, T. H. (2003). Bursa Müzesi'nden Bronz Bir Tibia. *Ankara Anadolu (Anatolia) Dergisi* 93 (24), s. 93-102.
- Ziolkowski J. (2003). The Roman Bucina: A Distinct Musical Instrument? *Historical Brass Society Journal* (XIV), s. 31-58.
- Westerman, W. L. 1924). The Castanet Dancers of Arsinoe. *The Journal of Egyptian Archaeology* 10 (2), s. 134-14.
- Wilson, E. F. (1948). Pastoral and Epithalamium in Latin Literature. *The University of Chicago Press* 23 (1), s. 35-57.
- Wisdom, S. (2003). *Gladiators 100 BC-AD 200*. Northamptonshire: Osprey Publishing Ltd.
- Wootton, G. E. M. (2004). Representations of Musicians in the Roman Mime. *Mediterranean Archaeology* 17, s. 243-252.
- Wyslucha, K. (2018). Tibia and Tuba at the Crossroads of Funerary and Nuptial Imagery. *Greek and Roman Musical Studies*, 6(1), s. 79-95.

Tezler

- Cross, R. (2014). *This Blows Social and Cultural Perceptions of Ancient Roman Brass Instruments and Musicians*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Sydney: Macquarie University, Faculty of Arts.
- Ensert, H. K. (1987). *Başlangıcından M.Ö. 1. Binin İlk Yarısına Kadar Anadolu'da Müzik Aletleri ve Tasvirleri*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Gavrili, P. 2011). *Musical Scenes of Roman Daily Life from the Etruscans to the End of the Late Antiquity*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Viyana: Viyana Üniversitesi.
- Gerim, F. (2021). *Antik Dönemde Sosyal Etkinliklerde Kullanılan Müzik Enstrümanlarının Mozaikler Üzerindeki Tasvirleri*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Bursa: Uludağ Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kayıkçı Kamalı, E. (2018). *Antik Dönemde Kadın ve Müzik*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Edirne: Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

- Masalıcı Şahin, G. (2018). *Hititlerde Müzik, Müzik Aletleri ve Müzisyenler*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Özer, M. (2007). *Neo-Roma Dönemi'ne Kadar Anadolu'da Yaşamış Medeniyetlerde Müzik Aletleri*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Haliç Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Sönmez, D. (2008). *Antik Dönemde Anadolu'da Müzik ve Müzik Aletleri*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Konya: Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Şahin, N. Ş. (2008). *Eski Çağ Şiirinde Epithalamium*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yamaner, M. (2018). *Eski Mezopotamya ve Anadolu'da Müzik*. Denizli: Pamukkale Üniversitesi, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Wardle, M. A. (1981). *Musical Instruments in the Roman World*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. London: London Üniversitesi Arkeoloji Enstitüsü.

Sözlükler

- Lewis, C. T. and Short, C. (1879). *A Latin Dictionary*. Oxford: The Clarendon Press.
- Lewis, C. T. (1891). *An Elementary Dictionary*. New York: Harper&Brothers.
- Liddell, H. G. and Scott, R. (1940). *A Greek-English Lexicon*. Oxford: The Clarendon Press.

İnternet Kaynakları

- https://visitacuenca.es/sites/cuenca/files/styles/slide_cabecera/public/noheda_1.png?itok=52WURteZ (Erişim Tarihi: 23.04.2024)
- <https://papyri.info/browse/hgv/> (Erişim Tarihi: 10.06.2024)
- <https://topostext.org/work/682> (Erişim Tarihi: 11.06.2024)
- <https://topostext.org/work/681> (Erişim Tarihi: 11.06.2024)
- <https://papyri.info/ddbdp/chr.wilck;:497> (Erişim Tarihi: 12.06.2024)
- <https://www.britishmuseum.org/> (Erişim Tarihi: 12.06.2024)
- <https://topostext.org/work/523> (Erişim Tarihi: 13.06.2024)
- <https://topostext.org/work/679> (Erişim Tarihi: 12.06.2024)

<https://www.attalus.org/cicero/academica2c.html> (Erişim Tarihi: 12.06.2024)
<https://topostext.org/work/785> (Erişim Tarihi: 12.06.2024)
<https://topostext.org/work/752> (Erişim Tarihi: 12.06.2024)
<https://topostext.org/work/719> (Erişim Tarihi: 12.06.2024)
<https://www.attalus.org/cicero/sestius.html> (Erişim Tarihi: 12.06.2024)
<https://www.attalus.org/cicero/tusc1A.html> (Erişim Tarihi: 12.06.2024)
<https://www.attalus.org/cicero/tusc4A.html> (Erişim Tarihi: 12.06.2024)
<https://www.attalus.org/cicero/deoratore3A.html> (Erişim Tarihi: 12.06.2024)
<https://ancientrome.ru/art/artworken/img.htm?id=7397> (Erişim Tarihi: 12.06.2024)
<https://www.attalus.org/old/pliny4.html> (Erişim Tarihi: 12.06.2024)
<https://www.attalus.org/old/pliny9.html> (Erişim Tarihi: 12.06.2024)
<https://topostext.org/work/737> (Erişim Tarihi: 12.06.2024)
<https://inscriptions.packhum.org/> (Erişim Tarihi 12.06.2024)

ÖZGEÇMİŞ SAYFASI

Adı Soyadı : Tuğçe AKTAŞ

Yabancı Dil : İngilizce

Doğum Yeri ve Yılı :

E Posta :

Eğitim ve Mesleki Geçmişi

2016-2021 : Anadolu Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Tarih Bölümü, Lisans.

2017-2018 : Anadolu Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Arkeoloji Bölümü, Yan Dal Programı.

2021-2024 : Anadolu Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Tarih (Eski Çağ) Ana Bilim Dalı, Tezli Yüksek Lisans.