T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
ARKEOLOJİ ANABİLİM DALI
KLASİK ARKEOLOJİ PROGRAMI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

TASVİRLİ ESERLER VE YAZILI KAYNAKLAR IŞIĞINDA HİTİTLERDE MÜZİK

Pınar DOĞAN

Danışman
Yrd. Doç. Dr. A. Semih GÜNERİ

İZMİR–2012

YÜKSEK LİSANS
TEZ/ PROJE ONAY SAYFASI

2008800325

Üniversite : Dokuz Eylül Üniversitesi

Enstitü : Sosyal Bilimler Enstitüsü

Adı ve Soyadı : Pınar DOĞAN

Tez Başlığı : Tasvirli Eserler ve Yazılı Kaynaklar Işığında Hititler'de Müzik

Savunma Tarihi : 13.06.2012

Danışmanı : Yrd.Doç.Dr.Semih GÜNERİ

JÜRİ ÜYELERİ

Ünvanı, Adı, Soyadı	Üniversitesi	İmza
Yrd.Doç.Dr.Semih GÜNERİ	DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ	.....
Prof.Dr.Binnur GÜRLER	DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ	.....
Doç.Dr.Mustafa DAŞ	DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ	.....

Oybirliği (X)
Oy Çokluğu ( )

Pınar DOĞAN tarafından hazırlanmış ve sunulmuş "**Tasvirli Eserler ve Yazılı Kaynaklar Işığında Hititler'de Müzik**" başlıklı Tezi( ) / Projesi( ) kabul edilmiştir.

Prof.Dr. Utku UTKULU
Enstitü Müdürü

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum **“ Tasvirli Eserler ve Yazılı Kaynaklar Işığında Hititlerde Müzik ”** adlı çalışmanın, tarafımdan, akademik kurallara ve etik değerlere uygun olarak yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım

Tarih
..../..../.....
Pınar DOĞAN
İmza

ÖZET

Yüksek Lisans Tezi

Tasvirli Eserlerde ve Yazılı Kaynaklarda Hititlerde Müzik

Pınar DOĞAN

Dokuz Eylül Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Arkeoloji Anabilim Dalı

Klasik Arkeoloji Programı

Bin tanrılı halk Hititler, güçlü askeri ve siyasi yapılarını tanrıları için kusursuzca yerine getirdikleri ibadetlere bağlıyorlardı. Bu ibadetlerin başında bayramlar yer alırdı. Otuz bini aşkın çivi yazılı tabletin yüzde seksenini oluşturan bayram metinleri, dinsel işlemin nasıl gerçekleştiğini anlatan önemli belgelerdi. Metinler incelendiğinde çalgı aletlerine, müzisyenlere ve onlara eşlik eden şarkıcılara, dansçılara rastlanır. Bayramlarda müziğin sıklıkla bahsedilmesi dini açıdan önemini vurgulamaktadır. Hitit yazılı kaynaklarda çalgıların tipolojik özelliklerine dair bilgiler maalesef yer almamaktadır. Bu yüzden Hitit tasvirli eserler üzerinde yapılan çalışmalarda çalgı aletlerine rastlanılması tipolojik bilgiler edinmeyi sağlayan önemli bir kaynaktır.

"Tasvirli Eserler ve Yazılı Kaynaklar Işığında Hititlerde Müzik" adlı çalışmamızda yol gösterici olan: tasvirli eserler ve yazılı belgeler iki önemli nokta olmuştur. Önemli bu iki başlık birbirini destekleyen ve aynı zamanda besleyen değerli bilgi kaynaklarıdır. Tasvirler üzerinde betimlenen sahnenin akışı, yer alan figürlerin görevi, kült malzemeleri ve müziğin varlığı Hitit bayram metinleri kaynak alınarak çözümlenmeye çalışılmıştır. Müziğin varlığı metinler ve tasvirler üzerinde belgelenirken, Hitit gündelik yaşam içinde neyi ifade ettiği karanlıktır.

Hititler, müziği kusursuzca yerine getirirler; müzik, tanrıyı hoşnut etmenin yollarından biriydi; bu da kazanılan savaşların, bolluğun ve doğurganlılığın tanrı tarafından Hititlere verilen hoşnutluğun göstergesiydi.

Anahtar Kelimeler: Hitit Müzik Kültürü, Müzik Enstrümanları, Kabartmalar, Arkeoloji Verileri, Hitit Metinleri.

ABSTRACT

Master's Thesis

Music in Hittites in the Light of Descriptive Works and Written Resources

Pınar DOĞAN

Dokuz Eylül University

Graduate School of Social Sciences

Department of Archaeology

Classical Archaeology Program

Hittites, a people of thousand gods, attributed their powerful military and political structure to the religious worships they performed flawlessly for their gods. The most important of these worships were religious festivals. The festival texts, which constituted the eighty percent of more than thirty thousand cuneiform tablets, were important documents that explained how religious activities took place. When those texts are examined, one comes across musical instruments, musicians, and singers and dancers that accompany them. The mention of music during festivals shows its importance in terms of religion. Unfortunately, we can't access the typological characteristics of the instruments from written Hittite sources. For this reason, encountering musical instruments in studies that are made on works describing Hittites is an important resource that allows us to learn typological information.

In our study called "Music in Hittites in the light of Descriptive Works and Written Resources", descriptive works and written documents were two important points. These two headings were precious sources of information that supported and fed each other. By using the Hittite festival texts as a reference, we tried to analyze the flow of the scene which were described, the duties of the partaking figures, cult materials and the existence of the music. While the existence of music was documented on texts and descriptions, it was not clear what it represented in daily Hittite life.

Hittites played their music flawlessly. Music was one of the ways of pleasing gods; gods in turn enabled them to win wars, give them abundance and fertility as a reward.

Keywords: Hittite Music Culture, Musical İnstruments, Wall Reliefs, Archeological Sources, Hittite texts.

TASVİRİ ESERLER VE YAZILI KAYNAKLAR IŞIĞINDA HİTİTLERDE MÜZİK

İÇİNDEKİLER

TEZ ONAY SAYFASI	ii
YEMİN METNİ	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT	vi
İÇİNDEKİLER	viii
KISALTMALAR	xii
TRANSKRİPSİYON VE DİĞER İŞARETLER	xiii
RESİMLER LİSTESİ	xiv
EKLER LİSTESİ	xviii
GİRİŞ	1
BİRİNCİ BÖLÜM **MÜZİĞİN ORTAYA ÇIKIŞI VE GELİŞİMİ SÜRECİ**	
1.1 MÜZİK, DANS VE ÇALGI ALETLERİNİN DOĞUŞU VE İŞLEVİ	7
1.2 SÜMER KÜLTÜRÜNDE MÜZİK	18
1.3 ASSUR TİCARET KOLONİLERİ ÇAĞI'NDA MÜZİK	31
1.4 MISIR KÜLTÜRÜ'NDE MÜZİK	34
1.5 DEĞERLENDİRME	43
İKİNCİ BÖLÜM **HİTİT MEDENİYETİNDE MÜZİK**	
2.1 HİTİTLERDE MÜZİK VE DİĞER KÜLTÜRLERLE ETKİLEŞİMİ	46
2.2. HİTİTLERDE ÇALGI ALETLERİ	53
2.2.1. Kordofon (Telli) Çalgılar	55

2.2.1.1 Lir 55
2.2.1.2 Arp 64
2.2.1.3 Bağlama 67
2.2.2 Membranafon (Deri vurmalı) Çalgılar 73
2.2.2.1 Deri Gerili Vurmalı Çalgılar 73
2.2.2.1.1. Büyük Deri Gerili Çalgı 74
2.2.2.1.1.1 Davul 74
2.2.2.2 Küçük Derili Gerili Çalgı 77
2.2.2.2.1 Tef 77
2.2.3. Aerofon (Nefesli) Çalgılar 78
2.2.3.1.Tek ve Çift Borulu 79
2.2.3.2 Doğal Trompet 81
2.2.4. İdiofon (Kendinden Tınlı) Çalgılar 82
2.2.4.1. Çalpara 83
2.2.4.2 Sistrum 87
2.3 DEĞERLENDİRME 90

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
HİTİT TASVİRLİ ESERLER IŞIĞINDA MÜZİK

3.1. TAŞ KABARTMALAR ÜZERİNDE YER ALAN ÇALGI ALETLERİ VE GÖSTERİLER 94
3.1.1 Alaca Höyük Kabartmaları Üzerinde Yer Alan Müzik ve Akrobasi 95
3.1.2 Sam'al-Zincirli Kabartmaları Üzerinde Yer Alan Müzik Sahneleri 102
3.1.3 Kargamış Kabartmaları Yer Alan Müzik Sahneleri 105
3.1.4 Karatepe Kabartmaları Yer Alan Müzik Sahneleri ve Dans Gösterisi 109
3.1.5 Maraş Mezar Stelli Üzerinde Yer Alan Çalgı Aleti 112
3.2 PİŞMİŞ TOPRAK VAZOLAR 115
3.2.1 İnandık Vazosunda Yer Alan Müzik ve Akrobasi Gösterisi 115
3.2.2 Bitik Vazosunda Yer Alan Müzik Sahnesi 126
3.2.3 Boğazköy Kabartmalı Vazo Parçaları Üzerinde Yer Alan

Çalgı Aletleri Dans ve Akrobasi 131
3.2.4 Alişar Kabartmalı Vazo Parçaları Üzerinde Yer Alan Çalgı Aletleri 138
3.2.5 Eskiyapar'da Bulunmuş Olan Kabartmalı Vazo Parçaları Üzerinde Yer Alan Çalgı Aletleri ve Akrobasi Gösterisi 139
3.2.6 Büyük Hüseyindede Vazosu Üzerinde Yer Alan Müzik ve Dans Gösterisi 142
3.2.7 Tek Frizli Küçük Hüseyindede Vazosu Üzerinde Yer Alan Müzik Dans ve Akrobasi Gösterisi 149
3.3 MADEN ESERLER 156
3.3.1 Yumruk Biçimli Gümüş Sunu Kabı Üzerinde Betimlenen Çalgı Aletleri 156
3.3.2 Geyik Biçimli Gümüş Sunu Kabı Üzerinde Betimlenen Çalgı Aleti 160
3.4 MÜHÜRLER 163
3.4.1 Karahöyük'te Bulunmuş Silindir Mühür Üzerinde Betimlenen Çalgı Aleti 165
3.4.2 Acemhöyük Sarıkaya'da bulunmuş Silindir Mühür Baskısı Üzerinde Betimlenen Çalgı Aleti 167
3.4.3 Kaniš Karum'da Bulunmuş Silindir Mühür Baskıları Üzerinde Betimlenen Çalgı Aletleri 168
3.4.4 Tarsus-Gözlükule'de Bulunmuş Silindir ve Damga Mühür Üzerinde Betimlenen Çalgı Aleti 171
3.4.5 Tyskiewicz Silindir Damga Tipi Mühür Üzerinde Betimlenen Dans Gösterisi 172
3.4.6 Aydın Silindir Damga Tipi Mühür Üzerinde Betimlenen Dans Gösterisi 174
3.5 DEĞERLENDİRME 176

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM
HİTİT YAZILI KAYNAKLAR IŞIĞINDA MÜZİK

4.1 HİTİT KÜLT VE BAYRAM KUTLAMALARI 181

4.1.1 AN.TAH.ŠUM^{ŠAR} Bayramı, Müzik, Dans ve Akrobasi 186

4.1.2 nuntarriyašha- Bayramı, Müzik, Dans ve Akrobasi 205

4.1.3 EZEN hadauri- Bayramı, Müzik, Dans ve Akrobasi 214

4.1.4 Purulliya-(Vurulliya) Bayramı, Müzik, Dans ve Akrobasi 220

4.1.5 KI.LAM Bayramı, Müzik, Dans ve Akrobasi 223

4.1.6 Hišuwa Bayramı, Müzik, Dans ve Akrobasi 230

4.2 DİNİ RİTÜELLERİN, BAYRAMLARIN VE DİĞER MERASİMLERİN UYGULANIŞI SIRASINDA YER ALAN BAZI GÖREVLİLER 234

4.2.1 ^{LÚ}ALAN.ZU$_9$ 234

4.2.2 ^{LÚ} palwatalla 237

4.2.3 Şarkıcılar 239

4.2.4 Dansçılar 248

4.2.5 Fahişeler 253

4.2.6 Saki 255

4.2.7 $^{LÚ.MEŠ}$MEŠEDI 257

4.3 DEĞERLENDİRME 258

SONUÇ 261

KAYNAKÇA 267

KISALTMALAR

ABoT	Ankara Arkeoloji Müzesinde Bulunan Boğazköy Tabletleri, İstanbul, 1948
CTH E.	Laroche, Catalogue des Textes Hittites, Paris 1971.
IBoT	İstanbul Arkeoloji Müzelerinde Bulunan Boğazköy Tabletleri
KBo	Keilschrifttexte aus Boghazköi, Leipzig / Berlin 1916 vd.
KUB	Keilschrifturkunden aus Boghazköi, Berlin, 1921 vd.
Şek.	Şekil
Lev.	Levha
Rs.	Rückseite (Arka yüz)
vd.	ve devamı
vs.	ve saire
Vs.	Vorderseite (Ön yüz)

TRANSKRİPSİYON VE DİĞER İŞARETLER

[x]	Kırık metin yerlerinde sayısı hesaplanamayan işaretler için kullanılmıştır.
+	Direkt "join"lari gösterir.
(+)	Indirekt "join"lari gösterir.
[. .]	Kırık metin yerlerinde sayısı takriben hesaplanabilen işaretler için kullanılmıştır.
( ) :	Tercümenin daha iyi anlaşılabilmesi için yapılan ilaveyi gösterir.
[ ] :	Tabletin o kısmının kırık olduğunu gösterir.
[( )] :	Yuvarlak parantez içerisindeki kısmın metnin dublikatı ya da paralelinden tamamlandığını belirtir.
< > :	Metni yazan kâtip tarafından unutulmuş olan işretleri içine alır.
? :	Tercümenin şüpheli olduğunu gösterir.
? ? :	Tercümenin çok şüpheli olduğunu gösterir.
! :	Kendinden önce gelen işaretin anormal olduğunu gösterir
____,____	
_____ :	Tabletin paragraf ayrımını gösterir.
X :	Okunamayan işaret veya işaretleri gösterir.
x + 1 :	Tabletin ilk satır sayısında görülür. Tabletin bas kısmın tam olmadığını numaralamanın görülen bu ilk satırdan başladığını belirtir.
, :	Satır sayısı üzerinde kullanılır. Tabletin bas kısmının tam olmadığını, numaralamanın görülen ilk satırdan başladığını belirtir.
. :	Sümerce birden fazla işaretlerden oluşan kelimelerde İşaretlerin arasına konur.
- :	Hititçe ve Akkadça kelimeleri oluşturan işaretlerin arasında konur.
(…) :	Tarihi tespit edilemeyen yayınlar için yayın tarihi yerine konmuştur.

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1:	Aurignac Mağarası'ndan Kemik Düdükler	s. 9
Resim 2:	Raspa İlkel Müzik aleti	s. 11
Resim: 3	Boğa Kükreten Temsili Çalınma Şekli	s. 11
Resim 4:	Boğa Kükreten	s. 12
Resim 5:	Çatalhöyük duvar Resmi	s. 13
Resim 6:	Çatalhöyük duvar Resmi	s. 14
Resim 7:	Nevali Çori'den Kiraç Taşı Kase	s. 15
Resim 8:	Latmos (Karadere) Kaya Resmi	s. 15
Resim 9:	Luristan'dan Seramik Kap	s. 16
Resim 10:	Mısır Duvar Resmi	s. 17
Resim 11:	Lir Rezonatörü Üzerinde Yer Alan Sedef Plaka	s. 25
Resim 12:	Lir Rezonatörü Üzerinde Yer Alan Sedef Plaka	s. 25
Resim 13:	Lir Rezonatörü Üzerinde Yer Alan Sedef Plaka	s. 26
Resim 14:	Lir Rezonatörü Üzerinde Yer Alan Sedef Plaka	s. 27
Resim 15:	Bismiya'dan Taş Vazo	s. 28
Resim 16:	Ur Kraliyet Mezarı, Kayık Lir	s. 28
Resim 17:	Ur Kraliyet Mezarı, Mozaik	s. 29
Resim 18:	Tutub'dan Silindir Mühür	s. 30
Resim 19:	Nippur'dan Kireç Taşı Kutsama Tableti	s. 31
Resim 20:	Konya Karahöyük'ten Suriye Üslubunda Silindir Mühür	s. 32
Resim 21:	Konya Karahöyük'ten Mühür Baskı	s. 33
Resim 22:	Assur'dan Silindir Mühür	s. 34
Resim 23:	Mısır'dan Duvar Resmi	s. 36
Resim 24:	Mısır'dan Duvar Resmi	s. 37
Resim 25:	Mısır, Stel Üzerinde Arp Betimi	s. 38
Resim 26:	Mısır, Thebes'ten Lir	s. 39
Resim 27:	Mısır'dan Duvar Resmi Üzerinde Müzisyenler	s. 41
Resim 28:	Kabarmadan Bir Detay, Kör Arpist	s. 41
Resim 29:	Lir Tipleri	s. 56
Resim 30:	İnce Lir Örnekleri	s. 58

Resim 31:	İnandık Vazosu, GIŠ^{D}INANNA.GAL ve GIŠ^{D}INANNA.TUR	s. 60
Resim 32:	Kalın ve Dev Lir Örnekleri	s. 62
Resim 33:	Anadolu'dan Lir Örnekleri	s. 63
Resim 34:	Pruva Başlıklı Arp Çeşitleri	s. 66
Resim 35:	İnandık Vazosu, Bağlama İcracıları	s. 70
Resim 36:	Hüseyindede Vazosu, Bağlama İcracıları	s. 70
Resim 37:	Kargamış Rölyefi, Bağlama İcracısı	s. 71
Resim 38:	Alaca Höyük Rölyefi, Bağlama İcracısı	s. 72
Resim 39:	Sümer Rölyef, Büyük Deri Gerili Çalgı	s. 75
Resim 40:	Kargamış'tan Orthostat, Büyük Deri Gerili Çalgı	s. 76
Resim 41:	Zincirli Orthostat, Küçük Deri Gerili Çalgı	s. 77
Resim 42a:	Kargamış'tan Orthostat, Çift Borulu Çalgı	s. 80
Resim 42b:	Mısır, Çift borulu Çalgı	s. 80
Resim 43:	Kargamış'tan Orthostat Doğal trompet Çalgıcısı	s. 82
Resim 44:	İnandık Vazosu, Kadın Çalpara İcracıları ve Bağlama İcracısı	s. 84
Resim 45:	İnandık Vazosu, Kadın Çalpara İcracısı	s. 85
Resim 46:	Yumruk Biçimli Sunu Kabı, Çalparacı	s. 86
Resim 47:	Sistrum Temsili Resim	s. 87
Resim 48:	Horoz Tepe'den Sistrum	s. 89
Resim 49:	Alaca Höyük'ten Sistrum	s. 90
Resim 50:	Alaca Höyük'ten Büyük Kapı Orthostatı	s. 96
Resim 51:	Alaca Höyük'ten Orthostat, Bağlama ve İcracı	s. 98
Resim 52:	Alaca Höyük'ten Orthostat, Merdiven Çıkan Adam ve Kılıç Yutan Figür	s. 99
Resim 53:	Kılıç Yutan Figür	s. 100
Resim 54:	Merdiven Çıkan Figür	s. 101
Resim 55:	Sam'al Zincirli Kabartması, Küçük Deri Gerili ve Lir İcracıları	s. 103
Resim 56a:	Zincirli'den Küçük Deri Gerili İcracılar	s. 104
Resim 56b:	Zincirli'den Bağlama İcracısı	s. 104
Resim 57:	Kargamış'tan Bağlama, Çift Borulu İcracı ve Dansçı	s. 105

Resim 58:	Kargamış'tan Büyük Deri Gerili İcracılar ve Doğal Trompet İcracısı	s. 107
Resim 59:	Kargamış'tan Bağlama İcracısı	s. 108
Resim 60:	Karatepe Kabartması Müzik ve Dans	s. 110
Resim 61:	Karatepe Kabartması Müzik Sahnesi	s. 111
Resim 62:	Karatepe Kabartması Lir ve Küçük Deri Gerili İcracı	s. 112
Resim 63:	Maraş Mezar Steli, Lir Tasviri	s. 114
Resim 64:	İnandık Vazosu Bezeme Bantları	s. 116
Resim 65:	İnandık Vazosu 1. Bezeme Bandı	s. 118
Resim 66:	İnandık Vazosu 2. Bezeme Bandı	s. 120
Resim 67:	İnandık Vazosu 3. Bezeme Bandı	s. 121
Resim 68:	İnandık Vazosu 4. Bezeme Bandı	s. 124
Resim 69:	Bitik Vazosu	s. 126
Resim 70:	Bitik Vazo Parçası	s. 127
Resim 71:	İnandık, Bitik ve Hüseyindede Vazo Fragmanları	s. 129
Resim 72:	Bitik Vazo Parçası, Çalparacı	s. 130
Resim 73:	Boğazköy Vazo Parçası, Lir İcracısı	s. 132
Resim 74:	Boğazköy Vazo Parçası, Küçük Deri Gerili Çalgı	s. 133
Resim 75:	Boğazköy Vazo Parçası, Bağlama	s. 134
Resim 76:	Boğazköy Vazo Parçası, Dans eden Figür	s. 135
Resim 77:	Boğazköy Vazo Parçası, Dans eden Figürler	s. 136
Resim 78:	Boğazköy Vazo Parçası, Dans eden Figür	s. 136
Resim 79:	Boğazköy Vazo Parçası, Dans eden Figürler	s. 137
Resim 80:	Alişar Vazo Parçası, Çalpara ve Bağlama İcracısı	s. 138
Resim 81:	Alişar Vazo Parçası, Bağlama İcracısı	s. 139
Resim 82:	Eskiyapar Vazo Parçası, Akrobat	s. 140
Resim 83:	Eskiyapar Vazo Parçası, bağlama İcracısı	s. 140
Resim 84:	Eskiyapar Vazo Parçası, Akrobat ve Çalparacı (?)	s. 141
Resim 85:	Büyük Hüseyindede Vazosu	s. 144
Resim 86:	Büyük Hüseyindede Vazosu 1. Bezeme Bandı	s. 145
Resim 87:	Büyük Hüseyindede Vazosu 2. Bezeme Bandı	s. 145
Resim 88:	Büyük Hüseyindede Vazosu 3. Bezeme Bandı	s. 147

Resim 89:	Büyük Hüseyindede Vazosu 4. Bezeme Bandı	s. 148
Resim 90:	Küçük Hüseyindede Vazosu Bezeme Bandı	s. 151
Resim 91:	Küçük Hüseyindede Vazosu, Müzik ve Gösteri	s. 153
Resim 92:	Küçük Hüseyindede Vazosu, Bull Leaping	s. 153
Resim 93:	Küçük Hüseyindede Vazosu, Bull Leaping	s. 155
Resim 94:	Yumruk Biçimli Sunu Kabı	s. 157
Resim 95:	Yumruk Biçimli Sunu Kabı Fragmanı	s. 158
Resim 96:	Yumruk Biçimli Sunu Kabı, Lir İcracılar ve Çalpara İcracısı	s. 159
Resim 97:	Geyik Biçimli Sunu Kapı	s. 161
Resim 98:	Geyik Biçimli Sunu Kabı Fragmanı	s. 162
Resim 99:	Karahöyük Silindir Mühür	s. 165
Resim 99a:	Karahöyük Silindir Mühür, Köşeli-Açık Arp	s. 166
Resim 100:	Acemhöyük Mühür Baskısı, Lir	s. 167
Resim 101:	Eski Suriye üslubu Mühür Baskısı	s. 169
Resim 102:	Eski Suriye üslubu silindir Mühür	s. 170
Resim 103:	Silindir Mühür, Lir	s. 171
Resim 104:	Tarsus-Gözlükule, Mühür	s. 171
Resim 105:	Tyskiewicz Silindir Damga Tipi Mühür	s. 174
Resim 106:	Aydın silindir-damga tipi mührü	s. 175

EKLER LİSTESİ

EK 1	M.Ö. 2600 ve M.Ö. 50 Yılları Arasında Yer Alan İnce Lir Örnekleri	ek s.1
EK 2	Hitit Vazoları Üzerinde Sahnelenen Müzik Aletleri, Müzisyenler ve Gösteriler	ek s.2
EK 3	Kronolojik Cetveli	ek s.3

GİRİŞ

a. Çalışmanın Amacı

"*Tasvirli Eserler ve Yazılı Kaynaklar Işığında Hititlerde Müzik*" adlı yüksek lisans tezimde Hitit kültürüne atfedilen yazılı ve görsel arkeolojik malzemeler esas alınarak konu irdelenmeye çalışılmıştır.

Çalışmanın temelini oluşturan müziğin ortaya çıkışı, gelişimi teorilerine yer verilerek tarih öncesi çağlardan, Geç Hititler Dönemi'ne kadar müziğin gelişim süreci izlenmiştir.

Hitit kültüründe müzik adlı başlıkta yer alan bölüm içerisinde Hititler tarafından kullanılmış olan çalgılar tek tek ele alınmıştır. Bu çalgılar *Hornbostel-Sach* sistemi temel alınarak oluşturulmuştur. Müzik aletlerinin yapımında kullanılan ses üretme yöntemi ve malzeme gibi nitelikleri ayrıştıran modern orkestra çalgıları sınıflandırılmasının yetersiz olduğu varsayımı ile kendi sistemlerini oluşturan Erich von Hornbostel ve Curt Sach olmuştur. Bu sınıflandırma çalgıların ses üretme yöntemine dayalı oluşturulmuş bir sistemdir. Sisteme dâhil olmayan isimler de yer almaktadır. Çalışmam sırasında konunun uzmanlarının çoğunluğunun kullandığı ve arkeoloji literatürüne girmiş olan telli çalgılardan bağlama ve vurmalı çalgılardan çalpara çalgı isimleri, *Hornbostel-Sach* sistemine sadık kalınmadan çalışılmıştır. Çalgılar dört ana başlık altında ele alınmıştır. Bunlar:

Aerofon (Aerophones); nefesli çalgılar
İdiofon (Idiophones); kendinden tınlı çalgılar
Membranofon (Membranophones); deri gerili vurmalı çalgılar
Kordofon (Chordophones); telli çalgılar
olarak sınıflandırılıp ve bu başlıklar altında yer verilmiştir.

Hitit kültürünün diğer etkileşim halinde olduğu kültürlerle ilgili olarakta Hornbostel-Sach çalgı sınıflandırma sistemindeki yerlerini belirterek lir, bağlama, arp, çift borulu doğal trompet, küçük deri gerili, büyük deri gerili, çalpara, sallamalı

idiofon terimleri de kullanılmıştır. Betimlenmiş veya yazılı kaynaklarça bilinen çalgıların farklı bilim insanları tarafından farklı isimlerle anılması çalışmamızda gerekli bilgilerle ayrıntılı olarak verilmiştir. Böylece her kaynakta aynı çalgının farklı adlandırılmaları Hornbostel-Sach'a göre düzenlenmiştir.

Hititlerde müzik kültürünün şekillenmesinde Hattilerin ve diğer Anadolu kültürlerinin yanı sıra Mezopotamya ve Mısır kültürleri de önemli rol üstlenmişlerdir. Bu gözlem dikkate alınarak Hitit çalgıları Sümer, Mısır ve Assur'daki benzerleriyle mukayese edilerek değerlendirilmiştir.

Tasvirli eserler ışığında yer verdiğimiz taş kabartmalar, maden eserler pişmiş toprak vazolar ve mühürler üzerinde betimlenen sahneler, kendi içlerinde ve diğer arkeolojik verilerle karşılaştırılarak değerlendirilmiştir.

Çalışmanın son bölümünü oluşturan yazılı kaynaklar ışığında müzik, müzik aletleri, müzik icracıları, dansçılar, hokkabazlar, akrobatlar, din görevlileri ve müzik serenomisinde yer alan diğer görevlilerden bahsedilmiştir. Bahsi geçen kişilerin Hititçe varsa Sümerce, Akkadça ve Mısır'daki isimlendirilmelerine yer verilmiş ve bulundukları müzikli etkinlikteki görevleri belirtilmiştir. Yazılı kaynaklarda bayramlar, kült törenleri, festivaller ve adak etkinliklerinde müziğin yeri sorgulanırken bu görevlilerin törenlerdeki önemi üzerinde durulmuştur.

Müzik ve müzikle gerçekleştirilen her türlü aktivite Arkeolojik belgelere dayandırılarak bir kompozisyon içinde verilmeye çalışılmıştır. Çalışmam Hititlerde müzik temasının etrafında şekillenerek genişletilmiştir.

b. Yöntem ve Terminoloji

Tez kapsamında yer alan görsel ve yazılı arkeolojik materyallere yer verilirken mümkün olduğunca çok malzeme gözden geçirilmiş aynı malzeme üzerinde çalışmış bilim insanlarının farklı görüşlerine yer verilmiştir. Her bir görüşün titizlikle üzerinde durularak bu görüşler irdelenmeye çalışılmıştır.

Tezin içeriğini barındıran bütün bilimsel kitaplar, süreli yayınlar aynı zamanda müzelerde yer alan malzemeler incelenmiş gerekli görsel malzeme titizlikle arşivlenmiştir. Elde edilen kaynaklar aynı titizlikle çeşitli kategorilere ayrılarak fişlenmiştir. Eski ve yeni kaynaklardaki bilgilere yer verilmiş ve günümüzde kabul edilen netice belirtilmiştir.

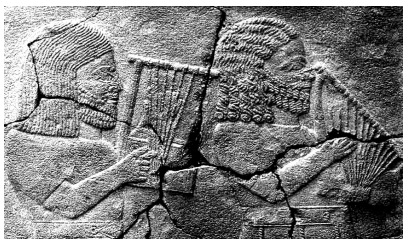
Yazılı tabletlerin çevirilerinde değişik terminoloji kullanımından kaynaklanan farklılıklar görülmüştür. Bu karmaşa görsel malzemede de söz konusuydu. Genel anlamda anlam bütünlüğünü sağlamak için Hornbostel-Sach çalgı sınıflandırma sistemine başvurulmuştur. Çalgı sınıflandırma sistemine başvurulurken bu sistemi esas almış olan bilimsel çalışmalar incelenmiş ve gerekli görüldüğü yerde başvurulmuştur.

Çalgı aletleri ele geçen çeşitli yazılı kaynaklarda farklı isimlerle adlandırılmaktadır. Bu isimler çalgı yapımında kullanılan materyalden, tel sayısına, vuruş şeklinden, boyutuna, çapına ve en önemlisi bulunduğu kültürün diline göre isimlendirilmektedir. Çalışmamız içerisinde bahsi geçecek olan çalgıların farklı dillerdeki (Hititçe, Sümerce, Akkadça) adlandırılmaları orijinal haliyle verilmiştir. Bunlar elbette çalgı sınıflandırma sistemine (Hornbostel-Sach) dayalı olarak dört başlık altında incelenmiş ayrıca her müzik aletinin adı, ne şekilde çalındığına detaylı olarak yer verilmiştir. Çalgı adlarından Hattice olanlar tamamen küçük harfle, Hurrice olanlar küçük ve italik, Hititçe olanlar küçük harfle, Sümerce olanlar büyük harflerle, Akkadça olanlar büyük, altı çizili ve italik verilirken, Mısır kültürüne ait olanlar küçük ve altı çizili olarak belirtilmiştir.

c. Çalışma İçerisinde Yer Alan Çalgı Aletleri

Kordofon (Telli) Çalgılar

Arp

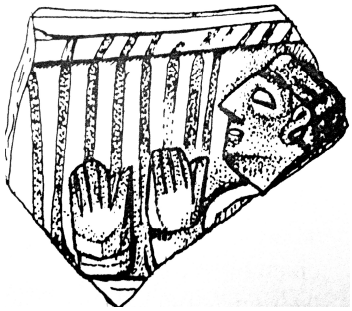


BALAG

^{GIŠ}AL.GAR / ^{GIŠ}AL.GAR.SUR$_9$

Benet (Mısır'da arp)

Lir



^{GIŠ}ZÀ.MÍ (N)

SAMMÛ

^{GIŠ}ZANARU

GIŠ^{D}INANNA

GIŠ^{D}INANNA.GAL

GIŠ^{D}INANNA.TUR

zinar (Hattice)

hunzinar (Hattice büyük lir)

ippizinar (Hattice küçük lir)

Kinnor (Mısır'da)

Bağlama



^{GIŠ}GU.DI / ^{GIŚ}ŠU.KARÁ

^{GIŠ}ŠÀ.A.TAR/ ^{GIŠ}TIBULA

(Mısır'da)

Membranofon (Deri vurmalı) Çalgılar

Davul

ŠÈM/ŠIM

HALHALLATU

TIGI

TIGGÛ

LILIS

LILISSU

ADAPA

$^{GI\check{S}}$arkammi

Kmkm (Mısır'da)

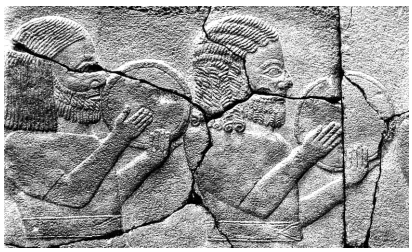


Tef

$^{GI\check{S}}$BALAG.DI

galgalturi

$^{GI\check{S}}$huhupal



Aerofon (Nefesli) Çalgılar

Flüt

GI.GÍD

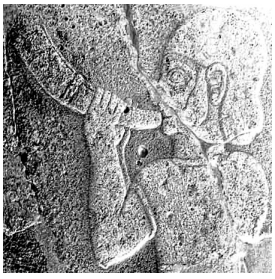
EBB*Ū*BU

Wdny (Mısır'da)



Boynuz

Šawatar/šawitra



İdiofon (Kendinden Tınlı) Çalgılar

Çalpara

(URUDU)galgalturi

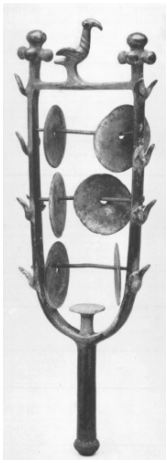
GIŠ huhupal



Sistrum

GIŠ mukar

sššt (Mısır'da)



BİRİNCİ BÖLÜM
MÜZİĞİN ORTAYA ÇIKIŞI VE GELİŞİM SÜRECİ

1. 1 MÜZİK, DANS VE ÇALGI ALETLERİNİN DOĞUŞU

Müzik; belli bir amaç ve yöntemle, belli bir güzellik anlayışına göre işlenerek birleştirilmiş seslerden oluşan estetik bir bütündür[1]. Kültür tarihinde müziğin kökeni ile ilgili olarak farklı görüşler öne sürülmüştür[2]. Müziğin, insan yaşamında önemli bir yeri olduğu bilinir, ancak tam olarak kökeni konusunda henüz konunun uzmanı araştırmacıları bir açıklık getirememişlerdir. Somut bilgilerin azlığı, antik müzik konusunda görüş birliği sağlanmasını güçleştirmiştir: Antik Dönemde müziğin yorumu hakkında bilgiler de yetersizdir. Bugün, Arkeoloji, Müzikoloji, Organoloji, Filoloji ve Sanat Tarihi gibi bilimlerin ortaklaşa yürüttüğü çalışmalar doğrultusunda antik müziği yeniden canlandırmaya yarayacak eksik halkalar yavaş yavaş tamamlanmaktadır[3].

Müziğin kökeninde insanlarda ortak bazı içgüdüsel temeller yatmaktadır[4]. İlk insanın doğa seslerini yansıtması, kendi sesini, rüzgârın, denizin, kuşun sesine benzetmesi, bu seslerden ilham alması ezginin doğması yolunda ilk adım olmuştur. İlk önce doğayı yansıtmak için sesini yükselten insanoğlu, sonra yalnızlığını unutmak, doğa güçlerine tapınmak için bir nevi ritüeli gerçekleştirmek için mırıldanmaya başlamış, korkusunu yenmek için çığlıklar atmış daha sonra da ruhsal değişimine göre kimi neşeli, kimi hüzünlü ezgiler yaratmıştır[5]. Bu yüzden, kuşkusuz doğa insanoğlu için en büyük ses malzemesiydi. Gök gürültüsü, yer kayması, yer sarsıntısı, suyun akışı ve çalkantısı gibi sesler insanoğlunun müziği keşfinde en büyük kaynaklardan bazıları olmuştur. Tüm bunlar zamanla ilk insanlar için farklı anlamlar ortaya çıkarmıştır. Örneğin: ses yankısı bir çeşit kehanet, vahşi hayvan sesleri bilinmeyenin habercisi olarak ifade edilmişti. Müzik, insanoğlunun

[1] Ali Uçan, **Müzik Eğitimi Temel Kavramlar-İlkel Yaklaşımlar,** Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara, 1994, s.10
[2] Deniz Özden, **"Anadolu Antik Yunan Müziği, Türkiye Müzelerinde Bulunan Müzik Aleti Betimli Heykeltıraşlık Eserler"**, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 1991, s.1
[3] Turgut H. Zeyrek, "Bursa Müzesi'nden Bronz Bir Tibia", **Anatolia Dergisi,** Sayı 24, 2003, s. 93
[4] Bernard Champigneulle, **Müzik Tarihi,** çev. Tanju Gökçol, Gelişim Yayınları, İstanbul, 1975, s. 7
[5] Evin İlyasoğlu, **Zaman İçinde Müzik, Başlangıçtan Günümüze Müziğin Evrimi,** Yapı Kredi Yayınları, 2. Basım, İstanbul, 1995, s.1

varoluşundan bu yana korkuları yenmenin ve bunlarla baş etmenin aracı olmuştur[6]. Onlar, duygularını dans ve şiirle harmanlayıp vücutlarını boyayarak ya da ahşap maskeler kullanarak, bir takım hareketleri birleştirip görsel anlamda da güçlü ifadeler sunuyorlardı[7]. Müzik ile birlikte dans da, tarih öncesi çağlardan başlayarak insanoğlunun yaşamında her zaman önemli bir yer tutmuştur. Dans müziğin ayrılmaz parçasıydı. Bunu, onların inanç dünyasında girmiş sevinçlerine, kederlerine olduğu kadar ibadetlerine de eşlik etmiş olmasından anlıyoruz[8]. Müzik aynı zamanda büyücüler tarafından kötü ruhla ilişki kurmak, onu denetim altına almak için kullanılıyordu. Kötü ruh insan vücuduna giren ve dışarı çıkması gereken hastalığın asıl nedeniydi. Hastalık nedeninin kötü ruhun eseri olduğu düşüncesi erken çağlarda oldukça yaygındı. İnandıkları tüm bu doğaüstü şeylerle baş etmenin anahtarı gibiydi, müzik, dans, ritim ve melodiler. İşte bunlar tedavi yönteminde vazgeçilmeyenlerdi[9]. Böylece insanın doğaya egemen olmadığı durumlarda, kendi sistemini öne sürerek, onu değiştirebileceğini sanmasıydı[10] ve doğayı büyü yoluyla denetleyebileceğine inanmasıydı[11].

Tarih öncesi çağlara ait kültürlere ilişkin yazılı belgeler olmadığından yalnızca insanların bıraktıkları kalıntılardan yola çıkarak bu dönemi anlamaya çalışmaktayız. İnsanların bıraktıkları aletler, çanak-çömlekler, nekropoller ve yerleşmelerin kalıntıları bize; insanların yaşam biçimi ve kültürleri hakkında bilgi vermektedir[12]. Tarih öncesi çağlarda müzik, taşlardan, ağaç kabuklarından, kemik ve boynuzlardan yapılan materyallerden çıkardıkları sesler, önceleri doğayı tanımak ve anlamak, sonraları büyü amacıyla oluşturduğu estetik dışı tınılardı[13].

---

[6] Lütfü Erol, "History of Music", **Metu Ders Notları**, Ankara, 2007, (Music), s. 4
[7] Sıdney Fınkelsteın, **Müzik Neyi Anlatır**, çev. M. Halim Spotar, Kaynak Yayınları, 3. Baskı, İstanbul, 2000, s.13
[8] Belkıs Dinçol, **Eski Önasya ve Mısır'da Müzik**, Türk Eskiçağ Bilimleri Enstitüsü Yayınları, 2. Baskı, İstanbul, 2003, (Eski Önasya), s.1
[9]Hasan Altınölçek, **Tedavide Müzik ve Antik Dönem'de Uygulama,** Bilim ve Müzik, http://www.müzikbilim.com/1m2004/ altınol. h. Html.2004, (08.07.2010)
[10] Özden, s.1
[11] Gordon Childe, **Tarihte Neler Oldu,** çev. Alaeddin Şener, Mete Tuncay, Kırmızı Yayınları, 1. Basım, İstanbul, 2005, s.65
[12] Robert J. Braıdwood, **Tarih Öncesinde İnsan,** çev. Bilgi Altınok, İstanbul, 1995, s.45
[13]Ahmet Say, **Müzik Tarihi**, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara, 1997 s.23

Anadolu'da Paleolitik Çağ ile beraber, avcı-toplayıcı ekonominin korkularına ve ihtiyaçlarına yönelik ilk dinsel düşüncelerine, kaya resimlerinde rastlarız[14]. Anadolu'da ilk sanatsal faaliyetler Üst Paleolitik Dönem'e kadar uzanmaktadır. İlk sanatsal faaliyet etkinlikleri mağara duvarlarına yapılan çeşitli resimlerden oluşmaktaydı. Ancak buna rağmen Anadolu'da Paleolitik Çağ insanlarının müziği hakkında yeterince bilgi bulunmamaktadır. Fakat Anadolu'da Neolitik Çağ yerleşmelerinde boğa kükreten adı verilen kemik ya da çatal geyik boynuzlarından yapılma bıçağa benzeyen bir çalgı aleti de ele geçmiştir. Boğa kükretenin Paleolitik Çağ'da da kullanıldığı zannedilmektedir[15]. Bir başka ses çıkaran alet ise Fransa'da Aurignac Mağarası'nda bulunan düdüklerdir (Resim1).

Resim 1: Aurignac Mağarası'ndan Kemik Düdükler



Kaynak: Özden, 1991, Levha 1

Düdükler için ren geyiğinin parmak kemiği kullanılmış, ve sesin elde edilmesi için delinmiştir. Bu aletler M.Ö. 36.000–20.000 yıllarına tarihlenmektedir. Yine Fransa'da yer alan Eyzies Mağarası'nda ren geyiğinin parmak kemiğinden

[14] Eray F. Dökü, **Anadolu'da Eril Bereket Koruyucu Kültleri ve Tanrılar,** Antalya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Antalya, 2002, s.7
[15] Devrim Sönmez, **Antik Dönemde Anadolu'da Müzik ve Müzik Aletleri,** Selçuk Üniversitesi, Konya, 2008, s.20

yapılmış aletler çok sayıda bulunmuştur. Kemik aletler dikkatlice incelendiğinde birinci parmağın özellikle seçildiği gözlenir[16].

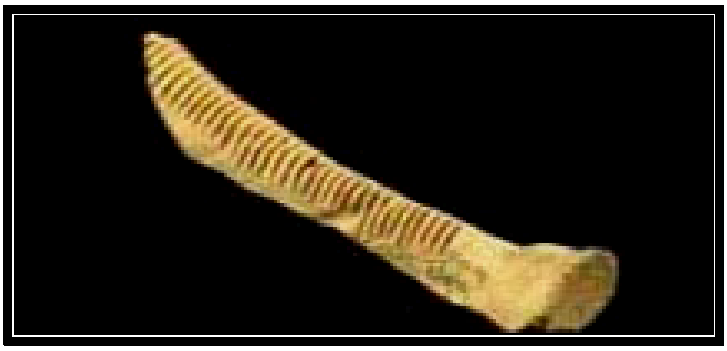
İnsanın doğayı denetim altına almaya başladığı Neolitik Çağ'da ise müzikli gösteriler, dinsel törenler dışında da kendini göstermeye başlamıştı. Neolitik Çağ'a ait arkeolojik materyallerde ele geçen ve büyük olasılıkla ses çıkarmak için kullanıldığı anlaşılan çeşitli objeler, bize bu dönemin müziği hakkında önemli ipuçları sunmaktadır[17]. Neolitik Çağ, Anadolu'nun müzik kültürüne ait bilinen en eski izlerini tam anlamıyla hissettirdiği dönemdir. Buluntular daha çok Neolitik Çağ'lara ait yerleşimin yaygın olduğu Güney ve Güneydoğu Anadolu'da ele geçmiştir[18]. Girikihaciyan, Çatalhöyük, Çayönü, Nevali Çori, Göbeklitepe, Cafer Höyük, Gritille ve Aşıklı Höyük gibi Neolitik yerleşmelerde elde edilen bulgular Anadolu'nun Neolitik Çağ müziği ve müzik aletleri hakkında az da olsa bilgi vermektedir[19].

Müzik aletleri, Neolitik Çağ'da elde edilen buluntular açısından zayıf olduğu için ne yazık ki sayıca azdır. Fakat buluntu azda olsa tarih öncesi dönem müziği hakkında edinilen bilgiler fevkalade büyüktür. Genellikle koyun, keçi, sığır, kuş gibi hayvan kemiklerinden elde edilen müzik aletleri, membranafon müzik aletlerinden büyük deri gerili, idiofon müzik aletlerinden ise raspa ve boğa kükreten buluntuları arasında en önlerde yer almaktaydı[20]. Raspa, kemiğin üzerine açılan ve çok fazla derin olmayan çentiklere sert bir madde ile sürtülerek ses elde edilen[21] müzik aletiydi. Alet, kemiğin bir yanı boyunca paralel yarıklar oyularak yapılmış en eski ve en yaygın tarih öncesi ses üreten aletlerden biri olarak kendini göstermiştir[22].

---

[16] Özden, s.2
[17] Özden, ss. 2-3
[18] Mc Kınney, **Music in History-The Evolution of on Art,** American Book Campany, New York, 1954, s.26
[19] Sönmez, s.21
[20]Mustafa Özer, "**Neo-Roma Dönemi'ne Kadar Anadolu'da Yaşamış Medeniyetlerde Müzik Aletleri**", Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2007, s.16
[21] Sönmez, s.21
[22] Özer, s.16

Resim 2: Raspa İlkel Müzik aleti



Kaynak: Sönmez, 2008, s.22

Raspa müzik aletine Hatay'da Tel-Akrat Höyüğünde (Resim 2) ve Diyarbakır-Ergani'de Girikihacıyan yerleşmelerinde bulunmuştur[23]. Raspanın çalınma tekniği ile ilgili temsili resim 3 görülmektedir. Raspaya, Makdelenion kültüründe görülen ve *racleu* adı verilen sürtünme ile ses çıkaran testere biçimli aletle benzemektedir. Racleu mezar kalıntıları arasında bulunmuştur. Bulunduğu yer açısından dinsel ayinlerde ve ölü gömme törenlerinde kullanıldığı düşünülmektedir.

Resim 3: Boğa Kükreten Temsili Çalınma Şekli

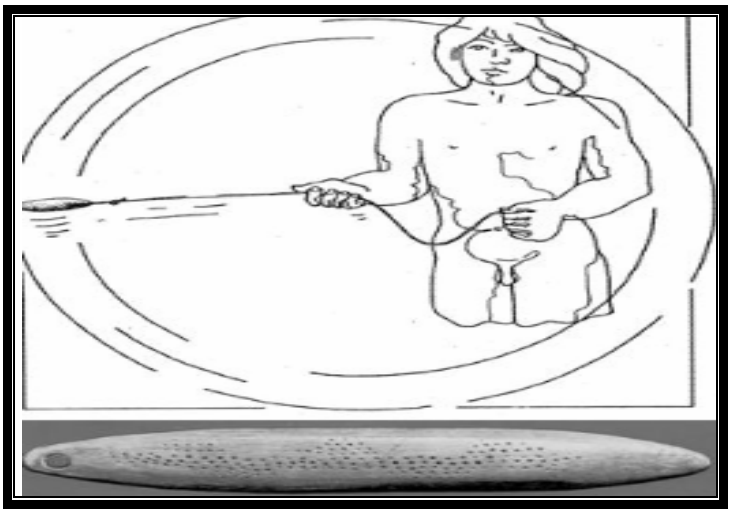


Kaynak: Özer, 2007, s.18

[23] Sönmez, s.21

Neolitik dönem yerleşmelerinde görülen bir başka alet boğa kükreten, bıçağa benzeyen bir müzik, (Resim 4) aletidir[24]. Boğa kükreten kemik ya da çatal geyik boynuzundan yapılarak elde edilmiştir. Aletin bir ucuna yakın bir deliğe düğümlenmiş bir ip bağlanır ve bu ip belli bir hızla çevrilerek ses elde edilir[25]. Oldukça ilkel bir yapım tekniği olmasına rağmen hızla orantılı olarak derin ve yüksek ses çıkarmaktadır. Elbette bunda kullanılan malzemenin de yadsınmayacak katkısı mevcuttur.

Resim 4: Boğa Kükreten



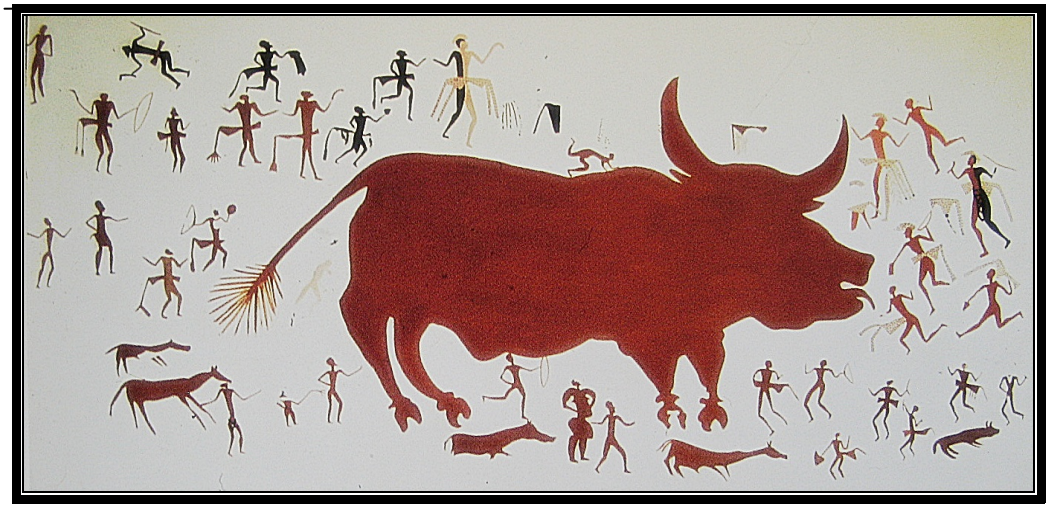
Kaynak: Sönmez, 2008, s.20

Dans, müzikle birlikte oluşmaya başlamış amacı tıpkı müzikle doğru orantılıdır. Dans, insanların anlamakta güçlük çektiği her nedene karşı bir çözüm yolu olarak ortaya çıkmıştır[26]. Tarih öncesi dönemlerde dans çeşitli vücut hareketleri ile şekillense de günümüzdeki gibi düzenli ve estetik kaygılar taşımadan fakat ahenk içinde olduğu düşünülür. Çatalhöyük duvar resimlerinde görülen av sahnesinde leopar kıyafetler içinde dans eden insanların birbirinden bağımsız ve farklı tarzdaki hareketleri destekler nitelik taşımaktadır.

[24] Özer, s.15
[25] Sönmez, s.20
[26] Mehmet Tekin Koçkarlar, **Çağlar Boyunca İletişim Sanatı Olarak Dans ve Halk Dansları**, Ankara, 1998, s.6

Çatalhöyük'te duvar resimlerinde dans eden insanlar görülürken, dans eden pişmiş toprak kadın heykelciği de bulunmuştur[27]. Evlerin duvarlarına yaptıkları renkli kabartmalar ve freskler içerisinde avlanan ve dans eden çeşitli insan resimleri bulunmaktadır[28]. Çatalhöyük sakinleri, avcılık ve bereketle ilgili olarak yaşadıkları mekânların iç duvarlarına resimler yapmışlardır[29]. Resimler geometrik desenli kilimleri andıran bezekler, el motifleri, dans eden avcılar, ellerini havaya kaldırmış (Resim 5) koşuşturan insanlar, kafaları kopuk insan cesetlerine saldıran akbabalar portre özelikleri taşıyan insan yüzleri bulunur[30].

Resim 5: Çatalhöyük duvar Resmi



Kaynak: Mellaart, 2003, s.197

Duvar resimlerinde leopar postu giymiş avcılar, akbabaların başsız insanlara saldırdığı sahneler içerisinde dans edenlerin bulunmuş olması müziğin ve dansın oldukça önemli bir yere sahip olduğunu göstermektedir[31]. Kült odası duvarını süsleyen sahnede, ellerinde davul, ok ve yay (Resim 6) aynı zamanda üzerlerinde

[27] Sönmez, s.22
[28] Ekrem Akurgal, **Anadolu Kültür Tarihi,** Tubitak Yayınları, Ankara, 1998, (Anadolu Kültür) s. 5
[29] James Mellart, **Çatalhöyük Anadolu'da Bir Neolitik Kent,** çev. Gökçe B. Yazıcıoğlu, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2003, s.22
[30] Veli Sevin, **Anadolu Arkeolojisi**. Der Yayınevi, İstanbul, 2003, s.51
[31] Mellart, s. 22

leopar desenli kıyafetler ile dansları dikkat çekmektedir[32]. Çatalhöyük duvar resimlerinde görülen leopar derisi giymiş olarak dans eden bu insanlar, Erken Hitit Dönemi'ne ait Tanrıça Inar(a) ve Teteşhapi kültü ile ilgili metinlerde geçen, leopar hareketlerini taklit ederek dans eden leopar maskeli adamları anımsatmaktadır[33]. Bu benzerlik oldukça şaşırtıcıdır.

Resim 6: Çatalhöyük duvar Resmi



Kaynak: Mellaart, 2003, s.104

Anadolu'nun Neolitik Çağ merkezlerinden Şanlıurfa bölgesinde bulunan Nevali Çori yerleşiminde kireç taşından yapılmış bir kâse üzerinde dans betimi yer (Resim 7) almaktadır. Erken Neolitik Döneme ait kap parçası üzerindeki yer alan sahnede olasılıkla, ortada yeni doğmuş bir çocuk ile biri erkek, öteki ise kadın iki figür ellerini kaldırarak adeta doğum olayını kutlamaktadır[34]. Şanlıurfa Müzesi'nde bulunan kase üzerindeki dans sahnelerinin müzik eşliğinde yapıldığı ve müziğin dönem insanları üzerinde önemli bir yere sahip olduğu düşünülmektedir[35]. Bu kireç taşı kabartmada iki figürün ellerini havaya kaldırmış bir vaziyette duruşları dans edilişlerini teşkil etmektedir. Bu figürlere bakıldığında şişman tasvir edilmiş, kolları ve bacakları aynı doğrultuda açılmış vaziyette dans ettikleri görülmektedir[36].

---

[32] Akurgal, Anadolu Kültür, s.5
[33] B. Dinçol, Eski Önasya, s.1
[34] Sevin, s.34
[35]Sedat Alp, **Hititlerde Şarkı, Müzik ve Dans. Hitit Çağında Anadolu'da Üzüm ve Şarap**, Kavaklı Dere Şarapları No:6, Ankara, 1999, (Üzüm Şarap), s.42
[36] Yosef Garfınkel, **Dancıng of the Dawn of Agriculture,** United State of America, 2003, (Figure 7,2), s.113

Resim 7: Nevali Çori'den Kiraç Taşı Kase



Kaynak: Garfınkel, 2003, s.113

Geç Neolitik-Erken Kalkolitik Çağ'a ait bir başka örnek Latmos (Karadere) da bulunan bir kaya resmidir. Mağaranın girişi üzerindeki kaya sığınanın altındaki niş içerisinde; altı adet erkek figürün yanı sıra aynı zamanda cinsiyeti anlaşılmayan yedi tane insan tasviri bulunmaktadır. Resmin üzerinde yer alan dört adet erkek figürü dans eder vaziyettedir (Resim 8) [37].

Resim 8: Latmos (Karadere) Kaya Resmi



Kaynak: Bindokat, 2006, s.51

[37] Anneliese Peschlow Bindokat, **Tarih Öncesi İnsan Resimleri, Latmos Dağları'ndaki Prehistorik Kaya Resimleri**, Vehbi Koç Vakfı Sanberk Hanım Müzesi , İstanbul, 2007, s.31

Bir başka örnek İran'ın batısında Luristan bölgesinde bulunmuş olan küçük bir kap. Kabın üzerinde yine dans ile ilgili bir sahne görülür. M.Ö. 6. bin içerisinde değerlendirilen seramik üzerinde; dokuz adet kadın figürü tespit edilmiştir (Resim 9). Figürlerin, üzerindeki kıyafetlerden dolayı kadın olduğu düşünülmektedir. Natüralist bir üslupla yapılan bu seramikte, kadınların el ele tutuşur vaziyete dans ettikleri görülmektedir. Figürler kabın etrafını bir halka gibi sarmaktadır. Kabın üzerinde yer alan bu dans betimlemesinin ana motif olduğu görülmektedir. Bu açıdan bakıldığında motif olarak dansın tercih edilmesi önemini vurgular niteliktedir. O dönem seramikleri üzerinde bezemeler kabın ağız kısmına yapılırken, örnekte yer alan bezemenin, gövdeden kaideye geçiş kısmında yapılmış olması ve ağız kısmında yer alan bezemenin karmaşıklığına rağmen kaidedeki dans eden kadınların ana motif olarak tercih edilmesi önemliydi[38].

Resim 9: Luristan'dan Seramik Kap

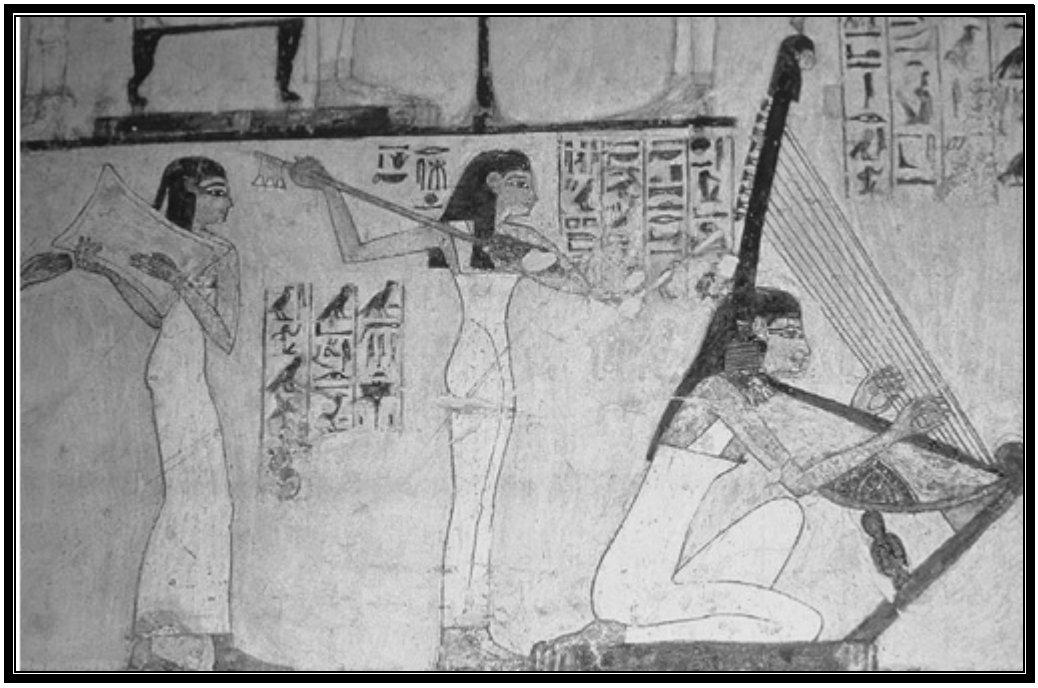


Kaynak: Garfınkel, 2003, s.185

[38] Garfınkel, s.185

Kalkolitik Çağ'a ait vereceğimiz ilk örnek Mezopotamya'dan. Gavra XII-XV tabakasında, bulunan Obeyd Dönemi'ne tarihlenen dört adet kemik borudur. Dört delikli borunun muhtemelen başparmakla tutuşunu kolaylaştırmak için alt yüzünde de delik olduğu görülmüştür. Bir başka örnek Mısır'da IV. Pharaon Hanedanı'na ait mezarda bulunmuş olan kordofon çalgılarından arp (tebuni) ve bağlama (nabla) oluşmaktadır. Mısırlıların arpı bugünkü arpları anımsatmaktaydı.Mısır arpının telleri azdı ve icracı, aleti diz çökerek çalardı (Resim 10). Bağlama ise uzun bir sapa ve bir veya üç tele sahipti[39]. Mısır'da bulunan çalgılara I. IV. bölümde ayrıntılı olarak değineceğiz.

Resim 10: Mısır Duvar Resmi



Kaynak: Bleiberg, 2005, s.164

İnsan ayakları elleri ve gırtlağı ile yarattığı ölçülü iskeleti giderek çeşitli seslerle doldurdu. Zamanla basınçlı hava sütununun tınısını buldu. Onu bir "tüp" içinde titreştirmeyi başardı. Delik bir öküz boynuzu, bir kamış ya da kemikten uyumlu sesler çıktı. Zengin üfleme çalgıları bu şekilde doğdu. Avcılıkta kullanılan gerilmiş yayın çıkardığı ses, yeni bir çalgı ailesinin, teli çalgılar grubunun doğmasına

[39] Özden, s.4

yol açtı. Böylece vurma, üfleme ve tellilerden oluşan müzik çalgıları tarihteki yerlerini aldılar[40]. Doğayı denetim altına almanın en güvenilir yolunun büyü olduğuna inanan insanlar büyü amaçlı yapılan dinsel törenlerde müziğin önemini Tunç Çağlarına da taşımışlardı.

1. 2 SÜMER KÜLTÜRÜNDE MÜZİK

Sümerler, Eski Önasya müzik sisteminin ana hatları ile kurulmasını sağlayan ilk uygarlıktır. Yaklaşık M.Ö. 4. binyılda Mezopotamya'ya göç eden ve M.Ö. 3200 yıllarında yazıyı icat ederek dünya tarihine başlangıç kaydeden bu toplum[41], yasalar çıkarmada, mimari, matematik ve astronomide[42] olduğu gibi müzik tarihinde de önemli bir yere sahiptir. Sümer müziği daha sonra Babilliler tarafından biçimlendirilmiştir[43]. M.Ö. 4.bin yıllarına bakıldığında görülüyor ki Sümer tapınaklarında dinsel yakarılar şiirsel bir biçim sergiliyor. Yazılı kaynaklarda tılsımlı ilahiler[44] ve yakarışların geliştirdiği şiirsel sözlerin dinsel şarkılara dönüştüğü tahmin edilmektedir. Sümer dualarının rahip ve koronun karşılıklı olarak söylediği *responce* ve iki koronun değişimli olarak söylediği *antiphone* biçimleriyle yapılandığı bilinmektedir**.** Dualardaki ilkel ezgilerle ilgili olarak Sümerler soloya *Sir*, ses ve koroya eşlik eden kamıştan yapılmış üflemeli çalgıya *Sem* dendiği için, dinsel şarkılarına "*Ersemma*" adını vermişlerdir[45]. Sümer ve Akkad literatüründe çok sayıda şarkı ve ilahi bilinmektedir. Bunlar genellikle aşk, savaş, ölü gömme gibi konular içermektedir. Sümer edebiyatından örnek olarak tarihte bilinen ilk ninniyi kısmen aktarmak yerinde olacaktır. Ninni, Kral Şulgi'nin karısı tarafından hasta olan çocuğuna söylenir[46]. Şiirsel metnin kısa bir kısmına burada yer vereceğiz:

[40] Cavidan Selanik, **Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni**, Doruk Yayıncılık, Ankara, 1996, s.3
[41] B. Dinçol, Eski Önasya, s.1
[42] İlyasoğlu, s.1
[43] B. Dinçol, Eski Önasya, s.1
[44] İlyasoğlu, s.1
[45] Say, s. 35
[46] Bakınız Ninninin tamamı için Samuel Noah Kramer, **Tarih Sümerle Başlar**, çev. Muazzez İlmiye Çığ, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1990 (Sümer), ss. 264-265

".....oğlum, uyku seni arıyor
uyku, üstüne çökmek üzere
gel uyku, gel uyku
gel oğlumun uyuduğu yere
….duraksız gözlerini uyut
elini renkli gözlerine koy…[47].

Bir başka Sümer şarkısı ise her dönemde konu olan aşkı anlatır. İstanbul tableti olarak isimlendirilen Ni.2461 numaralı tablet, neşeli bir gelin ile Kral Şusin'e[48] ait güzellik ve aşktan söz ediyordu. Sümerlere ait en eski aşk şarkısı şöyleydi[49]:

"Güvey, kalbimin sevgilisi
Güzelliğin büyüktür, bal gibi tatlı
Aslan kalbimin kıymetlisi
Güzelliğin büyüktür bal gibi tatlı.
Beni büyüledin önünde titreyerek duruyorum
Güvey, senin tarafından yatak odasına götürüleyim
Beni büyüledin, önünde titreyerek durayım
Aslan, senin tarafından yatak odasına götürüleyim.

Güvey, seni okşayayım
Benim değerli okşayışlarım baldan tatlıdır.
Yatak odasında bal doludur.
Güzelliğinle zevklenelim
Aslan seni okşayayım
Benim değerli okşayışlarım baldan tatlıdır.

Güvey, benden zevk aldın,
Anneme söyle, sana güzel şeyler verecektir.

[47] B. Dinçol, Eski Önasya, s.4
[48] Bundan 4 bin yıl önce Sümeri idare etmiş Sümer Kralı.
[49] Bu kopya ile ilgili metnin transkripsiyonu ve çev. Muazzez İlmiye Çığ tarafından **BELLETEN** Cilt 16, sah. 345 vd. yer verilmiştir.

Babama söyle, sana hediyeler verecektir.
Ruhunu, ruhunun neşelendiği yeri biliyorum
Güvey evimizde uyu sabaha kadar
Kalbini, kalbinin memnun olduğu yeri biliyorum
Aslan, evimizde uyu sabaha kadar.
Sen, beni sevdiğin için
Lütfet bana okşayışlarını
Beyim, tanrım, beyim koruyucum
Tanrı Enlil'in kalbini memnun eden Şusin'im
Lütfet bana okşayışlarını.

Senin yerin tatlıdır bal gibi, lütfen koy ona elini
Elini bir gişban-elbisesi gibi".

Bu INANNA'nın balbale adlı şarkısıdır[50].

Sümer şarkılarının bazılarına çalgıların eşlik ettiği görülür. Bilinen önemli Sümer çalgılarına değinmek gerekirse yan ve düz çalınan nefesli çalgı olan TİGGİ, küçük deri gerili çalgı olan BALAG ikili büyük deri gerili çalgı olan LİLİS ve ADAPA yani küçük deri gerili yer almaktadır[51]. Bunlardan Sümer'ce SEM/SİM, Akkadça *HALHALLATU*,[52] denilen davulların Sümerler tarafından yine baş edemedikleri doğaüstü varlıkları yani kötü cinleri kovmak için kullanıldığını düşünülmektedir. Küçük örneklerinin genellikle kadın müzisyenler tarafından çalındığı, büyük örnekleri ise askeri ve resmi sahnelerde erkeklerin ellerinde olduğu görülmektedir[53].

Mezopotamya'da müzik, hem tanrısal gücün hemde uygarlığın bir ölçüsü sayılıyordu. Sümer mitleri de bizlere Sümer tapınaklarında kullanılmış olan müzik ve müzik aletleri hakkında bilgiler vermektedir. Örneğin Tanrı Enki'nin (Ea) sukkalı

[50] Kramer, Sümer, ss.191-192.
[51] Say, s. 35
[52] B. Dinçol, Eski Önasya, s.38
[53] Ahmet Ünal, **Hititler, Etiler ve Anadolu Uygarlıkları**, Eti Bank Yayınları, İstanbul, 1999 (Hititler Etiler), s.227

yani veziri İSUMU'nun, Enki'nin tapınağına övgüler düzdüğü ve şarkılar söylediği görülmektedir. Vezir İSUMU'nun söylediği bu şarkılardan, Tanrı Enki'nin tapınağı hakkında bilgiler edinmenin yanında, tapınağın içinde yankılanan zengin, karmaşık olan çalgılar ve sesler hakkında da bilgiler öğrenmekteyiz:

" Kral Enki için müzik yapar,
Onun kutsal evi Eridu'da tatlılıkla çalar.
lir
algar
arp
algarsurra
harhar
sabitum
maritum
Her biri kendi duygularına göre orada çınlar, Enki'nin kutsal algarı onun için çalar şevkle. Yedi tigri orada ses verir"[54].

Baş Tanrı Enki'nin adı aynı zamanda dördüncü müzik teline ve notasına verilmişti. Mezopotamya'da yeni yıl bayramına ait kült uygulamaları, bayram sırasında yapılan ziyafet ve kutsal evlilik törenlerinde de çeşitli müzikal gösterilerde bulunulur[55]. Bu düğünlerden birine yer vermek yerinde olacaktır. Kral İddin-Dagan da bir ilahiden öğrendiğimize göre Ama-Uşumgalanna adı altında Dumuzi'nin yerine geçerek kutsal evlenme töreni gerçekleştiği ve ertesi gün sarayın kabul salonunda zengin bir ziyafet sunduğu bilinir. Bu ziyafet esnasında şarkılardan ve müzik aletlerinden bahsedilmiş olmasından dolayı ayrıca metin önemliydi:

"kutsal kurbanlar yığılınca, tören hazırlanınca
tütsüler yapılınca, sedir ağaçları yakılınca
ekmek kurbanları düzenlenince, testiler sıralanınca

[54] Samul Noah Kramer, **Sümerlerin Kurnaz Tanrısı Enki,** çev. Hamide Koyukan, Kabalcı Yayınları, 1.basım İstanbul, 2000 (Enki), ss.151–156.
[55] Suphi Anwar Rashid, "Mezopotamya ve Anadolu'da Müzik Kültürü", **I. Uluslararası Tarihte Anadolu Müziği ve Çalgılar Sempozyumu**, T.C Kültür ve Turizm Bakanlığı, Kültür Bakanlığı ve Müzeler Genel Müdürlüğü, DÖSİMM Basımevi, Ankara, 2004, s.132.

o onunla girdi yüce saraya
kutsal karısını kucakladı
büyük kürsüdeki tahtına gün ışığı gibi götürdü onu
kral, bağlamayı (güneş tanrısı) gibi onun yanına yerleşti
bolluğu, bereketi onun önüne götürdü
onun için iyi bir ziyafet hazırladı
yöneltti "karabaşlıları" onun önüne
güney rüzgârlarından daha gürültülü olan davul (?) ile
sarayın süslü tatlı sesli algar-liri
insanın ruhunu dinlendiren arp ile
şarkılar kalbi coşturan şarkılar söyledi
kral yiyecek ve içkiler üzerine elini koydu
saray bayramda, kral neşede
onun günleri verimli, tahtı uzun olsun"[56].

Kutsal düğün ve yeni yıl şöleni gibi düzenli olarak gerçekleştirilen *liturya,* kurban etme ve merasim alayları ile bağlantılı olan ve her yıl gerçekleştirilen kült kutlamaları ile yıllık şölenler oluşturmaktadır. M.Ö. 3. binde Sümer kralı Šulgi, her ay ešeš adlı şöleni, UB, ALA ve sadece NAR rahiplerinin çalmaya yetkili oldukları TİGGİ adlı çalgıların eşliğinde düzenlenirdi[57]. Müzik çok çeşitli alanlar içerisinde yer alırdı, bunlar içerisinde aylık dinsel bayramlar, günlük kurban işlemlerinin yanında tapınak yapım törenlerinde ve ölü kültünde de uygulanırdı. Ölü kültüne verilecek en iyi örnek Sümer kralı Urnammu'nun cenaze töreninde, ülkede on gün süreyle flüt ve diğer iki çalgının çalındığı, yazılı belgelerdir[58].

Mezopotamya'da Mısır'da olduğu gibi birçok buluntu, çeşitli müzik aletlerini tanımamızı kolaylaştırır. Yalnız üflemeli müzik aleti, Mezopotamya kaynaklarında sıkça geçmelilerine karşın, arkeolojik materyaller üzerinde fazla betimlenmemiştir. Fakat Ur, Kiš, Nimrud ve Harhra'da yapılan kazılarda gün ışığına çıkarılan ve bütün

[56] Kramer, Sümer, ss. 250-251
[57] Rashid, s.132
[58] B. Dinçol, Eski Önasya, s. 2

olarak kalmış müzik aletleri, çok önemli kaynaklar niteliğindedir[59]. Metin ve tasvirlerdeki orijinal buluntular esas alınarak Mezopotamya üflemeli çalgılar ailesinden flüt, çifte flüt, gibi nefesli çalgıların, günümüzdeki *okarinaya*[60] benzeyen, pişmiş topraktan yapılmış bir tür flüt, trompet ve boynuz gibi çalgıların bulunduğunu söyleyebiliriz[61]. Bu üflemeli çalgılar için Mezopotamya'da kullanılan malzemeler: boynuz, kamış, ağaç, kemik, maden ve fildişinden yararlanılarak yapılmışlardır[62]. Yazılı belgelerde, Sümerce GI= Akkadça *QANÚ* kelimesini içeren ya da determinatif olarak taşıyan müzik aletlerinin üflemeli oldukları açık bir şekilde belli olmaktadır. Flüt Sümerce GI.GID (uzun kamış) olarak ifade edilmektedir. Bu kelimenin Akkadçası *EBBŪBU* olarak belirlenmiştir[63]. Mezopotamya'da, Ur'da bulunmuş gümüş flüt parçalarının, kamış bir ağızlığa sahip olduğu sanılmaktadır, dört adet deliğe sahiptir; M.Ö. 2500 yılına tarihlenir[64]. Bunun yanında III. Ur Sülalesi'ne ait Kral Mezarlarında, silindir mühürler üzerinde, uzun flüt çalan figürler belgelenmiştir. Ur yazılı belgelerinde altın, gümüş ve bronz flütlerden de söz edilmektedir[65]. Bu değerli madenlerden yapılmış olmaları çalgının ne denli önemli ve değerli olduğunu da göstermekteydi.

İngiliz ve Pennsylvania bilim adamlarının 1929'da yürüttüğü kazılar sırasında Ur antik kentinde bir dizi önemli mezar keşfedildi. Bu mezarlar, toplu bir intihar olduğu sanılan kraliyet mezarlarıydı. Mezarlarda lapıs lazuli, gümüş ve altın, boncuklarla bezeli giysiler içinde insan kalıntılarına rastlanmıştır[66]. Bu mezarlarda, kurban olarak sunulduğu düşünülen arp ve lir çalan kadın icracıların iskeletlerine, müzik aletleriyle birlikte rastlanmıştır. Sümerlerde cinsiyeti, unvanları ve görevleri ne olursa olsun yüksek makama sahip olan insanlar erkek ve kadın kurbanlarıyla birlikte gömülürlerdi. Bu kurbanlar arasında arp ve lir icracıları da bulunmaktaydı. Sir Leonard Wolley'in " büyük ölüm çukuru" olarak bahsettiği bir Ur mezarında altı

[59] Rashid, s.134
[60] Kuş sesini taklit eden, bir tür pişmiş toprak üflemeli müzik aleti.
[61] B. Dinçol, Eski Önasya, s. 41
[62] Ünal, Hititler Etiler, s.231
[63] B. Dinçol, Eski Önasya, s. 41
[64] C.L. Woolley, **Ur Excavation The Royal Cemetery**, Published for The Trustees Of The Museums By The Aıd Of Grant From The Carnegıe Corporatıon Of New York, 1934, s.258
[65] B. Dinçol, Eski Önasya, s.41-42
[66] Andy Lowings, "The Reconstruction of a Playable Reblica of the 'Gold Lyre of Ur', **Orient-Arcäologie Band 22**, Verlag Marre Leidorf GmbH, Berlın, 2008, s.327

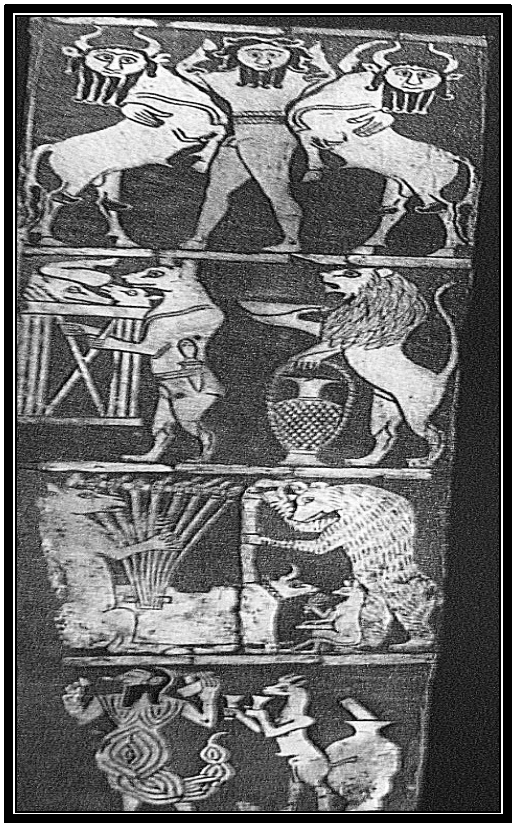
asker, dördü arp ya da lir çalan ve atmış dördüyse bunlara eşlik eden toplam atmış sekiz kadın iskeletine rastlanılmıştır. Kurban edilen kadın müzisyenlere yüksek tozda uyuşturucu verilerek ölümlerine neden olunmuştu. Ölen müzisyen kadınların boyunlarına arp ya da lir asılıyordu[67]. Bu oldukça ilginçti, kurban edilmiş olsalar da müzisyenlerin çalgılarla gömülmeleri diğer dünya inanışıyla olan ilişkisini göstermesi bakımından oldukça önemliydi. Müzik hem yaşamlarında olduğu kadar hemde açıkça görünüyor ki ölümden sonraki dönemde de aynı değere sahipti.

Mezopotamya ve Mısır'da ortaya çıkan ilk arplar daha önce değindiğimiz gibi insanın gözlemler sonucu kullandığı ok yayından geliştirilmiştir. O günün insanları da, bu günün ilkeleri gibi yayın ses çıkardığını fark edip buna bir ses kutusu ekleyip üzerine deri kaplamak ve tel sayısını üçe çıkarmak suretiyle yay biçimli veya kavisli olarak adlandırdığımız arp türünü oluşturmuşlardır[68]. Çok telli asimetrik arp ve simetrik lirde Prehistorik Çağ'ın en gelişmiş müzik aletlerindendi. Mezopotamya'da kullanılan bazı lirler oldukça iyi işçiliğe sahipti. Mezopotamya'da lirin ses kutusu çeşitli taşlarla süslenir ve ucunda boğa başı bulunurdu[69]. Ur'da bulunmuş olan bazı lirlerin ahşap gövdeleri eriyerek yok olmasına karşın dayanıklı olan malzeme son derece iyi korunmuştur. Özellikle altın ve değerli taşlarla süslenmiş olan boğa başları hafif zedelenmeye karşın ihtişamından bir şey kaybetmemiştir. Çalgı aletleri arasında 12353 numaralı lirin boğa başı altın saç bantları ile tamamen ayrılmış oluşu ile dikkatleri çeken lir, mezar buluntular arasında kendini gösteren çalgıların başında yer alıyordu[70]. Mezopotamya, Ur'da katman içinde bulunmuş olan lirin, ses kutusuna ait sedef plaka üzerinde müzik sahneleri görülüyordu (Resim11) [71]. Ön tarafı bitumla yapıştırılmış midyelerle işlenmiş lir, Ur'daki kral mezarı içindeki 789 no.'lu mezarda bulunmuştur. Lir M.Ö. 2450 tarihlenmiştir.

[67] Sönmez, s.31
[68] B. Dinçol, Eski Önasya, s.16
[69] Özden, s.5
[70] Wolley, s.242
[71] Özden, s.5

Resim 11: Lir Rezonatörü Üzerinde Yer Alan Sedef Plaka





Kaynak: Woolley, 1934, s.105

Plakanın dört bir tarafında hayvan bandosu tasvirleri yer alır.

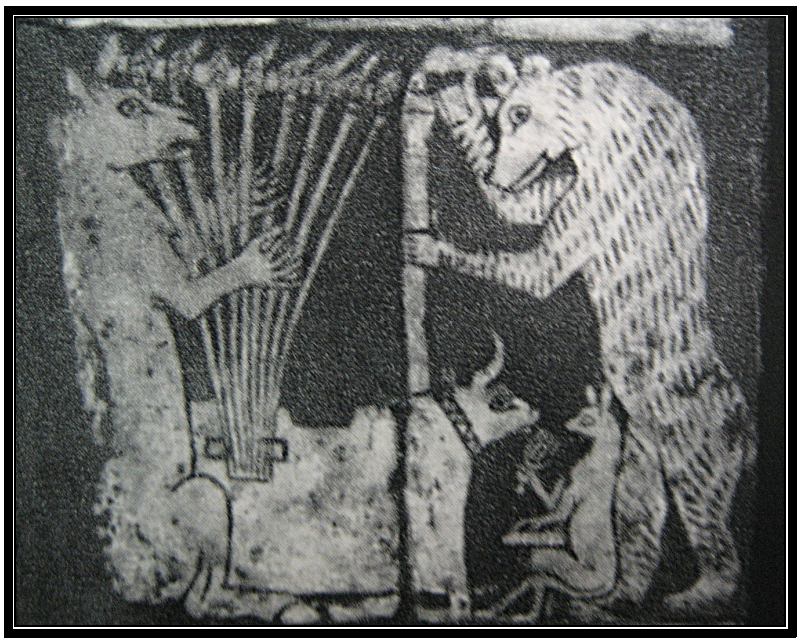
Resim 12: Lir Rezonatörü Üzerinde Yer Alan Sedef Plaka



Kaynak: Hansen, 1998, s.55

Plakanın geniş bölüme sahip üst kısmında yer alan hayvan bakıcısı, insan başlı iki boğayı kucaklamaktadır (Resim 12). İkinci bölümde bir çakal ve arkasında bir aslan yiyecek ve içecek taşırken betimlenmiş, üçüncü bölümde ise oturmakta olan bir eşek bir ayının kirişlerini ve üst yatay çubuğunu tuttuğu sabit bir liri çalmaktadır. Bu lirin ses kutusu yatmakta olan bir boğa şeklindedir[72]. Sümer lirlerinin karakteristlik özelliği olan boğa sembolü bereket ve tanrısal gücü simgeler[73] (Resim13). Lirde bulunan sekiz tel, akort çubuklarının içinden geçirilerek, yatay çubuğa sıkıca bağlanmıştır.

Resim 13: Lir Rezonatörü Üzerinde Yer Alan Sedef Plaka



Kaynak: Hansen, 1998, s.55

Bu teller belirli bir yerde toplanarak ses kutusunda birleşmektedir. Ayının hemen önünde durmakta olan tilki veya çakalla benzer bir hayvan sistrum çalmaktadır; diğer eliyle de düz tutuğu kenarlı, küçük deri gerili olması muhtemel bir çalgı yer alır. En alt sahnede dans eden iki hayvan görülür. Yarı akrep yarı insan görünümlü bir figürün üst kısmı normal insan vücudunu anımsatırken belden itibaren ise bir akrebi çağrıştırır (Resim 14). Gövdeden itibaren saç örgüsünü anımsatan akrep kuyruğunun

[72] Rashid, ss. 139–140
[73] B. Dinçol, Eski Önasya, s. 21

altında iki ayağa da sahiptir. İki elinde kadeh taşıyan ceylanda tıpkı akrep adamla aynı tarzda kollarını kaldırmış dans etmektedir[74].

Resim 14: Lir Rezonatörü Üzerinde Yer Alan Sedef Plaka

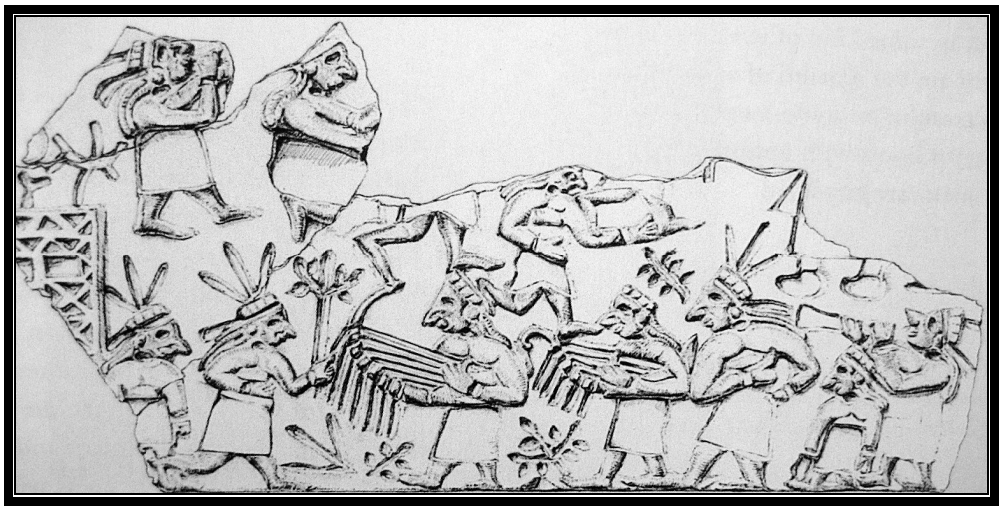


Kaynak: Hansen, 1998, s.55

Bir başka örnekte yine Mezopotamya Ur'da, restore edilmiş lire ait ses kutusudur. Bu ses kutusunun ucunda bir boğa başı betimlenmiş ve ses kutusundan çıkan iki kol üstte enlemesine bir çubuk ile birleşmiştir. Gümüş kaplama olan bu çubuğun üzerinde eşit uzaklıkta teller sarılıdır. M.Ö. 2500 yıllarına tarihlenir. Yine Mezopotamya Bismaya'dan, taş bir vazo üzerinde iki erkek arp sanatçısından biri yatay yedi telli, diğeri beş telli arp çalarak yol gösterir durumda betimlenmiş olduğu görülür (Resim 15). Bu taş vazo M.Ö. 3000 dönemine tarihlenmektedir[75]. Oldukça ilginç bu çalgıların arka arkaya betimlenmiş olması aynı anda çalındığını gösteriyor. Elbette bu kanıya ellerinin arp telleri üzerinde duruş pozisyonlarından anlıyoruz. Ayrıca farklı tel sayılarına sahip bu çalgıların çıkardığı değişik ritimler melodi zenginliğini de kanıtlar niteliktedir.

[74] Rashid, ss. 139–140
[75] Özden, s. 5

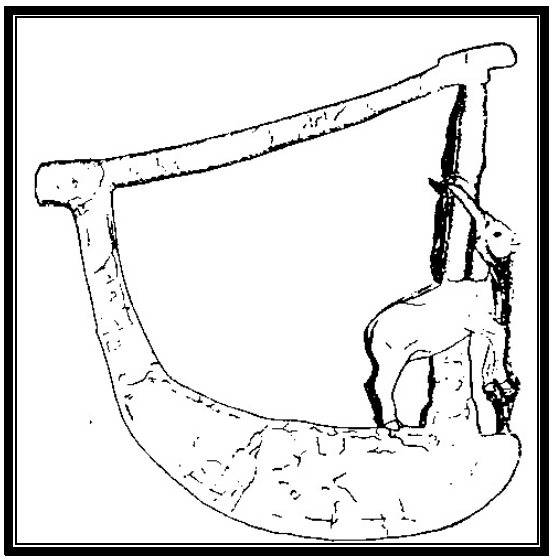
Resim 15: Bismiya'dan Taş Vazo



Kaynak: Özer, 2007, s.18

Ur Kral Mezarları'nda yapılan arkeolojik kazılar esnasında değerli madenlerden yapılmış lirler dışında "kayık lir" olarak literatürde yer alan çalgı aleti de bulunmuştur (Resim 16). Yuvarlak tabanlı ve asimetrik lir, Erken Hanedanlar IIIa dönemine tarihlendirilir[76].

Resim 16: Ur Kraliyet Mezarı, Kayık Lir



Kaynak: Helvacı, 2007, s.76

[76] Wolley, s. 255-256

Geyik figürinli kayık lirin benzer örneğinin Mezopotamya ‘da bulunmaması bazı araştırmacılar tarafından restorasyonunda bir yanlışın olabilirliği tartışmasını getirmiştir.

Üç farklı rezonatörlerden[77] birini oluşturan boğa liri rezonatörün boğaya benzemesinden dolayı bu ismi almaktadır. Ur’daki Kraliyet Mezarlığı’ndan mozaik örnek boğa lir örneklerinden birini teşkil etmektedir (Resim 17). Erken Hanedanlar III Dönemi’ne ait bu örnekte lir tellerinin asimetri bağlandığı görülür. Akort düğmeleri silindir olarak yapılmıştır.

Resim 17: Ur Kraliyet Mezarı, Mozaik

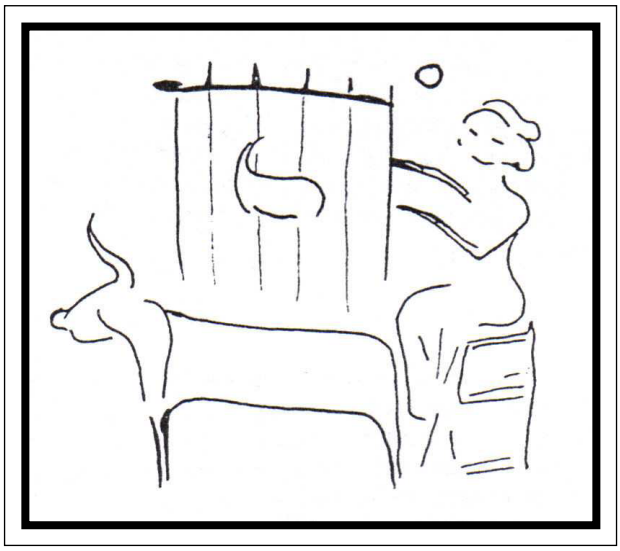


Kaynak: Helvacı, 2007, s.65

Diğer bir örnek ise Tutub’dan silindir mühür, Erken Hanedanlar III Dönemi’ne tarihlenmektedir (Resim 18). Bir önceki örnekte olduğu gibi burada da rezonatörü boğadan oluşan, telleri simetrik bağlanmış bir örnek yer alır. Dikey kollara sahip lirin rezonatöründe yer alan boğanın bir önceki örnekle mukayese edildiğinde daha kaba yapılmış olduğu görülür[78].

[77] Genellikle telli ve vurmalı çalgılarda sesin oluşmasını sağlayan ana gövdeye verilen isim. Yayla sürtülerek ya da çekilerek titreştirilen ses telleri, bu ses kutusu yardımı ile melodikleşir.
[78] Zeynep Helvacı, **Lirin Tarihi: Eski Önasya ve Yunan Uygarlıklarında Kullanılan Lirlerin Karşılaştırılması**, Başkent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 2007, s.56

Resim 18: Tutub'dan Silindir Mühür

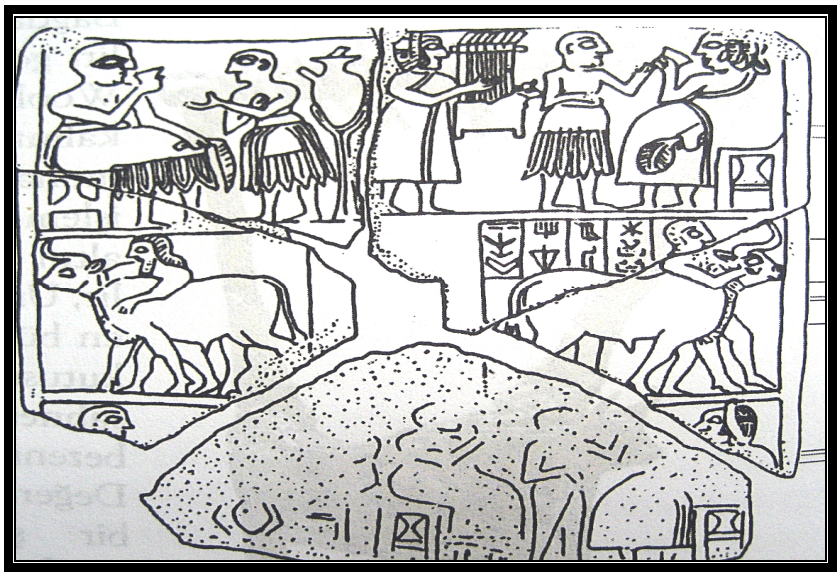


Kaynak: Helvacı, 2007, s.65

Çivi yazılı metinler ışığında belirlenmiş olan, kireç taşından yapılmış bir tür kutsama tableti, mücevher ustası Lummu tarafından Tanrıça Ninmu'ya sunulmuştur. Buluntu Nippur'daki INANNA tapınağında ortaya çıkarılmıştır. M.Ö. 2550 yılına tarihlendiği düşünülen Sümer kutsama tabletinin üst kısmında içki içen bir çiftin yanında şarap testisi, hizmetliler ve sütunun yanında lir çalan bir kadın bulunmaktadır (Resim 19). Üst bezeme bandında, ayakta lir çalan kadın uzun bir elbise giyinmiştir. Kadın icracı profilden verilmiş ve karşısında yer alan içki sunumuna müziği ile adeta eşlik etmektedir. Kadının saçındaki dikkat çekici aksesuar çalgıcıların ne kadar özenli giyinerek müziği icra ettiğini gösterir. Boğa lir, dikey kollara sahip ve çok tellidir. Lirin akort düğmeleri ve boğanın boynuzları işlenmiştir. Boğa gövdesi şeklinde yapılmış lirin ses kutusuna ait ayaklar aynı zamanda çalgının dik durmasını sağlayan platformdu. Bu Örnek Ur Kral mezarlarında bulunan lirleri anımsatmaktadır. Kutsama tableti erken çağlara ait en eski resimli belgedir[79]. Kırık vaziyete olsa da betimlemeler oldukça iyi okunmaktadır.

[79] Rashad, s.138

Resim 19: Nippur'dan Kireç Taşı Kutsama Tableti



Kaynak: Rashıd, 2004, s.139

Tablet üzerinde yer alan müziğin eşlik ettiği bu kompozisyona daha sonra Hitit vazolarında yer alan frizlerde de rastlarız. Özellikle taht üzerinde yer alan figüre içki sunumu yapan bir başka figürün oluşturduğu kompozisyona tıpkı Hitit'te olduğu gibi lir eşlik etmektedir.

1. 3. ASSUR TİCARET KOLONİLERİ ÇAĞI'NDA MÜZİK

Assur Ticaret Koloniler Çağı merkezlerinde bulunan bazı silindir ve damga mühürler üzerinde yer alan betimlemelerde müzik aletleri ve Kaniş Karum'da çıkarılan çalparalarla, dönemin müziği ve müzik aletleri hakkında bilgi edinmekteyiz. Konya Karahöyük'te L çukurunda I. katta sarayın ortasındaki salonda bulunmuş Suriye üslubunda bir silindir mühür baskısı üzerinde tanrı Ea arkalıklı bir tahtta oturmaktadır (Resim 20). Mezopotamya ve Suriye mühürlerinde yeterince göz aşinası olduğumuz saçaklı (dökümlü) bir elbise giymiştir. Sağ elini selamlamak üzere havaya kaldırmıştır. Hemen önünde Sümerce ISİMU, Akkadça *USMU*, Hititçe

ızzummi olan ikiyüzlü veziri ayakta betimlenmiştir. Vezirin solunda yer alan tanrı kadın, tüylü bir taç veya peruk takmıştır. Kadın, arp çalmaktadır[80].

Resim 20: Konya Karahöyük'ten Suriye Üslubunda Silindir Mühür



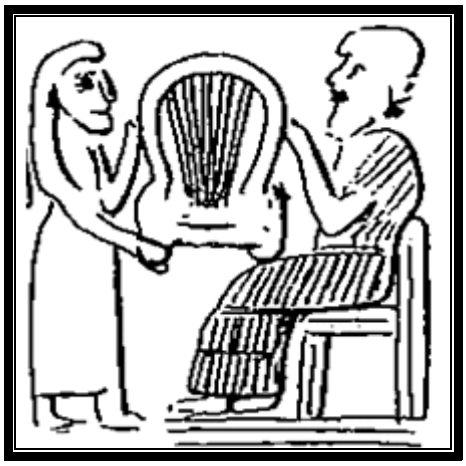
Kaynak: Erkanal,1993, levha 32 (VII.B)

Acemhöyük Sarıkaya Sarayı, 3 ya da 6 numaralı odanın temel temizliği sırasında bulunmuş olan muska biçimindeki bullanın her iki yüzünde aynı mühüre ait olmak üzere birer adet baskı mevcuttur. Mühür baskısında, Karahöyük'te bulunmuş olan mühür üzerindeki Tanrı Ea'nın tahtı gibi arkalıklı taht üzerinde oturmuş bir figür ve karşısında ayakta betimlenmiş uzun elbiseli ve uzun saçlı bir kadın görülür (Resim21). Her iki figür de birer elleriyle beş tele sahip liri üsten tutarken, diğer elleriyle de lirin alt kısmında birbirleriyle adeta tokalaşırken gösterilmiştir[81]. Bu lir örnekleri Anadolu'da ilk kez bu devirde belgelenmiş olmasından ötürü farklı bir değere de sahiptir[82]. Aynı tür ve aynı döneme ait benzer lir betimlemelerine Tarsus-

[80] Sedat Alp, **Konya Civarında Karahöyük'te Bulunan Silindir ve Damga Mühürleri**, Ankara 1972, s. 111(lev. 11/23)
[81]Armağan Erkanal, **Anadolu'da Bulunan Suriye Kökenli Mühürler Ve Mühür Baskılar**, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Tarih Kurumu Yayınları VI. Dizi-Sa.42 Ankara 1993 (Mühür Baskılar), s.13 (lev. I, 2)
[82] B. Dinçol, Eski Önasya, s.23

Gözlükule'de ele geçen ve satın alma yoluyla British Museum'a giden mühür üzerinde rastlanılmıştır[83].

Resim 21: Konya Karahöyük'ten Mühür Baskı



Kaynak: Erkanal, 1993, levha 1 (1C)

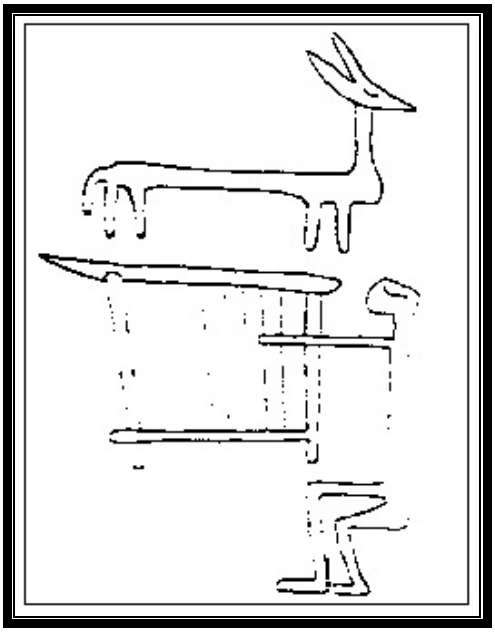
Kaniş Karum II kat evlerinde, yerli tüccarların arşivlerinde ve Ib kat mezarlarında çalpara müzik aletinin tunçtan yapılmış örneklerine rastlanılmıştır. Ortaları delik, içleri çukur ve kenarları geniş bir satıh halindedir. Erken Tunç Çağı çalparaları küçük boyutlu ve uzun saplı düz diskler biçimindeyken Kültepe-Kaniş'te bulunan çalparalar oldukça farklı, geniş düz kenarlı küçük kâseler biçiminde ve ortalarında ip veya tutamak geçirmek için deliklere sahipti. Tunçtan yapılmış olan çalparaları Karum Ib kat mezarlarında da görülmüştür. Çalparaların mezar ve evlerde bulunmuş olması bize onları hem halkın kullandığını hem de kültlerde kullanıldığını göstermektedir[84].

Assur Dönemine ait olan bir başka örnek ise M.Ö. 3. binyılın ikinci yarısına tarihlenen silindir mühür üzerinde gösterilmiş olan lir betimidir (Resim 22). Betimlenmiş olan çalgı rezonatörsüzdür, çerçeveli olarak verilmiştir. Kollarının birinin verev, diğerinin ise dikey ve asimetrik kutu liri temsil etmektedir. Lir telleri

[83] Sönmez, s.30
[84] Tahsin Özgüç, **Kültepe-Kaniş II, Eski Yakın Doğunun Ticaret Merkezinde Yeni Araştırmalar**, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara 1986 (Kültepe-Kaniş II), ss.69-70, (lev.128)

paralel ve hafif asimetrik bağlanmıştır. Bu çıkarımlar elbette çalma tekniğine ait bilgiler vermez.

Resim 22: Assur'dan Silindir Mühür



Kaynak: Helvacı, 2007, s.72

Assur Ticaret Koloniler Çağı'nın Hititlere en büyük katkılarından biri muhakkak ki 'Hitit sanat üslubu'nun başlangıcın da koloni aracılığı ile Anadolu yerli kültürünün Kuzey Suriye-Mezopotamya kültürlerinin karşılaşmasıyla oluşmuş Anadolu üslubunun yer alması ve zamanla gelişmesi olmuştur[85].

1. 4. MISIR KÜLTÜRÜNDE MÜZİK

Mısır uygarlığı diğer medeniyetlere oranla en çok yazılı ve görsel malzeme bırakan uygarlıkların başında gelir. Birçok konuda oldukça ileri düzeyde olması

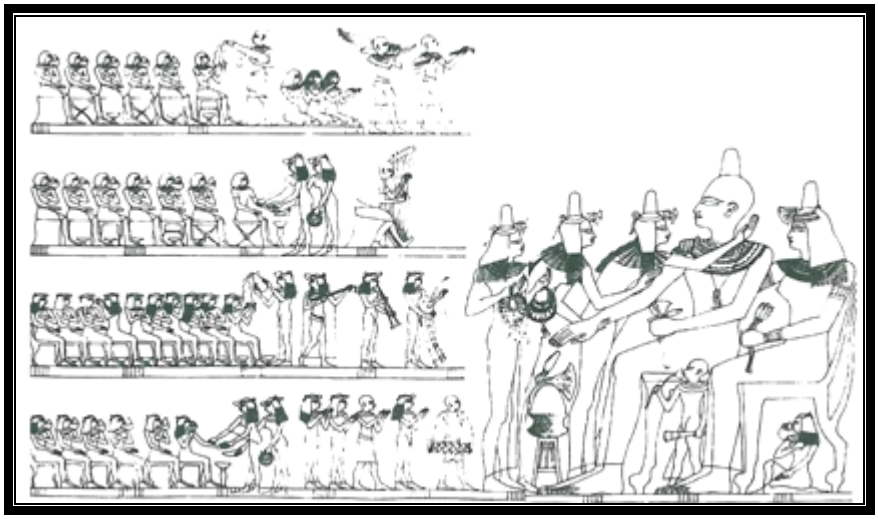
[85] Kutlu Emre, **Hitit Sanatında Kültepe/Kaniş İzleri**, Anadolu'nun Önsözü Kültepe Kaniş-Karumu, Kayseri Büyükşehir Belediyesi Yayınları, İstanbul, 2010 (Hitit Sanatı), s.154

bugün bile hayretle izlenmektedir. Eski Önasya dünyası, günümüzde Irak'ın bulunduğu Mezopotamya ile Suriye, Filistin ve Anadolu topraklarını kapsar. Eski Mısır Medeniyeti, bu bölge ile yakın siyasal ve kültürel ilişki içindeydi. Bu nedenle Mezopotamya kökenli birçok çalgıyı Suriye aracılığıyla müzik aleti korpusuna katmıştır. Müzik uygulaması ile çok zengin görsel malzemeye sahip olması açısından değinilmesi gereken önemli medeniyetlerden biridir[86]. Mısır tarihinde müziğin yerini ve önemini, kazılarda bulunmuş çalgılardan, tapınak duvarlarındaki resimlerden öğreniyoruz.[87] Eski Mısır'da müzik kültürü ile ilgili bilgiler çoğunlukla mezar duvarlarındaki kabartmalar ve duvar resimlerinde izlemektedir. Mısır'da bulunan bir örnekte törensel ziyafet sahnelerinde, evsahibi ve misafirlerini eğlendirmek için çalgılar çalan, şarkı söyleyen müzisyenler topluluğu ve dansçılar betimlenmiştir (Resim 23). Bunların dünyevi mi olduğu, yoksa ölü kültü kapsamına mı girdiği yoruma açıktır. Ama her ne amaçla yapılmış olursa olsun, bize dinsel uygulamanın yanı sıra din dışı müzik yaşamı hakkında da bilgi vermektedir. Bu ziyafet sahnelerinde betimlenen her figür, içinde bulunduğu durumun özel olduğunu hissettirecek derecede oldukça naif bir şekilde betimlenmişlerdir. Bu ziyafet sahnesinde yer alan erkek ve kadınlar en zarif giysiler içerisinde yer, içer ve müzik dinlerler[88]. Eski Mısırlılar, sesleri ahenkli bir şekilde, hem insanlardan hem çalgılardan tanzim etmişlerdir. İnsan seslerini çalgılardan çıkan ahenk ile birleştirip, korolar teşkil etmişlerdir[89]. Eski Krallık V. Sülale zamanında tören orkestrası genellikle arp, flüt ve ikili flüt, çalgı aletlerinin yanı sıra şarkıcılar ve bazen de dansçılardan oluşmaktaydı. Tüm bu müzik aletlerinin yanı sıra bazen ritmik olarak el çırpma hareketleri de müziğe eşlik ederdi. Yeni Krallık Dönemi'ne ait sahnelerde ise, orkestraya yeni müzik aletlerinin eklenmesinin yanı sıra erotik anlamlı bir detay zenginliği de görülmeye değerdi. Tüm bu anlamlı sahneyi taşıyan detaylar Lotus çiçekleri[90], egzotik meyveler, yarı şeffaf giysiler içindeki kadınlardı. Bunlardaki amaç ölen kişinin dirildiği sırada kendisini güzel ve neşeli bir ortam içinde bulmasını

[86] B. Dinçol, Eski Önasya, s. 1
[87] İlyasoğlu, s. 3
[88] B. Dinçol, Eski Önasya, ss. 8–9
[89] Afet İnan, **Eski Mısır Tarih ve Medeniyeti,** Türk Tarih Kurumu Yayınlarından Seri: XIII. No:6, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1956. s.331
[90] Bakınız Resim 23

sağlamaktı. Müzik bu anlamda da önemli bir rol oynamaktaydı[91]. Müzik, ölünün tekrar dünyaya dönüş inancındaki seronominin bir parçası, bir aracıydı.

Resim 23: Mısır'dan Duvar Resmi



Kaynak: Dinçol, 2003, s.8

Müzik ve dans Eski Mısırlılarda inanç gereği ve ibadet amacıyla, ölüm törenlerinde, tanrılar için yapılan ayinlerde, evlenme, erginlenme, hasat ve bereket için yapılan şenlik ve törenlerde, bayram kutlamalarında bu yüzden değişmez önemli bir gösteri çeşidi olmuştu[92]. Özellikle çok verimli Nil kıyılarında tarımın erken başlayışıyla Nil ovalarında yaşayan halk, tarlalara zarar veren hayvanları uzaklaştırmak için çalpara gibi vurmalı ve sallamalı çalgılar icat etmişlerdir[93]. Bu çalgılar zaman içinde doğaya şükran danslarının eşlikçisi olmuştur. Eski Mısır'da dans da tıpkı müzik gibi, dinsel bir derinliğe sahip olup kişinin kendini ifade ediş biçimi ve tanrılara karşı varlığının bir yanıtı olarak görülmüştür. Dans ritimlerini gerçekleştiren dansçılar, ölçülü adımlardan, zor sıçrayışlara hatta akrobatik hareketlere kadar çeşitli figürler sergilemektedir (Resim 24). Genellikle tek başına ve gruplar halinde dans edenler kadınlardı, erkeklerin ise nadiren dans ettiği

[91] B. Dinçol, Eski Önasya, s.9
[92] Koçkar, s.18
[93] Say, s.39

görülmektedir[94]. Tüm bunlar Mısır'ın gelişmiş bir dans kültürü olduğunu, özellikle kadınların şarkı söyleyerek dans ettikleri de belgeleniyordu[95].

Resim 24: Mısır'dan Duvar Resmi



Kaynak: Mısır Müzesi, Thebes

Mısır'da müziğin tarihi M.Ö. 4. bin'e uzanmasına rağmen, M.Ö. 16. yüzyılla kadar daha çok ufak ölçülere sahip çalgılar kullanmışlardır[96]. M.Ö. 1600'lerde Çin etkilerinin Mısır'a girerek çalgılarda bazı değişikler yarattığı ortaya çıkmıştır. Bu değişiklikler daha çok çalgı aletlerinin boyutunu etkileyerek büyük yapılmasına sebep olmuştur. Mezar duvarlarındaki kabartmalar ve duvar resimleri, Mısır kültürünün telli, üflemeli ve vurmalı çalgılarının çok çeşitli olduğunu gösterir. Eski Mısır'da, telli çalgılar arasında en yaygını arptı[97]. İlk örnekleri yay şeklinde yapılan daha sonraları ise Suriye etkisi ile yaylı şekiller yerine köşeli olarak değişmiş olan arplar zaman içinde büyümüş süslenmiş ve tellerin adedi çoğalmıştı (Resim 25) [98]. Arpların tutuş şekilleri çalgının boyutuna bağlıydı. Büyük arplar yere, orta boylar

[94] Erik Hornung, **Mısır Tarihi**, çev. Zehra A. Aksu, İstanbul, 2003, s. 72
[95] İlyasoğlu, s. 3
[96] İlhan Mimaroğlu, **Müzik Tarihi**, Varlık Yayınları, İstanbul, 1996, s. 16
[97] Selanik, s.15
[98] İnan, ss. 332–333

dize, küçükler omuza dayandırılarak çalınırdı. Arpın tel sayısı 4–7 arasında değişirdi. Arp çeşitlerinden biri olan çitara 8 ile 18 telli, mızraplı bir çalgıydı. Bir başka arp çeşidi trigondu. Trigon üçgen biçimli bir arp çeşidiydi[99].

Resim 25: Mısır, Stel Üzerinde Arp Betimi



Kaynak: Bleiberg, 2005, s.162

Eski Önasya'da ortaya çıkan lir Mısır'ın doğusundan gelen göçebeler neticesinde Mısır'a girmiştir[100]. Diğer bir görüşe göre ise Eski Önasya'nın liri, Mısır'a Suriye aracılığı ile 18. Sülale zamanında girmiştir. Suriye'de Ugarit (Ras Şamra) metinlerinde Kinnor adı "tanrılaştırılmış lir" olarak geçmektedir. Mısır lirlerinin çeşitli formlarda olduğu görülür. Bunlardan bazıları, düz ya da kavis kollu, simetrik ya da asimetrik olanlardı. Telleri dört veya daha fazla sayıda olabilirdi. Geç devirde kollar kavislerini kaybetmiş ve lirler hemen hemen dikdörtgen biçimini almıştır. Küçük ve orta boy olanlarının yanı sıra insan boyunda, ayak tipleri de

[99] Selanik, s.15
[100] İnan, s.333

bulunmaktadır. Önceleri yatay şeklinde tutulurken, 19. Sülale'den itibaren dikey tutuldukları gözlenmektedir. Bu devirde, kıvrık yan kolları hayvan başlarıyla süslü tipler kendini göstermiştir. Lir, kadın ve erkek müzisyenler tarafından çalınırdı[101]. Mısır Thebes'te bulunmuş ve sonrasında restore edilmiş ses kutusuna sahip olan lir'in iki kolu eşit uzunlukta olmadığı görülmektedir (Resim 26). Lirin bağlandığı çubuk meyilli, ahşaptandı aynı zamanda bronz çivilere ve altı tele sahipti. Lir derin kıvrımlı kollara sahip ve ses kutusu dikdörtgendir. Bu lirin XVIII. Hanedan Dönemi'ne (M.Ö.1600) ait olduğu düşünülür[102].

Resim 26: Mısır, Thebes'ten Lir



Kaynak: Özer, 2007, s.22

Müzik hem dini ayinleri idare eden hemde zevkler için icra edilen bir ahenkti[103]. Özellikle tarlada hasat sırasında işçiler için uygulanan müziğin vazgeçilmez çalgısı flüttür. Mezarlarda betimlenen hasat sahnelerinde görülüyor ki

[101] B. Dinçol, Eski Önasya, s.27
[102] Özden, s.7
[103] İnan, s.335

işçiler birlikte şarkılar söylüyorlardı. Mezar duvarlarında yazılı olan bu şarkılardan biri, iki tarla işçisi olan Vensu ve Paheri adlı kişilerce şöyle söylenmişti:

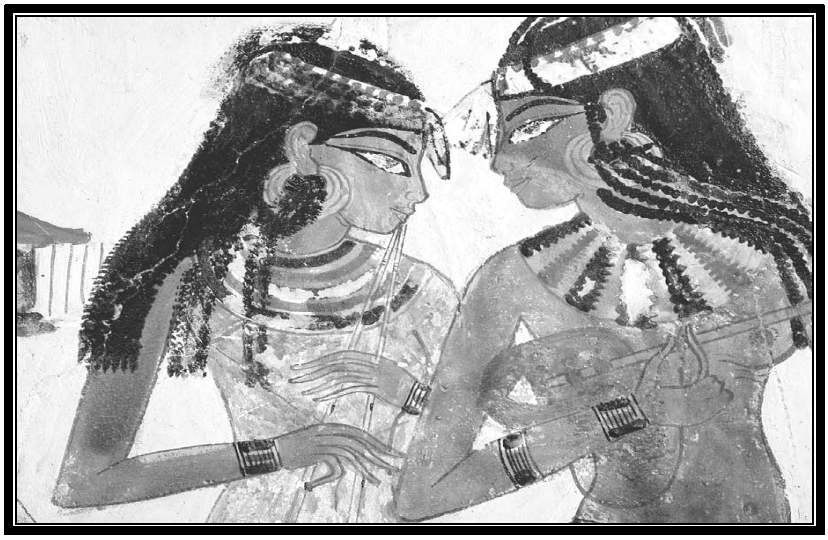
"bütün gün buğday ve arpa mı taşıyacağız
ambarlar doldu ağzına kadar
yığınlarla geri dökülüyor kapılardan
mavnalar yükü tuttu
dışarı dökülüyor tahıl
bizi hala zorluyorlar
sanki bizim kalbimiz bakır[104]*"*.

Bu sözler sitem ve belki birazda ağıdı çağrıştırır tarzdadır. Şarkıların sıradan insanların içinde bulundukları memnuniyetsiz durumu ifade ediş yolu olması şarkıların erken çağlarda sadece tanrılar için tapınaklarda söylenmediğini gözler önüne serer.

Eski Mısır'da nefesli çalgılardan neyler, çift kamışlı flütler, paralel çift flütler geniş kullanım alanı olan çalgılardı (Resim 27) [105]. Mısır'da Eski Krallık Dönemi tasvirlerindeki orkestralarda, iki tür üflemeli çalgı görülür. Birinci sırada, günümüzde neyi anımsatan yaklaşık bir metre uzunluğunda, ağız kısmından doğrudan doğruya üflenen, üç veya dört delikli flüttü. Şekli pek değişmeden daha sonraki devirlerde kullanılmıştır. Orta Krallık Devri mezarlarında orijinal flütler bulunmuş olup, çapları yaklaşık 1,8 cm'dir. Yeni Krallık zamanında kullanımı azalmıştır. Genelde kamıştan yapılan bu çalgıyı hem erkekler hem de kadınlar icra etmekteydi[106]. Mısır'da kullanılan flütünün özelliklerine bakarak, Eski Mısır müziğinin geniş ses aralıklarına dayandığı da ileri sürülmektedir[107].

[104] B. Dinçol, Eski Önasya, ss. 9–10
[105] Selanik, s.15
[106] B. Dinçol, Eski Önasya, ss. 9–10
[107] İlyasoğlu, s.3

Resim 27: Mısır'dan Duvar Resmi Üzerinde Müzisyenler



Kaynak: Bleiberg, 2005, s.167

Mısır'da daha önce bahsettiğimizi gibi çalgıların dışında ses elde etmek için insan vücudundan yararlanılırdı. Kâhinlerin ve şarkıcıların baş unvanlı Hesuver adlı rahip müzisyen, mezarındaki tasvirlerde bir grup kadına sistrum kullanma ve el çırpma dersleri verirken betimlenmiştir. Ayrıca başka bir görevli olan Hironomist, çalgı aleti çalanların karşısında oturarak onları el işaretleriyle, sanki bir orkestra şefi gibi yönetiyordu. Mısır'da kör müzisyenler önemli bir yere sahipti (Resim 28).

Resim 28: Kabarmadan Bir Detay, Kör Arpist



Kaynak: Bleiberg, 2005, s.177

Özellikle, bu kör çalgıcıların arp sanatçıları oldukları görülmektedir. Mısır edebiyatında arp çalanların, bilhassa kör olanların, şarkıları önemli bir yere sahipti ve kendilerine özgü bir tür oluşturuyorlardı. Bu şarkılardan biri şudur:

"Ben, eski mezarlardaki
Bu şarkıları duydum
Ki onlar dünyadaki yaşamın
Gerçeklerinden söz ederlerdi
Ama, mezarlıktaki yaşamdan
Pek az bahsederler
Orası adalet yeridir.
Korku yoktur orada
Ve taşkınlık yasaktır
Kimse saldırmaz dostuna
Ve burada düşmanlık yoktur
Yakınlarımız, bilinmeyen
Zamandan beri ordadır
Ve daha milyonlarcası oraya varacaktır
Kimse sonsuza dek Mısır'da kalamaz
Ve kimse batıya gitmekten kaçamaz[108]*".*

Bu oldukça ilginç bir şarkıdır. Eğlenceli olmayan ve sürekli ölüm gerçeğini insanlara anımsatan arp icracısı "ve kimse batıya gitmekten kaçamaz" ifadesiyle ölüler ülkesini belirtmektedir.

Sistrum, Mısır'da ve Mezopotamya'da kullanılan, ucu açık at nalı şeklini anımsatan çoğunlukla metal ya da ahşaptan yassı bir çubuk üzerine yine metal çubuklarla takılmış zilleri bulunan saplı dini amaçlı bir çalgıdır. Mısır'da Tanrıça İsis için yapılan ayinlerde ve cenaze törenlerinde kullanılmıştır. Eski Mısır'da "*Sistrarta Turba*" (sistrum sallayan kadın grubu) tarafından Tanrıça Hathor adına yapılan dini

[108] B. Dinçol, Eski Önasya, ss. 12-14, ayrıca bakınız Bleiberg, s. 177

törende kullanılmış olan çalgıya Mısırlılar "*Sesset*" adını vermişlerdir[109]. Anadolu'da Horoz Tepe mezar buluntularından Mısır sistrumlarına benzeyen iki adet sistrum bulunmuştur buna daha sonraki bölümde değineceğiz.

1.5 DEĞERLENDİRME

Müziğin kökeni konusunda tam olarak kesinleşmiş bir bilgi henüz mevcut değildir; fakat kökeninde yatan dürtünün insanlarda ortak olan bazı içgüdüsel sebepler mevcuttur[110]. Bu dürtünün en baskın olanı korkuydu. Doğa olayları, vahşi hayvanlardan korunmak ve yalnızlığını unutmak için rüzgarı, yağmuru, suyu, gök gürültüsünü taklit eden mırıldanmalar ve sesler zamanla yerini ilkel müzik enstrümanlarına bıraktı.

Neolitik Çağ'da özellikle elde edilen arkeolojik bulgular neticesinde ilkel müzik aletlerine rastlarız. Bu dönem ve itibari ile gelen diğer çağlarda müzik aletlerinin, kemik, boynuz, ağaç ve taştan elde edilen materyaller ile meydana geldiğini görülür. Bu aletlerden bazıları, boğa kükreten, racleu, düdük ve raspadır. Müzik aletleri dönem içinde düşünüldüğünde insanın kendi sesini kullanarak veya vücudu ile çıkardığı sesleri bir materyal üzerinden kazanması bu açıdan gelişmiş olduklarının en açık ispatıydı. Fransa'da Aurignac Mağarası ve Eyzies Mağarası bulunan düdükler, Hatay'da Tel-Akrat ve Diyarbakır-Ergani'de Girikihacıyan höyüğünde bulunan raspa ilkel müzik aletleri bunlardan bir kaçıydı.

Müziğin ortaya çıkış sebepleri dans içinde geçerliydi. Dans ilkel insanların kendilerini korumak için sundukları ayinsel işlemdi. Anadolu'daki en güzel örneği Çatalhöyük duvar resimleriydi. Av hayvanları içinde anlamsız hareketlerle dans eden insanları[111] seçmek oldukça kolaydı. Bunun av esnasında bir çeşit av ritüelli olduğu kanısını uyandırır. Aynı zamanda Çatalhöyük'te leopar kıyafetleri ile dans eden bu insanların Eski Hitit Dönemi'ne ait Tanrıça Inar(a) ve Teteşhapi kültü ile ilgili

[109] Özer, s. 26
[110] Champigneulle, s. 7
[111] Mellaart, s. 22

metinlerde geçen leopar dansı ve leopar maskeli insanları hatırlatır[112]. Dans betimleri, Nevali Çori yerleşiminde kireç taşından yapılmış bir kâse üzerinde, Latmos (Karadere) da bulunan bir kaya resminde görülür. Tüm bu ilkel çalgı aletlerinin varlığı, duvar resimlerinde ve vazolar üzerinde ilkel dans gösterilerinin betimi, müziğin ortaya çıkışı ve gelişim sürecini göstermesi açısından önemliydi.

Sümer, Eski Önasya müzik sisteminin ana hatlarını oluşturan önemli bir uygarlıktır. Sümerde çalgı aletleri ve şarkıların varlıkları bunun ispatıydı. Özellikle şarkılar aşk, savaş, ölü gömme ile ilgili konuları barındırması ile dikkati çeker. Önemli enstrümanları içinde yer alan TİGGİ, BALAG, LİLİS, SEM/SİM ve ADAPA bunlardan bir kaçıydı. Sümerler, tıpkı Hititlerde olduğu gibi çalgıları kullanmakla yükümlü görevliler vardı ve bu görevlilerin dışında çalgılar başkası tarafından çalınmazdı. Tıpkı UB, ALA, NAR rahiplerin çalmakla görevli oldukları TİGGİ çalgısı gibi. Mezar buluntuları arasında yer alan değerli madenlerden yapılmış ve değerli taşlarla süslenmiş olan çalgılar farki maalesef bir benzerine Hititlerde henüz rastlanılmamıştır. Aynı zamanda büyük ölüm çukuru olarak bahsedilen Ur mezar buluntularında icracılar ve bunlara eşlik eden toplam 68 kadın cesedine ratlanılması müziğin yaşamda ve ölüm de kutsa bir anlamı da taşıdığını ispatlar. Bu tip bir gömüye Hitit'te rastlanılmamıştır. Özellikle altın, gümüş gibi değerli malzemelerden yapılan lirlerin Hititlerde olduğu gibi diğer çalgılardan bir adım önde olduğunu görüyoruz. Sümerlere ait müzik aletlerinden en ilginci boğa ikonografisine sahip olanlarıydı. Boğa, Mezopotamya'da en sık temsil edilen hayvanların başında geliyordu. Müzik ve ibadetle olan ilişkisi de ispatlanmıştı. Peki, müzik ve boğa arasındaki ilişki ne olabilirdi? Boğa bir sembol olarak ele alındığında, vahşi doğa, kontrol edilemeyen ve öngörülemeyen güçtü. Aynı zamanda erkek üreme gücünün de bir sembolüydü. Myriam Marcetteau bu bereket sembolün başlangıcında yer alan doğanın ilham kaynağı olduğu hatırlatmasını yaptığını bizlere sunmaktadır[113].

[113] Myriam Marcetteau, "The Horn Quartet: a Study of Bull, Cow, Calf and Stag Fıgures on Sumerıan Lyres", **ARANE**, Archaeomusicologial Rewiew of the Ancient Near East, A publication conference of Near Easterm Archaeamusicology Volume I, London, 2009, s. 67

Assur Ticaret Koloniler Çağı'na baktığımızda çalgı aletleri ile ilgili bilgiyi silindir ve damga mühürler üzerinde görmekteyiz. Aynı zamanda evlerde ve mezarlarda çalparalara rastlarız ki bu da bize günlük yaşamda müziğin var olduğunu ve ölümle de ilintili odlunu gösterir. Fakat Hititler için günlük yaşamda müziğin yerini söylemek güçtür. Assur Ticaret Koloniler Çağı, Kuzey Suriye-Mezopotamya kültürlerinin Anadolu yerli kültürü ile karşılaşmasına köprü görevi yapmış olduğunu görürüz[114]. Bu karşılaşma Anadolu üslubunun zamanla gelişmesine neden olur.

Eski Mısır'a bakıldığında görsel ve yazılı metinlerde oldukça fazla arkeolojik kaynak bırakmış olduğunu görürüz. Bu zenginlik müziğin yerini saplamada oldukça yararlı olmuştur. Siyasi ve kültürel ilişkilerine bakıldığında Mezopotamya, Suriye, Filistin ve Anadolu ile yakın temaslarda olduğu görülür. Bu bilgilerden yolla çıkarak Suriye'nin aracı olduğu Mezopotamya kökenli birçok çalgıyı korpusuna kattığını görürürüz[115]. Mısır görsel malzemeler üzerinde üflemeli, telli ve vurmalı çalgıların çeşitliği Mısır için müziğin nedenli önemli bir çeşitliliğe sahip olduğunu gösteriyor. Bu çeşitlilik aynı zamanta tınıların çeşitliliğini ve bir araya gelinince zengin müzik şöleninide göstermektedir.

Birinci bölümde yer verdiğimiz müziğin ortaya çıkışı ve Sümer, Mısır gibi önemli medeniyetlerde çalgıların, şarkıların nedenli gelişmiş olduğuydu. Assur Ticaret Koloniler Çağı'ında Anadolu kültürü ile Mezopotamya arasındaki köprünün müzik aracılığı ile tekrar gözden geçirilmesi açısından değerliydi. Hititlere değerlendirmede yapıtığım bazı atıfların çıkarımları şuydu; gelişmiş ve az gelişmiş medeniyetlerde tıpkı ticaret gibi müzik de bu alışverişin tam ortasında yer alıyordu. Arkeolojik buluntular bazen bunu net olarak sunarken bazen de değerlendirmelerle sunulmaktaydı. Genel olarak Sümer, Assur ve Mısır'da müzik dini ayinlerin, kutlamaların ve bayramların vazgeçilmez ritüeliydi ki Hititlerde de bu böyleydi.

[114] Emre, Hitit Sanatı, s.154
[115] B. Dinçol Eski Önasya, s.1

İKİNCİ BÖLÜM
HİTİT MEDENİYETİNDE MÜZİK
2. 1. HİTİTLERDE MÜZİK VE FARKLI KÜLTÜRLERLE ETKİLEŞİMİ

Hititler, Anadolu'da oldukça uzun bir süre gerek siyasi gerekse kültürel açıdan etkili olmuşlardır. Hititlerin, çevre kültür ve medeniyetlerle olan ilişkileri yerli Anadolu kültürel unsurlarının diğer kültürler içerisinde yayılmasına neden olduğu gibi, bu kültürel unsurların yerli halk tarafından benimsenmesine de neden olmuştur. Ticari amaçla gelen ve uzun bir süre Hitit topraklarında yaşayan toplulukların kültürel iletişimde büyük rol oynadığı, özellikle Mezopotamya kültür ve sosyal etkilerinin Hitit kültür ve sosyal yaşantısındaki yansımalarından anlaşılmaktadır[116]. Bu etkileşimi müzikle izlemek de mümkündü.

Anadolu toprakları üzerinde oldukça büyük bir coğrafyaya hükmeden Hititler bunu siyasi ve diplomatik başarısının yanı sıra askeri gücüne de borçluydu. Hititler siyasi ve askeri başarısının yanında yaşamın her alanında çeşitli adetlere ve yasalara oldukça bağlı bir toplumdu. Dini inançları hayatlarının vazgeçilmez bir bölümünü oluşturuyordu. Tüm bu geçmişe ait belleği Hititlerin bize bıraktığı yazılı ve görsel arkeolojik verilerden öğrenmekteyiz.

Hititlerin başkenti Hattuša (Boğazköy) bize Hititler hakkında en büyük arşivi sunmaktadır. Devlet arşivlerinde ele geçen 30.000'den fazla çiviyazılı tablet, çoğunluğu dinsel olmak üzere siyasi, idari, yasal, tarihi ve edebi türlerde çeşitli konuların yanında müziğin dinsel törenlerdeki yerine de dikkat çeken belgeler içermektedir. Fakat bu belgeler halkın günlük yaşamı hakkında bilgi vermezler[117]. Bu belgeler maalesef Hititlerin gündelik yaşamı hakkında hemen hiç bir bilgi içermediği için Hitit insanının özel dünyasının ayrıntıları hakkında çok fazla şey

[116] Cenk Celasin, ve Ş. Şehvar Beşiroğlu, **Hitit Medeniyeti Müzik Kültürünün Analizinde Arkeolojik Verilerin Rolü,** İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Dergisi Sosyal Bilimler 2006, Cilt:3, Sayı:2, s.37

[117] Belkıs Dinçol, **Hititlerde Müzik**, Toplumsal Tarih Sayı:119, cilt:19 Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, 2003, (Hititlerde Müzik), s.50

öğrenmemize yardımcı olmaz[118]. Tüm bu çıkarımlar elbette müziğin halkın yaşamında yer almadığını göstermez. Boğazköy arşivlerinden devlet kültü ve dinsel bayram törenleri ile ilgili pek çok bilgi alırız. Bu arşivler Hititlerde şarkı, dans, müzik ve çalgı aletleri hakkında bilgiler sunması açısından oldukça değerlidir[119].

Hitit müziği; zengin bir şekilde belgelenmiş olan devlet kültünün önemli bir bölümünü oluşturur. Belgeler bir nevi yönetmelik ya da protokol özelliği barındıran, dinsel bayramların uygulanışlarını detaylarıyla anlatan metinlerdi[120]. Bu metinlerin yapısı ve içeriği müzik ve dansla ilgili olarak her şeyi aydınlığa kavuşturacak bilgiler vermekten ne yazık ki uzaktı. Hitit dilinin çözülmesi ve anlaşılmasındaki güçlükler ve erken kültürleri anlamaktaki zorluklar bilgilere ulaşmayı zorlaştırdı[121]. Buna rağmen Hititlerin kullandıkları müzik aletlerinin bir kısmı bu yazılı metinlerde belgelenmekteydi. Ayrıca nerelerde ne amaçla kullanıldığını yine bize bu belgeler sağlamıştır.

Müzik ve dans, kültür tarihinin dar bir alanını araştırken Anadolu'nun kendine özgü coğrafi özelliklerini de unutmamak gerekir. Bu özellikleri dolayısıyla, asılları tarihin derinliklerine ulaşan çok eski uygarlık geleneğinin Hititlerin kültürlerine yansıması kaçınılmazdır[122]. Bu arkeolojik materyallerin bir veya birçok kültürü içinde barındırması kültürel taşıyıcı olma özelliğini göstermektedir[123]. Yakın Doğu'nun bir parçası olan Eski Anadolu diğer bölgerden etkilenmiş kısmen de kendine özgü bir müzik kültürünü oluşturmuştur[124]. Örneğin Hititçe çivi yazısı Mezopotamya'dan alınmış ve Hititçe'ye uyarlanmıştır. Bu bize Mezopotamya,

---

[118] Belkıs Dinçol, "Müzik, Dans ve Akrobasi", **Natıonal Geographıc Dergisi**, İstanbul, Ocak 2006 (Müzik, Dans), s. 77
[119] Alp, Üzüm Şarap, s. 1
[120] B. Dinçol, Hititlerde Müzik, s. 50
[121] Ünal, Hititler Etiler, s. 223
[122] Ünal, Hititler Devri, s. 134
[123] Cenk Celasin, **"Orta Tunç Çağı'ndan Roma Dönemi'ne Anadolu Müzik Kültürü'nün Analizi,"** İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2007 (Anadolu Müzik Kültürü), s. 13
[124] Bo Lawergren, "Eski Anadolu'da Telli Çalgılar", **I. Uluslararası Tarihte Anadolu Müziği ve Çalgılar Sempozyumu**, T.C Kültür ve Turizm Bakanlığı, Kültür Bakanlığı ve Müzeler Genel Müdürlüğü, DÖSİMM Basımevi Ankara, 2004, s. 16

Sümer, Akkad ve Hurri etkisinin yazıyla birlikte Anadolu'ya taşındığını göstermektedir. Bu etkilerin içinde elbette müzik de yer alır[125].

Eski Mısır ve Mezopotamya müzik kültürlerinin Hitit müziğinin şekillenmesinde önemli rol oynamıştır[126]. II. Muršili'ye ait çivi yazılı metinde, babası I. Šuppiluliuma'nın ele geçirdiği Kargamış kentindeki tapınaklara zarar vermediği, burada yaşayan sivil halkı, aletleriyle beraber başkent Hattuša'ya getirdiği bilinir. Bu insanların beraberlerinde getirmiş oldukları kült eşyalarının arasında çalgıların da bulunduğu, bazı durumlarda tapınak görevlilerin dolayısıyla müzisyenlerin de Hitit topraklarına getirilmiş olduğu anlaşılmaktadır. Fethedilen bölgelerden getirilen esirlerin ülkeye taşınması konusu tarihi metinlerde yer almaktadır[127]. Esirler, kralın yedek askeri gücünün yanı sıra mesleklerine göre çeşitli alanlarda görevlendirilmişlerdir. Değişik bölgelerden getirilmiş bu kölelerin, ayrıca belirli şahıslara, kurumlara paylaştırıldığı bilinmektedir. Metinlerde çok uzun müzisyenler listesi vardı. Esir bazı kadın şarkıcıların taşra şehirlerindeki saray ve tapınaklara gönderilmiş olduğu envanterlerde belirlenmişti. Bu açıdan savaşlarda tutsak edilip getirilen NAM.RA'ların çiftliklere dağıtılmasına benziyordu. Konutlarına müzisyenler alacak kadar ekonomik açıdan oldukça güçlü olan bu kişiler *halsu*'larda (kale) oturduklarından müzisyenleri de orada barındırmaktaydılar[128]. Müzisyenlerin yanı sıra müzik gruplarının da şehir etkinliklerinde görev almak üzere Hitit şehirlerine gönderilmiş olduğu bilinmektedir. Esirlerin ülkeye getirilmesi bize bir başka çivi yazılı metin çevirisini hatırlatır. Çeviride Gašga'ların tapınak malzemelerini, kurban hayvanlarını ele geçirdiklerine, rahip, aşçı gibi tapınak çalışanlarının yanı sıra müzisyenleri de köle olarak aldıklarına işaret etmektedir[129]. Bryce, Babil ve Mısır'dan doktorların, kâtiplerin, profesyonel ve ayinle ilgili görevlilerin getirilmiş olduğundan söz etmektedir[130]. Bu görevliler, ayinle ilgili geleneklerini yerel uygulamalara uyarlamış oldukları görülür. Müzikal unsurlardan

[125] Ünal, Hititler Etiler, s.223
[126] Celasin, Anadolu Müzik Kültürü. s.13
[127] Bakınız konu ile ilgili geniş bilgi, Trevor Bryce, **Hitit Dünyasında Yaşam ve Toplum**, Dost Kitabevi, İstanbul, 2003, s.121.
[128] Ünal, Hititler Devri, s.140
[129] Celasin, Anadolu Müzik Kültürü, s.20
[130] Bakınız konu ile ilgili Bryce, s. 110

etkin şekilde faydalanmış olan şifacı ya da iyileştiricilerin ise yerli müzik alışkanlıklarından yararlandıkları anlaşılmıştır[131].

Kültürel etki denince elbette ki eski Anadolu'nun yerli halkları olan, dilleri ve kültürleriyle Hititlerden tamamen farklı olan Hattiler gelir. Hint-Avrupalı Hititler, mitoloji, din, örf ve töre açısından Hatti kültürünün etkisinde kalmıştır[132]. Metinlerden karşımıza çıkan müzik ve çalgıların büyük oranı da Hatti etkisi taşımaktadır. Hititler askeri hâkimiyet kurmuş olsalar da Hattiler etno-kültürel anlamda egemen olan zümreyi oluşturmaktaydılar [133]. Hatti dinsel uygulamalarının Hitit dini törenleri üzerinde önemli bir etkisi olduğu Hititlerin Hatti tanrılarının yanı sıra yerleşmiş oldukları topraklarda yaşayan ve yönetimleri altına aldıkları diğer toplulukların tanrılarına da taptıkları öne sürülmektedir[134]. M.Ö. 14. ve 13. yüzyıllara ait dini metinlerde yer alan dinsel törenleri yöneten rahiplerin bazı durumlarda farklı dillerden alıntılar yaparak yönettikleri bilinir. Bunlardan birinde ise şu ifadeler yer alır "*rahip şimdi Hattice konuşuyor*" bu oldukça dikkat çekicidir[135]. Dinsel törenlerdeki müzikal uygulamalar büyük bir çeşitliğe sahiptir. Bu çeşitlilik bazı tanrılar için farklı çalgıların kullanımı ve vokal icrası gibi küçük değişikliklerle gösterilmektedir[136]. Tanıdığımız en eski yerli Anadolu halkı olan Hattiler müzik ve neşeli oyunları oldukça severlerdi[137]. Hattilerin M.Ö. 2. binyılda Hint-Avrupalı kavimler ile karışarak tarih sahnesinden çekildikleri, Hattice'nin ise M.Ö. 1200'lerde kullanımdan kalktığı düşünülmektedir[138]. Siyasal olarak ortadan kalmış olsa da dilin sona ermeyişi bize müzik alışkanlıklarının da benzer bir devamlılığa sahip olduğunu kanıtlar nitelikteydi[139].

---

[131] Celasin, Anadolu Müzik Kültürü, ss. 15–16

[132] Özdemir Özbay, "Hitit Kültürü ve Mitolojisi ile Kuzey Kafkasya İlişkileri", **Kuban-Maykop Kültürleri ile Eski Anadolu Kültürlerinin İlişkileri**, Kafkas Derneği Yayınları, Ankara, 2002, s. 41

[133] Ünal, Hititler Etiler, s. 223

[134] Celasin, Anadolu Müzik Kültürü, s.17

[135] Akurgal, Anadolu Kültür, s.16

[136] Celasin, Anadolu Müzik Kültürü, s. 17

[137] Ünal, Hititler Devri, s.134

[138] S. Gaberiska, Hatti kültüründen etkilenmiş olan Hititler ile Gürcüler arasında çeşitli dinsel sahneler, gömme törenleri, Kafkas antropolojik tipleri, giyimleri ve çeşitli maddi kültür ürünleri açısından önemli benzerlikler olduğunu ifade etmektedir. Bakınız S. Gabeskiria "Hattiler, Hatti ve Hitit Dilleri Üzerine Bazı Düşünceler", **III. Uluslararası Hititoloji Kongresi Bildirileri**, Ankara, 1998, ss. 223-231,

[139] Celasin, Anadolu Müzik Kültürü, s. 18

Hitit devletinin yıkılışından yaklaşık olarak yüzyıl kadar sonra, Kapadokya bölgesi, Güneydoğu Anadolu ve Kuzey Suriye'de Geç Hitit beylikleri kurulmuştur. Bu beylikler Hitit kültürünü yeniden canlandırılmıştı. Bu dönemde Kargamış, Zincirli, Karatepe gibi merkezlerde bulunan orthostatlar üzerindeki kabartmalarda sık sık müzik ve dans eşliğinde yapılan dinsel törenler ve ziyafet sahneleri işlenmiştir. Hitit yazılı metinlerde adı geçmediği halde o döneme ait arkeolojik malzeme üzerinde görülmeyen bazı çalgılar da burada betimlenmiştir[140]. Geç Hititlere baktığımızda Ege kültürlerinin yanı sıra Arami çöl adetlerinin etkisini de görmekteyiz. Özellikle bu etkinin II. Asurnasirpal ve III. Tiglatpileser dönemleri arasında Assur işgallerinin neticesi sonucunda yoğun bir şekilde görmekteyiz. Farklı kültürlerin Hitit müziğine etkisi yadsınmayacak kadar çok olduğunu böylece bir kez daha bu örnekle vurgulamış olduk. Birçok kültürün birbirini etkileyişi kültür zenginliğini bizlere sunarken bu kültür alışverişini Ahmet Ünal şöyle açıklamaktadır:

> *"Karşılıklı kültür alış-verişi tıplı birleşik kaplar gibidir. Komşu ve yabancı kavimlerden belirli kültür verilerinin alınması ve uyarlanması, tabiî ki alan tarafın eksik taraflarının bulunması ve tamamlanması gereğinden doğmuştur. Yani Hititler'in yabancı kültür verilerini kendilerine adapte etmelerinin arkasında, kendi öz kültürlerinin yetersiz ve boşluklarla dolu olması yatmaktadır. Örneğin Sümer, Babil ve Mısır kaynaklarında böyle yaygın bir şekilde görmek olanaksızdır, çünkü o kavimlerde Hititler'deki gibi büyük kültür boşluğu, eksikliği yoktu, oralardaki kültürler kendi kendine yeterlidir [141]."*

Elbette bu yaklaşımlar tartışmaya açıktır. Etkileme ve etki altına alma kültürlerin var oluşundan beri süre gelen bir döngüdür. Genellikle bu döngünün sonuçları farklı kültürlerin oluşmasına veya süre gelen kültürlerin zenginleşmesiyle devam eder.

Hititler hâkimiyetleri altına aldıkları ülkelerin yanı sıra komşu oldukları devletlerin tanrılarını ulusal tanrılar topluluğuna (pantheon) kattıklarından, kendi deyişleriyle bin tanrılı bir halk olmaları ile tanındıklarını söyledik[142]. Kendilerini bin tanrılı halk olarak tanımlayan Hititlerin, resmi panteonlarında yer alan tanrıların etnik

---

[140] B. Dinçol, Hititlerde Müzik, s.53

[141] Ahmet Ünal, "Çivi Yazılı Hititçe Kaynaklara Göre Hititlerde ve Çağdaş Eski Anadolu Toplumlarında Müzik, Dans, Eğlence ve Akrobatik Oyunlar", **I. Uluslararası Tarihte Anadolu Müziği ve Çalgılar Sempozyumu**, T.C Kültür ve Turizm Bakanlığı, Kültür Bakanlığı ve Müzeler Genel Müdürlüğü, DÖSİMM Basımevi, Ankara, 2004 (Akrobatik Oyunlar), s.99

[142] B. Dinçol, Hititlerde Müzik, s.50

kökenlerine göre gruplamak, inanç sistemlerinin temelini oluşturan bu çeşitliliğin daha iyi anlaşılmasını sağlayacaktır: Hint-Avrupalı tanrılar (Hitit-Luwi-Pala), Asyanik tanrılar (Hatti-Hurri-Sümer), Indo-Ari tanrılar (Eski Hint), Semitik tanrılar (Assur-Babil)[143]. Bu çeşitliliğin en önemli nedenlerinden biri, Hititlerin Anadolu'ya geldiklerinde yerleştikleri alanın Hatti uygarlığına ait olması ve kendi dini inanışlarıyla birlikte yerleştikleri bu alanlardaki irili ufaklı birçok uygarlığın etkisinde kalmalarıydı. Aynı zamanda Luwi, Pala ve Hurri halkının dini etkisi de unutulmamalıdır[144]. Hitit krallarının en önemli görevlerinin başında, tanrılara karşı olan sorumluluklarını kusursuz bir şekilde yerine getirmekti. Görevleri arasında, tanrılara donanımlı tapınaklar yapmak, tanrılara sunulan günlük kurbanları ve her biri için önceden belirlenmiş olan yıllık, mevsimlik, aylık dinsel bayramları büyük bir titizlikle ve teşkilatlanma ile yapılmasını sağlamakta vardı[145]. Hitit törenlerinde yapılan bütün ayrıntıların yazılı olarak saklanmış olması bu ritüellerin değişmez olduğunu gösterir. Kaydedilen bu ritüellerden anlaşıldığı kadarıyla bu kayıtlara bakarak da öğretiliyor ve uygulanıyor olabilirdi. Bu metinler tapınmayı, törende okunan ilahileri, kullanılan eşyaları, yiyecek ve içecekleri, şarkıları, dans ve oyunları anlamamıza yardımcı oluyordu[146]. Tüm bunların altında elbette tanrılarının hoşnutluğunu kazanmak, onları kızdırmamak ve cezalandırılmamak da yatıyordu. Bunun için dualar ediliyor kurbanlar adanıyor, tüm bunların yanında tanrıları keyifli tutmak için şarkılar söyleniyor ve çalgılar da çalınıyordu[147]. Özellikle tanrılara sıvı[148] veya katı kurban sunulması ve törenin önemli bir kısmını oluşturan kral ve kraliçe tarafından çeşitli tanrılara içilmesi sırasında, başta lir olmak üzere çalgılar çalınmakta, şarkılar söylenmekteydi. Bunlara çoğunlukla rezitasyonlar[149], ilahiler ve zaman zaman da danslar eşlik etmekteydi[150].

---

[143] Meltem Doğan Alparslan, "Hitit Dini ve Tanrıları", **Hititolojiye Giriş**, Graphis Matbaa, İstanbul 2009, s.119

[144] Tuba Yılmaz**,** "Hititlerde Ritüelin Anlamı". İlkçağ Tarihi, **Toplumsal Tarih**, Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayınları, Sayı:129, Cilt:20. Ankara, 2004, s.30

[145] B. Dinçol, Hititlerde Müzik, s.50

[146] Yılmaz, s.30

[147] Muazzez İlmiye Çığ, **Hititler ve Hattuša İštarın Kaleminden**, Kaynak Yayınları:307, İstanbul 3. basım 2002, s.133

[148] Hititlerde bira ve şarabın yanında pek çok kültsel sıvı ile libasyon yapıldığı görülür. Libasyon yapma sahnelerini Mezopotamya ve Anadolu'da bulunmuş olan kabartma ve mühürler üzerinde sıkça görmekteyiz. Bakınız dipnot: 1 Meltem Doğan Alparslan, Hitit Dini ve Tanrıları, s.124

[149] Bir metnin ezberden okunması.

[150] B. Dinçol, Eski Önasya, s.4

Kralın başrol oynadığı bayram törenlerinde kraliçenin, prenslerin, prenseslerin ve devletin birçok yüksek rütbeli görevlisinin katılımı ile gerçekleştirilirdi. Tanrı heykellerinin ya da altarların önünde hayvan kurban etme, içki sunma (Hititçe šipant), ekmek kırma (Hititçe parš) ve diğer yiyecekleri sunma ve adorasyon (tapma) sahnelerine şarkı, müzik ve bazen dansla eşlik etmenin büyük önemi vardı[151].

Metinlerde bahsedilen müzik istinasız hep dini ayinlere eşlik ediyordu. Genel olarak müzik ve dans, kurban sunulmanın dışında tanrıların bakımı sırasında bir olayın başlangıç ve bitimini haber vermek için, örneğin kralın gelişi ve ayrılışı yüksek sesli müzikle bildiriliyordu[152]. Ayinler sırasında müziğin ne zamana çalınıp ne zaman çalınmayacağı, sıkı kurallara bağlanmıştı. Ayinlerden bazılarında protokol gereği sessiz olmak gerekiyordu. Bazı tanrılara yönelik ayinlerde müzik icra edilmezdi. Müziğin icra edilmediği tanrılardan biri Hatti kökenli Tanrı Tauri(t)'ti. Bu tanrının ayinleri sırasında müziğin yapılmaması gerektiği belirtilmektedir[153].

Hitit yazılı metinlerde geçen çalgıların tanımlanması ve arkeolojik materyal üzerindeki tasvirlerle eşitlenmesi konusunda, Mezopotamya'da olduğu gibi zaman zaman zorluklarla karşılaşılmaktadır. Bunun en büyük sebebi yazılı belgelerdir. Yazılı metinlerin her çalgı aletini anlayabileceğimiz bir tanımlama vermekten maalesef uzak[154].

[151] Alp, Üzüm Şarap, s. 1
[152] Ünal, Hititler Devri, ss.136-137
[153] Ünal, Akrobatik Oyunlar, s.103
[154] B. Dinçol, Eski Önasya, s.38

2. 2. HİTİT ÇALGI ALETLERİ

Anadolu'da ilk imparatorluk kuran Hititler tüm kültür değerleri gibi müzikte de Hatti, Hurri ve Mezopotamya müzik kültürü ile etkileşim içinde olmuşlardır. Bu uygarlıkların müzikal yapıları kendilerine özgü kültürel donanımları içinde değişiklik gösterse de esasında farklı olmaları düşünülemez[155].

Hititlerin kullandıkları çalgıları ve onları çalanları, görsel malzeme ve yazılı metinlerden öğrendiğimizi ifade etmiştik. Bu çalgılar ve icracıların içinde bulundukları dini ritüel sebebiyle oldukça önemli bir yere sahiptiler. Nitekim çalgıların özel bakımlarından çalgıcıların temizliğine ve icra edilen müziğin kusursuz yürütülmesine kadar her şeye en ince ayrıntısıyla dikkat edilirdi. Çalgıların yapıldığı malzemeleri gösteren determinatifler örneğin GIŠ ağaç, ahşabı ifade ederken, URUDU bakır anlamına gelmektedir; bu bize müzik aleti çalmak için kullanılan filler ve çalgıların metinlerdeki özel kullanımlarının verdiği önemli ipuçlarını göstermektedir. Fakat bu tanımlama için kesin sonuç vermek yine de güçtür[156]. Hititlerdeki müzikli törenler çoğunlukla tapınaklar, saraylar ve diğer mekânlarda dinsel, kültürel, politik ve sosyal faaliyetlerin bir parçası olarak yapılırdı; ama Hititlerin yaşamında müzik daha çok tapınaklarda yapılan içkili eğlenceler ve dini merasimlerde yer alırdı[157]. Müzik, özellikle Hititlerde kült törenleri, adak uygulamaları, tanrıya sunu ve ziyafet sahnelerine eşlik ederdi. Aynı zamanda müzik ölü ritüelleri, bahar şenlikleri, bayramlar, tanrı heykellerinin gezdirilmesi ve yıkanması, krallın bir yerden başka bir yere gidişine de eşlik ederdi[158].

Geçmişten günümüze çalgıların nasıl bir evrim geçirdiğini düşünürsek, çeşitli materyallerden yapılmış olan bu çalgıların evrim sürecini izlemek mümkün[159]. Bir önceki bölümde yer verdiğimiz gibi Hititlerde müziğin gelişiminde farklı kültürlerin yadsınmayacak etkileri vardır. Bu müzik evriminin, geçmişte olduğu gibi günümüzde

---

[155] Oğuz Elbaş, "Hitit Müziği, Müzisyenler ve Çalgıları", **VII. Uluslararası Hititoloji Kongresi Bildirileri**, Çorum 25-31 Ağustos 2008, I.Cilt, Ankara, 2010, s.246
[156] B. Dinçol, Eski Önasya, s.38
[157] Sevil Conka, "Hititlerde Müzik", **Arkeoatlas Dergisi,** Sayı:3, Doğan Burada Rizzoli Yayını, İstanbul, 2004, s.58
[158] Sönmez, s.45
[159] Conka, s.58

de hala farklı kültürlerden beslendiğini ve başkalaşım geçirdiğini göstermektedir. Bu etkileşim sürecini Hitit çalgıları üzerinde incelemekte fayda vardır.

2. 2. 1. Kordofon (Telli) Çalgılar

Kordofon çalgılar sesin, titreşen teller aracılığı ile elde edildiği çalgılar için kullanılan genel bir tanımlamadır[160]. Erken Tunç Çağı III'te kordofon çalgıların, Anadolu'da ortaya çıktığı düşünülmektedir[161]. Yakın Doğu'da üç tip telli çalgı bulunuyordu ve bunlar, M.Ö. IV. bin ve M.Ö. III. binyıl dönemlerinde ortaya çıkmıştır. Telli çalgıların çıkış sırası şöyleydi; arp, lir ve bağlama [162]. Anadolu'da telli çalgılar nispeten geç bir dönemde (M.Ö. 2500) başlamıştır[163]. Telli çalgıların tel yapısı hakkında[164] şuana dek bir bilgiye ulaşılmış değildir. Buna karşın Babil'de bir bağlamanın teline SA (Akkadça *PITNU*) dendiği biliniyordu. Metinlerde sayıları yediye kadar ulaşan bu tellerin adları mevcuttu. Adlardan her biri belirli bir telin çıkardığı sesi gösterdiğinden, bu sistemi nota olarak düşünen araştırmacılar da vardı[165]. Bazı araştırmacılar bunların tel adları değil mızrabı peş peşe vurmak suretiyle çıkarılan seslerin uzunluğunu ifade ettiğini öne sürmüşlerdir. Telli çalgılar alet, parmak tırnağı veya mızrap (plektron) yardımı ile çalınıyorlardı[166]. Telli çalgıların çalınmasında kullanılan fiiller hazziya- / hazzik(k)- / hazzišk-'tir.

---

[160] B. Dinçol, Eski Önasya, s.16

[161] Werner Bachmann, "Eski Tunç Çağı Anadolu Çalgıları", **I. Uluslararası Tarihte Anadolu Müziği ve Çalgılar Sempozyumu**, T.C Kültür ve Turizm Bakanlığı, Kültür Bakanlığı ve Müzeler Genel Müdürlüğü, DÖSİMM Basımevi Ankara, 2004, s. 13.

[162] Bakınız tanımlama için **Die Müsik in Geschichte und Gegenwart** (ed.L.Finscher, Kassel 1994-1998, vol.1-9) ve **New Grove Dictionary of Music and Musicians,** Londra, 2000

[163] Lawergren, s.16

[164] Gerekli bilgiler için bakınız; Yalçın Tura, "Kil Tabletler Döneminden Günümüze Değin anadolu'da Kullanılan Diziler", **I. Uluslararası Tarihte Anadolu Müziği ve Çalgılar Sempozyumu**, T.C Kültür ve Turizm Bakanlığı, Kültür Bakanlığı ve Müzeler Genel Müdürlüğü, DÖSİMM Basımevi Ankara, 2004, ss.27-32

[165] Bakınız Ahmet Ünal, **Hititler Devrinde Anadolu II**, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul, 2003, (Hititler Devri), s.140

[166] Ünal, Akrobatik Oyunlar, s.109

2. 2. 1. 1 Lir

Kordofon çalgılar içinde Hititlerde en yaygın şekilde kullanılan çalgılardan biri lirdir. Hornbostel-Sach çalgı sınıflandırma sisteminde lirler şu şekilde belirtilmiştir[167];

3. Kordofonlar (Chordophones)
32. Kompozit Kordofonlar (Composite Chordophonees)
321. Lut (lutes)
321.2. Lirler (Lyres)
231.21 Kase Lirler (Bowl Lyres)
321.22. Kutu Lirler (Box Lyres)

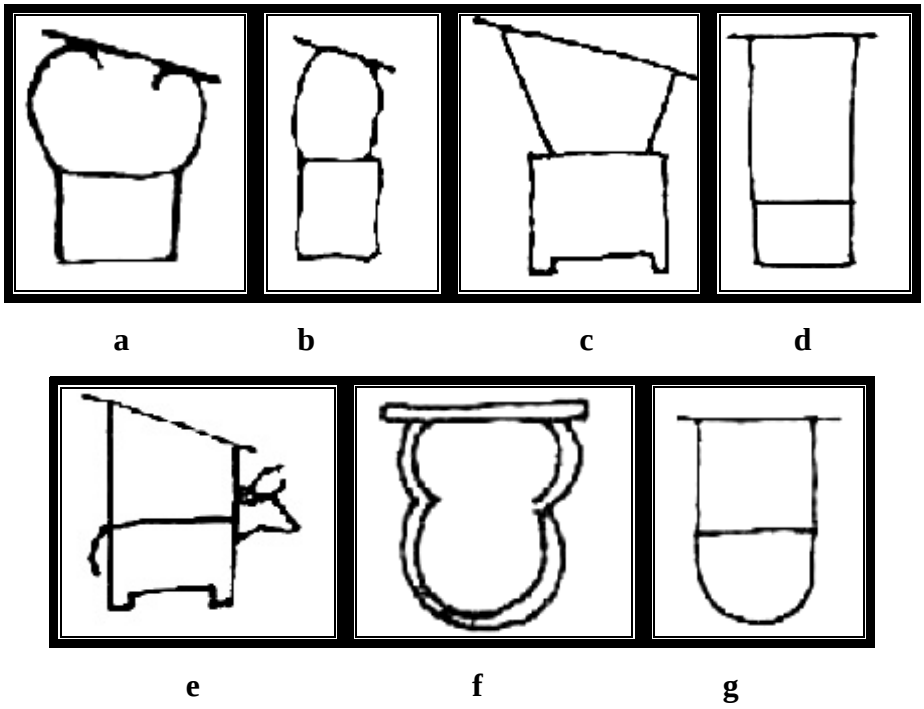
Dikkatlice incelendiğinde lirlerin, lutların alt basamaklarından birinde yer aldığı görülmektedir[168]. Arkeolojik kaynaklar araştırıldığında ise çalgının farklı isimlerle anıldığı görülür. Zincirli rölyefinde görülen çalgı için Alp[169] ve Dinçol[170]'un "lir", Darga'nın[171] ise "harp" kelimesini kullanmış olması bu konudaki çelişkiye işaret eder. Martino'nun bir makalesinde çalgıların farklılığı göz önüne alınarak "leier" ve"harfe" terimlerini kullanmış olduğu görülmektedir. Benzer bir terminolojik çelişki, Boğazköy vazo parçası üzerinde yeralan tasvir için de geçerlidir[172]. Bu tasvirde kısmi olarak görülen çalgı için Alp'in "lir", Darga'nın "harp", Macqueen'in ise "lute" terimlerini kullanmış oldukları görülür. Ünal'ın Hititçe, "zinir", "hunzinar" ve "ippizinar" kelimelerinin üçünün de karşılığı olarak "harp (arp) ve lir" çalgılarını işaret etmiş olması ise bu konudaki belirsizlikleri göstermektedir[173]. Çalgının isminin kesinlik kazanmamış olması durumunda (özel bir

[167] Ayrıntılı tablo için bakınız Ek 1
[168] Celasin, Anadolu Müzik Kültürü, s. 7
[169] Alp, Üzüm Şarap , s. 34
[170] Bakınız Dinçol, Eski Önasya ve Mısır'da Müzik, s. 39
[171] Bakınız Muhibbe Darga, **Hitit Sanatı,** Akbank Kültür ve Sanat Yayınları:56, Dizgi Anadolu Sanat Yayınları Anabasım A.Ş. Barın Ciltevi ,Ankara, 1992, (Hitit Sanatı), s. 280
[172] Bakınız Stefano de Martino, **Kult- und Festliturgie im Hethitischen Reich,** Hititler ve Hitit İmparatorluğu, ss.118-121, Deutschland, 2002, (Kult- und Festliturgie)
[173] Ünal, Hititler Devri, s. 143

sınıflandırma basamağını da ifade etmesi açısından) "lir" terimini kullanmak doğru olacaktır[174].

Eski Ortadoğu'nun farklı lir tiplerini anlamak ve bunları açıklamak için sınıflandırılma uygulanmıştır. Bu sınıflandırmaya göre lirlerin kolları ve rezonatörün biçimine bakılarak iki temel morfolojik tipe ayırılmıştır (Resim 29)[175]. Altı farklı kol biçimi (derin kıvrımlı, çift kıvrımlı, kıvrımlı, verev, dikey, uzun kolu) ve üç farklı rezonatör (kutu lir, boğa liri, yuvarlak tabanlı lir) olmak üzere ayrılır[176].

Resim 29: Lir Tipleri



Kaynak: Helvacı, 2007, s.54

a) *Derin kıvrım kollu kutu lir, b) kıvrımlı kollu kutu lir, c) verev kollu kutu lir, d) uzun kollu kutu lir, e) boğa liri, f) çift kıvrımlı kollu yuvarlak tabanlı lir, g) dikey kollu yuvarlak tabanlı lir.*

[174] Celasin, Anadolu Müzik Kültürü, ss. 8-9
[175] Bakınız şekil için: Ake Norborg, **Ancient Middle Eastern Lyres**, Musikmuseets Skrifter, Stockholm, 1995:8
[176] Helvacı, s. 51

Eski Önasya'da ortaya çıkan lir, Eski Doğu'da yaygın olarak kullanıldığı ve çalgının Mezopotamya veya Suriye kökenli olduğu konusunda farklı görüşler bulunmaktadır. Belkıs Dinçol lirin Sümerler tarafından yapılmış olduğunu ifade etmektedir[177]. Nitekim bilindiği gibi lir, Erken hanedan I'den beri silindir mühürlerde tasvir edilmiştir. Ur mezarlarında ise orijinalleri keşfedilmiştir. Fakat bu çağın sonundan itibaren önemini yitirmiştir[178]. Ur örneklerinde başlangıçta lirin dört tele sahip olduğu görülürken, daha sonraları tel sayısının on bire çıktığı bilinir[179]. Mezopotamya ve Mısır'da çeşitli şekilleriyle temsil edilmektedir. Fakat Anadolu'da henüz Ur'da olduğu gibi, değerli madenlerden yapılmış olanlarına, hayvan başları ve hayvan heykelleri ile süslenmiş olan lirlere, henüz rastlanmamıştır. Vazolar üzerinde lir kollarının ördek veya aslan başları ile süslenmiş olduğunu görmekteyiz. "Bull Iyre" olarak yabancı kaynaklardan aşina olduğumuz boğa lir Erken Hanedan dönemine ait örnekleri, güney Mezopotamya'nın tamamı ve Sümer kültüründen etkilenen komşu ülkelerde bulunmuştur. Bunlardan bu güne dek 17 örnek ile parçalar ele geçerken yalnız 15 tanesi Mezopotamya'dandır. On beş lir örneğinin bulundukları yerler Ur, Nippur, Turtub, Šuruppak, Uruk'tandır[180]. Mısır'da bulunan lirlerin altı düz, gövdesi inceydi. Değişik kültürlerdeki farklı lirleri ve tarihlerini resim 30 üzerinde görmek mümkündür[181]. Anadolu örnekleri çerçeve içinde belirtilmiş ve diğer medeniyetlerde bir arada yer alır.

[177] B. Dinçol, Hititlerde Müzik, s.54.
[178] Tahsin Özgüç, **İnandıktepe Eski Hitit Çağında Önemli Bir Kült Merkezi**, İmportant Cult Center ın the Old Hittıte Period, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1988 (İnandıktepe), s. 30
[179] B. Dinçol, Eski Önasya, s.21
[180] Helvacı, s.55
[181] Lawergren, s.16

Resim 30: İnce Lir Örnekleri



Kaynak: Lawergren, 2004, s.21

Soldan sağa belirtilen bu lir örnekleri tarihlendirmeye göre sıralanmıştır. Aşağıda yer alan tabloda lirlerin bulunduğu yer, coğrafya adlarının yanında tarihlerde belirtilmiştir. Eski Anadolu örneklerinden Geç Hitit dönemine kadar belirtilmiş olan örnekleri karşılaştırmak mümkündür. EK 1 bakıldığında lirlerin geniş bir coğrafya üzerinde kullanıldığını ve bu bölgelerde yaşayan halkın ticari ve askeri faaliyetler neticesinde birbirinden her konuda olduğu gibi çalgılardan da etkilenmiş olduklarını benzer lir kollarından ve rezonatöründen çıkarabilirz.

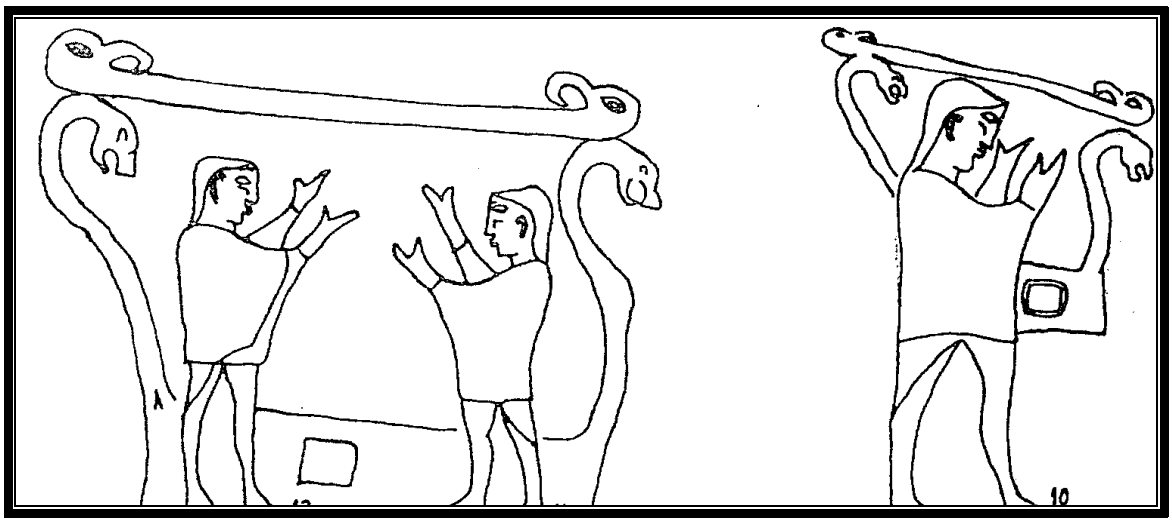
Telli çalgılar grubunda yer alan arpların üçgen görünümlerine karşın, lirler dikdörtgen biçimine sahiptir[182]. Lirler çırpma telli çalgılardır. Ses kutuları çeşitli malzemelerden ve genellikle dikdörtgen olmak üzere değişik formlarda yapılmıştır[183]. Bir ses kutusuna bağlı iki yan kol ve düz, bazen de eğik durumlardaki bir üst koldan oluşurlar. Teller genelde ses kutusunun tabanına bağlanır ve bir köprü üzerinden geçerek üst kola ulaşırlar. Akort burguları tellerin üst kolla bağlandığı yerlere dizilmiştir. Yan kollar simetrik veya asimetrik olabilirler. Lirler diğer telli çalgılar gibi genellikle ağaçtan yapılırlardı ama altın veya gümüş gibi değerli madenlerden yapılanları da mevcuttu. Günümüzde yapıldığı gibi o dönemde de teller kirişten yapılıyordu[184]. Mezopotamya kaynaklarında neredeyse hiç geçmemesine karşın bir leksikografik metinde de INANNA aleti olarak harp ve lir karşılığı verilmiştir. İnandık vazosunda betimlenmiş olan lirin üst kollarının aslan başı ile süslenmiş oluşu Tahsin Özgüç tarafından aslanın INANNA'nın kutsal hayvanı olduğunu ve bu yüzden INANNA'nın müzik aletinin de lir olabileceğini öne sürmüştür. Hitit Dönemi tasvirlerinde lir çalgısının çok betimlenişi INANNA aletinin lir olduğu sonucunu doğrulamaktadır[185].

Metinlerde adı Sümerce GIŠ^{D}INANNA (tanrı INANNA'nın tahtası) ve Hattice *zinar* olarak geçer[186]. Büyük lire GIŠ ^{D}INANNA.GAL, Hattice *hunzinar* orta ve küçük boy ise GIŠ ^{D}INANNA.TUR, Hattice *ippizinar* deniyordu. Kinnor adı verilen tanrılaştırılmış lir ismine de Ugarit metinlerinde rastlıyoruz[187]. Badali çalışmalarında '*zinar*' kelimesinin müzik olarak çevirmesinin gerekliliğini, bunun her zaman bir müzikli hareketin başlangıcı olduğunu ifade eder. Bunun yanında bir seslenişten öte, çağrı olduğunu ritüel esnasında orkestranın hazır olması ve içeriye gelmesi için bir davet olduğunu ekler[188]. Ahmet Ünal, isimlerin yalnızca liri ifade etmediğini aynı zamanda kordofon çalgılara içinde yer alan arpı da ifade ettiğini

[182] B. Dinçol, Eski Önasya, s. 20
[183] Cenk Celasin**, Hıristiyanlık öncesi Anadolu Medeniyetleri'nde Müzik Aletleri**, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2002, (Müzik Aletleri), ss.7-8
[184] B. Dinçol, Eski Önasya, s. 20
[185] Alp, Üzüm Şarap, s.8
[186] B. Dinçol, Eski Önasya, ss. 20-27
[187] B. Dinçol, Eski Önasya, ss. 20-27
[188] D. Alparslan, Eylem,Çağrı ve Sahne Oyunları, s. 22

belirtir[189]. Önasya'nın en eski çalgılarından olan lirler kabartmalı vazolarda çoğunlukla, yatay ve dikey kolları ördek ve aslan başlarıyla süslü asimetrik şekle sahiptiler. Lir, Hitit dini müziğinde sevilerek kullanılan çalgılar arasında yer aldığı görülür[190]. Bu bahsettiğimiz lirlerin en güzel örneklerini Erken Hitit Dönemi'ne ait İnandıktepe'de bulunan İnandık vazosu üzerinde görmekteyiz (Resim 31a-b) [191]. Burada betimlenen lirlerin ortak özelliği asimetrik ve daima ayakta çalınmaları ile Acemhöyük ve Tarsus'un simetrik lirlerinden ayrılır. Sümer lirlerin aksine yan kolları kavislidir. İnandıktepe'deki lirler Kuzey Suriye ve Sümer lirlerinin karışımı şeklindedir. Betimlenen büyük lirin tel sayısı 11'i bulurken küçük lirlerin tel sayısı 6–8 arasında olduğu düşünülür[192].

Resim 31: İnandık Vazosu, GIŠ^{D}INANNA.GAL ve GIŠ^{D}INANNA.TUR



a b

Kaynak: Martıno, 2002, s.118

Kutsal evlilik sahnesinin tasvir edildiği İnandık kült vazosunun alt bezeme bandında yer alan lirin insan boyunu aştığı görülmektedir. Ama bu müzik tarihinin ilk dev çalgı örneği değildi[193]. Uruk'ta bulunan bir tablet üzerinde bin yıl öncesinde dört elle

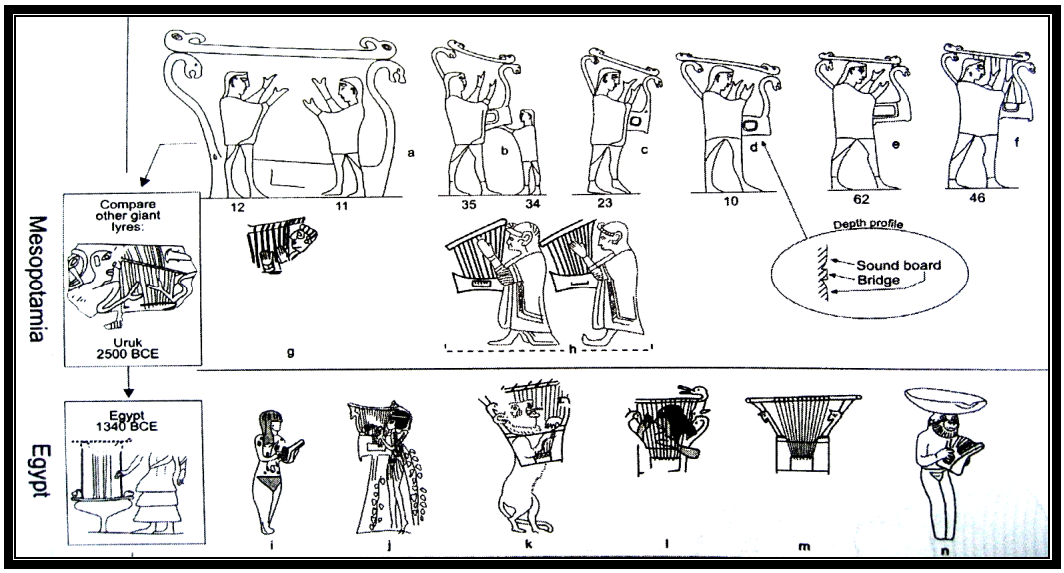
[189] Ünal, Hititler Etiler, s.229
[190] Tayfun Yıldırım, "Hüseyindede Vazosu", **Aktüel Arkeoloji**, Sayı:7, Graphis Matbaa, Edirne, 2008 (Hüseyindede Vazosu), s.64
[191] B. Dinçol, Eski Önasya, s. 24
[192] Özgüç, İnandıktepe, s.31
[193] B. Dinçol, Eski Önasya, s. 24

çalınan büyük lir görülmektedir. Hitit örneklerinden yüzyıl sonra Mısır'da dev lirler tek başına çalınıyordu[194]. Lir icracıların icra sırasında ayakta ve mızrapsız olarak çaldıkları görülür[195]. Lirin yan kol uçları aslan, üst kol ucları ördek başlarıyla süslenmiştir. Aynı vazo üzerinde yer alan diğer lirler orta boya sahip, taşınabilinir ve mızrapsız icra edilmektedir[196].

Bir başka lir örneğini gördüğümüz kabartmalı vazo örneği Hüseyindede vazosunda görülmektedir. Yaşlı müzisyen olarak tasvir edilmiş kişi GIŠ^{D}INANNA'yı çalmaktadır[197]. Burada görülen lir İnandıktepe orta boy lirlerinin benzerleridir[198]. Bu önemli iki örneğe baktığımızda Hititler dönemine ait yaygın lir tipini bulmak için kalın lirleri incelemeliyiz (Resim 32). Mısır'da sağlam olarak bulunan örneklerde görüldüğü gibi, üç boyutlu yapıları eğik bir kutudan meydana geliyordu. Kollar hayvan başlarıyla süslenmiş ve köprüler, eğik kutunun önüne yerleştirilmiştir. Kalın Mısır lirinin hatları İnandık vazosundakilere benzemektedir. Bu benzerlikleri büyük boyutlu olmasından, lirin kollarındaki hayvan oymalarından ve alt köşelerde bulunan ayaklardan anlayabiliriz. Bu benzerlikler doğrultusunda Hitit lirlerinin Mısır lirlerinden etkilenip etkilenmediği çıkarımı kesin değildir. Lawergren kalın lir diye bahsettiği bu çalgının Mısır'da daha önce bilindiğini ve kullanılmış olduğunu biliyoruz[199]. Resim 32 h'de yer alan lir çalan icracıların Hitit kralı II. Tuthaliya'nın adının yazılı olduğu ve Boston Fine Arts Museum'da bulunan yumruk biçimli gümüş libasyon kabının içki sunma sahnesinde yer almaktadır. Bu figürlerin orta boy süslemesiz, asimetrik lirler taşıdıkları görülür. Lirlerden biri 7 diğeri 8 tellidir[200].

[194] Lawergren, s.17
[195] B. Dinçol, Eski Önasya, s. 24
[196] B. Dinçol, Hititlerde Müzik, s.54.
[197] Yıldırım, Hüseyindede Vazosu, s.64
[198] B. Dinçol, Hititlerde Müzik, s.54
[199] Lawergren, s.17
[200] B. Dinçol, Eski Önasya, s.24

Resim 32: Kalın ve Dev Lir Örnekleri



Kaynak: Lawergren, 2004, s.24

a-f İnandık vazosu (M.Ö.1600) **m** Thebes, Mısır (M.Ö. 700)

g Boğazköy (M.Ö.1600) **n** Mısır (M.Ö.300-30)

h Anadolu Yumruk Biçimli Libasyon Kabı (M.Ö.1400)

İ Mısır (M.Ö. 2040-1640) **j** Teb, Mısır (M.Ö.1200-1100)

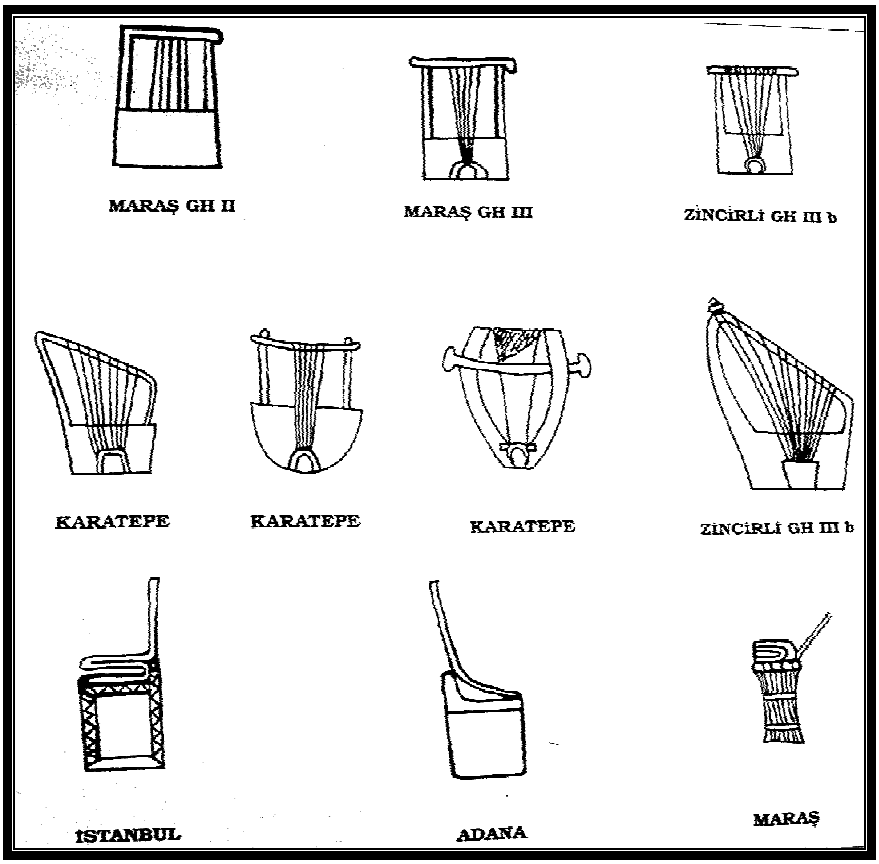
k Thebes, Mısır (M.Ö.1200-1100) **I** Deir el-Medina (M.Ö.1100)

Bu önemini aynı zamanda Hitit yazılı belgeler üzerinde de görmekteyiz. Lir çalgısının sevilerek betimlendiği ve yazılı kaynaklarda bahsedilen çalgı olması tanrıça INANNA'nın kutsal çalgısı olduğunu bir kez daha vurgular. Hititlerde lirlerin bu derece sevilen bir çalgı olması belki de bu dinsel değere borçluydu. Aşağıda yer alan ve daha sonra tamamına yer vereceğimiz çivi yazılı metinde özellikle lirin, törenin yapılacağı ortama gelmesinin bu törenin başlangıç aşamalarından birine işaret ettiği anlaşılırken önemini bir kez daha bize göstermektedir[201].*"…lir aletlerini alsınlar mı?" kral yanıt verir "alsınlar!" sonra baş meşedi avluya dışarı çıkar ve asa adamına şöyle der: "lir, lir". Asa adamı dışarıya (büyük) kapıya gider. Çalgıcılara şöyle der: "lir, lir". Ve çalgıcılar lirleri alırlar. Asa adamı önde gider.*

[201] Celasin, 1999, s. 56

Sonra çalgıcılar lir aletlerini içeriye getirirler ve ocak yüksekliğinin önünde yer alırlar. Sonra haliyari- adamları hokkabazlar (?), palvatalla-adamları ve kita adamları lir aletleriyle birlikte yürürler, giderler ve yerlerini alırlar…[202]. Araştırmalar neticesinde yontu sanatçılarının Maraş mezar stellerinde betimlenmiş olan lirlerin Assur ve Geç Hitit Dönemi merkezlerinin motif zenginliğinden faydalandıkları izlenir.

Resim 33: Anadolu'dan Lir Örnekleri



Kaynak: Darga, 1998, s.256

Yalnız Sam'al-Zincirli ve Azativatta-Karatepe saray orthostatları üzerindeki lirlerin çok daha gelişmiş formları izlenmektedir (Resim 33). Karatepe ve Zincirli'de ses tınılarını veren ahşap kutu oval biçimde olanlarda bulunmaktadır. Yine Zincirli ve

[202] Alp, Üzüm Şarap , s.59

Karatepe'deki iki örnek biçim olarak küçük birer arp olarak algılanabilinir[203]. Bahsi geçen çalgılara tasvirli eserlerde çalgı aleti başlığında geniş olarak yer verilmiştir.

2. 2. 1. 2 Arp

Kordofon başlığı altında yer alan diğer bir çalgı aleti arptır. Kordofonlar içinde ilk geliştirilen çalgıların ilkini oluşturan arp, kökeninin avcıların ok atmak için kullandıkları yaydan üretildiği düşünülür. Arp, lir kadar Anadolu'da çok tasvir edilmemesine karşın varlığı tasvirli eserlerde betimlenmiştir. Arplar Hornbostel-Sachs çalgı sınıflandırma sisteminde şu şekilde sınıflandırılmıştır;

3. Kordofonlar (Chordophones)
32. Kompozit kordofonlar (Composite Chordophones)
322 Arplar (Harps)
322.1 Açık arplar (Open Harps)
322.11 Kavisli açık arplar (Arched Harps)
322.12 Köşeli açık arplar (Angular Harps)
322.2 Çerçeve arplar (Frame Harps)[204].

Kordofon grubun bilinen en eski çalgısı arptır. Yatay bir ana parça, dik açıya yakın başka bir parça ile bu iki parçayı birbirine bağlayan yerlerden oluşur. Teller farklı boyda ve çok sayıdadır. Oturarak (Mısır) veya ayakta icra edilenleri mevcuttur[205]. İlk kavisli arp, kürek biçimli bir ses kutusuna sahipti, IV. Sülale zamanında belgelenen bu Mısır arpına benet deniyordu[206]. Mısır'da geniş bir şekilde yayılan arpın bazı hiyeroglif yazılarda karşılığı güzellikti.

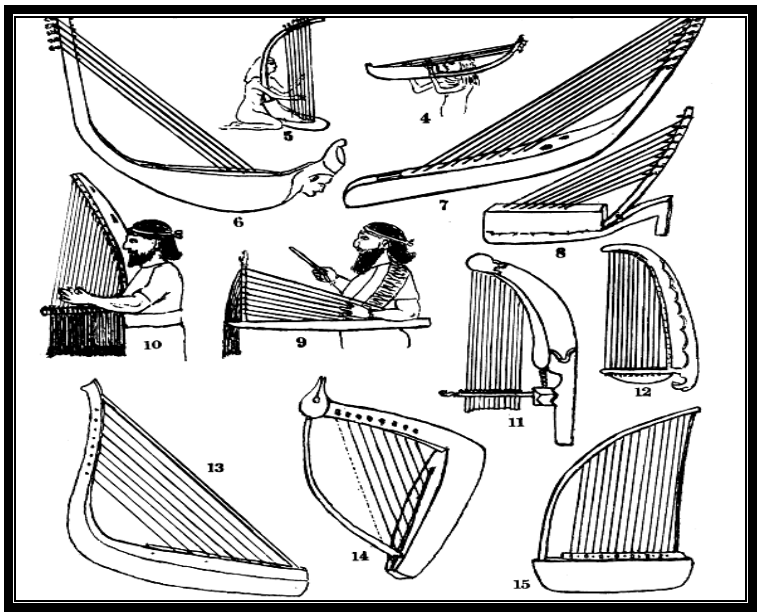
[203] Muhibbe Darga, **Geç-Hitit Dönemi Maraş Mezar Stellerinden Üç Örnek Ve Gözlemler**, Light on Top of the Black Hill Studies Presented to Halet Çambel, Karatepe'deki Işık Halet Çambel'e Sunulan Yazılar, Ege Yayınları, İstanbul, 1998 (Geç-Hitit), s. 245
[204] Celasin, Anadolu Müzik Kültürü, s. 9
[205] Özden, s. 36
[206] B. Dinçol, Eski Önasya, s. 18

Arp telleri bükülmüş hayvan bağırsağından yapılıyordu. Tıpkı lirde olduğu gibi elde tutularak çalınanın yanında insan boyundan uzun, çok telli arpların da varlığı biliniyordu[207]. Lir ve arp genellikle birbirine karıştırılsa da temel bazı farklılıkları vardır. Lir tellerinin açısı ile arp tellerinin açısı arasında aynı düzlemde doksan derecelik bir açı farkı vardır. Arp tellerinin gerilimi yatay olarak bağlanırken lir telleri dikey olarak bağlanmıştır[208]. Bu farklılıklar sadece bir kaçını oluşturmaktadır; lirlerin arplardan tam olarak ne zaman ayrıldığı konusunda kesin bir fikir öne sürmek yanlış olur.

Mezopotamya ve Mısır'da çok yaygın bir kullanıma sahip arpın Anadolu'da fazla rağbet görmediği anlaşılmaktadır[209]. Terminolojik belirsizliklerden dolayı Eski Mısır'da yaygın bir kullanıma sahip olduğu anlaşılan yay arplar, Anadolu medeniyetlerinde köşeli arplar kadar yaygınlık kazanmamıştır[210]. Konya Karahöyük'te bulunan Suriye üslubunda yapılmış bir silindir mühür baskısı üzerinde ayakta duran bir kadın tarafından dik olarak çalınan bir köşeli arpın dışında (Resim 20) birde Hitit Dönemi'ne ait kabartmalı kült vazo parçası dışında henüz arp tasvirleri belgelenmemiştir. Geç Hitit Dönemi'ne ait maalesef henüz bir arp çeşidine rastlanılmamıştır[211]. Arp çeşitlerinin en erken örneği M.Ö. 3000'e tarihlenir. Geniş bir coğrafyada yer alan arp örneklerindeki farklılıklar öncelikle tel sayılarında dikkati çekerken üzerindeki çeşitli ördek, insan başları, çalış tekniği ve tutuş kendi kültür özelliklerini göstermektedir (Resim 34). Bu farklı medeniyetlerin arplarını bir arada görmek etkileşimi anlamayı kolaylaştıracaktır.

[207] Ganie Hüseyinova, "Cenk'ten Arp'a: Bir Türk Sazının Tarihçesi", **Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, Sayı:11, Ankara, 2001, ss. 374-376
[208] Helvacı, s. 49
[209] B. Dinçol, Eski Önasya, s. 18
[210] Celasin, Anadolu Müzik Kültürü, s. 10
[211] B. Dinçol, Eski Önasya, s. 18

Resim 34: Pruva Başlıklı Arp Çeşitleri



Kaynak: Galpin, 2010, Plate 2

Pruva başlı arp çeşitleri 4 ile 8 numaralar arasında gösterilen örneklerdir. Bunlar: 4'de Mısır omuzlu arp (M.Ö. 3000); 5'te Mısır dikey arp (M.Ö. 2300); 6'da Mısır arp (M.Ö.1500); 7'de Adamauna Arp (Orta Batı Afrika); 8'de Ombi arpı. Arplar geniş ve yayvan iskelet üzerine gerilmiş tellerden oluşuyordu. Arpın boyutuna göre oturarak veya ayakta icra edilirdi. Tel sayıları arpı kullanan medeniyetlere göre değişiyordu, tıpkı kullanış şekli gibi. Anadolu örneklerine bakıldığında bu tel sayısının 5 ile 10 arasında değiştiği görülür. Açı köşeli arplar ise şunlardı: 9'da Assur yatay arp (M.Ö. 650); 10'da Assur dikey arp (M.Ö. 650); 11'de K'ung-hou (M.S.600); 12'de Moorish'ten arp (M.S 1200); açı köşeli bu arp çeşitleri Assur'dan oldukça aşina olduğumuz bir şekle sahipti. Çin arpının on numaralı Assur dikey arpına şekil olarak yakındır. 13–14'de Ostyak'tan Arp (Batı Sibirya), 15'te Cambodian'dan (?)[212]. Yatay arpın adının ^{GIŠ}AL.GAR / ^{GIŠ}AL.GAR.SUR$_9$ olduğu düşünülmektedir. Mısır'da arp benet adını taşımaktadır[213]. Ünal

[212] Bakınız Francis Willam Galpin, "Sumerian Harp of Ur, c. 3500 B. C." Music & Letters, Vol. 10, No. 2 (Apr., 1929), pp. 108-123 published, Oxford University Press, http://www.jstor.org/stable/726035 (15.11.2010), levha:2, s. 110
[213] B. Dinçol, Eski Önasya, s.18

^{GIŠ}DINGIR.INANNA.GAL (*hunzinar*), ^{GIŠ}DINGIR.INANNA.TUR (*ippizinar*) kelimelerin karşılığında hem arpı hem de liri işaret etmektedir[214]. Dinçol ise bu kelimelerin yalnızca liri ifade ettiğini belirtmiştir. Lirlerin aksine üçgen şekle sahip arplar ahşap, altın ve gümüş kaplamalı olarak yapılırlardı. Arpın zamanla özellikle Helenistik Dönem'de gittikçe gelişti birçok el yazmasında görülür[215]. Arkeolojik kanıtlara dayanarak arpın hiçbir zaman lir kadar betimlenmediği de görülür. Anadolu örnekleri, Mezopotamya ve Mısır'ın bu anlamda gölgesinde kalmıştır.

2. 2. 1. 3 Bağlama

Lavta, ud, saz, lut, gibi terimlerle ifade edilmiş olan çalgı için bağlama terimi kullanılmıştır. Hitit tasvirlerinde görülen bağlama kordofonlar genel başlığı altında yer alır. Bu sistem, çalgıların yapı özelliklerini belirtmesi açısından önemlidir. Bağlama için, Alp lavta, Martino lut terimini kullanmıştır[216]. Ünal ve Dinçol'un ise bağlama için "saz"[217] kelimesini tercih etmiş oldukları görülür[218]. Tasvir sanatında betimlenmiş olan bağlamanın günümüz bağlama ile hemen hemen hiçbir fizyolojik farkı yoktur. Tüm bu farklı görüşler incelenirken bağlama teriminin çalışmamda kullanılmasının uygunluğu saptanmıştır.

Telli çalgılar grubuna giren bağlamanın, Akkad Krallığı Dönemi'nde mabet müzisyenleri tarafından bulunmuştur. Bağlamanın ilk tasvirleri Akkad Dönemi silindir mühürlerinde betimlenmiştir. Bağlamanın, Eski Babil ve Kas sanatında yaygınlaştığı, Mısır'a Yakındoğu'dan Suriye aracılığı ile gittiği düşünülmektedir. Mısır'a girişi, Yeni Krallık Dönemi'nde (18. Sülale) olmuştur. Yazılı belgelerde isminin nth olabileceği düşünülmektedir[219]. Yakın Doğu tasvirlerinde erkek müzisyenler tarafından çalınan bağlamanın, Mısır'da hem erkek, hem de kadınlar

[214] Ünal, Hititler Devri, s.143
[215] Lawergren, s.16-19
[216] Bakınız Martıno, Kult- und Festliturgie, s.120; Martıno, Kült ve Bayram, s.446, Alp, Üzüm Şarap, ss. 25. 26. 27. 31. 33
[217] Bakınız Ünal, Hititler Devri, s.139,145; Dinçol, Eski Önasya, s.28
[218] Celasin, Anadolu Müzik Kültürü, s.10
[219] B. Dinçol, Eski Önasya, s.32

tarafından icra edildiği görülür[220]. Hititlerde önemli bir yere sahip olan bu çalgı, erkekler tarafından çalınırdı[221]. Mısır örneklerinde gördüğümüz kadın icracılara, Hitit tasvirlerinde rastlanmamıştır. Bu bilgi, Hititlerde kadınların bağlama çalmadığını göstermez; fakat tasvirli eserlere bakıldığında henüz böyle bir bilginin var olduğunu söylemek mümkün değildir.

Önasya'nın müzik tarihine kattığı en önemli çalgı aletlerinden bağlama, çalma tekniği açısından diğer telli çalgılara göre daha fazla seçenek sunabilmektedir. Teller sap üzerinde istenilen yerde perdelenirken, tek telle birden fazla ses elde etme olanağı mevcuttur[222]. Ölü ritüellerinde bağlama çalan çalgıcı için ^{LU}NAR ya da kinirtalla kullanıldığı sanılır[223]. Bağlama, Mezopotamya metinlerinde ^{GIŠ}GU.DI (Sümerce) ile eşitlenmektedir. Yine Sümerce ^{GIŠ}ŠU.KARÁ isminin de bağlama türlerinden birini ifade ettiği düşünülmektedir[224]. Hitit ölü ritüellerinde icra edilen bağlama, ritüel esnasında şarkılara da eşlik etmektedir[225]. Boğazköy metinlerinde geçen ^{GIŠ}ŠÀ.A.TAR'ın, ^{GIŠ}TIBULA sümerogramı ile eşitlenir. Bağlamanın Hititçe karşılığı henüz saptanamamıştır. Dinsel törenlerde, şarkı ve dansa eşlik eden bağlama, farklı görevliler tarafından çalınırdı[226]..

Bağlama M.Ö.13. yüzyıl ve Geç Hitit Dönemi'ne ait kabartmalarda betimlenir. Bu Anadolu tasvir sanatında uzun süre kullanıldığını gösterir[227]. Hitit yazılı metinlerinde nota sistemiyle ilgili herhangi bir bilgiye rastlanmamıştır. Fakat Alaca Höyük orthostatlarındaki bağlama tasvirinde, perdelerin gösterilmesi eski Anadolu bağlamalarının belli bir nota sistemine göre çalındıklarını kanıtlamaktadır[228]. Kabartmalı vazolarda, fazla ve mütekâmil şekliyle karşımıza çıkan bağlamanın eski, yerli tasvirleri de olmalıdır. Akkad Dönemi silindir

[220] Tayfun Yıldırım, "Hüseyindede Tepesi'nde Bulunan İkinci Kabartmalı Vazoya Ait Yeni Bir Müzisyen", A New Musician Belonging to the Second Relief Vase Discovered at Hüseyindede Tepesi. **Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Dergisi**, cilt. 42, sayı:1–2, Ankara, 2002, (Yeni Bir Müzisyen), s.3
[221] Yıldırım, Hüseyindede Vazosu, s.64
[222] B. Dinçol, Eski Önasya, s.28
[223] Celasin, Anadolu Müzik Kültürü, s.33
[224] B. Dinçol, Eski Önasya, s.29
[225] D. Alparslan, Eylem, Çağrı ve Sahne Oyunları, s.116
[226] B. Dinçol, Eski Önasya, s.31
[227] Özgüç, İnandıktepe, s.29
[228] Yıldırım, 2002, s.5

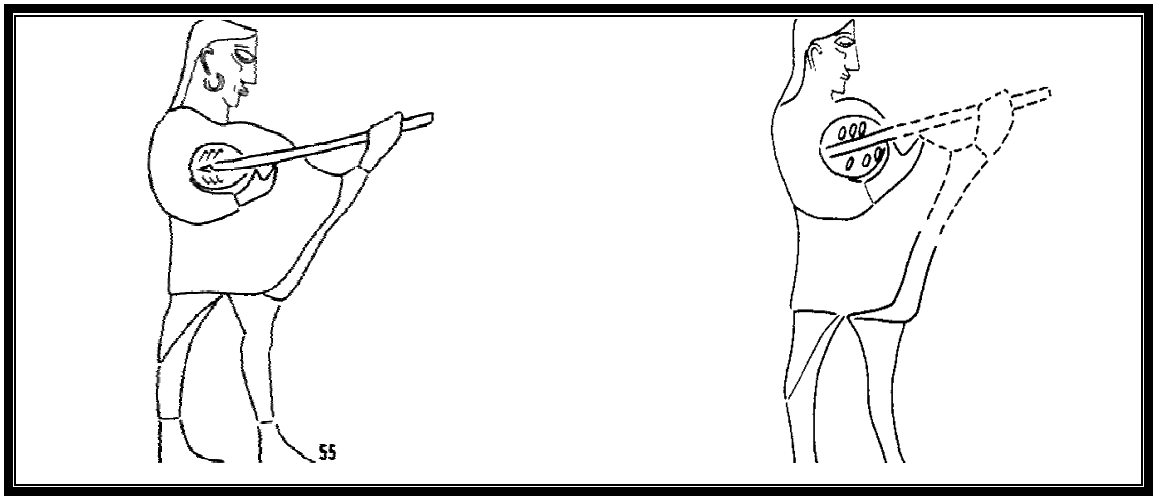
mühürlerinde tasvir edilmiş, daha sonra Eski Babil ve Kas devirlerinde kullanılmıştır. Bağlamanın ilk örnekleri, Eski Assur Ticaret Koloniler Çağı'nın sonlarına (M.Ö.17. yüzyıl) tarihlenir[229]. M.Ö. 2. binin ilk çeyreğinden sonra orta Anadolu'da sevilen müzik çalgısı olmuştur. Dönemin bağlamaları iki veya üç telle sahip, mızrapla veya mızrapsız çalınır. Bağlamanın sapları uzun ve orta boyda, gövdeleri küçük ve yuvarlak ya da oval olabiliyordu. Bağlamanın rolü daha önce hiç tartışılmamıştı. Fakat icat edildiği Mezopotamya ile Yunanistan arasındaki bu çalgılar Hristiyan çağına kadar aforoz[230], edilmesiyle de oldukça ilginçtir.

Hitit döneminde bağlama ilk kez Samsat kazısında ortaya çıkarılan vazo parçası üzerinde görülür. N. Özgüç, bağlama çalan müzisyenin, gezgin bir halk ozanını temsil ettiğini düşünmektedir. Bağlama, uzun saplı ve incedir[231]. Bu çalgı küçük karınlı ve oldukça ilkeldi[232]. I. Hattušili dönemine ait (M.Ö.1650–1620) bu eserde, çalgıcı dört köşeli bir panoda ayakta betimlenmiştir[233]. Bir başka örnek İnandık vazosunun 1. ve 4. bezeme bantlarında tasvir edilmiş olan bağlama icracılarıdır[234]. Erkek icracılar bağlamayı sapını sol elleriyle tutup, sağ elleriyle çalmaktadırlar (Resim 35). Müzisyenlerin Bağlamayı mızrapsız çaldıkları görülür[235]. Çalgıların gövdeleri çizgilerle süslenmiştir. Bağlama sapında püskül bulunmamaktadır. Bu özelliği ile Alişar ve Boğazköy bağlamalarından ayrılır[236].

Bu iki figürde gördüğümüz bağlamaların gövdelerinde yer alan şekiller bunların süslenmiş olduğunu gösterirken çalış tekniğinin rahatlığı da dikkati çekmektedir.

[229] Ünal, Hititler Etiler, s.231
[230] Bağlamalara karşı Yunan tutumu, Platon'un Republic eserinde (III.399c) "tüm makamlara havi" çalgıların yasakladığında ortaya çıkmıştı.
[231] B. Dinçol, Hititlerde Müzik, ss. 54-55
[232] Ünal, Hititler Etiler, s.231
[233] B. Dinçol, Eski Önasya, s.30
[234] Celasin, Anadolu Müzik Kültürü, s.34
[235] B. Dinçol, Eski Önasya, s.31
[236] Özgüç, İnandıktepe, s.29

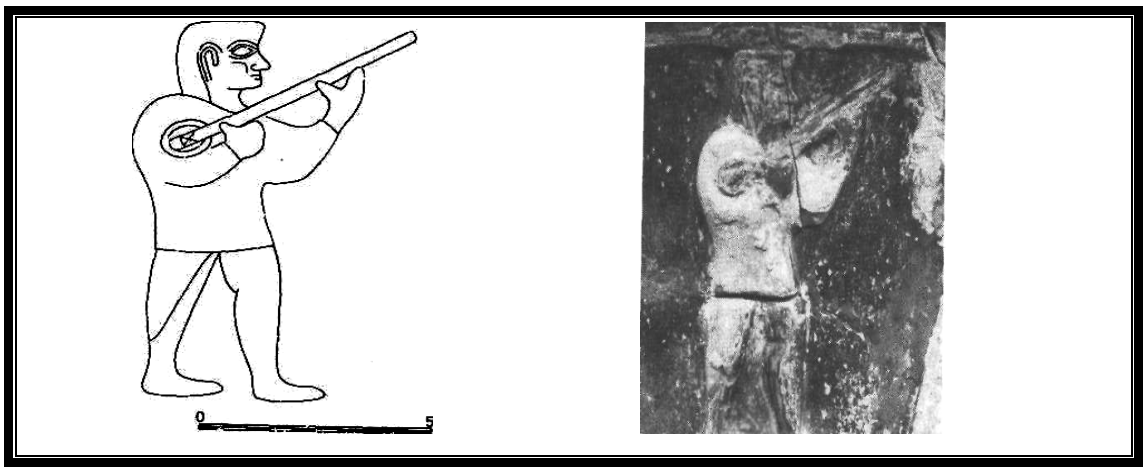
Resim 35: İnandık Vazosu, Bağlama İcracıları



Kaynak: Martıno, 2002, s.118

Bağlama tasvirinin görüldüğü, Hüseyindede vazosu diğer bir örnektir (Resim 36). Figür sağa doğru ilerlemekte, sol eliyle bağlamanın sapını, sağ eliyle telleri oynatmaktadır. 6 cm uzunluğundaki bağlama, uzun saplı, yuvarlak gövdelidir. Gövde üzerinde süsleme veya delik görülmemektedir[237]. Her iki vazoya baktığımızda üzerinde bağlama çalan icracıların erkek olduğu görülür. Bu Hititlerde mabet orkestralarında, erkek icracıların önemini gösterir[238].

Resim 36: Hüseyindede Vazosu, Bağlama İcracıları



Kaynak: Yıldırım, 2002, s.7

[237] Yıldırım, Yeni bir Müzisyen, s. 1-2
[238] Yıldırım, Hüseyindede Vazosu, s. 64

Kargamış (Resim 37) ve Alaca Höyük rölyeflerinde (Resim 38) bağlama çalan müzisyenler görülür. İcracıların çoğunlukla çalgı sapının uç kısmını tutar şekilde tasvir edilmişlerdir. Sap kısmına uzanan tellere dokunarak farklı tınıları elde etmiş olabilirler. Tasvirler, Hitit Dönemi'ne ait bağlamaların tel sayısı hakkında bilgi vermekten uzaktır[239]. Kargamış örneğinde yer alan bağlama, küçük gövdeli ve uzun saplıdır. Bağlamanın sapında yer alan püskülü süslemenin bir ucu müzisyenin sol bileğine diğer ucu, bağlamanın sapına bağlıdır[240]. Müzisyen, bağlamayı mızrapla çalmaktadır.

Resim 37: Kargamış Rölyefi, Bağlama İcracısı



Kaynak: Alp, 2003, s.75

Alaca Höyük orthostatında yer alan bağlama gitara benzer ilginç bir gövdeye sahiptir. Sapı ise daha kısadır[241]. Çalgının üzerinde yer alan teller, sık aralıklarla çizilmiştir. Sap ucunda püsküller görülmektedir[242]. İcracı mızrabı, bir bant ile beline bağlamıştır. Bağlamanın gövde kısmında beşer adet ses delikleri ve perdeleri

[239] Celasin, Anadolu Müzik Kültürü, s. 34
[240] B. Dinçol, Eski Önasya, s. 32
[241] B. Dinçol, Hititlerde Müzik, s. 55
[242] B. Dinçol, Eski Önasya, s. 31

bulunur. Perdeler, bağlamada nota sistemi ile farklı seslerin çıkmasını sağlamaktadır[243]. Hitit İmparatorluk Dönemi'ne ait Alaca Höyük örneğinde, bağlamanın gitara benzeyen gövde şekli ve perdeli sapı ile Erken Hitit Dönemi'ne tarihlenen bağlamalardan ayrılmaktadır. Buna göre, Erken Hitit Dönemi'ne ait kabartmalı vazolarda, temsil edilen küçük, yuvarlak gövdeli, uzun saplı bağlamanın dışında, Hitit İmparatorluk Dönemi'nde ait ikinci tip görülür[244].

Resim 38: Alaca Höyük Rölyefi, Bağlama İcracısı



Kaynak: Alp, 1999, s.51

Geç Hitit Dönemi'ne ait örnekler, bağlamanın popülerliğinin sürdüğünü göstermektedir.

[243] Ünal, Hititler Devri, s. 145
[244] Yıldırım, Yeni Bir Müzisyen, s. 4

2. 2. 2. Membranofon (Deri vurmalı) Çalgılar

Sesin, bir kap veya çerçeve tarzında bir ses gövdesine gerilmiş olan membranın (hayvan derisi ve modern çağlarda yapay bir madde de olabilir) titreşmesiyle üretildiği çalgılara deri vurmalı çalgılar denir[245].

2. 2. 2. 1 Deri Gerili Vurmalı Çalgılar

Hornbostel-Sachs çalgı sınıflandırma sisteminde

211 (Drums Struck Directly) "direkt vurularak çalınan deri gerililer"
211.311 (Single Skin Frame Drums) "tek yüzüne deri gerilmiş çalgılar
211.312 (Double Skin Frame Drums) "iki yüzüne deri gerilmiş çalgılar" çerçeveli deri gerililere işaret edilmektedir[246]. Bu çalgı için öne sürülen bazı Hititçe terimler ise belirsizlik taşımaktadır

Eski Önasya'da, davul ve tef olmak üzere iki tip deri gerili çalgı kullanılmıştır. Çalgı kasnağı, tamamen ahşaptan ve madenden yapılırdı[247]. Vurmalı çalgılar için ^{GIŠ}arkammi[248] terimi kullanılır. Ünal, ^{GIŠ}arkammi'nin tef, davul veya tamburini işaret ettiğini düşünür. $^{(URUDU)}$galgalturi zil ve çıngıraklara sahip, tamburin, tef veya davul olabileceği düşünülmektedir[249]. Alp, $^{(URUDU)}$galgalturi'nin icrası sırasında huhupal (tef?) ve galgalturi (çalpara/simbal) ile birlikte kullanıldığından bahsederek bu aletin davul olduğunu düşünmektedir[250].

---

[245] B. Dinçol, Eski Önasya, s. 16
[246] Celasin, Anadolu Müzik Kültürü, ss. 11-12
[247] B. Dinçol, Eski Önasya, s.34
[248] $^{(GIŠ)}$arkam(m)i- kökeni Hattice'de aranan bir kelimedir. GIŠ determinatifi ile kullanılıyor oluşu ağaçtan yapıldığını göstermektedir. Bakınız Alparslan, 1999, s.115 dipnot:1 ayrıca bkz: de Martino, Hititler, s. 483-488.
[249] Ünal, Hititler Devri, s. 143
[250] Alp, Üzüm Şarap, s. 11

2. 2. 2. 1. 1 Büyük Deri Gerili Çalgı

2. 2. 2. 1. 1. 1 Davul

Hitit metinlerinde adı geçen davul, büyük deri gerili çalgılardan biridir. Davul Sümer Dönemi'nden itibaren Önasya'da kullanılan çalgılardan biriydi[251]. Sümerlerde davul insanın bedenine girmiş kötü ruhlardan ve cinlerden korumak, aynı zamanda vücudu terk etmeleri için kullanılan ritüel malzemesiydi (Resim 39). Davul, hastalıkları iyileştirmek için de kullanılırdı.

"göğün kahramanın koca davulu,
dehşet verici kükreyişi
sesinin erdiği yerdeki kötü olan her şeyi silip süpürür: Güven ona.
bırak savunsun seni!
göğün kahramanın koca davul,
dehşet verici parlaklığıyla: bırak destek olsun sana!
gaddar cin ve gaddar gaspçı: dışarıya çık!
kötü ruh ve kötü baş belası; çık git!
gaddar tanrı ve sinsice dolaşan kötü kişi: Defol"[252]

Yukarda yer alan Sümer metninde, davulun gürültülü sesinin bütün kötülükleri yok ettiği düşünülür. Buradan yola çıkarak çalgı aletlerine birden fazla şey yüklendi ortaya çıkmaktadır.

[251] B. Dinçol, Hititlerde Müzik, s.55
[252] Kramer, Sümer, s.226-227

Resim 39: Sümer Rölyef, Büyük Deri Gerili Çalgı



Kaynak: Guillemin, 1981, plate 37

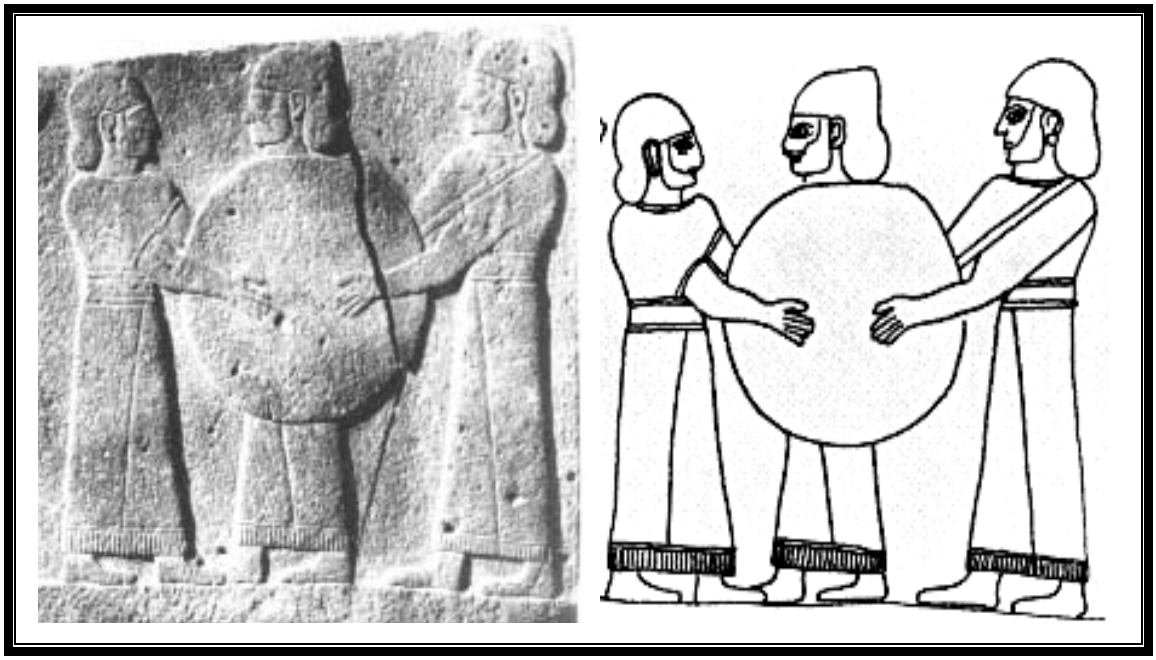
Davulun, Hitit bayram törenlerinde lir ve çalpara ile birlikte çalındığını metinlerden öğrenirken, davul arkeolojik malzemeler üzerinde betimlenmemiştir. Geç Hitit Dönemi'ne gelindiğinde ise betimlendiği görülür[253]. Metinlerde davul Sümerce ŠEM/ŠIM, (Akkadça *HALHALLATU*), TIGI (Akkadça *TIGGÛ*), Akkadça *BAŞILLATU*, *SAMSAM*, (Akkadça *SAMSAMMU*), LILIS (Akkadça *LILISSU*) olarak isimlendirildiği düşünülmektedir. LILIS'in akla gelen kupa biçimli davulun adı olduğu, Selevkid'ler Dönemi'ne ait bir rahip enstrüksiyonu metninden anlaşılmaktadır[254]. Arkammi, icrasında dans edildiği de bilinmektedir[255].

Kargamış'ta Geç Hitit Dönemi'ne ait orthostat üzerinde büyük deri gerili davul görülmektedir. Bu orthostat Anadolu Medeniyetleri Müzesi'nde sergilenmektedir. Bazalttan yapılmış orthostat üzerinde, (Resim 40) karşılıklı duran

[253] B. Dinçol, Hititlerde Müzik, s. 55
[254] B. Dinçol, Eski Önasya, s. 38
[255] Alp, Üzüm Şarap, s. 11

iki kişinin omuzlarından geçirilmiş kayış yardımıyla davulu çaldıkları görülür[256]. Geç Hitit Dönemi'ne ait bu orthostat için Belkıs Dinçol: "*Bir kişi tarafından taşınan ve iki kişi tarafından çalınan büyük bir davul betimlenmiştir*"[257] der.

Resim 40: Kargamış'tan Orthostat, Büyük Deri Gerili Çalgı



Kaynak: Guillemin, 1981, plate 40

Davul, yuvarlak formda ve taşına bilinirken M.Ö.1800'lere tarihlenen Babil örneğinde ise bir bidon şeklinde, yere oturtularak çalınmaktadır[258]. Taşınabilir davul örneklerinin yanında yere oturtularak çalınan davulların varlığı büyük deri gerili çalgıların çeşitliliğini gösterir.

Davul güçlü sesi ile bulunduğu ortama lir kadar yumuşak nağmeler yaymasada ortama güçlü ve ürkütücü bir atmosfer katmaktadır.

[256] Özer, s. 46
[257] B. Dinçol, Hititlerde Müzik, s. 55
[258] Marcelle Duchesne-Guillemin, "Music in Ancient Mesopotamia and Egypt", World Archaeology, Vol. 12, No. 3, Archaeology and Musical Instruments ,pp. 287-297Published by: Taylor & Francis 1981,Ltd.Stable URL: http://www.jstor.org/stable/124240 Accessed: (22.11.2010), res. 39-40

2. 2. 2. 1. 2 Küçük Derili Gerili Çalgı

2. 2. 2. 1. 2. 1 Tef

Küçük deri gerili çalgılar Horbostel-Sach sistemine dayalı olarak adlandırılmıştır. Ünal, küçük deri gerili çalgılar için defi kullanırken[259], Belkıs Dinçol tef yazılışını tercih etmiştir.

Resim 41: Zincirli Orthostat, Küçük Deri Gerili Çalgı



Kaynak: Alp, 1999, s.35

Küçük deri gerili çalgı, Geç Hitit Dönemi kabartmalarında sık olarak betimlenmiştir. Zincirli orthostatında görülen müzisyenler alayında küçük deri gerili çalgılar görülür (Resim 41). Çalgı, çerçevesi dar bir çember içine deri gerilerek yapılmıştır[260]. Müzisyenler sol el ile çalgının kasnağına yakın olan kısma sağ ile derinin orta kısmına vurdukları görülür[261].

[259] Bakınız Ünal, Hititler Devri, s. 143
[260] B. Dinçol, Eski Önasya, s. 39
[261] Celasin, Anadolu Müzik Kültürü, s. 47

Hitit metinlerinde küçük deri gerili çalgılar için kullanılan birkaç isim vardı. Bu isimlerden; ^{GIŠ} BALAG.DI, galgalturi ve Belkıs Dinçol tarafından teklif edilen ^{GIŠ} huhupal'dı. Dinçol: *"huhupal Lallupiya şehri bayram törenlerinde hem çalınmakta hemde içki içmek için kadeh olarak kullanılmaktadır"*[262]. Ünal ise bu çalgı için şu tanımı yapmıştır:

> *"^{GIŠ}huhupal-tef veya dümbelek gibi bir alet. Aynı zamanda içki kabı olarakta kullanılıyor olmasından dolayı saz olması imkânsızdır. Bugünde testi ve çömlekler dümbelek olarak kullanıldığına göre, bunlara benzer bir çalgı olmalıdır…… Tef veya darbukanın kasnağı zilli olan türleri de mevcuttur…*[263]*"*.

Bu bilgiler doğrultusunda (CTH 771) KUB XXV 37 + KUB XXXV 131 + 132 + KUB LI 9; 10'-14'; metinde:

10' mahhan—ma akuanna huma[n(-)?
11' nu ^{LÚ}SAGI.A nama QA-TAM-MA ^{GIŠ}hu[hupal]
12' waršuli ekuzi mahhan-ma x[
13' nu ^{LÚ}SAGI.A ^{GIŠ}huhupal šara e-[ip-zi]
14' n-at ha!- <az>-zi-ku-u-an dai

"*herkese içecek [verdikleri]nde saki tekrar aynı şekilde* huhupalı *sakinleşmek için içer. [ ]dığında, saki* huhupalı *yukarı kaldırır ve onu çalmaya başlar*[264]*"*

Bu görüşler, küçük deri gerili tefin hem müzik icrası için kullanıldığını hemde içki içmek için kullanılan içki kabı olma özelliğini göstermektedir. İçki kabı olarak kullanım şekli dikkat çekicidir.

2. 2. 3. Aerofon (Nefesli) Çalgılar

Nefesli çalgılar, havanın çalgının içinde titreşmesiyle elde edilmektedir[265]. Çalgı sınıflandırma sistemi olan Hornbostel-Sach'e göre:

---

[262] B. Dinçol, Eski Önasya, s. 38
[263] Ünal, Hititler Etiler, s. 229
[264] D. Alparslan, Eylem, Çağrı ve Sahne Oyunları, s. 115

4. Aerofonlar (Aerophones)

422. Kamışlı Borululer (Reed Pipes)

422.1 Obualar (Oboes)

422.11 Tekli Obualar ((Single) Oboes)

olarak yer alır. Hitit, Frig ve Urartu kültürlerinde iki borulu çalgı için Belkıs Dinçol'un, "çifte obua", Sedat Alp'in "ikili flüt", Ahmet Ünal'ın "flüt", Tunçer'in "aulos", Martino'nun ise "flöte (flüt)" terimlerini kullanmış oldukları görülmektedir[266]. Terminoloji konusunda belirsizlikler içeren çalgı için "çift borulu" terimi kullanılmıştır. Doğal trompetler için, Alp "boynuz biçimli müzik aleti", Ünal "borazan olarak kullanılan boynuz", Dinçol ve Tunçer "boynuz", Darga "boru", Martino "horn" (çevirisinde "boru")[267] terimlerini kullanmışlardır[268]. Çalışmamda yer verdiğim "doğal trompet" terimini kullandığımı belirtmek isterim. Bu isimlendirme Hornbostel-Sach sınıflandırmasına uygun olarak belirtilmiştir.

2. 2. 3. 1 Tek ve Çift Borulu Çalgılar

Mezopotamya kaynaklarında sıkça geçmelerine rağmen tasvirli eserler üzerinde fazla betimlenmemişlerdir. Yazılı belgelerde, Sümerce GI= Akkadça *QANÛ* kelimesini içeren aletlerin üflemeli oldukları açık bir şekilde belirtilmiştir[269]. GI'nın asıl kelime anlamı kamıştır. Çoban kavimleri olarak adlandırılan bazı kavimlerce, çalgı aleti olarak da tanımlandığı ve eski Anadolu'da yaygın şekilde kullanıldığı belirtilir[270]. Bu müzik aletleri Sümerce GI.GÍD'ın uzun kamış anlamına geldiği, Akkadça *EBBÚBU* olarak da belirtilmiştir. Genellikle bu çalgının üretim maddesinin

[265] B. Dinçol, Eski Önasya, s. 16

[266] Bakınız gerekli bilgiler için B. Dinçol, Eski Önasya, s. 45, Alp, Üzüm Şarap, s.36; Ünal, Hititler Devri, s.135; Tunçer, s. 82; Martino, Kult- und Festliturgie, s. 120

[267] Celasin, Anadolu Müzik Kültürü, s. 11

[268] Bakınız gerekli isimlendirme terimleri için, Alp, Üzüm Şarap, s.32; Ünal, Hititler Devri, s.139; B. Dinçol, Eski Önasya, s.40; Tunçer, s.56; Darga, s.252; Martino, Kult- und Festliturgie, s. 120

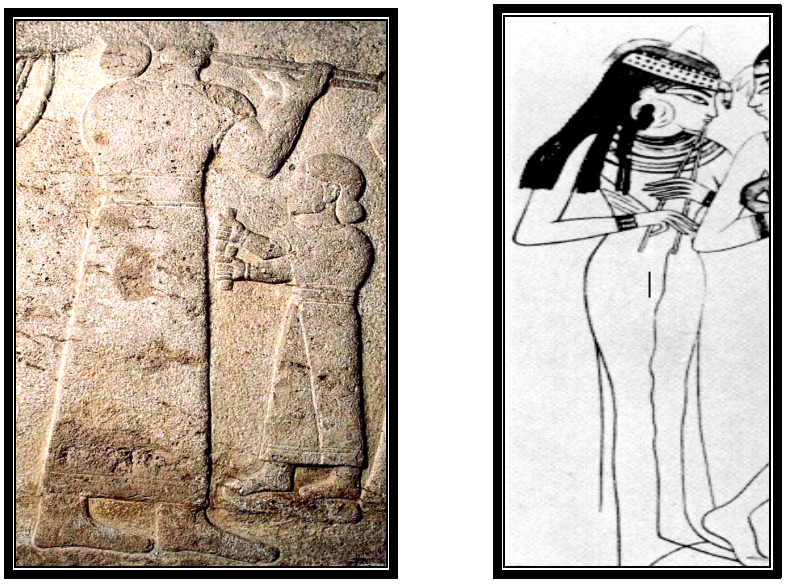
[269] B. Dinçol, Eski Önasya, s. 41

[270] Ünal, Hititler Etiler, s. 231

ahşap, kemik, pişmiş toprak ve madendendir[271]. III. Ur yazılı metinlerinde altın, gümüş ve bronzdan yapılmış olan çalgılardan söz edildiği bilinmektedir[272].

Mezopotamya'da bilinen bir başka çalgı aleti çoğu kaynaklarda çifte obua ve aulos olarak isimlendirilen çift borulu çalgılardır. Bu çalgı aleti Mezopotamya'dan eski doğu ülkelerine oradan Anadolu'ya ve Yunan dünyasına girmiştir. Bu çalgıda, iki kamış asla birbirine bağlanmaz ve tek bir ağız parçasıyla da çalınmazdı. Her biri elde paralel tutularak açı oluşturacak şekilde çalınır[273]. Çift boru icracısı kimi zaman çalmayı bırakıp şarkı söyleyerek müziğe eşlik ettiği bilinir[274]. Hitit metinlerinde iki üflemeli çalgı adı geçer. Bunlardan biri Mezopotamya kaynaklarından tanıdığımız GI.GÍD'dır. Hitit'te özel olarak belirtilen çalgılar vardır. Bunlardan LÚ GI.GÍD şarkı eşlinde çalınan enstrüman olarak tanımlamaktadır[275]. Geç Hitit Dönemi'ne ait Kargamış, Zincirli ve Karatepe kabartmalarında çift borulu çalgılar betimlenmiştir[276].

Resim 42: Kargamış'tan Orthostat, Çift Borulu Çalgı; Mısır, Çift borulu Çalgı



a b

Kaynak 42a: Alp, 2003, s.75/ 42b: Guillemin, 1981, plate 46

[271] B. Dinçol, Eski Önasya, s. 41
[272] Sönmez, s.84
[273] B. Dinçol, Eski Önasya, s. 43
[274] Celasin, Anadolu Müzik Kültürü, s. 51
[275] B. Dinçol, Eski Önasya, s. 44
[276] B. Dinçol, Hititlerde Müzik, s. 55

Kargamış orthostatlarında betimlenmiş olan çift borulu müzik aleti (Resim 42a), Mısır Yeni Kralık Dönemi'ne ait çalgıya şekil olarak yakındır (Resim 42b)[277]. Mısır örneğinin, eşit iki uzunluktaki boruları iki el ile çalınması Kargamış orthostatında yer alan çalgıya benzer. Fakat çift borulu çalgı, çalma tekniği ile farklılık göstermektedir[278]. Yeni Krallık Dönemi'ne ait çalgı Mezopotamya kökenliydi ve Mısır'da *wdyn* olarak adlandırılırdı[279]. Hitit yazılı kaynaklarda çalgıcının çift boruluyu bırakıp şarkı ile eşlik ettiği bilinirken[280] Mezopotamya için bunu söylemek güçtür.

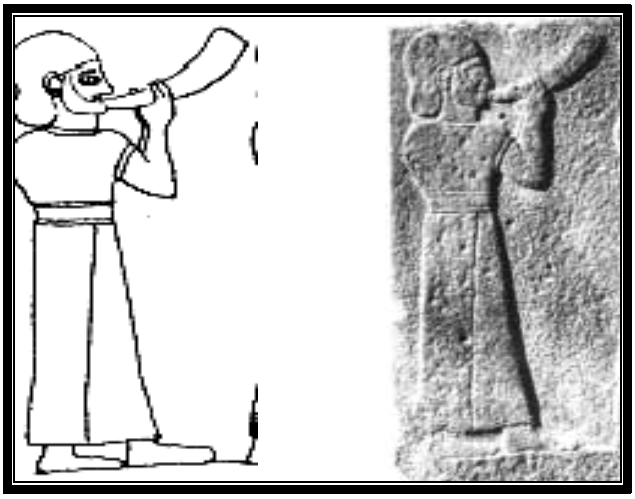
2. 2. 3. 2 Doğal Trompet

Doğal trompet, boynuzdan yapılmış olan çalgı aleti. SI "boynuz" determinatifi taşıyan šawatar/šawitra- anlamına gelir. Bu, daima üflemeli fiiliyle (parai-/pariparai) olarak kullanılır[281]. (SI)šawatar, Ünal'a göre boynuz ve borazan gibi doğal trompet çalgılarından ziyade, işaret vermede ve tellallıkta kullanılan bir aletti[282]. Çalgının yer aldığı bayramlar genellikle Kizzuvatna kökenli bayramlardı[283]. Doğal Trompet Hitit metinlerinde genellikle kraliyet ailesinin resmi işlemlerinin başlangıç ve bitişlerinde, Hitit bayram ve şölenlerinin bazı bölümlerin belirlenmesinde kullanılır[284]. Kargamış rölyefinde yer alan doğal trompet erkek icracı tarafından çalınır (Resim 43). Çalgının ağız kısmı dar ve üst kısma doğru hafif genişleyerek büyümektedir. Çalgı iki elle kavranarak icra edilir. Çalgının boynuzdan üretilmesi ses tınısının biraz daha güçlü çıkmasını sağlamaktadır. Nitekim çalgıların yapıldığı materyal sesin kalitesini belirleyen en önemli etkendir. Sayın Ünal'ın ifade ettiği gibi, sinyal vermek ve telalıkta kullanılan bir çalgı olması dolaysıyla yumuşak nağmelerden ziyade güçlü ve ses tınısı oldukça tok bir çalgıydı. Bu tür çalgıların,

[277] B. Dinçol, Eski Önasya, s. 44
[278] Bakınız gerekli resim ve bilgiler için Guillemin, levha. 46
[279] B. Dinçol, Eski Önasya, s. 46
[280] Celasin, Anadolu Müzik Kültürü, s. 51
[281] B. Dinçol, Eski Önasya, s. 44
[282] Ünal, Hititler Etiler, s. 231
[283] B. Dinçol, Eski Önasya, s. 44
[284] Özer, s. 42

yumuşak sesli çalgılarla birlikte uyum içinde çalınması sanıyorum aynı yumuşak tınıya sahip diğer çalgılardan oldukça zordu.

Resim 43: Kargamış'tan Orthostat Doğal trompet Çalgıcısı



Kaynak: Alp, 1999, s.32

Bu çalgıların diğer müzik aletlerinden ayıran en önemli farkının işaretlerde kullanılmasıydı ki bu da boynuz gibi doğal bir malzemenin çıkardığı sesin güçlülüğünü ve tokluğunu bizlere sunuyordu.

2. 2. 4. İdiofon (Kendinden Tınlı) Çalgılar

İdiofon, çalgının titreşim sonucu ses elde ettiği müzik aletlerine verilen isimdir. Tel, deri veya hava sütunları yardımı ile ses sağlanmadan yalnızca sert maddeler yardımıyla elde edilen çalgıların tümüne idiofon çalgılar denir. Bu çalgılar için kullanılan madde ahşap, taş, pişmiş toprak, metal ve camdır[285].

İdiofon olarak tanımladığımız kendinden tınlı çalgılar için çalgı sınıflandırma sisteminde:

[285] B. Dinçol, Eski Önasya, s. 16

111. Idiophones Struck Directly “direkt vurularak çalınan idiofonlar”
111.142 simbal

yer almaktadır. Çalgılar için Alp “çalpara, kastanyet”, Tunçer “claves”, Dinçol “çalpara”, Martino “zimbel (simbal), klapperen” terimlerini kullanmışlardır[286]. Çalgı sınıflandırma sistemindeki yerini belirtikten sonra arkeoloji literatüründe bilim insanlarının kullandıkları adlandırma olan çalpara kullanılmıştır. Sallamalı idiofonlar için sistrum kullanılmıştır[287]. Tez içerisindeki ver verdiğimiz alıntılarda değişiklik yapılmayacaktır bu özellikle yazılı arkeolojik metinlerde (çivi yazılı) uygulanacaktır.

Anadolu’da yer alan müzelerde, Erken Tunç Çağı müzik çalgıları arasında kemik, kil ve diğer maddelerden yapılmış çalgılara oranla Metal idiofonlar, arsen, bakır, bronz, gümüşlere daha çok rastlanılmıştır. Araştırmalar neticesinde Erken Tunç Çağı III’ün son çeyreğinde Anadolu’da başka ülkelerden fazla sayıda idiofonun olduğu saptanmıştır[288].

2. 2. 4. 1 Çalpara

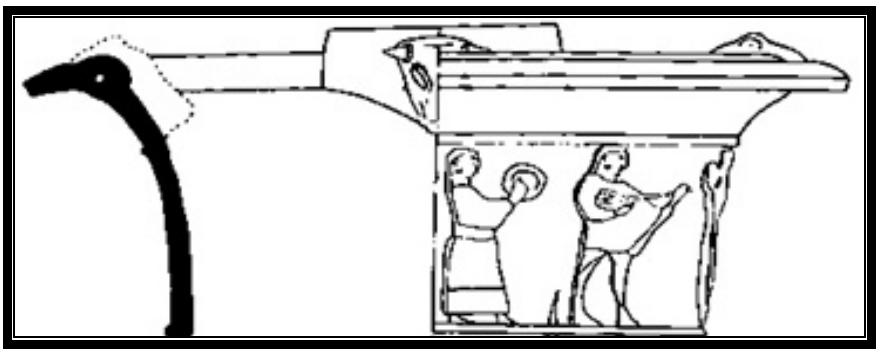
Çalpara, Mezopotamya’da diğer çalgılara oranla oldukça az belgelenmiştir. Çalparanın en eski örneği Urnammu steli üzerinde betimlenmiştir. Urnammu örneğinde görülen çalpara, Eski Babil devrinde de görülmektedir. Yeni Assur devrinde iki tür çalpara görülür, biri tutamaklı diğeri ise uzun saplıdır[289]. Bu iki tür çalgının şekli çalgı stilini de etkilemektedir. Tutamaklı çalpara dikey olarak çalınırken, uzun saplı çalpara yatay olarak çalınmaktadır. Tunç Çağı’ndan itibaren bilinen çalpara, Anadolu’da yazılı metinlerde en çok adı geçen çalgılardan biridir. Akkad metinlerinde, Urudu-Nig-Kalaga, Enlil ve Ninsal-Nergal tanrı ve tanrıçalarıyla özleştirilmiştir[290]. Anadolu’da bu çalgının en eski örneklerine, yaklaşık

[286] Alp, Üzüm Şarap, s.33; Tunçer, 2005, s.79; B. Dinçol, Eski Önasya, s.30; Martino, Kult- und Festliturgie, s.120
[287] Celasin, Anadolu Müzik Kültürü, s.12
[288] Bachmann, s.8
[289] B. Dinçol, Eski Önasya, s.47
[290] Özer, s.28

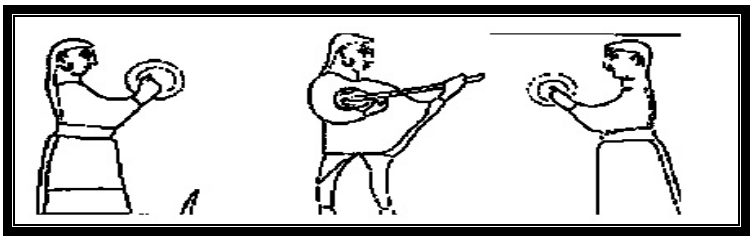
olarak 4200 yıl önce rastlanır. Erken Tunç Çağı'nda çok çeşit görülürken, Hitit Dönemi'nde tek tip görülmektedir. Önceki dönemlere bakıldığında çalparaların saplı ve disk yüzeylerinin düz olduğu, büyüklüklerinin farklılık gösterdiği, aynı zamanda süsleme ve metal cinslerinde de farklılıklar görülür[291]. İlk Tunç Çağı III, Alaca Höyük ve Horoz Tepe kral mezarlarında bronzdan yapılmış küçük boyutlu, uzun saplı düz diskler Anadolu'nun en yaygın çalpara örnekleriydi. Ayni tip çağdaş olanlar Soloi-Pompeiopolis depo buluntuları arasında görülür. Samsun Müzesi'nde korunan bir çalpara örneği ise Önder Bilgi tarafından İlk Tunç Çağı III'e tarihlendirilmiştir. Erken Hitit Dönemi'ne ait İnandık vazosunda çalpara çalan altı kadın icracı betimlenmiştir[292]. Bunlardan biri, en üst bezeme bandında yer alan çalparanın lir ve bağlamaya eşlik ettiği betimdir[293].

Hitit yazılı metinlerinde çalpara ile eşleştiği düşünülen iki kelime olduğu düşünülmektedir. Düşünülen kelimeler $^{(URUDU)}$galgalturi ve $^{(GIŠ)}$huhupal'dır. $^{(URUDU)}$ galgalturi'nin madenden yapıldığı düşünülürken, $^{(GIŠ)}$huhupal'ın ahşaptan yapıldığı belirtilmiştir[294]. Belkıs Dinçol ise çalparanın galgalturi ile eşitlendiğini düşünmüştür. ^{GIŠ}paisa-, walh vurmak fiiliyle kullanıldığından çalgı ismi olabilir[295].

Resim 44: İnandık Vazosu, Kadın Çalpara İcracıları ve Bağlama İcracısı



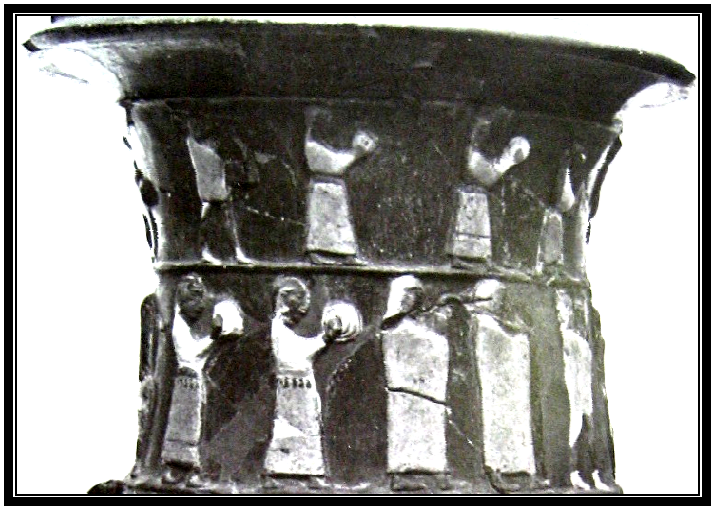
[291] Elbaş, s.249
[292] B. Dinçol, Eski Önasya, s.49
[293] Celasin, Anadolu Müzik Kültürü, s.39
[294] B. Dinçol, Eski Önasya, s.50
[295] Ünal, 1997, s.231



Kaynak: Özgüç, 1988, resim 65

İnandık vazosunun ilk bezeme bandında yer alan icracılar, çalparayı göğüs hizasından biraz yukarıda tutmaktadırlar (Resim 44). Çalparacılar arasında yer alan bağlamacı görsel bir kompozisyon oluşturmaktadır. Bu iki kadın çalparacılar metinlerde "munus haz.gara" olarak geçmektedir[296].

Resim 45: İnandık Vazosu, Kadın Çalpara İcracısı





Kaynak: Özgüç, 1988, levha 39

[296] Alp, Üzüm Şarap, s.19

İnandık vazosunda betimlenen çalpara örnekleri vazonun ikinci bezeme bandında yer alır (Resim 45). İlk bezeme bandında dört adet çalpara icracıları varken bu bezeme bandında yalnız iki adet icracı görülmektedir. Vazonun bütününe bakıldığında bu icracıların tümünün kadınlardan oluştuğu görülmektedir. Çalparanın en güzel örneklerinden birini teşkil eden diğer bir örnek ise, yumruk biçimli gümüş sunu kabı üzerinde görülen libasyon sahnesidir. Sahne, yumruk şeklindeki kabın bilek kısmında yer alır. Bezeme bandında törene eşlik eden müzisyenler betimlenmiştir (Resim 46)[297]. Boston Fine Arts Museum'da sergilenen Hitit İmparatorluk Dönemi'ne ait gümüş sununun bilek kısmı[298] ve bu kısımda yer alan kabartmaların çiziminde çalpara örneğini daha iyi görmekteyiz. Çalgı yaklaşık olarak 60 cm çapındadır. Bu çalgı diskleri uzun bir kayış veya bir iple birbirine bağlanmıştır[299]. Sunu kabının üzerinde Kral III. Tuthaliya'nın içki dökme sahnesi de görülmektedir[300].

Resim 46: Yumruk Biçimli Sunu Kabı, Çalparacı



Kaynak: Alp, 2003, s.15

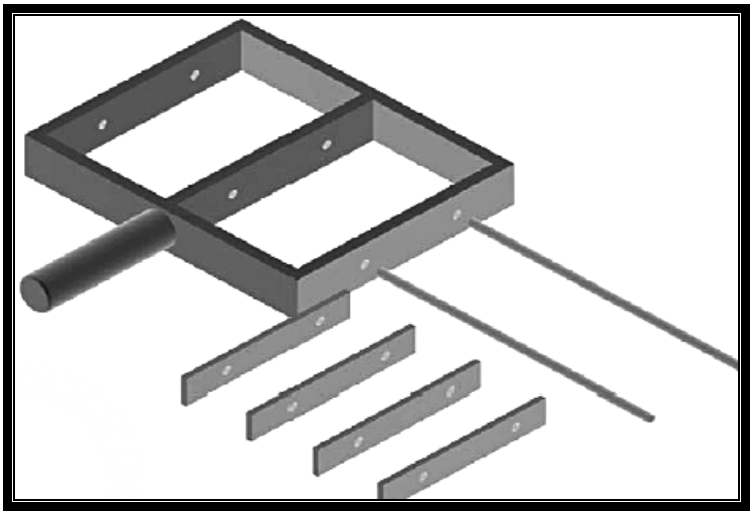
[297] B. Dinçol, Eski Önasya, s.50
[298] Fatma Sevinç, **"Hititlerde Ölülere ve Yeraltı Tanrılarına Sunulan Kurbanlar"**, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 2007, s. 312
[299] B. Dinçol, Eski Önasya, s.50
[300] Alp, Üzüm Şarap, s. 29

Genel olarak ele alınırsa Hititlerde çalpara metal sap yerine diskin ortasında bulunan delikler yardımıyla çalınmıştır. Çalgı üreticileri zaman içinde sesin tınısındaki farklılıkları yakalamak için çapları büyütmüş, ortasını çukurlaştırıp düz yüzeyli kenarlar oluşturmuşlardır. Çalpara, Hitit çalgıları arasındaki yerini korumuş, tören ve diğer merasimlerde sıkça çalınmıştır[301].

2. 2. 4. 2 Sistrum

Sistrum, genellikle dökme bronzdan yapılmış bir çerçeveye doğrusal olarak tutturulmuş miller üzerine dairesel veya köşeli olarak diskler yerleştirerek elde edilmiş bir çalgıdır (Resim 47). Çerçevenin alt kısmına bağlanmış olan sap yardımıyla metal levhaların birbirine çarpmasıyla ses elde edilir[302]. Erken Tunç Çağı'nda diğer materyallerden daha iyi tını elde etmek için bu çalgıların yapıldığı sanılmaktadır[303].

Resim 47: Sistrum Temsili Resim



Kaynak: Özer, 2007, s.26

[301] Elbaş, s.249
[302] Özer, s.26
[303] Bachmann, s. 8

Sistrumun Mezopotamya'daki ilk tasvirine M.Ö. 2500 yılında bir Sümer mührü üzerinde rastlıyoruz. Eski Mısır'da *sistrarta turba* yani "sistrum sallayan kadın grubu" tarafından Tanrıça Hathor adına yapılan dini törenlerde kullanılmıştır. sistruma Mısırlılar *sesset* Grekler ise sallanan cisim olan ve Mısır'daki adına yakın olan *seistron* ismini vermişlerdir[304].

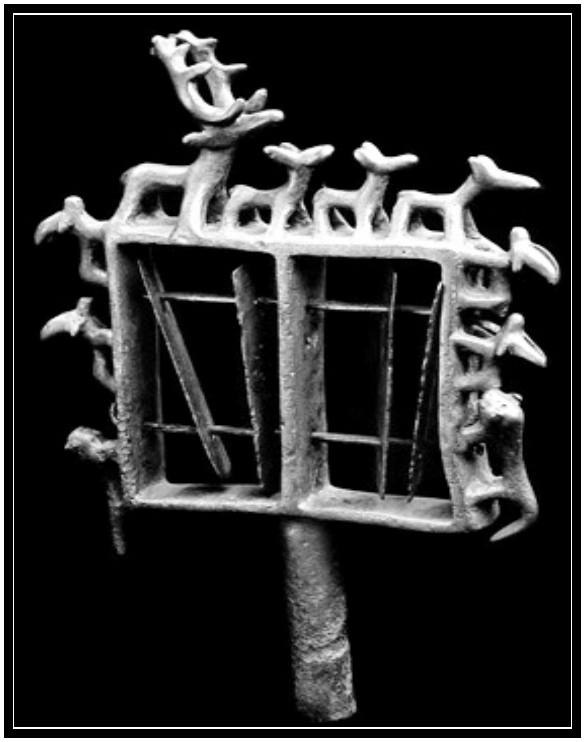
Sistrum Anadolu'da ilk kez Alaca Höyük ve Horoz Tepe kral mezarlarında ortaya çıkmıştır[305]. Anadolu sistrumları genellikle bilimsel kazılar neticesinde değil, aynı zamanda satın ama yolluyla da elde edilmiştir. 1954'te Horoz Tepe'de bulunan Erken Bronz Çağına ait bazı metal objelerle birlikte 25,5 cm uzunluğunda sistrumda bulunmuştur[306]. Sistrum genellikle, dikdörtgen bir formu ortadan ikiye bölen çerçevesiyle alt taraftan tutturulmuş bir topuza sahiptir. Değişik çalgılarda rastlandığı gibi "sallamalı idiofon"ların da törenler içerisinde çok önemli rolleri olduğu anlaşılmaktadır. Bu açıdan ele alınacak olursa, Horoz Tepe ve Alaca Höyük "sallamalı idiofonlarına benzer çalgıların yanı sıra güneş kurslarının da dinsel törenlerde özellikle sembolik kullanımları önemli bir yeri olduğu anlaşılır[307]. Hititlere ait görsel veriler üzerinde sistrum tasvirine maalesef rastlanmamaktadır. Yazılı kaynaklarda ^{GIŠ} mukar ile eşitlenmesi genellikle kabul edilmektedir. Bu çalgı tıpkı büyük deri gerili çalgılarda olduğu gibi kötülüğü uzaklaştırmak için kullanılmasının yanında tanrıları çağırmak gibi majik amaçlarla da kullanılmaktadır[308].

Horoz Tepe sistrumlarında dört dikey ince çubuğa ve ortadan ikiye ayrılan çerçeveye sahiptir (Resim 48). Sistrumun etrafı geyik ve hayvan motifleri ile süslüdür[309]. Yuvarlak kesitli çubuklar düşmemeleri için dış uçları yukarıya ve aşağıya kıvrılmıştır. Çerçevenin kalın sapı, yuvarlak topuz şeklindeki başı,

[304] Özer, s.26
[305] B. Dinçol, Eski Önasya, s.50
[306] Bachmann, s. 10
[307] Celasin, Anadolu Müzik Kültürü, s.18
[308] B. Dinçol, Eski Önasya, s.51
[309] Ekrem Akurgal, **Hatti ve Hitit Uygarlıkları**. Tükelmat A.Ş. İzmir, 2001 (Hatti ve Hitit), lev.9a-b

çalparalardaki delikleri anımsatacak şekildedir[310]. Sistrumun üst çubuğunda erkek geyik ve önünde üç dişi, yavru geyik yürümektedir. Yan çubuklarda ise ikişer dağ keçisi ve keçileri takip eden birer aslan yer alır. Geyik ve dağ keçilerinin üslubu Alaca Höyük geyiklerinden farksızdır. Özellikle kalın boyunlar, uzuvları gösterilmiş yüzler, burun ve boynuz üslubu. Hatti ürünü olan bu sistrum M.Ö. 2100-2000'e tarihlendirilir[311]. Sapı ile birlikte yüksekliği 24.5 cm. genişliği ise 16 cm.yi bulmaktadır[312].

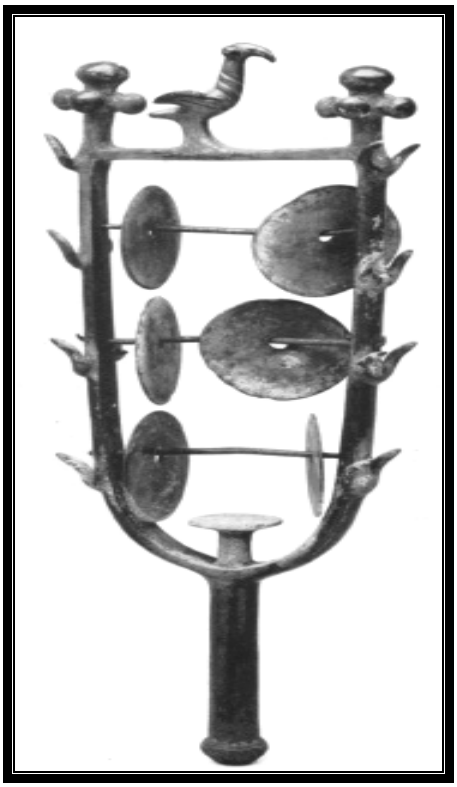
Resim 48: Horoz Tepe'den Sistrum



Kaynak: Dinçol, 2003, s.51

[310] Tahsin Özgüç ve Mahmut Akok, **Horoz Tepe'de Eski Tunç Devri Mezarlığı ve İskân Yeri**, HOROZTEPE an Early Bronze Age Settlement and Cemetery, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1958 (Horoz tepe), s.19
[311] Akurgal, Hatti ve Hitit, Lev.9a-b
[312] Özgüç ve Akok, Horoz Tepe, s.19

Resim 49: Alaca Höyük'ten Sistrum



Kaynak: Dinçol, 2003, s.51

Alaca Höyük örneğinde yer alan sistrumun ortasında ses çıkarmasını sağlayan disk biçiminde altı adet levha bulunmaktadır (Resim 49). Sistrum, üç sabit yatay çubuğa ikişer tane diskten oluşur. Sistrumun üst çubuğunda bir kuş figürü yer alır. Hatti ürünü olan bu sistrum Erken Tunç Çağı III 'e tarihlendirilmektedir[313].

2. 3 DEĞERLENDİRME

Hititlerin, zamanla büyüyerek hiç de küçümsenmeyecek bir coğrafya üzerinde hâkimiyetlerini kurmuş olduklarını görürüz. Bu büyük imparatorluk zaman içinde ticaret ve özellikle savaşlarla farklı kültürlerle iletişime geçti. Hititler, bu

[313] Akurgal, Hatti ve Hitit, Lev. 9a-b

kültürlerden etkilenmekle kalmadı, üstelik bu alışverişin içinde en çok alan taraf oldu. Benimsediği kültürleri farklı kültürlerle besledi, çeşitledi. Bu medeniyetin ana kaynağı elbette Hattilerdi; daha sonra kendinden güçlü diğer kültür birikimine sahip olan Sümer, Mısır, Assur gelmekteydi. Hattiler gibi Anadolu'da varlığını sürdürmüş olan birçok kültürü de yok saymayarak onlardan çok şey almayı bildi. Müzik aletleri bunlardan biriydi. Hititlerin fethettikleri bölgelerde esirlerin aletleriyle birlikte başkent Hattuša'ya taşınmaları belgelenmiştir. Bunlardan bazıları müzisyenlerdi. Aynı zamanda Hitit tapınaklarını yağmayanlar da müzisyenleri köle olarak ülkelerine götürüyorlardı[314].

Hitit çalgı aletlerine dört başlık altında yer verilmiştir. Bunlar kordofon çalgılar, membranafon çalgılar, aerofon çalgılar, idiofon çalgılar grubuydu. Bu çalgılardan telli olanların Yakın Doğu'da M.Ö. IV. bin ve M.Ö. III. binyılda ortaya çıktığı, Anadolu'da ise M.Ö. 2500, nispetten biraz daha geç dönemde, başlamıştır. Hititlerde lirler, Ur'da olduğu gibi, değerli madenlerden, rezonatörü hayvan başları ve hayvan heykelleri ile süslenmiş olanlarına henüz rastlanmamıştır. İnandıktepe vazosu üzerindeki lirlere baktığımızda Kuzey Suriye ve Sümer lirlerinin karışımı şeklinde olduğunu görürüz. Arplar ise lirler kadar Hitit görsel malzemeleri üzerinde gösterilmemişlerdir. Karahöyük'te bulunan Suriye üslubunda yapılmış bir silindir mühür baskısı (Resim 20) üzerinde köşeli arp ve Hitit Dönemi'ne ait kabartmalı kült vazo parçası dışında henüz arp tasvirleri belgelenmemiştir. Geç Hitit Dönemi'ne ait maalesef henüz bir arp çeşidine rastlanılmamıştır. Buna rağmen Mezopotamya ve Mısır'da oldukça yaygın kullanıldığını görürüz. Bağlamının ise arptan fazlaca betimlendiğini hem taş eserler üzerinde hem de pişmiş toprak vazolar üzerinde görmekteyiz. Akkad Krallığı Dönemi'nde mabet müzisyenleri tarafından keşfedilen, Hitit döneminde ise ilk kez Samsat kazısında ortaya çıkarılan vazo parçası üzerinde betimlenen bağlama Hititlerde lir kadar sevilen bir çalgıydı. Bağlama; şekil olarak genellikle uzun veya kısa saplı, küçük, oval veya büyük gövdeliydi. Fakat Alaca Höyük'te orthostat üzerinde betimlenen bağlama diğerlerinden form olarak oldukça farklıydı. Bağlama şekli günümüzde gitara oldukça yakın forma sahipti.

[314] Celasin, Anadolu Müzik Kültürü, s.20

Davulun, Sümer Dönemi'nden itibaren Önasya'da kullanılan çalgılardan biri olduğunu görürüz. Davul, Hitit bayram törenlerinde lir ve çalpara ile birlikte çalındığı bilinirken tasvirli eserler üzerinde betimlenmemiştir ta ki Geç Hitit Dönemine kadar. Sümerlerde kötü ruhları ve cinleri kovmak için kullanılan bir çeşit ayin malzemesiyken Hititlerde bu anlamda bir kullanımdan bahsetmek güçtür. Küçük deri gerili çalgılardan tef ise Geç Hitit kabartmaları üzerinde en sık görülen çalgılardan biriydi. Bu çalgının diğer çalgılardan en büyük farkı ise yazılı kaynaklardan elde edilen bilgilere dayanarak, hem müzik aleti olarak hem de içki kabı olarak karşımıza çıkmasıydı.

Nefesli çalgılar Hitit tasvirli eserlerde fazla yer almamaktaydı. Kabartma örneklerine bakıldığında ise çalgı; uzun, ince çift boruya sahip ve iki elle kavranarak gösterilmiştir. Çalgının, form olarak benzerlerini Mısır örneklerinde kadın icracılarda görürüz. Doğal trompet ise Hitit kraliyet ailesinin resmi işlemlerinin başlangıç ve bitişlerinde, Hitit bayram ve şölenlerinin bazı bölümlerin belirlenmesinde kullanılır. Hitit tasvirinde erkek icracı tarafından çalınan çalgının ağız kısmı dardır. Çalgı üst kısma doğru hafif genişleyerek büyür bir şekilde gösterilmiştir. Kendinden tınlı çalgılar metal, taş, ahşap pişmiş toprak ve camdan üretilirken Anadolu'da diğer bölgelere oranla metal idiofonlar, arsen, bakır, bronz ve gümüş örneklerine daha çok rastlarız[315]. Kendinden tınlı çalgılar arasında yer alan çalparanın en eski örneği Urnammu steli üzerinde görülür. Alaca Höyük ve Horoz Tepe'de görülen çalparalar ise en yaygın olanlarıydı. Hitit pişmiş toprak vazolar üzerinde de çalpara örneklerini görürüz. Çalparaların yanında daha iyi tını çıkaran sistrumlar var ki onların dini objeler olduğu düşünülür. Alaca Höyük ve Horoz Tepe Kral Mezarlarında bulunmuştur; fakat görsel malzemede betimine rastlanmaz.

Genel bir değerlendirme yaptığımızda görüyoruz ki Hititler Anadolu'ya geldiklerinde karşılaştıkları yerli kültürleri büyük ölçüde benimsedikleri, kendi kültürleri ile sentezleyerek özgün bir uygarlık yarattıkları ve bu özgün sentez aracılığı ile Doğu'nun kültürel unsurlarının Batı'ya aktarılmasında önemli rol

[315] Bachmann, s.8

üstlendikleri söylenir[316]. Tıpkı çalgılarda kısmen gelişmiş uygarlıklardan etkilenmiş oldukları gibi.

[316] Helvacı, s. 33

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
HİTİT TASVİRLİ ESERLER IŞIĞINDA MÜZİK
3. 1. Taş Kabartmalar Üzerinde Yer Alan Çalgı Aletleri ve Gösteriler

Hititler M.Ö. 1600–1200 yılları arasında Orta Anadolu'da siyasi birliği kurmuş zaman içinde büyüyerek Yakındoğu'nun süper gücü arasına girmiştir. İşte bu süper güç günümüze erişebilen görsel sanatı çeşitli nitelikteki kalıntılarda kendini göstermiştir[317]. Anadolu'da büyük anıtsal kabartmalar Hititlerle başlamıştır. Yazılı kaynaklar sıkça bu büyük kabartmalardan ve heykellerden bahseder[318]. Bu sanat üslubu başlangıçta Assur Ticaret Koloniler Çağı'nda yerli Anadolu kültürünün, Kuzey Suriye-Mezopotamya ile olan ilişkileri neticesinde gerçekleşen sentez ile var olmuş bir Anadolu üslubudur[319]. Hitit sanatı, insanları, hayvanları ve çalgı aletleri gibi bazı nesneleri betimlerken özünde natüralisttir. Fakat bu asla portreleşmeye ya da diğer doğal sahnelerin tasvirlerinde çaba harcandığına kanıt değildir. Sanatçının amacı gördüğünü olduğu gibi kopyalamaktan ziyade yontunun özü olarak gördüğünü yüksek bir şekilde yansıtmak olduğu için idealist ve kavramsaldır[320]. Macqueen'nin bu tanımı çeşitli müzik sahnelerinde yer alan çalgıların, ard arda betimlenmiş olmasında sanatçının doğal bir üslupta gördüğünü yansıtmaktan uzak olduğunu belirtir. Sanatçının gördüğünü yüksek bir şekilde yansıtmaya çalışması idealist olduğunu gösterirken gerçekten de koparmaz.

Hititlerde oldukça önemli olan taş kabartmalar görsel sanat içinde oldukça önemli bir yere sahipti. Hitit dönemine ait müzikli şölenlerin, bayramların ve dini ayinlerin taş kabartmalar üzerinde betimlenişi Hitit müziği hakkında değerli bilgiler verir. Ne yazık ki müzik sahnelerinin bulunduğu bu eserler oldukça azdır. Genellikle tanrı ve tanrıçaların kabartmaları oldukça fazlaydı[321]. Taş yontu sanatının bir çok

---

[317] Kutlu Emre, "Kaya Kabartmaları, Steller ve Orthostatlar, Görsel Sanat: Devletin ve Dinin Anıtsal İfadesi", **Hititler ve Hitit İmparatorluğu 1000 tanrılı Halk,** Die Hethiter und Ihr Reich Das Volk Der 1000 Götter, Kunts-und Ausstellungshalle der Bundersrepublik Deutschland, 2002 (Kaya Kabartmaları), 18.s.487

[318] Akurgal, Hatti ve Hitit, s.85

[319] Emre, Kaya Kabartmaları, s.487

[320] J.G. Macqueen, **Hititler ve Hitit Çağında Anadolu**, çev. Esra Davutoğlu, Arkadaş Yayınevi, Ankara, 2001, s.16
2001, s.157

[321] Gür, s.23

örneği Hitit İmparatorluk Dönemi ve geç evrelerinde görülür. Bunlar yalnız Hattuša'da değil Anadolu'da Hitit politik güçlerinin hâkim olduğu geniş bir alana yayılmıştır[322]. Bu merkezlerden biri Alaca Höyük'tür. Alaca Höyük'te bulunan müzik sahnelerinin neredeyse tamamı Geç Hitit Dönemi'ne tarihlenmektedir. Geç Hitit Dönemi'ne tarihlenen kabartmalar Anadolu'da eski bir geleneği oluşturan, müzik eşliğindeki dans ve oyunların M.Ö. I. bin sanatında da temsil edildiğini göstermektedir[323]. Bu açıdan, geç örneklerde görülen müzik sahnelerinin incelenmesi geçmiş örneklerle olan devamlılığı ve farklılığı da gözler önüne sermesi açısından ayrıca kıymetlidir.

3. 1. 1 Alaca Höyük Kabartmaları Üzerinde Yer Alan Müzik ve Akrobasi

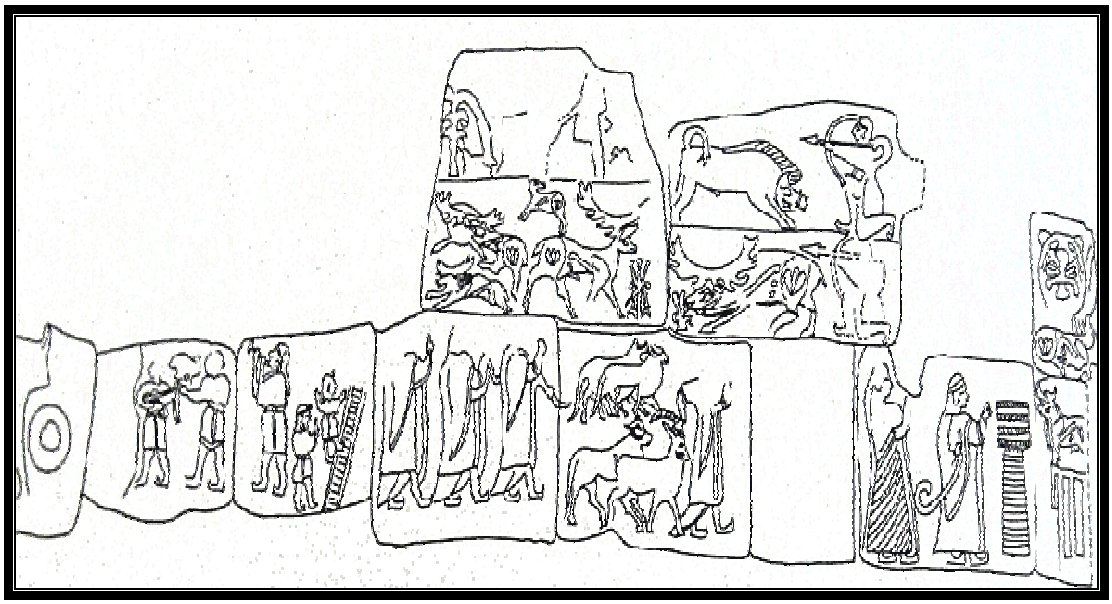
Alaca Höyük, Çorum il merkezisin yaklaşık olarak 50 km güneybatısında, Alaca ilçesinin Höyük adlı köyünde yer almaktadır[324]. W.G. Hamilton tarafından keşfedildi. Çapı 250 metre en yüksek kısmı 15 metreydi. Erken Tunç Çağı ve Hitit Dönemi'nde çok önemli bir kült ve sanat merkeziydi[325]. Kült merkezi olduğu mimari ve arkeolojik buluntulardan anlaşılan Alaca Höyük, Hitit şehrinin kabartma ve yontu başkenti olan Boğazköy heykelciliğinin klasik olarak adlandırılan 13. yüzyıl yapıtlarından ayrılmaktadır[326]. Hitit kültürüne kaynaklık eden, Hatti uygarlığının tanınmasında oldukça önemli bir yere sahiptir. Alaca Höyük'te yer alan Erken Tunç Çağı Hanedan Mezarları da en önemli buluntularıydı[327].

Alaca Höyük'te bulunan ve anıtsal büyük kapının çerçevelerini oluşturan iri taş bloklar, kapının kulelerinde yer alan dış cepheleri, orthostatla bezenmiştir[328]. Kent girişinin iki yanında yer alan kulelerin kaidelerine düzenli şekilde

[322] Emre, Kaya Kabartmaları, s. 487
[323] Yıldırım, s. 6
[324] Türkiye Arkeolojik Yerleşmeleri (TAY), "Alaca Höyük", Tarih, Arkeoloji, Sanat ve Kültür Mirasını Koruma Vakfı (TASK), 1. baskı Mayıs, İstanbul, 2002
[325] Tahsin Özgüç, "Alaca Höyük", **Hititler ve Hitit İmparatorluğu 1000 Tanrılı Halk**, Die Hethiter und Ihr Reich Das Volk Der 1000 Götter, Kunts-und Ausstellungshalle der Bundersrepublik Deutschland, 2002 (Alaca Höyük), s. 468
[326] Darga, Hitit Sanatı, s. 130
[327] Özgüç, Alaca Höyük, 2002, s. 469
[328] Emre, Kaya Kabartmaları, s. 487

sıralanmıştır[329]. Bu orthostatta ana konuyu köşe bloklardaki tasvirler oluşturmaktadır (Resim 50)[330]. Ankara Medeniyetler Müzesi'nde sergilenen Hitit İmparatorluk Dönemi'ne ait bu kabartmada yer alan tasvirler sağdan solo doğru: boğaya tapan kral ve kraliçe, kurbanlık hayvanlar, rahipler, hokkabazlar, müzisyenler tasviri, üzerinde boğa ve arabanın yer aldığı tamamlanmamış kabartma[331].

Resim 50: Alaca Höyük'ten Büyük Kapı Orthostatı



Kaynak: Darga, 1992, ss.146-147

Kabartma üzerinde yer alan, müzisyen ve hokkabaz önemli iki sahneydi. Kabartmanın tamamına bakıldığında bir bayram kutlamasının betimlendiği görülmektedir. Hitit yazılı metinlerinde bahsedilen törenlerden biri canlandırılmıştır[332]. Tipik bir tören alayının betimlendiği bu kabartmada ilgi çekici[333]. Kınal, sfenksli kapının sol tarafında bulunan kabartmanın bir Hatti geleneği olan Purulli(ya) bayramını anımsattığını belirtmiştir[334]. Alaca Höyük kabartmaları bir bütün olarak ele alındığında iki örnek haricinde, bloklarla sınırlandırılmış her

[329] Bryce, s. 209
[330] Emre, Kaya Kabartmaları, s. 487
[331] Akurgal, Hatti ve Hitit, s. 143
[332] Emre, Kaya Kabartmaları, s. 488
[333] Macqueen, s.162
[334] Füsun Kınal**, Eski Anadolu Tarihi**, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, 1987, s. 192

kabartmada figürlerin bir tören alayı düzeninde birbirleri arkasına sıralandıkları daha net anlaşılmaktadır[335]. Yetkin görevleri olan kral ve kraliçenin önderliğinde ve diğer görevlilerin gözetiminde getirilen kült objeleri, kurbanlar, tanrılara sunulan vahşi hayvanların avlanmaları, içki sunumu, müzik ve akrobasi gösterisi bize kült vazolarındaki müzikli ayinleri anımsatmaktadır[336]. Darga bu sahneleri tanımlarken:

> *"Büyük olasılıkla Alaca Höyükte gizlenen, adını henüz saptayamadığımız Hititler'in bu kült şehrinde, rölyeflerde betimlenen tanrılar onuruna kutlanan dinsel bayramlardan biri betimlenmiştir. Hitit yazılı metinlerinde öğrendiğimiz kült törenleri- kurbanlar (hazzivi-) tanrıların sevindirilip eğlendirilmesi (du śkaratta), akrobatların dansları, hünerleri ve çalgılarla temsil edilmesidir[337]" .*

Bryce ise bu kabartmada tıpkı bahsi geçen diğer görüşleri destekler şekilde, kutsal bir şenliğin olduğundan bahseder. Kral ve kraliçe ardından platform üzerinde duran bir boğa tasviri, bunun büyük olasılıkla kutsal ayinlerin önemli bir figürü olan hayvan biçiminde tasvir edilmiş olan fırtına tanrısıdır. Bu sahnenin solunda kılıç yutan ve merdiven çıkan adam tasviri yer alırken bağlama çalan adamda bulunmaktadır. Doğu kulesinin önemli figürü ise taht üzerinde Güneş Tanrıçası Arinna'dır[338]. Alaca Höyük orthostattın da maalesef tamamlanmamış olan kurban ya da adorasyon sahnesinde, bağlama çalan icracı ve kurban hayvanı ya da hayvan şeklinde içki kabını taşıyan kişi betimlenmiştir (Resim 51) [339]. Tamamlanmamış olmasına karşın incelendiğinde bağlama hakkında form özellikleri rahatça okunabilmektedir.

İmparatorluk Dönemi'ne ait bu kabartmada maalesef bağlama dışında herhangi bir çalgı yoktur. Günümüzdeki gitara şekil olarak oldukça yakın olan bağlamanın sapında iki adet kalın ipi andıran püsküller yer alır[340]. Çalgıcının ayakları, bacakları ve başı profilden, gövdesi cepheden tasvir edilmiştir. Oldukça zor seçilebilen baş pozisyonu hakkında kesin yargıya varmak güç, fakat yanında yer alan

---

[335] Hatice Baltacıoğlu, **Alaca Höyük Sfenksli Kapıya Ait Akrobatlar Kabartması** Mersin Üniversitesi Kilikya Arkeoloji Araştırma Merkezi Yayınları-I, Kültür Bakanlığının Maddi Katkılarıyla Hazırlanmıştır, Mersin, 1998, s.5
[336] Emre, Kaya Kabartmaları, s.488
[337] Darga, Hitit Sanatı, 152
[338] Bryce, s.211
[339] Alp, Üzüm Şarap, s.27
[340] B. Dinçol, Eski Önasya, s.31

figürden yola çıkarak profilden verilmiş olduğu sonucuna varılabilinir. Dikkati çeken bağlamanın hemen gövdesinde bir kurdele fiyongu gibi kıvrılan kalın kayışın, aynı kalınlıkta yer alan bağlama püskülü oluşu dekoratif bir süs olduğunu gösterir. İncelediğimiz bu örneğimizde bağlamanın gitara benzer gövde şekli bir başka formun ispatı gibidir. Daha sonraki örneklere bakıldığında bağlamadaki şekil çeşitliliği görülür.

Resim 51: Alaca Höyük'ten Orthostat, Bağlama ve İcracı

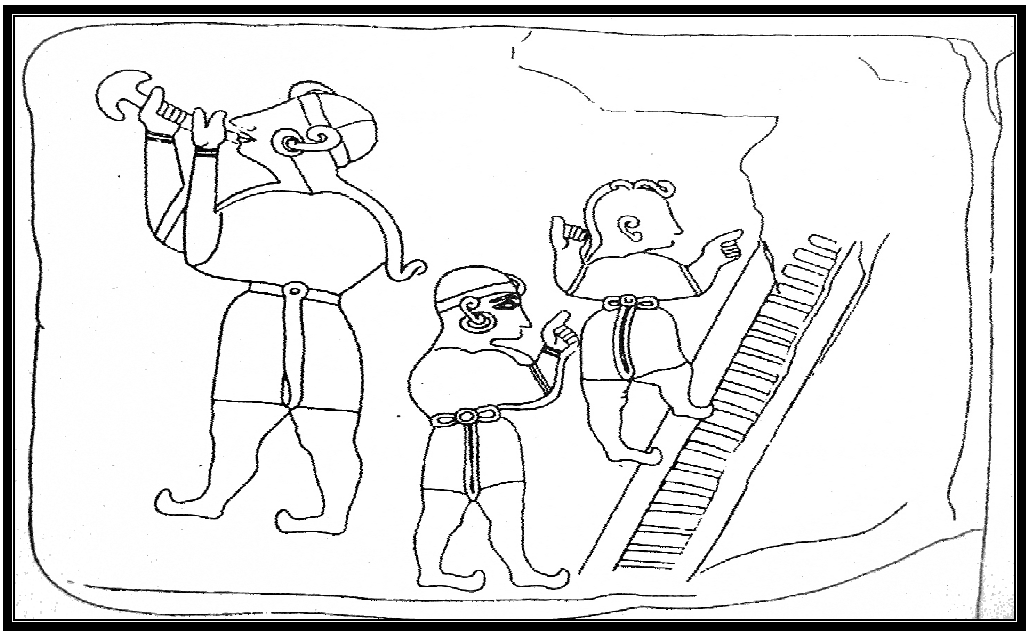


Kaynak: Alp, 1999, s.51

Alaca Höyük kabartmalarında yer alan ve müzikli gösterilerde önemli bir yere sahip olan diğer bir sahne akrobat kabartmasıdır. Sfenksli Kapı'nın batı kulesine ait ilk kabartma sırasında, giriş esas alındığında beşinci sırada yer alan in situ de üç kişinin oluşturduğu kompozisyon yer alır. Anadolu Medeniyetleri Müzesi'nde akrobatlar kabartmasında[341] kılıç yutan adam ve merdivenle ilişkili iki figür görülmektedir (Resim 52) [342].

[341] Baltacıoğlu, s. 1
[342] Bryce, s. 209

Resim 52: Alaca Höyük'ten Orthostat, Merdiven Çıkan ve Kılıç Yutan Figür

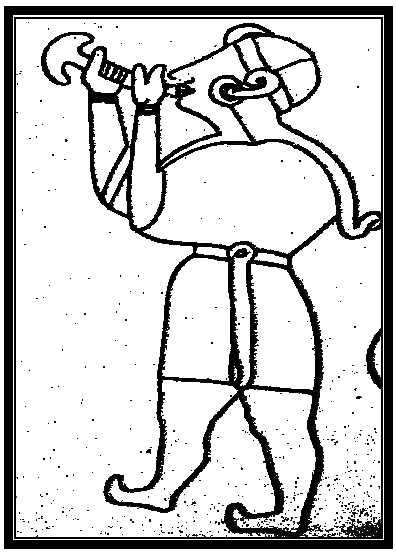


Kaynak: Akurgal, 2003, 111

Bloğun sağ tarafında üst bölümü tahrip olmuş yirmi basamaklı bir merdiven bulunur. Merdiven üzerinde, baş ve ayakları profilden verilmiş, gövdesi cepheden yapılmış erkek figürü görülür (Resim 53). Figür, dizlere kadar uzanan kemerli bir etek ve önden bir yırtmaca sahiptir. Figür üstüne kısa kollu gömleği anımsatan bir kıyafet giymiştir[343]. Hançer yutan figür, sahnede yer alan diğer iki kişiyle aynı etnik kökene sahip olduğu sanılır. Bu etnik fiziki özellikleri, boylarının oldukça kısa oluşu, "patlıcana benzer burun" tiplerinden anlaşılırken kıyafet ve saç tıraşı da dikkat çeken diğer ayrıntılardır[344]. Figürün üzerindeki kemerli elbise Assur Ticaret Koloniler Çağı'ndan beri bilinmekte ve Hitit tasvirleri üzerinde sıkça betimlenmektedir[345].

[343] Baltacıoğlu, s.1
[344] Ünal, Hititler Etiler, s.91
[345] Baltacıoğlu, s.1

Resim 53: Kılıç Yutan Figür

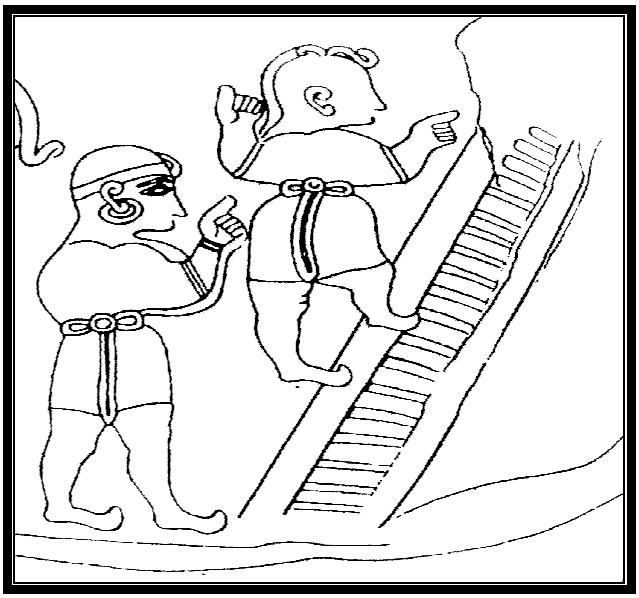


Kaynak: Akurgal, 2003, s.111

Betimlenen cambaza bakıldığında iki eliyle tuttuğu hançeri, başını geriye atarak dudakları üstünde dik tutarak bir denge hareketini gerçekleştirmeye çabalamaktadır[346]. Ünal, cambazlık gösterisi sırasında el, burun ve dudakların yaralanmasını önlemek için bir tedbir olarak hançerlerin alpuemar, yani keskin olmadıklarını vurgulamıştır[347]. Ünal, Darga'nın aksine cambazın hançeri dudakları üzerinde dengede tutmadığını tanrıları ve insanları eğlendirmek için yuttuğunu düşünmektedir[348]. Ünal figürün bodur yapılmasından yola çıkarak bunun bir cambaz olduğunu öne sürmüştür, Darga ile aynı görüşe bu anlamda katılmaktadır[349].Sedat Alp iki eliyle tuttuğu hançerin bir bölümünü ağzının içine almış olan cambazın hançeri yuttuğunu belirtmektedir[350]. Tanrı ^{D}Teteshapi kült gösterisinde ^{LÚ}GİR kılıç adam ibaresi geçmektedir[351]. Nitekim bu hokkabazlık gösterisinin bir bayram ritüeli çerçevesinde yapıldığı ve bu gibi gösterilerde müziğinde icra edilmiş olduğu bilinmektedir.

[346] Darga, Hitit Sanatı, s.142
[347] Ünal, Hititler Etiler, s.93
[348] Ünal, Hititler Devri, s.138
[349] Baltacıoğlu, s.3
[350] Alp, Üzüm Şarap, s. 12
[351] Darga, Hitit Sanatı, s.142

Resim 54: Merdiven Çıkan Figür



Kaynak: Akurgal, 2003, 111

Kılıç yutan cambazın sağında iki figür yer alır (Resim 54). Figürlerden biri merdivenin hemen yanında yer alırken diğer figür merdiven üzerinde betimlenmiştir. Merdivende yer alan figürün cambaz olduğu düşünülürken farklı görüşler de öne sürülmüştür. Merdiven çıkan cambazın bir hokkabaz olduğu ve akrobatik hareketler yapmak için merdivene çıktığı düşünülür. Diğer bir görüşe göre figür bir duvar ustasıdır. Bu görüşe göre figürün elleriyle merdiveni çıkmadığı ve dikkatlice bakıldığında elinde bir malzeme tuttuğu, bunun yüksek ihtimal ile bir çivi olduğu düşünülmüştür. Figür çivi çakmak için merdiveni kullandığı düşünülürken[352] farklı bir görüş, figürün damda gerçekleştireceği bir kült etkinliği için yukarıya çıktığıdır[353]. Ünal, bu gibi gösterilerin Hatti kökenli olabileceği ve yine ^{D}Teteshapi kültünde geçen merdiven sözcüğünden yola çıkarak törene ait bir gösteri olduğunu düşünür. Üçüncü figür için, merdivendeki cambazı yerde yakalamak için bulunduğunu ileri sürenler ve merdivendeki adamın bir duvar ustası olduğu düşünülürse de bu figüründe duvar ustasına yardımcı olan yine bir usta olduğu

[352] Bakınız Oliver Robert Gurney, "The Ladder-Men at Alaca Höyük", **Anatolian Studies**, XLIV 1994 (The Ladder-Men), s.220
[353] Baltacıoğlu, ss. 3-4

fikridir[354]. Bir başka bilgiye göre Hitit İmparatorluk Dönemi mit ve ayinleri içeren bazı metinlerde, merdiven tanrıların bir dünyadan başka bir aleme çıkabildikleri bir nevi yol anlamındadır. *'/…/ gümüş merdivenlerle yukarıya çıkın! Ve siz /…/ çıkmış olacaksınız. Hadi tapınaklarınıza gelin!'*[355]. Merdivenle ilgili farklı kültürlerde değişik anlamlar yüklenmiş, manevi bir objeydi tıpkı merdiven ve yol arasındaki bu ilişki dünya ağacı ile yol arasındaki ilişki gibi[356].

3. 1. 2 Sam'al-Zincirli Kabartmalarında Yer Alan Müzik Sahneleri

Gaziantep il merkezinin batısında yer alan İslâhiye'nin Zincirli köyünde yer almaktadır[357].

Zincirli'de bulunan heykeltıraşlık örnekleri erken dönemlerde Kargamış etkisinde kalmıştır. Zincirli M.Ö. 9. yüzyıllın başlarında kenti yönetimi altına alan Arami krallarının, Hitit mimari bezemelerin ne denli benimsedikleri de bilinmektedir[358]. İstanbul Eski Şark Eserler Müzesi'nde sergilenmekte olan in situ şeklinde bulunmuş kuzey direkli yapı orthostatları üzerindeki kabartmalar, konu olarak bir ziyafet veya bir şölen sahnesini anlatmakta (Resim 55) [359]. Kabartmada iki lir ve iki küçük deri gerili çalgıcı görülmektedir[360]. M.Ö. 700 yıllarında bazalt üzerine yapılmış olan bu kabartmada figürler profilden yapılmış, Arami tarzında şekillendirilmiştir. Oldukça iyi korunmuş bazalt orthostat üzerindeki çalgıcılar birbirini izleyen bir kompozisyonla verilmiştir[361]. Zincirli kabartmasında tasvir edilmiş olan müzisyenlerin yüzleri sağa dönük ve sağa doğru yürür vaziyette betimlendikleri görülmekte. Grubun arkasında iki küçük deri gerili icracı bulunur. İcracıları iki lir icracısını takip eder. Küçük deri gerili icracılarının ellerinin

[354] Bakınız gerekli bilgi için Baltacıoğlu dipnot: 91, 92, 93
[355] Ardzinba, s.160
[356] Merdivenle ilgili daha fazla bilgi için bakınız Ardzinba, ss.160-161 ayrıca KUB XVII, 18; CTH 448.
[357] TAY. Projesi, http:tayprojet.org/TAY ages
[358] John D. Hawkıns, "Büyük İmparatorluğun Mirasçıları II", **Hititler ve Hitit İmparatorluğu 1000 Tanrılı Halk**, Die Hethiter und Ihr Reich Das Volk Der 1000 Götter, Kunts-und Ausstellungshalle der Bundersrepublik Deutschland 18. januar, 2002, ss.264-273
[359] Darga, Hitit Sanatı, s.281
[360] Alp, Üzüm Şarap, s.34
[361] Darga, Hitit Sanatı, s.281

pozisyonundan sol el ile kasnağı tutukları, sağ el ile çaldıkları görülür[362]. Çalgılar oldukça ince kasnağa sahiptir. Sağ önde yer alan lir kolları asimetriktir. Asimetrik, on iki tele sahip lir, mızrapsız olarak icra edilmiştir[363]. Lir, Karahöyük'te bulunmuş olan silindir mühür üzerindeki lire form olarak benzer[364]. Kabartma üzerinde yer alan diğer lir örneği ise simetrik ve altı tellidir[365]. Lirin yatay üst kolu küçük ve büyük dikey iki kola bağlanmaktadır. Lirin büyük dikey kolundan küçük dikey kola doğru ses tellerin kısaldığı görülür. Bu ayrıntı lirin ses tellerinin titreşimiyle farklı tınıların ortaya çıkmasını sağlamaktadır. Bu müzik aleti melodi kavramını açık şekilde bizlere göstermektedir. Her iki lirin ses telleri rezonatöre bağlanırken bir noktada bir araya gelir. Zincirli kabartmasındaki bu iki lirin varlığı farklı tınıların oluşturduğu çok sesliliğe bir örnektir[366]. Barrakab kabartmasından aşina olduğumuz alt ve üst kısımda görülen bordür, çalgıcılar üzerinde de kolayca seçilmektedir. Çalgıcıların başları açık ve saç sitilleri Arami etkisi taşımaktadır. Yüksek alınları ve semitik burunları oldukça iyi detaylanmıştır[367].

Resim 55: Sam'al Zincirli Kabartması, Küçük Deri Gerili ve Lir İcracıları

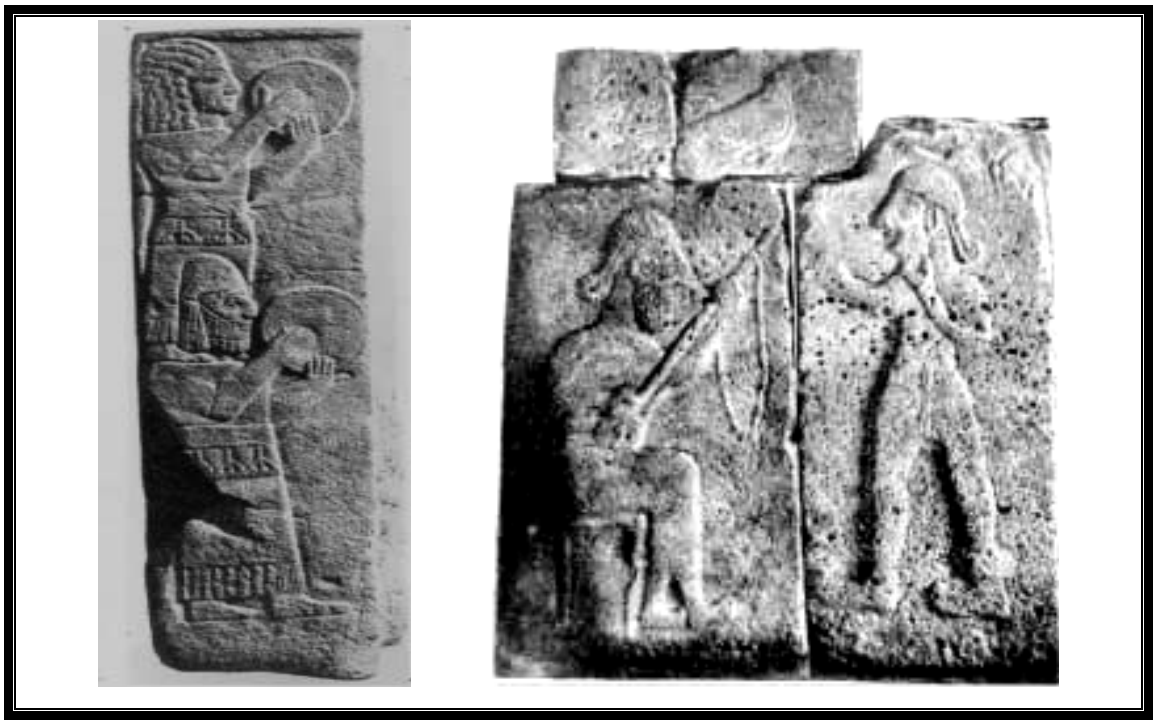


Kaynak: Alp, 1999, s.35

[362] Celasin, Anadolu Müzik Kültürü, s.47
[363] B. Dinçol, Eski Önasya, s.25
[364] Alp, Üzüm Şarap, s.34
[365] B. Dinçol, Eski Önasya, s.25
[366] Celasin, Anadolu Müzik Kültürü, s.47
[367] Darga, Hitit Sanatı, s.281

Bahsi geçen bu icracıların giysilerinin aynı tip ve aynı süslemeye sahip oluşu bu çalgıcılar alayının kıyafet konusunda da belli kurallara bağlı olduklarını gösterir. Solda yer alan küçük deri gerili, tef, çalgıcısının ve sağdan ikinci lir çalgıcısının saç modellerinin aynı olmasının sadece görsel bir örüntüyü değil aynı zamanda başka anlamlar içerdiği düşünülmektedir. İki tip saç modelinin görüldüğü bu figürlerde kıvrık ve bukleli olan saç ve sakal helezon bukleli Arami etkileri taşır. Düz ve tel tel belirgin olan saçların örneklerini ise Assur kabartmalarında betimlenen esirlerde görmekteyiz[368]. Bu yabancı etkiler, müzik icrasında bulunan kişilerin farklı kültürlerden geldiklerini bu saç tipiyle belirtmiş olmaları mümkün[369].

Resim 56: Zincirli'den Küçük Deri Gerili İcracılar ve Zincirli'den Bağlama İcracısı



a b

Kaynak: Orthmann, 1971, Zincirli F/18

Zincirli'de bulunmuş olan diğer bir kabartma, bazalt üzerine in situ olarak yapılmış olan küçük deri gerili müzik aletini çalan icracılardır (Resim 56a) [370]. Üst üste betimlenmiş olarak gösterilen çalgıcıların ilk bakıldığında yan yana yapılmak

[368] Bakınız Tiglat-Pileser III kabartmaları
[369] Darga, Hitit Sanatı, s. 282
[370] Bakınız Winfried Orthmann, **Untersuchungen zur Spathethitischen Kunt**, Rudolf Habelt Verlag Bonn 1971 (Spathethitischen Kunt), Zincirli F/18

istenip bir perspektif hatası olduğu akla gelse de, aslında biraz daha kısa boylu olan icracının diğer icracının omuzlarında yükseldiği görülmektedir. Bu hem müziğin hem de gösterinin bir arada yapıldığının kanıtıdır. Nitekim çalgıcıların bir cambaz gibi gösteride bulunması da ayrıca bir önem arz eder. Müzisyenlerin kıyafetleri resim 55'te yer alan çalgıcılar grubu ile benzer özelikler taşımaktadır. Tefçiler, sol el ile kasnağı kavrarken sağ el ile çalmaktadırlar. Tam çalınma anının her iki figürde aynı olması eğer sanatçının gelişi güzel betimlenişi değilse, iki icracının ritim olarak birbiri ile uyum içinde oldukları anlaşılmaktadır. Diğer bir örnekte, bazalt kabartma üzerinde yer alan icracı bir tabureye oturmuş vaziyette ve elinde uzun saplı bir bağlama tutmaktadır. Gövdesi oldukça küçük olan çalgının bir sapına bağlı (Resim 56b) olan süslemenin daha önce gördüğümüz diğer örneklerdeki püsküllerden farklıdır. Oldukça kötü bir şekilde olan bu bazalt kabartma üzerindeki ayrıntılar tam seçilmiyor. İcracının önünde yer alan kişinin bu müziğe belki şarkı belki de oynayarak katıldığı düşünülür[371].

3. 1. 3 Kargamış Kabartmalarında Yer Alan Müzik Sahneleri

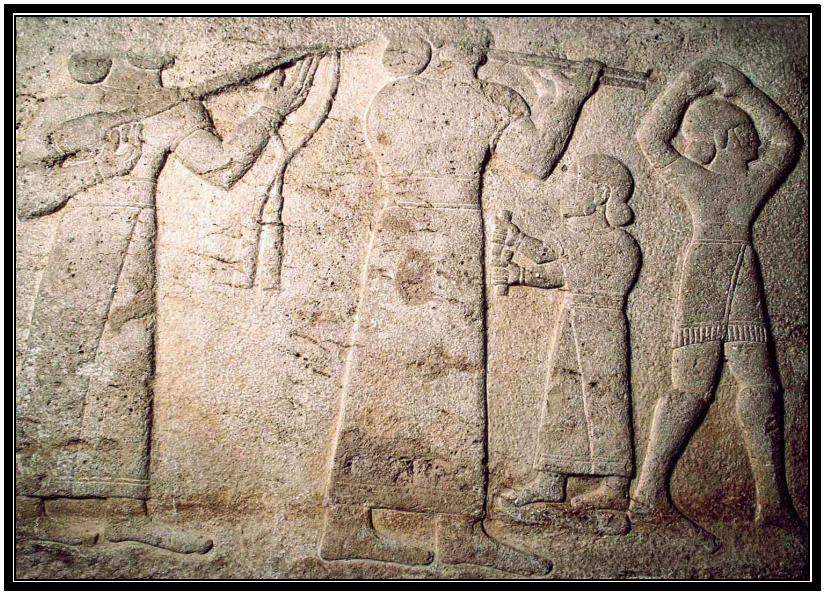
Kargamış, en önemli yerleşim yerlerinden biriydi. Kargamış Krallığı Hitit hanedanına mensup krallar tarafından da yönetilmiş ve M.Ö. I.'de Anadolu ve Kuzey Suriye'nin önemli güçlerinden biri olmuştur[372]. Kargamış M.Ö.10. ve M.Ö. 9 yüzyıl başlarına, M.Ö. 9. yüzyıl sonları ile M.Ö. 8. yüzyıl başlarına ve en nihayetinde de M.Ö. 8. yüzyıl sonlarına tarihlenen en kesintisiz heykeltıraşlık örneklerini vermektedir[373].

Ankara Medeniyetler Müzesi'nde yer alan (Resim 57) kabartmalı taş blok M.Ö. 700 yılına tarihlenmektedir. Kargamış buluntusu olan bu eser M.Ö. 8. yüzyılın ikinci yarısında kentin beyliğini yapmış olan Katuwas/Pisiris'in sarayını süslediği düşünülmüştür[374]. Kargamış'ta yer alan kabartmalı taş blok üzerinde üç figür yer

[371] Bakınız Orthmann, Spathethitischen Kunt, Zincirli B/18
[372] Hasan Peker, "Kargamış Krallığı", **Arkeoatlas Dergisi**, Doğan Burada Rizzoli Yayıncılık, sayı: 4, İstanbul, 2005, s. 35
[373] Hawkins, s. 266
[374] Bilge Umar, **Türkiye'deki Tarihsel Anıtlar**, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 1995, s.45

almaktadır. Solda yer alan figürün bağlama, hemen önünde yer alan icracının çifte boru, kısa boylu saki'yi andıran figürünün ise olasılıkla zil çaldığı görülür. Zil çalan figürün önünde ellerini başının üzerine kaldırarak dans eden figür bulunur. Dansçının kollar, başın hemen üzerinde hafif bir daire yapılarak birleştirilmiş, baş ve belden aşağı kısmı profilden, gövde cepheden verilmiştir[375]. Bu kabartmada dikkati çeken en önemli unsurlardan biri kordofon ve nefesli müzik aletlerinin aynı müzik grubu içinde yer almasıdır[376]. Çift borunun obuaları eşit boyda ve birbirine yakın olarak yapılmıştır[377] Çift borulu icracılar kimi zaman, bağlama icracıları gibi sesli icra ile müzikal yapıya destek vermiş olduğunu göz önüne almak gerekir[378]. Çifte boru çalan çalgıcının icracı ayakta bütün vücudu profilden verilmiştir. Üzerinde ayak bileklerine dek uzanan uzun kemerli bir elbise görülür. Bağlama çalan figür ise baş ve belden aşağısı profilden gövdesi cepheden verilmiştir. Bağlamanın sapında çift püskülü ince bir şerit yer almaktadır ve icracı mızrapla çalmakta[379].

Resim 57: Kargamış'tan Bağlama, Çift Boru İcracısı ve Dansçı



Kaynak: Alp, 2003, s.75

[375] Alp, Üzüm Şarap, s.33
[376] Celasin, Anadolu Müzik Kültürü, s.51
[377] B. Dinçol, Eski Önasya, s.44
[378] Celasin, Anadolu Müzik Kültürü, s.51
[379] B. Dinçol, Eski Önasya, s.32

Hititlerde çalgının bir borusunun genellikle belirli bir dem sesini vermekte kullanılmış olabileceğini göz önüne almak gerekir. Bu kabartmadaki gibi bazı benzer etkinliklerde dansın vurgulanmak istendiği durumlarda, sadece idiofon veya membranafon çalgıların icra edildiği ve diğer çalgıların ritimsel olarak destek verdikleri ya da tamamen sustukları görülmektedir. Çift boru icracısının önündeki kısa boylu figürün elinde görülen idiofonların varlığı ise göreceli olarak hareketli bir müzikal yapıya işaret etmektedir[380].

Bir başka eser yine M.Ö. 700 yılına ait Kargamış'ta yer alan müzik sahnelerinin betimlendiği kabartmadır (Resim 58) [381].

Resim 58: Kargamış'tan Büyük Deri Gerili İcracılar ve Doğal Trompet İcracısı



Kaynak: Alp, 1999, s.32

Geç Hitit Dönemi'ne ait olan bu kabartmada yer alan büyük deri gerili çalgının bir kişi tarafından taşındığı ve iki kişi tarafından el ile çalındığı görülmektedir[382]. Buna

[380] Celasin, Anadolu Müzik Kültürü, s. 51
[381] Alp, Üzüm Şarap, s. 32

boynuz icracısı eşlik etmektedir[383]. Sahnede yer alan büyük deri gerili çalgının icrası sırasında tokmağın kullanmadığı görülmektedir. Bu tarz bir çalma sitilinde derinin titreşiminin en iyi şekilde olması endişesi yatmaktadır. Büyük deri gerili icracıların ardıl bir icra tarzını benimsemiş olmaları gerektiğini, boru icracısının ise ardıl olarak belirli uzunluktaki sesleri çıkardığı düşünülür. Diğer taraftan Mezopotamya bölgesindeki benzer uygulamalar da göz önüne alınacak olursa Hititlerde büyük deri gerilinin tokmaklarla da icra edilmiş olduğu düşünülmelidir[384].

Resim 59: Kargamış'tan Bağlama İcracısı



Kaynak: Alp, 1999, s.75

Kargamış'ta yer alan diğer bir kabarma M.Ö. 700 yılına ait bir ziyafet sahnesidir. Tabure üzerinde oturan ev sahibi olduğu düşünülen kişi elinde kadeh veya bardak tutar vaziyette betimlenmiştir (Resim 59). Ev sahibinin arkasında ise elinde yelpaze ile serinlik sağlayan görevli yer almaktadır[385]. Bu kabartmada yer alan bağlama icracısının yüzü ziyafet masasına dönük ve ayakta betimlenmiştir. Elinde tuttuğu çalgısının Kargamış kabartmasında gördüğümüz[386] bağlama ile benzer

[382] B. Dinçol, Hititlerde Müzik, s. 54
[383] B. Dinçol, Eski Önasya, s. 40
[384] Celasin, Anadolu Müzik Kültürü, s. 52
[385] Alp, Üzüm Şarap, s.31
[386] Bakınız resim 52

özellikler taşımaktadır. Küçük gövde formu, uzun bir sap ve sapından sarkan çifte püsküle bu benzerliği pekiştirmektedir[387]. Sağda yer alan saki ise Frig tipi bir vazoda içki ikram etmektedir[388]. Kabartma üzerindeki sahneye genel olarak bakıldığında icracının yüzü içki içen ve oturan adama dönük şekilde tasvir edilmiş olması, sesli icranın yanında çalgısal paylaşımla da bir icra tarzını benimsenmiştir. Bu tür çalgıların çoğunlukla sesli ya da resitatif şekilde icra edilen bir anlatıma eşlik için kullanıldığı görülür. Müzisyenin sağ elinin pozisyonundan mızrap kullandığı, sol eli ile ise sadece çalgının sap kısmını tutmuş olduğunu görmektedir[389]. Bu tür yemekli sahnelerde müziğin eşliği sadece dini ritüeller değil yemekli özel günlerde de icra edildiğini gösterir.

3. 1. 4 Karatepe Kabartmalarında Yer Alan Müzik Sahneleri ve Dans Gösterisi

Azatiwata Çukurova'nın kuzeydoğusunda, Toroslar'ın son uzantısını bölerek Akdeniz'e doğru akan Ceyhan Irmağı'nın batı yakasında yer almaktadır[390].

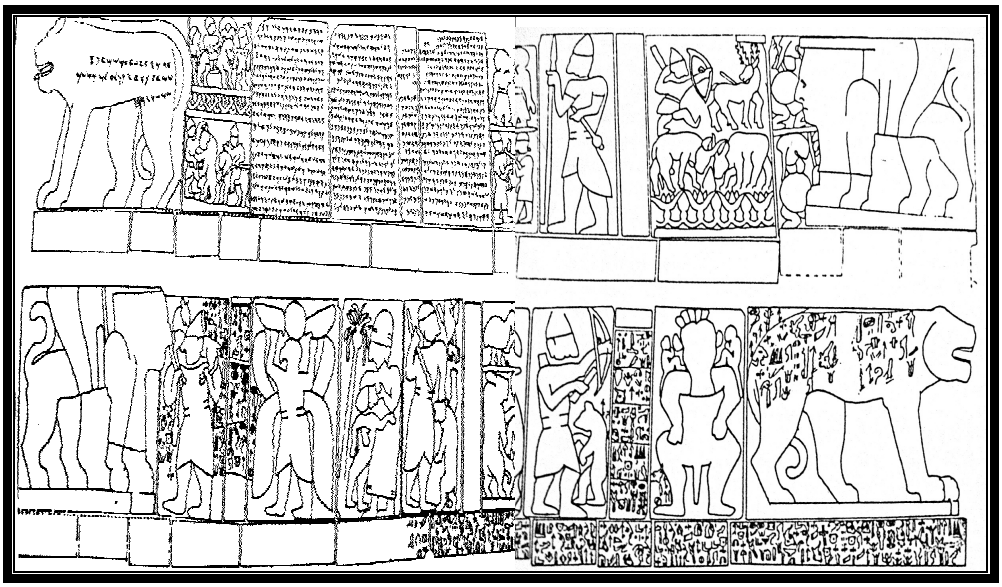
Karatepe heykeltıraşlık tarihlendirilmesi oldukça tartışmalıdır. Fakat yazıtlardan yola çıkarak Azativatas'ın atası olarak sayılan Avariku'nun Adana Kralı olan Urikki ile aynı olduğu düşünüldüğünde yapıtlar M.Ö. 8. yüzyılın son çeyreğine tarihlendirilmiştir. Bu tarihlendirmeyi Fenike alfabesi ve hiyerogliflerin yazılış üslubu da desteklemektedir[391]. Bazalt levhalar üzerine yontulmuş, sayıları yüzü bulan kabartmalar, mimari bağlam içerisinde bulunan en kalabalık grubu oluşturmaktadır[392]. Karatepe kabartmalarının ekspresyonist stili, gülünç ve neşeli konular işlemektedir. Kral Azativatas'nın yemek masasının altında yer alan maymun, tavşan gagalayan yırtıcı kuşlar, silah dansı, ayı dansı oldukça gülünç bir o kadar üslup açısından değerli yapıtlardır[393]. Karatepe'de yer alan bu kabartma kalenin kapı

[387] B. Dinçol, Eski Önasya, s.32
[388] Alp, Üzüm Şarap, s.31
[389] Celasin, Anadolu Müzik Kültürü, s.53
[390] Aslı Özyar, "Geç Hitit Sanatı", Kralların Coğrafyası, **Arkeoatlas Dergisi**, Sayı:4, Doğan Burada Rizzoli Yayını, İstanbul, 2005 (Hitit Sanatı), s.22
[391] Hawkins, s. 268
[392] Özyar, Hitit Sanatı, s.26
[393] Akurgal, Hatti ve Hitit, s.104

girişinde yer almaktadır. Kült sahneleri, tanrı ve tanrıçaları, ölümlülerin yer aldığı sahneleri içermektedir[394]. Bu kabartmada yer alan ve konumuzla ilgisi aşikâr olan şüphesiz çalgı icracılarydı.

M.Ö. 700 yılında esmer bir bazalt üzerine yapılmış olan Karatepe Kabartması üzerinde müzik ve dans sahneleri dikkati çekmektedir (Resim 60)[395].

Resim 60: Karatepe Kabartması Müzik ve Dans



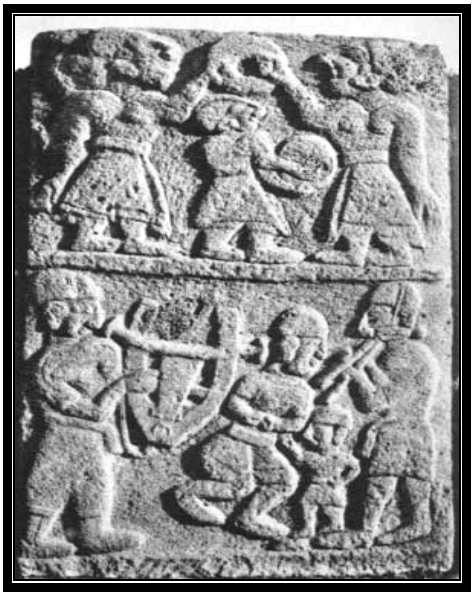
Kaynak: Emre, 2002, s.218

Fenikeleşmiş Geç Hitit ürünü kabartmanın[396], üst kısmında yer alan sahnede karşılıklı iki kişi tarafından tutulmuş yuvarlak, ortası delikli obje bulunur. İki kadının havada tuttuğu çemberin altında kısa boylu figür yer alır. Figür, küçük deri geri çalgı aletini icra etmektedir[397] (Resim 61). Çalgıcı profilden verilmiştir. Başında yuvarlak bir şapka, üzerinde dizlere kadar uzanan elbise bulunur. Çalgıcının yüzü karakteristik izler taşır. Burnu uzun ve hafif kemerlidir. Sol eliyle küçük deri gerili çalgının kasnağını kavrarken, sağ eliyle de çalmaktadır. Hemen altında yer alan sahnede ise solda lir çalan icracı, sağda ise çift boru çalan çalgıcı bulunur. Müzisyenlerin

[394] Halet Çambel, "Asativatas'ın Kalesi: Son Krallık", **National Geographıc Dergisi**, İstanbul, 2009, s. 53
[395] Alp, Üzüm Şarap, s.36
[396] Akurgal, Hatti ve Hitit, Levha 142 b
[397] Aslı Özyar, "Karatepe Tanrılar" , **Atlas Dergisi**, Sayı:155, İstanbul, Şubat 2006 (Karatepe), s. 99

arasında ise dans eden biri büyük, diğeri küçük iki figür görülür[398]. Lir çalan icracının baş ve ayakları profilden, gövdesi cepheden verilmiştir. Başında yuvarlak şapka, üzerinde ise diz altına uzanan kısa pantolon bulunur. Lir, yay biçiminde bir gövdeye ve dik simetrik yan kollara sahiptir. Lirin dört telli olduğu sanılır[399]. Lir icracısının hemen önünde dans eden erkek figür bulunur. Dansçının baş ve belden aşağı kısmı profilden, gövdesi cepheden verilmiştir. Dansçı iki kolunu dirseklerden kırarak göğüs altında birleştirmiştir. Dansçının önünde sakiyi anımsatan kısa boylu figür yer alır. Dans eden bu kısa figürün baş ve belden aşağısı profilden, gövdesi cepheden verilmiştir. Bu sahne Kargamış kabartmasında yer alan müzikli dans sahnesini anımsatmaktadır. Bu sahneler birebir olarak gerçek etkinliği yansıtmasada Kargamış rölyefinde yer alan, dansçı gibi, ellerini birleştirmiş olduğu ve ayaklarının pozisyonundan hareketli bir müziğe eşlik ettiği anlaşılır[400]. Bu sahnenin bir diğer önemli özelliği çift borulu icracının bazı antik Yunan aulos icracıları gibi phorbeia takmış olmasıdır[401]. Bu bir etkileşimin sonucu olabilir.

Resim 61: Karatepe Kabartması Müzik Sahnesi



Kaynak: Alp, 1999, s.36

[398] Alp, Üzüm Şarap, s. 36
[399] Dinçol, Eski Önasya, s. 25
[400] Celasin, Anadolu Müzik Kültürü, s. 49
[401] Celasin ve Beşiroğlu, Müzik Kültürü, s. 44

Karatepe kabartmalarından biri üzerine yapılan müzik sahnesivM.Ö. 700 yılına tarihlendirilmiştir[402]. Üst üste ekser hallerde tek bir şeritle ayrılmış olan bu kabartma da müzik sahnesini barındırmaktadır (Resim 62)[403]. İki bölüme ayrılmış levhanın üst kısmında ellerinde yiyecek ve içecek taşıyan figürler alt kısımda ise müzisyenler yer almaktadır[404]. Üst kısımda yer alan sahnede sağ elinde içki kabı sol elinde bir alet taşıyan kısa boylu figür görülür. M.Ö. 2. binde Hitit Dönemi'nden tanıdığımız kısa boylu sakiyi anımsatmaktadır. Alt sahnede ise önemli çalgı aletleri görülmektedir. Bu çalgı aletleri lir ve küçük deri gerili çalgılardır. İki çalgının birlikte icra edildiği görülmektedir. Betimlenmiş olan lirlerin benzeri zincirli kabartmasında görülür (Resim 55)[405]. Kabartmada Aramlaşmış Geç Hitit akımı hissedilmektedir[406]. M. Ö. 2. bin yıldan beri Anadolu'da tanınan müzik sahneleri özellikle dinsel törenlerde önemli bir yer tutuyor[407].

Resim 62: Karatepe Kabartması Lir ve Küçük Deri Gerili İcracı



Kaynak: Darga, 1992, s.342

[402] Alp, Üzüm Şarap, s. 35
[403] Halet Çambel, **"**Karatepe Heykeltıraşlık Eserleri Hakkında Bazı Mülahazalar", **BELLETEN**, Türk Tarih Kurumu Basımevi Cilt XIII Sayı:49.50.51.52. Ankara, 1949, s. 25
[404] Özyar, Karatepe, s. 99
[405] Alp, Üzüm ve Şarap, s. 35
[406] Akurgal, Hatti ve Hitit, levha 138
[407] Özyar, Karatepe, s. 99

Lirler, farklı biçimlerde ve küçük boyutlara sahiptir. Kabartmanın sağında yer alan lir, dikey kolu ve yuvarlak tabanlı, simetrik, altı telle sahip ve teller yelpaze şeklinde bağlanmıştır. Silindirler yardımı ile akort edilir. Lirin alt uçları, rezonatörün alt kenarına sabitlenmiştir[408]. Bu lir diğer Anadolu lirlerinden farklı olarak rezonatörü yuvarlaktır. Kabartmanın solunda verev kollu kutu lir yer alır. Asimetrik kollu olan lir sekiz tele sahiptir. Karatepe Güneybatı Kapısı'nda yer alan bu kabartma Çambel'in B grubu, Orthmann'ın Karatepe II olarak adlandırdığı sofracılar ve çalgıcıların motifler adeta plastik işlenmiş, konturlar ise çok iyi verilmiştir. Çalgıcıların başının üstünde düz işlenmiş saçları, ense üzerinde spiral buklelerden oluşan topuz gibi bir Assur modeli sergilenmektedir. Aynı zamanda alın bantlarına dikkatlice bakıldığında burada da Assur öğesi olduğu fark edilir[409].

3. 1. 5 Maraş Mezar Stelli Üzerinde Yer Alan Çalgı Aleti

Geleneksel Hitit ve Anadolu Arami biçeminin dikkat çekici görsel bir birleşimin uygulandığı Maraş-Gurgum mezar stelleri günümüz Maraş ve çevresinde yer alır. Yerel Geç Hitit Gurgum krallığının varlıklı sosyal düzeyini yansıtan özel bir arşiv sunmaktadır[410]. Bu mezar kabartmaları, söz konusu Hitit ve Arami özelliklerini bir arada uyum içinde gösteren özel yapıtlardır[411]. Bazalt üzerine yapılmış olan Maraş mezar steli konunun uzmanları tarafından Maraş I/Geç Hitit Çağı II evresine tarihlendirilir[412].

[408] Orthmann, Spathethitischen Kunt, s. 107-108
[409] Darga, Hitit Sanatı, s. 344
[410] Darga, Geç-Hitit, s. 241
[411] Akurgal, Hatti ve Hitit, s.100
[412] Orthmann, Spathethitischen Kunt, Resim B/12

Resim 63: Maraş Mezar Steli, Lir Tasviri



Kaynak: Orthmann, 1971, Resim B/12

Maraş mezar steli üzerinde arkalıklı bir sandalyeye oturmuş kadın figürü görülür. Figürün kucağında bir çocuğu anımsatan küçük tasvir yer alır (Resim 63). Hemen figürün önünde iki ayaklı bir tabure yer alır. Kadının sol eliyle çerçevesini sıkıca tutuğu lir dikkati çekmektedir. Oldukça tahrip olmuş stel üzerindeki lir 5 veya 6 tellidir. Lir icra edilmemektedir. Dikdörtgen görünümüne sahip olan lir bugün İstanbul Eski Şark Eserler Müzesi'nde sergilenmekte olan, Zincirli rölyefinde tasvir edilmiş lir örneğine form olarak oldukça benzerdir (Resim 55)[413]. Bu örnek Maraş mezar stellinde o çağda kadınların ince duygularla donanmış olduğu, evlerinde müzik şölenlerinin varlığına tanık olacak kanıtları sunmaktadır. Bilindiği gibi Anadolu'da geç dönem kadın mezar stellerinde bazı müzik aletleri zaten bilinmekteydi[414]. Bu da en güzel örneklerden birini teşkil etmektedir.

[413] Orthmann, Spathethitischen Kunt, Resim B/12
[414] Darga, Geç-Hitit, s. 245

3. 2 PİŞMİŞ TOPRAK VAZOLAR

Yerel Fırtına Tanrısı için düzenlenen törenleri bize öyküsel bir örüntü içinde anlatan kabartmalı vazolar Anadolu'da M.Ö.17. ve 16. yüzyılda Hitit tasvir sanatını anlamamızı sağlayan arkeolojik materyallerdi. Bazı kabartmalı kült vazolarda yerel bayramlara ait dini törenlerin çeşitli aşamaları görülür. Bu tasvirlerde müzisyenler, çalgılar, dansçılar, akrobatlar, rahipler, rahibeler, hediye taşıyan çeşitli insanlar, kutsal evlilik sahnesi, ayinle ilgili seks sahnesi, sunak, mabet, kült arabaları kurbanlık hayvanlar, tanrılar ve tanrıçalar betimlenirlerdi[415]. Yazılı kaynaklar üzerinde rastladığımız, müzikli sahnelerin bir kısmı Hitit vazoları üzerinde de görülmektedir. Hitit müzik kültürü hakkında bilgi veren kabartmalı vazolar üzerinde kült, adak ve dinsel törenlerin uygulanmalarına ilişkin tasvirlerin yer aldığı görülmektedir. Aynı zamanda müzisyenler, müzik aletleri, dansçılar, akrobatlar, şarkıcılar sık sık tasvir edilmiştir. Bu kabartmalı vazolar arasında en çok bilinen ve konumuzla ilişkilendirdiğimiz İnandık, Bitik, Hüseyindede vazoları, Alişar, Eskiyapar ve Boğazköy'de bulunan vazo parçaları bulunmaktadır.

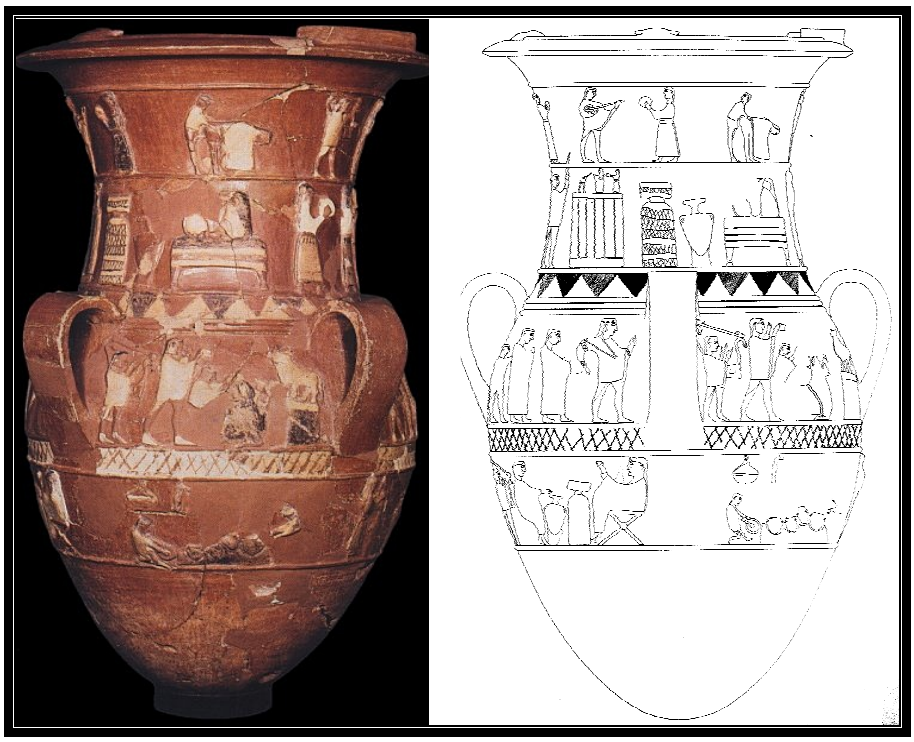
3. 2. 1 İnandık Vazosunda Yer Alan Müzik ve Akrobasi Gösterisi

İnandıktepe, Çankırı ili'nin 22 km. güneyinde Ankara-Çankırı yolu üzerinde yer alan bir Hitit yerleşimidir. Çalışmaların yürütüldüğü höyüğün Hititler Dönemi'nde Hanhana adında kutsal bir kent olduğu düşünülmektedir. İnandık kompleksinde görkemli bir şekilde dekore edilmiş kabartmalı vazo üzerinde Ritüel festivallerden biraz farklı bir sürümü temsil eden sahne yer alır[416]. İnandıktepe'de çağdaş tapınakta keşfedilmiştir[417]. İnandık vazosunun (Resim 64) yüksekliği 82 cm. genişliği ise 51 cm'dir[418]. Vazonun üzerinde 4 kabartma, 2 geometrik desenli toplam

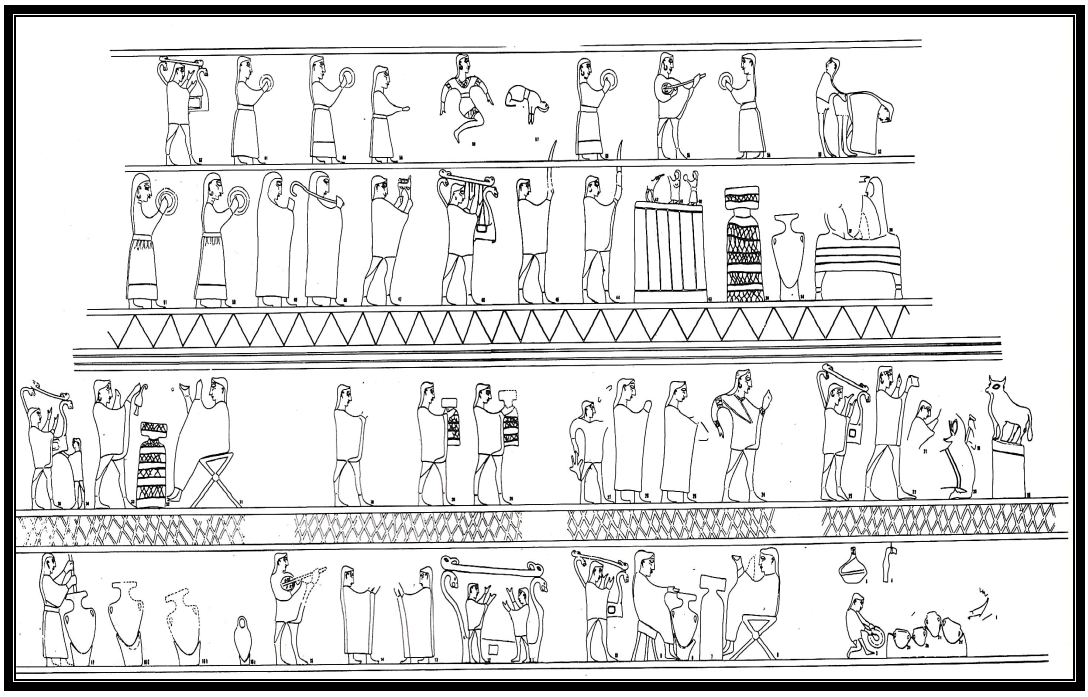
[415] Yıldırım, Hüseyindede Vazosu, s.56
[416] Karina Kushnareva, "Some Evidence of Musical Instruments in Bronze Age Caucasus", **Orient-Archäologie Band 7**, Studien zur Musikarchäologie II, Verlag Marie Leidorf GmbH, Berlin, 2000, s.105
[417] A.Perizat Tümen Genç, **"Hitit Seramikleri"**, Süleyman Demirel Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Isparta, 2005, s. 43
[418] Özgüç, İnandıktepe, s. 16

6 bezeme bandı yer almaktadır[419]. Erken Hitit üslubunu, kutsal evlenme törenini detaylı olarak yansıtan vazo, içine Akkadça metnin konulduğu küpün hemen yanında bulunmuştur. Vazo içbükey silindir boyunlu, oval gövdeli, 4 simetrik kulpludur. Ağız kenarı içine çevrilen borunun iki ucu, ağız kenarı üzerine yapılmış tekneye bağlıdır. Tekneye konulan içki, boruya bağlı boğaların ağzından vazoya akmaktadır. Vazo bu şekliyle bir sunu kabıdır[420]. Vazo üzerinde yer alan kabartmalı tasvirler ayrı ayrı yapılıp daha sonra vazo üzerine yapıştırılır. Bu tasvirlerin sağlam yapışmaları içinde vazo kertilenmiştir. Sonrasında vazo ile birlikte astarlanıp perdahlanmıştır. Figürlerin pişmiş toprak kalıplardan çıkmış olduğu düşünülmektedir. Kabartmalar üzerinde betimlenen figürlerin yüzleri, elleri, bacakları kırmızı, enselerini örten ve sırtlarından aşağıya inen saçları siyahtır[421].

Resim 64: İnandık Vazosu ve Bezeme Bantları



[419] Sönmez, s. 37
[420] Genç, s. 43
[421] Özgüç, İnandıktepe, s. 17



Kaynak: Martıno, 2002, s. 118

Vazonun ilk bezeme bandında yer alan baş sahnede (Resim 65) görülen figür 1, açılıp kapana bilen bir iskemlede, metinlerde ^{GIŠ}ŠU.A, oturan tanrı betimlenmiştir. Tanrı bir kolunu havaya kaldırmış vaziyettedir. Üzerinde pelerini andıran uzun bir kıyafet bulunur. Tanrının karşısında oturan figür 2, üç ayaklı küçük bir tabure üzerinde yüzü sağa dönük vaziyettedir. Metinlerde NAPTANU GAL, yani büyük yemek yerken tasvir edilmişlerdir[422]. Tanrının önünde bir sunak yer alır sunak dik prizma şeklinde ve üstündeki tablası kalındır. Tanrıçanın önünde yer alan vazonun içine elinde tutuğu kadehle içindeki sıvıyı almaktadır[423]. Bu tanrı ve tanrıçanın eş oldukları düşünülürse bunların Hitit panteonunda yer alan Fırtına Tanrısı ve Arinna'nın Güneş Tanrıçası olma ihtimali söz konusudur. Ziyafet sahnesine bir erkek çalgıcı, figür 3, ayakta lir çalarak eşlik etmektedir[424].

[422] Alp, Üzüm ve Şarap, s. 22
[423] Özgüç, İnandıktepe, s. 19
[424] Alp, Üzüm ve Şarap, s. 22

Resim 65: İnandık Vazosu 1. Bezeme Bandı



9 8 7 6 5 4 3 2 1 10

Kaynak: Özgüç, 1988, Resim 64

Figür 3'ün yüzü yemek ziyafetinde olan tanrı ve tanrıçaya dönüktür. Baş, gövde ve bacaklar profilden verilmiştir. İcracının yüzü tanrı ve tanrıçaya dönüktür. Ahşap olduğu düşünülen kıvrım kollu, asimetrik lirin üst kolları ördekbaşı ile kavisli-kıvrık yan kolları aslan başı ile süslüdür. Ses kutusu dikdörtgen forma sahiptir. Rezonatörün altında ayaklar bulunmaz. Yere konulmadan çalınan lir örneğidir[425]. Figür 4 ve 5 iki erkek müzisyen tarafından çalınan GIŠ^{D}INANNA.GAL görülmektedir[426]. Figürlerin boylarını hayli geçen liri çalgıcılarca çalınmaktadır. Bunu ellerini lirin tellerine doğru uzatarak belirli açıklıktaki parmaklarından anlıyoruz. Dev lirler diğer küçük lirlerle karşılaştırıldığında çalınmadaki güçlük hissedilir. Küçük lirlerde elde edilen ince sesleri dev lirde elde etmek daha fazla emek, yoğun çaba gerektirebilmektedir[427]. Dev lirin, ilk örneklerinin görüldüğü topluluklarda akortlu ve teknik olarak belli bir düzen içeren ve icra edilirken anında çok sesli müziğin çıktığı önemli müzik aletidir[428]. Büyük liri çalan icracıların yüzleri birbirine dönüktür. Çalgıcılar profilden verilmişlerdir. İcracılar dengelerini sağlamak için bir bacaklarını öne doğru çıkarmışlardır. Lir siyah boyalı, lirin üst yatay kolları ördekbaşlı, yukarı kolları aslan başlıdır. Lir dikdörtgen ses kutusuna sahiptir[429]. İnandık vazosunda yer alan lirlerin hepsi taşınabilinen lirlerken, büyük lir dikkati çeken lirlerdendir. Bu müzik tarihinde ilk dev lir örneği değildi, buna en iyi örnek Uruk'ta bulunan tablette resmedilen

[425] Özgüç, İnandıktepe, s. 19
[426] B. Dinçol, Hititlerde Müzik, s. 52
[427] Jacob Gifford Head, **Chordophones in the Ancient Aegean and Near East**, Selwyn College April 2007, s. 28
[428] Lütfü Erol, Anadolu Müzik Kültürü Birikiminin Dünya Müzik Tarihi İçin Anlamı, 'Hitit Kültüründe Kullanılan Çift Kişilik Lirin Organolojik Yönden Analizi' **VII. Uluslararası Hititoloji Kongresi Bildirileri**, Çorum 25-31 Ağustos 2008 I.Cilt, Ankara 2010 (Çift Kişilik Lir), s. 293
[429] Özgüç, İnandıktepe, s. 19

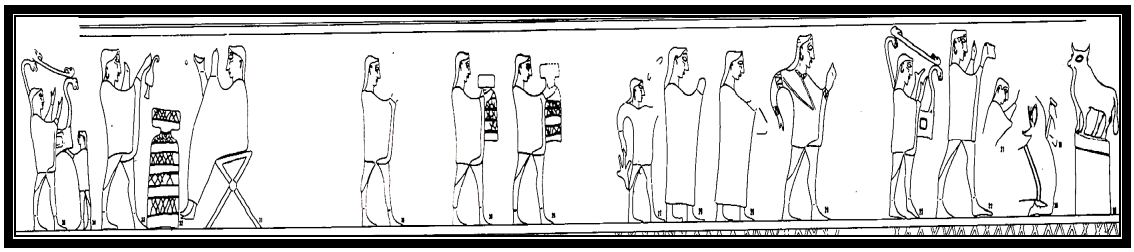
büyük lir örneğiydi[430]. Dev lirler Yakın Doğu'da benzersiz bir yenilik olarak görülse de aslında, farklı bölgeler arasında fikir alış verişinin en belirgin örneklerinden biriydi[431]. Bu örneğimizde de ilk örneklerinden gelen rezonatöre ait pek çok gelişkinlik ilk örneklerindeki özelliğini barındırır[432]. Bu tip lirlerin büyüklüğü konu edildiğinde ele alınması gereken en önemli ayrıntı betimlenen lirin, boyutunu kestirmek yalnız çalgı bir insanla birlikte betimleniyorsa mümkündü[433]. Lir çalgıcılarının hemen arkalarında yer alan figür 6 ve 7 uzun pelerini andıran bir kıyafet içinde betimlenmişlerdir. Figürler ellerini havaya kaldırarak oynar, dua eder veya çalpara çalar tarzda betimlenmişlerdir. Cinsiyetleri hakkında kesin bir bilgi yoktur. Kıyafetlerin, kutsal seks sahnesinde görülen tapınak fahişesi ile aynı olması bunların kadın olma olasılığını güçlendirmektedir. Figürlerin iki müzik aleti ortasında yer almaları[434] çalpara çaldıkların işareti olabilir. Fakat çalpara çalan kadın figürlerin elbiseleri oldukça farklıdır. Bunların karşılıklı dua jestinde[435] oldukları da düşünülmektedir. Karşılıklı duruşları, ellerini havaya kaldırmış olmaları, Bitik vazosunda betimlenen aynı vaziyette ellerini havaya kaldırmış olan figürleri anımsatmaktadır. Bağlama çalan figür 8, bezeme bandını dolduran uzun bir boya sahip, başı ve bacakları profilden göğsü cephedendir. Sol kolunu ileriye doğru uzatmış şekilde bağlamanın sapını tutarken, sağ eli ile de gövdeyi kavramaktadır. İcracının yüzü figür 6 ve 7'ye dönüktür. Duruş pozisyonu, bir ayağı önde diğeri geride adım atar ya da ayakta rahatça icra yapmayı sağlamak içindir. Bağlamanın kenarları kavisli ve uzundur. Bağlamanın orta kısmı eksiktir. Çalgıcı bağlamayı icra için gövdesini hafifçe eğmiştir[436]. Bu çalgıcının solunda, iri kaplar içerisinde şarap veya ayran yapan figür 9 görülür. Elinde uzun bir sopa ile küpün içerisinde bulunan malzemeyi karıştırmaktadır. Figür profilden verilmiştir. Figürün elbisesi diğerlerinden farklı olarak uzun, kemerlidir. Figür 10, hafif çömelmiş şekilde

[430] Lawergren, s. 17
[431] Head, s. 27
[432] Erol, Çift Kişilik Lir, s. 293
[433] Helvacı, s. 52
[434] Alp, Üzüm ve Şarap, s. 23
[435] Reverans yapmak aruwai-/arwai- ve hink kullanılırken Akkadça *ŠUKENU(M*) da kullanılmaktadır. Aruwai- daha alt rütbedekilerin daha üst rütbede olan kişilere taptığı reveranstır. Örneğin kral ve kraliçe yalnız tanrılara ya da tanrısallaştırılmış bazı objelere reverans yaparlardı. Bakınız Alparslan 1999, s.34
[436] Özgüç, İnandıktepe, s. 19

profilden ve diz üstüne uzanan elbise görülür. Burada çarkta çanak çömlek yapımı ile bir çömlekçi atölyesi betimlenmiştir[437].

İnandık vazosunun ikinci bezeme bandında 15 figür yer alır. Figür 11, kaide üzerinde yer alan Fırtına Tanrısı'nın boğa heykeline içki sunmaktadır (Resim 66). Ayakta betimlenmiş olan figür profilden verilmiştir. Figür kısa pelerinli ve iki eli baş hizasında sunu yapmaktadır. Kurban edilen boğanın arkasında baş ve gövde profilden verilmiş, olan figür 12'nin belden aşağısı kırık, elleri hareketli ve havadadır. Figür 13, maalesef çok az bir kısmı seçilir. Elinde bıçak ile boğanın boğazına saplamaktadır. Dinçol, kurbanın bir boğa olduğunu kesinleştirir[438]. Küçük bir figür olmasına karşın değerli bir bilgi olan kurban ritüelinin, nasıl yapıldığını anlatması açısından önemli bir sahnedir. Metinlerden yola çıkarak boğayı öldürme görevini ^{LÚ}MUHALDIM yani aşçı yapmaktadır[439]. Figür 14, bir lir icracısıdır[440]. Adorasyon sahnesine eşlik eden çalgıcının başı, bacağı ve lirin arka kesimi eksiktir. Lir çalan çalgıcının yüzü kurban sahnesine dönüktür. Diğer lir icracıları gibi profilden verilmiştir. Bir ayağı önde yer alan figürün elleri, teller üzerinde durmaktadır; bu liri icra etme anını bize göstermektedir. Boğanın kurban edilmesi akla tören alayının kurban edilen yere doğru yürüdüğünü gösterir. İkinci bezeme bandında yer alan kurban ve libasyonun duranlığı varış noktasını gösteriyor olabilir. Bu durumda kurban ve libasyon sahneleri aynı mekân içinde yer alıyor olabilir.

Resim 66: İnandık Vazosu 2. Bezeme Bandı



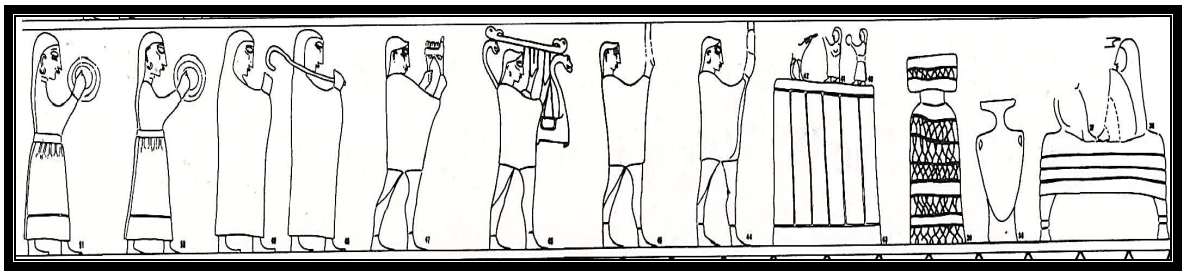
25 24 23 22 21 20 19 18 17 16 15 14 11 12 13

Kaynak: Özgüç, 1988, Resim 64

[437] Sevin, s. 142
[438] B. Dinçol, Hititlerde Müzik, s. 52
[439] Alp, Üzüm ve Şarap, s. 20
[440] B. Dinçol, Hititlerde Müzik, s. 52

Lir çalan çalgıcının hemen arkasında dört figür görülmektedir. Önde duran figür 15 elini yumruk yaparak dua jestinde bulunmaktadır. Figür 16 ve 17 ellerinde belli olmayan obje taşıdıkları görülmektedir. Bu iki figür profilden verilmiştir. Üstlerinde bileklere kadar uzanan uzun pelerinler yer alır. Arkada yer alan figür 18'in elinde kavisli belirsiz bir obje sarkıttığı diğer elinde ise madeni kırmızı bir riton tutması muhtemeldir[441]. Bezeme bandın en solunda yer alan 19 ve 20. figürün yüzleri kurban sahnesine dönük, vücutları profilden verilmiş ve dizlere kadar uzanan yarım yırtmaçlı bir elbise giyinmişlerdir. Daha önce benzeri bulunmayan altarlar et parçası konulmak üzere götürüldüğü düşünülmektedir. Hemen arkalarında yer alan figür 21 ellerini dua jestinde kaldırmış altar taşıyan figürler ile benzer duruş ve giyim içinde görülür[442]. Figür 22, önemli bir figürdür. İki ayaklı bir tabure üzerinde oturmuş üstünde uzun bir elbise bulunur. Profilden verilmiş, bir elinde küçük kabı andıran cisim, büyük ihtimal ile önündeki altara sunu yapmaktadır. Figür 23, elindeki testi ile servis yapar şekildedir. Figür 24 profilden verilmiş kısa boylu sakileri anımsatır. Figür 25'in icrada bulunduğu liri tutmaktadır. Lir icracısı diğer figürlerde görüldüğü gibi kısa elbiseli ve profilden verilmiştir. İnandık vazosunda yer alan diğer lirler gibi aslan ve ördek başları ile süslenmiş dik ve yatay kollara sahiptir. Rezonatörü dikdörtgene sahip ve taşınır büyüklüktedir.

Resim 67: İnandık Vazosu 3. Bezeme Bandı



Kaynak: Özgüç, 1988, Resim 64

[441] Özgüç, İnandıktepe, s. 21
[442] Alp, Üzüm ve Şarap, s. 20

Üçüncü bezeme bandın, kutsal yatak üzerinde oturan tanrı çiftine doğru ilerleyen tören alayını gösterilir (Resim 67)[443]. Özenle yapılmış yatağın üzerinde yer alan figürlerin iki tanrı tasviri olduğu düşünülür. Dizleri çeneye doğru çekilerek oturur durumda, üzerinde siyah elbisesi olan tanrıça görülmektedir. Karşısında oturan tanrının elbisesi krem renkli ve ayakkabıları tanrıça gibi kırmızıdır. Erkek elini kadının duvağını kaldırmak için uzatmıştır. Burada betimlenen sahne maalesef tam değildir. Kutsal yatağın önünde *GANNUM* Hititçesi kištu- denilen desteğin üzerinde kurban ekmeği küpü metinlerde ^{DUG}*haršiyalli*- bulunur. Sunağın önünde kerpiç mabet yükselmektedir[444]. Tanrının evi olarak bilinen *šiunaš pir* üzerinde üç müzisyen yer alır[445]. Bu betimlenen yerin tanrıya yapılan ibadetlerin sunulduğu küçük bir tapınak olduğu da düşünülmektedir[446]. Bu da hemen akla damda yapılan diğer dinsel törenleri getirir. KBo IV II I 25 (CTH 64); EGIR-ŠU-ma ^{SI}ša-wi$_5$-it-ra šu-uh-hi par-ra-ya-an-zi "*sonra onlar damdan boynuzları üfler*" ibaresi biraz sonra verilecek olan damda yapılan müzikli sahneyle paralel örnek teşkil eder. Burada gösterilen netice damda yapılan törenlerde müzik aletlerinin kullanıldığı sonucunu getirir[447]. Figür 27, *šiunaš pir* üzerinde çalpara çalan kadın ellerini havaya kaldırarak baş hizasında tuttuğu çalparayı icra eder. Çalparacının sola dönük vücut profilden verilmiştir. Ortada yer alan figür 28 ise duruş ve kıyafetler konusunda çalpara çalan kadını anımsatır, uzun mantolu ve dans eder durumdadır. Figür 29 bağlama çalmakta yüzü dans ve çalpara çalan kadınlara dönüktür baş ve vücudunun bazı kısımları eksiktir[448]. Çalpara çalan kadın icracıları diğer çalpara çalan kadınlarda olduğu gibi tamamen profilden verilmişlerdir. Saçları kıyafetleri kulaklarındaki aksesuarları aynıdır. Ellerini göğüs hizasından biraz daha yukarda tutarak çalpara çalmaktadırlar. Çalparanın üzerinde yivler yer almaktadır. *šiunaš pir*'nin arkasında ellerinde iki adet kavisli kılıç tutan figür 30 ve 31 yer alır. İki elleriyle kavramış oldukları kılıçları baş hizasından itibaren taşımaktadırlar. Kısa elbiseli ve tamamen profilden yapılmışlardır. Bunları izleyen figür 32'nin belden aşağı kısmı eksik olan lir çalan icracıdır. Lir tam olarak korunmuş ve bütün detayları okunuyor. Figür cepheden

[443] B. Dinçol, Hititlerde Müzik, s. 52
[444] Özgüç, İnandıktepe, ss. 21-22
[445] Alp, Üzüm ve Şarap, s. 20
[446] Darga, Hitit Sanatı, s. 63
[447] D. Alparslan, Eylem, Çağrı ve Sahne Oyunları, s. 49
[448] Alp, Üzüm ve Şarap, s. 20

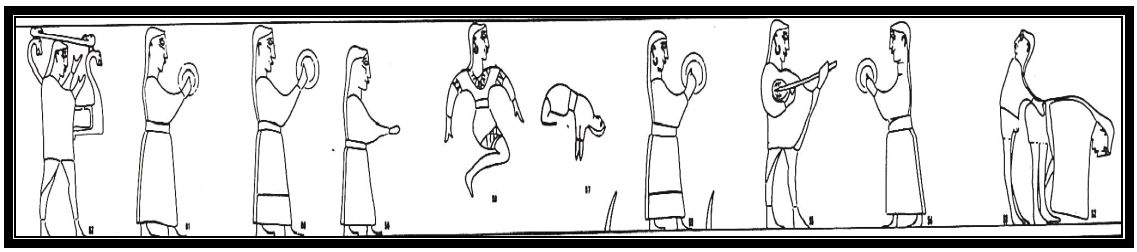
verilmiş bir ayağı önde yer alır. İcracının elleri teller üzerinde betimlenmiştir. Lir rezonatörünün altında yere konması için iki küt ayak görülür[449]. Çalgıcının arkasında düğüne hediye götüren figür 33, elinde iki ayaklı sehpa taşımaktadır. Onu takip eden 34. figür kalmuš adında litus taşıyan görevlidir. Kalmuš arkasında 34 ve 35. figürler rahipti, dua eder şekilde yürümektedirler[450]. Vazonun son iki figürü olan 36 ve 37. figür iki kadın çalparacıydı. Bellerinde kırmızı püsküller bulunurken, çalparalarda yivlerle süslüdür[451]. Göğüsten biraz daha yukarıya kaldırdıkları çalparaları çalarken gösterilirler. Çalparacıların üstlerinde oldukça süslü kıyafetlere bulunur. Çalgı aletlerine bakıldığında lirin yanında çalparaların çalınıyor oluşu bize Erken Hanedanlar Dönemi'ne ait Sümer lirlerinin eşlikçisi olan çalparaları getirmelidir. Bu iki enstrümanın oluşturduğu müzikli ahenk, Hitit dini ritüellerinde ayrılmadığını gösterir. Bu iki aletin birlikte çalınışının aslında daha eski dönemlerden beri sevilerek icra edildiğini ve ortak paydanın merasim serenomisine katığıdır. Figürlerin kıyafetleri, özellikle başlarına örtükleri örtünün omuzlarda aşağıya indiği ve kuşak bağının altından devam eden uzun örtüler olduğu görülür. Bu örtü tıpkı Yazılıkaya'daki Hitit kabartmalarında yer alan tanrıçaların melon şeklindeki başörtüsünün altından sarkan uzun şalla benzemektedir ki, bu şalda kuşak içine sokulmuştur[452].

İnandık vazosunun dördüncü ve son bezeme bandını kutsal birleşme sahnesi oluşturur. (Resim 68). Kutsal birleşmede görülen figür 38'in bir prens olduğu düşünülmektedir. Prens, hafif öne eğilerek figür 39'da betimlenmiş tapınak fahişesine, metinlerde *MUNUS*KAR.KID, uyguladığı ritüel seks sahnesi görülür. *MUNUS*KAR.KID, kollarından aşağıya sarkan uzun yarım bir pelerin giymiş, ellerini toprağa kavuşturmuştur. Prens ayakta, yüzü karşılıklı çalpara çalan figür 40 ve 41 dönüktür. Kadınlar belden kemerli uzun bir elbise içinde profilden verilmişlerdir. Belden kemerli kıyafetleri diğer çalparacı kadınlarda görüldüğü gibi etek kısmında süsleme yer almaz. Diğer bir fark ise çalpara çalan kadınların boynu, figürlerin boyunlarından daha uzundur. Bu kadınların hem çalpara çaldığı hem de şarkı

[449] Özgüç, İnandıktepe, s. 22
[450] Alp, Üzüm ve Şarap, s. 20
[451] Özgüç, s. 23
[452] Ardzinba, s. 68

söylediği düşünülmektedir[453]. İki çalgıcı kadın, metinlerde ^{MUNUS}*hazgara*, arasında bağlama çalan figür 42 yer alır. Bağlamacı icra esnasında vücudunun dörtte üçü dönük, baş ve belden aşağı kısmı profildendir. Kısa ve yırtmaçlı elbiselidir. Bir ayak önde yer alır ve icra tarzı diğer bağlama tutuş şekilleriyle aynıdır. Bağlama küçük gövdeli ve küçük saplıdır. Figür 43 havada parende atar şekilde tamda gösterisini yaparken betimlenmiş bir akrobattır. Figür 44 bir dansçıydı. Dansçının baş ve belden aşağı kısmı profilden, gövdesi cephedendir. Üzerinde kısa kolu ve diz üstü kemerli dar bir elbise görülür. Elbisenin kolları, etek uçları ve yakası süslüdür. Kolları her iki yana açarak, dizleri hafif büküp zıplar tarzda dans gösterisini sunar. Figür 45, uzun bir elbise giyinmiş, oynayan (?) bir kadındı. Figür 46 ve 47 çalparacı kadınlardır. Ayakta, göğüs ve baş arasında tutukları yivli çalparalarını çalarken çalparacılar, profilden verilmiştir. Kemerli, uzun kıyafetle betimlenmişlerdir. Figür 48, lir icracısıdır[454]. Lir çalan çalgıcı için metinlerde görülen isim ^{LU}kinirtalla olması olasıdır. Bu bezeme bandını diğerlerinden ayıran en önemli ayrıntı, üzerinde yer almış olan kutsal birleşmedir.

Resim 68: İnandık Vazosu 4. Bezeme Bandı



48 47 46 45 44 43 41 42 40 38 39

Kaynak: Özgüç, 1988, Resim 64

Burada betimlenen cinsel birleşme eylemi çalpara, lir, bağlama çalan müzisyenler eşliğinde yapılmaktadır işte bu ayrıntı diğer rölyefli vazolardan kendisini ayıran en önemli hususdu[455].

[453] Özgüç, İnandıktepe, s.57
[454] Alp, Üzüm ve Şarap, s.19
[455] Kushnareva, s.105

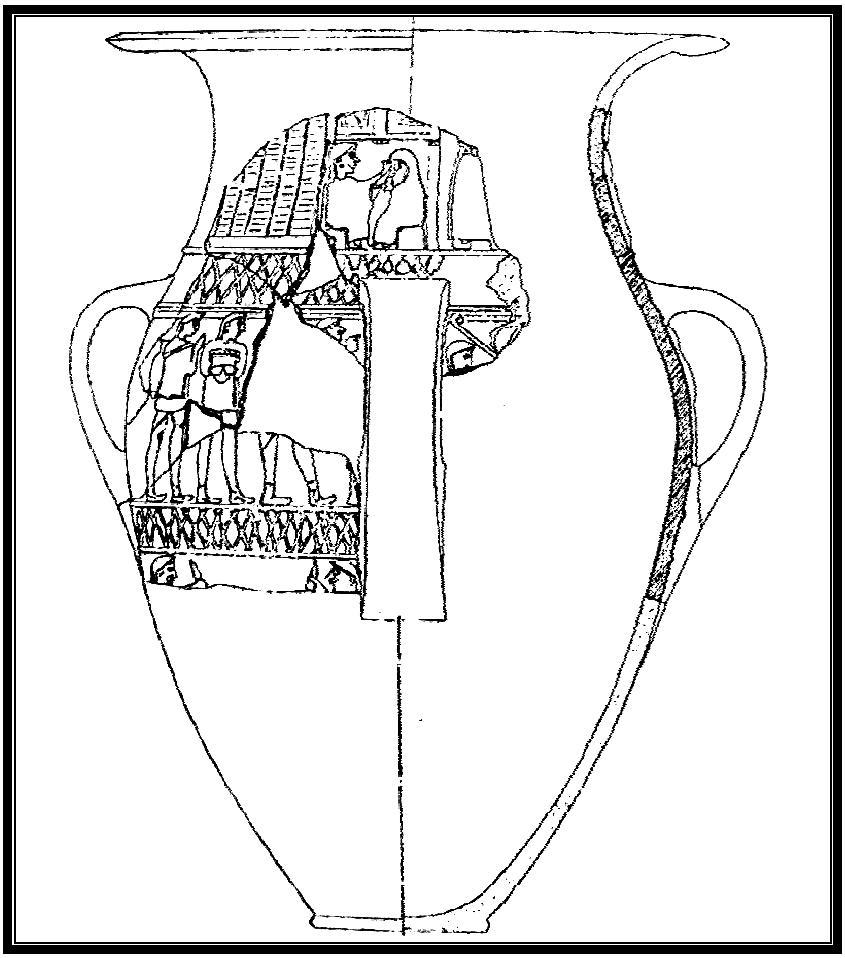
Genel bir değerlendirme yapıldığında İnandık kült vazosu, dini bir törenin, kutsal izdivaç ritüelini, safhalarını, başlangıçtan sonuna kadar sahneler halinde sunmuştur. Figürler hareket halindedir. Kabartmalar arasında üç çeşit müzik aleti görülür. Bunlar: lir, bağlama ve çalparadır[456]. İnandık vazosu üzerinde betimlenen lirler süslemeli, kıvrımlı kolludur. Bu lirlerin rezonatörü dikdörtgendir. Tellerin sayısı hakkında kesin bir yargıya varmak güçtür. Bu tip lirlerin Hitit İmparatorluğu'ndaki dağılımına dair bilgi henüz mevcut değildir. Kökeni tam net olmamasına karşın kıvrım kollu oluşu basit Anadolu kutu lirlerinden türemiş olduğunu gösterir[457]. Hitit bayram ritüellerinde sıkça belgelendiği görülen müzik, tören sırasında yapılan bazı hareketlere eşlik eder[458]. Bu vazoda da bir özel hareket yapılırken arka fonda bir çalgı ile müzik yapılmakta olduğu görülür. Lir ve bağlama çalan çalgıcılar erkek, çalpara çalanlar kadındır. Bütün çalgıcıların ayakta ve çalar vaziyette oluşları da dikkat çekmektedir. H. G. Güterbock, K. Bittel ve Tahsin Özgüç, İnandıktepe vazosundaki törenlerin İlkbaharda kutlanan 38 günlük AN.TAH.ŠUM bitkisi bayramlarından biri olduğunu ve İmparatorluk Çağı'na ait bu bayramın köklerinin tasvir sanatındaki örneklerine göre, Erken Hitit Dönemi'ne kadar indiği kabul edilmiştir[459]. Bu bayrama ismini veren çiğdemin ilk çiçeğini açtığı zaman kutlanırdı. Kutlamalar sırasında hayvanlar kurban edilir, tanrılara tahıl ve içecek sunulur[460]. İnandık vazosu örnekler arasında en sağlam kalmış olan ve bütün aşamaları nerdeyse betimlenmiş bir bayram törenini anlatır.

[456] Özgüç, s.24
[457] Helvacı, s.85
[458] D. Alparslan, Eylem, Çağrı ve Sahne Oyunları, s.120
[459] Yıldırım, Eski Hitit Çağı, s. 350
[460] Tuba Ökse, "Eski Önasya'dan Günümüze Yeni Yıl Bayramları, Bereket ve Yağmur Yağdırma Törenleri", New Year Feasts, Fertility and Rain Making Ceremonies since the Early Near East, **Bilig**, Sayı 36, 2006, s. 54

3. 2. 2 Bitik Kült Vazosunda Yer Alan Müzik Sahnesi

Ankara'nın 42 kilometre kuzeybatısındaki Bitik Höyüğünden, köylüler tarafından çıkarılmış olan, insan kabartmalı, iri bir küpün parçaları bulunmuştur. Arık, Bitik'in önemi üzerinde durmuş ve 1942 yazında höyüğü kazmaya başlamıştır. Bu kazılar höyüğün Hitit Dönemi'nde de iskân edildiğini ve münbit Murted Ovası'nın ortasında önemli bir Hitit şehrinin kurulduğunu göstermiştir[461]. Erken Hitit Dönemi'ne (M.Ö.1600) tarihlenen Bitik kabartmalı vazo parçalarının höyüğün kerpiçlik olarak kullanılan ve bu yüzden tahrip gören kuzey yamacından çıkarıldığı tespit edilmiştir (Resim 69) [462].

Resim 69: Bitik Vazosu

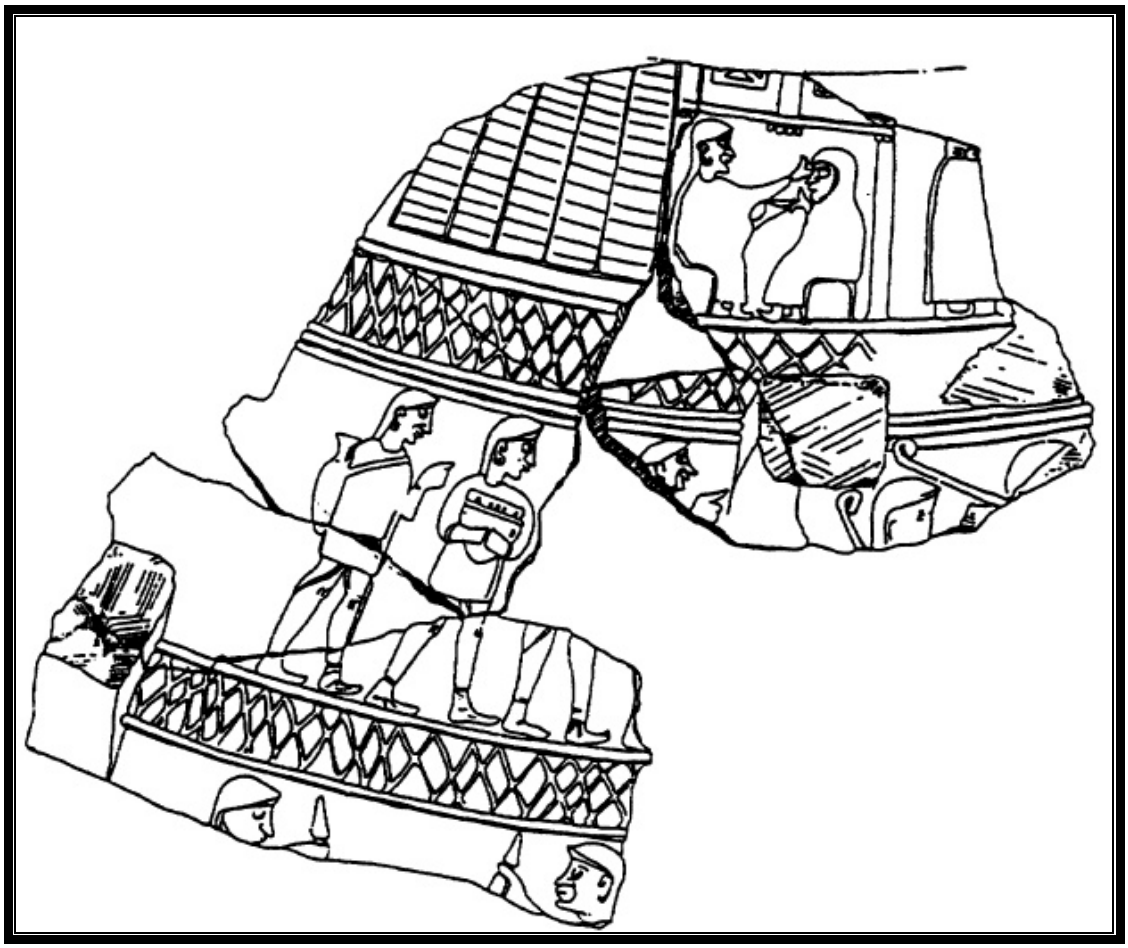


Kaynak: Özgüç, 1958, Resim1

[461] Tahsin Özgüç, "Bitik Vazosu", **Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Dergisi**, Cilt XVI. Sayı:1–2. Ankara, 1958 (Bitik), s.1
[462] Özgüç, Bitik, s.1

Bitik vazosunda kutsal evlilik sahnesine rastlanılmıştır[463]. Boyun kısmında yer alan kutsal evlilik sahnesinde sol elindeki kadehten içki ikram eden erkek, sağ eliyle de karşısında oturan kadının duvağını açmak üzere uzatmıştır (Resim 70). Çarşaf veya pelerini anımsatan giysiler içindeki gelin, sol elini dua jestinde kaldırmıştır[464]. Karşı karşıya oturan iki figür ve onlara arkasını dönmüş durumda, sağa yürür durumda bir kadın temsil edilmiştir. Kadının krem renkli uzun elbisesi bileklere kadar inmiş ve belden aşağısı eksiktir[465].

Resim 70: Bitik Vazo Parçası



Kaynak: Canby, 2002, s.196

[463] Sönmez, s.41
[464] Alp, Üzüm ve Şarap, s.17
[465] Özgüç, Bitik, s.6

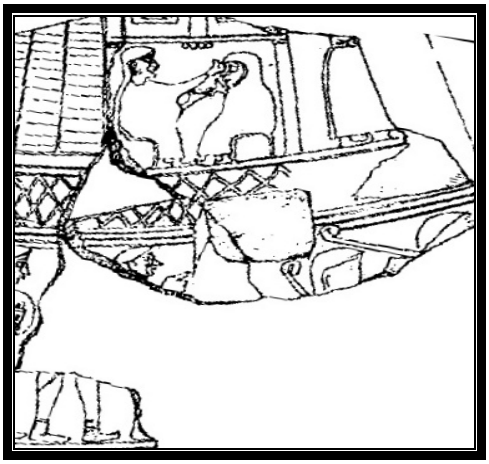
Bitik vazosu üzerinde yer alan kutsal evlendirme sahnesi, ana tema esas alındığında bir kült töreni, EZEN haššumaš getirmektedir[466]. İkinci sahneye gelindiğinde figürlerin yer aldığı alayın dua ve kurban takdim edilme sahnesi görülür. Burada ellerle yapılan dua jesti Hitit tasvirlerinde sıkça betimlenmektedir[467]. Vazonun sağında hediyeler taşıyan iki erkek betimi sağlamdır. Bu figürinler yiyecek ve içki taşımaktadırlar[468]. Solda ise iki figürün sağ omuzlarında uçları kıvrık birer obje taşımış oldukları görülür. Hitit tanrılarının uçları kıvrık lituusları omuzlarında taşıdığı ve Alp, kralların taşıdıklarından oldukça lituuslar farklı olduklarını belirtir[469]. Lituusların, kıvrık kısmının tanrılardakinin aksine yukarı baktığı, ayırıcı diğer bir unsur ise topuz olmamalarıdır. Her ikisinin de çamurdan yapılmış olması, kıvrık kısımlarının bastona birleşmesine sebep olmuştur. Darga, bu aletin bir lituus değil çok telli bir lir olduğunu söylemektedir ve bunu şu cümlelerle ifade etmektedir: "*en sağdaki betimin baş kısmı ve taşıdığı nesneden kalan parçalara göre, çok telli arp taşıyan bir müzisyen olmalıdır"* [470]. Bu çıkarım için verilen en önemli kanıt benzerlikleri açısından diğer kült vazolardaki tasvirlerle karşılaştırmak olacaktır. Lituus taşıyan bu kişilerin tanrılara hediyeler götüren ve onlara ibadet eden alaya rehberlik ederken, tanrılar veya kral ve kraliçeyi temsil edip etmedikleri hakkında kesin bir hükme varmak mümkün değildir[471].

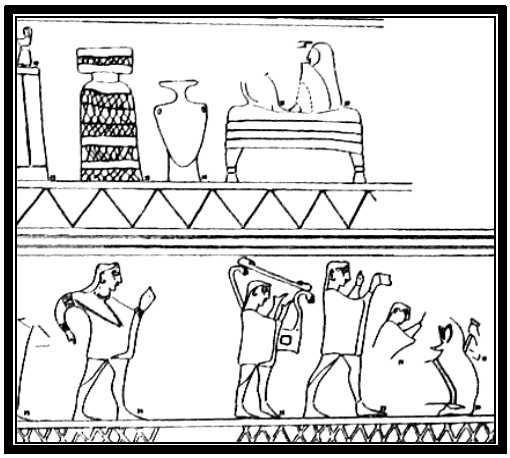
Bitik vazosunun kutsal evlendirme sahnesinin hemen altında yer alan ikinci bezeme bandında figürün elinde tuttuğu objenin yatay uzun bir kol ile dikey yan bir kolla birleştiği görülmektedir birleşim yerinde ördekbaşını anımsatan içe doğru kıvrım lir kolunda yer alan süslemelere benzemektedir. İnandık vazosunda yer alan ana sahne kutsal yatak sahnesidir. Bitik vazosunda olduğu gibi sahnenin hemen altında yer alan lir çalan çalgıcı görülmektedir. Lirin yatay kolu Bitik lirini anımsatmazken dikey kolu ve süsü Bitik liriyle benzerlik göstermektedir. Büyük Hüseyindede vazosunun diğerlerinde olduğu gibi kutsal yatak üzerinde yapılan işlem

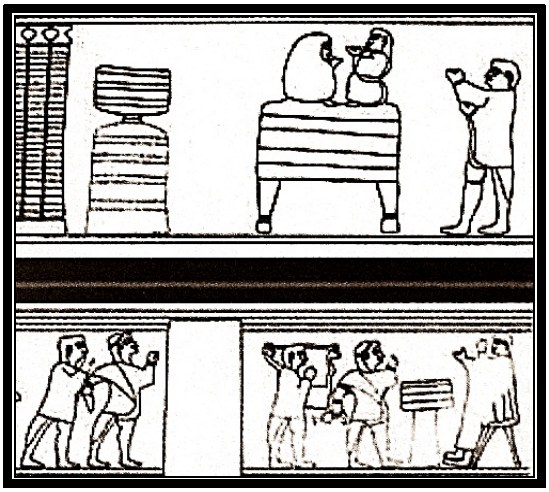
[466] Darga, Hitit Sanatı, s.56
[467] Özgüç, Bitik, s.7
[468] Darga, Hitit Sanatı, s. 56
[469] Sedat Alp , ^{GIŠ} kalmuš "Lıtuus" and HUB.BI "Earring" in the Hittite Texts, **BELLETEN** XII/46, Türk Tarih Kurumu Yayınevi, 1948, ss. 403-414
[470] Darga, Hitit Sanatı, s. 56
[471] Özgüç, Bitik, s.7

sahnesinin hemen altında diğerlerinde olduğu gibi lir çalan görevli yer almaktadır. Tasvir edilen lirin dikey ve yatay kollarının benzerliği dikkat çekicidir. Bezeme bantlarında ana konuyu teşkil eden kutsal yatak ve evlendirme betimlemelerinin altında bulunan sahnenin arasında bir düzen olduğu düşünülürse Bitikteki ana sahnenin altındaki çalgının lir olma olasılığı güçlenmektedir (Resim 71). Ayrıca dikey ve yatak kolların Büyük Hüseyindede liri ile benzerliği de dikkat çekicidir. Bu yaklaşımla Bitik vazosunda yer alan aletin lir koluna ait olabileceği ve figürün bir lir icracısı olduğu fikri akla yakın gelmektedir. Elbette tüm bunlar sadece bir çıkarımdır. Bu konuda çeşitli görüşlerin varlığından yukarıda bahsedilmiştir.

Resim 71: Bitik Vazo Parçası, İnandıktepe Vazo ve Büyük Hüseyindede Vazo Fragmanı



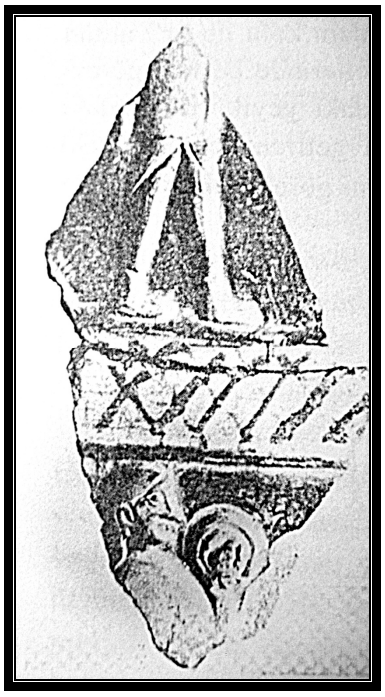




Kaynak: Yıldırım, 2008, 58, Martıno, 2002, s. 118, Canby, 2002, s.196

Bitik vazosunun büyük parçaya yapıştırılamayan üç parçadan birinde vazonun sonuncu tasvirli sahnesine ait olan çalpara çalan küpeli figürün profilden işlendiği saçlarının siyah, yüzü ve ellerinin kırmızı, çalparanın ise krem renkli olduğu görülür (Resim 72)[472].

Resim 72: Bitik Vazo Parçası, Çalparacı



Kaynak: Alp, 1999, s.25

[472] Özgüç, Bitik, s.56

Bitik vazosuna ait kırık parça üzerinde, korunmamış olan boğayı kurban etme ritüeline eşlik eden, çalparacı kadın betimlenmiştir. Çalgının tipi Kültepe çalparasını anımsatmaktadır[473].

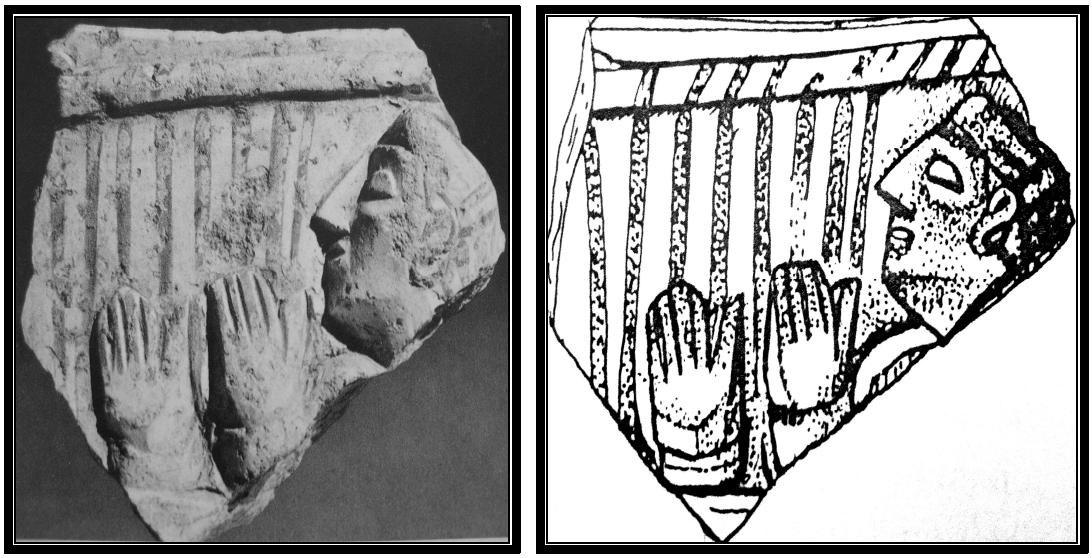
3. 2. 3 Boğazköy Kabartmalı Vazo Parçaları Üzerinde Yer Alan Çalgı Aletleri Dans ve Akrobasi

Hititlerin başkenti Hattuša'da ilgi çekici konuların betimlendiği kabartmalı kap parçaları bulunmuştur. Hattuša'da İnandıktepe mabedi ile çağdaş katlarda bulunmuştur. Kabartmalı vazo parçalarındaki çalgıcıların, dansçıların tekniği, çalgıları ve birçok yönden Bitik-İnandıktepe vazolarından farksızdır[474].

Boğazköy kabartmalı vazo parçalarından biri üzerinde lir çalan icracı görülmektedir. Aşağı şehir kazılarında J/20, konut 13 ile sur arasındaki yıkıntı toprak içinde bulunan bu parça üzerinde 7 telli lir görülmektedir[475]. İcracının başında saçlarını örten kalot bulunur. Yüz profilden verilirken çıkık bir burun görülmektedir. İfadeye dikkatlice bakıldığında hem liri icra edip hemde şarkı söylediği anlaşılmaktadır[476]. İkinci parça Aşağı Şehirde tabaka Ib'de bulunmuştur. Kült sahnesini içeren kabartmalı vazo parçası üzerinde lir çalan bir erkek figürü görülmektedir (Resim 73) [477]. Bu parça üzerinde yüksek kabartma olarak 8 telli lir icracının başı ve iki eli görülür. Müzisyen başını hafif yukarıya kaldırmış, burun düz, çenenin kuvvetli çıkıntısı dikkat çekmektedir. İnandıktepe vazosunun üzerinde yer alan iki kişinin taşıyarak çaldığı, üst kısmı düz bir kenarla biten, ördek başlı süslemeli liri anımsatmaktadır[478]. İcracının parmaklarının detaylı olarak teller üzerinde verilmesi icra anını gösterir. Genellikle şarkı söylenirken lirin eşlik ettiği bu sahnede de lir çalınıp şarkı söylendiği düşünülmektedir[479].

[473] Alp, Üzüm ve Şarap, s.25
[474] Özgüç, Bitik, s.37
[475] Bakınız Boehmer lev.IX,
[476] Darga, Hitit Sanatı, s.64
[477] Alp, Üzüm ve Şarap, s.24
[478] Darga, Hitit Sanatı, s.64
[479] Sipahi, Yeni Bir Sahne, s.69

Resim 73: Boğazköy Vazo Parçası, Lir İcracısı

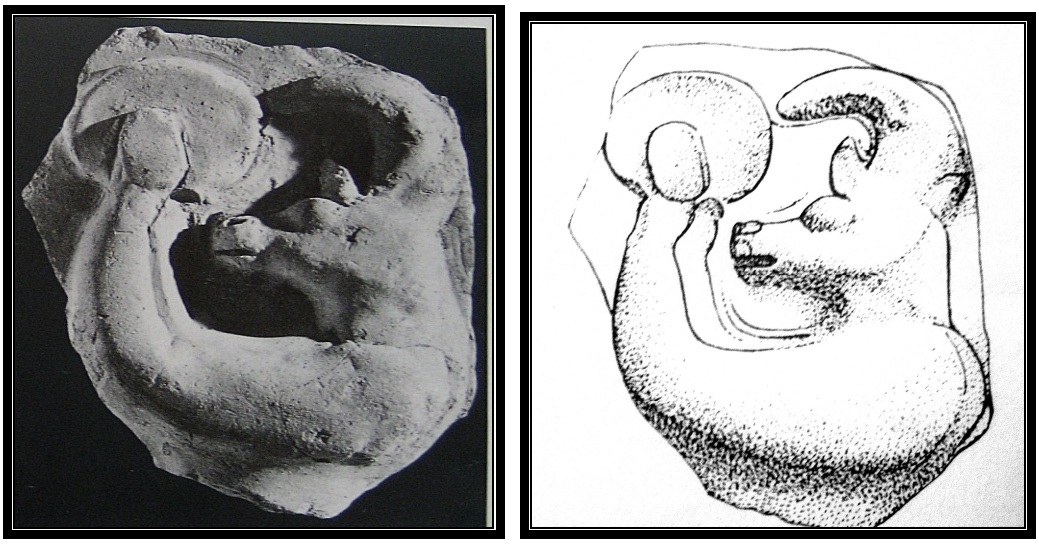


Kaynak: Darga, 1992, s.65

Boğazköy'de bulunan L/8 kazı alanında vazo parçası ele geçmiştir. Bu parça üzerinde koçbaşı, bazı kaynaklarda boğa başı, olarak geçen maskeli müzisyen görülmektedir (Resim 74). Maskeli müzisyenin elinde tef görülür. Boğa başı olduğu düşünülen bu betimde Ugarit'te gün ışığına çıkarılmış üçlü tanrısal grubun orta figürüne yani boğa başlı olan betimine benzemektedir[480]. Aynı zamanda Boğazköy'de 20 no.lu tapınakta bulunan fil dişinden yapılmış üç tanrılı kompozisyonunda yer alan boğa başlı ya da maskeli fırtına Tanrısını getirir. Eğer bu boğa maskesi takmış figür ise akla hemen boğa dansı gelmektedir[481].

[480] Darga, Hitit Sanatı, s. 65
[481] Özgen Acar, "Yunana Tiyatrosunda Hitit İzleri", **Anadolu Medeniyetleri Müzesi Konferansları**, T.C. Kültür Bakanlığı Anıtlar ve Müzeler Genel Müdürlüğü Anadolu Medeniyetleri Müzesi, Ankara 2002, s.26

Resim 74: Boğazköy Vazo Parçası, Küçük Deri Gerili Çalgı



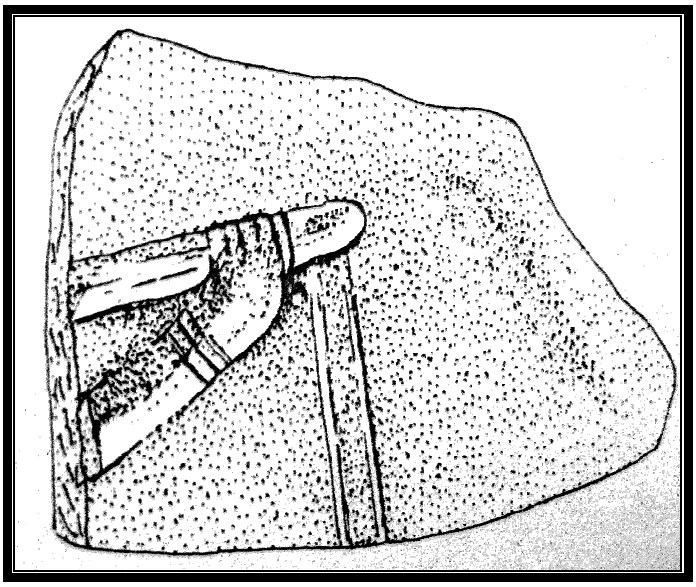
Kaynak: Darga, 1992, s.61

Geçmiş bilgilere bakıldığında müzisyenler, bir taraftan müzik icra ederken diğer taraftan uygulamalara bağlı kalarak çeşitli rollerde üstleniyorlardı. Belgelerden bilindiği üzere törenlerde görev alan "köpek adam", "aslan adam", "boğa adam" gibi tiplemelerin, canlandırdıkları hayvanlar gibi hareketler yapıp, şarkı söyledikleri çalpara ve küçük deri gerili çalgı çaldıkları bilinir bu görsel veride de bunu görmek mümkündür[482]. Bayram töreninde küçük deri gerili çalgı çalan maskeli adam[483] , kollarını baş hizasında kaldırmıştır. Boynuzlar içe doğru hafif kıvrılmış, yüzü hafif örter. Boynuz altından küçük kulaklar görünür. Gözler yuvarlak ve dışarıya doğru çıkıktır. Maskeli çalgıcının çene ve burnu dağ keçisini anımsatır. Profilden verilmiş olan bu parçada ayrıntılar kolayca seçilmektedir[484]. Erken Hitit Dönemi'ne ait bir başka örnek, Boğazköy kabartmalı vazo parçasında görülür. Bayram töreninde bağlama çalan bir erkek betimlenmiştir[485]. Küçük gövdeli ve uzun saplı olduğu

[482] Elbaş, s. 248
[483] Alp, Üzüm ve Şarap, s. 30
[484] Boğazköy, Erken İmparatorluk tabakası olarak tarihlendirilen NWH 6 tabakasının dolgusunda bulunması vazo parçasının Geç değil daha erken bir tabakaya ait olduğunu gösterir. Eski Hitit Çağı'nda benzer örneğin olmayışı fakat üslüp olarak dönemin kabartmalı seramikleri ile benzer özellikler taşımaktadır. Bakınız Fikri Kulakoğlu, **Orta Anadolu'da Eski Hitit Krallık Çağı Seramiği**, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 1997, s. 105, dipnot. 667
[485] Alp, Üzüm ve Şarap, s.26

düşünülen[486]. Bu küçük parça üzerindeki yalnız bağlamanın sapı, çalgıcının kolu ve eli görülmektedir (Resim 75). Daha önceki örneklerde de görülen bağlama püskülleri iki ipten oluşmuştur. Kolunda yer alan iki bilezik Alişar'da bulunan bir başka bağlamacıda iki bileziği hatırlatır (bkz. Resim 81).

Resim 75: Boğazköy Vazo Parçası, Bağlama



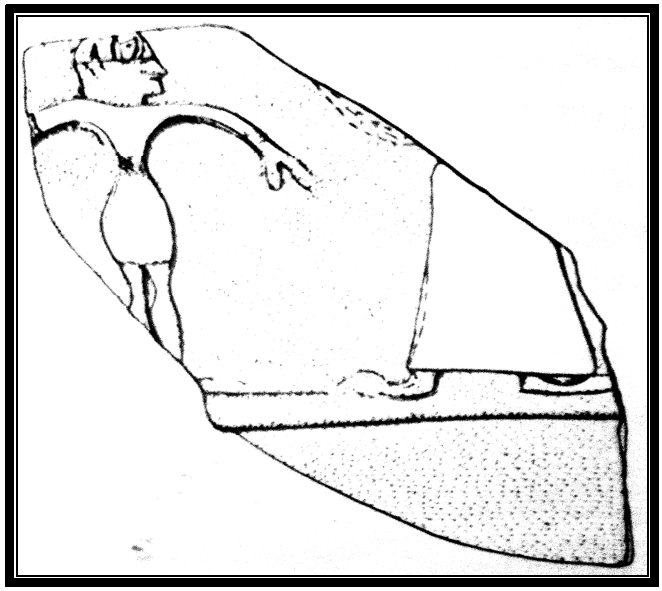
Kaynak: Alp, 2003, s.74

Boğazköy'de Erken Hitit Dönemi'ne ait üç vazo parçası kült vazosuna aittir. Bu parçaların bir bayram töreni sahnesine ait olduğu sanılır. Bunlardan biri İnandıktepe vazosunda görülen ayinle ilgili seks sahnesine eşlik eden dansçıyı anımsatan bir parçadır[487]. Boğazköy'de bulunmuş, olan figürün bacakları birleşik, kolları her iki yana açıktır (Resim 76). Dansçının üzerinde dar, diz üstü, kısa, kemerli bir elbise görülür. Dansçının kıyafeti, İnandık vazosunda görülen akrobat ve dansçı ile aynıdır. Her iki vazoda dansçıların kollarını her iki yana açmaları, ayaklarını birleştirmeleri ve kıyafetlerinin aynı oluşu bir sonraki hareketin İnandık vazosundaki dansçının zıplaması veya Boğazköy'de yer alan dansçı gibi düz durması ile

[486] B. Dinçol, Hititlerde Müzik, s.53
[487] Alp, Üzüm ve Şarap, s.51

sonlanabilir. Bu dansçılar aynı gösteriyi sunuyor olabilirler. Zira kol açıklığı, ellerin duruşu, başın pozisyonu ve bacakların birleşmesi nerdeyse aynıdır.

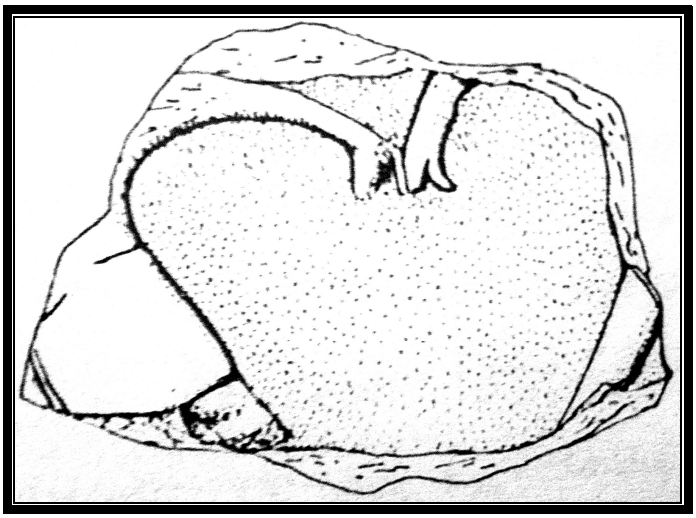
Resim 76: Boğazköy Vazo Parçası, Dans eden Figür



Kaynak: Alp, 1999, s.51

Bayram törenine ait bir başka vazo parçası üzerinde yalnız vücutlarının küçük bir bölümü ve kolları görülen iki figürün yakın mesafede dans ettikleri görülmektedir. El ele dans ettikleri düşünülen bu figürler Erken Hitit Dönemi'ne tarihlenmektedir (Resim 77). Kollarını açmış olan figürlerin elleri birbirine değecek mesafede bulunmaktadır. Sol tarafta yer alan figürün üzerinde kısa, diz üstü bir kıyafet görülür. Sağda yer alan dansçının da aynı kıyafetler içinde olması muhtemeldir.

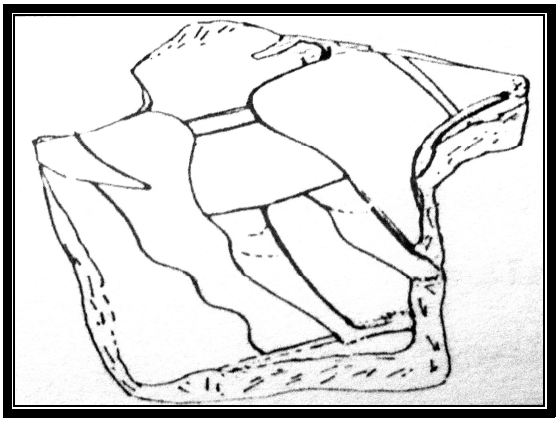
Resim 77: Boğazköy Vazo Parçası, Dans eden Figürler



Kaynak: Alp, 1999, s.51

Boğazköy'de bulunan diğer bir parça, üzerinde baş ve kollarının eksik olduğu bir figür yer alır. Bacak ve kollarını açmış olan bu figürün dans ettiği düşünülmektedir (Resim 78). Dansçının üzerinde vücudunu saran kısa, diz üstü, kemerli bir kıyafet yer alır. Dansçının gövdesi cepheden bacakları profilden verilmiştir. Dansçının bacakları hafif aralanmıştır.

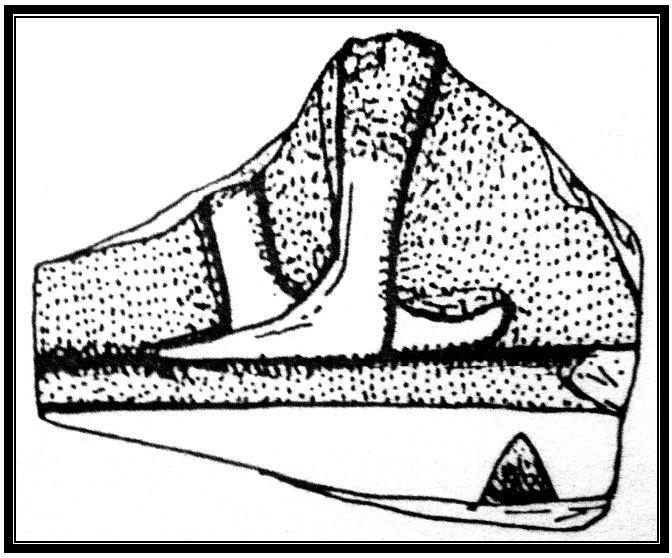
Resim 78: Boğazköy Vazo Parçası, Dans eden Figür



Kaynak: Alp, 1999, s.51

Boğazköy'de bulunmuş diğer bir parça karşılıklı dans eden iki figürün yalnız ayaklarının sağlam kaldığı parçadır (Resim 79). Ayaklarının duruşu karşılıklı dans ettiklerini göstermektedir. Erken Hitit Dönemi'ne tarihlenen bu parça bir kült vazosuna aittir[488].

Resim 79: Boğazköy Vazo Parçası, Dans eden Figürler



Kaynak: Alp, 1999, s.51

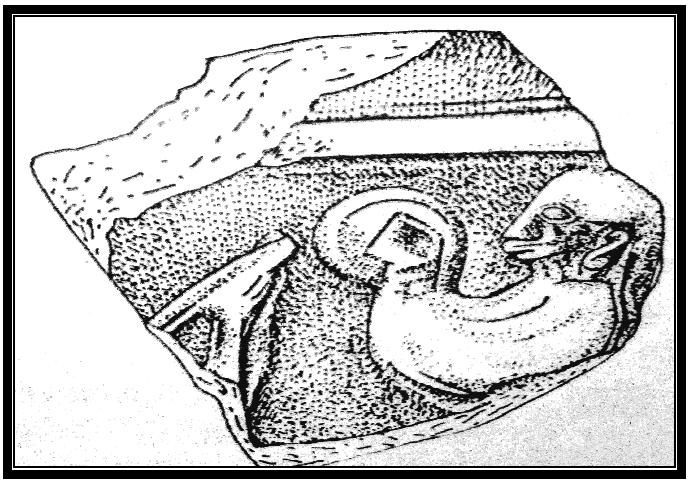
Boğazköy'de bulunmuş olan bu vazo parçalarının maalesef kırık olmasından ötürü tam olarak nasıl bir sahnenin içinde yer aldığı saptanamamış olsa da Sedat Alp'in belirttiği gibi bir bayram törenine ait olabileceğidir. Kırık parçalarda betimlenen dans sahneleri olasılıkla müzik eşliğinde yapılıyordu. Bu tip etkinliklerin yapıldığı diğer görsel malzemede bunu desteklemektedir.

[488] Alp, Üzüm ve Şarap, s.51

3. 2. 4 Alişar Kabartmalı Vazo Parçaları Üzerinde Yer Alan Çalgı Aletleri

Alişar'da bulunan vazo parçası üzerinde betimlenmiş olan çalparacının Bitik'tekinin aksine sola müteveccihtir[489]. Bu parça üzerinde bayram töreninde karşılıklı, çalpara ve bağlama çalan icracılar görülmektedir (Resim 80)[490]. Fakat oldukça hasarlı olan figürlerden çalparacı kadının yalnız belden yukarı kısmı dururken, bağlama çalan çalgıcının sol eli ve bağlama sapı görülmektedir.

Resim 80: Alişar Vazo Parçası, Çalpara ve Bağlama İcracısı

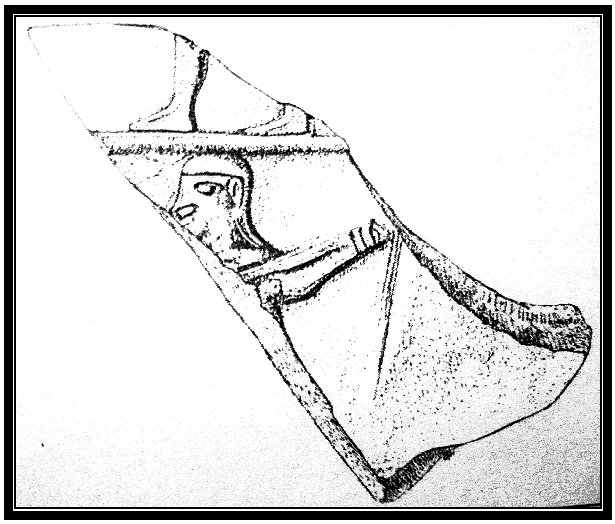


Kaynak: Alp, 2003, s.74

Boğazköy ve Alişar kabartmalı vazo parçalarında görülen bağlamalar diğer kabartmalı vazolardan farklı olarak sap uçlarındaki püsküllerle ayrılmaktadır[491]. Alişar'da bulunan vazo parçası üzerinde bağlama icracısı görülür (Resim 81). Figürün yalnız bağlama sapı, başı ve sol kolu sağlam olarak kalmıştır[492]. Bağlamanın sapında püskül, sarkmaktadır. Sağa dönük çalgıcının yüzü karakteristik özellikler taşır. Başında yuvarlak takkeyi anımsatan arkaya doğru uzanan ve omuzda sonlanan bez parçası bulunur. Sapına bakarak ne yazık ki gövdeyle ilgili bilgi verilmemektedir

[489] Özgüç, Bitik, s.11
[490] Alp, Üzüm ve Şarap, s.25
[491] B. Dinçol, Eski Önasya, s.31
[492] Alp, Üzüm ve Şarap, s.26

Resim 81: Alişar Vazo Parçası, Bağlama İcracısı



Kaynak: Alp, 1999, s.26

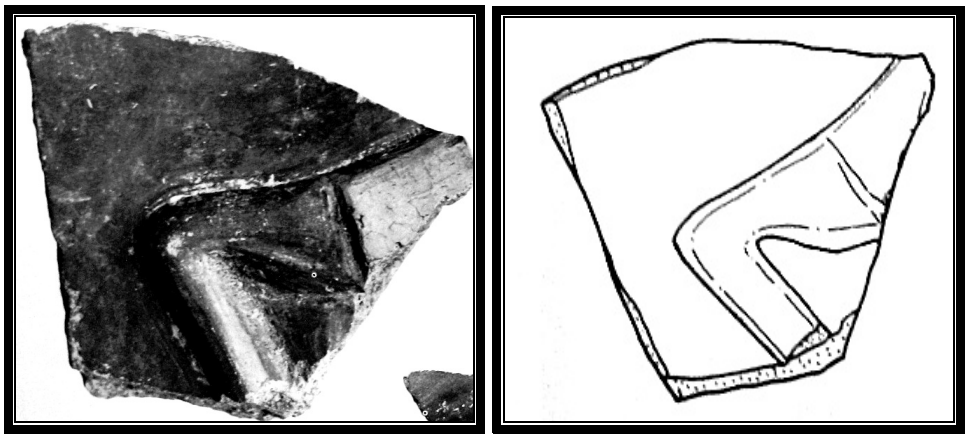
3. 2. 5 Eskiyapar'da Bulunmuş Olan Kabartmalı Vazo Parçaları Üzerinde Çalgı Aletleri ve Akrobasi Gösterisi

Eskiyapar kazılarında Erken Hitit Dönemi yapı katında, dini bir yapının parçası olduğu düşünülen oda da önemli sayıda kabartmalı vazo parçaları bulunmuştur. Burada bulunan seramik parçaları altı ayrı vazoya aittir[493]. Erken Tunç Çağından günümüze kadar iskan edilmiş olan höyüğün özellikle güneydoğu kesiminde sağlam vazo ve vazo parçaları bulunmuştur[494].

Eskiyapar'da bulunmuş olan vazo parçalarının tekniği, figürlerin üslubu Bitik-İnandıktepe vazolarının benzerleridir. İlk örneğimiz bir akrobat figürüdür. Figürün sağ bacağı korunmuş, ayağı eksiktir (Resim 82). Figür, kalçalara kadar inen krem renkli bir elbiseye içindedir. Havaya sıçrayarak bacaklarını sert bir şekilde bükmüş ve arkaya doğru düz olarak uzatmıştır[495].

[493] Özgüç, İnandıktepe, s.49
[494] Kulakoğlu, s.16
[495] Özgüç, İnandıktepe, s.50

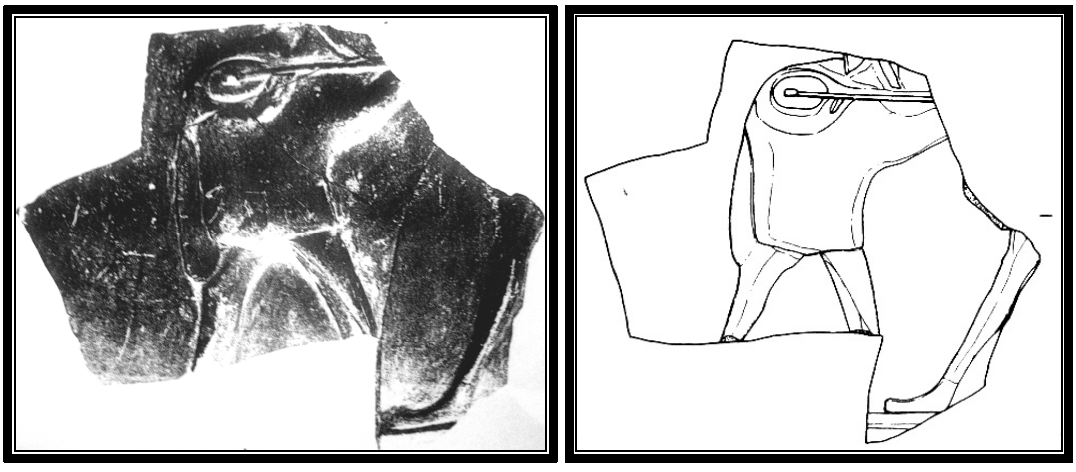
Resim 82: Eskiyapar Vazo Parçası, Akrobat



Kaynak: Özgüç, 1988, levha 71/3

Eskiyapar'da bulunmuş olan, beşinci vazoya ait olduğu sanılan iki parça teknik olarak Erken Hitit Dönemi'ne ait Alaca Höyük gri renkli seramik tekniğinden farksızdır. Vazo parçalarından biri üzerinde bağlama icracısı görülür (Resim 83). Bağlamacının başı, bacaklarının dizden aşağısı, sol eli eksiktir. Bağlamacının, oval gövdeli bir bağlama çaldığı görülür. Bağlama, küçük gövdeli ve uzun saplıdır. Sağ elin üç parmağı bağlama çalar durumda[496].

Resim 83: Eskiyapar Vazo Parçası, bağlama İcracısı

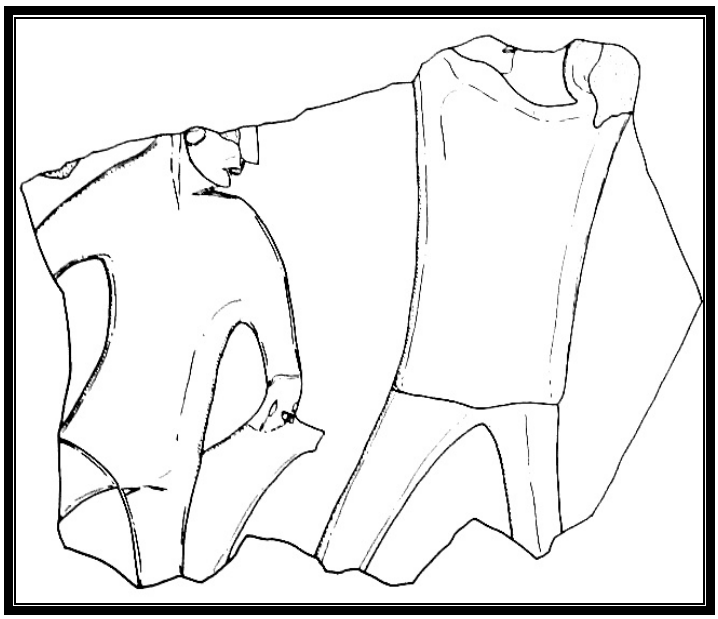


Kaynak: Özgüç, 1988, levha 74

[496] Özgüç, İnandıktepe, s.51

Gövde cepheden, bacaklar profilden verilmiştir. Diğer çalgılara göre bağlamanın çalış tekniği daha fazla seçenek sunması bu örnekte de bu rahatça görülür[497]. Diğer bir parça üzerinde ise başı, kollar ve dizlerden itibaren eksik bir figür görülür. Figürün üzerinde bele kadar uzanan pelerin görülür. Figür iki kolunu dua jestinde kaldırılmış olduğu ya da hediye taşıdığı düşünülür. Başka bir görüşe göre figürün çalpara çaldığı düşünülmektedir (Resim 84). Bu figürün hemen arkasında uzun kollu ve kısa elbise giyinmiş olan akrobat gösteri yapmaktadır. Akrobattın başı, bacakları profilden, gövdesi cepheden verilmiştir. Eksik olan bu figürün paraleli İnandıktepe kült vazosunda görülür. Bu durumda yanındaki figürün çalpara çalan bir icracı olma ihtimali yüksektir. Arkasındaki figürün bir akrobat olduğu düşünülmektedir[498].

Resim 84: Eskiyapar Vazo Parçası, Akrobat ve Çalparacı (?)



Kaynak: Özgüç, 1988, levha. 74

Eskiyapar'da bulunan bu vazo parçalarının paraleli olan diğer kült vazolar üzerinde yer alan sahnelerle karşılaştırılarak çıkarımlar yapılmaktadır. Bunun

[497] B. Dinçol, Eski Önasya, s. 28
[498] Özgüç, İnandıktepe, ss. 51-52

neticesinde vazo parçaları üzerinde görülen çalgıcıların, dansçıların ve akrobatların kültsel bir merasim alayı içinde oldukları aşikârdır.

3. 2. 6 Büyük Hüseyindede Vazosu Üzerinde Yer Alan Müzik ve Dans Gösterisi

Hüseyindede Tepesi 1997 yılında Çorum ilinde sürdürülen yüzey araştırmaları sırasında keşfedilmiştir. Hüseyindede, yöredeki halk tarafından bu isimle anılmaktayken haritalarda Hüseyinbaba olarak geçmektedir. Hüseyindede Tepesi, Çorum ili Sungurlu ilçesine 30 km uzaklıktaki Yörüklü Beldesi'nin 2,5 kilometre güneybatısında yer almaktadır. Hüseyindede'nin güneybatısında kalan Boğazköy 44 kilometre mesafedeyken, İnandıktepe ise 60 kilometre mesafede yer almaktadır[499].

Erken Hitit Krallık Dönemi görsel sanatının en seçkin örneklerini veren eserlerden biri kabartmalı vazolardır. Kült vazolar bilindiği üzere mabet eşyaları arasında en önemli kült objeleridir. Hüseyindede kült vazosu, Hüseyindede Tepesi'nin güney ucunda Ağburun mevkiinde kaçak bir kazı sonucu bulunmuştur. 1. ve 2. bezeme bantları ve vazonun dip kısmı bulunur, daha sonraları yapılan kazı çalışmaları, özel kolleksiyonerden alınan ve bir köylünün elindeki parçalarla vazo tamamlanmıştır[500]. Vazo, Hüseyindede Tepesinde şiddetli bir yangın sonucu tahrip olmuş dini bir yapının depo odasında bulunmuştur. Hüseyindede, mimari kalıntılar ve küçük buluntular göz önüne alındığında yazılı belgelerde sözü Fırtına Tanrısı tapınımında önemli bir yere sahip küçük yerel Hitit mabet yerleşimidir[501].

Kült vazosu yaklaşık olarak 86 cm yüksekliğinde ve İnandıktepe vazosundan biraz daha büyüktür. Kırmızı astarlı ve astarı tıpkı İnandıktepe vazosunda olduğu

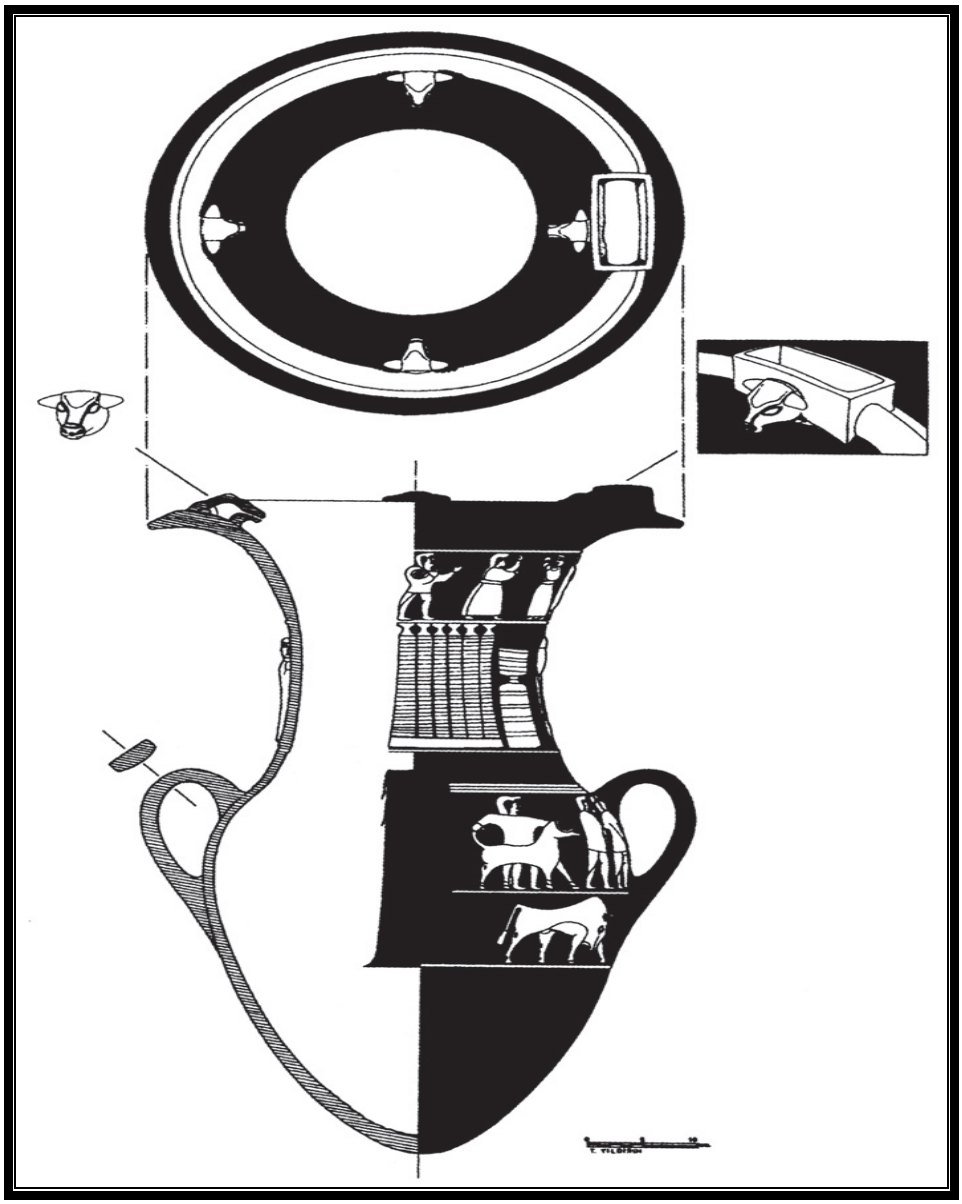
[499] Tayfun Yıldırım ve Sipahi, T. "Yörüklü/ Hüseyindede Kazısı 1999: Mimari ve Küçük Buluntular", **Anadolu Medeniyetleri Müzesi 2000 Yıllığı**, T.C. Kültür Bakanlığı Ankara, 2001, ss.312-313
[500] Tayfun Yıldırım, "Hüseyindede Tepesi'nde Bulunan Yeni Bir Kült Vazosu", **V. Uluslararası Hititoloji Kongresi Bildirileri**, Çorum 02–08 Eylül 2002 – Acts of the Vth InternationalCongress of Hittitology, Çorum September 02–08, Ankara, 2002 (Kült Vazosu), s. 761
[501] Yıldırım, Hüseyindede Vazosu, s.58

gibi ağız kenarı içinde de devam eder[502]. İçbükey silindir boyunlu, oval gövdeli, yuvarlak dipli vazonun gövdesi çeşitli kült sahnelerinin tasviri için uygun formda yapılmıştır (Resim 85). Erken Hitit Dönemi'nin karakteristik özeliği olan tüm gövdenin kabartmalarla bezenmiş olduğu görülmektedir[503]. İnandık ve Bitik vazolarından bilinen 4 dikey simetrik şerit kulp arasındaki alana aşağıdan yukarıya doğru 1. ve 2. bezeme bantlarındaki kabartmalar yerleştirilmiştir. İçbükey silindirik boyunda yer alan 3. bezeme bandın en geniş sahneyi oluştururken, ana tema ve merkezi sahne bu kısımda yer almaktadır[504].

Hüseyindede vazosunun geniş ağız kenarı üzerindeki düzenleme bu tip kabartmalı vazoların ortak özellikleridir[505]. Ağız kenarında bulunan boru ve buna bağlı karşılıklı boğa başları ve dikdörtgen bir tekne yer almaktadır. Tekneye konulan sıvı kanallar yardımıyla boğa başlarından geçerek vazonun içine akmaktadır[506]. Dini tören sırasında, töreni yöneten rahibin elinde tuttuğu kap yardımıyla bu sıvı akıtılmaktaydı. Bu tip kapların hem libasyon hemde boğa kültüyle ilintilidir. Boğa tasviri Hitit eserlerinde sıkça görülen bir betimlemeydi bunun en önemli nedeni Fırtına Tanrısı'nın kutsal hayvanı oluşundan ve tanrının kült tasviri olmasına borçluydu[507]. Anadolu tasvir sanatında kült kaplarının ağız kenarlarında bulunan boğa başları ile akıtacak düzeneğin ilk örnekleri Erken Hitit Dönemi'ne ait değildi. Bu tür örneklerin ilk prototipleri Assur Ticaret Koloniler Çağı'nın geç evresine ait Kültepe ve Alişar kült kaplarında karşımıza çıkmaktadır. Kült vazonun ağız kısmında bulunan dört boğa başı kısa boynuzlara sahipken kulaklar betimlenmemiştir[508].

[502] Yıldırım, Kült Vazosu, s.763
[503] Yıldırım, Hüseyindede Vazosu, s.58
[504] Yıldırım, Kült Vazosu, s.763
[505] Tayfun Yıldırım, "Eski Hitit Çağı'na Ait Yeni Bir Kült Vazosu", **Anadolu Medeniyetleri Müzesi 2005 Yıllığı,** T.C. Ankara Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Anadolu Medeniyetleri Müzesi Müdürlüğü, Ankara, 2006 (Eski Hitit Çağı), Sayı: XIX. s. 341
[506] Yıldırım, Kült Vazosu, s. 763
[507] Yıldırım, Hüseyindede Vazosu, s. 60
[508] Yıldırım, Eski Hitit Çağı, s. 341

Resim 85: Büyük Hüseyindede Vazosu

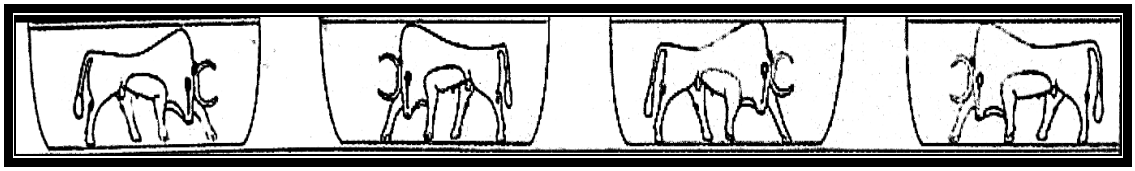


Kaynak: Collins, 2010, s.65

Vazonun üzerinde dört ayrı bezeme bandı yer almaktadır. bezeme bantların her birinde dini birer sahne anlatılırken toplam olarak 41 figür bulunmaktadır. Figürlerin her biri büyük titizlikle hazırlanıp vazoya aplike edilmiştir. Kabartmada

bulunan figürlerin içinde erkek ve kadınların yanı sıra hayvan tasvirleri de yer alır. Bu tasvirlerin dışında mimari öğe, kült objeleri ve araba tasviri de görülmektedir[509].

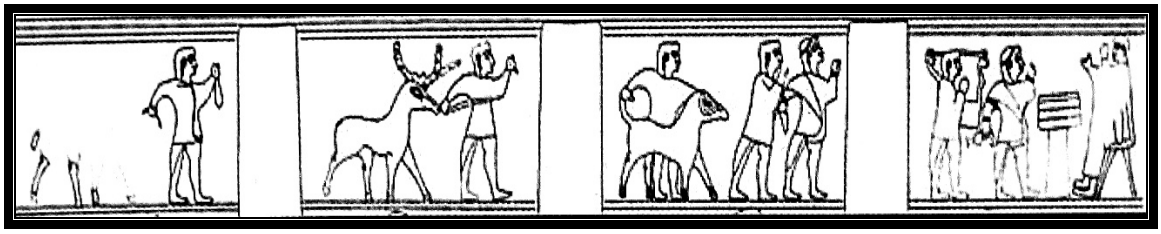
Resim 86: Büyük Hüseyindede Vazosu 1. Bezeme Bandı



Kaynak: Yıldırım, 2008, s.58

Hüseyindede vazosunun en alt bezeme bandında yer alan yerel Fırtına Tanrısı'nın kudretli boğaları tasvir edilmiştir (Resim 86). İnandık ve Bitik vazolarından bu yüzden farklıdır[510]. Boğalar, boynuzlarını öne uzatmış, hörgüçlü ve bir ayağı önde saldıracakmış gibi kızgın ve enerjisi yüksektir. Boğalar, bu dönemin kabartma sanatı için oldukça yenidir[511]. Erken Hitit Dönemi'ne ait mühür baskılarında, Alaca Höyük'te ele geçen tunç plaka, Megiddo plakçığındaki boğa tasvirleri Hüseyindede vazosundaki boğaları kısmen de olsa görmek mümkündür[512].

Resim 87: Büyük Hüseyindede Vazosu 2. Bezeme Bandı



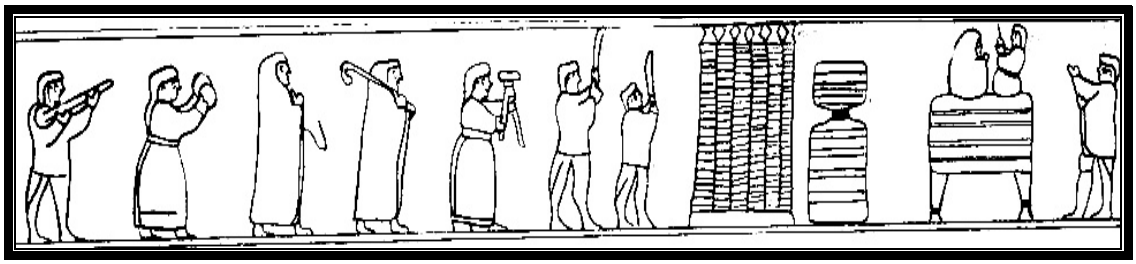
Kaynak: Yıldırım, 2008, s.58

[509] Yıldırım, Hüseyindede Vazosu, s. 60
[510] Yıldırım, Eski Hitit Çağı, s. 342
[511] Yıldırım, Hüseyindede Vazosu, s. 60
[512] Yıldırım, Eski Hitit Çağı, s. 343

Dikey kulplar arasında bulunan 2. bezeme bandında (Resim 87) sunu ve ibadet konusunun işlendiği görülür. bezeme bantlarında tanrılara sunulmak üzere, kısa elbiseli erkek kült görevlileri tarafından götürülen çeşitli hayvanlar yer alır. İlk sahne elinde şişe ve benzer bir kap ile hayvan getiren figür 1 yer alır[513]. Figür 1'in üzerinde kalçaları örten oldukça kısa bir elbise yer alır. Figürün baş ve belden aşağısı profilden, gövdesi cephedendir. Bu sahneyle birlikte bezeme bandında dört ayrı sahne yer alır. İkinci sahne içinde yer alan figür 2, kemerli, kalçayı örten kollu bir elbise giymiştir. Figürün baş ve belden aşağısı profilden, gövdesi cephedendir. Figürün sağ elinden sol eline doladığı ip, gösterişli boynuzlara sahip geyiği arkasından sürüklemektedir. Figür 3, kurban taşıyan figürlerden oldukça farklı betimlenmiştir. Sağ elini koçun kuyruğuna, sol elini ise başına koyarak ilerlemektedir. Baş ve ayaklar profilden, gövde cepheden verilmiştir. Kurban edilen hayvanın önünde ise dua jestinde kral, prens ya da rahibe refakat eder, başında diadem olan figür ise yüksek rütbeli biridir[514]. Figür 4, profilden verilmiş iki kolunu öne uzatmış diadem takmış olan figür 5'i tutmakta. Bu figür ise sol elini öne uzatarak kaldırmış, sağ elini geride tutmaktadır. Baş ve belden aşağısı profilden, gövde cephedendir. İkinci bezeme bandın son sahnesi ise Erken Hitit kabartmalı vazolarından aşina olunan ve konuyla ilintili olan tanrı huzurunda yapılan müziktir. Sahnenin kırık ve eksik olmasından dolayı bunu İnandıktepe vazosuna göre tamamlamak doğru olacaktır[515]. Figür 6, lir çalan icracıdır. Çalgıcının fizyonomisine bakılacak olursa, oldukça yaşlı bir adam betimlenmiştir. Yürür vaziyette betimlenen çalgıcının elinde lir bulunur. Figür profilden verilmiştir. Çalgıcının sağ eli teller üzerinde, ihtimal ile çaldığı an betimlenmiştir. Özgüç bu tip lirlerin Suriye ve Sümer lirlerin özelliklerini taşıyan asimetrik kollu ve hayvan başlarıyla süslü lirlerin İnandıktepe'den sonra ikinci kez kabartmalı vazoda betimlendiğini belirtir[516]. GIŠ^{D} INANNA.TUR'un önünde içki sunan figür 7 yer almaktadır ve hemen önünde ise arkalıklı bir sandalye ya da tabure üzerinde tanrı betimlenmiştir. Figür 8, kabartmalı vazolarda ilk kez arkalıklı sandalyeye oturan tanrı betimidir[517].

[513] Yıldırım, Kült Vazosu, s. 764
[514] Yıldırım, Hüseyindede Vazosu, s. 64
[515] Yıldırım, Kült Vazosu, s. 765
[516] Yıldırım, Eski Hitit Çağı, s. 344
[517] Yıldırım, Kült Vazosu, ss. 765-766

Resim 88: Büyük Hüseyindede Vazosu 3. Bezeme Bandı



9 10 11 12 13 14 15 16 17 18

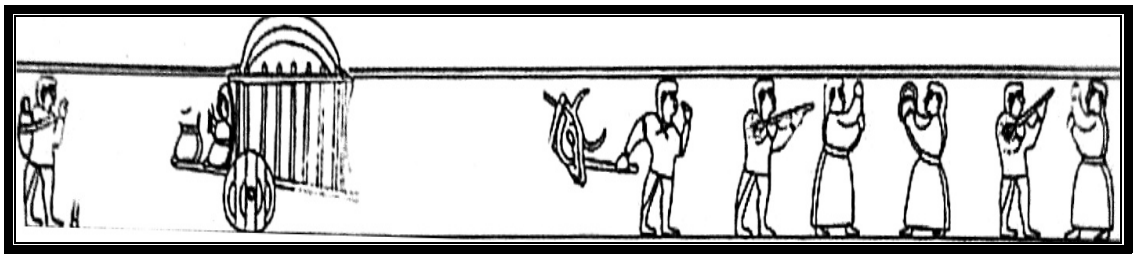
Kaynak: Yıldırım, 2008, s.58

Büyük Hüseyindede vazosunun en geniş alana sahip olan üçüncü bezeme bandı, ana tema ve merkezi sahnenin betimlendiği yerdir (Resim 88). Maalesef sahnenin başında yer alan figürler kırık ve eksiktir. Figür 9'un, elinde bağlama yer almaktadır. Bağlama, uzun saplı ve küçük gövdelidir. Bağlamacı icrasını yürüyerek sürdürür[518]. Bağlamacının başı ve belden aşağı kısmı profilden gövde ise çalmanın getirdiği duruş ile dörtte üçü dönmüştür. Bağlamacının üzerinde kısa, kalçaları örten uzun kollu bir elbise görülür. Bu figürün hemen önünde yer alan figür 10, çalpara çalan kadın müzisyendir. Çalparacının üzerinde kollu, uzun ve bol bir elbise bulunur. Figürün başında bir örtü omuzlarından elbise kemerinin altından geçerek bileklere kadar uzanır. Figürün kuşağından aşağıya sarkan püskül şeklindeki süsleme İnandıktepe örneğini anımsatmaktadır. İcracı, çalparaları her iki kolunu kaldırarak baş hizasına yakın mesafede icra etmektedir. Çalparanın yivli olduğu görülür. Bu çalgıcıların hemen önünde bir elinde lituus taşıyan (kalmus, ya da kıvrık baston) figür 11 vardır. Uzun elbiseli başı örtülüdür, elini dua jestinde kaldırmış, profilden verilmiştir. Figür 12, başı örtülü, belden ayaklara kadar uzanan bir elbise giyinmiş, sağ omzunda kıvrık asa olan lituus tutmaktadır. Yıldırım ve Özgüç bu iki figürün rahip ve tanrı olabileceğini düşünmektedirler[519]. Fakat Yıldırım daha sonraki çalışmasında bunların her ikisinin rahip olduğunu belirtmiştir[520]. Hemen bu figürlerin önünde ocak taşıyan figür 13 yer alır. Ocak taşıyan kadın, iki eliyle sıkıca tutuğu obje ile ilerlemekte tamamen profilden verilmiş belden kemerli bir elbise giymiştir.

[518] Yıldırım, Hüseyindede Vazosu, s.64
[519] Yıldırım, Eski Hitit Çağı, s. 345
[520] Bakınız Yıldırım, Hüseyindede Vazosu, s. 64

Kadının kıyafetleri çalparacı kadınla aynıdır. Daha sonra eğri kılıç taşıyan figür 14 ve 15 yer almaktadır. Her ikisi profilden verilmiş, kısa elbiseli, elinde tutukları asayı havaya kaldırmış vaziyette betimlenmişlerdir. Bezeme bandın merkezi sahnesinin ortasında sembolik mabet görülür. Sanatçının mabetten sonraki tasvirlerinin mabettin içini yansıttığı düşünülmektedir[521]. Düz damlı ve sunak şeklinde düzenlenmiş mabettin önünde altar ve hemen altarın yanında Bitik ve İnandıktepe vazolarında gördüğümüz kutsal evliliğe hazırlık konu edilmiştir. Fakat burada duvak açma sahnesinden ziyade, bir süslenme hazırlanma evresi görülür. Figür 16 oturur vaziyette profilden verilmiş ve başından ayak kısmına dek kapanmıştır. Figür 17 ise hazırlığa yardımcı olan bir kadındır. Kıyafetleri çalpara çalan kadının kıyafetleriyle benzerlik taşır. Sahnenin hemen arkasında ise figür 18 yer alır. Figürün yüzü hazırlık yapan kadınlara dönüktür ve tamamen profilden verilmiştir. Bu sahnede tanrıların kutsal evliliğe hazırlığı anlatılmıştır[522]. Yazılı bazı belgelere göre tanrı ve tanrıçanın süslenip hazırlandığı ve bir yerden başka bir yere götürüldüğü de bilinmektedir[523].

Resim 89: Büyük Hüseyindede Vazosu 4. Bezeme Bandı



20 21 19 22 24 23 25 26

Kaynak: Yıldırım, 2008, s.58

Dördüncü ve son bezeme bandında yer alan sahnede öküzün çektiği araba yer almaktadır (Resim 89). Figür 19, koca yük dolu bu kağnı arabasını çekmektedir, arabanın üzerinde örtülü yük görülür. Bu yükün Fırtına Tanrısı'na götürülen adak eşyaları olabileceği düşünülürken arabanın arkasında iki kadın görülmektedir[524]. Siyah elbiseli olan figür 20'nin bir tanrıça, 21 ise rahibe olduğu düşünülmektedir.

[521] Yıldırım, Hüseyindede Vazosu, s. 64
[522] Yıldırım, Kült Vazosu, s. 768
[523] Yıldırım, Hüseyindede Vazosu, ss. 64-65
[524] Yıldırım, Kült Vazosu, s. 769

Kağnının hemen önünde ise müzik ve dans sahneleri yer alır. Bağlama çalan iki erkek ve çalpara çalan iki kadın görülür. Müziğe danslarıyla katılan iki kadın figürü görülür[525]. Bağlama çalan figür 22, ayakta, baş ve belden aşağı kısmı profilden, gövdenin dörtte üçü ise cepheden verilmiştir. Figürün elinde kısa saplı ve küçük gövdeli bağlama bulunur. Figür 23, profilden verilmiş bir dansçıdır. Uzun kolu ve uzun elbiseli olan figürün iki elini kaldırarak müziğe dans ile eşlik eder. Figür 24, elinde çalpara ile karşısında duran dansçıya eşlik eder. Çalparacı ve dansçılar profiden verilmiş, uzun ve kemerli bir giysi giyinmişlerdir. Dans eden kadınların ellerini kaldırmış ve parmaklarını şıkırdatarak oynadıkları unutulmamalı. Ünal bu şekilde oynayan kadınların "tarpaskana" olduğunu belirtmektedir[526]. Figür 25, elinde kısa saplı ve küçük gövdeli bağlama ile karşısında dans eden figür 26'ya eşlik eder. Bu dans seremonisine eşlik eden figür 26, tıpkı diğer bağlama icra eden müzisyenle aynı özelliklere sahipken, tek farkı bağlamanın sapını biraz daha havaya kaldırmış olmasıydı. M.Ö. 16. yüzyıl örneğini temsil eden bu kabartmada Orta Anadolu Hatti geleneğini barındıran ilkbahar veya tarım yılının başlangıcındaki önemli bayramlardan biri anlatmış olmalıdır. Bunun Purrilliya veya AN.TAH.ŠUM bayram özelliklerini barındırdığı belirtilmiştir[527].

3. 2. 7 Tek Frizli Küçük Hüseyindede Vazosu Üzerinde Yer Alan Müzik, Dans ve Akrobasi Gösterisi

Hüseyindede Erken Hitit yerleşimi Doç. Dr. Tunç Sipahi ve Prof. Dr. Tayfun Yıldırım tarafından 1997 yılında keşfedilmiştir[528]. M.Ö.1500 yılına tarihlenen tek bezeme bantlı küçük Hüseyindede vazosunun[529] tapınak yapısının depo odasında bulunan iki vazodan biriydi ve boynunda tek tasvir bandı ile dikkat çekmekteydi[530]. Vazonun tek bezeme bandı üzerinde el ele dans eden iki kadın figürü sahnenin sol

[525] Yıldırım, Hüseyindede Vazosu, s.65
[526] Ünal, Hititler Etiler, s. 233
[527] Yıldırım, Hüseyindede Vazosu, s.65
[528] Tunç Sipahi, "Hüseyindede Vazosu, Hitit Sanatında Yeni Bir Sahne", **Aktüel Arkeoloji Dergisi**, Sayı:7, Graphis Matbaa, Edirne, 2008, (Yeni Bir Sahne), s.66
[529] Billie Jean Collıns, **The Master of Animals in Old World Iconography**, Archaeolıngua Alapitvany, Budapest, 2010, s. 65
[530] Sipahi, Yeni Bir Sahne, s. 66

sınırı olarak belirtilirken sahnenin sağ sınırı ise boğayı tutan figürün arkasında yer alan ayakta bağlama çalan erkek oluşturmaktadır. Fırtına tanrısı ile ilgili dini bir törenin en önemli bölümü tek bir bezeme bandı içinde ayrıntılarıyla verilmiştir. Genel olarak Erken Hitit kabartmalı vazolarında birbiri arkasına izlenen ve bir akıcılık içinde devam eden konular sevilerek yapılırken bu kült vazosunda da bunu görmekteyiz[531]. Bu vazo büyük Hüseyindede kült vazosuna göre daha küçük boyutlara sahiptir.

Hitit kült vazolarında ilk kez görülen bir sahne ortaya çıkmaktadır. Bezeme bandı yüzeyinde 13 insan bir boğanın bulunduğu toplam 14 figür yer almaktadır. Bu bezeme bandı en ilginç kılan ise boğa üzerinde ters köprü pozisyonunda duran Hititli figür oluşturur[532]. Kökeninin Ege dünyası olduğu kabul edilen bu tarz hareketlerin Hitit dini törenlerinde yer aldığı bu vazo ile anlaşılmaktadır[533]. Ege dünyasının yanında Mısır, Antakya ve Suriye'de benzer sahneler görülmüştür. Bull-Leaping olarak tanımlanan bu sahneye boğa üzerinde durma da denmektedir. Bugün uluslar arası literatürde *Hittite Bull-Leaping* tanımıyla anılmaktadır[534].

Boğa üzerinde atlama veya boğa dansı ilk kez Schliemann'ın 1884 yılında yaptığı Tryns kazılarında bir freskte görülmektedir. Daha sonraları Knossos kazılarında bulunan freskler ve mühür baskılarında görülmüştür. Tüm bu boğa üzerinde sergilenen hareketler çeşitliydi. Boğanın farklı bölgelerinde farklı atlama ve zıplama hareketleri sergilenmekteydi[535].

---

[531] Tunç Sipahi**,** "Hüseyindede'den Hitit Tasvir Sanatı İçin Yeni Bir Sahne", **V. Uluslararası Hititoloji Kongresi Bildirisi**, Çorum 02–08 Eylül 2002, Nokta Ofset, Ankara, 2005 (Hitit Tasvir Sanatı), s.662

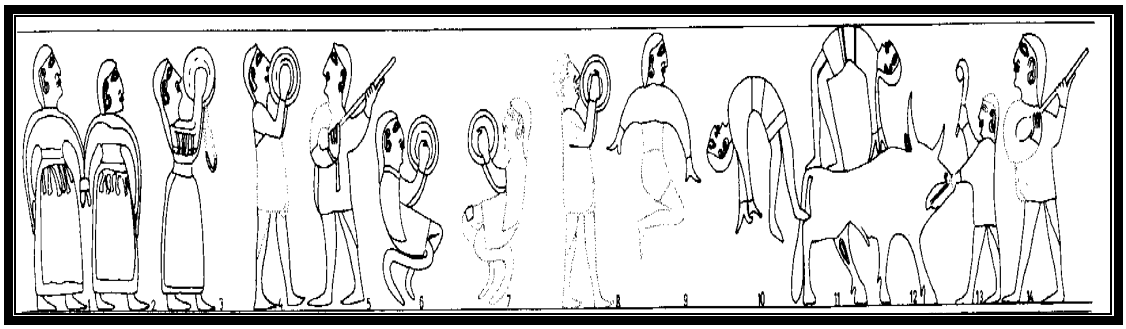
[532] Sipahi, Yeni Bir Sahne, s. 66

[533] Tunç Sipahi, "Yörüklü Hüseyindede Çevresinde Yeni Çalışmalar" **Anadolu Medeniyetleri Müzesi 2006 Yıllığı**, Sayı: XIX. Ankara ,2006 (Yörüklü Hüseyindede), s. 320

[534] Sipahi, Yeni Bir Sahne, s.68

[535] Sipahi, Yeni Bir Sahne, s.68

Resim 90: Küçük Hüseyindede Vazosu Bezeme Bandı



Kaynak: Collins, 2010, s.65

Hüseyindede kült vazosunun tasvir bandında Hitit kült töreni, dans ve müzik eşliğinde ayrıntılı olarak anlatılmaktadır. Bezeme bandı üzerindeki betimleme soldan sağa doğru akmaktaydı (Resim 90). Sahnenin ortasında diz çökerek çalpara çalan iki figür bezeme bandı sağ ve sol olarak birbirinden ayırır[536]. Bezeme bandın solunda yer alan figür 1 ve 2'nin Erken Hitit tasvir sanatında bir ilki oluşturması açısından önemli bir yere sahiptir (Resim 91). Hapi neferlerinin üçer kişilik gruplar halinde birbirlerinin ellerini tutarak dans ettikleri bilinmektedir[537] lakin burada iki kişinin yer alması belki de bu grupların bazı durumlarda ikişer kişilik gösteri sunduklarını akla getirmektedir. Figürlerin baş ve ayakları profilden, gövdeleri cepheden verilmiştir. İki kadın figürün el ele tutuşur vaziyette bugünkü halayı anımsatan danslarını sergilerler. Hitit yazılı kaynaklara göre bu tür el ele tutuşur vaziyette krala arkasını dönmeden ilerleyen dansçıların varlığı belgelenmiştir. Canlı, renkli ve püsküllü giysileri dikkat çekicidir. Bu tarz dansın kökeni oldukça eskiye dayanırken Köşk Höyük'te bulunmuş olan bir kabartmalı vazo parçası üzerinde el ele tutuşmuş çıplak kadın figürler görülmüştür[538]. Kadınların danslarının yanı sıra şarkı söylemiş olmaları da olasıdır. Nitekim sahneye genel olarak bakıldığında çalparacılar, bağlama çalan figürler görülür bu da akla kadınlar korosunu getirir. iki veya yirmi beş kadından oluşan koronun varlığı bilinirken vazodaki müzikli sahnelere bakıldığında bu derece görsel bir şölen içinde şarkının yer alması neden mümkün görünmesin ki.

[536] Sipahi, Hitit Tasvir Sanatı, s.662
[537] Ardzinba, s.162
[538] Sipahi, Yeni Bir Sahne, s.68

Dans eden kadınlardan sonra iki adet çalpara çalan figür 3 ve 4 görülür. Figür 3, çalpara çalan kadın müzisyendir. Tamamen profilden verilmiştir. Başına bağladığı örtüsü uzun elbisesinin kemeri altından ayaklarına dek uzanmaktadır. Kollarındaki elbise süslemeleri dikkat çeker, tıpkı kulağındaki küpeler gibi. Çalparanın üzerinde yivli süslemeler bulunur. Çalparanın uzun ipleri aşağıya sarkmış olarak görülür. Figür 4 ise erkek çalpara icracısıdır. Kadın icracıyla aynı duruş sergilenirken kıyafeti oldukça sade ve kısadır. Buradaki çalparanın yivli olduğu görülmektedir ve ipe rastlanmaz. Kadın çalparacıda görülen iri halka küpeler erkek çalparacıda görülmemektedir. Figür 5 ise erkek çalpara çalgısına dönük durumda günümüzdeki çalgıya yakın bağlama görülür. Baş ve bacaklar profilden gövdenin dörtte üçü dönük vaziyettedir. Figür uzun saplı ve küçük gövdeli bağlama tutar. Yüzü sola dönüktür. Kadın olduğunu düşündüğümüz çalgıcıların ve dansçıların elbiselerinin püskülü oluşu dikkat çekicidir. Dans eden kadınların belde hareketlilik kazanılmış kıyafetleri, çalpara çalan çalgıcıların kollarında oluşu, gösteri sırasında öne çıkardıkları bölgelerine dikkat çekilmesi ve ya ritmik olarak hareketlilik sağlamak için verilmiş olabilir. Günümüzde bir dansçının kalça ve göbek hareketlerinde o bölgelere vurgu yapmak için dökümlü göze hoş gelecek eklentiler kullanması hem o bölgenin hareketini güçlendirmiş, hem de estetik bir görünüm sağlamıştır. Bu çıkarımdan yola çıkacak olursak, bu figürler üzerindeki süslemelerin aynı amaca hizmet etmiş olma ihtimali olabilir. Bir başka sahnede iki adet diz çökmüş vaziyette çalpara çalan figürler bulunmaktadır[539]. Çalpara çalan 6. ve 7. figürler daha önce betimlenenlerden oldukça farklı olarak diz çökmüş vaziyette betimlenmişlerdir. İnandık vazosunda betimlenen akrobattın havada zıplarken anı betimlenişi burada da çalparacıların çömelmesinde de uygulanmış olabilir. Belki de çalparacılar oturup kalkarak bu müzikli şenliğe, icralarının yanı sıra gösteri yaparak da katılmış olabilirler. Sadece duruşları değil, boynundan beline kadar uzanan kısa pelerinler altlarında ise şimdiki kısa etekleri andıran kıyafetler de dikkat çekişiydi.

[539] Sipahi, Hitit Tasvir Sanatı, s.663

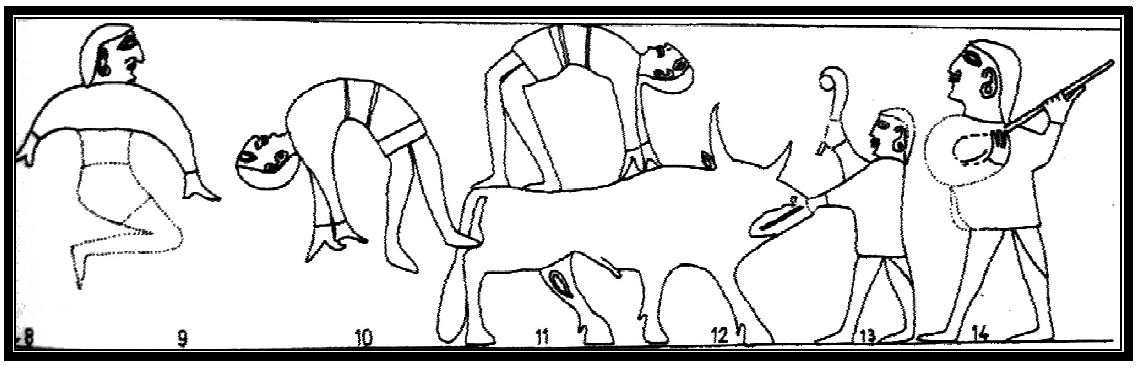
Resim 91: Küçük Hüseyindede Vazosu, Müzik ve Gösteri



Kaynak: Sipahi, 2008, ss. 72-73

Küçük Hüseyindede vazosunun en önemli sahnesi boğa üzerinde akrobasi hareketleriydi (Resim 92). Bu tür denge sağlama ve akrobasi hareketlerine ritmik uyum içinde eşlik eden iki çalgıdan biri çalpara diğeri bağlamadır. Akrobasi hareketi şöyle başladığı düşünülür; önce akrobat yani figür 9, durduğu yerde müziğin ritmine göre zıplar daha sonra boğanın arka bacağına basarak (figür 10) geriye doğru havada takla atar biraz bekledikten sonra ise boğanın üzerine (figür 11) çıkıp ters köprü pozisyonunda durup gösterisini bitirir[540].

Resim 92: Küçük Hüseyindede Vazosu, Bull Leaping



Kaynak: Sipahi, 2008, ss. 72-73

Burada asıl dikkati mi çeken bu figürlerin tek bir akrobasiye ait olmayışı ihtimalidir. Bunu kıyafetlerinde olan farklılıklara bağlıyorum. Örneğin kemerlerde

[540] Sipahi, Yeni Bir Sahne, s. 70

olan farklılıklar ve etek kısmının altında olan kısa şeritin yalnız figür 10'da görülmesidir. Bunlar görsel çıkarımlara dayanmaktadır. Belki de sanatçının sadece süsleme amacıyla bu ayrıntıyı önemsememesinden ileri de gelebilir. Boğa dansı ile ilgili kırık bir metinde şu bilgiler yer alır:

KUB 35. 132 ay. İii 1-5

(1) [^{LÚ}.. A-NA PA-NI GUD.MAH w]a-at-ku-zi nu A-NA GUD. MAH

(2) [wa-at-ku-zi nu $^{LU.MES}$NAR? hal-]zi-iš-ša-an-zi

(3) [LÚ.MEŠ ^{URU}la-al-lu]pi-ya-ya ^{LU}SİLA.ŠU.DU$_{8.}$A

(4) […h]al-zi-iš-ša-an-zi

(5) [^{LU}SİLA.ŠU.DU$_{8.}$A š]a-ra-a ti-ya-zi

(6)

[cambaz boğanın önüne doğru] sıçrar ve onun üzerine[atlar. Şarkıcılar ba]ğrışırlar. [Lalup]iyalılar sakiye[bir bardak verirler? Onlar gene] gene bağrışırlar [ve saki] yukarı çıkar"[541].

Figür 12'de betimlenen boğa, hareket eder tarzda yapılmıştır (Resim 93) bu da boğanın dört ayağını görmemizi sağlamaktadır. Oldukça iri ve güçlü betimlenmiş olan boğanın sivri boynuzları da betimlenmiştir. Boğanın hemen önünde belli belirsiz halde yular görülürken önde yer alan kısa boylu figür 13, her ne kadar elinde boğayı sabit tutmaya çalışıldığı düşünülürse de aslında çalpara ve bağlamadan oluşan müzik grubuna ve dans eden figürlere, elinde tutuğu asa benzeri ucu kıvrık objeyle ritim düzenini sağlamaktadır[542]. Figür 14, bir bağlamacıdır. İcracının baş ve ayakları profilden, gövdenin dörtte üçü dönük olarak cephedendir. Küçük gövdeli ve kısa saplı bağlamayı çalmaktadır.

[541] Ünal, Hititler Devri, s.149
[542] Sipahi, Yeni Bir Sahne, s.70

Resim 93: Küçük Hüseyindede Vazosu, Bull Leaping



Kaynak: Collins, 2010, s.65

Vazonun tamamına bakıldığında çalpara ve bağlamanın dışında başka bir çalgı görülmemektedir. Kabartmalı vazolarda sıkça betimlenen lirin, burada yer almayışı önemli bir ayrıntıdır. Lirin yazılı ve görsel anlamda en çok tanımlanan ve yazılan çalgı olması ayrıca tanrıçanın kutsal çalgısı oluşu açısından önemliydi[543]. Akrobatik gösteri M.Ö. II. binde Ege ve Yakındoğu'nun değişik kültürlerine ait duvar resmi, mühür ya da fildişi üzerinde yerel özelliklerle tasvir edilmiş olduğu bilinmekle birlikte Hitit tasvir sanatında ilk kez görülmektedir[544].

Tek frizli Küçük Hüseyindede vazosu müzik ve akrobasi gösterisinin iç içe olduğunu anlatan en iyi örneklerin başında gelmektedir. Vazo üzerinde betimlenen akrobatik sahnenin bir kült sırasında gerçekleştiği esas alınırsa, en az müzik kadar önemli bir yere sahip olduğunu söylemek mümkündür.

Genel olarak bahsettiğimiz vazolara değinecek olursak kabartmalı vazoların şekilleri birbirinin aynıdır. Bu tip, kült sahnelerinin tasviri için çok uygundur. Bu vazo tipine İmparatorluk Dönemi'nde rastlanmaz. Bunlar Assur Ticaret Kolonileri

[543] Sipahi, Hitit Tasvir Sanatı, s.663
[544] Yıldırım, Kült Vazosu, s.761

Çağı'nın geç safhası için karakteristiktir. Bu vazolarda kült alayları ön plandadır. Müzik eşliğinde tanrılara kurban kesme, tapma, libasyon ve hediyeler sunma, sunak ve içki vazolarının yerine konulması, tanrıların, rahip-rahibelerin esas sahneye doğru ilerlemeleri mabedin dışında açık havada müzikli eğlence, gösteri töreni yiyecek, içecek hazırlanması temalarının esasını oluşturur. Figürlerin uzun endamları, proporsiyonları, saç şekilleri de birbirinin aynıdır[545].

3. 3 MADEN ESERLER

Anadolu'da metalin kullanılmaya ve işlenmeye başlaması Neolitik Çağların seramik öncesi dönemlerine kadar gitmektedir[546]. Maden eserlerin eritilip ya da zaman içinde çabuk yok olmasıyla günümüzde diğer buluntular içinde en az sayıda olanlarıdır. Erken Hitit Krallık Dönemi'ne ait maden eserlerden pek az örnek kalmıştır[547]. Hititlerin başlangıcından Geç Hitit Beylikleri'ne kadar birçok maden eserler sayıca az olsa da en az taş yontu eserler ve pişmiş toprak eserler kadar değerliydi. Maden eserler başlığı altında iki önemli eser bulunur. Maalesef müzikle ilgili sahneler yalnızca bir örnekte görülmektedir. Bu örneğin dışında henüz Hitit Dönemi'ne ait herhangi bir maden örneğine rastlanılmamıştır.

3. 3. 1 Yumruk Biçimli Gümüş Sunu Kabı Üzerinde Betimlenen Çalgı Aletleri

Yumruk biçimli sunu kabı M.Ö. 14. yüzyıla aittir. Dua için sıkılmış el biçimindeki sunu kabı Alaca Höyük eserleriyle aynı yüzyılla tarihlenmektedir (Resim 94) [548].

[545] Özgüç, İnandıktepe, s.57
[546] Bachmann, s. 7
[547] Darga, Hitit Sanatı, s. 34
[548] Akurgal, Hatti ve Hitit, şek.28

Resim 94: Yumruk Biçimli Sunu Kabı



Kaynak: Collins, 2005, s.26

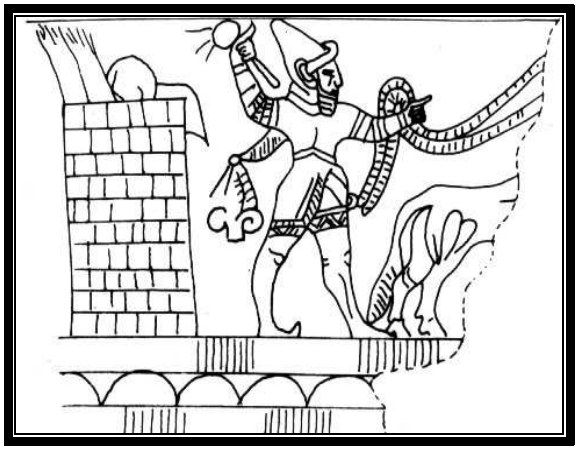
Boston Fine Arts Museum'da sergilenen yumruk biçimli sunu kabı[549] üzerinde, betimlenmiş olan figürlerin giysileri Alaca Höyük orthostatlarının aynısıdır[550].

Yumruk biçimli sunu kabının ağız kısmında, diğer bir deyişle hemen bilek kısmında, yer alan bezeme bandında Fırtına Tanrısı'nın sağ elinde topuzu, sol elinde yularını tutuğu boğa ile görülür (Resim 95). Altarın önünde ise Hitit büyük kralı III. Tuthaliya'nın gaga ağızlı bir testiden içki dökme sahnesi yer almaktadır. Altarın üzerinde ise kurban ekmeği ve tanrıya sunulan diğer yiyecekler yer alır[551]. Sunak geleneksel Hitit formunda aşağıdan yukarıya daralan, silindir boyunlu, düz dikdörtgen tablalıdır. Gövde ve sunu tablasının bezeme bantlarına ayrılarak işlenmesi, bezeme bantlarının içlerinin üçgenler halinde taranarak bezenmesi yapım malzemesi ile ilgilidir. Olasılıkla sunağın yapıldığı sazlar betimlemede böyle bir

[549] B. Dinçol, Eski Önasya, s.50
[550] Akurgal, Hatti ve Hitit, şek.28
[551] Alp, Üzüm ve Şarap, s.29

görüntü yaratmıştır. Sunağın üzerinde açıkça belirtilen sunu, somundur. Ancak tabla üzerinde birden çok adağın olduğu anlaşılmaktadır[552].

Resim 95: Yumruk Biçimli Sunu Kabı Fragmanı



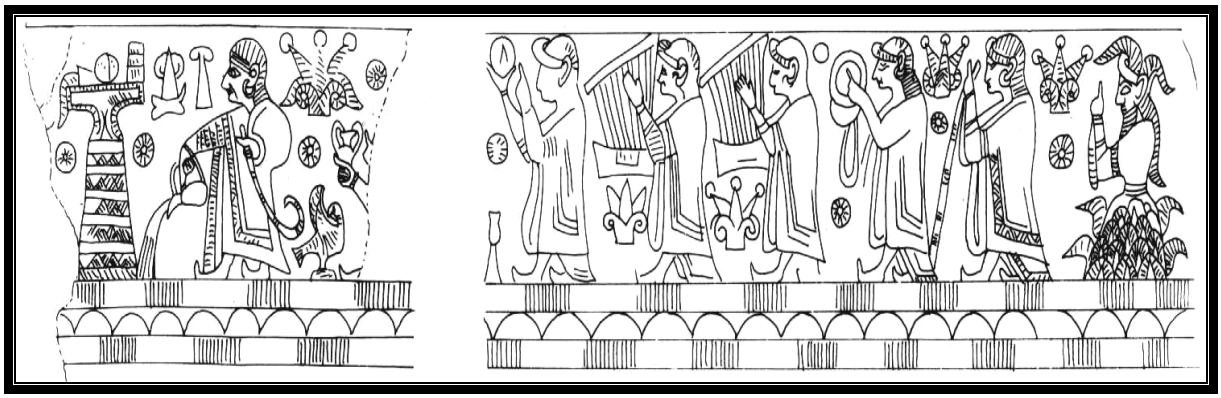
Kaynak: Alp, 2003, s.15

Kral, sol elinde büyük krallığını simgeleyen ucu kıvrık lituusunu tutmaktadır. Kralın hemen yüz hizasında büyük kral hiyeroglifi ve Tuthaliya'nın hiyeroglifte isim yazılışı Dağ Tanrısı + tu yazılmıştır. Kralın hemen arkasında çömelen saki kantaros içinde kurban içkisini sunuyor. Saki'nin hemen arkasındaki ekmekçinin sağ elinde ekmek, sol eli ise dua jestinde kaldırmıştır[553]. Törene eşlik eden üç erkek müzisyenden (Resim 96) ikisi orta boy lir, biri ise çalpara çalmaktadır[554]. Kült sahnesine ayakta lir çalan uzun mantolu iki görevli metinlerden tanıdığımız ^{LÚ} NAR ya da kinirtalladır. Lirlerin ikisi orta boy, süslemesiz, asimetrik lirler taşırken biri 7 diğeri 8 tellidir. Müzisyenlerin sadece sol elleri çalgıyı çalarken gösterilmiştir[555]. Burada görülen lirlerin tipi İnandık vazosunda gördüğümüz lirlerden farklıdır. Bu tip lirler Anadolu'da daha yaygındır ve Geç Hitit Dönemi'ne kadar görülür[556]. Çalpara çalan müzisyenin arkadaki diski öndekinden daha aşağıda betimlendiği için birbirine

[552] Neşe Kırdemir, **Hitit Sanat Eserlerinde Sunak Betileri**, Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Muğla, 2000, s.163
[553] Alp, Üzüm ve Şarap, s.29
[554] B. Dinçol, Hititlerde Müzik, s.53
[555] B. Dinçol, Eski Önasya, s.24
[556] Alp, Üzüm ve Şarap, s.29

vuruldukları anın gösterildiği rahatça algılanır. Oldukça büyük olan (Yak.60 cm. çapında) çalpara çifti, uzun bir kayış veya bir ip ile birbirine bağlanmıştır. Bu Hitit sanat örneklerinde ilk kez görülür. Önder Bilgi, Samsun Müzesi'nde yer alan kalaylı bakırdan yapılmış çalparaları da Hitit İmparatorluk Dönemi'ne tarihlemiştir. Bu tip etrafı düz kenarları kâse biçimli çalpara tipinin Frigler dönemine kadar kullanıldığı Boğazköy kazılarında bulunan çalparadan anlaşılmaktadır[557]. Çalgıcılar diğer figürler gibi tamamen sol profilden verilmişlerdir. Sağ ayakları ilerde sol ayak geride durmakta, bu da tüm figürlerin yürür vaziyette betimlenmiş olduğunu rahatça göstermektedir. Sahne sola doğru bir akış halindedir. Müzisyenlerin arkasında yer alan uzun mantolu elinde asa tutan ve metinlere göre protokol görevi yapan "asa adamı" yer alır. Sahnenin arkasında elini dua jestinde kaldırmış boynuzlarından anlaşıldığı kadarı ile belki bir koç maskeli figür olabilir. Giysinin etek kısmı Güterbock'un düşündüğü gibi dağ tanrılarının etek kısımlarına benzemektedir[558]. Müzik sahnesinin tartışılmaz görüldüğü tek maden eser olan yumruk biçimli sunu kabı bu anlamda da oldukça değerlidir.

Resim 96: Yumruk Biçimli Sunu Kabı, Lir İcracılar ve Çalpara İcracısı



Kaynak: Alp, 2003, s.15

Genel olarak bakıldığında İnandıktepe vazosunda tasvir edilen ibadet sahnesindeki altarların tam paralelidir. Buradaki erkek figürlerin başlarına taktıkları

[557] B. Dinçol, Eski Önasya, s. 50
[558] Alp, Üzüm ve Şarap, s. 29

takkelerin şekli, kerpiç mabet, alttaki elbisenin dışarıya sarkan ucu ve harp kabartma vazoları hatırlatmaktadır[559].

3. 3. 2 Geyik Biçimli Gümüş Sunu Kabı Üzerinde Betimlenen Çalgı Aleti

Geyik biçimli sunu kabı üzerinde herhangi bir çalgıya ya da bir dans sahnesine benzetilmemesine karşın küçük deri gerili müzik aleti icra eden figürün yer aldığını bildiren bir kaynak bu esere değinmemize neden olmuştur (Resim97) [560]. Ayrıca başka araştırmacıların aynı kült görevlisinin iki eliyle baş seviyesinde taşıdığı şeyin bir çalgı aleti olan tamburin olarak değerlendirmeleri de etken olmuştur [561]. Bu konu ile ilgili farklı görüşlere de yer verilmiştir

New York Metropolitan Museum'da sergilenen Erken Hitit Dönemi'ne ait geyik biçimli sunu kabının ağız kısmında kült sahnesi rahatça görülmektedir[562]. Hititçe de ^{GAL}lulayama geyik biçimli kupa anlamına gelmekteydi. Bu tür sunu kaplarının içleri boş, ağız kısmında delik yoktur. Gümüş kap, iki parça halinde yapılmış ve baş ile protom kısım birbirlerine eklenerek bir bütün oluşturulmuştur. Ekleme yeri bezekli bir şeritle kapatılmıştır. Geyikte baş ve gelişkin boynuzlar, detaylı ve natüralist işlenmiş; boynuzlarını M. Ö. 3. binyıldan beri betimlenen bir geyik türü olduğunu gösterir[563].

[559] Özgüç, İnandıktepe, s. 60
[560] Bakınız Ekrem Akurgal, Anadolu Kültür, s. 135-138
[561] Bakınız Oliver Muscarella, **Stag Ryton**, The Norbert Schimmel Collection, Minz 1974, s. 124; Bittel, 1975, s. 13.
[562] Ap, 1999,s. 86
[563] Darga, Hitit Sanatı, s. 39

Resim 97: Geyik Biçimli Sunu Kapı



Kaynak: Akurgal, 2001, levha 64a

Alp, bu kült sahnesi (Resim 98) için şu tanımı yapmaktadır: "*Hitit kralı kırların koruyucu tanrısına, onun altarına ve geyik üzerindeki tanrıya gaga ağızlı bir testide içki döküyor"* [564]. Geyik üzerindeki genç tanrının adı bir geyik boynuzu HH işareti ile ^{D}LAMA koruyucu tanrının adını vermektedir[565]. Alp sahneyi:

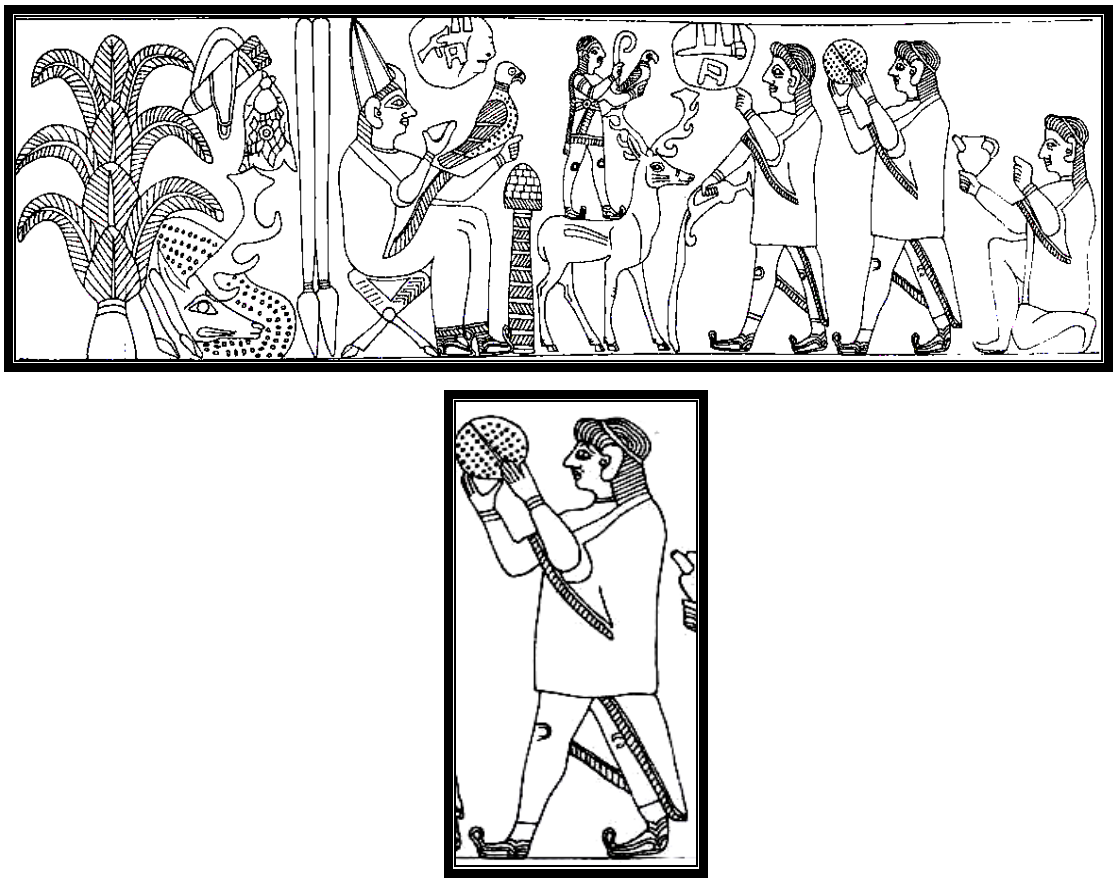
> "*Kült sahnesine ellerinde kurban ekmeği taşıyan bir figür ile sağ elinde kurban içkisi tutan çömelmiş sunucu metinlerde paršnauwaš* ^{LU}*SAGI, eşlik ediyor. Sahnenin sol kısmında hayat ağacı metinlerde* ^{GIŠ} *eya-, altında oturmuş durumdaki geyik ve üstte oktanlık yine metinlerdeki karşılığı* ^{KUŠ}*É.MÁ.URU ile onun altında Hitit dininde çok önemli bir yeri olan kutsal tulum ya da av çantası metinlerde* ^{KUŠ}*kurša- ve iki mızrak* ^{GIŠ}*turi- görülmektedir"*

diye tamamlar[566]. Geyik biçimli kabın bizzat kendisi; bezeme bantlarındaki geyikli tanrının ikonografisi kült eşyaları ve ağaç altındaki geyik betimi bu tanrının ^{D}LAMALİL= kırların/ savaş alanlarının koruyucu tanrısı olduğunu açıklamaktadır[567]. Alp, geyik biçimli sunu kabı üzerinde betimlenen figürün bilim adamlarının öne sürdüğü çalgı aletini tuttuğunu değil ekmeği taşıdığını belirtmiştir.

---

[564] Alp, Üzüm ve Şarap, s. 86
[565] Darga, Hitit Sanatı, s.39
[566] Alp, Üzüm ve Şarap, ss.86-87
[567] Darga, Hitit Sanatı, s.39

Resim 98: Geyik Biçimli Sunu Kabı Fragmanı



Kaynak: Collins, 2005, s.35

Bu görüşü destekler nitelikte ekmek taşıdığı düşünen diğer bir araştırmacı, ekmek türlerinin NINDA Sümerogramı ile ifade edilsede bu Sümerogram aslında bütün unlu mamullerin determinatifi olduğunu, pide ve somun Hititçe metinlerde NINDA.SIG ve NINDA.GUR4.RA olarak transkribe edildiğini metinlerde ^{DUG}išpantuzzi- (libasyon kabı) ile yan yana anıldığına dikkat çeker. İçki ve ekmek kurbanının ard arda gerçekleştiği bilindiğinden NINDA.GUR4.RA aynı zamanda "kurban ekmeği" anlamına gelmektedir[568]. Darga, bu figür için "ekmek sunucu" olduğunu söyleyerek bu taşınan objenin bir ekmek olduğunu belirtmiştir[569]. Fakat Muscarella, Bittel, Akurgal gibi bilim insanlarının müzik aleti olduğunu belirtirler. Bu objeye Özgüç'te katılıp çalışmasında şöyle ele almıştır: *"Çalpara kabartmalı vazolarda çok tasvir*

[568] Sevinç, s.45
[569] Darga, Hitit Sanatı, s. 39

edilmiştir. Dini metinlerde zikredilmiştir. Schimmel koleksiyonundaki geyik ritonunda temsil edilen tapma sahnesinde, erkeğin çaldığı çalpara süslüdür.[570]" Fakat müzik aletinin çalpara, tamburin, tef gibi farklı müzik aletlerine benzetildiğinin altını çizmek isterim. Bir müzik aletinin olduğunu konusunda hem fikir olan bilim adamlarının farklı çalgılara benzetilmesi düşündürücüdür. Çalışmamızda yer verdiğimiz farklı iki görüşü sunduk sahneye bakıldığında diğer kült sahneleri ile olan benzerlikleri burada müziğin var olma olasılığını güçlendirse de kesin bir yargıya varmak güçtür. Zira bu bahsedilen objenin bir çalgı aleti olması sahneyle tezatlık içermeyecektir.

Gövdedeki bezeme bantlarının, sunu tablasındaki küçük dörtgen bezemelerin ve sunu tablası altındaki eğik çizgilerin plastik görünümleri, sunağın yapım malzemesinin ahşap ya da sazdan olabileceğini akla getirmektedir. Bu forma sahip sunaklar daha çok Assur ve İran kabartmalarında görülen yüksek ayaklı tütsü kaplarını ya da stantları anımsatır[571]. Figürlerin kılığı ve saç şekilleri, alanın yüksekliğine uzanan ve bir bitki ile bölünmüşlüğü Orta Gürcistan'da Thilis'in takriben 50 kilometre güney batısındaki Trialeti bulunmuş olan ve M.Ö. II. bin yıla ait gümüş kap üzerindeki özellikleri anımsatmaktadır[572]. Bu kabın Hitit merkezlerinden birinde değil yakınındaki bir çevrede imal edildiği ve ticaret yoluyla Gürcistan'a geldiği düşünülmektedir. Bir başka karşılaştırma ise Erken ve Orta Hitit Dönemi mühürlerinde stilize ağaç ve çiçek motiflerine Alaca Höyük kabartmalarında olduğu gibi burada da görülmesidir[573].

Maden eserler başlığı altında belirtmiş olduğumuz, iki gümüş kutsal sunu kabının dışında müzikle ilgili herhangi bir malzemeye rastlanılmamıştır.

[570] Özgüç, İnandıktepe, s. 28
[571] Kırdemir, s.164
[572] Winfried Orthmann, "Trialeti'de Bulunmuş Gümüş Bir Kap Hakkında", **BELLETEN**, Türk Tarih Kurumu, Cilt:XX Ocak Ankara, 1956, (Trialeti), ss. 143-146
[573] Özgüç, İnandıktepe, s.61

3. 4 MÜHÜRLER

Bir baskı veya bir amaç için yumuşak madde üzerine bir matris ile yapılan damga Türkçede buna mühür ve mühür baskısı denmektedir[574]. Hitit kültüründen günümüze ulaşabilen belgeler içinde mühürlerin özel bir yeri vardır. Mühürler üzerinde sadece Hitit memurlarının veya herhangi bir ünvana sahip olmayan erkek veya kadınların adlarının yazıldığı hiyeroglif işaretler değil, dekoratif malzeme olarak insan ve hayvan tasvirleri bulunurdu. Mühür üretilen heykelcik ve kabartmalar dışında görsel sanat ürünlerinin en güzel ve en fazla sayıdaki örneklerini oluşturur. Mühür, ayrıca Hitit yazılı metinlerinde rastlanılan birçok dini ritüelin resim olarak anlatımlarını da içermekteydi[575]. Hitit mühürleri hematit, disrit, serpantin, alabaster ve steatik taşlardan yapıldığı gibi değerli madenlerden de yapılırlardı[576]. Mühür kullanan tüm toplumlarda olduğu gibi, Hitit kültüründe de mühürlerin üç ana işleve sahip oldukları anlaşılır. Bunlar onama, günümüzdeki imza işlevinin bir benzeri, güvenlik garantisi ve mülkiyet göstergesi olarak kullanılıyordu[577]. Çivi yazısını kullanan kültürlerde, Sümerce KIŠIB, Akkadça kumukku sözcükleri mühür anlamını ifade eder. Hitit yazılı metinlerinde her iki sözcükte kullanılmıştır. Mühür ve mühürlenmiş belgeler, Hitit sosyal düzeni içindeki önemini kanıtlayan bir pasajda: *"Saraydan tanrılara bayramlar için verilen hediye ve eşyaların kaydedilmiş olması koşulunu ve satış söz konusu olduğunda ne satın alırsa onun hakkında bir* ^{GIŠ}*HUR (ahşap tablet) düzenlesinler onu (herkesin) önünde mühürlesinler, kral Hattuša'da yukarı çıkınca (stadele, saraya) gelince, onu (tableti) saraya uzatsın (sunsun) onu, onun için mühürlesinler",* "tapınak personeli" direktifinde yer alan bu metin mührün önemi hakkında bize azda olsa bilgi vermektedir[578]. Hititlere ait mühürler üzerinde maalesef müzik sahneleri çok azdır. Fakat Yıldırım'ın "*Hüseyindede Kabartmalı Vazosunda Dans Eden Bir Hititli"* adlı makalesinde şu ibare dikkati çeker:

---

[574] Darga, Hitit Sanatı, s. 68
[575] Ali Dinçol, "Mühürler", **Arkeoatlas Dergisi**, Sayı:3, Doğan Burada Rizzoli Yayını, İstanbul, 2004 (Mühürler), s.31
[576] Burhan Balcıoğlu**, "**Bir Hitit Mührü Hakkında", **Anadolu Medeniyetleri Müzesi 1995 Yıllığı**, Müze Eserleri Turistik Yayınları, Ankara, 1996, (Hitit Mührü), s, 232
[577] A. Dinçol, Mühürler, s. 31
[578] Darga, Hitit Sanatı, s. 69

"M.Ö. II. bin sanatında kabartmalı vazolar dışında, bazı tasvirli sanat eserleri üzerinde, dans eden figürlere rastlanmaktadır. Boğazköy'de ele geçen ve Erken Hitit Dönemine tarihlenen bir mühür bakısında, saz çalan bir müzisyene eşlik eden ve dans eder tarzda hareket eden bir tanrı motifi işlenmiştir. Dans eden tanrı betimlemelerine Hitit İmparatorluk Dönemi tasvirli sanat eserlerinde de rastlanmaktadır"[579].

Assur Ticaret Koloniler Çağı'na ait mühürler üzerinde müzik aletlerini görmek mümkündür. Bu mühürlerden önemli birkaç tanesine yer verilmiştir. Bu örnekler doğrultusunda müzik aletlerinin mühürler üzerindeki önemi ve varlığı belirtilmiştir.

3. 4. 1 Karahöyük'te Bulunmuş Silindir Mühür Üzerinde Betimlenen Çalgı Aleti

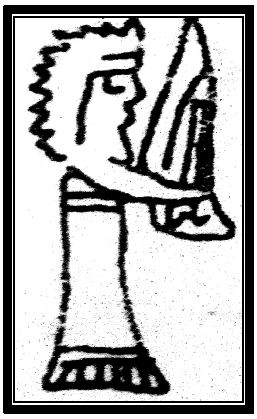
Erken Hitit Dönemi'ne tarihlendirilen bir mühür üzerinde Tanrı Ea ile ilişkilendirilmiş olan bir libasyon sahnesinde tasvir edilmiş köşeli-açık arpın çalındığı görülmektedir (Resim 99)[580]. M.Ö. 1750 yıllarına tarihlenen bu mühür Konya-Karahöyük I. kat Erken Hitit Dönemi'ne ait sarayda bulunmuştur[581]. Silindir mühür üzerindeki sahneden yola çıkarak, Ea ya da Mezopotamya kökenli tanrı ya da tanrıçalar ile ilgili libasyon törenlerinde arp icracısının, arp çalan müzisyenlerden oluşan bir müzik grubunun yer aldığını öne sürmek mümkündür[582].

Resim 99: Karahöyük Silindir Mühür



[579] Yıldırım, 2001, s.6
[580] Celasin, Anadolu Müzik Kültürü, s.45
[581] Alp, Üzüm ve Şarap, s. 4
[582] Celasin, Anadolu Müzik Kültürü, s.46

Resim 99 a: Karahöyük Silindir Mühür Ayrıntı, Köşeli-Açık Arp



Kaynak: Erkanal,1993, levha 32 (VII.B)

Saç örgü motifiyle ikiye ayrılmış mühür yüzeyinin üst kısmında kanatlı sfenksler yer alır. Sfenkslerin arasında ellerini havaya kaldırmış tek ayağı üzerinde diz çökmüş sağa çıplak bir figür yer alır. Sol örgünün hemen altında anti tetik duran iki aslan görülmektedir. Mühür yüzeyindeki ana figür, sola dönmüş arkalıklı sade bir tahtta oturan Tanrı Ea'dır. Tanrının başı profilden işlenmiştir; başında çok boynuzlu serpuş vardır. Uzun sakalı dikine taranmıştır; sağ omzunu açıkta bırakan, uzun bir giysi giymiştir; sol omzundan beline doğru inen giysi hafif kavisli kısmı, belden aşağı doğru yandan dik inen kısmın kenarı ve etek ucu pililidir. Tanrının karşısında ikiyüzlü, Ea'nın veziri İSUMU yer alır. Cepheden betimlenmiştir. Bir yüzü sağa, diğeri sola dönüktür. Ayakları da aynı biçimde (biri sağa diğeri sola dönük) işlenmiştir; başın çevresi yuvarlak bir şeritle sınırlandırılmıştır[583]. Erken Hitit Dönemi'ne ait Eski Suriye üslubundaki bu mühür bilgi tanrısı Ea'nın hemen önünde Aşk Tanrıçası İštar tarafından çalınan arpın Hitit metinlerinde sıkça geçen INANNA'ın enstrümanı olduğunu düşünen Alp, daha sonra INANNA aletinin lir olduğunu belirtmiştir (Resim 99a) [584]. Diğer figürlerden daha küçük olarak işlenmiş olan arp çalan kadının kıyafetleri İSUMU'nun kıyafetindendir. Çalgıcının saçları çizgilerle belirtilmiştir[585]. Kadın çalgıcının yüzü kral ve vezire dönüktür. Tamamen

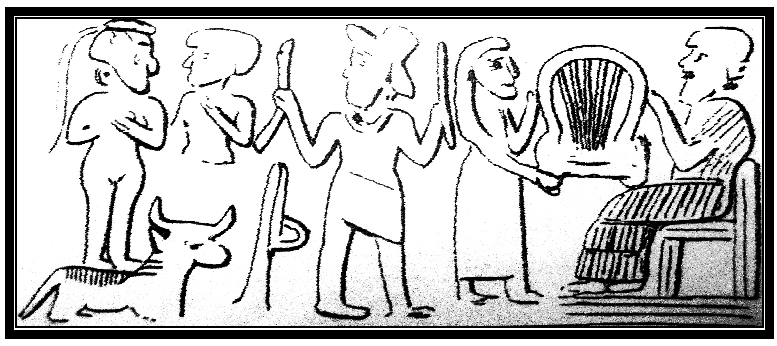
[583] Erkanal, Mühür Baskılar, ss. 82-83
[584] Alp, Üzüm ve Şarap, s. 8
[585] Erkanal, Mühür Baskılar, s. 83

profilden verilmiştir. Bir ayağı diğerinden bir adım önde yürür vaziyettedir. Sağ eli arpın telleri üzerinde betimlenen figürün çalma anının vurgulanmış iki telden oluşan arpın üst kolunun hafif eğimli alt kolunun düz uzandığı görülür.

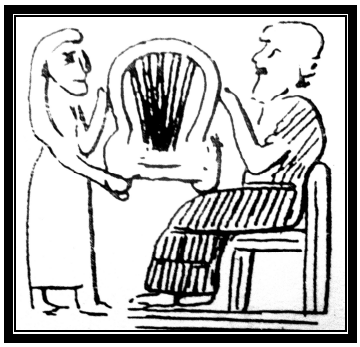
3. 4. 2 Acemhöyük Sarıkaya'da bulunmuş Silindir Mühür Baskısı Üzerinde Betimlenen Çalgı Aleti

Assur Ticaret Koloniler Çağı merkezlerinden Acemhöyük'te bulunan mühür baskısı üzerinde bir kadın tarafından çalınan, orta boyda, simetrik 5 telli lir görülür (Resim 100) [586]. İki sahneye sahip mühür üzerinde yer alan sahnenin birini, sağ köşede arkalıklı bir taht üzerinde oturmuş bir erkek figür oluşturur. Figür, sakalı ve kat kat pilili uzun bir giysi giymiştir. Karşısında ise uzun giysili ayakta bir kadın betimlenmiştir. Tahta oturan erkek ve ayakta duran kadın figürleri birer elleriyle beş telli liri üsten tutarken betimlenmişlerdir. Diğer ellerliye lirin alt kısmında adeta birbiriyle tokalaşırken gösterilmişlerdir[587]. Mühür üzerinde yer alan lirin formu, Tarsus-Gözlükule'de bulunan mühür üzerindeki lire form olarak benzemektedir[588]. Tahta oturan figürün hemen arkasında yer alan sahnede ise çıplak bir tanrıça bir boğa üzerinde ayakta betimlenmiştir. Tanrıçanın karşısında yüzü ona dönük sağ elinde bumerang, solda ise asayı anımsatan bir nesne tutmaktadır. Boğa ile tanrı arasında iksir kabı bulunmaktadır.

Resim 100: Acemhöyük Mühür Baskısı, Lir



[586] Sönmez, s. 30
[587] Erkanal, Mühür Baskılar, s. 83
[588] Sönmez, s. 30



Kaynak: Erkanal,1993, levha 1 (1C)

3. 4. 3 Kaniš Karum'da Bulunmuş Silindir Mühür Baskıları Üzerinde Betimlenen Çalgı Aletleri

Suriye'de Kaniš Karumu'nun II. katıyla çağdaş mühür malzemesi yok denecek kadar az olduğundan, Eski Suriye üslubunun kaynak alanı saptanamamaktadır. Buna karşın Kanıš Karumu'nun II ve Ib katlarında, yani M.Ö. 2. binin ilk çeyreğinde bulunan mühür baskıları, Eski Suriye üslubundaki mühürlerin tasnif edilebilmelerini ve gelişme aşamalarını izleyebilmemizi sağlamaktadır[589].

Eski Suriye üslubunu yansıtan bir mühür baskısı üzerinde (Resim 101) betimlenmiş lir aleti görülmektedir. Mühür üzerinde solda boğa başlı insan "boğa-adam" yer almaktadır. Figür cepheden verilmiştir. Boğa adamın solunda yer alan iki figürün elleri dua jesti yapar tarzda havaya kaldırılmışlardır. Her iki figür profilden verilmiş ve sağa yürür vaziyettedirler. Bu figürlerin hemen önünde, yüksek kaideye benzer ayaklı bir tabure üzerinde oturmuş bir erkek görülmektedir. Erkeğin boyu diğer figürlerden daha kısadır. Profilden verilmiş, figürün başında yuvarlak bir başlık yer alır. Dizden aşağısını açıkta bırakan bir kıyafet giymiştir. Figür sağ eliyle liri kolundan, sol eliyle ses kutusundan tutuğu 5 veya 4 telli lir yer alır. Lirin ses kutusu oldukça büyüktür. Müzisyenin tutuş şekli icradan çok bu çalgıyı taşır vaziyettedir. Müzisyenin hemen karşısında arkalıksız bir tahta oturmuş olan sakalı figür yer alır.

[589] Tahsin Özgüç, **Kültepe Kaniš/Neša**, Yapı Kredi Yayınları İstanbul , 2005 (Kültepe), s. 262

Figürün bir tanrı olabileceği düşünülmektedir. Pilili bir giysi giymiştir. Sol elinde bir obje tutmaktadır.

Resim 101: Eski Suriye üslubu Mühür Baskısı



Kaynak: Özgüç, 2005, s.264

Bir zarf üzerine Eski Suriye üslubunda yapılmış olan bu silindir mühür baskısına bakıldığında bir tapma sahnesi betimlenmiştir[590]. Kaniš Karum'dan başka bir örnekte yine müzik aletlerinden lir yer almaktadır. Bir zarf üzerinde Eski Suriye üslubunda yapılmış olan silindir mühür baskısı oldukça kalabalık bir sahneyi yansıtır (Resim 102). Mühür baskısının ana konusunu oluşturan sahne içerisinde, sağda ayakta yer alan figür dar kenarlı takke ve kenarları yuvarlak kesilmiş manto giymiştir. Bu figürün hemen önünde alçak bir tabureye oturmuş figür ve figürün elinde küçük, yuvarlak ses kutusuna sahip lir görülmektedir. Çalgıcının üzerinde uzun bir giysi bulunur. Elinde tutuğu liri icradan çok önceki örnek gibi tutar pozisyonundadır. Figürün kafasındaki yuvarlak kesimli dar takke arkasında yer alan figürle nerdeyse aynıdır.

[590] Özgüç, Kültepe, s.264

Resim 102: Eski Suriye üslubu silindir Mühür



Kaynak: Özgüç, 2005, s.264

Mühürlerle ilgili bir başka örnek Suriye veya Anadolu kaynaklı silindir mühürdür. Kaynağı tam olarak saptanamayan mühür üzerinde dikey ve hafif kıvrımlı kollara sahip kutu lir betimlenmiştir (Resim 103). Lir, üç telli, paralel akort kolları ile akordun sağlandığı görülmektedir. İcracı olduğu düşünülen erkek, arkalıksız bir tabureye oturur vaziyette tasvir edilmiştir. İki elini lire doğru uzatarak sol eliyle ses kutusunu sağ eliyle lir kolunu tutacak izlenimini yaratmıştır.

Resim 103: Silindir Mühür, Lir

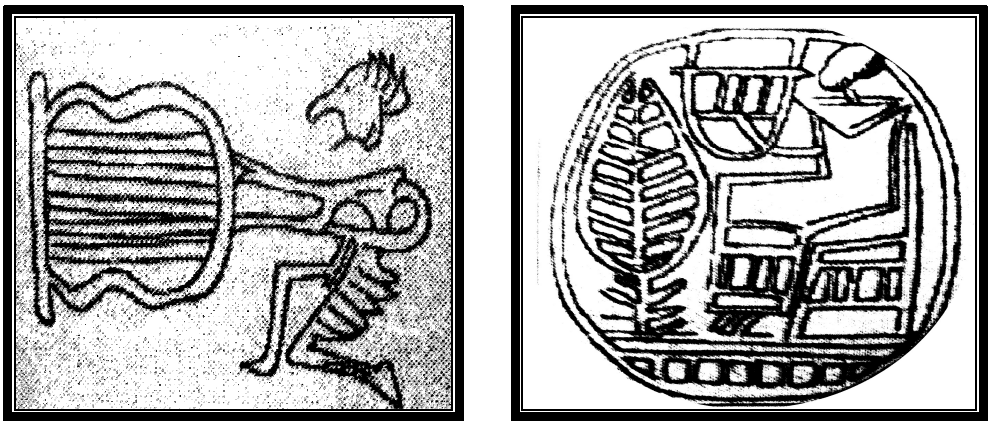


Kaynak: Helvacı, 2007, s.97

3. 4. 4 Tarsus-Gözlükule'de Bulunmuş Silindir ve Damga Mühür Üzerinde Betimlenen Çalgı Aleti

Acem höyük kazılarında bulunmuş olan mühür üzerinde betimlenen lir müzik aletinden bahsetmiştik. Acem höyük yer alan lirin form olarak benzerine Tarsus-Gözlükule'de (Resim 104) rastlıyoruz[591].

Resim 104: Tarsus-Gözlükule, Mühür



a **b**

Kaynak: Helvacı, 2007, s.97

[591] Sönmez, s. 30

Tarsus-Gözlükule'de bulunmuş mühürler üzerinde lir tasvirleri yer alır[592]. Bu mühürlerden biri üzerinde yan tutulmuş lir betimi yer alır (104a). Lir tellerinin paralel duruşu çalmaktan ziyade bir yere doğru taşıdığını ya da tutmak için elinde bulunduğunu akla getirir. Çift kıvrım kollu lir Anadolu lirlerinin iki örneğinden biridir. Liri taşıyan figür profilden verilmiş. Figür sol bacağını dizden bükerek çömelmiş, sağ bacağı üzerine kalkar pozisyonundadır. Figürün elleri önünde yer alan çift kıvrım kollu lirin üst çerçevesinden tutmaktadır. 104b'deki resimde ise arkalıklı ve oldukça gösterişli bir taht üzerinde elinde lir tutan bir figür görülür. Lir, üç telli ,yuvarlak tabanlıdır. Figür, çalgıyı tutarken bir elini ses tellerinin altından geçen yatay çubuğa, diğerini ise dikey kola koymuştur. M.Ö.XIV ve M.Ö.X. yüzyıla tarihlenmektedir[593].

3. 4. 5 Tyskiewicz Silindir Damga Tipi Mühür Üzerinde Betimlenen Dans Gösterisi

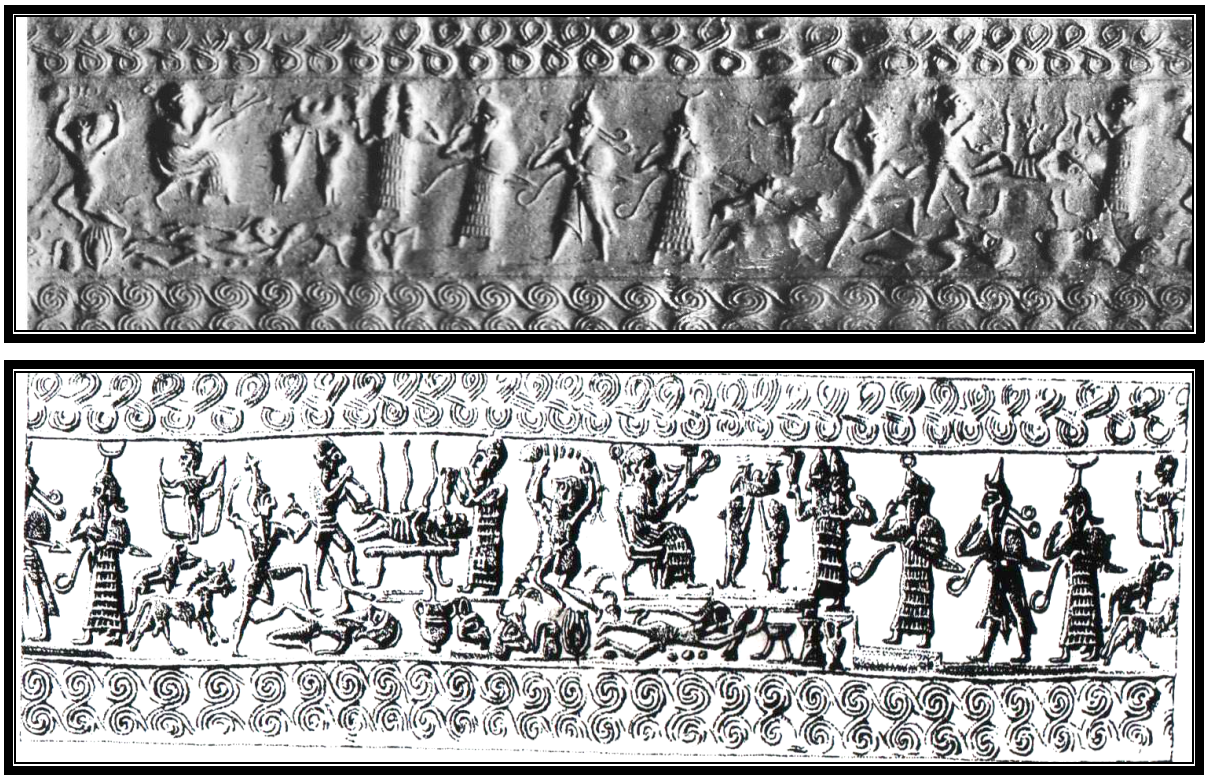
Hitit mühür sanatının en değerli mührünü oluşturan Tyskiewicz mührü (Resim 105) Bostan Güzel Sanatlar Müzesi'nde sergilenmektedir. Konumuzla bağlantısı ikinci sahnede yer alan dans betimi oluşturmaktadır[594]. Mühür, S. Alp tarafından, Konya Karahöyük mühürleriyle ortak isçiliklerini göz önünde bulundurarak, yapılan karşılaştırma sonucunda Kültepe Ib tabakasıyla aynı döneme tarihlemiştir. Kültepe Ib tabakası Erken Hitit Dönemi'ne tekabül eder; bu durumda mührün yapılış tarihi M. Ö. 17. yüzyıl civarına yerleştirilir. Mühür tarz bakımından tam olarak Anadolu özellikleri taşımaktadır. Mühür baskısında iki temel sahne yer almaktadır. Sahnelerden biri tanrılar alayını, diğeri kremasyonu temsil eder. Ancak her iki sahnede de yeraltı dünyasına ilişkin semboller dikkat çeker[595]. Mühür kompozisyon alanını üste bir gioş bandı, alta çift spiral bant çevrelemektedir. İşlenen konu mitolojik bir sahne olabilir[596]. Birinci sahnede tahta oturmuş olan bilgi tanrısı Ea yer alır. Tanrının sağ elinde kadeh sol elinde üç lituus bulunur. Karşısında

[592] Erkanal, Mühür Baskılar, s.113
[593] Sönmez, s. 30
[594] Alp, Üzüm ve Şarap, s. 43
[595] Sevinç, s.209
[596] Darga, Hitit Sanatı, s.70

ikiyüzlü veziri *USMU* gaga ağızlı bir libasyon testisinden içki sunmaktadır. Tanrı ve veziri arasında dünya tasvirini ellerinin üstünde tutan karşılıklı iki canavar biçiminde atlas figürü bulunur. Yatan bir ölü ve yanında mezar hediyesi olan kaplar yer almaktadır. İkiyüzlü veziri, baş tanrıya doğru yürüyen üç tanrı izliyor. Üçünün de sağ elleri adorasyon jestinde kalkmıştır. Sol ellerinde birer hançer tutuyorlar. Bellerinden birer lituus bulunur. Öndeki uzun giysili tanrı başında taşıdığı başlığa göre hüküm vermek gerekirse, bir tanrıça olmalıydı. Başının üstünde bir güneş sembolünü anımsatan daire vardır. İkinci figürde başındaki boynuzlu sivri külaha bakılırsa bir tanrıdır. Üçüncü figür ise külah üzerinde taşıdığı lunula ile bir ay tanrısı olmalıydı. Bu üç figürden ortada yer alan boğa başlı ya da boğa maskeli tanrıyı Fırtına Tanrısı ve sağ ve solundaki oğulları Nerik ve Zippalanda kentlerinin Fırtına Tanrıları olarak düşünülebilinir[597]. Alp, mühür üzerindeki üç tanrı tasvirini, Boğazköy'de 20 no.lu tapınakta keşfedilen fildişinden bir kanatlı güneş altındaki üç tanrılı kompozisyonla ve Kuzey Suriye'de Ras Samra'da bulunan elektrondan yapılmış bir pandantif olan üçlü tanrı kompozisyonu ile karşılaştırır[598]. Tahta oturan tanrının karşısında Ištar uzakta tülünü açarak striptiz yapmaktadır. İkinci sahnede alçak bir masa üstünde yatmış olan figürün yakılması anlatılıyor. Ölünün yakıldığını yükselen alev hüzmesinden anlıyoruz. Masanın solunda yer alan kısa etekli kişi elindeki bir nesne ile ölünün karşısında duruyor. Masanın sağ tarafında uzun elbiseli, sol elinde dua jestinde kaldırılmış bir kişi sağ elinde gaga ağızlı libasyon testisiyle ölünün üzerine içki şarap(?) döküyor[599]. Cenaze metinlerinde ateşin içki ile söndürüldükten sonra geriye kalanların huppar-kâsesine konulduğu bölümü hatırlayacak olursak buradaki geniş ağızlı kabın *huppar-* kabı olduğunu söylemek mümkündür[600]. Ölü yakma ritüeline, üzerinde sular akan bir figür dans ile eşlik ediyor. Kollarını havaya kaldırmış dizlerden hafif kıvrılmış bacakları âdete dansına estetik bir görünüm sunmaktaydı. Sağ alta ölü ritüellerinde rastlanan hayvan biçimli ve diğer içki kapları görülüyor.

[597] Alp, Üzüm ve Şarap, s. 44
[598] Sevinç, s. 210
[599] Alp, Üzüm ve Şarap, s. 44
[600] Sevinç, s. 211

Resim 105: Tyskiewicz Silindir Damga Tipi Mühür



Kaynak: Alp, 1999, s.43

Yakma sahnesinin solunda bir düşman ve elinde topuz tutan asker sol ayağı ile düşmanı çiğniyor. Sol eliyle tuttuğu mızrapla yerde yatan sağ kolunu kaldırmış düşmana saplıyor. Sahnenin solunda alta boğa üstünde aslan hemen üstünde Ištar olabilir[601].

3. 4. 6 Aydın Silindir-Damga Mühür Üzerinde Betimlenen Dans Gösterisi

Aydın silindir damga mühür. Mührün baş kısmı kırık. Yüksek silindir gövdeli yuvarlak mühür yüzlü, kulbu sekiz satıhlı[602].

[601] Alp, Üzüm ve Şarap, s. 45
[602] Birol Alparslan, **"M. Ö. II. Binde Anadolu'da Bulunan Mühür ve Mühür baskıları Üzerinde Karışık Varlıklar"**, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara , 1995, s. 138

Erken Hitit Dönemi başlarına ait silindir damga tipi Aydın mührün (Resim 106) silindir kısmında dans sahnesi görülmektedir. Konumuzla ilintili olan bu sahnede sırtını dönmüş sağ elinde bir topuz (?) sol elinde aşağı sarkan bir nesne, belki de bir yılanın (?) başını tutan uzun pilili giysili bir tanrı bulunur. Üstte önünde güneş (?) ve gök hiyeroglifleri bulunur[603]. Oturan tanrıya tapma sahnesi; ayakları hayvan bacağı formunda yüksek arkalıklı tahta oturmuş Tanrı Ea'nın başında bir başlık bulunur[604].

Resim 106: Aydın silindir-damga tipi mühür



Kaynak: Alp, 1999, s.49

Karşısında gökten akan sular altında ellerini kaldırmış dans eden figür görülür. Figürün altında sular içinde yüzen balık yer alır[605]. Damga yüzü: Hitit hiyeroglif isaretleri orta kısımda yer alır[606]. Figürün bacak ve kol hareketleri Tyskiewicz mühründe yer alan dans eden figüre oldukça yakındır. Baş profilden, göğüs cepheden ve belden aşağı kısmı ise profilden verilmiştir. Alp, burada yer alan figürlerden şöyle bahsetmiştir:

> "*Tahtında oturmuş sol elinde üç lituus, sağ elinde bir orak (?) tutan bilge tanrısı Ea (?), karşısında ikiyüzlü veziri Tanrı <u>USMU</u>. Vezir ve tanrı arasında şahlanmış gibi duran anti tetik olan iki aslan. Başlarının üzerinde bir tepsi içinde havalanır gibi kanatlarını açmış iki kuş. Ayağa kalkmış karşılıklı iki*

[603] Alp, Üzüm ve Şarap, s. 49
[604] B. Alparslan, s. 138
[605] Alp, Üzüm ve Şarap, s. 49
[606] B. Alparslan, s. 138

canavar, vezirin arkasında üçlü tanrı betimi üç tanrının elinde birer kıvrık lituus bulunur[607].

Mühür örneklerine yer vermeye çalıştık. Mühürlerin tamamında dans veya çalgı aleti mevcuttu. Bu açıdan değerlendirildiğinde mühürler bize çalgı aletleri, dans hakkında ve bulundukları kompozisyondaki işlevlerini göstermesi açısından önemliydi. Mühürlere genel olarak bakıldığında özellikle arp ve lirlerin tasvir edildiği ve bu tasvirlerin çoğunda lirlerin genel özellikleri iyi okunabildiği görülür. Mühürler üzerindeki çalgıların varlığı en az diğer arkeolojik materyallerde olduğu kadar değere sahiptir. Mühür üzerindeki çalgılar görsel malzemede müzik konusunu aydınlatmayı başaran ender, değerli buluntular gurubunda yer almaktadır.

3. 5 DEĞERLENDİRME

Hitit tasvirli eserler oldukça fazlayken, müzik ve dans sahneleri sayıca azdır. Tasvirli eserler: taş kabartmalar, pişmiş toprak vazolar, maden eserler ve mühürlerdir.

Anadolu üslubu, Assur Ticaret Koloniler Çağı'nda yerli Anadolu kültürünün, Kuzey Suriye-Mezopotamya ilişkileri neticesinde gerçekleşen sentez ile var olduğunu biliyoruz. Taş kabartmalar üzerinde bu üslup görülür. Sanatçı idealist ve kavramsaldır. Gördüğünü aynen kopyalamaktan ziyade bunu taş kabartmalar üzerinde yüksek şekilde vermekten yanadır ki yontunun özünde de bu vardır[608]. Bu açıdan bakıldığında taş kabartmalar üzerinde yer alan müzikli sahneler bize çalgılar hakkında aşağı yukarı bilgiler sunar. Çalgının boyutundan, çalma sitiline ve çalgı üzerinde yer alan süslemeye kadar bilgiler sunar. Müzik sahnelerinin yer aldığı kabartmalar çoğunlukla Geç Hitit Dönemi'ne aittir.

[607] Alp, Üzüm ve Şarap, s.49
[608] Macqueen, s.157

Alaca Höyük'te yer alan anıtsal büyük kapının çerçevesini oluşturan iri taş bloklar üzerinde Purulli(ya) bayramı betimlenmiştir[609]. Böylece Hitit yazılı kaynaklar dışında tasvirli eserlerde de bayramların nasıl kutlandığına dair bilgilere ulaşırız. Alaca Höyük kabartmalarında asıl dikkatleri çeken gitara benzeyen bağlamadır. Bağlamanın farklı formlara sahip olması, bağlamada form olarak çeşitliliği gösterir. Arami tarzında şekillenmiş olan Sam'al-Zincirli kabartmalarında ise ziyafet sahnesi yer alır[610]. Sam'al-Zincirli'de iki küçük deri gerili ve iki lirden oluşan çalgı grubu farklı tınıların aynı anda icra edilip güçlü sesin elde edildiğini gösterir. Bu vurmalı ve telli çalgıların bir arada kullanıldığı diğer bir kabartma ise Karatepe'de yer alır. İki sahnenin varlığı gösteriyor ki bu çalgıların bir arada çalınması yaygın olan bir durumdu. Aynı zamanda Karatepe ve Sam'al-Zincirli'de yer alan bu lirler form olarak oldukça yakındır. Bu formlara sahip olan lirlere eşlik eden küçük deri geriler belki de özellikle bu lirlerle tercih ediliyorlardı. Zincirli'de yer alan diğer önemli sahne bir yandan tef çalan icracıların aynı zamanda gösteri sunmasıydı ki gösteri yapan diğer bir çalgıcı da Karatepe kabartmasında yer alan tef icracısıydı. Bu iki kabartma gösteriyor ki çalgıcılar icralarının yanı sıra gösterilerde de bulunuyorlardı. İcra ile sunulan bu gösteri aynı zamanda gösteriye eğlenceli bir havada katıyordu. Davul ve doğal trompet Hitit tasvirli eserlerde maalesef diğer çalgılar kadar çok gösterilmemiştir. Kargamış'ta yer alan kabartma üzerindeki davul ve doğal trompet güçlü iki sesin yan yana çalındığının göstergesiydi. Bu iki güçlü çalgının bir arada çalınmasının özel bir nedeni olabilir miydi? Bir törenin başlangıcının veya bitirişinin habercisi miydi?

Genel olarak ele alındığında, taş kabartmalar üzerinde yer alan çalgıların tümü çok sesliliği ifade ediyor ki bu farklı tınlara sahip çalgıların bir arada oluşlarından anlaşılıyordu. Kabartmalar yalnız çalgılar hakkında değil müzisyenler ve gösteride bulunan diğer görevliler hakkında da bilgiler sunar. Müzik hakkında bilgilere ulaşılan diğer arkeolojik malzeme pişmiş toprak vazolardı. İnandık ve Bitik vazolarının yanı sıra Boğazköy, Alişar, Eskiyapar'da bulunmuş olan vazo parçaları üzerinde çalgı aletleri, dans ve gösteriler betimlenmiştir. Boğazköy, Alişar, Eskiyapar, Bitik vazo parçaları tamamlanabilseydi benzer form ve ölçülere sahip

[609] Kınal, s.192
[610] Darga, Hitit Sanatı, s.281

olurlardı[611]. Bu tip kapların kökenin Koloni Çağı'nın geç evresine ait vazolarda aranırken dört ayrı bezeme bandının kabartmalar ile doldurulmuş olması Erken Hitit Çağı'nın bir özelliğidir. İnandık vazosu üzerinde yer alan kabartmalar 38 gün süren bahar bayramı AN.TAH.ŠUM^{ŠAR}'ı konu almıştır. Bu vazonun diğer kabartmalı vazolardan farkı neredeyse tamamının bulunmuş olmasıydı. Bu yüzden İnandık vazosu, diğer vazo parçalarının bütünü hakkında fikirler de sunar. Dört bezeme bandına sahip olan vazonun üzerinde en önemli sahneyi kutsal birleşme sahnesi oluşturur. Vazonun tamamına bakıldığında tam bir müzik şöleni yer alır. Geç Hitit Dönemi'ne ait olan taş kabartmalarda betimlenmiş olan müzik aletlerinin tamamına yakını Erken Hitit Dönemi'ne ait İnandık vazosunda da görmekteyiz. Bezeme bantlarında 7 çalpara, 3 bağlama biri büyük beşi küçük 6 lir olmak üzere toplam 16 adet müzik aletine rastlanır. Çalgıların bir arada gösterilmesi aynı anda icra edildiğini göstermez; fakat bayram törenlerinde aşağı yukarı hangi müzik aletlerinin bulunması gerektiği hakkında bilgiler verir. Aynı çalgıların benzer bezemelere ve formlara sahip olduğu da görülür: Çalparaların yivli oluşu, bağlamaların kısa saplı ve lir kollarının aslan ve ördekbaşları ile süslü olması gibi.

Erken Hitit Dönemi'ne ait Bitik vazosunun bazı kırık parçaları bulunmuştur. Bu parçalardan biri üzerinde Kültepe çalparalarını anımsatan çalgı aleti görülür. Diğer bir parçada ise kutsal izdivaç sahnesi yer alır; hemen altında yer alan bezeme bandında ise törene eşlik eden görevliler görülür. Bitik vazosunun tamamında ne olduğu hakkında ki bilgileri bezemeli diğer Hitit vazolarından elde edebiliriz.

Boğazköy'de bulunmuş olan kabartmalı vazo parçaları üzerinde çalgı aletleri, çeşitli dans ve akrobasi gösterileri betimlenmiştir. Çalgılar arasında lir, tef, bağlama görülür. Vazo parçası üzerinde betimlenen en önemli bezeme, tef icracısının başında bulunan maskedir. Maskenin kullanılmış olması içinde bulunduğu eylemin bir parçasıydı. Bezemeli vazoların hiçbirinde böyle bir maskeli çalgıcıya rastlanmaz. Diğer parçalar üzerinde ise kolları her iki yana açık figürler ve ellerini birleştirmiş figürler tasvir edilmiştir. Bir gösterinin sunulduğu ve ihtimal ile bir bayram töreninin

[611] Yıldırım, Eski Hitit Çağı, s.341

anlatıldığı vazo parçalarıydı[612]. Alişar ve Eskiyapar kabartmalı vazo parçalarında ise diğer vazolar üzerinde betimlenmiş olan bağlama ve çalpara örnekleri yer alır.

Büyük ve Küçük Hüseyindede vazoları Erken Hitit Krallık Dönemi eserleridir. Büyük Hüseyindede vazosu 4 bezeme bandına sahipti. Tıpkı İnandık vazosunda olduğu gibi bir bayramı konu edinmiştir. İnandık bezeme bantlarında yer alan bağlama, çalpara ve lir Büyük Hüseyindede vazosu üzerinde de yer alır. Özellikle Sümer ve Suriye lirlerinin özelliklerini barındıran hayvan başlarıyla süslü lir, İnandık vazosundaki lirlerden sonra ikinci kez kabartmalı vazolarda betimlenmiştir. İnandıkta yer alan GIŠ^{D}INANNA.GAL bu vazo üzerinde betimlenmemiştir. Büyük Hüseyindede vazosunun ilk frizinde yer alan Yerel Fırtına Tanrısı'nın kudretli boğaları yalnız İnandık ve Bitik'te değil diğer vazo parçaları üzerinde de betimlenmemiştir. Aynı zamanda kağnı arabasının Hüseyindede vazosu üzerinde yer alması pişmiş toprak vazolar üzerinde yer alan müzikli sahnelerde görülmeyen bir başka ayrıntıydı. Bu ayrıntının farklılığı konu edilen bayramın bir parçası olabilir. Tek frize sahip Küçük Hüseyindede vazosu akrobasi gösterisinin en güzel, en seçkin örneğini verir. Boğa üzerinde yapılan bu gösteri oldukça profesyonel verilmiştir. Aynı zamanda bezeme bandını ikiye ayıran çalparacılarda önemliydi. Çalparacıları daha önceki tasvirli eserlerde yalnız ayakta icra edilirken betimlenmiş, Küçük Hüseyindede vazosu üzerinde ise karşılıklı diz çökmüş hem gösterilerini sunarken hem de çalgılarını icra ederken betimlenmiştir.

Kabartmalı vazolar üzerinde yer alan gösteriler ve elbette çalgılar için genel bir değerlendirme yapıldığında en çok betimlenen çalgılar bağlama, lir ve çalparalarken diğer çalgılar görülmez. Tamamlanmış vazolarda da bu çalgı örneklerinin görülmeyişi tasvir edilen konu ile ilgiliydi.

Maden eserler üzerinde çalgı aletlerini iki eser üzerinde görürüz. Bunlardan biri yumruk biçimli gümüş sunu kabı ve geyik biçimli sunu kabıdır. Yumruk şeklindeki sunu kabının bilek kısmına işlenmiş olan sahnede iki lir ve bir çalpara örneğine rastlanır. Lirlerin detayı vazolar üzerindekileri aratmaz. Geyik biçimli sunu

[612] Alp, 1999, s.51

kabı üzerinde tartışmaya açık iki görüş öne sürülmüştür. Görüşlerden biri sahnede yer alan figürün taşıdığı objenin ekmek oluşuyken diğer görüş ise bunun bir çalgı aleti olduğudur. Nitekim çalışmam boyunca tasvirli eserler üzerinde bir küreyi anımsatan hiçbir çalgı aletine rastlamadığımı ve hiçbir müzik aletinin bu tarzda çalınıp, taşınmadığını gözlemiş bulunmaktayım. Lakin çalgı aleti olma ihtimali de düşünülmelidir. Genel olarak değerlendirildiğinde tıpkı pişmiş toprak vazolarda olduğu gibi müziğin varlığı maden eserlerde de kendini gösteriyor.

Mühürler üzerinde görülen çalgılar taş kabartmalar, pişmiş toprak vazolar ve diğer tasvirli eserlerden oldukça azdır. Sayıları az olan bu mühürler üzerinde birden fazla çalgı aletine rastlanmaz. Mühürler üzerinde sıkça görülen iki çalgı vardır; bunlardan biri arp diğeri ise lirdir. Çalgılar az tasvir edilmişse de form çeşitliliği açısından özellikle pişmiş toprak vazolardan oldukça fazla bilgi verir. Yuvarlak kollu, çift kıvrımlı kollu yuvarlak tabanlı lir ve düz kollu lirlerin yanında açılı arpta formlardan bazılarıdır.

Tasvirli eserleri dört başlık altında incelenmiştir. Bazı tasvirli eserler üzerinde müzik aletleri, müzisyenler, şarkıcılar, dansçılar ve akrobatları görmekteyiz. Tasvir edildikleri eylem içindeki vazifelerini çoğu zaman yazılı kaynaklardan öğreniriz. Bu açıdan hem yazılı hem de tasvirli sahneler birbirini tamamlamaktadır.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM
HİTİT YAZILI KAYNAKLAR IŞIĞINDA MÜZİK

4. 1 HİTİT KÜLT VE BAYRAM KUTLAMALARI

Bayram, Hitit çivi yazılı metinlerde Sümerce $EZEN_4$, Akkadça *İŠİNNU(M)/ EŠŠİNU(M),* Hititçe šiyamana- (?), Hurrice *eli*- ile ifade edilirdi.

Eski çağlardan günümüze, tüm inanç sistemlerinde yer alan uygulamalarda farklılıklar vardır. Fakat temelinde insan etkisi olan inanç sistemleri, tanrıların üstlendikleri görevler, dinsel kaygılar, uygulanan tören ve ibadetler, toplumların taşıdığı kültürel öğeler ve yaşanılan coğrafyaya bağlı olarak değişmiştir[613]. Tarihi çağlar, dini törenlerin nasıl yapıldığı konusunda çoğu kez yazılı metinlerinde yardımı ile bazı bilgiler sunmaktadır[614].

Hitit arşivlerinde bulunmuş olan çiviyazılı tabletlerin çoğu dinsel içeriklidir. Bunların birçoğu Hattuša'da ve Hitit devletinin diğer kentlerinde belirli aralıklarla kutlanan törenlerin akış düzenini en ince ayrıntılarına dek betimler[615]. Hititçe tabletlerin %80'ini oluşturan bayram ritüellerinin içinde yer alan davranışların, seslenişlerin, özel anlamlı sembolik hareketlerin, sportif oyunların ve sahne oyunlarının yorumlanması ve bir arada oluşu, genel bir yaklaşımı da yanında sunmaktadır[616]. Yazılı belgeler aynı zamanda çeşitli bayramların kutlanması, kurban, ölü ritüelleri, çeşitli tanrılara sunu, krali çiftin saraya ve tapınaklara gidiş gelişleri, tanrı heykellerinin taşınışı, tanrıların eğlendirilmesi gibi dini uygulamaların, profesyonel müzisyenler, şarkıcılar ve dansçılarla, müzik eşliğinde gerçekleştirildiğini de ortaya koymaktadır.

---

[613] Meltem Doğan Alparslan, "Hitit Dini ve Tanrıları", **Hititolojiye Giriş**, Türk Eskiçağ Bilimleri Enstitüsü, İstanbul, 2009,(Hitit Dini), s.119

[614] Refik Duru, "Tarih Öncesi Çağlarına Ait Dini Bir Tören", **Anadolu Araştırmaları**, İstanbul Edebiyat Fakültesi Basımevi 1986, s.170

[615] Stefano de Martino, "Hitit İmparatorluğu'nda Kült ve Bayram Kutlamaları", **Hititler ve Hitit İmparatorluğu 1000 Tanrılı Halk**, Die Hethiter und Ihr Reich Das Volk Der 1000 Götter, Kunts-und Ausstellungshalle der Bundersrepublik Deutschland, 18. januar–28.April,(Kült ve Bayram) s. 445

[616] Meltem Doğan Alparslan, **"Hitit Bayram Ritüellerinde Geçen Bazı Eylem, Çağrı ve Sahne Oyunlarının Tasviri ve Yorumu"**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Eskiçağ Dilleri ve Kültürleri Ana Bilim Dalı Hititoloji Bilim Dalı, İstanbul, 1999, (Eylem, Çağrı ve Sahne Oyunları) s. IV

Hitit dini törenleri ve bu törenlerle ilgili kuralları içeren metinler ve Erken Anadolu kültürleri ve dinsel halk gelenekleri hakkında, içlerine kurgulanmış olan mitoslar, dualar ve yakarışlarıyla kapsamlı bilgi vermektedir[617]. Bu tabletler arasında Hattuša'da ve Hitit devletinin başka kentlerinde belli zamanlarda yer alan bayramların, nasıl kutlandığının özenle betimlendiği çokça metin mevcuttur[618]. Kutlamalar belli bir takvime bağlı olarak, yılın değişik dönemlerinde düzenli bir şekilde icra edilen ve büyük hazırlıklar sonucu gerçekleştirilen tanrıların bolluk ve bereketi, bol mahsulü, hayvanların çoğalmasını, kralın gücünün artmasını sağlamak için organize edilen dinsel törenlerdi[619]. Bayram kutlamaları önemliydi ve mutlaka kutlanması gerekiyordu. Bayram kutlamalarının en iyi örneği II. Muršili'nin yıllığında görülmektedir: "*Ben Majeste babamın tahtına oturunca, bana karşı savaşan etrafımdaki düşman ülkelerin hiç birine karşı henüz sefere gitmeden (önce) hakimem Arinna'nın Güneş Tanrıçasını sabit bayramları ile ilgilendim ve onları yaptım[620]"*. Kültün doğru olarak yerine getirilmesi devletin arda kalmasının kaçınılmaz koşulu olduğundan kutlama yeri ve zamanını belirleyerek her bir eylemi son derece dikkatle saptamak gerekiyordu. Bu da, Hitit metinlerinin, bayramların ayin usulü konusunda neden bu kadar ayrıntılı olduklarını açıklar[621]. Dinin gerektirdiği uygulamalar ve bayramlarda farklıydı. Tanrılara yiyecek ve içecek olarak kurbanlar sunmak, dinin gerektirdiği gündelik işlerdendi. Bayramlar ise, bunun daha yüksek düzeyde, daha kalabalık bir toplulukla, daha zengin malzemeyle yapılması demekti[622]. Kral, bayram törenlerinde tanrılara, ekmek, et, şarap, bira vs. sunarak ziyafetler ve eğlenceler düzenlerdi[623]. Bayramlarda uygulanan ve tanrıları eğlendirmek için yapılan danslar, müzik icrası, bazı sahne oyunları ile ziyafetler oldukça neşeli görünmekle beraber, bazı bayramlar ise yalnız kurban ritüellerini içeren seremoniler halindeydi. Bayram tek bir günle sınırlı değildi, bazı bayramların kutlanması bir günde tamamlanmaz; birkaç gün

[617] Volker Haas, "Hitit Dini", **Hititler ve Hitit İmparatorluğu 1000 Tanrılı Halk**, Die Hethiter und Ihr Reich Das Volk Der 1000 Götter, Kunts-und Ausstellungshalle der Bundersrepublik Deutschland 18. januar 2002, s.441
[618] Stefano de Martino, **Hititler**, Dost Kitabevi, Ankara, 2006, s.92
[619] D. Alparslan, Hitit Dini, s.120
[620] Serkan Başol, **"Hitit Askeri Teşkilatı ve Sefer Organizasyonu"**, Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tarih Anabilim Dalı Eskiçağ Tarihi Bilim Dalı, Denizli 2006, s.82
[621] Martino, Hititler, s. 92
[622] D. Alparslan, Hitit Dini, s.120
[623] Rukiye Akdoğan, **Bayram Törenine Ait Çivi Yazılı Hititçe Bir Tablet Parçası**, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü, DÖSİMM Basımevim, Ankara 2007, s.163

süren, çeşitli kentlerde icra edilen ve hatta bir ayı aşan kutlamaların yapıldığı bayramlar vardı[624].

Hitit tören uygulamaları Hititçe yazılmıştır; ancak rezitation, ilahiler ve yakarışlar türünde tüm ya da parçalar halinde ele geçen, başka dilde yazılmış metinlerde bulunmaktadır. Kullanılan diller Hattice, Palaca, Luvice, Hurrice ve Babilce'dir[625]. Hititlerin Anadolu toprakları üzerinde kendilerini baskın olarak hissettirmeleriyle bayram ritüelleri de çeşitlilik göstermeye başlamıştı. Mezopotamya ve Kuzey Suriye bölgelerine yapılan seferler ve böylece Hurrilerle kurulan ilişkilerin din alanında çok etkin olduğu, bayram metinlerinde geçen dua, rezitasyon ve seslenişlerin Hurrice olmasından anlıyoruz[626]. Hitit dinsel törenlerinde şarkılar farklı dillerde, başta lir olmak üzere, çoğunlukla çalgılar eşliğinde kora veya solo olarak söyleniyordu. Bu durum, metinlerde yer alan *"Nerikli kadınlar Hattice şarkı söylüyor"* ya da *"müzisyen Hurrice şarkı söylüyor"* gibi ifadelerden anlaşılmaktadır[627]. Hitit İmparatorluğu çok uluslu bir kültüre sahipti ve farklı gelenek öğelerini özümsemişti. Hattice, Palaca yazılmış belgeler Erken Hitit kültürüne aittir ve Orta Anadolu'nun kuzeyine özgü geleneklere dayanırlardı. Erken Hitit Dönemi'nde başlayan, M.Ö. 14. ve 13. yüzyılda giderek çoğalan Luvice belgelerin Güney Anadolu kökenli oldukları düşünülmektedir. Hurri ve Mezopotamya kültürlerinin büyük etkisi ise M.Ö. 15. yüzyılda başlar ve Büyük İmparatorluk Dönemi'nde daha da güçlenir[628]. Kral bayram törenlerinin önemli kısmı yerel Anadolu geleneğine bağlıdır. Oysa diğer birçok ayin, Sümer-Akkad ve Hurri geleneklerinden alınmıştır. Hattilerden alınmış ayinler, ayrıca Hatti kökenli hâkim elemanlarının bizzat Hititlere ait elemanlarla iç içe geçtiği ayinleri söz konusu geleneği devam ettiren bayramlarla (bazı Hitit ayinleri, Hint-Avrupa dillerinde konuşan diğer hakların gelenekleriyle de benzerlik gösterdiği görülüyor) ifade edilir[629].

---

[624] D. Alparslan, Hitit Dini, s.120
[625] Martıno, Kült ve Bayram, s.445
[626] D. Alparslan, Eylem, Çağrı ve Sahne Oyunları, s.4
[627] B. Dinçol, Hititlerde Müzik, s. 51
[628] Martıno, Kült ve Bayram, s.445
[629] Vladislav Grigoryeviç Ardzinba, **Eskiçağ Anadolu Ayinleri ve Mitleri**, çev. Orhan Uravelli, Kalkan Matbaacılık Yayınları 2010, s.11

Kraliyet arşivindeki, şenlik metninden anlaşıldığı üzere Hititlerde yılın önemli bir bölümü dini şenliklerin kutlanmasına ayrılırdı. Asla sürekli biçimde kaydedilmeyen birçok yerel cemaat ve kırsal şenlik vardır[630]. Hititler bayram takvimine sadık kalarak bayramlar kutlarlardı. Hitit bayram takvimi, zaman ölçüsünün üç birimi olan yıl, ay, güne dayanmaktadır. Yıl on iki ay ile mevsimlerin dönüşümlü ilerleyişinden, ay, yeni ayın ilk beliren hilali, gün ise güneşin doğuşu ile başlamaktadır[631]. Hititlerin kutlanması gereken en az 170 adet bayramdan bazıları şunlardır: 38 gün süren ve kırlarda baharın müjdecisi çiğdem çiçekleri açmaya başladığında kutlanan çiğdem bayramı AN.TAH.ŠUM^{ŠAR}, 32 gün süren bereket bayramı purulli-, 24 gün süren sonbaharda kutlanan hız bayramı nuntariyašha-, meyve bayramı GURUN, bağ bozumu bayramı tuhšuwas[632].

Bayramlarda kral başrahip olduğu için kural olarak tüm merasimlerde protokoldeki yerini alması ve merasimin genel akışını idare etmesi esas idi. Onun yanında kraliçe ve prensler de yer alırlardı. Bazen birlikte bulunurlarken, bazen ise ayrı ayrı kentlerde veya mekânlarda merasimlere iştirak eder, birbirlerini temsil ederler ve böylece zaman tasarrufu yaparlardı[633]. III.Tuthaliya yönetiminde kültün merkezileştirilmesi yoluna gidilince, o döneme dek kült gezileriyle kutlanan törenler artık yalnızca imparatorluğun, tüm tanrıların bir arada toplandığı Yukarı Şehir Tapınak Mahallesi'nin bulunduğu başkent Hattuša'da yapılmaya başlanmıştır[634]. Bunun sebebinin politik olduğu düşünülmüş, gerekçe olarak bu dönem içerisinde Orta Anadolu'nun kuzeyinde yer alan kült merkezlerinin irtibatının başkentten uzun süre kesilmesine bağlanmıştı. Böylece merkezileştirilen bayramlar bu kentlerin tanrılarını, kültlerini ve bayramlarının Hattuša'ya taşınması sağlanmıştı[635]. Bu törenler genellikle birbirine benzer işlemlerin belirli bir sıra içerisinde yapılmasından oluşmaktadır. Yine de çeşitli bayramlarda yer alan bazı eylemler bayramlara değişik özellikler kazandırmaktadır. Bu özelliklerde bulunan yüzlerce tablet parçasından bazı bayramların nasıl kutlandıklarını anlatan metin rekonstrüksiyonları

[630] Bryce, s.205
[631] D.Alparslan, Eylem,Çağrı ve Sahne Oyunları, s.2
[632] Akdoğan, s.163
[633] Ünal, Hititler Devri, s.92
[634] Martino, Kült ve Bayram, s.446
[635] D.Alparslan, Eylem,Çağrı ve Sahne Oyunları,s.6

yapılabilmektedir[636]. Törenin odak noktası tanrılara adanan kurbanlardı: bunlar hayvanlar ya da kurban edilen hayvanların bölümleri, ekmek, meyve, sebze, peynir, bal, şarap, bira gibi maddelerdi. Adaklar sunaklara yerleştirilirdi; içecekler ise sunağın, ya da tanrı betimlerinin önüne dökülürdü. Metinlerde adakları tanrıya bırakmadan önce kralın, ya da sunuyu yapan kişinin elini sunuların üzerine doğru uzattığı bilinir. Bu davranışla adağı yapan kişinin kimliği açıklanmış olurdu[637]. M.Ö. 2. Bin'de tanrılar için yapılan bu tip sunuların tanrıların ihtitaçlarını karşılamak için yapıldığı da bilinir[638]. Törenlerdeki tüm dinsel uygulamalara, özellikle içki törenine müzik ve şarkılar eşlik ederdi. Yaylı çalgılar arasında lir en yaygın olanıydı. Mezopotamya'da sevilen bir çalgı arp, büyük deri gerili davul, sistrum, çalpara bayramlarda yer alan diğer çalgılardı. Farklı boyutlarda lirler yer alırdı, tek bir lir icracısı ya da birkaç tanesi bir arada çalardı. Lire şarkı ya da rezitasyon eşlik ederdi[639]. Akrobatlar, hokkabazlar, kırmızı urbalı soytarılar, bağlama eşliğinde gösteri yapan tümü parlak renkli giysiler içindeki dansçılar katılanları eğlendirirlerdi[640]. Müzik çalıp şarkı söyleyenler çoğunlukla meslekten müzisyen ve şarkıcı olanlardı; ancak bunların yanı sıra Hitit İmparatorluğunun farklı yerlerinden gelen yerel gruplar da gösterilere katılırlardı. Bayramların önemli kısmını dans oluştururdu[641]. Dansçılar, sadece dansı uğraş edinenlerden oluşmaz, aralarında içki sunucu, aşçı gibi tapınak görevlileri, hatta bir durumda kraliçede yer alırdı. Bayram metinleri, törenin belli anlarında bir dansın yer aldığını belirtmekle sınırlıdır[642].

Hitit bayramlarının oldukça fazla olduğu bilinmektedir fakat bunlardan AN.TAH.ŠUM^{ŠAR} purulli-, nuntariyašha-, hassumas ve KI.LAM (kılam), en önemli mevsimsel bayramlarıdır. Bu ayinlerin hepsi Hititçe olarak kaydedilmiştir. Fakat bunlardan AN.TAH.ŠUM^{ŠAR} ve nuntariyašha- Hatti-Hitit ortak ayinleri sayılabilinir. Diğer üç bayram ise Anadolu'nun Hatti nüfusundan alınmıştır[643]. Bu bayramların anlatımında metinler esas alınarak yapılan kutsal işlemler ve burada yer alan

[636] Balcıoğlu, EZEN hadauri-, s.5
[637] Martıno, Kült ve Bayram, s.446
[638] Celasin, Anadolu Müzik Kültürü, 22
[639] Martino, Kült ve Bayram, s.446
[640] Bryce, s.207
[641] Martino, Kült ve Bayram, s.446
[642] Martino, Hititler, s. 97
[643] Ardzinba, s.11

görevlilerin işlevleri anlatılmaya çalışılacaktır. Bayram tanımlamalarında özellikle ağırlık verdiğimiz metinler itenerary umlardır. Bu metinler bize bayram esnasında yapılan kült gezileri ve uygulanan dinsel uygulamaları anlatırken özellikle tercümesi bulunmuş ve hangi bayramı anlattığı açık olan metinlerde yer alan müzik, şarkı ve dans uygulamalarının yeri, kullanılan çalgılarda verilmiştir.

4. 1. 1 AN.TAH.ŠUM^{ŠAR} Bayramı, Müzik, Dans ve Akrobasi

Hitit kült takviminin önemli yıl dönümleri ilkbahar ve sonbahar başlangıçlarıydı; bunlar tarımsal üretimin dönemlerine bağlıydılar ve bu dönemlerden[644] biri ilkbaharda kutlanan AN.TAH.ŠUM^{ŠAR} bayramıydı. Söz konusu mevsimde yapılan ve yeterince belgelendirilebilinen bu bayram 38 gün sürmekteydi[645]. AN.TAH.ŠUM^{ŠAR} adını safran ya da rezene bitkilerinden almıştır[646]. Bu kelimenin aslı Sümerce olup bunun bir bitki nevini ifade etmek için kullanıldığını sonundaki "šar" açık olarak göstermektedir[647], diye düşünülmesinin yanında söz konusu bitki adının kökeninin Sümerce ve Akkadça olmayıp Indo-Germen *antheh*-köküne uyduğu da ileride sürülmektedir[648]. I. Šuppiluliuma dönemimden başlayarak ama olasılıkla, Orta Krallıkta kutlanmıştır, yine de bayramla ilgili metinlerin büyük bir bölümü IV. Tuthaliya dönemine tarihlenir[649].

Alaca Höyük ortostatlarında yer alan av sahnesinin, sol alt kısmında yer alan bitkinin Erkut tarafından AN.TAH.ŠUM^{ŠAR} bitkisi olduğu düşünülmektedir[650]. Bu bilgiden yola çıkarak bitkinin betimlenmiş olması neye benzediğini bizlere sunması açısından önemliydi. Diğer bir örnek ise yine Alaca Höyük orthostatlarında görülen geyik betimiyle birlikte tasviri edilen bitkidir. Erkut, Arinna kentinin Alaca Höyük

---

644 Martino, Hititler, s. 93
645 Ardzinba, s.14
646 Martino, Hititler, s. 93
647 Mustafa Selçuk Ar, "Etilerde Bahar Bayramı Törenleri", **Ankara Dil Tarih-Coğrafya Fakültesi, Dergisi**, Cilt 2, Sayı 1, Ankara, 1943, s.57
648 Sedat Erkut, "Hititlerde AN.TAH.ŠUM ^{ŠAR} Bitkisi ve Bayramı Üzerine Bir İnceleme", **III. Uluslar Arası Hititoloji Kongresi Bildirisi**, Çorum 16–22 Eylül 1996 Grafik, Teknik Hazırlık Uyum Ajans, Basım, 1998 (AN.TAH.ŠUM ^{ŠAR}), s.189
649 Martino, Hititler, s. 93
650 Erkut, AN.TAH.ŠUM ^{ŠAR}, s.195

olduğunu ileri sürerek bu kentin ortostatlarında geyiklerle birlikte görünen bitkinin AN.TAH.ŠUM^{ŠAR} olabileceğini belirtmektedir[651]. Arinna kenti bu bayram kutlamasında sıkça söz edilen önemli bir kült merkeziydi.

Bayramın tarif edildiği metinler içeriklerine göre ikiye ayrılmaktaydı. Birinci grup, itenerary um denen metinlerdir ve burada bayramın genel programı tanımlanırdı. Bu metinlerde kralın kraliçeyle birlikte ziyaret ettiği kentler sıralanır, ayinlerin yapıldığı tanrı tapınakları ve diğer kutsal yapılar belirtilir ve ayinlerin kısa açıklanması yapılır[652]. Bu uygulamalar esnasında kral ve kraliçenin katılımı son derece önemliydi[653]. İkinci grup metinlerde ise söz konusu ayinlerin anlatımını içeren parçalardır. Fakat bunların bazıları maalesef parçalanmış parça ve detay halindedir ki sadece ayinin adandığı tanrının adı tespit edilmiştir[654]. AN.TAH.ŠUM^{ŠAR} bayramı Güneş Tanrıçası Arinna ve Hatti ülkeleri tanrıları için yapılırdı[655]. Alp, bayramın tanrı Uraş (^{D}IB) için tes'id edildiğini düşünmektedir[656]. Bu bayramda Hatti geleneklerine ait yansımalar görülür, özellikle Hatti ülkesinin en önemli tanrıları Fırtına Tanrısı Telipinu ve INANNA'ya vurgu yapılırdı[657]. Anadolu'da baharın başlangıcının kutlanması için Boğazköy'deki Hava Tanrısı ile Güneş Tanrıçası'na adanan Büyük Tapınak ile Yazılıkaya'nın Hitit panteonun kabartmalarının bulunduğu A odasında kutlandığı öne sürülmüştür. Kuşaklı yakınındaki, Kulmaç Dağları'nın tepesinde yer alan Šuppitaššu Gölü ile yakınındaki huwaši taşları bulunan Hava Tanrısı tapınağında bahar bayramı kutlamalarının yapıldığı düşünülmektedir. Benzeri bir tapınak alanı, M.Ö. 8. yüzyıla tarihlenen Göllüdağ'da bulunmaktadır[658].

---

[651] Füsun Ertuğ, "Baharın Müjdecisi: Çiğdem (Crocus) yâda AN. TAH: SUM. SAR Hititler Devri Anadolu Florasına Küçük Bir Katkı", "Harbinger Of Spring Çiğdem or AN.TAH.SUM.^{SAR} a Small Contribution to the Hittite Period", TÜBA-AR Türkiye Bilimler Akademisi, **Arkeoloji Dergisi**, Sayı: III. Volume: III, Ankara 2000, s. 130

[652] Ardzinba, ss.14 -15

[653] Yılmaz, s.32

[654] Ardzinba, s.15

[655] Yılmaz, s.32

[656] Sedat Alp, **İstanbul Arkeoloji Müzelerinde Bulunan Boğazköy Tabletlerinden Seçme Metinler**, Maarif Vekilliği Antikide ve Müzeler Müdürlüğü Yayınlarından, Seri:III, Sayı: I, İstanbul 1944, s.790

[657] Yılmaz, s.32

[658] Ökse, s.54

Baharda yapılan kral gezi ayinlerinin başlama noktası genelde başkent Hattuša idi, çünkü kral kışı daha çok burada geçirirdi. Kışı, herhangi bir başka Hitit kentinde geçirmek zorunda kaldığında ise bayram bu kente başlayabilirdi[659]. Hitit devletinin bütün teşkilâtının başı ve tek mesul şahsi olan kral aynı zamanda dini kuvvetlerin de başı vasfını taşımakta olduğundan bütün bu nevi törenlerin icrasına başkanlık etmek onun en tabii hakkı idi. Bu yüzden ikamet ettiği yerden tören başlardı[660]. Hattuša veya bulunduğu kentten kral at arabasıyla yola çıkar ve Tahurpa kentinin yukarı kısmına yönelirdi. Eğer Tahurpa'ya başka bir Hitit kentinden hareket ettiğinde ise göründüğü kadarıyla, kışı genelde başkentte geçiren kraliçe, kendisi ayrı olarak Tahurpa'ya giderdi ve burada kralla buluşurdu. Söz konusu bayram sırasında ülkenin başlıca merkezlerini kapsayan bir geziye çıkmak gerekmekteydi[661]. Kral kendi isteğine göre, Tahurpa'dan önce ondan fazla uzak olmayan diğer bir kente-Katapu'ya uğrayabilirdi. Fakat burada hiçbir ayin yapılmazdı. Tahurpa'da ise kral büyük toplantı adı verilen, salli asessar, ayin düzenlenirdi. Ayin halentuva da yapılırdı ve Hatti dilinden alıntı olan saray anlamına gelen bir sözcüktü[662]. Öncelikle bilinmeli ki bu geziler ve diğer uygulanışlar bütün ayrıntılarıyla kaydedilmişlerdi. Bunların yazılı olarak saklanmış olması, bu ritüellerin değişmez olduğunu veya standart bir pratiğe dönüştürdüğünü gösterir. Ritüeller her uygulanışında aynı şekilde yapılsın diye, tüm ayrıntılarıyla kaydediliyor ve anlaşıldığı kadarıyla bu kayıtlara bakarak da öğretiliyor ve uygulanıyor[663].

Kayıtlara bakıldığında sabahleyin kral ve kraliçe bir arada Hattuša'ya hareket ederdi. Başkent yolculuğunda onlar Tippuva denen dağlık bir yere varırlardı. Saray hizmetçileri, *mešediler*, ve oğullarda aceleyle buraya gelirlerdi. Tippuva'da kısa mola sırasında kral tanrı simgesi önünde ayinler yerine getirirdi (^{na4}ZI.KIN, Hititçe huwasi-)[664]. Ayin esnasında tanrı huzurunda ibadet etmek yalnız krala mahsus bir hak olarak görünmektedir. Törene iştirak edenlerden hiç biri tanrı huzurunda doğrudan doğruya ibadet edemiyor, ibadet etmek gerektiği zaman onlar ancak kralla

[659] Ardzinba, s.15
[660] Ar, s.58
[661] Martıno, Kült ve Bayram, s.447
[662] Ardzinba, s.15
[663] Yılmaz, s.32
[664] Ardzinba, s.16

karşı ibadet ediyorlardı. Bu uygulama öldükten sonra niçin tanrılaştıklarını ve krallarının ölümlerinden bahsederken öldü, değil tanrı oldu denildiğini bize çok açık olarak göstermektedir[665]. Tanrıları simgeleyen steller, ülkedeki dini merkezlerin dışında, açık yerlerde, genelde korularda, çeşme başında veya dağlarda bulunurdu. Baharda kral antahšum bayramında Tahurpa kentinden Hattuša'ya giderken Tippuva'ya vardığında çadır ve stel artık aşağıya indirilmiş olur. Kral arabasından inerek yüzünü Hattuša çevirir ve dua eder. Daha sonrasında çadıra girer ve ellerini yıkar. Kral çadırdan çıkar ve stel/dikili taş önünde şarap akıttır. Kral sonrasında ise arabasına biner ve yukarıda bulunan stele doğru tırmanışa başlarlar. Bu sırada hizmetçiler hızla yukarıya doğru koşarak ilk varan kişi atın başını tutar ve kral arabadan inmiş olur. Ulaştığı stel önünde iri bir ekmek kırar ve sunar aynı şeyi orda bulunan ikinci taş önünde de yapar ve arabasına binerek stelden uzaklaşır. Kral büyük yola ulaştığında başka bir at arabası hazırlanmış olur. Kral halentuvaya doğru ilerler. Kral, tarnu mekânına yaklaştığında *tunakesna!* diye seslenir. Sonra kral yıkanır ve hükümdarlık simgelerini, KIN.HI.A-ta, Hititçe aniyatta-, ve altın olan küpeleri eline alır. Hattuša'nın yukarı kısmına gider ve eğer büyük kapılardan geçerse ^{LÚ}ALAN.ZU$_9$ denen kişi, *aha*! diye haykırır. Kral Güneş Tanrısı taşına yöneldiğinde ise arabadan inerek ve iki saray oğlanı /bir meşedi/ onun önünde koşarlar. Kral gelir… (ve)… kurban ayini yapar[666].

Bayramın 8. ve 9. günlerinde bu bayrama adını veren bitkinin Arinna kentinde Güneş Tanrıçası'na sunulduğu bilinmektedir[667]. Görünen o ki kral çifti, bayramın 8. gününe gelinmeden başkentte bulunur ve burada tanrılar için ayinler düzenlerlerdi. Bu günler halentuva içinde yapılırdı. Önce saray açılır ve ayinde bulunanlar, ayin giysilerini giyinirler. Kral halentuva'ya girer ve burada, büyük meclis düzenlenirdi. Anlaşılan antahšum bayramında hükümdar çiftinin Hattuša'da bulunduğu ve tanrılar için değişik ayinler yaptığı günlerde Hitit kentlerinden birinden diğerine koruyucu tanrı simgeleri taşınırdı[668]. Hattuša'da, yukarı kentin tapınak semtinde imparatorluğun tüm tanrılarına tapınılabilinirdi[669].

[665] Ar, s.58
[666] Ardzinba, s.17
[667] Ertuğ, s.130
[668] Ardzinba, s.17
[669] Martino, Hititler, s.94

Antahšum güzergâh kayıtlarında korunmuş satırlara göre, ayin yapağı Arinna'dan Hattuša'ya sonra da Taviniya kentine, oradan da Hiyasnu kentine götürülürdü[670]. Bu yolculuk ülkenin çevre kentlerinde tapınılan yerel tanrılara saygı sunulmuyordu, hükümdarın varlığıyla krallık nüfusunun tüm ülke üstündeki denetimini yeniden vurgulamak ve onun tanrısal gücünü meşru kılmakta isteniyordu[671]. Başkentte üç gün süreyle Hububat tanrısı dâhil olmak üzere ayinler yapılırdı. Bu ayinler için Hititlerin Kasayi kentinden kuzu getirirlerdi. Halentuvada büyük meclis düzenlenirdi. Sonraki gün kurban edilmek üzere abibuti neferlerinin sarayından sekiz boğa ve on koyun, Hesta tapınağından toprak getirilerdi. Antahšumun 8. gününde kral ve kraliçe Arinna'ya yolculuk ederdi[672]. Arinna, Tuvanuva'dan kuzeye doğru gidildiğinde Hattilerin yurdu olan Hitit Krallığın tam ortasında Hattuša'ya bir günlük mesafede yer almaktaydı[673]. Bayramın 8. günü kral Arinna'da gecelemektedir. Kraliçe ise Hattuša'ya döner[674]. Sabah kraliçe, Hattuša'da kendi sarayında bağımsız şekilde ayin düzenlerdi ve antahšum bitkisini sunardı. Kral ise aynı ayini Arinna'da yapardı[675].

Bayramın 9. gününe gelindiğinde bugün ile ilgili uygulama yazılı kaynaklarda şu şekilde belirtilir:

KBo IV 9

III

13 LUGAL-*uš a-ru-wa-iz-zi*

14 ^{LÚ}ALAN.ZU$_9$ *me-ma-i*

15 ^{LÚ}*ki-i-ta-aš hal-za-a-i*

---

16 LUGAL-*uš* GUB-*aš* II-*e e-ku-zi*

17 ^{D}*Hal-ma-aš-šu-ut-tum* ^{D}*ZA.BA$_4$-BA$_4$*

18 LUGAL-*uš hu-up-par ši-pa-an-ti*

19 GIŠ ^{D}INANNA.TUR $^{LÚ.MEŠ}$*hal-li-ya-ri-eš* SÌR^{RU}

---

[670] Ardzinba, s.17
[671] Martino, Hititler, s.94
[672] Ardzinba, ss.17-18
[673] Oliver Robert Gurney, **Hititler**, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları 2001 (Hititler), s.117
[674] Erkut, AN.TAH.ŠUM ^{ŠAR}, s.193
[675] Ardzinba, s.18

20 ^{LÚ}ALAN.ZU$_9$ *me-ma-i*

21 ^{LÚ}*pal-wa-tal-la-aš pal-wa-iz-zi*

22 ^{LÚ}*ki-i-ta-aš hal-za-a-i*

---

23 *na-aš-ta* $^{LÚ.MEŠ}$ALAN.ZU$_9$

24 $^{LÚ.MEŠ}$*hal-li-ya-ri-e-eš* $^{LÚ.MEŠ}$*pal-wa-tal-la-aš*

25 ^{LÚ}*ki-i-ta-an-na pa-ra-a pár-ha-an-zi*[676]

KBo IV 9 Çevirisi:

III

13 Kral tapınır.

14 Soytarı söyler.

15 *kita*-adamı çığırır.

16-17 Kral ayakta durur (vaziyette) taht tanrısı (için) (ve) Tanrı ZABABA (için) 2 kez içer.

18 Kral *huppar* kabına libasyon yapar.

19 Küçük INANNA (müzik) enstrümanı çalınır, *halliyari*-adamları şarkı söyler.

20 Soytarı (dua) okur / (şarkı) söyler.

21 *palvatalla*- haykırır / ünler.

22 *kita*-adamı çığırır.

---

23 ve sonra soytarılar

24 *halliyari*-adamları *palvatalla*-adamları

25 ve *kita*-adamı dışarı sürülür / kovalanır[677].

Bayramın 9. gününe ait olan Metin KBo IV 9, kral libasyon yaptıktan sonra küçük INANNA müzik aleti, metinlerdeki ismiyle GIŠ ^{D}INANNA.TUR, eşliğinde halliyari- adamları şarkı söyler. Bu bize aslında müzik eşliğinde yapılan şarkıların bir arada icra edildiğini gösteren yazılı bir belgeydi. O halde günümüzden hiçte farklı

[676] Karataş, s.92
[677] Karataş, s.93

olmayan bir olay söz konusuydu, alt fonda yer alan müziğin üzerine yapılan sözlü müzik icrası. Aynı zamanda lirin festival yemeğinden önce palvatalla, halliyari, soytarılar ve kita-adamı tarafından tapınağa girerek, müzik aleti ile törene gelenleri karşıladıkları belirtilir. Bu bilgi akla karşılamada müziğin vasfını göstermesi açısından da önemliydi. Çalgı aleti olarak sadece liri görmemiz, bu çalgının yalnız da icra edildiğini göstermektedir. Görsel tasvirlerde bir orkestra havası veren çalgıların bir arada betimlenmesi her zaman birlikte icra edilmediğini de göstermektedir. Bu örnekte bu savı destekler.

KBo XI 52/ CTH 634

V

17' [LU]GAL MUNUS.LUGAL GUB-*aš kat-ta UŠ-KE-EN-NU*

18' ^{D}*Iz-zi-iš-ta-nu a-ku-wa-an-zi*

19' GIŠ^{D}INANNA.GAL ^{GIŠ}*ar-kam-mi gal-gal-tu-u-ri*

20' *wa-al-ha-an-ni-ya-an-zi*

21' ^{LÚ}ALAN.ZU$_{9}$ *me-ma-i*

22' ^{LÚ}*pal-wa-tal-la-aš pal-wa-a-iz-zi*

23' ^{LÚ}*ki-i-ta-aš hal-za-a-i*

24' ^{LÚ}SAGI.A I NINDA.KUR$_{4}$.RA *IM-ŞA* LUGAL-*i*

25' *pa-a-i* LUGAL-*uš pár-ši-ya*

KBo XI 52 / CTH 634 Çevirisi:

V

17' [Kr]al (ve) kraliçe ayakta aşağıya (doğru) reverans yaparlar.

18' Tanrı *Izzištanu* (için) içerler.

19' Büyük INANNA (müzik) enstrümanı(na), arkammi (ve) galgalturi müzik enstrümanına

20' vururlar

21' Soytarı(dua) okur / (şarkı) söyler.

22' *palvatalla*- haykırır / ünler.
23' *kita*-adamı çığırır.
24' saki 1 mayalı somunu krala
25' verir. Kral (onu) böler[678].

Metin KBo XI 52 / CTH 634 ise yine karşımıza müzik aletleri çıkmaktadır. Daha önceki bölümümüzde anlattığımız ve Sedat Alp'in çalışmasında belirttiği üzere arkammi, galgalturi müzik aletleri metinlerde sıkça geçen çalgılardı[679]. Bu müzik aletlerinin özelikle çalparanın sıklıkla görsel malzeme (özellikle kabartmalı vazolar) üzerinde gösterilmiş olmasının yanında, yazılı belgede kutsal ayin içindeki yerini bize bir kez daha göstermektedir. Sıklıkla söz edilen ve çalındığında ise başka bir müzik aletinin çalınmadığını düşündüğümüz lirin burada yalnız değil aynı zamanda çalpara ve büyük deri gerili ile birlikte icra edildiğini gösterir. Soytarıya gelindiğinde işler oldukça farklıydı. Soytarı genellikle bulunduğu ortamı eğlenceli hala getiren ve bunu değişik hareketlerle sunan görevliyken aslında vasfı hiçte algılandığı gibi değildi. Soytarı dualar okuyor, şarkılar söyleyerek bu seremoniye katılıyordu. Bu akla şunu getirmekte bu tür dini bayramlar ve diğer kutlamalarda görevi bulunan kişilerin birden fazla görevleri de icra edip etmedikleriydi.

Onuncu güne gelindiğinde ise kral başkente döner ve burada büyük meclis düzenlenirdi. Antahšum bayramının on birinci günü kralla kraliçe hestada birlikte ayin gerçekleştirir. Hititlerde hesta adlı sadece bir tek tapınak vardı ve Erken Hitit metinlerinde ^{é}hista, Hitit İmparatorluk Devri metinlerinde ise ^{é}hesta belirtilirdi[680]. Hitit tapınaklarının konumları hakkındaki bilgilerimizin kaynağı Hattuša'da ortaya çıkarılan beş tapınakken bunların sayıları otuza ulaşmıştı[681].

Kutlamaların amacı olan tanrılara saygı göstermek için kral ve kraliçe adakta bulunurlar[682]. Bizzat hesta görevlisi, yeraltı dünyası tanrısı Lelvani, Gündüz Tanrısı,

[678] Karataş, s.157
[679] Alp, Üzüm ve Şarap, s.8
[680] Ardzinba, s.18
[681] Gurney, Hititler, s.124
[682] Martino, Hititler, s. 92

Güneş Tanrıçası, Tanrıça Mezulla, Tanrı Zappas ve diğerlerine adak verirdi[683]. Güneş Tanrıçası Hitit panteonunda önemli bir yere sahipti. Arinna'nın Güneş Tanrıçası "Hitit Ülkesi'nin Kraliçesi, Yerin ve Göklerin Kraliçesi, Hatti ülkesi'nin kral ve kraliçelerinin hanımefendisi, Hatti'nin kral ve kraliçe'sinin hükümetinin yönlendiricisi" olarak ululaştırılırdı[684]. Adaklar arasında ekmek ve valhi içkisiyle birlikte kral sarayından getirilmiş başörtüsü ve giysilerde bulunurdu. 12. günden başlayarak antahšum bayramının otuz ikinci gününe kadar kral ve kraliçe Hattuša'daki tapınaklarda ve ayrıca bayramın 15. ve 19. gününde şimşir korusunda ayinler düzenleniyorlardı[685]. Bayramın içeriği ihtiva ettikleri tanrılar incelendiğinde, bunların Hatti, Hitit, Hurri, Luwi ve Suriye kült tabakalarına ait oldukları görülür[686]. Bu tanrıların farklı kült tabakalarına ait olmaları uygulamada söylenen sözlerin dilini de değiştiriyordu. Bu mabetlerde sadece adı geçen ilgili herhangi bir tanrı için değil başkente özel mabedi olmayan ama panteonda yer alan diğer tanrılar içinde ayinler yapılırdı. Tanrılara adanmış ayinlerde dikkat çeken ilginç detaylardan biri, ayinden önce huhubat bulunan kapların açılmasıdır. Diğer bahar ayinlerinde de kap açıldığı bilinir[687].

AN.TAH.ŠUM^{ŠAR} Bayramının 16. günü:

KUB II 5

II

1 *pár-aš-na-wa-aš-kán ú-iz-zi*

---

2 LUGAL MUNUS.LUGAL TUŠ-*aš*

3 ^{D}U ^{D}U ^{URU}*Zi-ip-pa-la-an-da*

4 *a-ku-wa-an-zi* GIŠ^{D}INANNA.GAL

5 ^{LÚ}*hal-li-ya-ri-eš* SÌR^{RU}

6 ^{LÚ}ALAN.ZU$_9$ *me-ma-a-i*

7 ^{LÚ}*pal-wa-tal-la-aš pal-w*[*a-a-iz-zi*]

---

[683] Ardzinba, s.18
[684] Gurney, Hititler, s.119
[685] Ardzinba, s.19
[686] Ünal, s.89
[687] Ardzinba, s.20

8 ^{LÚ}*ki-i-da-aš hal-za-a-i*

KUB II 5 Çevirisi:

II

1 diz çökücü gelir.

---

2 Kral (ve) kraliçe oturur (vaziyette)

3 Fırtına Tanrısı(ve) *Zippalanda* şehri Fırtına Tanrısı(için)

4 içerler. Büyük INANNA (müzik) enstrümanı (çalınır)

5 *halliyari*-adamı şarkı söyler.

6 soytarı(dua) okur / (şarkı) söyler.

7 *palvatalla*- haykırır / ünler.

8 *kita*-adamı çığırır[688].

Kral ve kraliçe çiftinin tanrıya içmeleri esnasında yapılan uygulamada lirin çalınması aynı zamanda halliyari adamlarının şarkı söylemesi uygulamanın daha güçlü duygularla ayrı bir hava oluşturduğu şüphesiz. Lir müzik aletinin bu tip uygulamalarda kullanılmış olması aslında çalgının ne derece önemli olduğunu vurgular. Bunun yanında soytarının şarkı söylemesi görsel olarak yaptığı eylem dışında aynı zamanda sesiyle de bu uygulamadaki yerini anımsatır. Bu aklıma küçük Hüseyindede vazosunda yer alan el ele tutuşmuş kadınların hem dans ettiklerini hem şarkı söylemiş olabileceklerini getirir.

Hattuša'da düzenlenen ayinler arasında antahšumun 18. gününde yapılanı kaydetmek gerekir. Burada dikkati çeken kral ve kraliçe çiftinin ayrı yerlerde ayin yapmalarıdır. Kral, temiz tapınakta bizzat kendisinin tanrısı olan Tanrı Pilhassasi Fırtına Tanrısı için ayin yapardı, kraliçe ise halentuvada Arinna kenti Güneş Tanrıçası için ayin düzenlerdi[689]. Dinin en temel kurallarından biri, temizlikti bu yüzden tıpkı diğer şeylerde olduğu gibi tapınağın temizliği de çok önemliydi[690].

---

[688] Karataş, s.156
[689] Ardzinba, s.20
[690] Ünal, s.93

Hattuša ve başkent dışındaki bazı ayinlerde kralın oğlu başı çekerdi[691]. Bu da kral büyük rahip olarak bayramların kutlayıcısı görevini üstlenirken tahtın varisi de dinsel törenlerde bulunur[692]. Krala kraliçe tanrı Hanna mabedinde büyük meclise katıldıkları sırada, prensi Fırtına Tanrısı'nın tapınağına gönderirlerdi ve o burada haturi bahar ayini düzenlerdi. Prensin huzurunda koyunlar kurban edilir ve tanrının önüne ayinsel olarak temiz et konurdu. Saraydan prense yemek içecek gönderilirdi ve bunlar herhalde tanrı içindi[693].

AN.TAH.ŠUM^{ŠAR} Bayramının 18-19. gününü kapsayan metinde ise lir, arkammi çalgısı ve şarkıcılarda yer almaktaydı.

KUB XI 13

II

10 $^{LÚ.MEŠ}$ALAN.ZU$_9$ DUMU. É.GAL

11 ^{LÚ}*pal-wa-at-tal-la-aš IT-TI* GIŠ^{D}INANNA$^{HI.A}$

12 *i-ya-an-ta-ri*

---

15 DUMU.É.GAL ^{LÚ}*pal-wa-at-tal-la-aš*

16 *IT-TI* $^{LÚ.MEŠ}$NAR *ti-an-zi*

17 $^{LÚ.MEŠ}$ALAN.ZU$_9$-*ma-kán* ^{GIŠ}*ar-kam-mi*

18 *me-na-ah-ha-an-*[*d*]*a ti-ya-an-zi*

KUB XI 13 Çevirisi:

II

10 Soytarılar, saray oğlanı

11 *palvatalla*- INANNA enstrümanları ile

12 yürürler.

---

15 Saray oğlanı, *palvatalla*,

[691] Ardzinba, s.20
[692] Martino, Hititler, s. 94
[693] Ardzinba, s.21

16 şarkıcılarla birlikte (tapınağa) geçerler.
17 Soytarılar arkammi- (müzik) enstrümanı
18 karşısın[a] geçerler.

Bayramın bu iki gününün anlatıldığı yerde *palvatallanın* lir aleti ile ilerleyip şarkıcılar ve diğer görevlilerle birlikte tapınaktaki yerlerini alırlar. Soytarı ise bir başka müzik aleti olan arkammi çalgısının karşısına geçer. Bu yerlerdeki düzen törenin akışını ve yapılan müzikli gösteriye eşlik eden görevlileri de göstermektedir. Tıpkı soytarının arkammi ile karşı karşıya duruşu karşılıklı bir gösterinin ipucunu bizlere sunması gibi. Elbette bunlar sadece çıkarımdır. Metin KBo IV 9 ise müzik aletleri ve soytarıların gösterilerini anlatan en önemli metinlerden biridir burada yer alan gösteri metinde şöyle yer alır:

KBo IV 9

I

33 *ta-aš-ta* LUGAL MUNUS.LUGAL
34 ^{É}*ha-le-en-tu-u-wa-az ú-wa-an-zi*
35 II DUMU.É.GAL I ^{LÚ}*ME-ŠE-DI*
36 LUGAL-*i pí-ra-an hu-u-wa-ya-an-te-eš*

---

37 BELU$^{HI.A}$-*ma* DUMU^{MEŠ}. É.GAL *Ù* $^{LÚ.MEŠ}$ME-ŠE-DI
38 LUGAL-*i* EGIR-*an i-ya-an-ta-ri*

---

39 $^{LÚ.MEŠ}$ALAN.ZU$_9$-*ma* ^{GIŠ}*ar-kam-mi*
40 ^{GIŠ}*hu-hu-pa-al gal-gal-tu-u-ri*
41 LUGAL-*i* EGIR-*an pí-ra-an ha-az-zi-kán-zi*

---

42 LÚ^{MEŠ}*ZI-IT-TI* LUGAL-*i ta-pu-uš-za*
43 *a-ra-an-ta-ri nu tar-ú-iš-kan-zi*
44 ^{GIŠ}TIBULA *ha-az-zi-kán-zi*

---

45 $^{LÚ.MEŠ}$ALAN.ZU$_9$ *ta-ma-e-eš*

46 TÚG GÙN.A *wa-aš-ša-an har-kán-zi*

47 *na-at* LUGAL-*i ta-pu-uš-za a-ra-an-ta*

48 *nu* ŠU^{MEŠ}*ušša-*

ra-a har-kán-zi

49 *na-at-ša-an pé-e-te-ši ú-e-ha-an-ta-ri*

50 *pal-ú-iš-kán-zi-ya*

KBo IV 9 Çevirisi

33 ve sonra Kral (ve) Kraliçe

34 *halentu*-evinden gelir.

35 2 saray oğlanı(ve) 1 *MEŠEDI*

36 kralın önünde koşarlar.

---

37 fakat beyler, saray oğlanları ve saray muhafızları

38 kralın arkasında yürürler.

39-40-41 Soytarılar ise kralın çevresinde / etrafında arkammi- müzik aletine, huhupal müzik aletine (ve) galgalturi müzik aletine vururlar/çalarlar.

---

42 *ZITTI* adamları kralın yanında

43 bulunurlar ve dans ederler.

44 (ve) bağlama? çalarlar.

---

45 öteki soytarılar

46 rengârenk (tören) elbise(lerini) giymişler(dir).

47 ve onlar kralın yanında bulunurlar.

48 ve ellerini yukarıda tutarlar.

49 ve onlar yerlerinde dönerler.

50 haykırırlar / ünlerler.

Metinde kral ve kraliçenin halentu evinden gelmesiyle başlayan görsel bir uygulama sunulur. Soytarıların kralın çevresinde çalpara, büyük ve küçük deri gerili çalgılarla

şölen havasında bir gösteri sunarak kralı adeta karşılıyorlardı. Soytarının daha önceki metinlerde şarkı ve dualar okuduğuna değinmiştik. ZITTI "hissedar ortak" olarak tanımlanan adamların kralın etrafında dans ederlerken bağlama buna eşlik eder. Bu bağlamanın dansa eşlik edişi akla, Büyük Hüseyindede vazosunda 4. bezeme bandında yer alan (Bkz. Resim 89) bağlama çalan erkek icracıya dansları ile eşlik eden kadın figürlerini getirir. Bu sırada farklı soytarıların renkli kıyafetlerle ellerini kaldırıp etrafında dönmeleri yalnız bunun için burada bulunduklarını düşündürür. Ardzinba ^{LÚ}ALANZU neferlerinin renkli kıyafetler giymelerinin simge özelliği taşıdığını düşünür[694]. ^{LÚ}ALANZU hokabaz olarak da düşünülürdü[695].

Kral, Hattuša'nın gerek yukarı, gerekse de aşağı kısmında Hatti Fırtına Tanrısı'nı simgeleyen dikili taş başında da ayin yapardı. Bilindiği gibi kral bu koruya şar ile veya hafif at arabasıyla giderdi[696]. At arabası mukaddes yerlerin ziyaretinde kullanıyor ve ancak atlar tarafından çekilen bir araba ile mukaddes yerlere gidiliyordu[697]. Fakat bu ziyaret gerçeği, böyle bir sonuç çıkarmak için yeterli değildi, çünkü şar ve öncelikle hafif araba kralın ayindeki simgesel işleviyle ilgili şeylerdi. Bunlarla yolculuk yapmak, ayinde gerekli olan dramatik harekettir[698]. Kral Hattuša'ya tarnuya vardığı zaman şöyle haykırır: "kahvaltı yapılsın!" sonra kral yıkanır. Ünal bu temizliğin islamiyetteki abdest eylemine benzediğini belirtir[699]. Tarnuda da yıkanmadan sonra kral arabayla kentin yukarı semtine hareket ederdi[700]. Bu kült gezilerinin ^{GIŠ}hulukanni- adındaki, muhtemelen hiçte rahat olmayan, zamanına göre süratli giden ve hafif arabaların çektiği atların, hareket kabiliyeti yüksek bir araçtı[701]. Şimsir korusundaki ayin için kral, gün doğarken tören kıyafeti giyerdi. Kral, Hatti Fırtına Tanrısı ve Hitit panteonun bazı diğer tanrıları için kurban keserdi. Kurbanlar boğa ve koyundan, ekmek ve içeceklerden, antahšum bitkisinden oluşurdu. Bu kurban ayinlerinde kralın önünde gelen yardımcılarından biri, bağıcı/

[694] Ardzinba, ss.72-73
[695] Celasin, Anadolu Müzik Kültürü, s. 37
[696] Ardzinba, s.21
[697] Ar, s.61
[698] Ardzinba, s.21
[699] Ünal, Hititler Devri, s.93
[700] Ardzinba, s.21
[701] Müzeyyen Karataş, **"Hitit Bayram Törenlerinde Yer Alan Bazı Görevliler"**, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2007, s.43

büyücü idi (^{LU}AZU/ HAL, müneccim, bakıcı, kâhin/ hekim)[702]. Büyücü, taze iri ekmeği kabın içinde kırar ve onu… doldurup onu dikme taşın yanı başına koyar, onun üzerine yarma ve yağlı ekmeği serper. Bu gibi törenlerde tanrılara karşı yapılan ekmek kurbanlarının nevi bakımından çokluğu karşısında biz Hititlerin türlü türlü ekmek yapmasını bildikleri manasını çıkarmaktayız. Ekmek kurbanları tanrılara sunulurken ya ufalanmakta veya kırıldığını da belirtmek gerekir[703]. Sonra bağıcı marnuva içeceği olan kabı krala uzatır, kral elini içecek kabının üzerine koyar. Bağıcı taş dikme önünde, içeceği üç kez yere dökerek adar. Bağıcı marnuva kabını yere koyar. Bağıcı valhi içeceği olan kabı ve onu krala uzatır. Kral (ona) el sürer, (bağıcı ise) taş dikme önünde üç kez içeceği yere dökerek adar. Sonra bağıcı, içinde bira olan kabı krala uzatır, kral (ona) el sürer, bağıcı (ise) üç kez içeceği (yere dökerek adar)[704]. Libasyon için kullanılan bu tür sunu kapları dinsel törenlerde çok sıkça kullanıldığını hem görsel malzeme üzerinde hemde yazılı metinlerde görmekteyiz. Libasyon kaplarının metinlerde en çok geçenleri, kurban sunma törenlerinde birinci derecede kullanılanlarıdır. Bunlar ispantu(ua)-, ispantuzzi-, ispantuzziessar-, KUKUBU, tapisana-, GAL, BIBRU huppar-. Bunlardan sonuncusu içki sunma kabı olmayıp içerisine içkinin dökülmesine yarayan bir toplama kabıdır[705]. Antahšum törenlerinde ayinde bağıcıların katıldığı tek ayin değildi. Akşam olunca onlar *kulumursiya* denilen ve göründüğü üzere Hurrilere ait olan bir ayin düzenlerlerdi. Hititler takvimle ilgili bayramların çoğunda bağıcı ve rahipler takımı yer almazdı. Genelde Hitit geleneğinde bu görevliler resmi olmayan ayinlere katılırlardı. Antahšum bayramında onlar Hurri kökenli tanrılar için ayinler yapmalarını dikkate alırsak, onların devletin resmi takvim bayramlarına katılmaları, muhtemelen Hurri dini geleneğinin etkisiyle açıklanmalıdır[706]. M.Ö. 13. yüzyılda Hitit başkentinin teologlarının bir Hurri panteonunu benimsediklerine dair şaşırtıcı gerçeği ortaya çıkarmış olmaları da unutulmamalıdır[707].

---

[702] Ardzinba, s.21
[703] Ar, s.60
[704] Ardzinba, s.21
[705] Yaşar Coşkun, "Boğazköy Metinlerinde Geçen Başlıca Libasyon Kapları", **Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi,** Cilt XXXVII, Sayı: 3-4, Ankara, 1969, s. 2
[706] Ardzinba, s.22
[707] Gurney, Hititler, s.116

AN.TAH.ŠUM törenleri kapsamındaki ayinlerden biri de ormanda yapılan ayindir. Bu ayin, kral kraliçe Hattuša'daki ayinleri bitirdikten sonra bayramın 32 veya 33 gününde yapılırdı. Bu kutsal orman Hititlerin Tauris kenti yakınındaydı. "*Kral Tauris kenti korusunda Tauris kenti koruyucu tanrıçası için antahšum bayramını kutlarken"*. Tauris kenti koruyucu tanrıçası dışında Hatti ve Kaneš (=Hitit) kökenli diğer tanrılara da[708] boğa, koyun ve keçi gibi hayvanlar, ekmek, içecekler ve antahšum bitkisi kurbanlık olarak adanırdı[709]. Tanrılara sunulduktan sonra geri kalan kısımları mukaddes addedilen ocak ve pencere gibi yerlere gene kurban mahiyetinde aşçılar veya sofracılar tarafından konmaktadır. Anlaşılacağı gibi tören daima dinî bir kıymet vasfı taşıyan tapınak, orman, kaynak ve vadide gerçekleşmekte idi[710]. Diğer antahšum ayinleri sırasında olduğu gibi Tauris kenti ormanında kutsal yerler ziyaret edilir ve kurbanlar verilirdi: 'kaide önünde bir kez, ocak (=sunak) için bir kez, tanrı Hasamili için bir kez, pencereden Kuvannani Pınarı için bir kez, ahşap sürgü için bir kez. Sonra ocağın (=sunağın) dış tarafında o, (kurbanları) yerleştirilir.'Ardından kral tanrılara ayinsel olarak tanrılara yemek ve içecek ikram ederlerdi[711].

AN.TAH.ŠUM bayramının 32. ve 34. günlerinde Pišhurunuva dağında geyiğe içki kurban edilmektedir[712]. Kral ve kraliçenin antahšum bayramının 33. veya 34. günü yaptıkları diğer ayin ise Tauris tanrıçası için düzenlenen ayinle benzerlik gösterir. Bazı metin parçalarında bu ayine Piskurunuva Dağı bayramı deniyordu, çünkü ayin, adı geçen dağın zirvesinde yapılıyordu ve öncelikle tanrılaştırılmış Piskurunuva Dağı'na adanıyordu[713]. Bu ayinin en önemli hayvanı geyikti bayram için önemli bir yer taşıyordu[714]. Bu ayinle ilgili olan ve bilinen anlatılar bize tam olarak ulaşmamıştır. Bu yüzden bayramın kısımlar itibariyle ardı ardına sırasını bilmiyoruz. Olasıdır ki kral bu dağın eteğine arabayla geliyor ve ardından, armağanları taşıyan din görevlileriyle birlikte dağa çıkıyordu:

[708] Ardzinba, s.22
[709] Ardzinba, s.22
[710] Ar, ss. 60-58
[711] Ardzinba, s.23
[712] Erkut, AN.TAH.ŠUM ^{ŠAR}, s.193
[713] Ardzinba, s.24
[714] Erkut, AN.TAH.ŠUM ^{ŠAR}, s.193

'Kral (arabadan) iner ve saray olanlarının başı ona kalmus sunar. Testiciler (ve) aşçılar kalan ekmekleri kaldırıp kralın önünde tutarlar. Ekmekçilerin ardından alanzu neferleri ve kíta neferi yürür. Onlarla (birlikte) saray hizmetçisi karsuva gelir'. Kral büyük olasılıkla dağda yapılmış olan mabedin kapısına yaklaşınca arabandan inerdi ve geyikler önünde adaklar sunulurdu. 'Kral arabadan iner (ve) yüce yerine oturur. (Onun çevresinde) dansçı bir kez döner ve (sonra) o (dansçı?) geyiklerin önünden geçer. Saki ise elinde altın testi tutar ve (geyiklerin önünde) adak sunar'. Geyikler önünde yapılan kurban merasimi bu hayvanların kutsal kült hayvanları olduğuna işaret etmektedir. Muhtemeldir ki Hititlerde özel bir geyik bayramı da vardır. Piskurunuva dağındaki ayinde geyiklerin kullanılması, ayinlerin yapıldığı tapınağın Güneş Tanrısı tapınağı olması açısından da ilgi çekmektedir: *'Kral (ve) kraliçe Güneş Tanrısı tapınağına /…/ kral (ve) kraliçe tanrı önünde ibadet ederlerdi. Bir koyunu Güneş Tanrısına sunarlar. Alanzu neferi söyler, kita neferi haykırır.'*

Bu metin uygulamasına baktığımızda resim olarak geyik biçimli sunu kabının üzerinde yer alan sahne canlanmaktadır.

Piskurunuva Dağı'nda sunulan kurbanlar, Tauris kent ormanında sunulan adaklarla bazı benzerliklere sahiptir. Tauris kenti ormanında olduğu gibi Piskurunuva dağında danna ekmeği, tatlı ekmek, *punniki* ekmeği, antahšum bitkisi, taval, valhi içkileri ve şarap adak olarak sunulurdu[715]. Ayrıca sıvı sununun "bir tanrı adına içki içilmesi" ile ilgili düşüncenin Hitit öncesi döneme dayandığını ifade etmek gerekir. Söz konusu düşünce Hititlerdeki en eski kült tabakası olan Hatti-Hitit katmanına ve bu katmanda gerçekleştirilen bayram ritüellerine dayandırılmaktaydı[716].

Piskurunuva'da görevliler, kurbanlarla birlikte aşağıdaki ayin mekânlarını dolaşıyorlardı:

'Aşçıların deneticisi ve testicilerin deneticisi, içeride (mekânda) ayinsel arınma yapıyorlar, aşçıların deneticisi, kaide önünde bir kez adak içkisi içer, taht için bir

[715] Ardzinba, s.24
[716] Karataş, s. 22

kez adak içkisi içer, pencere için bir kez adak içkisi içer, tanrı Hasamili ağacı dibinde bir kez adak sunar, pınar için bir kez adak sunar, ahşap sürgü için bir kez kurban sunar. 'Sonra ocağın (=sunağın) dış tarafında o, bir kez adak içkisi içer. (Ve) yeniden taval (ve) valhi içkilerini içmek üzere adak vererek, (sırayla) ayin yerlerini dolaşır.'

Erken çağlarda, kraliçenin söz konusu libasyon işlemine tek başına katılmamaya itina gösterdiğini ve ayrıca kralın kız ve erkek çocuklarının "Tanrı içme" seremonilerine katılmamaları konusunda dikkat gösterildiğini belirtilir. Mevcut düşünce yapısının M.Ö. XIII. yy.da III. Hattušili ile oğlu IV. Tuthalya'nın hükümdarlıkları sırasında yeni kült ve tanrıların konu edildiği bazı festival etkinliklerinin düzenlendiğini bilinir. Söz konusu etkinliklerin, kısmen Hatti-Hitit tabakasındaki bayramlardan etkilenerek biçimlendiğini ifade edilir. Kraliçenin bu düzenlemelerden sonra libasyon töreninde aktif rol oynamıştır[717]. Kral tanrılar için içerken diğer yüksek makam sahipleri ve saray görevlilerinin de hazır bulundukları olasıdır bunlara 'efendiler' denmektedir. Onlar bazen tek, bazen ikişer, bazen de altışar olarak kralın önünde durur ve onunla aynı zamanda içerlerdi. Kral ve 'efendilerin' bu ayini için "arınma" denir[718]. Eğer kral tanrıya içkiyi ayakta olarak sunuyorsa o zaman teşrifatçı tarafından yapılan bir işaret ile ziyafette hazır bulunan bütün davetliler de ayağa kalkmaktadırlar[719].

Piskurunuva'daki ayini bitirince kral Harranasa adlı Hitit kentinde geceyi geçirirdi. Burada sabahlayan kral, Arinna kenti Güneş Tanrıçası ve bir başka tanrı için ayin yapardı. Bir gün sonra antahšum ayini Zipalanda'da düzenlenirdi. Ardından otuz yedinci gün Ankuva kentinde Hitit Melike (Kattahi) tanrıçanın tapınağında ayin yapılırdı. Yine burada halentuvada 'büyük meclis' düzenlenirdi. Ayin, otuz sekizinci gün *Zunni* yağmuru bahar bayramıyla sona ererdi[720]. Fakat 38 günlük ayinler şemasına girmeyen metin KBo 13'e değinmeden geçmenin yanlış olacağı kanısındayım. Bu metinde *"Kaneš(li) şarkıcı şarkı söyler"* ibaresi şarkıcıların nereli

[717] Karataş, s. 22
[718] Ardzinba, s. 26
[719] Ar, s.63
[720] Ardzinba, s. 26

olduğu belirtilmiştirtir tıpkı "*Hurri şarkıcıları şarkı söylerler*" ibaresinde olduğu gibi[721]. Bunun sebebi olasıdır ki tapınılan tanrının diliyle söylenmiş olmasıydı. Ardzinba Kaneš tanrılarını =Hitit-Luvi tanrıları diye eşleştirmiştir[722]. Bu daha önce değinildiği gibi şarkıcıların farklı dillerle şarkı söylenmesini gösterirken aynı zamanda (Luvice, Palaca, Hattice) yakarışların farklı dillerle yapıldığını da hatırlatır.

KBo IV 13

VI

1 LUGAL MUNUS.LUGAL GUB-*aš* ^{D}GAL.ZU *an-dur-za IŠ-TU BI-IB-RU* UR.MAH
2 *a-ku-wa-an-zi* ^{LÚ}NAR ^{URU}*Ka-ne-eš* SÌR^{RU} III NINDA.KUR$_4$.RA LUGAL[-*uš*]
3 *pár-ši-ya* ^{LÚ}*pal-wa-tal-la-aš* III-*ŠU pal-wa-a-iz-zi*

KBo IV 13 Çevirisi

VI

1 Kral (ve) kraliçe ayakta aslan (başlı) ritondan Tanrı GAL.ZU (için)
2 içerler. *Kaneš*(li) şarkıcı şarkı söyler. Kral 3 somunu
3 böler. *palvatalla*- 3 kez haykırır / ünler.

AN.TAH.ŠUM^{ŠAR} bayramının güzergahlarını kral ve kraliçenin başı çektiği bayram ritüellerine yer vermeye çalıştık. Burada dikkati çeken farklı kentlerde olsa da birkaç uygulama dışında birbirinin tekrarı olmasıydı. Bu uygulamalar esnasında içki ve hayvan adaklarını, lir, bağlama, çalpara, büyük ve küçük deri gerili çalgıların bu bayramda yer aldığını görmüş olduk. Aynı zamanda soytarıların müzik aletlerini çalmalarının yanı sıra, şarkı, dans ve gösterilerde de bulunmalarıdır.

4. 1. 2 nuntarriyašha- Bayramı, Müzik, Dans ve Akrobasi

İlkbaharda yapılan "Nebat Bayramı" olarak tercüme edilen AN.TAH.ŠUM^{ŠAR} bayramının bir karşıtı şeklinde düşünülen ve sonbaharda kutlanan

[721] Alp, Üzüm ve Şarap, s. 60
[722] Ardzinba, s. 23

nuntarriyašha bayramının kelime anlamı henüz tam bir açıklık kazanamamıştır. Ancak bu sahanın otoriteleri tarafından *nuntar*-hızlı, acele anlamına gelen kelimenin kökünden türediği kabul edilmektedir[723]. Başka bir görüşe göre ise nuntarriyašha, antahšum gibi kral ve kraliçenin ziyaretlerini kapsayan takvimsel bir ayin olduğu kral seferden döndükten hemen sonra, muhtemelen sonbaharın bittiği günlerde, aşırı soğuklar başlamadan ve kentten kente geçişleri zorlaştıran kar tabakası oluşmadan önce yapıldığıydı[724]. Nuntarriyašha Bayramının 50 gün sürdüğü tahmin edilmektedir[725]. Nuntarriyašha programına göre ilk gün Kapata kentinde 'büyük meclis' toplanırdı. İkinci gün ise bayramın anlatıldığı metinde adı verilmeyen bir kentte prens, Hitit koruyucu tanrısı Zithariya için ayin yapardı. Nuntarriyašha bayramının üçüncü gününde 'Kudretli Fırtına Tanrısı' için yapılan ayinlerden sonra prens Tsithariya tanrısının simgesiyle Hakmaru kentine, oradan da Tatasunu kentine hareket ederdi[726]. Bu bayramın diğer bayramlarda olduğu gibi kral ve kraliçenin kült yolculuğuna çıkma sebepleri arasında yerel tanrılara saygı sunmanın yanında ülke üzerindeki denetimi vurgulamakta yatıyordu[727]. Katapa, bayramın ilk üç günü ayinlerin yapıldığı ve Zithariya tanrı simgesinin ve kralın hareket noktasıdır. Bazı araştırmacılar bayramın ilk ve üçüncü günün başkentte yani Hattuša'da başladığını düşünürler. Bayramın dördüncü günü kral Hattuša'dan (veya hatta Katapa'dan) hareket eder. Hisurlu çayını geçince kral Tahurpa'ya varırdı[728]. Beşinci gün ise Kral Arinna kentine doğru yola koyulur[729]. Kral Tatisgu ve adları bize ulaşmamış diğer başka kentleri, ayrıca Harran, Zipalanda, Katapa şehirlerini ziyaret ederdi. Katapa'dan sonra kral Tahurpa, Tippuva ve Nirhantu akarsuyu üzerinden başkent Hattuša'ya dönerdi. Döndüğünde 'Nerik ziyareti' ayini düzenlerdi ve bu ayin Nerik ziyaretinin yerini alıyordu[730]. Nerik Hitit dini yaşamında özel bir yere sahipti. Kral II. Hantili zamanında Gaškalar tarafından ele geçirilmesi, yalnızca stratejik nedenlerden dolayı değil, krallığın dini açıdan tartışılmaz önemi düşünülürse büyük bir

[723] Cem Karasu, "Nuntarriašhaš Bayramında Hitit Kralının Kült Gezileri", **BELLETEN**, Türk Tarih Kurumu Yayınevi Cilt: LII, Sayı:203. Ankara 1988, s.407
[724] Ardzinba, s. 27
[725] D. Alparslan, Hitit Dini, s.120
[726] Ardzinba, s. 27
[727] Martino, Hititler, s. 94
[728] Ardzinba, s. 27
[729] Karasu, s.416
[730] Ardzinba, s. 28

felaketti[731]. Bu ayin herhalde gerçek Nerik ziyaretinin yerini alıyordu çünkü bu bayramın anlatıldığı metin II. Muršili dönemin aittir ve o sırada Nerik kenti Karadenizli (Kuzey Kafkasya) Gašga aşiretlerinin elindeydi[732]. Başka bir kaynağa göre ise işgal altında yer alan Nerik kentinin yerine krallığın kuzeyindeki Hakmis kenti bu kentin işlevlerini devraldı[733]. KUB XVII 21 Rs. IV metninde yer alan açıklama bunu gözler önüne serer:

KUB XVII 21 Rs. IV

5 nu ú-e-eš DINGIR ^{MEŠ}-aš ku-it na-[ah-ha-an-t]e-eš nu DINGIR [^{M}]^{EŠ}-aš *A-NA* EZEN $^{HI.A}$

6 EGIR-an-pát ar-wa-aš-ta KU[R^{U}]^{RU}[N]e-ri-ig-ga-ma-az

7 LÚ$^{MEŠ\ URU}$Ga-aš-ga ku-it da-a-an har-kán-zi ú-e-ša

8 *A-N*[(*A*)] ^{D}[IŠ] KUR ^{URU}Ne-[r]-i-ik Ú *A-NA* DINGIR$^{MEŠ\ URU}$Ne-ri-ik

9 SISKUR.S[ISKU(R $^{HI.A}$) ^{UR}]^{U} Ha-at-tu-ša-az ^{URU} Ha-ak-mi-iš-ši

10 up-pí-[(iš-ga-u-e)]-ni NINDA.KUR$_4$.RA$^{HI.A\ DUG}$iš-pa-an-tu-uz-zi GU$_4$ $^{HI.A}$ UDU$^{HI.A}$

KUB XVII 21 Rs. IV Çevirisi

5-6 Biz tanrılara saygılı olduğumuzdan onların bayramlarına özellikle özen gösteriyoruz. Fakat Nerik şehri

7 Gašgaların elinde olduğundan

8 Nerik'in fırtına tanrısı ve Nerik'in diğer tanrıları için

9 kurbanları Hattuša'dan (Nerik yerine) Hakmiš'e[734]

10 yollamak istiyoruz: Kurban ekmekleri, išpantuzzi içkisini, sığırları ve koyunları

Nerik kentinin yazılı metinlerde oldukça fazla isminin geçtiğini biliyoruz. Özellikle Nerik kenti Fırtına Tanrısı, Nerikli adam haykırır gibi ibareler fazla yer alırdı.

KUB XI 13

V

18' LUGAL MUNUS.LUGAL GUB-*aš* ^{D}U ^{URU}*Ne-ri-ik*

19' *a-ku-wa-an-zi* $^{LÚ.MEŠ}$GALA[735] SÌR^{RU}

[731] Bryce, s. 212
[732] Ardzinba, s. 28
[733] Bryce, s. 212
[734] Leyla Murat**, Hitit Tarihi-Coğrafyasında Hakmiš ve İštahara Ülkelerinin Konumu**, The Locations of Hakmiš and Ištahara in Historical Geography of Hittite, s.183

20' ^{GIŠ}BALAG.DI *wa-al-ha-an-ni-iš-kán-zi*

21' ^{LÚ}ALAN.ZU$_9$ *me-ma-i*

22' ^{LÚ}*pal-wa-tal-la-aš pal-wa-iz-zi*.

23' ^{LÚ}*ki-i-ta-aš hal-za-a-i*

KUB XI 13 Çevirisi

V

18' Kral (ve) kraliçe ayakta durur (vaziyette) *Nerik* kenti Fırtına Tanrısı(için)

19' içerler. GALA adamları şarkı söyler.

20' BALAG.DI (müzik) enstrümanına vururlar.

21' Soytarı (dua) okur / (şarkı) söyler.

22' *palvatalla*- haykırır / ünler.

23' *kita*-adamı çığırır.

Nerik kenti Fırtına Tanrısı için düzenlenen bu uygulama esnasında vurmalı çalgı olan BALAG.DI. ilahi söyleyenler tarafından şarkı söyleyerek çalınmaktadır. Soytarı ise şarkı söyleyerek bu seremoniye katılır. Genellikle yalnız başına çalınan Tanrıça çalgısı aynı zamanda başka çalgılara da eşlik ettiğini bilirken aynı şey bu örnekte de yer alır. Bu da her bir çalgının farklı kültsel uygulamalarda yalnız çalındığını gösterirken daha önceki metinlerde olduğu gibi başka çalgılarla icra edildiği de gösterir.

Bayramda bahsedilen bütün bu kentler, Kızılırmak akarsuyun çizdiği kavis üzerinde bulunmakta olup genelde Hitit başkentinin kuzey ve kuzeydoğusunda, ayrıca güneyinde yer alıyordu[736]. Bu yerlerin ziyareti haftalarca sürerdi ve Hattuša içinde ve dışındaki kutsal yerlerin ziyaretini kapsardı[737]. Kralın bayram gezilerinin güzergahıyla ilgili olarak Hitit KBo IV, 13 metnindeki veriler dikkat çekmektedir. Devletin en önemli kentlerinde yapılan ayinlerin, ülkenin bütün tanrılarını

---

[735] ^{LÚ}GALA ayinlerde bulunan ve şarkı söylemekle görevli kişi, bu görevlinin ^{LÚ} halliyari- olduğu üzerinde de durulur.

[736] Ardzinba, s. 28

[737] Bryce, s. 212

kapsadığını kabul edebiliriz. Antahšum ve Nuntarriyašha bayramlarında ülke içindeki geziler konusunda VBoT 68 metnindeki veriler çok önemliydi. Burada anlatıldığı üzere, kral Arinna'dan Hattuša'ya, oradan Matilla'ya ve sırasıyla diğer kentlere giderdi[738]. Bayram kutlamaları sırasında kraliçenin Arinna'nın Güneş tanrısı için koyun, tahıl, taze meyve, şarap ve bal gibi sunular yapması nedeniyle bayramın hasatla ilgisi de düşünülmektedir[739]. Bunun yanı sıra kral sarayının ve bayram törenlerine katılanların ihtiyaçlarını karşılamak için tarım ürünlerinin depolandığı ambarlar bulunmaktaydı.

Nuntarriyašha bayramında Hattuša'daki ayinleri anlatan beşinci tablettin son kısmında şöyle yazar:

'*beşinci tablet bitti. Kral sonbaharda nuntarriyašha bayramında Arinna'dan Hattuša'ya gezi yaptıktan sonra geldiği /ve/ Fırtına Tanrısı tapınağına nasıl boğalar kesildiği (ve nasıl) bütün tanrıların mabedi onun (sırasıyla) gezdiği. Sonra halentuvada 'büyük meclis' toplanır, ardından kral yeniden Fırtına Tanrısı mabedine gider*[740]*.'*

Bu bayram ile ilgili metin yerlerine bakıldığında birbirini takip eden on altı gün bulunur. Birinci ve altıncı günlerin bulunduğu KBo III, KUB X 48 I ve 34 /t[9] tablet parçalarının aynı tablete ait olduğu anlaşılmaktadır[741].

Nuntarriyašha bayramının 1. ve 6. günleri:

KUB IX 6 I, KBo III + C: KUB X 48 I +D:34/*t*

1. *[m]a-a-an* LUGAL-*uš la-ah-ha-az ú-iz-zi*
2. EZEN *nu-un-tar-ri-ia-aš-ha-aš i-i [a-zi]*

---

[738] Ardzinba, s. 29
[739] D. Alparslan, Hitit Dini, s. 121
[740] Ardzinba, ss. 30-31
[741] Karasu, s. 410

3. URU *ka-ta-pí*[10] *I-NA UD I* KAM *šal-li a-še-še-šar*

---

4. *lu-uk-kat-tima* D *Zi-it-ha-ri-ia-aš I-NA É [*D *Zi-it-ha-ri-ai-aš]*
5. *pa-iz-zi nu-uš-ši* DUMU.LUGAL EGIR *–an pa-iz-z[i]*
6. *n u*EZEN-ŠU I-*N*A É.GAL LIM-ma šu-up-pa
7. ua-ar-pu-ua-ar UD II KAM

---

8. *lu—uk-kat-ti-ma-za* LUGAL-*uš* DU NIR GÁL [ ]
9. EGIR-*AN-DA-Aš-KáN NE İA-AT-AT Zi-it-ha-ri [-ia]*
10. URU *Ha-ak-ku-ra pa-zi pa-ra-a-ma-aš*
11. URU*Ta-ta-šu-na pa-iz-zi* UD II [I KAM]

---

12. *lu-uk-kat-ti-ma* LUGAL-*Uš* URU*Ta-hur-pa a[n-da pa-iz-zi]*
13. *nu* GIM *–an* LUGAL-*uš His-šu-ur-la a-ri nu [har-] pu-uš*
14. ÍD-*i-ša-an pí-ra-an har-pa-an-z[i] nu* LUGAL-*uš*
15. URU *Ta-gur-pi an-da-an pa-iz-zi nu*E *ha-le-en-tu-ua-aš*
16. *šal-li a-še-eš-šar* UD IV KA [M]

---

17. *lu-uk-ka-ti-ma* LUGAL-*uš* URU *A-ri-in-na pa-iz-zi*
18. *nu-za* EZEN *nu-un-tar-ri-ia-aš i-ia-zi nu-kán* A-*N*[A]
19. EZEN *nu-un-tar-ri-ia-aš-ha-aš še-ep-pí-it-ta-aš*
20. NINDA*dan-na-aš*[742] LÀL GIBIL-*ia da-a-i* GEŠTIN GIBIL-İA Ši-ip-pa-an-t [i]
21. SAL.LUGAL-*ma* URU *Ta-hur-pa* EGIR-*pa e-ep-zi nu-za* D UTU U[*RU A-ri-in-na]*
22. D *Mi-iz-zu-ul-la-an-na i-ia-zi*
23. *nu* GIBIL *da-a-i nu* GIBIL*a-da-an-na tar-na-at-ta-ri* UDV KAM

---

24. *lu-uk-kat-ta-ma* LUGAL *–uš* UR[U*Ta-ti-iš-ga an-da? Pa-iz-zi]*
25. URU*Ta-ti-iš-ga ua-a [r-pu-ua-ar*
26. *ú-e-mi-ia-az-zi[*
27. *[ ]x x x[ ] x-a n-z i*

---

742 “ ninda da-an-na-aš” şeklinde okunmuştur.

KUB IX 6 I, KBo III + C: KUB X 48 I +D:34/*t* Tercümesi:

1. Kral seferden geldiği [z]aman
2. *Nuntarriyašha* bayramını ya[par.]

---

3. *Katapa* şehrinde I.gün büyük tören (yapılır).

---

4. Ertesi gün Tanrı *Zithariia* (için) sarayda temiz mabedine
5. gider ve onun arkasından prens gide[r]
6. ve onun bayramı (için) sarayda temiz
7. banyo (yapılır). 2. gün[743].
8. Ertesi gün kral *Tahurpa* şehrine g[irer.]
9. onun arkasından döner (ve) Tanrı *Zithari* [ia] (‘nın)
10. şehri *Hakkura’ya* gider. Ondan sonra da
11. *Tatašuna* şehrine gider. 3 [.] gün.

---

12. Ertesi gün kral *Tahurpa* şehrine g[irer.]
13. Kral *Hišurla* şehrine ulaşınca (kutsal kurban) [küm] elerini
14. nehrin önünde yığarla[r]. Kral
15. *Tahurpa* şehrine gire. *Halentuua* evinde
16. *büyük tören (yapılır). 4.gün.*

---

17. Ertesi gün kral *Arinna* şehrine gider
18. ve *Nuntarriyašha* bayramını kutlar.
19. *Nuntarriyašha* bayramı için tarla ürünü(nü),
20. danna ekmeğini (ve) taze balı koyar. Taze şarabı suna[r]
21. Kraliçe ise *Tahurpa* şehrine arkadan yetişir. [Arinna]’nın Güneş Tanrıçası
22. (ve) Tanrı *Mezulla’*yı kutsar.
23. Taze (içecek) koyar ve taze yiyecek bırakır. 5.gün

---

24. Ertesi gün kral [*Tatišga?*] şeh [rine girer?]

---

[743] Karasu, ss.410-411

25. *Tatišga* şehrinin de (dini tören için) ban(yo yapar
26. o (kral) rastlar (kraliçe) ? [

Nuntarriyašha Bayramının 12. ve 16. günleri:

KUB 48 // IBoT II 8 III $^{???}$ (tamamlama KUBLV Vs.$^{?}$ Iİó-12)

1. *lu-uk-kat-ti [(-ma-kán*$^{?}$ LUGAL-*uš kat-t) a(-)*
2. IŠ-*TU* KÁ.GAL ^{UR} [^{U}(*Zi-ip-pa-la-a) n-da I-NA* ^{URU} *Har-r(a-na-aš-ši)]*
3. *pa-iz-zi nu-za I NA* ^{URU} *Har-ra-na [-aš-ši* ^{EZEN} *nu-un-tar-ri-ia-aš-ši)]*
4. *i-ia-zi nu* NIN.DINGIR-ma IŠ-*TU X[-*
5. *I-NA É* ^{LÚ} IŠ tar-ku-u-ua-an-zi[?[744]

---

6. *nu-za ir-hi-iš-ki-iz-zi a-da*[745] *-an-ma-aš-ši a-ku-u [a-an-na-ia]*
7. III É ^{MEŠ}.GAL ŠA É.GAL ^{URU} Ni-na-aš-ša <ŠA> É <GAL> ^{URU}[*Tu-ua nu-ua ŠA]*
8. É.GAL ^{URU} *Hu-pi-iš-na-ia ar-ta-ri* UD XII $^{[KAM]}$
9. *lu-uk-kat-ti-ma* LUGAL-*uš* ^{URU} Zi-ip-<pa-> la-an-ta
10. *pa-iz-zi nu* EZEN –*ŠU* UD XIII ^{KAM}

---

11. *lu-uk-kat-ti-ma* LUGAL *-uš* ^{URU} *Ka-a-ta-pi pa-iz-zi*
12. *nu-kán* LUGAL-*uš* A-NA ^{D}U^{URU} *Ner-ri-ik* I GUD.MAH
13. *ši-pa-an-ti* ^{NINDA} *da-an-na-aš še-ep-pi-it-ta-aš pá-ši [-ia]*
14. *šal-li a-še-eš-šar* UD XV ^{KAM}

---

15. *lu-uk-kat-ti-ma kán* LUGAL *-uš* ^{URU} *Ta-hur-pí an-da-an*
16. *pa-iz-zi nu šal-li a-še-eš-šar* UD XV ^{KAM}

---

17. *lu-uk-kat-ti-ma* LUGAL-*uš* KASKAL ^{URU}*Ti-ip-pu-ua* ^{URU} *Ha-at-t [u-ši]*

---

[744] Karasu, ss.412-413
[745] " –na-" işareti gibi görülmektedir.

^{URU}*Ha-at-t[u-ši]*

18. *an-da-an pa-iz-zi nu-kán ŠA LÚ $^{MEŠ\ D}$U har-pu-uš*
19. *I-NA ^{URU} Nir-ha-an-ta PA-NI ÍD har-pa-an-zi*
20. *nu ^{URU}Ha-at-tu-ši ^{É} ha-le-en-tu-ua-aš šal-li a-š [e-eš-šar]*
21. ^{URU}*Ha-at-tu-ša-aš e- ša-ri* I-NA É ^{LU} A-BU-BI-TI-i[a]
22. *A-NA DINGIR ^{MEŠ}* A-BU-BI-TI EZEN ŠA KASKAL ^{URU} *Ne-ri-i[k]*
23. *i-ia-an-zi* UD XVI ^{KAM} ŠA KASKAL ^{URU} *Ne-ri-ik*

Nuntarriyašha Bayramının 12. ve 16. Günlerinin Tercümesi:

1. Ertesi gü[n kral aşağı
2. [*Zippalanda]* şeh[ri] büyük kapısından [*Harranašša* şehrine]
3. gider ve *Harrana [šša] şehrinde [nuntarriyašha* bayramını]
4. kutlar. Rahibe ise x [ ] ile [746]
5. seyis evinde dans ederler. [

---

6. o yiyecek ve içeceği dolaşıp
7. üç saraydan, *Ninašša* şehri sarayından, [*Tuuanuua]* şehri sarayından,
8. *Hupišna* şehri sarayından temin eder. 12.gün

---

9. Ertesi gün kral *Zippalanda* şehrine
10. gider. Bayramın 13. günü.

---

11. Ertesi gün kral *Katapa* şehrine gider.
12. kral *Nerik* şehri Fırtına Tanrısına bir boğa
13. kurban eder, tarla ürününden *danna* ekmeğini parça[lar]
14. büyük tören (yapılır). 14. gün

[746] Karasu, ss.413-415

15. Ertesi gün kral *Tahurpa* şehrine
16. girer. Büyük tören (yapılır). 15. gün

17. Ertesi gün kral *Tippuua* yolu (ile) *Hatt[uša'ya]*
18. girer. Fırtına Tanrısının rahipleri (kutsal kurban) kümelerini
19. *nirhanta* şehrinde nehrin önünde yığarlar.
20. *Hattuša'da halentuva* evinde büyük tö[ren] (yapılır).
21. (Kral) *Hattuša*('da) kalır. ABUBITI adamının evinde v[e]
22. ABUBITI Tanrılarına, *Neri[k]* şehri yolunun bayramını
23. kutlarlar. 16. gün. *Nerik* şehri yolunun (bayramı?)[747]

7. ve 11. günler arası kırık olduğundan beş gün içerisinde hangi şehirlere ne kadar süre ile gidildiğini kestirmek güç. Ancak KUB X 48 II numaralı metinde bayramın seyahatle ilgili olan kısmı da on ikinci gün ile devam eder.

Kralın çizdiği sınır sayesinde söz konusu olan arazi kutsal özellik kazanır ve kâinatın ayinsel tasviri olarak algılanır. Bu seremonilerle ilgili olarak bizzat Fırtına Tanrısı'na ait huhubat bulunan kapların açıldığını kaydetmek gerekir, başka deyimle sadece "yağmurlara hükmeden ve bundan dolayıdır ki herhalde huhubatın hamisi kabul edilen tanrılar söz konusuydu. Bu yüzden kabı açmakla örneğin Urista kentinin halkı "Yağmur Fırtına Tanrısı'na" kurban keser ve ona şu istekte hitap eder: "*Tufan Tanrısı, efendimiz, sen yağmurları arttır işte! Kara toprağı doyur işte! Ve Fırtına tanrısının buğdayları büyüsün!"* . Bahar ve yağmur mevsiminin açılışı ve kapanışı ile ilgiliydi[748]. Olası bu bayramla olan ilgisi şüphesizdir.

[747] Karasu, ss. 415-416
[748] Ardzinba, s. 37

4. 1. 3 EZEN hadauri- Bayramı, Müzik, Dans ve Akrobasi

Hitit devlet arşivi belgelerinin büyük çoğunluğunun dini içerikte olması, bu devletin dine ne kadar önem verdiğini açık bir şekilde ifade etmektedir. Bu dini metinlerin arasında, kral ve kraliçenin yönetiminde yüksek düzeydeki saray ve tapınak görevlilerinin de katılımıyla kutlanan bayram törenlerini anlatan metinlerin özel bir yeri vardır[749]. Başkentte ve Hitit devletinin başka önemli kentlerinde düzenlenen bayram törenleri, kral, kraliçe ve sıkça prensin yönettikleri ve katıldıkları törenler olduğunu söylemiştik[750]. Elde edilen belgeler icra edilen dinsel bayram törenleri tüm ayrıntıları gözler önüne serer[751]. Arşiv metinlerinin büyük bir bölümü de, törenlerin nasıl yapılacağını detaylı olarak gösteren bayram yönergeleri oluşturur[752]. Bundan ötürü metinler törenin nasıl yapılması gerektiğini gösteren bir yönerge olarakta nitelendirilir. Bu törenler genellikle birbirine benzer işlemlerin belirli bir sıra içerisinde yapılmasından oluşmaktadır. Yukarda bahsettiğimiz bayramlar gibi, bazı işlemler bayramlara farklı özellikler kazandırmaktadır[753]. Fakat genellikle ortak olan işlemler kralın tanrılara ekmek, et, şarap, bira sunarak ziyafet ve eğlenceler düzenlemesiydi[754]. Bu özelliklerden bulunan yüzlerce tablet parçasından bazı bayramların nasıl kutlandıklarını gösteren metin düzenlemeleri yapılabilmektedir. Konuyu oluşturan EZEN *hadauri-* maalesef sonuncu kategoriye girmektedir. Bayramın ne detaylı, ne de kısmi bir tasviri mevcut olmadığından, içki, ekmek ve benzeri sunular hakkında bilgi edinilmiş değildir[755]. Ayrıca tabletlerin her birinin ve tablet parçalarının zaman dizinsel düzenlenmesi, sadece içerikle ilgili temelinde değil, paleografik ve gramer ölçütleri temelinde de mümkündür[756].

Hadauri- bayramının geçtiği metin yerlerinde kurban hayvanı olarak koyunun (UDU) sunulması, bu bayramı diğerlerinden ayıran özelliklerden biriydi. Fakat KUB

[749] Burhan Balcıoğlu, "Bir Hitit Bayramı (EZEN hadauri-) Hakkında Bazı İzlenimler", **Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Dergisi**, cilt.34 Sayı.1,2 Ankara, 1990, (EZEN hadauri-), s.5
[750] Ardzinba, s.10
[751] Balcıoğlu, EZEN hadauri-, s.5
[752] Akdoğan, s.163
[753] Balcıoğlu, EZEN hadauri-, s.5
[754] Akdoğan, s.163
[755] Balcıoğlu, EZEN hadauri-, s.5
[756] Martino, Hititler, s.93

XXV 27 I 14 v.d. da 10 adet koyunun yanında 1 adet sığırın (GUD) sunulması bir istisna teşkil etmektedir.

KUB XXV 27 I 14-19:

14 [nu] É ^{D}UTU-*ma* EZEN *ha-da-u-ri* I GUD X UDU *aš-ša-nu-ma-aš-ma*

15 *ma-a-ši-ua-an lam-ni-ia-an-zi*

16 $^{LÚ.MEŠ}$ hal-li-ia-ri-iš-ša ^{D} DAG-tig i-ia-an-zi

17 II UDU II PA ZİD.DA II ^{DUG} KA.DÙ ^{ŠA} É-*ŠU*

18 I UDU I PA ZİD.DA II ^{DUG} KA.DÙ LÙ^{MEŠ} É.GAL (…)

19 *pí-an-zi*

KUB XXV 27 I 14-19 Tercümesi:

14 Güneş Tanrısı(nın) tapınağında (kutlanan) badauri-bayramı (için) 1 sığır 10 koyun hazırlarlar.

15 Sayısı tespit edilir. (Nereden ne kadar olacağı)

16 Hallihari- adamları Taht Tanrısını kutlarlar.

17 2 koyun, 2 avuç un, 2 KA.DÙ kabı onun tapınağından

18 1 koyun, 1 avuç un, 1 KA.DÙ kabını saray halkı...

19 verirler[757].

Tanrıların varlığı kurban törenleri ve kült yemeklerinin birbiriyle ilişkisinde belirgin bir hale geldiğini de unutmamak gerekir[758]. Yukarda yer alan metin örneğinde sunulması gereken kurbanlık koyunların miktarı ve kimler tarafından nereden sunulacağı henüz kesin bir kurala bağlanmamıştır. Bunu en başta söylenen on koyuna karşın, ikisi Güneş Tanrısı'nın tapınağından, biri de saraydan olmak üzere sadece üç koyunun kaynağı belirtilmektedir[759]. Fırtına Tanrısı'nın eşi verimlilik tanrıçası olan Güneş Tanrıçası'nın Hitit panteonundaki yeri çok önemliydi bu yüzden burda da kurban sunulmuş olması şaşırtmamalı[760]. Fakat KBo X 20 III 14'te görüldüğü gibi: "*hadauri bayramını kutlarlar, 10 adet koyunu keserler*" söylemi 10

[757] Balcıoğlu, EZEN hadauri-, s.6
[758] Haas, s.441
[759] Balcıoğlu, EZEN hadauri-, s.6
[760] Martino, Hititler, s.91

rakamının klişeleşmiş olduğunu gösteriyor. Bayramın başka bir niteliği de, ilkbahar ve Sonbaharda olmak üzere yılda iki kez kutlanmış olmasıydı (KUB XX II 27 I 32). Bu fal metni, bize aynı zamanda en başta *hadauri* olmak üzere diğer bazı bayramların hangi tanrılar için nasıl, nerede ve kutlanması gerektiği konusunda pek çok fal sorularını ihtiva etmektedir.

KUB XXII 27 I 21-22:

21 EZEN *ha-da-u-ri I-NA É* ^{D}U *ma-ah-ha-an*

22 *I-NA* É ^{D}Šu-*li-kat-ti-ia-an QA-TAM-MA*

26 EZEN *É* ^{D}U *ma-ah-ha-an*

27 *I- NA* ^{D} *Ha-ša-am-me-li-ia-an ÇA-TAM-MA* i-e-er?

KUB XXII 27 I 21-22 Tercümesi:

21 *Hadauri-* bayramı Fırtına Tanrısı(nın) tapınağında nasıl (kutlanırsa),

22 *Sulinkatti-'* nin tapınağında da aynı şekilde (kutlanır).

26 *Hadauri-* bayramını Fırtına Tanrısı(nın) tapınağında nasıl (kutlarlarsa)

27 *Hasammeli-*'nin tapınağında da aynı şekilde kutlarlar[761].

Hitit panteonunda Fırtına Tanrısı ve Güneş Tanrıçası önemli iki tanrıydı[762]. KUB XXV 27 I 14 verdiğimiz metinden bir bölümde *Hadauri-* bayramının Güneş Tanrısı'nın tapınağında kutlandığı kayıtlıydı. Yukarıdaki metinde ise tapınaklara bir tane daha eklenmişti ve bu tapınak Fırtına Tanrısı'nın aitti. Buradaki fal sorusunun amacı: *Hadauri-* bayramının Fırtına Tanrısı'nın tapınağında kutlandığı şekliyle diğer üç tanrı ve tanrıça yani Šulin *kntti- Hašammeli- ve Katahha*, için de onların kendi tapınaklarında kutlanıp kutlanmayacağının, tanrının iradesine uygunluğu, fal aracılığı ile öğrenilmektedir. Tanrı *Katahha* adının geçtiği metin KUB LIII 3' te müzik uygulaması yer alır.

KUB LIII 3

I

8' [DUMU.L]UGAL ^{D}*Te-li-pí-nu-un* ^{D}*Ka-tah-ha-an-na*

[761] Balcıoğlu, EZEN hadauri-, s.6

[762] Martına, Hititler, s.91

9' GUB-*aš e-ku-zi* GIŠ^{D}INANNA.GAL SÌR^{RU}

10' ^{LÚ}ALAN.ZU$_{9}$ *me-ma-i* a-ha-a *hal-zi-ya*

11' I ^{NINDA}*ta-kar-mu-un pár-ši-ya na-an-kán* ^{LÚ}SAGI.A

12' *pa-ra-a pé-e-da-i*

13' DUMU.LUGAL ^{D}*Ha-aš-ga-la-an* TUŠ-*aše-ku-zi*

14' GIŠ^{D}INANNA.GAL SÌR$_{RU}$ ^{LÚ}ALAN.ZU$_{9}$ *me-ma-i*

15' a-ha-a *hal-zi-ya* I ^{NINDA}*ta-kar-mu-un pár-ši-ya*

16' *na-an-kán* ^{LÚ}SAGI.A *pa-ra-a pé-e-da-i*

KUB LIII 3 Çevirisi

I

8' [Pre]ns, Tanrı *Telipinu* ve Tanrı *Katahha* (için)

9' ayakta içer. Büyük INANNA (müzik) enstrümanı çalınır.

10' Soytarı(dua) okur / (şarkı) söyler, “aha” diye çığırır

11' 1 *takarmu*-ekmeğini böler ve saki onu

12' dışarı götürür.

---

13 Prens, Tanrı *Hašgala* (için) oturur (vaziyette) içer.

14' Büyük INANNA (müzik) enstrümanı çalınır. Soytarı(dua) okur / (şarkı) söyler.

15' aha (diye) çığırır. 1 *takarmu*-ekmeğini böler.

16' ve onu saki dışarı götürür.

Söz konusu Tanrı *Katahha* için yapılan içki sunumu sırasında lir müzik aleti ile birlikte yapılan dualar, şarkılar okunur. Müzik her uygulamada olduğu gibi burada da yerini almıştır. Lirin tek başına bazen bu tip dini yakarışlara, dualara eşlik edişi günümüzde Alevilik inancında cemevlerinde düzenlenen ve dini duyguları ifade eden semah deyişlerine eşlik eden bağlamayı akla getirmektedir. Her ikisinin ortak noktaları dini duaların içinde müzik aletlerinin kullanılması ve bu duyguların ifade ediliş söylemini bir nevi güçlendiren çalgıların olmasıydı. hadauri-bayramında adı

geçen tanrının Hatti kökenli olması dikkati çekmektedir[763]. Bu da bize Hitit devletinin tarihsel oluşumu çerçevesinde, Hattice konuşan halkın kültlerinin ve tanrılarının Erken Hitit Krallığı'nın Hattuša'daki ilk tanrılarılar topluluğunu meydana getirdiği görülür (M.Ö.1600-1450)[764]. Daha sonra belirteceğimiz AN.TAH.ŠUM^{SAR} bayramı metninde tanrılar şerefine kutlanan hadauri- bayramı arasında Pala kökenli Ziparua, Hatti kökenli *Sulinkatti* (burada U.GUR) ile Halap şehrinin Fırtına Tanrısı da görülmektedir. Böylece Hatti kökenli tanrıların sayısı 5'e yükselmektedir. Bu durum sözcüğün etimolojisi yapılırken dikkate alınmalıdır[765]. Bu tanrıların kökenlerinin farklı oluşu akla rezitation, ilahiler ve yakarışların Palaca dille getirildiğini tekrar hatırlatır[766].

5 Kars. KBo XXIV 118 Vs. I 10 v.d.
6 KBo XXIV 118 II 21-26:

21 hadauri-bayramım Fırtına Tanrısının tapınağında
22 nasıl kutlanırsa
23 ME-ŠE-DI ve şarkıcı
21 nasıl hazırlanırsa,
25 *Katahha-'nın* tapınağında da
26 aynı şekilde hazırlanırlar.

Daha önce yer verdiğimiz 38 gün devam ettiği anlaşılan AN.TAH.ŠUM.^{ŠAR} bayramı kutlanırken, bu bayramın akışı içerisinde 12., 17., 20., ve 21. günlerde hadauri-bayramından da söz edilmektedir.

Metin yeri bize bu bayramın kutlanışı ile ilgili en detaylı bilgileri vermektedir. Ayrıca hadauri-bayramının tali bir bayram olarak AN.TAH.ŠUM^{ŠAR} bayramı içerisine sokulduğu 12., 20., ve 21. günlerde belki de kral ve kraliçenin dışındaki kimselerce kutlandığı izlenebilmektedir[767]. Hatauri (hadauri) bahar ayini

[763] Balcıoğlu, EZEN hadauri-, s.6
[764] Haas, s.438
[765] Balcıoğlu, EZEN hadauri-, s.7
[766] Martıno, Kült ve Bayram, s.445
[767] Balcıoğlu, EZEN hadauri-, s.8

düzenlenirken kral ve kraliçe Hanna mabedinde büyük meclise katıldı bilinmektedir[768]. Bu yüzdendir ki büyük oturum *(šalli-ašešša)* yaptıkları sırada, belki de vakitleri olmadığı için bir prensi (DUMU.LUGAL) gönderip, ona bu bayramı kutlama görevi verilmektedir.

KBo X 20 II 40-47 metninde dikkati çekmesi gereken bir ayrıntı hadauri-bayramının kutlanma zamanı geldiği için mi yoksa AN.TAH.ŠUM^{ŠAR} bayramının bir parçasını mı oluşturduğu sorunuydu[769]. Ardzinba, hataurinin bir bayram olduğunu ve AN.TAH.ŠUM^{ŠAR} bayramı içinde bulunduğuna değinmiştir *"antahšum bayramında kral ve kraliçe Hattuša'da tanrı Hannu mabedinde seremoniler düzenlerken prens tufan tanrısı tapınağına gönderilirdi. Prens orada hatauri bayramını kutlardı[770]"*. Başka bir metin yerinde (KUBX 7.,6) hadauri sözcüğü tanrı determinatifi ile görülmektedir. Tanrılaştırılmış bir nesnenin adı olan ^{D}Hadauri adının bilinmediği yıllarda, bazı araştırmacıların Hattice ön ek olmak üzere ^{D}Tauri(t)'ye bağlamaları haklılıklarını kesin olarak göstermektedir. Bu verilerin ışığında hadauri sözcüğünü hattai- "kesmek" fiiline bağlayarak "kurban bayramı" olarak da düşünülmektedir. Metinlerde belirtilen diğer önemli bir nokta ise, hadauri- bayramının çoğunlukla Hatti kökenli tanrılar için kutlandığıdır[771]. Hatti tanrıları asyanik tanrılardı tıpkı Hurri ve Sümer tanrıları gibi[772].

Bu bayram konusunda maalesef çalışmalar yetersizdir fakat diğer bayramlar kadar değerli bir yere sahip olduğu kuşkusuzdur.

[768] Ardzinba, s.20
[769] Balcıoğlu, EZEN hadauri-, ss. 8-10
[770] Ardzinba, s.62 a.g.e bakınız s.20
[771] Balcıoğlu, EZEN hadauri-, s.10
[772] D. Alparslan, Hitit Dini, s.119

4. 1. 4. Purulliya-(Vurulliya) Bayramı, Müzik, Dans ve Akrobasi

Purulliya ayini, birçok araştırmacı tarafından Hatti kökenli yeni yıl bayramı olduğu düşünülür[773]. Bereket bayramı olarak da isimlendirilen bu bayram 32 gün sürmektedir[774]. Bayram ismi Hatti kökenli olduğu çıkarımı doğrular şeklindedir. Hatti dilinde fur- "ülke" kelimesini içerir[775]. Gurney ise şöyle açıklamaktadır: "*Hitit takviminde yer alan en büyük festivale Purilliyas denilirdi. Muhtemelen Purulli, Hattice bir kelimedir. Ve ismin –in haline eşit olan Hititçe bir son ek olarak "dünya'nın" anlamına gelmektedir*[776]. Purulliya, eskiçağ Hatti kült merkezi olan ve daha öncede bahsi geçen Nerik kentinin bayramı olması da Hatti kökenini ortaya koymaktadır[777]. Kutlamalar sırasında yılan illuyanka(nın) Hava Tanrısı ile olan savaşı söylencesi okunur ve temsil edilirdi bu konuya daha sonra değineceğiz[778].

Nerik kentinde kutladığı düşünülen bu bayramın Hatti döneminde büyük olasılıkla yapılması gereken bir işlevdi. Nerik kenti Hitit dininde özel bir yere sahipti. Gaškalar tarafından ele geçirilmesi bayramın Hakmis kentinde kutlanması sonrasında III. Hattušili tarafından tekrar Hitit dini için önemli bir kült merkezlerinden biri olmaya devam etti[779]. Hattilere ait olan din öğelerinin Hitit İmparatorluk Dönemi içinde oldukça değerli bir yere sahip olduğu kuşkusuzdu. Bu bayram geleneğini almış olmaları da olasıdır. II. Muršili analları bu konuyu pekiştirir[780]. Bu bayramda bulunmak üzere askeri seferi yarıda bırakıp Hattuša'ya geri dönmeyi gerekli görmesinden anlaşılabilir.

"Bahar geldiği zaman, Hitit'in Fırtına Tanrısı ile Zippalanda'nın Fırtına Tanrısı'nın onurlarına yapılan Purulli bayram\festivalini kutlamış olmama rağmen, Lilvani onuruna yapılan Hesti evindeki Purulliya festivalini-büyük festival-kutlamış olduğum

[773]Ardzinba, s.37
[774] Ünal, Hititler Devri, s.92
[775] Ardzinba, s.37
[776] Gurney, Hititler, s.130
[777] Ardzinba, s.38
[778] Celasin, Anadolu Müzik Kültürü, 29
[779] Bryce, s.212
[780] Ardzinba, s.38

için Hattuša'ya geri döndüm ve Hesti evindeki Purulliya festivalini-büyük festival-kutladım.[781]*"*

Kral Zippalanda şehrine geldiği zaman, genç kızlar Hatti dilinde liturjik şarkılar söyleyerek onu karşılamaktaydılar[782]. Karşılamada şarkılar söylenmesi önemli bir hususta nitekim tıpkı tanrılara yapılan bu müzikli, şarkılı eylemler aynı zaman kral içinde yapılmaktaydı. Tıpkı lir müzik aletinin karşılamada çalınması gibi. Bahsi geçen bayrama verilen önemi, ne yazık ki birkaç fragmandan öğrenebiliyoruz[783]. Hâlbuki kral şahsen bu törenlerde bulunduğu zaman yapılacak törenin en küçük ayrıntısının dahi tarif edildiği bir talimatlar tableti hazırlanır böylece birçok tablet korunmuş olurdu[784]. Bu parçaların, Purulliya bayramının anlatıldığı tabletlerden çok az bir kısmını oluşturur. Fragman halindeki bu metinler, Purulliya bayramına kralla birlikte kraliçenin de katıldığını gösterir[785]. Çoğu kez tablet kırık olduğu ve başlığı bulunmadığı için içeriğini kavramak oldukça güç olmaktadır[786]. Tablette "gözetimci/muhafız" unvanına sahip görevli, ayrıca hapi neferleri ve tsintuhi kızları kaydedilir: Purulliya bayramında hapi neferlerinin süsleri nasıl aldıklarını ve nasıl hububat tedarik ettiklerini ve tsintuhi kızlarının nasıl ulu şarkıyı söylediklerini (anlatılır)". Ahtašum ve ileride ele aldığımız hassumasa bahar ayinleri gibi purulliya ayinleri de Hesta'da düzenlenirdi[787]. Dokuz yılda bir kutlandığı bilinmekteydi[788]. Ayinler giriş kapısında da yapılırdı ve ayine katılanlar onun yanı başında 'oturup ekmek yer (ve) şarap marnuva içerlerdi. Halentuva'da 'büyük meclis' toplanırdı. Purruliya bayramında 'mesih' unvanlı rahiplerden biri, Fırtına Tanrısı'nın İlluyanka –'iblis, ejderha, yılan' manasına gelen cins isim taşıyan yılanla savaşı hakkında mit anlatırdı[789]. Bu mitte İlluyanka[790] ile Gök Tanrısı arasındaki savaşta, Gök Tanrı yenilir. Hattili tanrıça INANNA'nın yardımıyla bu ejderi yendiği konu edilir. Bir tanrının yenilgisi ve gücünü yeniden ele almasının

[781] Gurney, Hititler, s.130
[782] B. Dinçol, Eski Önasya, s.6
[783] Ardzinba, s.38
[784] Gurney, Hititler, s.130
[785] Ardzinba, s.38
[786] Gurney, Hititler, s.131
[787] Ardzinba, s.38
[788] Ökse, s.56
[789] Ardzinba, s.39
[790] Bakınız Hatti kökenli Hitit mitosunda yer alan İlluyanka ile Kuzey Kafkasya mitoloji kahramanları arasındaki karakterolojileri için, Özbay, ss.50-51

canlandırılması esnasında anlatının genelinden farklı yapıdaki müziklerin icra edilmiş olduğu düşünülmekteydi. Bir başka deyişle, anlatının farklı bölümleri için farklı çalgı ya da müzisyen gruplarının bulunabileceği, anlatımı yapan kişinin bir lir, bağlama icracısı olabileceğini düşünmek gerekir[791]. Mitin anlatımı, Purulliya ayiniyle aynı amaca ulaşmaya yönelikti. Mitin, Tufan Tanrısı'yla yılan arasındaki savaşın anlatımından önceki satırlarına bakarsak buna göre Purulliya ayininin ülkeyi 'korumak' amacı olarak algılandığını tahmin edebiliriz: 'Ülke çiçeklensin (ve) huzurlu olsun! Ve ülke korunsun! Ve çiçeklendiği ve huzurlu olduğu zaman onlar bayramını kutluyorlar.[792]' Nerik kentinde doruğa ulaşan bu bayramda, tanrıların, kralın yetkisini yeniden onayladığı, kral ve kraliçenin sağlığının ve gücünün tazelenmesiydi[793]. Kralın ayin yaparak ülkeyi yenilenmesinin ve kralın yeniden doğuşunun temsiliydi ve bu, ülkenin bolluk ve toplumun refahı için gerekli bir şarttı. Bu bağlamda Tufan Tanrısı'nın, yılanla savaşı hakkında mitte huzur ve çiçeklenme konusu kaydedilmelidir, ayrıca II. Muršili'nin dualarında eski şekline dönme konusu da dikkat çekmektedir. ('çiçeklensin, huzur bulsun (ve) eski şeklini alsın.' Aynı mitte Fırtına Tanrısı'na kalbi ve gözünün iade edilmesi suretiyle eski şekline dönmesi, Hititlerde yeni saray inşaatı ayininde heykel dikme ritüeliyle kıyaslanabilinir[794]. Söz konusu ayin aynı zaman da gelişme sürecinde, kral selametiyle doğanın ritmi arasında doğrudan bir bağlantı vardı[795]. Purulliya ayininde, örneğin Fırtına Tanrısıyla yılan arasındaki savaşla ilgili mit satırları da ülkeye gerekli yağışlar sağlama isteğine işaret etmektedir. Çünkü burada 'Nerik kentinde yağmurlar bitince Zaliyanu Dağı yağmur diledi' denmektedir[796]. Genel olarak düşünüldüğünde ölümü izleyen yeni bir yaşam fikriyle iki Hatti miti- bitki örtüsü Tanrısı Telipinu miti ve ejderha Ilıuyanka miti purilliya şenliği ile yakından ilgiliydi.[797]. Ve son olarak daha önceki bölümümüzde ele aldığımız Alaca Höyük, sfenksli kapının sol tarafında bulunan

[791] Celasin, Anadolu Müzik Kültürü, s.30
[792] Ardzinba, s.39
[793] Bryce, s.212
[794] Ardzinba, s.39
[795] Bryce, s.212
[796] Ardzinba, s.40
[797] Bryce, s.212

rölyeflerde bir tapınak ayininin tasvir edilmiş olduğunu, bu sahnenin Purulliya bayram törenlerini anımsattığına işaret etmektedir[798].

4. 1. 5 KI.LAM Bayramı, Müzik, Dans ve Akrobasi

KI.LAM Sümerce "pazar yeri, kapı yapısı" anlamına gelmektedir[799]. Olasılıkla başkente kutlanan ve üç gün süren bayram kutlamalarında merkez rol üstlenen Hattuša saray kapısına olan gönderme söz konusudur[800]. Bu bayramın anlatıldığı tabletlerin başlıca kısmı, 1950'li yıllarda Büyükkale'nin güneydoğusunda yapılan kazı çalışmaları ile bulunmuştur. Bu bayram metinlerin birçoğu parçalar halindedir ve değişik parçalar arasında bağlantı açık değildir. Bu sebepten ötürü ayinin tamamını baştan sona kadar şekillendirmek mümkün değildir[801].

KI.LAM bayramının kutlanma amacı tam olarak belli olmamış olsa da, yağmur yağmasını sağlamak için kutlandığı tahmin edilmektedir[802]. Bu da akla eski Önasya'da tarım ürünlerinin bereketli olabilmesi için gereken yağmuru sağlamak adına çeşitli yağmur yağdırma törenlerini getirir. Telloh kentinde, Yeni Sümer Çağı'nda inşa edilen ve "La Chapelle" olarak adlandırılan yeraltı odası, kanallar tanrıçası Nanše ile ilişkilendirilmiş ve kutsal alanın bir yağmur kültü alanı olduğu düşünülmüştür[803]. Bayram kral ve kraliçe tarafından başkent Hattuša kentinde kutlanırdı ve kraliyet çifti tarafından bir tür gezi şeklindeydi. Bazı araştırmacılar[804] bu bayramın baharda kutlandığını belirtirler. Diğer ayinlerde olduğu gibi ilk önce halentuvanın açılması, görevlilerin ve bizzat kralın giyinmelerinin anlatılmasıyla başlardı[805].

[798] Celasin, Anadolu Müzik Kültürü, s.27
[799] D.Alparslan, Hitit Dini, s.122
[800] Martıno, Hititler, s.94
[801] Ardzinba, s.40
[802] D.Alparslan, Hitit Dini, s.122
[803] Ökse, s.57
[804] Bakınız Ünal, Hititler Devri, s.92, Martıno, Hititler, s.94
[805] Ardzinba, s.40

KI.LAM bayramı sunağın üzerine ekmek bırakılarak uygulanan bir yağmur yağdırma törenini içermektedir[806]. Tören başlamadan kral yıkanırdı ve sepahi adı verilen elbise giyerdi, kraliyet simgesi olan eşyaları yerini alırdı. Yıkanma mekânından halentuvadaki ayin tahtına yönelirdi. Demirci buraya kral için ayinsel olarak arındırılmış demir mızrak getirirdi: 'demircilerin denetçisi, ayinsel olarak temiz mızrağı elinde tutar ve saray oğlanlarının başı, demircilerin efendisi üzerinde *seknu* tutar ve onu halentuvaya yöneltir[807]'. Görülüyor ki yazıtlarda metal işleyicilerin görevleri vardı. Törenlerde metal işleyiciler ya bir nesneyi bir yerden başka bir yere taşımakla, ya ellerinde tutmakta, ya da krala takdim edilirken görülmektedir. KI.LAM bayramının yanında Tanrı Zababa için yapılan bir bayram töreninde de metal işleyicilerden bahsedilir. Onların gümüşten iki sığır boynunu -bilindiği gibi Sümerce BIBRU, tam bir hayvanı ya da bir nesnedir, içeri (kült salonuna?) getirirken bahsedilir[808]. Kral demircilerin efendisinden aldığı arındırılmış mızrağı tekrar geri verir. Kral halentuvadan çıkar ve kapıya yönelir. Seremoniye katılanların bazıları saray önündeki avluda arkiu[809] adı verilen mekân yanında dizilirler. Diğerleri hullara denen mekân önünde kendileri için ayrılmış yerlerini alırlar[810].

KUB II 3 KI.LAM CTH 627

II

32 LUGAL-*u*[*š-š*]*a-an* ^{D}U-*aš*^{NA4}*hu-u-wa-ši-ya*3

33 *an-da pa-iz-zi* ^{NA4}*hu-u-wa-ši-ya*

34 *UŠ-KE-EN* ^{LÚ}ALAN.ZU$_9$ *me-ma-i*

35 ^{LÚ}*ki-i-ta-ašhal-za-a-i*

36 *ta-aš*^{É}*ar-ki-ú-i ti-ya-zi*

---

37 IV *e-ku-zi*

---

[806] Ökse, s.57

[807] Ardzinba, s.41

[808] Sedat Erkut, "Hititçe Çivi Yazılı Boğazköy Belgelerinde Geçen ^{LÚ}SIMUG.A=Metal İşleyicileri Hakkında", **Tarih Araştırmaları Dergisi**, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Tarih Bölümü Cilt: XXI Sayı:33, Ankara, 2003 (^{LÚ}SIMUG.A), s.70

[809] ^{É}*arkiu-*: Eski Hitit Çağına ait tablet parçalarında sıkça bahsedilen yapının Geç Hitit Çağı'na ait metinlerde, özellikle XIII yy.a ait vesikalarda, bir tapınağın, *halentu-* yapı kompleksinin veya ^{NA4}*huwaši-* yapısının üstü açık kısmını vurgulamak maksadıyla kullanılan bir ifade olduğu düşünülürken kral veya kraliçenin yapının bu bölümünde yer alan tanrı heykellerini ziyaret ettiklerinden bahsedilir.

[810] Ardzinba, s.41

38 DU ^{D}Wa-ši-iz-za-li-in

39 DU.GUR DWa-hi-ši-in

40 GIŠ^{D}INANNA.TUR $^{LÚ.MEŠ}$*hal-li-ya-re-eš*SÌR^{RU}

---

41 ^{LÚ}ALAN.ZU$_{9}$ *me-ma-i*

42 ^{LÚ}*pal-wa-tal-la-ašpal-wa-a-iz-zi*

43 ^{LÚ}*ki-i-ta-ašhal-za-a-i*

KUB II 3 KI.LAM CTH 627 Çevirisi:

II

32 Kral Fırtına Tanrısının *huwaši*-taşına

33 gider. *huwaši*-taşına

34 reverans yapar. Soytarı(dua) okur / (şarkı) söyler.

35 *kita*-adamı çığırır

36 ve o *arkiu*-evine geçer.

---

37 4 (tanrı adına) içer:

38 Fırtına Tanrısı, TanrıWašizzali,

39 Tanrı Nergal (ve) Wahiši

40 küçük lir çalınır. *halliyari*-adamları şarkı söyler.

---

41 Soytarı(dua) okur / (şarkı) söyler.

42 *palvatalla*- haykırır / ünler.

43 *kita*-adamı çığırır[811].

Kralın reverans yapmasının ardından geçtiğimiz bayram törenlerinde olduğu gibi soytarı şarkı söyler. Ve 4 tanrı için yapılan içki içme eyleminin ardından küçük lir çalınır ve buna halliyari- adamı eşlik eder. Bu metinde çok açık olmayan şey lir müzik aletinin içkilerin içilmesiyle çalındığı mı yoksa bittiği andan sonra mı icra edildiği, çalındığını düşünürsek bu ritüelin bittiğini belirtiyor olabilir. Bu açıdan

[811] Karataş, ss.149-150

önemliydi çalınma anı. Ayinle ilgili sonraki satırlarda, kapıda kataputsne denen yerde duran kralın önünde icra edilen ayin dansları anlatılmaktadır. Bu dansların pars danslarına benzemesi oldukça ilginçtir: ‘ve durdukları yerde (?) dönerler… devre vururlar ve parsalar gibi dans ederler. Onlar ellerini yukarı kaldırır ve tempo tutarlar. Kral daha kataputsne’de (kapıda) bulunurken bütün hayvanları kralın önüne koyarlarken alanzu neferleri (müzik aletlerin) çalgı eşliğinde dans ederler[812]. Dolayısıyla $^{LÚ.MEŠ}$ALAN.ZU$_9$ olarak adlandırılan bu görevlilerin bir çeşit müzisyen olarak müzikte, dansta, taklitte hünerlerini sergilediklerini öğreniyoruz[813].

KUB II 3

Vs. II

13 GUNNI-*aš kat-ta-an mar-nu-wa-an-da-aš*

14 *lu-ú-li-ia* II $^{LÚ.MEŠ}$ALAN.ZU$_9$

15 *ne-ku-ma-an-te-eš lu-ú-li-kan*

16 *an-da pár-aš-na-a-an-te-eš*

---

17 ^{MUNUS}AMA.DINGIR^{LIM} ^{D}*Ti-ti-ú-ut-ki*

18 UGULA MUNUS^{MEŠ}KAR.KID *mar-nu-wa-an-da-as*

19 *lu-ú-li-ia* III-*ŠU hu-ya-an-zi*

---

20 UGULA MUNUS$^{[MEŠ]}$KAR.KID ^{GIŠ}GÍR *har-zi*

21 *pi-ra[an-n]a-aš-ši* ^{LÚ}SANGA ^{D}*Ti-ti-ú-ut-t*[*i*]

22 *hu-u-ya-a[(n)]-za* ^{LÚ}SANGA ^{GIŠ}PA *har-zi*

23 *pí-ra-an-ši-kan ši-pár-ti-iš*

24 *ha-mi-in-ká*[(*n-t*)]*e-e*[(*š*

---

25 *nu-kán A-NA* $^{LÚ.[MEŠ]}$ALAN.ZU$_9$

26 *iš-ki-ši-iš-ši* [ ] *mar-nu-an*

27 III-*ŠU la-a-hu-u-*[*wa*]-*a-i*

---

[812] Ardzinba, s.42

[813] Karataş, s.20

28 $^{LÚ.MEŠ}$ALAN.ZU$_9$ *lu-ú-li-ya-az*

29 *a-ri-ya-an-zi ša-wa-tar-ra*$_6$

30 III-*ŠU pa-ri-ya-an-zi*

31 *ta-aš-ta pa-a-an-zi*

KUB II 3 Çevirisi:

13 Ocağın yanındaki *marnuwan*-içkisi dolu

14 havuza, 2 çıplak soytarı

15 havuzun

16 içine çömelmişler(dir).

---

17 Tanrı *Titiutti*(nin) rahibesi (ve)

18 fahişelerin başı *marnuwan*-içkisi dolu

19 havuzda 3 kez koşarlar

---

20 Fahişelerin başı ahşap hançer tutar.

21 Tanrı *Titiutti*(nin) rahibi önünde

22 koşar vaziyette(dir).Rahip asa tutar.

23 Önünde *šiparteš*

24 bağlanmış(tır).

---

25 ve soytarılara

26 onların sırtına [ ] *marnuwan*-içkisi(ni)

27 3 kez döker.

---

28 Soytarılar havuzda

29 fal aracılığıyla saptarlar. Boynuzu

30 üç kez üflerler.

31 ve giderler[814].

---

[814] Karataş, ss.8-9

Bu metindeki uygulama şöyle yapılırdı: Tören esnasında iki çıplak soytarı bir teknenin içerisine çömelir, bir rahip veya rahibe bu teknenin etrafında üç kez dönerek tekne içerisindeki insanların omuzlarına bira ve çeşitli içecekler dökerler, bir boynuza üfleyerek gök gürültüsü sesini taklit ederler[815]. Bu çalgının çıkardığı sesin monokromatik bir karaktere sahip olduğunu ve bu enstrümandan ritüel işlemlerin devamlılığını sağlamak ve seremoniler arasına şarkı ve haykırmaları yerleştirmek maksadıyla faydalanıldığı ifade edilir. Görevliler değerli madenlerden yapılmış değişik hayvan figürleri ve heykellerini kralın önünden geçirirler. Bu törene ellerinde yaban koçu heykelcikleri ve meşaleleri taşıyan şarkıcılar, alkışçılar, müzisyenler ve Hitit kenti Zissimara halkından temsilciler katılır[816]. Müzik bu gibi bayram törenlerinde tanrıları hoşnut etmek, daha görkemli ve ilahi bir ortam sağlamak adına yoğun bir şekilde müziğe başvurulduğu bilinir[817]. Bu tören esnasında bazı şarkıcıların Arnuva kenti insanlarını Hatti dilinde şarkı söylemeleri ayrıca önem taşırdı. Hayvan figürleri taşıyan kafile yukarı büyük kapılardan geçerken kral için araba çekilirdi[818]. Kral arabaya binmeden evvel "metal işleyicilerin başı saray oğlanlarının başına parlak (?) mızrağı verir ve krala reverans yapar ve giderdi"[819].

Kraliçe için halentuva kapısına araba getirilirdi. Kraliçe arabaya binerek kralın arabası takip edilirdi. Arabanın önünde ve arkasında şarkıcılar ve değişik müzik aletleri çalan müzisyenler koşarlardı ama şarkı söylemezlerdi[820]. Tören sırasında şarkının yer almayacağı bölümler “şarkı söylenmez” denilerek özellikle belirtilmekteydi[821]. Kraliçe kralın arabasını takip ettiği sırada kral ve kraliçenin önünde ve arkalarında rahipler ve arkamiyala denen bayan müzisyenler koşarlar. Onlar arkammi, galgalturi çalgılarıyla çalar fakat söylemezler[822].

Hititlerde kurbanın sunuluş biçimlerini homojen bir sisteme dayandırmak çok zordur. Hitit tarihinin başlangıcından itibaren gelişerek ortaya çıkan kurban

[815] Ökse, s.57
[816] Ardzinba, s.42
[817] B. Dinçol, Hititlerde Müzik, s.50
[818] Ardzinba, s.42
[819] Erkut, ^{LÚ}SIMUG.A, s.70
[820] Ardzinba, ss.42-43
[821] B. Dinçol, Hititlerde Müzik, s.51
[822] Ardzinba, s.74

törenlerinde Hititlerin kendi teknikleri yanı sıra Mezopotamya, Hurri ve yerli Hatti kültürlerine ait öğeler de barınmaktadır[823]. KI.LAM bayramında uzun uzun anlatılmış diğer bir konu kurbanların sunulması, değişik değerli adak eşyalarının sunulması, kentlerin dağıttığı bazı yiyecek ve içeceklerin isimleri. KI.LAM bayramı ile ilgili veriler, bayramın kökeni ve diğer Hitit bayramlarıyla benzerlikler hakkında fikir yürütme olanağı sağlamaktadır. Hatti kökenli olduğu düşünülen bayramın arnuva halkının Hatti dilinde şarkı söylemeleri de ispatlar tarzdaydı[824]. Dinçol, çalışmasında yer verdiği gibi Hatti kökenli bayramlarda Hattice şarkı söylenirdi tıplı luvice, Hurrice söylendiği gibi farklı dillerde söyleniyordu burada bayramın kökeni ve hangi kökenin tanrılarına yapıldığı esastı[825]. Diğer bir husus ise metinlerde demirci ve demir eşyalardan bahsedilmesi, biliniyor ki demir üretme usulünü bulanlar Hattilerdi. Bayram metninde pek çok Hattice isim ve tanrı adı geçer[826]. KI.LAM bayramında Ankuva, Tuvanuva, Hupišna, Karahna, Kattila gibi kentlerin ambarları da Hatti kökenliydi.

KI.LAM ideogram yazımı olarak, ilk önce 'piyasa, piyasa fiyatı' anlamına geliyordu. Bayram anlatımına bakılırsa, KI.LAM burada Hititçe ^{É}hilammar - giriş, kapı yapısı, kapıdaki bekçi kulübesi anlamına geliyor. Bu çıkarımlar doğrultusunda kralın tebaalarına yaptığı 'takas' olarak yorumlanabilinir. Bayramın amacı verimlilik ve bolluktu[827]. Bayram Hattuša Zippalanda ve Arinna kentlerinde kutlanırdı[828]. Geziler sırasında güzergâhtaki yerlerde meclisler toplanırdı[829].

KI.LAM bayramı bazı uygulanış yöntemiyle bundan önce ele aldığımız bayramlarla ortak özelliklere sahiptir. Bayram elbette ki kendine has özellikler barındırır. Bayram töreni boyunca uygulanan farklılıklarda ki, bayramın asıl amacını, neden kutlanması gerektiğini anlatmaktadır. Genellikle bayramın ismiyle aynı doğrultudaydı kutlanış sebebi tıpkı KI.LAM bayramında olduğu gibi.

[823] Sevinç, s.36
[824] Ardzinba, s.43
[825] B. Dinçol, Hititlerde Müzik, s.51
[826] D.Alparslan, Hitit Dini, s.122
[827] Ardzinba, s.53
[828] D.Alparslan, Hitit Dini, s.122
[829] Ardzinba, s.53

4. 1. 6. Hišuwa Bayramı, Müzik, Dans ve Akrobasi

Yazılı belgelerde kendilerinden Bin Tanrılı olarak söz ettiren Hititler, kaderlerini bu tanrıların yönettiğine, yaşamları boyunca başlarına gelen tüm iyi ve kötü olayların, hastalık ve sağlığın onlar tarafından verildiğine inandıklarından, tanrılarını hoşnut etmeye, çok sayıda kurban ve bayram törenleri, dua ve adaklarla onlara karşı görevlerini eksiksiz yerine getirmeye son derece özen gösterdiklerini söylemiştik bu görevlerinden biri de Hišuwa bayramıydı[830].

Geç İmparatorluk Döneminde hišuwa bayramı kutlanırdı. Belli bir takvime bağlı kalmaksızın kutlanan (h)išuva bayramı (CTH 628) adını, Hurri dilinde 'hišuwa-/išuwa-' kelimesinden alır. Bu kelime ritüel içinde tapınım gören ^{D}Išuwa/^{D}Ešue'nin Kartalı ile bağlantılı olabilir ve buna dayanarak Ešue=Ešuwa=Išuwa=Hišuwa eşitliği yapılmaktadır[831]. Hurri geleneğinden kaynaklanan ve bayramın köklerinin bulunduğu Kizzuvatna toprağının tanrılarını ve kültlerini kutlamak isteyen Kraliçe Puduhepa kült takvimine katmıştır[832]. 8 gün süren ve 13 tabletlik bir seriden oluşan Hurri kökenli bayramın belli bir mevsimde kutlanıp kutlanmadığı henüz bilinmemekle beraber, söz konusu bayramın bir arınma ritüeli olduğu düşünülmektedir[833]. Kraliçe Puduhepa'nın, hišuwa bayramına ait bir takım dini belgeleri yeniden yazdırdığını, dağınık parçaları toplattırdığını ve bunların bir düzene sokulmasını emrettiğini belirten, kraliçenin bu töreni ve kültü yeniden düzelterek, tabletlere kaydettirdiği bilinmektedir[834]. III. Hattušili'nin, Kizzuwatnalı bir rahibin kızı olan, Puduhepa'yi katiplerin başı olan Walwaziti'yi, Hattuša kentindeki Kizzuwatna tabletlerini toparlamakla görevlendirilmiş. Walwaziti, hemen o gün içerisinde Kizzuwatna menşeli bir bayram olan Hišuwa Bayramı'na ait tabletlerin kopyasını böyle çıkarmıştır[835].

---

[830] Murat Orhun, "Hititlerde Karaciğer Falı, Kuş Uçuşu Falı ve Bunların Etrüsklerdeki Uzantısı", The Fortune-Telling of Liver, Bird-Flying in Hittites and Their Tracks on Etruscans, **Akademik Bakış**, Cilt 3, Sayı.5, s.234
[831] D. Alparslan, Hitit Dini, s.121
[832] Martino, Hititler, s.94
[833] D. Alparslan, Hitit Dini, s.121
[834] Karataş, s.138
[835] D.Alparslan, Hitit Dini, s.121

Bayram ritüellerinde uygulanan özel hareket ve eylemler belli anlamlar içerir. (H)išuwa Bayramı'nda uygulanan "kartal kanadı ile su serpme[836]" ve "meşalelerle döndürme[837]" hareketlerinde de kullanılan su ve ateş, bu bayrama arındırıcı/ kathartik bir işlev kazandırmıştır. Bayram metninde ritüel uygulamaların geçtiği bir pasaj şöyle özetlenir: *"Beyaz, mavi, kırmızı kumaşlarla bir purušiyalla- (=çelenk) sunağa konur. İçinde kartal tüyü olan bir şarap testisi purušiyalla-'nın içine yerleştirilir ve buna 'Tanrıça Lelluri'nin Kadehi' adı verilir. Palvatalla- adamı şarap testisinden kartal tüyünü alır ve su kadehinin içine koyar. Ardından rahip, kırmızı ali- kumaşına sarılmış meşaleyi yakar ve tanrıların etrafından döndürür."*. Bayramın bu bölümünde rahibin Hurrice rezitasyonu vardır: *"Daha sonra rahip, meşaleyi kralın etrafında döndürür ve ardından yine bir Hurrice rezitasyon gelir. Kralın etrafında meşaleyi döndürmesi bittiğinde, palvatalla- adamı kartal tüyü ile kralın önüne üç kez su serper ve bir kez el çırpar.[838]"*

Hišuwa Bayramı'nda, tanrı heykelciklerinin Manuziya şehrinin Fırtına Tanrısı'nın tapınağından alınarak, alda nehrine yıkamaya götürüldüğü tören alayında müzisyenlerde bulunmaktaydı: *"Tanrı heykelciklerini sepete koyarlar ve onların purapşi adamları sepetle taşırlar; her bir heykelciğin yanında bir tapri kadını çalpara çalar. Onun önünde ise, müzisyenler yürürler ve onları alda nehrine götürürler."* Tören bittiğinde heykelcikler yine tapınağa müzik eşliğinde geri götürülür, lir ve çalpara çalınır ve şarkılar söylenirdi[839]. Hišuwaš bayramının 10. tabletinde, damda üç BALAG.DI müzisyeni yıldızın karşısında ve tanrının karşısında savaş tarzında dans ederler. Bu bir sembolik savaştı ve Fırtına Tanrısı ile çarpışma canlandırılıyordu. BALAG.DI müzisyenleri bu arada savaşı yüreklendiren şarkı söyleyerek, BALAG.DI çalgılarını çalarlardı. Bu seremoninin amacı kralı savaş için yüreklendirmekti. Bu bayram içinde yer alan gösteride müziğin yeri oldukça kıymetliydi[840]. Hititler gibi büyük bir oluşumun savaş öncesinde müzik ile yüreklendirme işi oldukça ilginçti. Müzik aletlerini gördüğümüz diğer bir kısım ise

[836] "Kartal Tüyü ile Su Serpme" hareketi, bayram törenlerinde genellikle "Á^{MUŠEN}-aš pártaunit LUGAL-i menahhanda watar papparaszi" cümlesi ile ifade edilir.
[837] Metinlerde çoğunlukla: ÁMUŠEN-aš10 pártaunit10 LUGAL-i menahhanda watar papparaszi böyle belgelenmiştir
[838] Alparslan, 2007, s.185
[839] B. Dinçol, Hititlerde Müzik, s.50
[840] D. Alparslan, Eylem, Çağrı ve Sahne Oyunları, s.135

bayramın 8. gününün anlatıldığı 13. tablette (CTH 628; ABoT 7+KBo 15.37 V 1-16), ilgili pasajda şöyle ibare edilmiştir: *"Tablet, Manuzziya'nın Fırtına Tanrısı'nın tapınağından ^{D}Hilašši'nin alınıp, kralın vezirinin evine götürülmesi ile başlar. Burada ^{D}Hilašši yıkanır ve tanrı asaları ile beraber, yağla temizlenir, daha sonra kurban masasına bırakılır. Ardından kurban seremonileri ve* BALAG.DI *çalgıcılarının ^{D}Hilašši hymnosunu söylemesi ile devam eder. Sonra kral üç kez reverans yapar ve rahip, tanrı asaları ile (kralın) sırtına üç kez vurur. Kral bu asaları öper ve oturur. Ardından rahip, gümüş bir kap ile şarabı kadehlere koyar ve kralın önünde oturanlara içmeleri için verir ve aynı asa ile orada oturanların sırtına vurur ve onlar da bu asaları öperler*[841]*"*. Bilinmesi gereken bu bayram ile ilgili önemli bir ayrıntı ise müzik eşliğinde gerçekleştirilen sembolik dövüş sahnelerinin yer aldığı, üç büyük deri gerili çalgıcısının Fırtına Tanrısı'nın heykeli önünde sembolik bir savaş dansı sergiledikleri ve bu esnada "savaşın şarkısı" olarak adlandırılmış olan şarkıyı seslendirmeleridir[842].

Hišuwa olarak adlandırılan bu bayram tamamıyla Hurri karakteri taşımaktadır ve bayram metninde *ambašši* ve *keldi* Hurrice teknik terimleri pek çok defa ifade edilmektedir. Hišuwa bayramının karmaşık bir yapı arz etmesi de dikkat çekici. Genellikle büyü ritüellerinde rastlanan kuşları yakarak kurban etme uygulaması, kral ve kraliçenin katıldığı böyle resmi bir törende karşımıza çıkmakta ve bu törende geleneksel anlamda içki ve ekmek sunuları da yapılmaktadır. Bu tören Hitit ve Hurri unsurlarının iç içe geçmişliğinin bir simgesidir[843]. Hurrilerde din sağlam kurallara dayalı olup güçlü rahipler elinde çok iyi bir biçimde bulunuyordu. Bundan ötürü Hurri dini Kizzuvatna'ya ve Hattušili döneminden beri de Hitit ülkesine yayılmıştı[844]. Kizzuvatna bölgesi, Muvatalli dönemimde ve öncesinde de özel bir yeri olan kült merkeziydi. CTH 70=KUB 14.4 metninde II. Muršili'nin, karısının ölümünden hemen sonra Kummanni'deki Hepat'ın bayramını kutlamak amacıyla, Kummanni'ye gittiği bilinmektedir. Ayrıca II. Muršili'nin annallarinde, kralın 9. hükümdarlık yılında da aynı bayramı kutlamak amacıyla Kizzuvatna'ya gittiği

[841] Alparslan, 2007, s.186
[842] Celasin, Anadolu Müzik Kültürü, s.28
[843] Sevinç, ss.74-75
[844] Akurgal, Hatti ve Hitit, s.180

kaydedilmiştir. Ancak, Kizzuvatna Bölgesi'nde yer alan kentlerin, belki kuraklık sebebiyle, bir dönemden sonra gözden düştüğü düşünülmekte ve Kummanni Fırtına Tanrısı duasının, bölgedeki merkezlerin yeniden önem kazanması için bir fırsat olduğu ileri sürülmektedir[845].

Bin tanrılı halk Hurri kültüründen aldığı etkileri devam ettirmiş Hurri tanrıları için kutsal bayramlar düzenlemişti. Hišuwas bu bayramlardan biriydi Puduhepa'nın Hitit kültür festivaline katmış olduğu bayram işte buydu.

Genel olarak bayramlardan bahsedilecek olursa bu bayramlarda bazı sabit ve ortak özellikler kendini göstermektedir. Bayramlar sabah erkenden gün doğmadan başlamaktaydı. Bu gelenek Erken Hitit ve Hitit İmparatorluk bayramlarının ortak noktasıydı.

[845] Alparslan, 2007, s.190

4. 2 DİNİ RİTÜELLERİN, BAYRAMLARIN VE DİĞER MERASİMLERİN UYGULANIŞI SIRASINDA YER ALAN GÖREVLİLER

Hitit dini ritüellerinin ki özellikle bayram ve festivallerde atlanmaması gereken tek şey görevlilerin harfiyen üzerine düşen görevi kusursuz yerine getirmeleriydi. Görev kutsaldı tanrı ve tanrıçanın yeryüzündeki temsilcisi kral huzurunda yapılan en ufak bir hata ölümle neticelenebiliyordu. Konumuzla alakalı olarak bu önemli eylemler içerisinde yer alan görevlilerden bazıları müzikle yakından ilgiliydiler hakta bunun için eğitim alıyorlardı. Bu görevliler arasında ^{LÚ}ALAN.ZU$_{9,}$ ^{LÚ}NAR, ^{SAL}SÌR / ^{LÚ}SÌR, ^{LÚ}halliyari-, ^{LÚ}išhamatalla-, ^{LÚ}šahtarili-, ^{LÚ}GALA, ^{LÚ}kita-, ^{LÚ}palvatalla-, $^{LÚ/SAL}$arkamiyala-, ^{LÚ}BALAG.DI yer almaktadır.

Hititlerde tanrılara, saygılı olmak, itaat etmek, kurbanlar adamak ve onlar için bayramları zamanında yerine getirmek çok önemlidir. Hitit inancına göre, bu görevler ihmal edilip yerine getirilmezse tanrılar kızabiliyor ve kızan tanrı, ülkeyi hastalıklarla ve açlıkla cezalandırabiliyordu. Bu yüzden, tanrılara karşı bu görevler ihmal edilmiyordu[846]. Ritüelleri yönetenler rahiplerdi bu görevlilerin yanı sıra bazı değişik görevler almış görevlilerde bulunuyordu[847]. Bayram metinlerinde sıklıkla bahsedilen bazı görevlilerin, şarkı söyleyip, dans ettiklerini aynı zamanda müzik aletlerini çaldıklarını biliyoruz. Bu metinler ışığında bunların kim olduklarını, görevlerine değinmek hem müzik ile ilgili bilgiyi, hem de sıklıkla bahsedilen görevlilerin mahiyetti açıklanmış olacaktır.

4. 2. 1 ^{LÚ}ALAN.ZU$_9$

^{LU}ALAN.ZU$_9$ ayinsel törenlere katılan bu görevlilerin unvanları iki işaretten oluşuyordu: ‘heykel’ ve ‘diş’. Daha önceki çalışmalar bu unvanı taşıyan görevlilerinin ‘heykele dua eden’ olarak yorumlanmış olsa da metinler bunu kanıtlamıyordu. Hititçe adı Akkad dilindeki aluzinnu kelimesinin Boğazköy

[846] Karataş, s.2
[847] D. Alparslan, Eylem,Çağrı ve Sahne Oyunları, s.5

biçimidir[848]. Hitit bayram ritüellerini incelediğimizde ^{LÚ}ALAN.ZU$_9$ çeşitli libasyon seremonilerinde *mema-:* "(dua) okumak, (şarkı) söylemek" fiili ile sıkça karşımıza çıktığını görmekteyiz[849]. ^{LÚ}ALAN.ZU$_9$'lar kırmızı giysiler giyerek ve kralın çevresinde daireler oluştururlardı[850]. ^{LÚ}ALAN.ZU$_9$'nun süslü ya da alaca renkli bir kıyafet giyinmiş olması bu görevlinin "soytarı" veya "palyaço" olma olasılığını destekler mahiyette bir veri olmuştur[851]. ^{LÚ}ALAN.ZU$_9$ 'nun ayinlerde yaptığı en yaygın iş, dua etmek ve yakarmak anlamında olan konuşmaktı. Hitit dini şenliklerinin çoğunda dua ve yakarma işi yemek ayininden sonra yapılırdı[852]. Kral ve kraliçe tanrıya içerlerdi. Adak maddesi olarak kullanılmış olan sıvıların kral tarafından içilmesinin tanrıyı içmek olarak tanımlanmış olduğu görülmektedir[853]. İçkinin ardından müzik aletleri çalınırdı. Sonra ise ^{LÚ}ALAN.ZU$_9$ neferi dua sözlerini söyler, alkışçı el çırparak alkışlar, nefer haykırırdı. Bazı durumlarda ise bu sıralama değişebiliyor yapılacak işlemler azalabiliyordu. Bazı durumda neferin yapacakları ayin dışı tutuluyor kral içiyor, şarkıcılar şarkı söylüyor, alkışçılar el çırpıyor: bazı durumlarda ise alkışlanma işlemi de ayinden çıkarılıyordu[854]. ^{LÚ}ALAN.ZU$_9$'nun sadece şarkıcı, okuyucu ve dansçılarla birlikte anılmış olması da dikkat çekmektedir[855].

Törende saki, kabı uzatarak krala sunarken ^{LÚ}ALAN.ZU$_9$ neferi konuşmuyor. INANNA'nın müzik aletleri çalarken ^{LÚ}ALAN.ZU$_9$ neferi konuşuyor '*müzik aleti*'[856]. Cenaze ayinlerinde de ^{LÚ}ALAN.ZU$_9$'yu görüyoruz. Cenaze ayininde lir çalgısı eşliğinde söylenen ilahiye, ritüelde önemli sorumlulukları olan ^{LÚ}ALAN.ZU$_9$ tarafından '*aha*' diye bağırarak eşlik etmekte, törenin muhtevası gereği fısıltıyla bir nevi tempo tutmaktadırlar. Cenaze töreninde önemli olan iki şeyden biri soytarının bu törende bulunuşu ve törende müziğin yeri.

[848] Ardzinba, s.151
[849] Karataş, s.21
[850] Ardzinba, ss.152-153
[851] Karataş, s.7
[852] Ardzinba, s.152
[853] Celasin, Anadolu Müzik Kültürü, s.171
[854] Ardzinba, s.152
[855] Karataş, s.7
[856] Ardzinba, s.152

KUB XXX 19, 20, 21, 22 + KUB XXXIX 7

I

42 EGIR-*an-da*[*-ma ha-an-ni-e*]*šhu-uh-hi-eš*<*a-ku-wa-an-na*> *pí-an-zi* ^{LÚ}N[AR GIŠ] ^{D}INANNA.GAL SÌR^{RU}

43 LÚALAN.ZU$_9$ [a-ha-a *h*]*al-zi-ya-an-zi me-mi-an-ma* [*hu-uš-te-eš-kán-zi*]

44 NINDA.KUR4.RA [*pár-ši-ya*]

---

45 EGIR-*an-da-ma a*[*-p*]*í-el* ZI<*-an*> III-*ŠU e-ku-zi* ^{LÚ}NAR G[IŠ ^{D}INANNA.GAL SÌR^{RU}]

46 ^{LÚ}ALAN.ZU^{9} a-h[a-a *h*]*al-zi-an-zi me-mi-an*<*-ma*> *hu-uš-te-iš-kán-z*[*i*]

KUB XXX 19, 20, 21, 22 + KUB XXXIX 7 Çevirisi

I

42 Sonradan [büyükannele]r(e) ve büyükbabalar(a) <içmek için> verirler. Ş[arkıcı] Büyük INANNA müzik enstrümanını çalar.

43 Soytarı,[aha (diye) ç]ığırır ve sesini [kısar]

44 somunu [parçalar]

---

45 Sonradan o[n]u (ölünün) ruhu (için) 3 kez içer. Şarkıcı[Büyük INANNA Enstrümanı (eşliğinde) şarkı söyler]

46 soytarı ah[a (diye) ç]ığırır ve sesini kısa[r]

Bayram merasimlerinde oldukça sık geçen müzik aleti olan lirin cenaze törenlerinde çalınması müziğin yalnızca eğlence amaçlı değil, aynı zamanda matemlerdeki yerini de belirtir. Bayramlar ve cenazeler ruhani şeylerin var olduğu bir dünya ile bir nevi ilişki içinde olmaktı. Böyle bakıldığında çalgıların insanı cezbeden neşeli ezgilerinin dışında aslında dini hislerin seslenişi gibiydi. Soytarının bu metin örneğinde olduğu gibi aha seslenişi dikkatlerden kaçmaz. "*aha"* kelimesi muhtemelen Hatti dilinde bir seslenme ünlemi olduğu düşünülür[857]. Hitit bayram törenlerine bakıldığında törenler sırasında okunan dualar ve şarkıların "aha", "hu", "kašmešša", "*zinar*", "mešša", "impu", "waganna", "tališa", "halantuwa" gibi sesleniş ve çağrıların da dini

[857] Sevinç, s.164

törenlerde önemli yer tuttuğunu görüyoruz. Bu "sesleniş" ve çağrı" eylemleri içinde ritüellerde en sık karşımıza çıkan "aha" seslenişi önemlidir[858].

^{LÚ}ALAN.ZU$_9$ neferin konuşmak eylemi karakteristik işlevi olsa da önemli görevi değildi. AN.TAH.ŠUM^{ŠAR} bayramında ^{LÚ}ALAN.ZU$_9$ neferleri arkammi, huhupal, galgalturi gibi müzik aletlerini çalarak kralın önünden ve ardından yürürlerdi[859]. ^{LÚ}ALAN.ZU$_9$'nun arkammi-, galgalturi-, huhupal- çalgılarını çaldığını *hazzik*- fiiliyle anlıyoruz[860]. Aynı zaman bu şenlikte onları tanrıça INANNA'nın müzik aletlerini de çalarak kralın çevresinde dans ettikleri görürüz. Ve onlar ellerini yukarıya kaldırarak yerlerinde dönmeye başlarlar ve el çırparak alkış tutmaktadırlar; bu eylemler dışında ^{LÚ}ALAN.ZU$_9$ şenlikte başka işlerde yapardı ayrıca yukarda bahsedilen ayinde marnuva doldurulmuş havuzda iki çıplak ^{LÚ}ALAN.ZU$_9$ neferinin oturduğunu hatırlamakta faydalı olacak. Bu görevlilerin çevresinde ayin hareketleri yapılırdı. Bu ayinde fahişeler de yer aldığı için burada bir tür işaret söz konusu olabilir[861]. ^{LÚ}ALAN.ZU'nun görevlerine değindik bir çok alanda bulunması, görevlinin törenler içindeki önemi kuşkusuz pekişmiş olur.

4. 2. 2 ^{LÚ}palvatalla

Genellikle bayram ve dini ritüelerde oldukça fazla bahsedilen diğer görevli ^{LÚ} Palvatalla'ydı. palvatalla- ismi Hititçe palvai- fiiline nomen agentis eki olan "-(*a*)*talla*-" eklenerek oluşturulmuştur. Metinlerde, palvai- görevini yapan hem erkek (^{LÚ}palvatalla) hem de bayan (^{MUNUS}palvatalla) palvatalla-'nın olduğunu görüyoruz[862]. Genellikle görevi *(halzai)* bağırmak, çağırmakla görevli kişi için ^{LÚ}palvatalla, ibaresi kullanılırdı[863]. Palvatalla için bazen "resitatör" (ilahi söyleyen) ya da el çırpıcı ibarelerde kullanılmıştır. Alp ise palvatalla'nın her hangi bir tonda ya da tarzda

[858] Karataş, s.61
[859] Ardzinba, s.153
[860] Karataş, s.74
[861] Ardzinba, s.153
[862] Karataş, s.83
[863] Celasin, Anadolu Müzik Kültürü, s.33

söyleyen bir söz ustası olduğunu düşünmüştür[864]. palvai- fiili, $^{LÚ/MUNUS}$palvatalla-'nın karakteristik bir eylem biçimidir. ^{LÚ}palvatalla- bazen *halliyari*-adamlarının ya da ^{LÚ}NAR'ın GIŠ^{D}INANNA enstrümanını çalarak söylediği şarkı eşliğinde bazen de ^{LÚ}GI.GÍD ya da ^{LÚ}GALA'nın (=ayinlerde ilahi söyleyen kişi) arkammi ve galgalturi vb. (müzik) enstrümanları ile söyledikleri şarkı eşliğinde palvai- görevini yerine getirmektedir[865]. Bayram metinlerinde sıkça ^{LÚ}palvatalla ismine yer vermiştir. Hišuwa Bayramı'nda uygulanan "kartal kanadı ile su serpme" ve "meşalelerle döndürme[866]" eylemi bittiğinde, palvatalla- adamını, kartal tüyü ile kralın önüne üç kez su serper ve bir kez el çırpar" eyleminde görmekteyiz[867]. Palvatalla adamı ritüellerde bulunan önemli görevlilerden biriydi, özellikle çalgıların bahsedildiği metinlerde sıkça karşımıza çıkmaktadır. Bu metin örneklerine değinerek hem palvatallanın görevini hem de çalgılara değinmiş oluruz.

KUB X 89

I

20 LUGAL MUNUS.LUGAL TUŠ-*aš* ^{D}ZA.BA$_4$.BA$_4$ *IŠ-TU BI-IB-RI* UR.MAH

21 IV *a-ra-an-te-et a-ku-wa-an-zi*

22 ^{LÚ}SAGI.A I ^{NINDA}*wa-gi-eš-šar* GAL

23 *ŠA* BA.BA.ZA *a-aš-ga-az ú-da-i* LUGAL-*i*

24 *pa-a-i* LUGAL-*uš pár-ši-ya ták-kán wa-a-ki*

25 GIŠ^{D}INNANA.GAL SÌR^{RU} ^{LÚ}ALAN.ZU$_9$ *me-ma-i*

26 ^{LÚ}*pal-wa-at-tal-la-aš pal-wa-iz-zi*

27 ^{GIŠ}*ar-kam-mi* ^{URUDU}*gal-gal-tu-u-ri*

28 GUL-*an-ni-eš-kán-zi* $^{LÚ.MEŠ}$HUB.BI$^{HI.A}$

29 *tar-ú-iš-kán-zi A-NA* ^{LÚ}ALAN.ZU$_9$

30 ^{DUG}*hu-u-up-par* GEŠTIN *pí-an-zi*

31 *pár-aš-na-u-wa-aš-kán ú-iz-zi*

KUB X 89 Çevirisi

---

[864] Alp, Üzüm ve Şarap, s.2

[865] Karataş, s.85

[866] "Meşalelerde döndürmek Hitit bayram ritüellerinde geçen bir eylemdir. Hititçe ^{GIŠ}zupparit wahnu-" olarak belirtilirken ^{GIŠ}zupparu-"meşale" anlamına gelen kelimedir. Wahnu-, döndürmek, çepeçevre tahkimat yapmak olarak tercüme edilir. Bakınız D. Alparslan, Eylem, Çağrı ve Sahne Oyunları, s.100

[867] Alparslan, 2007, s.186

I

20 Kral (ve) kraliçe oturarak Tanrı ZA.BA_4.BA_4 (için)

21 4 (ayak üzerinde) duran aslan *BIBRU*'sundan içerler[868].

22 saki büyük bir parça

23 lapalı *wageššar*-ekmeğini kapıdan getirir. Krala

24 verir. Kral böler ve ısırır.

25 Büyük INANNA (müzik) enstrümanı (ile) şarkı söyler(ler). Soytarı söyler.

26 palvatalla- haykırır / ünler.

27 arkammi- (ve) galgalturi- müzik aletlerini

28 çalarlar. Dansözler

29 dans ederler. Soytarıya

30 şarap kadehini verirler.

31 Diz çökücü gelir.

Metinde yer alan görevlinin bu seremoni içinde haykırmaktadır ve ardından büyük deri gerili çalgı ve çalpara çalınmaktadır. Görevlinin isminin geçtiği metinlerin çoğunda mutlaka lir çalgısının çalınmasından sonra palvai- görevini yerine getirildiği dikkati çeker. Bu karşılaştırmanın dışında ise özellikle lirin olduğu yerlerde mutlaka bu görevliyi görmekteyiz. Bayramlarda yer verdiğimiz yazılı kaynaklar üzerinde bunu rahatça izleyebiliriz.

4. 2. 3 Şarkıcılar

Günümüzde sadece çalgı ile yapılan müzik, sözlü müzikten oldukça azdır. Sözlerin müziği dillendirdiği düşünülmektedir, belki de müziğin yalnız duyguları ifade etmekte zayıf kaldığından, belki de asıl gerçek popülerliğe yenik düşmesindendi. Halbuki Hititlerde özelikle din gibi insanın duygularını hapseden manevi gücün ifade edilişinde şarkıcıların biraz daha sessizce bir köşede beklemesi

[868] Hayvan şeklindeki kap tanrıyı simgeliyordu. Böylece içine koydukları şarap ve içecekler hayvanın kanını simgeliyordu. Bir çok halkın geleneğinde görülen kurt kanının içilmesinden ötürü bu vahşi hayvanın gücüne erişilmesi Hitit kralı, kraliçesi ve de rahibesi bu tür kaplardan sıvı içerken tanrıyı simgelediği için onun gücüne eriştiklerini düşünmektedirler. Hitit envanter metinlerinde yer alan bazı tanrıların kaplarla özdeşleştirilmesi tamda bu savı desteklemektedir. Bakınız Ardzinba, s.82

çalgıların büyüsüne borçluydu. Hititlerde söz yalnızca müzik için bir araçtı asla içinde erimez kaybolmaz bir mihenk taşıydı. Bayram metinlerinde birçok çalgının çalındığı yerde şarkıcılarında zaman zaman devreye girerek eşlik ettiklerini görmüştük. Şarkıların müziğe eşlik ettiği sahneler özellikle içki sahneleriydi. Şarkı söyleyenlerin çoğu meslekten şarkıcı olanlardı. Şarkıcıların bazıları ise Hitit İmparatorluğu'nun farklı yerlerinden gelen yerel gruplar ve gösterilere katılanlardı[869]. Dinsel işlevlerle ilgili olarak kadın şarkıcılar tıpkı çalgıcılar ve dansçılar gibi önemli yer tutmaktaydılar. Bunlar arasında bazılarının köle olduğu belgelerde ayrıca belirtilmiştir. Şarkıcı kadınlar sınıfının en meşhurlarının Kaniš'li oldukları ve bu kadınların dinî ayinlerde şarkı söyleyip dans ettikleri anlaşılmaktadır[870]. Mezopotamya'da olduğu gibi kadın şarkıcıların oranı erkeklerden oldukça fazlaydı. Bunun sebebi kadın sesinin aranan bir ses oluşuydu öyle ki bazı durumlarda erkek şarkıcıların dâhi kadın sesini taklit ettikleri bilinmekteydi[871]. Şarkıcıların kullandıkları dil önemliydi özellikle dikkat edilen bir husus vardı ki o da hangi tanrıya tapılıyor veya kurban sunuluyorsa o tanrının ait olduğu etnik grubun dilinde ve o gruba ait şarkıcıların, şarkıları icra etmeleriydi[872].

Şarkıcılar koro ve solo olarak söyleyebilirlerdi. Korolarda en yüksek rakam yirmi beş kadın şarkıcıydı[873]. Bu oran bize kadın korosunun büyüklüğü hakkında genel bir fikir veriyordu. Tuhumiyara kenti halkının düzenlediği ve Hitit kralının da yer aldığı ayinde söylenen şarkı, koro halinde söylenmesinin karakteristik örneğidir[874]. Metinlerde şarkı söyleyenlerden genellikle çoklu bahsedilmiş olması buna işaret etmekteydi. Metinlerde geçen şarkıların çoğu Hattice ve Hurrice, pek çok kısmı da nakarat olarak tekrarlanıyordu. Bazı şarkı sözlerinde hece vezninin izlerini görmek mümkündü. Hititler destanlara şarkı diyorlardı. Bu durumda destanlar ve efsaneler belirli bir makam içerisinde ilahi gibi okunarak seslendiriliyordu[875]. Mitolojik öykülerden bazıları şarkılara isim olmuş bunlar: "gökyüzündeki krallık

[869] Martıno, Kült ve Bayram, s.444
[870] Yusuf Kılıç ve H. H. Duymuş, "Hititlerde Kadın ve Siyaset", Woman and Politics in the Hittites, Ankara Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Tarih Bölümü, **Tarih Araştırma Dergisi**, Cilt.26, Sayı.42, Ankara, 2007, s.85
[871] Ünal, Hititler Devri, s.139
[872] Alp, Üzüm ve Şarap, s.1
[873] Ünal, Hititler Devri, s.141
[874] Ardzinba, s.93
[875] Ünal, Hititler Devri, s.141

şarkısı, Ullikummi şarkısı, Lama şarkısı, Hedammu şarkısı ve gümüş şarkısı" bu şarkılar şiirsel bir üslupla sunulmaktaydı[876].

Hititçe şarkı söylemek için kullanılan verb išhamiya'ydı. Şarkı için išhammai- sözü kullanılıyordu. Şarkı söylemek ya da şarkı için kullanılan sumerogram SİR'dir. Şarkıcı sözünün Hititçesi ^{LÚ}išhamiyatalla-, erkek şarkıcı, ^{MUNUS}SİR şarkıcı kadındır. Kültte şarkıcı için kullanılan diğer bir sumerogramda ^{LÚ}GALA'dır. Bu sumerogramın Hatticesi šahtaril Hititçesi šahtarilidir[877]. Şarkıların dini amaçla yapılan özel şarkılarının yanı sıra, gündelik şarkıların da kullanıldığı, tanrıların kızmış olduğu düşünülen durumlarda yatıştırıcı özellikteki müziklerin tercih edilmiş olduğunu düşünmek mümkündür[878].

Görevleri şarkı söylemek olmayan bazı kişilerde şarkı söyleyebiliyordu. Bu görevliler arasında ^{LÚ}NAR, ^{LÚ}halliyari-, ^{LÚ}ALAN.ZÚ, ^{LÚ}palvatalla, ^{LÚ}kita vardı. Bunlardan ^{LÚ}NAR, ^{LÚ}halliyari-hem şarkı söylüyor hem de çalgı çalıyorlardı[879]. Bahsettiğimiz görevlilerin, şarkılarını bazen GIŠ^{D}INANNA çalgısıyla bazen de *argammi*, huhupal, galgalturi vb. müzik enstrümanları eşliğinde söylediklerini çivi yazılı belgelerden öğreniyoruz[880]. Metinlerden bazı bölümlerle bakarak şarkıcıların görevlerine ve kimlerin şarkı söylediğine bakmak faydalı olacaktır.

KBo XI 30

Rs. VI

15' *pár-aš-na-u-wa-aš-kan* ^{LÚ}SAG[I.A *ú-iz-zi*]

16' LUGAL MUNUS.LUGAL TUŠ-*aš* ^{D}*Ha-še-me-li* [*a-ku-wa-an-zi*]

17' ^{LÚ}ALAN.ZU$_9$ GI.GÍD-*it* SÌR[*RU*]

18' ^{LÚ}ALAN.ZU$_9$ *me-ma-i* ^{LÚ}*pal-*[*wa-tal-la-aš*]

19' *pal-wa-a-iz-zi* ^{LÚ}*ki-i-t*[*a-aš hal-za-a-i*]

---

[876] Bryce, s.241
[877] Alp, Üzüm ve Şarap, s. 2
[878] Celasin, Anadolu Müzik Kültürü, s.22
[879] Alp, Üzüm ve Şarap, s. 2
[880] Karataş, s.23

KBo XI 30 Çevirisi

15' diz çöken sak[i gelir]

16' Kral ve kraliçe oturur (vaziyette) Tanrı *Hašemeli* (için) [içerler]

17' soytarı flüt eşliğinde şarkı söyler

18' Soytarı(dua) okur / (şarkı) söyler, *palvatalla-*

19' haykırır / ünler, *kit*[*a*-adamı çığırır][881]

Bu metin örneğinde ^{LÚ}ALAN.ZU$_9$'nun iki görevi birlikte yaptığı görülür bunlardan biri çalgı icrası diğeri ise şarkı söylemesiydi. Burada da görüldüğü gibi SÌR ideogramı "şarkı söylemek, (enstrüman) çalmak" anlamı içermektedir.

KBo XVII 11 (+) KBo XX 12 (+) KUB XLIII 26

Rs. IV

7' [LUGAL] MUNU[S.LU]GAL *ša-ra-a ti-en-zi a-ku-an-zi* GIŠ ^{D}INANNA.GAL

8' [$^{LÚ.MEŠ}$*hal*]*-li-re-eš iš-ha-mi-an-zi*[882] [LUGAL-*uš*^{NINDA}*zi-i*]*p-pu-la-aš-ni párši-ya*

9' [$^{LÚ.MEŠ}$*hal-li-re-eš IZ]-ZA-MA-RU* $^{LÚ.MEŠ}$ŠU.GI [*pa-a-an*]*-zi*

10' [LUGAL-*u*]*šA-NA* $^{LÚ.MEŠ}$ALAN.ZU$_9$ I [GAL GEŠTIN *m*]*a-a-ni-ya ah-hi*40

11' [GAL $^{LÚ.M}$]^{EŠ}ALAN.ZU$_9$ *a-ru-wa-a-iz-z*[*i ma-al-d*]*i ta-az da-a-i*

KBo XVII 11 (+) KBo XX 12 (+) KUB XLIII 26 Çevirisi

Rs. IV

7' [Kral] (ve) k[ra]liçe ayağa kalkarlar (ve) içerler. Büyük INANNA (müzik enstrümanı) (çalınır)

8' [*hal*]*liyari*-[adamları] şarkı söylerler. [Kral *zi*]*ppulašši*-[ekmeğini] böler.

9' [*halliyari*-adamları şarkı sö]ylerler. Yaşlı adamlar [gelirl]er.

10' [Kral], soytarılara 1 şarap kadehi verir.

---

[881] Karataş, s.19

[882] *išhamai*- fiilinin ideogram karşılığının SÌR, Akkadça formunun *ZAMĀRU*, Akkadça komplementinin ise SÌR^{RU} olduğu tespit edilmiştir. Bkz: Ardzinba, s.152

11' Soytarı[ların başı] tapını[r, ada]r ve onu alır[883].

Şarkıların çeşitli isimleri vardı bunlar: "mukaddes şarkılar, sakinleştirici, dinlendirici şarkı, pazar yeri şarkıları, Ninive Ištar'ın güvercin şarkıları, Tiššaruliya kent şarkısı, kraliyet şarkısı, tiyarra- şarkısı, eski tanrıları çağırma şarkısı, fahişeler şarkısı, deniz şarkısı, boğalar şarkısı[884], tanrının ayaklarını yıkama şarkısı, Fırtına Tanrısı şarkısı, tanrıların şarkısı"[885]. Şarkılar aynı zamanda ritüel metinlerde değil başka metinlerde de karşımıza çıkmaktadır. Eski Hitit metni olan "Uršu(m) kentinin kuşatılması" metninde (CTH), "Tanrı Zababa'nın şarkısı" olarak adlandırılan bir savaş şarkısı da bulunmaktadır[886]. Bu şarkı isimlerini verdikten sonra Hititlerin şarkıları yalnız bayram merasimlerinde değil aynı zamanda cenazelerde, inşaatın yapıldığı binanın alanı içinde, kötü ruhları kovmak için yapılan majik işlemler içerisinde sihirli bir formülün metninde de bahsedildiğini görmekteyiz:

"Ev sahibinin önünde oturmakta olduğu (direklere) kurban sunmazlar. Ama (ev sahibinin oturduğu direğin) sağında ve solunda kalan direklere üç ayrı yerde (koyun) kurban ederler, (yani üç yerde de) birer koyun sunarlar. (Ev sahibi, koyun kesmekle gerçekleştirilen) kan kurbanının arkasından sunağın önüne (ayrıca) bira ve şarap döker. İki direkten her birinin önüne üç kere içki kurbanı sunarlar. (kurban edilen koyunların) çiğ etini, döşünü, kelle (ve) paçaları, (hayvanların) kendilerine sunulmuş olduğu iki direğin önüne yerleştirilirler. Bunu takiben sunağa üç kez bira ve şarap dökerler. (Ev sahibi şimdi artık) üç direkten her birine üç kez içki kurbanı sunar. (Direklerin etrafını) 14 kez içkiyle çevreler. (Bu arada) küçük İštar müzik aletini çalarlar. (İşçiler hat)ılları (tavana) çek(erler)ken evi yapmakla görevli (usta) (ayrıca) i(ple) tırmanmakla da yükümlüdür. (ip)le iki kez t(avana tırmanır) ve her defasında (yukarda bir şey yapmadan) (aşağı iner). Usta, ipe tırmana dursun, şarkıcılar (müzik söyleyerek) ocağın çevresinde dö(nerler). Üçüncü tırmanışta usta (hatılların kaldırılmasında kullanılan halatın) ilmiğini kes(er) Usta halatın ilmiğini

[883] Karataş, ss.37-38
[884] Boğalar şarkısı için metin KUB XX 10 Rs. IV 9'-14'; ayrıca Haas, 1970, s. 272-275
[885] Ünal, Hititler Devri, s.140
[886] D. Alparslan, Eylem, Çağrı ve Sahne Oyunları, s.119

kestiği sırada alkışçılar başı el çırpar. Tavandan aşağı sarkan (bir kuşak) vardır. Kuşağın içinde gümüşten bir balta ile gene gümüşten bir bıçak sarılıdır. Şimdi (usta artık) bu kuşağı da keser (ve yere düşürür) Usta tırmanma ipini kullanarak aşağıya iner ve (hayırlı olsun diye) ev sahibinin önünde eğilir. (En sonunda) usta kendi ev(i)ne giderken gümüşten balta ve bıçağı da (ücret karşılığı) al(ır götürür).[887]"

Şarkıcıların bu tip uygulamalarda yer aldığını ve aynı zamanda çalgı aletinin bulunması metnin tamamını vermemizde önemli etken olmuştur. Lir tanrıların çalgısı, nerdeyse önemli olan bütün uygulamaların içinde yer almaktadır. Her ne kadar diğer çalgı aletlerinin isimleri geçmiş olsa da lirin durduğu yer diğerlerinden daha önemliydi. Şarkıcıların icralarını yaptıkları bayram ve diğer dini ritüeller değil aynı zamanda cenaze törenlerinde bulunmaktadır. İhtimal dâhilindedir ki burada söylenen şarkılar daha çok ağıt grubuna giren daha yavaş daha kederli ve daha duyguluydular. Aşağıda yer verdiğimiz metnin transkripsiyon ve tercümesinde şarkıcının ne zaman şarkıya girdiği belirtilirken müziğin cenaze törenlerindeki yeri de tekrar pekişmiş olacak.

KUB 30.23+KUB 39.13[888]

III

1 [^{LÚ}SAGI.A] I NINDA.GUR$_4$.RA *EM-SA a-aš-ka-az ú*[*-da-a-i*]

2 [*na-an A-NA* DUMU] É.GAL *pa-a-i na-an pár-ši*[*-ia*]

3 [*na-an* EGIR-*p*]*a A-NA* $^{LÚ.MEŠ}$SAGI.A *pa-a*[*-i*]

4 [*na-an-kán p*]*a-ra-a pí-e-da-a* [*-i*]

---

5 [EGIR-*an-da-*]*ma* DUD.SIG *e-ku-zi* $^{LÚ.MEŠ}$[NAR]

6 [^{GIŠ}*hu-un-z*]*i-na-ri-it* SÌR^{RU} $^{LÚ.ME}$ŠALAM[.ZU$_9$]

7 [*a-ha-a hal*]*-zi-iš-ša-an-zi me-mi-an-ma hu-u-uš-t*[*i-iš- kán-zi*]

8 [^{LÚ}SA]GI.A II NINDA.GUR$_4$.RA *EM-SA a-aš-ka-az ú-da-*[*a-i*]

9 [*na-an*] *A-NA* DUMU É.GAL *pa-a-i na-an pár-ši*[*-ia*]

10 [*na-an* EG]IR-*p*]*a A-NA* ^{LÚ}SAGI.A *pa-a*[*-i*]

---

[887] Ahmet Ünal, "İple Tavana Tırmanan Hitit Mimarı", **XXXIV.Uluslararası Assirioloji Kongresi**, 6-10/VII/1987-İstanbul Kongreye Sunulan Bildiriler, Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Tarih Kurumu Yayınları XXVI. Dizi-Sa.3, Ankara, 1998 (Hitit Mimarı), s.41

[888] Sevinç, s.155

11 [*na-an-kán*] *pa-ra-a pí-e-da-a* [*-i*]

12 [EGIR-*an-*]*da-ma nam-ma* ^{D}İ*z-zi-iš-ta-nu e-ku*[*-zi*]

13 [$^{LÚ.MEŠ}$NA]R *hu-un-zi-na-ri-it* SÌR^{RU} $^{LÚ.MEŠ}$ALA[M.ZU$_9$]

14 [*a-ha-*]*a hal-zi-iš-ša-an-zi me-mi-an-ma hu-u-uš-ti-i*[*š- kán-zi*]

15 [^{LÚ}SA]GI.A NINDA.GUR$_4$.RA *EM-SA a-aš-ka-az ú-da-a-*[*i*]

16 [*na-a*]*n A-NA* DUMU É.GAL *pa-a-i na-an pár-ši*[*-ia*]

17 [*na-an* EG]IR-*p*]*a A-NA* ^{LÚ}SAGI.A *pa-a*[*-i*]

18 [*na-an-ká*]*n pa-ra-a pí-e-da-a* [*-i*]

---

19 [EGIR-*an-*]*da-ma ták-na-as* DUTU-*un e-ku-zi* LÚ.MEŠN[AR]

20 [GIŠ*h*]*u-un-zi-na-ri-it* SÌR*RU* LÚ.MEŠALAM.Z[U9]

21 [*a-ha-*]*a hal-zi-iš-ša-an-zi me-mi-an-ma hu-u-uš-ti-iš- ká*[*n-zi*]

22 [LÚSA]GI.A NINDA.GUR4.RA *EM-SA a-aš-ka-az ú-da-a-*[*i*]

23 [*na-a*]*n A-NA* DUMU É.GAL *pa-a-i na-an pár-ši*[*-ia*]

24 [*na-a*]*n* EGIR-*pa A-NA* LÚSAGI.A *pa-a-i*

25 [*na-a*]*n-kán pa-ra-a pí-e-da-a -i*

---

26 [EGIR-*an-d*]*a-ma a-pí-el* ZI-*an* III-*ŠÚ e-ku-zi* $^{LÚ.MEŠ}$NAR

27 [^{GIŠ}*hu-*]*un-zi-na-ri-it* SÌR^{RU} $^{LÚ.MEŠ}$ALAM.ZU$_9$

28 [*a-ha-*]*a hal-zi-iš-ša-an-zi me-mi-an-ma hu- uš-te-iš- kán-zi*

29 [II N]INDA.GUR$_4$.RA KU$_7$ *TIM* DUMU É.GAL *pár-ši-ia na-an-kán* GUNNI-*i*

30 *iš-tar-na pí-di A-NA* NINDA.ERIN^{MEŠ} *zi-ik-kán* [*-zi*]

---

31 GIM-*an-ma I-NA* III KASKAL^{NI} *a-pí-el* ZI-*an e*[*-ku-zi* GIM-*an*

32 ^{LÚ}SAGI.A GAL *wa-ah-nu-u*[*z-zi ak-kán-t*]*i-pát*

33 $^{LÚ.MEŠ}$NAR ^{GIŠ}*hu-un-zi*[*-na-ri-it* SÌR^{RU} ^{LÚ}.]^{MEŠ}ALAM.ZU$_9$

34 *a-ha-a hal-zi-iš-ša-an-z*[*i me-mi-an-ma hu- uš-t*]*e-iš- kán-zi*

35 ^{LÚ}SAGI.A NINDA.GUR$_4$<.RA> *EM-SA* [*a-aš-ka-az ú-d*]*a-a-i*

36 *na-an A-NA* DUMU É.GAL *pa-a*[*-i na-an pár-ši-*]*ia*

37 *na-an* EGIR-*pa ha-aš-ši-i i*[*š-tar-na pí-*] *ti*

38 *A-NA* NINDA.ERÍN^{MEŠ} *še-er* [*da-a- *]*i*

---

39 [GIM-*a*]*n-ma ŠA* ZI-*ŠU* GAL GIR_4 *wa*[*-ah-nu-uz-*]*zi*

40 [*na-an-kán*]*d*[*a-ag-g*]*a-an* GUL-*ah-z*[*i nu kal-ga-li-*]*na-a-iz-zi*

41 [*nu ú-e-iš-ki-u-wa-an*] *ti-an-zi nam-ma-kán pa-ra-a*

42 [*pár-ah-ha-an-zi na-aš-ta*]*ša-an-ha-an-zi*

43 [$^{MUNUS.MEŠ}$*tap-ta-ri-ia* ^{NIND}]^{A}*ša-ra-a-am-ma pí-a*[*n-*]*zi*

---

44 [GIM-*an-ma* UD^{KAM}*-az* SI]G_5*-ri nu ha-la-tu-u-wa hal-zi*[*-i*]*a*

45 [...–]*zi nu* DUMU É.GAL *ag-ga-an-t*[*i?-*]- *x x*

46 [...-]*x pí-e-da-an-zi* Ì.DÙG.GA-*i*[*a*]

47 [*T*]*A-PAL* ^{GIŠ}ZA-LAM-GAR *ša-aš-t*[*a-*]

48 [...*na-a*]*t-kán* É.ŠA-*ni an*[*-da*]

49 [...]*x-kán-ta* $ŠU^{M}$[^{EŠ} *wa-a-tar? ...*]

50 [...]*x pa-ra-a*[...]

KUB 30.23+KUB 39.13 Çevirisi:

III

1 [Saki] bir mayalı somun ekmeğini kapıdan g[etirir]

2 [ve onu] saray [oğlanına] verir ve onu parça[lar].[ve onu tekrar] sakilere veri[r]

4 [ve onu dı]şarı çıkarır

---

5 ve [ondan sonra] “İyi Gün” tanrısını içer, erkek [şarkıcı]lar

6 [*hunz*]*inar* çalgısı ile şarkı söylerler, heykel [tapıcıları]

7 [*aha* (diye) bağı]rırlar, fakat sesleri kıs[ıktır]

8 [Sak]i iki mayalı ekmeği kapıdan getir[ir]

9 [ve onu] saray oğlanına verir ve onu parça[lar],

10 [ve onu tek]rar sakiye veri[r]

11 [ve onu] dışarı çıkarı[r]

---

12 ve [ondan sonra] tanrı İzzištanu’yu bir kez daha içer,

13 [erkek şarkıcılar] *hunzinar* çalgısı ile şarkı söylerler, heykel tapıcı[ları]

14 [*aha*] (diye) bağırırlar, fakat sesleri kısıkt[ır]

15 [Sak]i mayalı somun ekmeğini kapıdan getir[ir]

16 [ve on]u saray oğlanına verir ve onu parça[lar]

17 [ve onu tekra]r sakiye veri[r].

18 [ve on] u dışarı çıkarı[r]

---

19 ve [ondan sonra] Yeryüzünün Güneş Tanrıçası'nı içer, [erkek] şarkıcılar

20 [*h*]*unzinar* çalgısı ile şarkı söylerler, heykel tapıcı[ları]

21 [*ah*]*a* (diye) bağırırlar, fakat sesleri kısık[tır].

22 [S]aki bir mayalı somun ekmeğini kapıdan getir[ir]

23 [ve on]u saray oğlanına verir ve onu parça[lar]

24 [ve on]u tekrar sakiye verir.

25 [ve on]u dışarı çıkarır.

---

26 ve [ondan sonra] onun ruhunu üç kez içer, erkek şarkıcılar

27 [*h*]*unzinar* çalgısı ile şarkı söylerler, heykel tapıcıları

28 [*ah*]*a* (diye) bağırırlar, fakat sesleri kısıktır.

29 [2?] tatlı somun ekmeğini saray oğlanı parçalar ve onu ocağın

30 içine bir yere, asker tayınlarına koyarl[ar]

---

31 Ve onun ruhunu üç kez i[çtigi]nde,

32 saki GAL kadehini çevirdiği zaman

33 erkek şarkıcılar *hunzi*[*nar* çalgısı ile şarkı söylerler hey]kel tapıcıları

34 *aha* (diye) bağırırla[r, fakat sesleri kı]sıktır.

35 Saki mayalı somun ekmeğini [kapıdan get]irir

36 ve onu saray oğlanına ver[ir ve onu parça]lar

37 ve onu tekrar ocağa *x*[-]..

38 asker tayınlarının üzerine [koya]r

---

39 Pişmiş topraktan GAL kadehini onun ruhu için ç[evirdi]gi [zam]an,

40 [ ] onu yere çarpar ve "şarkı söyler".

41 [Ve sürekli feryat etmeye] başlarlar ve ayrıca dışarıya

42 [sürerler, sonra] süpürge yaparlar.

43 [ ] saray ekmeğini ise ve[ir]ler.

44 [iyi günde] ve kült salonuna seslen[i]r

45 [ ].... ve saray oğlanı ölü-*x*-[-]

46 [ ]*x* götürürler ve iyi cins yağ-...[..]

47 [ç]ift çadır .. yatak ..[..]

48 [ve] iç odaya [

Lir çalgısı eşliğinde söylenen bu ilahiye, ritüelde önemli sorumlulukları olan ^{LÚ}ALAN.ZU$_9$ '*aha*' diye bağırarak eşlik etmekte, törenin muhtevası gereği fısıltıyla bir nevi tempo tutmaktadırlar[889].

Şarkıcıların kimlerden oluştuğuna ve ne tür şarkı isimleri olduğuna, hangi müzik aletleri eşliğinde söylendiğine değindikten sonra bir başka önemli görevliye olan dansçılara geçebiliriz.

4. 2. 4 Dansçılar

Dans insanların var olduğundan beri sevinçlerini, korkularını dışa vurdukları bir gösterimdi. Elbette ki şimdiki anlamıyla algılamak imkânsız insanlar eğlenmek, eğlendirmek için dansı çok sonraları keşfetti. Oynamak dans etmek fiilinin kökeninin kızıp, öfkelenip, tepinmek (tarku-, tarkuwai-) anlamına sahip oluşu dikkat çekici[890]. Dans ve müzik birbiriyle ilişkili ve bir bütün olduğundan dolayı yine Hitit dansı da müzikle birlikte ilerlemekte ve birbirine bağlıydı. Müzik, özellikle vurularak, çalınarak ve üfleme gibi yöntemlerle, çeşitli aletler eşliğinde yapılmaktaydı[891]. Dinsel bayram törenlerinde ayrılmaz bir parçasını oluşturan danslar, tek veya gruplar halinde profesyonel dansçılar veya zaman zaman kültte farklı görevleri olan kişiler tarafından uygulanırdır[892]. Dans etmek için çeşitli verbler bulunuyordu, piran iya-"öne yürümek", nai-"dönmek", nanna-"sürmek" weh-"dönmek", wahnu-"dönmek,

[889] Sevinç, s.164
[890] Ünal, Hititler Devri, s.146
[891] Celasin & Beşiroğlu, ss. 35–46.
[892] Dinçol, Eski Önasya, 6

çevirmek, SARUM "dans etmek", hupišk- "sallamak" kelimelerine işaret etmektedir[893]. Hititçe metinler içinde yer alan görevlilerin müzik ile beraber dans etmesi bu verblerle ifade edilirdi. Dansların çokluğuna işaret eden bu verblerin çokluğu, Hitit tapınaklarında dans okullarının olabileceği ve dans ile ilgili bilgilerin verildiği düşünülmektedir[894]. Bayramların çok önemli bir kısmını dans oluştururdu müzisyen ve şarkıcıların aksine dans edenler tapınak görevlileriydi[895]. Bu görevliler arasında şunlar yer alıyordu: ^{LU}A.ZU "hekim", $^{LÚ.MES}$ALAN.ZU "hokkabazlar, soytarı", DUMU.MUNUS^{LÚ}MAŠDA "fakir adamın kızı", EN^{MEŠ} "beyler, komutanlar", $^{LÚ.MES}$hapeš "hapiya adamları, hartagga adamı" bir tür hayvan maskeli adam", GAL$^{MUNUS.MEŠ}$KAR.KID "tapınak fahişelerinin başı", $^{MUNUS.MEŠ}$KAR.KID "tapınak fahişeleri, Himmuwa kenti adamları, Lallupiya kenti adamları, Lumanhila kenti adamları, Dauniya ülkesi adamları, LUL-siya adamı, Meneya adamı, ^{LU}MUHALDIM "aşçı", NIN.DINGIR "tanrı kızkardeşi diye adlandırılan rahibe Tanrı Tiwati'nin rahibesi", ^{LU}SAGI "saki", $^{LU.MES}$SU.GI "yaşlı adamlar", ^{MUNUS}tarpasgana "tarpasgana kadını", PIRIG.TUR-aš "pars (maskeli adam)", $^{LU.MES}$UR.BAR.RA "kurt (maskeli) adamlar", $^{LU.MES}$zinhures "zihhuri adamları", $^{MUNUS.MES}$zintuhes "zintuhi kadınları, şarkıcı(?) kadınlar", $^{LU.MES}$ZI.TI "pay alıcılar"[896], burada bahsedilenin dışında ise kraliçenin de bazen dans ettiği metinlerde geçmektedir. Bu dans edenler içinde yer alan $^{MUNUS.MEŠ}$KAR.KID ve 2 $^{LU.MEŠ}$UR.BAR.RA (Kurt Adam)'nın tanrının önünü de dans ettiklerinden bahsedilir[897]. Avcılıkla ilgili danslarda vardı örneğin bir metinde şöyle yer almıştır: "*Pars maskesi takmış olan adam gelir, arkasında elinde tanrının yayını taşıyan bir avcı (miniya-adamı) yürümektedir. Tanrının önüne kadar yürürler. Saki onlara içecek verir. İçerler ve boş bardakları geri verirler. Bir defa dans ederler ve geri dönerler."*. Daha önce değindiğimiz gibi dans Çatalhöyük Neolitik kültüründe de görülür[898]. Genellikle metinlerde geçen bu tür hayvan türleri etnik kökene işaret etmektedir. Örneğin köpek koruyucu tanrı ile ilişkiliydi ve Hatti kökenli olmalıydı. Kurt adamlar GIŠ^{D}INANNA çalarlar ve dans ederler, fahişelerle birlikte oldukça sık

[893] Alp, Üzüm ve Şarap, s.52
[894] D. Alparslan, Eylem, Çağrı ve Sahne Oyunları, s.121
[895] Martino, Kült ve Bayram, s.446
[896] Alp, Üzüm ve Şarap, ss. 52-53
[897] Turgut Yiğit, "Hititçe Çivi Yazılı Metinlerde MUNUS(.MES)KAR. KID"**,** Ankara Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi, **Tarih Bölümü Tarih Araştırma Dergisi**, Cilt.23 Sayı.33., Ankara, 2003, s. 292
[898] Ünal, Hititler Devri, s.147

görülürler. Bu tür aslan, leopar, kurt, köpek maskelerini tercih edip danslar sergilenmesinin nedeni Hitit öncesinde Anadolu'daki tanrıların bu hayvanlarla olan ilişkisine bağlanmaktadır[899].

Metinlere bakıldığında tören uygulamalarının geçtiği kısımlarda ne zaman dans edildiği verilmiştir. Dansçıların ne tür hareketler yaptığı ne yazık ki çok az belirtilmiştir. Bunlardan biri tüm dansçıların daire halinde dönerek yaptıkları dans, çember içinde dönülmekte ve sonra yerinde sayarak ya da öne çıkarak sıralar oluşturularak yapılırdı. Bu tanımlama tıpkı Akdeniz ülkelerinde yapılan hareketleri anımsatmaktadır[900]. Diğer dans çeşitleri şunlardır: huppišanili "Huppišna kenti" tarzı, genenantaš "eğilerek", lahšanili "Lahšanal/Lihšana kenti" tarzı, paršanili "pars ya da leopar tarzı", karuššiyantili "susarak, sessizce" tarzı, menišmit "yüzlerinde, yüz yüze (?)"tarzı, pedi "yerinde (bir kez sağa ya da sola dönmek)", tan "iki kez". Metinlere göre yalnız tanrı heykelinin önünde dans edilmiyor aynı zamanda kral ve yüksek rütbeli rahip ve rahibelerinde önünde dans ediliyordu[901]. KBo IV 9 I 9-10'da yer alan kısımda kral Fırtına Tanrısı tapınağına yönelirken ve tapınak avlusuna girdiğinde çevresinde dansçılar dönüyor ve başka bir ayinde ise (KUB XI 22 V 8) dansçılar saray oğlanları efendisinin çevresinde dönmekteydiler[902]. KI.LAM bayramında kataputsne (kapıda) denen yerde duran kralın önünde icra edilen ayin dansları anlatılmaktadır. Bu dansların pars danslarına benzemesi de ilginçtir: '*Ve durdukları yerde (?) dönerler… devre vururlar ve parslar gibi dans ederler. Onlar ellerini yukarı kaldırır*[903] *ve tempo tuttururlar. Ve kral daha kataputsne'de bulunurken ve daha "iş (söz) adamları" bütün hayvanları kralın önüne koyarlarken* ^{LÚ}*ALAN.ZU neferleri çalgı eşliğinde dans ederler*[904]*.'* ^{LÚ}ALAN.ZU$_9$ metinlerde dans ettiği *tarku*(*wāi*)*i* fili ile verilmiştir. Dans ettiğini gösteren tabletler, KUB XLVIII 9 II 6, KUB XXVII 69 I 16 vd. KUB XI 17 III 5'tir. Bazı metinlerde soytarıların, sakilerin

[899] D. Alparslan, Eylem, Çağrı ve Sahne Oyunları, s.129
[900] Martıno, Kült ve Bayram, s.446
[901] Alp, Üzüm ve Şarap, s.54
[902] Ardzinba, ss.143-144
[903] Hitit bayram ritüellerinde geçen bu özel hareket metinlerde ŠU^{HI,A} šara ep- olarak belirtilmiştir. šara yalnız ifade edildiğinde adverb olarak "yukarı", post position olarak "bir şeyin yukarısına" olarak tercüme edilirken, šara ep- ise "yukarı almak veya kaldırmak" anlamını barındırmaktadır. Bakınız D. Alparslan, Eylem, Çağrı ve Sahne Oyunları, s.54
[904] Ardzinba, ss.41-42

çıplak oldukları ve soytarıların dans ettikleri de biliniyor[905]. Kurban ayinlerinde danslar çok enderdi. Dans daha çok kral ile kraliçenin ortada yer aldıkları ayin alayı için geçerliydi. Dans edenler, tanrının önünde, yüz yüze durarak veya el ele tutarak dans edebilirlerdi, devre oluştururlardı[906]. Bir başka metinde (KUB XX 38) ise altı kadının dans betimi vardı: *"…Altı kadın kralın karşısına geçerler ellerini kaldırırlar. Sessizce dans ederler. Yerler(inde) bir kez sağa, bir kez so(la) dönerler. Yüzlerini krala dö(nerler), sırtlarını krala Dönmezler Lallupiyalıların başı sakiye şö(yle) bağırır: wa(iy)ati hapanusa. Saki dans etmeye başlar. O dans edince aşçı da (dan)s etmeye başlar. Yerinde de döner. Diğer lallupiyalı sırtında mantosunu tutar. Birlikte yerlerinde dönerler. Saki (tef)i (?) (elinde) tutar, fakat onu çalmaz. (kra)liçe (tanrıya) eğilir. Arkadan mantosunu omzunda tutar. Efsun rahibi ona baltayı verir. Kraliçe eğilir ve baltayı a(lır) ve tanrının önünde dans eder. Sonra baltayı ve mantoyu tekrar efsun rahibine verir. Onları su ile temizler ve tanrının önüne (koyar).[907]"* Tarpaškana- kadını olarak isimlendirilen dans eden kadının ellerini şıkırdatarak ritim tutmakta olduğu düşünülür. Ayrıca ritim tutması içinde Hattice bağrışmalarda vardı. Örneğin aa, zinir zinir, miša al! zinuriya zinuriya, Hurrice ari "yol" ve Luvice wariyati hapanuša! En önemli olanlardı[908]. Dansın yer aldığı metinler yukarda bahsi geçenlerle sınırlı değildir. Bu metinlerin dışında oldukça ilgimi çeken yine kraliçenin dans ettiği KUB XLV 32 Rs.III 6'-10'; metindir.

KUB XLV 32 Rs.III 6'-10';

6' [SAL.] LUGAL UŠ-KE-EN E[GI]R-an ^{TÚG}ŠÀ.GA.DÙ^{UZU}pal-ta-ni-iš[-ši har-zi

7' nu-uš-ši ^{LÚ}A.ZU HA-AZ-ZI-NA pa-a-i SAL.LUGAL UŠ-KE-E[N

8' nu HA-AZ-ZI-NU d[a-a-]i nu PA-NI DINGIR^{LIM} tar-uk-zi [

9' nu HA-AZ-ZI-NA TÚG[ŠÀ].GA.DÙ-ya EGIR-pa A-NA ^{LÚ}A.ZU pa-a[-i

10' na-at ú-e-te-ni-it šu-up-pi-ya-ah-hi na-at PA-NI DINGIR^{LIM}[da-a-i

"Kral reverans yapar. Kolunda kumaştan kemeri vardır ve hekim ona baltayı verir. Kraliçe reverans yapar ve balta(yı) alır ve tanrının huzurunda dans eder. (Kraliçe)

[905] Alp, Üzüm ve Şarap, s.54
[906] Ardzinba, s.96
[907] Alp, Üzüm ve Şarap, s.60
[908] Ünal, Hititler Devri, s.147

baltayı ve kumaş kemeri tekrar hekime verir ve onu su ile temizler ve onu tanrının huzuruna koyar."[909].

Metinlere bakıldığında dans eden kadın ve erkek görevliler ayrı ayrı adlandırılmışlardır. Genel olarak saptanan düşünce erkek ve kadın dansçıların çok sık ortak dans etmedikleriydi. Bu yüzden çok az metinde birlikte dans icrasında bulundukları kaydedilmiştir. Bu örneklerden birini bir bayram metni içermektedir.

KBo XX Rs. V3'-13;

3'[$^{LÚ.ME}$]^{Š}zi-in-hu-re-eš ú-e[n-zi
4'[ ]III ta-a-an/TA.ÀM tar-ku-wa-an-zi[ ]

5' $^{LÚ.MEŠ}$ zi-in-hu-u-re-eš ^{SAL}zi-in-t[u-hi-eš]
6'SÌR^{RU}ta-a-na hu-u-ma-an-ti-iš [ ]
7'ta-kuwa-an-zi $^{SAL.MEŠ}$zi-in-tu-hi-eš [ ]
8'Ú-UL SÌR^{RU}te-ri-ya-an-na [ ]
9'iš-hi-ma-na –an ap-pa-an-zi [ ]
10'[GI]Š^{D}INANNA$^{HI.A}$ha-az-zi-yz-zn-zi [ ]
11'[^{GIŠ}a]r-ga-mi wa-al-ha-an-zi [ ]

12'[$^{LÚ.MEŠ}$z]i-in-hu-re-eš zi-in-hu-ri-ya [ ]
13'[zi-in]-hu-u-ri-ya hal-zi-iš-ša-an-zi [ ]

"Kralın önünde dizilmiş olan altı kadın, (birbirlerinin) ellerini tutarlar ve sessiz bir şekilde dans ederler, oldukları yerde bir kez sağa ve bir kez sola (dönerler). Yüzlerini krala döndürürler, sırtları(nı) krala çevirmezler."

Dans eden görevlileri yazılı kaynaklar içerisinde incelediğimizde bu tür bayram törenlerinde en az diğer görevlilerin önemi kadar değere sahip olduklarını ve bu tür tanrı önünde yapılan görsel gösterilerin kusursuz şekilde iştirak edilmesi gerektiğini bu açıdan dansçıların işlerinin önemini hatırlamak gerekir.

[909] D. Alparslan, Eylem, Çağrı ve Sahne Oyunları, s.124

4. 2. 5 Fahişeler

Metinlerde bahsi geçen ve dans ettikleri için yer verdiğimiz bu görevliler aslında kutsal kült görevlileriydi. Asıl konumuza gelmeden önce Mezopotamya kültüründeki yerine değinmek sanırım konunun akışı için gerekli bir bilgi olacaktır.

"KAR.KID"in karşılığı Sümerce "fahişe" verilmektedir. Aynı kelimenin Akkadçası ise "*HARİMTU*" olarak çivi yazılı metinlerde yer alır. Eski Mezopotamya' da, yazılı belgeler vasıtasıyla, söz konusu iki kelimeyle de ifade edilen bir "kutsal fahişe" ya da "tapınak fahişesi" kurumu bulunduğunu biliyoruz. Tapınak fahişeliğin antik dönem de devam ettiği bilinmektedir. Yunanlılara kutsal fahişeliğin Anadolu üzerinden geçtiği düşünülmektedir[910]. Korinthos'taki büyük Aphrodite Tapınağı'nda, Mısır'daki Osiris bayramında olduğu gibi yeniden doğuşu simgeleyen aşk bayramının kutlandığını antik yazar Lykianos'tan biliyoruz[911]. Tapınaklarda tanrıça adına erkeklerle birlikte olan rahibeler vardı[912]. Hitit metinlerinde yer alan bir örnekte bunu tam olarak açıklamaktadır. Fakat dikkat edilmesi gereken şey bunun bir prens olmasıydı. "*…prensin önüne 12 fahişe oturur. Onlarda yer ve içerlerdi. O gece onlar prensi arındırırlardı ve uyuması için yatağa götürürlerdi. Onlar yatağın başında her iki tarafta ikişer iri somun koyarlardı. Sonra kızlar prensin çevresine bira döker ve sanki bir tür sınır çizerek kutsal sahayı tespit ederlerdi. Bu ayinde fahişeler, prensin ergenlik dönemine girmesini sağlıyordu.*[913]. Bu metin akla İnandık vazosunda birinci sahnede yer alan prensin ayakta durarak öne eğilmiş genç bir kadına (tapınak fahişesine) uyguladığı ritüel seks sahnesini getirmektedir[914].

Hititçe çivi yazılı metinlerde de karşımıza çıkan ^{MUNUŠ}KAR.KID ya da çoğul şekliyle $^{MUNUS.MEŠ}$KARKID bayram törenini konu alan bir metinde LUHUB.BI (dansçı erkek) ile birlikte görünmektedir. Bu durumda, her ne kadar dans edildiğine dair burada açık bir ifade yoksa da, ilk olarak değindiğimiz $^{MUNUS.MEŠ}$KAR.KID'in

[910] Yiğit, s.290
[911] D. Alparslan, Eylem, Çağrı ve Sahne Oyunları, s.138
[912] Yiğit, s.290
[913] Ardzinba, s.57
[914] Alp, Üzüm ve Şarap, s.19

dans ettiklerine dair anlatımlar olan metni hatırlamak gerekir[915]. Bu metinlerden birine yer verelim:

KUB XXIII 97 Vs. 7-11;

7 [LÚ]SANGA DTe-te-wa-at-ti PA-NI DINGIRLIM ZAG.GAR.RA da-a[-i]

---

8 [na]m-ma II LÚ.MEŠUR.BAR.RA PA-NI DINGIRLIM tar-ku-wa-an-zi SAL.MEŠKAR.KID-[ya]

9 [me-na]-ah-ha-an-da tar-ku-wa-an-zi GALSAL.MEŠKAR.KID LÚSANGA DTe-[ta-wa-at-ti]

10 pi-ra-an-[na] [hu-u-ya]-an-te-eš nu tar-[ku-iš]-kán-zi ma-ah-ha-a[n-ma]

11 tar-ku-wa-an-zi [(zi)-in-na-an-(zi)]

---

12 nu DUMU I SAL šu-up-pi-ša [(-ra)]-aš Ša D[Ti-ti-wa]-at-ti TÚG SA_5 IŠ-TU

13 kar-ap-pa-an har-zi…..

KUB XXIII 97 Vs. 7-11; Tercümesi

"Tanrı Tetewatti'nin rahibi tanrının huzuruna altarı koyar. Daha sonra iki kurt adam tanrının huzurunda dans eder, fahişeler de önünde dans eder. Fahişelerin başı (ve) Tanrı Tetewatti'nin rahibi önder seğirtirler ve dans ederler. Dans etmeyi bitirdiklerinde ise, Tanrı Titiwatti'nin kırmızı bir elbiseli bakire bir kızı götürürdü[916]."

Hitit bayram ritüellerinde rastlanılan ilginç sahnelerden birini teşkil eden, tapınak fahişelerinin *marnuwant*- havuzunda soytarıları yıkamaları sahnesine daha önceki bölümümüzde yer vermiştik. D. Alparslan çalışmasında büyük toplantıdan hemen sonra yapılan bu sahne oyununun, törene katılanları ve belki de tanrıları eğlendirmek için yapıldığını öne sürmektedir. Kutsal fahişe olarak bilinen bu görevlilerin yaptıkları eylemlerin tümü dinsel anlamda bir görevi gerçekleştirdikleri için kutsal sayılıyorlardı. Fahişelerin Hitit dünyasındaki yerine müzik ile olan

[915] Yiğit, ss. 290-294
[916] D. Alparslan, Eylem, Çağrı ve Sahne Oyunları, s.127

bağlantısından yola çıkarak fahişelerinde diğer görevliler kadar önem teşkil ettikleri açıktır.

4. 2. 6 Saki

Bayram törenlerinde özellikle içki sunumlarında adı geçen sakinin görevi oldukça önemliydi. Öncelikle elimde bulunan kaynaklarda sakinin müzik gösterilerin yaşandığı bayramlarda yer aldığı fakat herhangi bir şekilde çalgı ve şarkı icra etmediğini fark edip çalışmamda yer vermemeye karar verdiğim an Sayın Sedat Alp'in 1941'de yazmış olduğu "Hitit Merasim Memurları Hakkında Araştırma" adlı habilitation tezindeki bilgilere ulaşmam yer vermenin doğru olduğu kanısını uyandırmıştır.

^{LÚ}SAGI.A "saki" anlamına gelen bu ideogramın eski okunuşları ^{LÚ}SÌLA.ŠU.DUH.A, ^{LÚ}SÌLA.SU.DU.A'dır. Hititçe karşılığı bilinmemesine rağmen, Hattice karşılığının "winduqqaram" olduğu anlaşılmaktadır. Ancak, "sunucu" anlamına gelen ^{LÚ}*hinkula-* kelimesinin söz konusu ideogramın Hititçe karşılığı olabileceğine dikkat çekmek gerekir[917]. Sakinin Hititlerdeki mevkisi oldukça önemliydi. Bunu anlayabileceğimiz en iyi örnek I. Muršili'nin damadı, ölümü neticesinde ona halef olan Hantili bir saki idi. Baş saki Hititlerde en yüksek memurları arasında sayılıyordu. Saki yalnız bir unvan değil aynı zamanda bayram ritüellerinde mutfak memurları arasında en önemli olanıydı[918]. Sakinin ayinlerdeki başlıca görevi kral ve kraliçeye kurban ayini yapmak için ekmek ve içkiler getirmesiydi[919]. Bu memurun en önemli pozisyonu çömelerek gelmesiydi. Geyik biçimli gümüş sunu kabında sergilenen kült sahnesinde çömelmiş ve elinde emzikli bir içki kabı ile görülürken aynı zamanda yumruk biçimli sunu kabının ağız kısmında işlenen kült sahnesinde de görülür[920].

---

[917] Karataş, s.18
[918] Sedat Alp, **Hitit Merasim Memurları Hakkında Araştırma II. Kısım"**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi Dil, Tarih ve Coğrafya Fakültesi Habilitation Tezi, Ankara, 1941 (Merasim Memurları), s.18
[919] Ardzinba, s.144
[920] Alp, Üzüm Şarap , s.72

Bayramlar ritüellerindeki sakinin vazifeleri arasında prenslere mabette yer gösterdikten sonra bayram elbiselerini giyinip şarkıcıların hazır olduğunu, şarkıcıların diğer şarkıcı rahiplerin ve GIŠ^{D}INANNA çalgısının içeriye gelmesini söylemektedir[921]. Başka bir metinde ise sakinin GIŠ^{D}INANNA çalgısını havaya kaldırdığı bildirilir. Bu metinde yer alan bilgi şöyleydi:

KUB X 7 5

5 LUGAL-*us sa-ra-a ti-ia-zi*
6 ^{D}*Ha-a-ta-û-ri e-ku-zi*
7 hu-u-up-pa-ri si-pa-an-ti ^{GIS}DINGIR INANNA GAL
8 ^{LU}QA.SU.DU$_8$.A *-as sa-ra-a e-ep-zi*

KUB X 7 5 Çeviri

5 Kral ayağa kalkar.
6 Tanrı *Hatauri*'yi içer
7 huppar- kabına içki döker. Tanrıça İštar'ın büyük müzik âletini,
8 saki, yukarıya kaldırır[922].

Sakinin vazifeleri arasında bizim için en önemli olanı şarkı, dans ve çalgı çalıyor olmasıydı. Alp'in çalışmasında yer verdiği metin XXV 37 II 13 v.a sakinin bu görevleri belirtilmiştir. "*ve saki* huhupal *müzik aletini yukarıya alır ve onu çalmaya başlar. Bundan sonra böğürmeye (?) veya dans etmeye (?) başlar. Yerde dans ettiği gibi, arkada onu öteki Lallupiia-'lı sırtında mantosundan (?) tutar ve beraber böğürürler (?) veya dans ederler ve yerde dönerler şarkı söylerler ve bunu Hurrice şarkı takip ediyor. Üç defa döndükleri yani dans ettikleri gibi, saki aşağıya çöker. Fakat arkada, sırtından tutan onu mantosu (?) ile başını örter. Saki* huhupal *müzik aletini ayaklarına koyar bunu Lallupiia-'nın Hurrice şarkısı takip eder*.[923]" Son olarak çömelen sakinin görünmesiyle, belirli bir ayinin başlangıcı arasında bağlantı olduğu anlamı çıkarılır. Antahšum bayramında kralın gözleriyle işaret

[921] Alp, Merasim Memurları, s.18
[922] Coşkun, ss.52-53
[923] Alp, Merasim Memurları, s.20

yapmasıyla saki gelir ve berber yeri süpürür ya da ALAN.ZU neferi, çömelen saki geldikten sonra Hatti dilinde şarkı söylemesi gibi sakinin böyle bir ayin ayrımına sahip olması hem çok önemli hem de önemli bir görevinin daha olduğunun işaretiydi[924].

4. 2. 7 $^{LÚ.MEŠ}$MEŠEDI

Meşediler Hitit bayram ve şenliklerinde sıkça karşımıza çıkmaktadır. Daha önce verdiğimiz bazı metinlerde meşedilerin yaptıkları eylemler belirtilmiştir. Meşediler sıkça mızraklarla görülürler. Genellikle görevi kral ve kraliçeye yardımcı olmanın yanında kral ve kraliçenin talimatlarını ayine katılan diğer şahısları yönlendirmekti[925].

KUB XI 21

I

8' GAL *ME-ŠE-DI tar-kum-mi-ya-iz-z*[*i*]
9' *A-NA* ^{LÚ}ALAN.ZU$_9$ [
10' ^{DUG}*har-ši-in* GEŠTIN *pí-a*[*n-zi*]
11' *ta-az da-a-i ta* GA[D

12' [*pá*]*r-na-a-u-aš-kán ú-i*[*z-zi*]

KUB XI 21 Çevirisi

I

8' Baş *MEŠEDI* bildiri[r].
9' soytarıya [
10' *harši*-kabı(ile) şarap ver[ir].
11' ve o (onu) alır ve ört[ü(yü)]

---

[924] Ardzinba, s.146
[925] Ardzinba, s.142

12' diz çökücü ge[lir][926].

Bu metinde meşedinin soytarıya bildirmesi ile yukarda bahsettiğimiz ayine katılan görevlileri yönlendirmesi açık olarak görülür. Aynı zaman müzik aletlerinin çalınması ile ilgili talimatları da verir. *"Ve sonra baş meşedi, çıkıyor ve krala şöyle diyor: 'onlar müzik aletini getirebilir mi?' ve kral der: 'tamam aletleri getirsinler.' Sonra Hatti dilinde der: 'Tsinir, Tsinir.' Asa neferi ise kapıya yönelir ve müzisyenlere şöyle der: 'Tsinir, Tsinir.' Ve müzisyen aleti kaldırıp onları içeri getirir, asa neferi ise onların önünde koşar (KBo IV 9 V 28-39)*[927].

Yazılıkaya B odasında tasvir edilmiş olan 12 tanrısının bir yeraltı tanrılar grubu olarak "kavşak yolunun 12 tanrısı" ile özdeşleştirilmesini kabul etmekle birlikte onların kralın muhafızlığını yapan ve 12 kişilik bir grup oluşturan $^{LÚ.MEŠ}$MEŠEDI olabileceği de öne sürülmüştür[928]. Bu yazılı kaynakların yanında tasvir edilmiş olması da çok önemli bir kayıttır.

4.3 DEĞERLENDİRME

Hititçe tabletlerin yüzde seksenini bayram ritüelleri oluşturur. Bayramlar arasında özellikle tasvir edilmiş olduğu sanılan ve uygulanışı esnasında müzik sahnelerinin bulunduğu metinlere verilmiştir. Bu bayramlar: AN.TAH.ŠUM.^{ŠAR}, nuntarriyašha-, EZEN hadauri-Purulliya-(Vurulliya), KI.LAM ve Hišuwa bayramlarıdır. Müzik, ritüellin uygulanışı esnasında birçok özel harekete iştirak eder. Aynı zamanda bayram metinlerinde şarkıcılar ve çalgıcıların ne zaman başlamaları ve durmaları hakkında da çeşitli direktifler içerir. Bayram metinleri nefesli, telli ve vurmalı çalgılar için kullanılan verbleri de içerir. Bayram metinlerine bakıldığında tasvirli eserlerde sıkça gördüğümüz çalgılara rastlarız. Çalgılar arasında yer alan lir, GIŠ^{D}INANNA.GAL ve GIŠ^{D}INANNA.TUR isimleri ile verilmiştir. Bu adlandırma ile boyutları belirtilmiştir. Ele alınan altı mevsimsel bayramda lirin yanında sıkça isimleri geçen çalgı aletleri: ^{GIŠ}arkammi, galgalturi, huhupal, ^{GIŠ}BALAG.DI'dır.

[926] Karataş, s.35
[927] Ardzinba, s.143
[928] Sevinç, s.107

Fakat çalgıların bayram süresi boyunca her ritüelle eşlik etmediği, yalnızca bazı özel hareketlere eşlik ettiği görülür. Özel hareketlerden yalnız ikisi: 'tanrıya içme hareketi' ve 'tanrının ayaklarının yıkanması şarkısı'dır. Bazı metinlerde yer alan hareketlere müzik ve şarkılar eşlik eder. Şarkılara özelikle lirin yanı sıra nefesli ve vurmalı çalgılar da katılır. Bayram metinlerinde yer alan müzik ve müziğe eşlik eden şarkılar, danslar ve akrobasi günümüzde olduğu gibi ortama keyif ve eğlence yaymaktan çok uzaktır. Bu çeşit müzik ve devamında yer alan şarkılar ve danslar oldukça ciddi yapılmaktaydı. Görevlerini yerine getirmeyen her icracı için ciddi cezalar veriliyordu. Her yanlış hareket tanrıya ve krala yapılmış saygısızlık sayılıyordu. Bundan dolayı müzisyenler işlerini kusursuzca yerine getirmeliydi ki bu da tecrübeye dayanıyordu.

Dini ritüellerin, bayramların ve diğer merasimlerin uygulanışı esnasında bazı görevlilerin adını sıkça metinlerde görmekteyiz. Bu görevliler oldukça fazla sayıya sahiptir. Görevlilerden bazıları müzisyenlerken aynı zamanda müzisyenler dışında çalgıları icra eden görevlilerde vardı. ^{LÚ}ALAN.ZU sesleniş ve çağrılarda sıkça karşımıza çıkarken süslü ya da alacalı elbiseler içinde olması soytarı olasılığını güçlendirmiştir. ^{LÚ}ALAN.ZU'nun bu görevlerinin yanı sıra arkammi, huhupal, galgalturi çalarak kralın önünde ve ardından yürüdüğü de metinlerde geçmektedir. Saki Hititlerde en yüksek memurlar arasında yer alır. I. Muršili'nin damadı ve halefi olan Hantili bir saki idi. Sakinin görevi kral ve kraliçeye kurban ayini için ekmek ve içki getirmesinin yanında dans etmek, şarkı söylemek ve çalgı çalmakta geliyordu. $^{LÚ.MEŠ}$MEŠEDI'ler bayram ve şenliklerde sıkça karşımıza çıkmaktadır. Özellikle müzik aletlerinin getirilmesi ve çalınmaya başlanması için gerekli talimatları krala sorarak uygulamaya koyan esas görevlidir. Metinlerde geçen diğer görevliler kutsal fahişelerdi. Fahişeler törenlerde dans ederken bahsedilmişlerdir. Dans Hitit metinlerinde müziğe eşlik eden bir eylem olarak yer alır. Bayramların önemli bir kısmını bu danslar oluşturur. Dans eden profesyonel dansçıların yanında, tapınak görevlileri de bu eylemde bulunabilirlerdi. Hekimden hokkabaza, tapınak fahişesinden kraliçeye kadar pek çok görevli ve üst düzey insanlar dans ederdi. Dans edenlerin sayısı çok olsa da tıpkı müzik ve şarkı icrası gibi bir düzen içinde, yalnızca ritüel gereği kimin vazifesi ise o dans gösterisinde bulunmak zorundaydı. Şarkıcılar

bayram metinlerinde ve diğer ritüellerde adı geçen diğer görevlilerdi. Şarkıcılar genelde diğer görevlilerden farklı olarak meslekten şarkıcı olanlardı. Metinlerde özellikle içki sahnelerine şarkıcıların eşlik ettiği ve şarkıcıların bazılarının köle oldukları görülür. Şarkıcıların kullandıkları diller de önemliydi. Ritüel esnasında hangi tanrıya tapınılıyorsa o tanrının ait olduğu topluluğun dilinde şarkılar icra ediliyordu. Metinlerde geçen şarkıların çoğu Hattice ve Hurricedir. Şarkılar icralarını korolar ve sololar şeklinde yapılıyorlardı. Mitolojik öyküler de bazı şarkılara isim olmuştur. Şarkıcılara eşlik eden çalgılar arasında özellikle lir en çok ismi geçen çalgıydı. Genel olarak bakıldığında şarkılar ve şarkıcılar hakkında metinler önemli bilgiler sunmaktadır.

Hititlere ait yazılı kaynaklar oldukça fazlayken müzik ve dans ile ilgili bilgiler kısıtlıdır. Elde edilen metinler ışığında müziğin ve dansın tıpkı diğer ritüel görevlileri kadar önemli bir yer işgal ettikleri görülür. Tanrının hoşnutluğunu kazanmak adına yapılan bayramlarda müzik, dans ve diğer gösterilerin büyük bir titizlikle yapıldığı ve icracıların üzerine düşen görevi tecrübe ile kusursuz yerine getirdiğini izlenir. Görevlilerden bir çoğunun birden fazla vazifesi olduğu görülür. Bu vazifeleri arasında müzik icrası, dans ve şarkılarda yer alır. Metinlerde sıkça ismi anılan lir, tasvirli eserlerde de aynı sıklıkta betimlenmiştir. Tasvir ve yazılı kaynaklar paralel bilgiler vererek adeta birbirini desteklerken aynı zamanda farklı bilgilerin gün ışığına çıkmasını sağlamaktadır.

Genel olarak bakıdığında, Suriye'den Anadolu'ya Mezopotamya'dan Mısır'a, uzanan MÖ IV. yy.'dan I yy.'a dek müzik, dini açıdan büyük rol oynamıştır. Hititlere ait tasvirli eserler üzerinde resmedilen çalgılar ve çeşitli bayramların anlatıldığı belgeler müziğin önemli bir fonksiyona sahip olduğunu göstermektedir.

SONUÇ

"Tasvirli Eserler ve Yazılı Kaynaklar Işığında Hititlerde Müzik" adlı çalışmamda Hititlerde müzik iki önemli başlık altında incelendi: tasvirli eserler ve yazılı kaynaklar.

Tasvirli eserler başlığı altında yer alan konular: kabartmalı vazolar, madeni eserler, mühürler ve kabartmalı taş eserlerdir. Tasvirli eserler üzerinde betimlenmiş olan çalgılar kordofon, idiofon, membranafon ve aerofon olarak dört ana grupta toplanmıştır. Yapılan araştırmalar neticesinde elde edilen bulgular doğrultusunda tasvir edilmiş çalgıların isimleri belirtilmiştir. Bir çalgının Sümerce, Hattice, Hititçe, Akkadça ve Mısır dilinden olmak üzere bilinen adlandırmaları verilmiştir. Tasvirli eserler başlığı altında ele aldığımız çalgıların form ve çalma stili üzerinde durulmuştur. Her bölümün sonunda varılan bulgular neticesinde çalgıların kültsel ve filolojik olarak değerlendirilmesi yapılmıştır. Çalgılar incelenirken teorik bazı sorunlarda tam neticeye ulaşmamıştır. Bu sorunun nedeni çalgıların tel sayılarından formlarına dek farklı kültürlerin kendi içsel enerjilerinden mi üretildikleri yoksa kültürel etkileşim yoluyla mı aktarılmış olduklarıydı. Hititlerde görülen çalgıların form olarak özellikle Mezopotamya kültüründen etkileşmiş olduğunu söyleyebiliriz; fakat hiçbir çalgı aletinin aynen Hititlere geçmiş olduğunu söyleyemeyiz. Lirler üzerinden yola çıkıldığında, Sümer lirlerinin zengin süslemelerine karşın Hitit lirlerinde ördek ve aslan başlarıyla bezenmiş süslemenin dışında lirler sade görünüme sahiptir. Sümer lirlerinin zengin bezemelerle süslü ve değerli materyalden yapılmış olmalarına karşın Hititlerde bu örneklere rastlanmaz; fakat bu Hititlerde kullanılmadığı sonucunu kesinleştirmez. Böyle bir örneğin daha sonraki dönemlerde yürütülecek arkeolojik kazılarda ortaya çıkması her zaman olası olduğu gibi, kullanılan materyalin dayanıklılığı da göz önünde bulundurulmalı. Çalgıların stilistlik özellikleri, bizi genellikle bir sonuca ulaştırsa da çoğunlukla yoruma açık olmaktadır.

Hitit tasvirli eserler üzerinde bağlama, lir, çalpara, tef, büyük deri gerili, doğal trompet, tek ve çift borulu çalgılara rastlarız. Taş eserler üzerinde yer alan

çalgıların bazıları kabartmalı vazolar üzerinde betimlenmemiştir. Betimlenmeyen çalgılar arasında doğal trompet, büyük deri gerili ve çift borulu müzik aletleri yer almaktadır. Çalgılardan lir, bağlama ve tef ise kabartmalı vazolar, taş kabartmalar ve maden eserler üzerinde görmekteyiz. Bunlardan lir, tasvirli eserlerin tümünde betimlenmiştir. Bu çalgıların sıkça betimlenmiş olmaları çok sevilmelerinden öte dini ritüel malzemeleri olmalarından ileri gelmektedir. Özellikle müzik aletleri, tam ve kırık vazo parçaları üzerinde betimlenen dini ritüelin vazgeçilmez unsuruydu ki, bu yüzden yazılı kaynaklarda da bu çalgıların isimlerine sıklıkla rastlarız. Aynı müzik aletlerinin sıklıkla farklı materyaller üzerinde tasvir edilmesi içinde bulundukları ritüelin gerekliliğiydi ki bu bize Sümer kralı Urnammu'nun cenaze töreninde, ülkede on gün süreyle flüt çalınması eylemini hatırlatır. Bazı çalgıların bu tip ritüel eylemlerde bulunması ve icrası gereklilikti.

Hitit tasvirli eserler oldukça fazlayken bunlardan küçük bir kısmı müziği konu edinmiştir. Sınırlı örneklere rağmen tasvirli eserler değerli bilgiler vermektedir. Bu bilgilerin başında tipolojik özellikler gelir. Lir, çalpara ve bağlamanın farklı materyaller üzerinde tasviri aynı çalgılar üzerinde stilistlik değerlendirme yapmayı sağlamıştır. Uzun ve kısa saplı bağlama örneklerinin yanında Hitit çalgı korpusu içinde, yuvarlak gövdeli ve gitarı anımsatan köşeli bağlamalar form olarak çeşitliliği göstermektedir. İnandık vazosunun 1. ve 4. bezeme bandında yer alan bağlamaların küçük, yuvarlak gövdeli ve uzun saplı, Boğazköy ve Alişar vazo parçaları üzerinde yer alan bağlamaların sap uçlarının püsküllü oluşu dikkati çeker. Geç Hitit Dönemi'ne ait kabartmalar üzerinde bağlamanın sıklıkla betimlenmesi de popülerliğinin devam ettiğini gösterir[929]. Bağlamanın betimlenmiş olduğu eserler incelendiğinde Mısır örneklerinin aksine, Hititlerde çalgıcının erkek müzisyenler tarafından icra edildiği görülmektedir. Yazılı kaynaklar incelendiğinde ise bağlamanın yalnız müzisyenler tarafından değil, farklı kült görevlileri tarafından da icra edildiği belirtilir.

İnandık vazosu, Alişar, Bitik ve Boğazköy vazo parçalarında çalpara örneklerine rastlarız. Koloni Çağı'nda ortaya çıkmış olan çalpara tiplerinin büyük

[929] Dinçol, Eski Önasya, s.32

örneklerini Erken Hitit Dönemine ait kabartmalı vazolar üzerinde görürüz. Yivli ve düz disklere sahip çalpara örneklerinin yanında tutamaklı ve ipli örnekleri de bulunur. Çalpara, bağlamanın aksine Geç Hitit Dönemi'ne ait kabartmalar üzerinde görülmez.

Hititlere ait yazılı kaynaklar ve tasvirli eserler üzerinde en çok belgelenen çalgının lir olduğu görülür. Hititlere ait lir tasvirleri incelendiğinde, form çeşitliliğine rastlanır. Lirlerin rezonatörlerinin oluşu, yelpaze veya düz bağlanmış lir telleri, verev ve çift kıvrım kollu lir örnekleri bunlardan bazılarıdır. Tasvirli eserlerden elde edilen form tiplerinin yanında icracının çalış tekniğine ve etnik kültürüne ait bilgilere de ulaşılmaktadır. Örneğin: Sam'al-Zincirli'de M.Ö. 700 yıllarına ait bazalt üzerine yapılmış olan kabartmada, çalgıcılarda iki tip saç modeline rastlanır. Düz ve tel tel belirgin olan saç örneklerinin Assur kabartmalarında betimlenen esirlerde görülmesi[930] müzik icrasında bulunan kişilerin farklı kültürlerden geldiklerini göstermektedir[931]. Aynı zamanda tasvirli eserler çalgının hangi seremoniye eşlik ettiğini de gösterir. Lirin çoğunlukla içki sunumlarına eşlik ettiği ve bağlamanın sıklıkla çalpara ile aynı gösteri içinde yer aldığı izlenir. Çalgıların birlikte tasvir edilmiş olması, bizi bir sonuca götürse de çoğunlukla bu durum yoruma açıktır. Bu yüzden yazılı kaynaklara da sıklıkla başvurulmalıdır. İnandık vazosunda yer alan figür 3, figür 25, figür 14, Büyük Hüseyindede vazosu üzerinde yer alan figür 6, Kaniş Karum'da yer alan mühürler üzerinde ve yumruk biçimli sunu kabı üzerinde görülen lir icracıların hepsi sıvı sunumuna eşlik etmekteydi. Yazılı kaynaklarda da libasyon ve lir icrası ard arda gelen iki eylemdi. KBo IV 9 *"Kral ayakta durur (vaziyette) taht tanrısı (için) (ve) Tanrı ZABABA (için) 2 kez içer. Kral huppar kabına libasyon yapar. Küçük INANNA (müzik) enstrümanı çalınır"* KUB II 5 *"Kral (ve) kraliçe oturur (vaziyette) Fırtına Tanrısı(ve) Zippalanda şehri Fırtına Tanrısı(için) içerler. Büyük INANNA (müzik) enstrümanı (çalınır)*[932]*"*. Tasvirli eserlerde libasyon sunumu ve müzik icrası, aynı anda gerçekleştirildiği izlenimi uyandırsa da metinlere bakıldığında eylem öncesi veya sonrası çalgıların icra edildiği de görülür. Tasvirli eserlerde görülen eylemlerin aynı anda gerçekleştirildiği izlenimi

[930] Bakınız Tiglat-Pileser III kabartmaları
[931] Darga, Hitit Sanatı, s. 282
[932] Karataş, ss.92-156

metinlere bakıldığında farklıdır. Sanatçı belirli zaman aralıklarını bir biri ardına sıralanan figürlerle sağlamış olabilir.

Hititlerde müzik adlı çalışmanın ikinci büyük ana başlığını yazılı kaynaklar oluşturmaktadır. Yazılı kaynaklarda Hititlerde müziği bayram metinlerinde ve çeşitli ritüellerde görmekteyiz. Hitit arşivlerinde bulunmuş olan çiviyazılı tabletlerin çoğu dinsel içeriklidir. Bunların birçoğu Hattuša'da ve Hitit devletinin diğer kentlerinde, belirli aralıklarla kutlanan törenlerin akış düzenini en ince ayrıntılarına dek açıklar[933]. Ağırlıkla müziğin yer aldığı bayram metinleri içinde AN.TAH.ŠUM^{ŠAR}, nuntarriyašha-, EZEN hadauri-, Purulliya-(Vurulliya), KI.LAM ve Hišuwa bayramları yer almaktadır. Bayram metinlerinde, müziğin yer aldığı etkinlikler içerisinde, müzisyenler, müzik grupları ve daha birçok müzikal unsur bulunur. Hitit bayram metinlerinin en büyük önemi ise, bu metinlerde kral ve kraliçenin önemli rol üstlenmelerinin belirtilmesi ve çeşitli çalgı aletlerinin net bir şekilde ifade edilmesinden gelmektedir. Bu çalgılar arasında GIŠ^{D}INANNA, arkammi, galgalturi ve huhupal en çok belgelenen çalgılardı. Hitit metinlerinde çalgılar için teknik bilgiler bulunmaz; bu açıdan çalgıları tam anlamıyla tanımlamak oldukça güçtür. Fakat çalgılarla ilişkili olarak zikredilen fiillerin söz konusu çalgıyı tanımlamak için birer referans noktasıdır[934]. Aynı zamanda çalgıların ne tür materyallerden yapılmış olduğu da bilgiler arasındadır.

Hititlerde dinsel ritüel işleminde yer alan bütün reveransların ve eylemlerin son derece önemli bir yeri vardır. Bütün görevliler tören içindeki eylemlerini kusursuzca yerine getirmek zorundaydılar. Bu görevliler arasında müzisyenler ve dansçılar yer alırdı. Müziğin çalınması ve durması çeşitli seslenişlerle ifade edilirdi. Seslenişlerin başında zinar/ zinir gelmektedir. Bu komutun ardından GIŠ^{D}INANNA enstrümanı çalınır. Bu durumda seslenişin lirin çalınması, müziğin başlaması için bir komut seslenişi olduğu görülür. Aynı zamanda bazı metinlerde çalgının çalınması kralın verdiği izinle gerçekleştirilir. "*Ve sonra baş meşedi, çıkıyor ve krala şöyle diyor: 'onlar müzik aletini getirebilir mi?' ve kral der: 'tamam aletleri*

[933] Martino, Kült ve Bayram, s. 445
[934] Karataş, s.14

getirsinler."[935] *(KBo IV 9 V 28-39).* Metinlerde dikkati çeken diğer bir ayrıntı ise arkammi-, huhupal ve galgalturi çalgıların daima birlikte zikredilmesiydi. *"Soytarılar ise kralın çevresinde / etrafında arkammi- müzik aletine, huhupal müzik aletine (ve) galgalturi müzik aletine vururlar/ çalarlar."* (KBo IV 9,KBo XI 52,).

Hitit bayram metinlerinde yer alan bazı görevlilerin sıkça isimleri zikredilmektedir. Bu görevliler arasında: ^{LÚ}ALAN.ZU$_{9,}$ ^{LÚ}palwatalla, şarkıcılar, dansçılar, fahişeler, saki ve $^{LÚ.MEŠ}$MEŠEDI bulunmaktadır. Görevlilerin her biri müzisyen, dansçı ve hokkabazdı. Bu görevlilerin yer aldığı bayram törenlerinin her bölümü metinlerde ayrıntılarla anlatılmaktadır. Bayram metinlerinde yer alan icracıların yalnız müzisyenlerden oluşmadığını, bazı özel durumlarda diğer kült görevlilerce de icrada bulunulduğu görülür. *"Sonradan büyükannelere ve büyükbabalara içmek için verirler. Şarkıcı Büyük Inanna müzik enstrümanını çalar"* (KUB XXX 19, 20, 21, 22 + KUB XXXIX 7). *"Soytarılar havuzda kehanette bulunurlarken aynı zamanda šawatar enstrümanını çalarlar."* (KBo XXI 78 II 9 vd.). *"ZITTI adamları kralın yanında bulunurlar ve dans ederler ve bağlamayı çalarlar."*(KBo IV 9). *"..küçük INANNA enstrümanı çalınır, halliyari-adamları şarkı söyler. Soytarı (dua) okur (şarkı) söyler."* (KBo IV 9). Tüm bu yazılı metinler kült görevlilerin farklı eylemlerde bulunduklarını gösterir. Bu durumda tasvir edilmiş olan figürlerin yalnızca müzisyenler ve dansçılar olmadığını, aynı zamanda bu eylemleri sunanların farklı kült görevlileri olduğunu da unutmamalı. Görevlilerin farklı eylemler içinde bulunması aynı zamanda ritüelin gerekliliğiydi.

"Tasvirli Eserler ve Yazılı Kaynaklar Işığında Hititlerde Müzik" adlı çalışmamda Hititlerde müziğin yalnızca dini ritüellerde yer aldığını görmekteyiz; fakat Hitit sosyal yaşamında nerde durduğu hakkında herhangi bir yazılı belgenin şu ana kadar bulunmadığı görülür. Verimli yağmurların yağması, hayvanların çoğalması, hastalıkların olmaması, kralın gücünün daimi olması ve bol hasat için yılın çeşitli dönemlerinde gerçekleşen bayram kutlamalarında müzik de yer alırdı. Tüm bu önemli beklentiler tanrının hoşnutluğunu kazanmakla sağlanırdı. Bu yüzden bayram esnasında yapılan her eylem önemliydi. Müzik de dini ritüelin gerçekleşmesi

[935] Ardzinba, s.143

açısından bu yüzden önemliydi. Bin tanrılı halk olan Hititler tanrılarına hizmetlerini kusursuzca yerine getirirdi. Bu hizmetlerin arasında bulunan müzikte kusursuzca sunulmuştur.

KAYNAKÇA

Acar, Özgen. “Yunana Tiyatrosunda Hitit İzleri”, **Anadolu Medeniyetleri Müzesi Konferansları**, T.C. Kültür Bakanlığı Anıtlar ve Müzeler Genel Müdürlüğü Anadolu Medeniyetleri Müzesi, Ankara, 2002, ss. 15-53.

Akdoğan, Rukiye. “Bayram Törenine Ait Çivi Yazılı Hititçe Bir Tablet Parçası”, **Anadolu Medeniyetleri Müzesi 2006 Yıllığı**, Sayı: XX. T:C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kültür Varlıkları Ve Müzeler Genel Müdürlüğü, DÖSİMM Basımevi, Ankara, 2007. ss.163-177.

Akurgal, Ekrem. **Hatti ve Hitit Uygarlıkları**, Tükelmat A.Ş. İzmir, 2001.

Akurgal, Ekrem. **Anadolu Kültür Tarihi**, Tubitak Yayınları, Ankara, 1998.

Akurgal, Ekrem. **Anadolu Uygarlıkları**, Net Turistik Yayınları, İstanbul, 2003.

Alp, Sedat. **Hitit Güneşi**, Tubitak Yayınları, Ankara, 2003.

Alp, Sedat. “Hitit Merasim Memurları Hakkında Araştırma II. Kısım”, (Yayınlanmış Doktora Tezi), Ankara Üniversitesi Dil, Tarih ve Coğrafya Fakültesi, Ankara, 1941.

Alp, Sedat. Hititlerde Şarkı, Müzik ve Dans, Hitit Çağında Anadolu’da Üzüm ve Şarap, Kavaklı Dere Şarapları No:6. Ankara, 1999.

Alp, Sedat. Konya Civarında Karahöyük’te Bulunan Silindir ve Damga Mühürleri, Ankara, 1972.

Alparslan, Birol. “M. Ö. II. Binde Anadolu’da Bulunan Mühür ve Mühür Baskıları Üzerinde Karışık Varlıklar”, (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi), Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 1995.

Alparslan, Meltem. “Hitit Dini ve Tanrıları”, **Hititolojiye Giriş**, Graphis Matbaa, İstanbul, 2009, ss. 119-127.

Alparslan, Meltem Doğan. “Hitit Bayram Ritüellerinde Geçen Bazı Eylem, Çağrı ve Sahne Oyunlarının Tasviri ve Yorumu”, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Eskiçağ Dilleri ve Kültürleri Ana Bilim Dalı Hititoloji Bilim Dalı, İstanbul 1999

Ar, Mustafa Selçuk. “Etiler’de Bahar Bayramı Törenleri”, Ankara Üniversitesi, **Ankara Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi**, Cilt 2, Sayı 1, Ankara, 1943, ss. 56–63.

Altınölçek, H. “Tedavide Müzik ve Antik Dönem’de Uygulama”**,** Bilim ve Müzik, http://www.müzikbilim.com/1m2004/ altınol. Html.2004, (08.07.2010).

Bachmann, Werner. “Eski Tunç Çağı Anadolu Çalgıları”, **I. Uluslararası Tarihte Anadolu Müziği ve Çalgılar Sempozyumu**, T.C Kültür ve Turizm Bakanlığı, Kültür Bakanlığı ve Müzeler Genel Müdürlüğü, DÖSİMM Basımevi, Ankara, 2004, ss. 7–15.

Balcıoğlu, Burhan. “Bir Hitit Mührü Hakkında”, **Anadolu Medeniyetleri Müzesi 1995 Yıllığı**, Ankara: Müze Eserleri Turistik Yayınları, Ankara, 1996, ss. 232-233.

Balcıoğlu, Burhan. “Bir Hitit Bayramı (EZEN hadauri-) Hakkında Bazı İzlenimler” **Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Dergisi**, Cilt.34 Sayı.1, 2 Ankara, 1990, ss. 5–10.

Baltacıoğlu, Hatçe. “Alaca Höyük Sfenksli Kapıya Ait Akrobatlar Kabartması” **Mersin Üniversitesi Kilikya Arkeoloji Araştırma Merkezi Yayınları-I,** Kültür Bakanlığının Maddi Katkılarıyla Hazırlanmıştır, Mersin, 1998, ss. 1-28.

Başol, Serkan. “Hitit Askeri Teşkilatı ve Sefer Organizasyonu”, (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi), Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Anabilim Dalı Eskiçağ Tarihi Bilim Dalı, Denizli, 2006.

Bindokat, Anneliese Peschlow. **Tarih Öncesi İnsan Resimleri. Latmos Dağları'ndaki Prehistorik Kaya Resimleri**, Vehbi Koç Vakfı Sanberk Hanım Müzesi, İstanbul, 2006.

Bleiberg, Edward. Art & Humanıtıes Through the Eras, Ancient Egypt (2675 B.C.E.–332 B.C.E.), THOMSON GALE, America, 2005.

Braıdwood, Robert J. **Tarih Öncesinde İnsan**, çev. Bilgi Altınok. Ankara, 2002.

Bryce, Trevor. **Hitit Dünyasında Yaşam ve Toplum**, Dost Kitabevi, İstanbul, 2002.

Canby, Jeanny Vorys. "Falconry (Hawking) in Hittite Lands", Journal of Near Eastern Studies, Vol. 61, No. 3, The University of Chicago Pres, http://www.jstor.org /stable/3128920, (30.05.2011), Chicago, 2002, ss. 161-201.

Celasin, Cenk ve Beşiroğlu Şehvar. **"**Hitit Medeniyeti Müzik Kültürünün Analizinde Arkeolojik Verilerin Rolü", **İstanbul Teknik Üniversitesi Dergisi**, Sosyal Bilimler Cilt:3, Sayı:2, İstanbul, 2006, ss. 35–46.

Celasin, Cenk. "Hıristiyanlık Öncesi Anadolu Medeniyetleri'nde Müzik Aletleri", (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2002.

Celasin, Cenk. "Orta Tunç Çağı'ndan Roma Dönemi'ne Anadolu Müzik Kültürü'nün Analizi", (Yayınlanmış Doktora Tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2007.

Champigneulle, Bernard. **Müzik Tarihi,** çev. Tanju Gökçol, Gelişim Yayınları, İstanbul, 1975.

Childe, Gordon. **Tarihte Neler Oldu,** çev. Alâeddin Şener, Mete Tuncay, Kırmızı Yayınları 1. Basım, İstanbul, 2005.

Collins, Billie Jean. "Hero, Field, King: Animal Mastery in Hittite Texts and Iconography", **The Master of Animals in Old World Iconography**, Archaeolıngua Alapitvany, Budapest, 2010, ss. 59-74.

Collins, Billie Jean . "A Statue for the Deity: Cult Images in Hittite Anatolia", **Cult Image and Dıvıne Representatıon ın the Ancıent Near East**, American Schools of Oriental Reserch, American, 2005, ss. 13-42.

Conka, Sevil. "Hititlerde Müzik", **Arkeoatlas Dergisi**, Sayı:3, Doğan Burada Rizzoli Yayını, İstanbul, 2004, s. 58.

Counts, Derek ve Arnold Bettına (2010). **The Master of Animals in Old World Iconography**, Archaeolıngua Alapitvany, Budapest, 2010.

Çambel, Halet. **Karatepe Kazıları "Heykeltıraşlık Eserleri,"** Die Ausgrabungen Auf Dem Karatepe Die Bildwerke vom Karatepe, Türk Tarih Kurumu Yayınlarından Seri: V, No:9 Türk tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1950.

Çambel, Halet. "Karatepe Heykeltıraşlık Eserleri Hakkında Bazı Mülahazalar" **Belleten**, Türk Tarih Kurumu Basımevi Cilt XIII Sayı:49.50.51.52, Ankara, 1949, ss. 21-35.

Çambel, Halet. "Asativatas'ın Kalesi: Son Krallık", **National Geographıc**, s. 53, İstanbul, 2009.

Çığ, Muazzez İlmiye. **Hititler ve Hattuša İştarın Kaleminden**, Kaynak Yayınları:307, İstanbul, 2003.

Darga, Muhibbe. **Hitit Sanatı**, Akbank Kültür ve Sanat Yayınları:56, Dizgi Anadolu Sanat Yayınları Anabasım A.Ş. Barın Ciltevi, İstanbul, 1992.

Darga, Muhibbe. "Geç-Hitit Dönemi Maraş Mezar Stellerinden Üç Örnek Ve Gözlemler", Light on Top of the Black Hill Studies Presented to Halet ÇAMBEL, **Karatepe'deki Işık Halet Çambel'e Sunulan Yazılar**, Ege Yayınları, İstanbul, 1998, ss. 241-256.

Dinçol, Ali. "Mühürler", **Arkeoatlas Dergisi**, Sayı:3, Doğan Burada Rizzoli Yayını, Ankara, 2004, s. 31.

Dinçol, Belkıs. "Hititlerde Müzik", **Toplumsal Tarih Dergisi**, Sayı:119, cilt:19 Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, 2003, ss. 50-55.

Dinçol, Belkıs. **Eski Önasya ve Mısır'da Müzik**, Türk Eskiçağ Bilimleri Enstitüsü Yayınları, İkinci Baskı, İstanbul, 2003.

Dinçol, Belkıs. "Müzik, Dans ve Akrobasi", **Natıonal Geographıc**, İstanbul, 2006, s.77.

Dökü, F. Eray. "Anadolu'da Eril Bereket Koruyucu Kültleri ve Tanrıları", Antalya Üniversitesi, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Sosyal Bilimler Enstitüsü, Antalya, 2002.

Duru, Refik. "Tarih Öncesi Çağlarına Ait Dini Bir Tören", **Anadolu Araştırmaları**, Edebiyat Fakültesi Basımevi, İstanbul, 1986, ss. 170-176, Lev.177-182.

Emre, Kutlu. "Hitit Sanatında Kültepe/Kaniş'in İzleri, Anadolu'nun Önsözü Kültepe Kaniş-Karumu", **Kayseri Büyükşehir Belediyesi Yayınları,** İstanbul, 2010, ss. 154-159.

Emre, Kutlu. “Kaya Kabartmaları, Steller ve Orthostatlar, Görsel Sanat: Devletin ve Dinin Anıtsal İfadesi”, **Hititler ve Hitit İmparatorluğu 1000 Tanrılı Halk**, Die Hethiter und Ihr Reich Das Volk Der 1000 Götter, Kunts-und Ausstellungshalle der Bundersrepublik Deutschland 18, Almanya, 2002, ss. 487-492.

Erkanal, Armağan. **Anadolu’da Bulunan Suriye Kökenli Mühürler Ve Mühür Baskılar**, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Tarih Kurumu Yayınları VI. Dizi-Sa.42. Ankara, 1993.

Erkut, Sedat. “Hititçe Çivi Yazılı Boğazköy Belgelerinde Geçen lu SIMUG. A =Metal İşleyicileri Hakkında”, “the Metal Workers and the Sumerian Word LU SIMUG.A as Mentioned in the Hittite Cuniform Tablets”, **Tarih Araştırmaları Dergisi**, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Tarih Bölümü Cilt: XXI Sayı:33.Ankara, 2003, ss. 71-77.

Erkut, Sedat. “Hititlerde AN.TAH:SUM sar Bitkisi ve Bayramı Üzerine Bir İnceleme”, **III. Uluslar Arası Hititoloji Kongresi Bildirisi**, Çorum 16–22 Eylül 1996 Grafik, Teknik Hazırlık Uyum Ajans, Basım Tarihi,Çorum, 1998, ss. 189–195.

Ertuğ, Füsun. “Baharın Müjdecisi: Çiğdem (Crocus) yâda AN.TAH.SUM^{SAR} Hititler Devri Anadolu Florasına Küçük Bir Katkı”, Harbinger Of Spring Çiğdem or AN.TAH.SUM.^{ŠAR} a Small Contribution to the Hittite Period, **TÜBA-AR Türkiye Bilimler Akademisi Arkeoloji Dergisi**, Sayı: III. Volume: III, Ankara, 2000, ss. 130–136.

Erol, Lütfü. “Anadolu Müzik Kültürü Birikiminin Dünya Müzik Tarihi İçin Anlamı, ‘Hitit Kültüründe Kullanılan Çift Kişilik Lirin Organolojik Yönden Analizi”, **VII. Uluslararası Hititoloji Kongresi Bildirileri**, Çorum 25-31 Ağustos 2008, I. Cilt, Ankara, 2010, ss. 285-297.

Erol, Lütfü. “History of Music”, **Metu Ders Notları**, Ankara, 2007, ss.1-75.

Elbaş, Oğuz. “Hitit Müziği, Müzisyenler ve Çalgıları”, **VII. Uluslararası Hititoloji Kongresi Bildirileri**, Çorum 25-31 Ağustos 2008, I.Cilt, Ankara, 2010, ss. 245-260.

Fınkelsteın, Sıdney. **Müzik Neyi Anlatır**, Kaynak Yayınları, 3. Baskı, çev. M. Halim Spotar, Ankara, 2000.

Gabeskiria, Şalva. “Hattiler, Hatti Ve Hitit Dilleri Üzerine Bazı Düşünceler”, **III. Uluslararası Hititoloji Kongresi Bildirileri**, Ankara, 1998, ss. 223-231.

Galpin, Francıs William. *“Sumerian Harp of Ur, c. 3500 B. C.”* Music & Letters, Vol. 10, No:2 pp.108-123 published, Oxford University Press, 1929, http://www.jstor.org/stable/726035, 15.11.2010.

Garfınkel, Yosef. **Dancıng of the Dawn of Agriculture,** United state of America, 2003.

Genç, A. Perizat Tümen. “Hitit Seramikleri”, (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi), Süleyman Demirel Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Arkeoseramik Ana Sanat Dalı, Isparta, 2005.

Guillemin, Marcelle Duchesne. “Music in Ancient Mesopotamia and Egypt, World Archaeology”, Vol. 12, No. 3, Archaeology and Musical Instruments, pp. 287-297, Published by: Taylor&Francis, Ltd. stable URL: http://.jstor.org/stable/124240 (22/01/2010), 1981.

Gurney, Oliver Robert. **Hititler**, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2001.

Gurney, Oliver Robert. “The Ladder-Men at Alaca Höyük”, (The Ladder-Men), **Anatolian Studies,** XLIV, Ankara, 1994, s. 220.

Haas, Volker. (2002). “Hitit Dini”, **Hititler ve Hitit İmparatorluğu 1000 Tanrılı Halk,** Die Hethiter und Ihr Reich Das Volk Der 1000 Götter, Kunts-und Ausstellungshalle der Bundersrepublik Deutschland 18. Januar, ss. 438–442.

Hansen, P. Donald. “Art of the Royal Tombs of Ur: A Brief Interpretation”, **Treasures from the Royal Tombs of Ur**, University of Pennsylvania Museum, Philadelphia, 1998, ss. 43-72.

Hawkins, John D. “Die Erben Des Grobreiches II”, **Hititler ve Hitit İmparatorluğu 1000 Tanrılı Halk**, Die Hethiter und Ihr Reich Das Volk Der 1000 Götter, Kunts-und Ausstellungshalle der Bundersrepublik Deutschland 18. januar. Almanya, 2002, ss. 264-273.

Head, Jacob G. Chordophones in the Ancient Aegean and Near East, Selwyn College, 2007.

Helvacı, Zeynep. “Lirin Tarihi: Eski Önasya ve Yunan Uygarlıklarında Kullanılan Lirlerin Karşılaştırılması”, (Yayınlanmış Yüksek Lisan Tezi), Başkent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik Bilimi Anabilim Dalı, Ankara, 2007.

Hornung, Erik. **Mısır Tarihi**, çev. Zehra A. Aksu, İstanbul, 2003.

Hüseyinova, Ganie. “Cenk’ten Arp’a: Bir Türk Sazının Tarihçesi”, **Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, Sayı:11, Ankara, 2001, ss. 373-383.

İlyasoğlu, Evrim. **Zaman İçinde Müzik, Başlangıçtan Günümüze müziğin Evrimi**, Yapı Kredi Yayınları, 2. Basım, İstanbul, 1995.

İnan, Affet. **Eski Mısır Tarih ve Medeniyeti,** Türk Tarih Kurumu Yayınlarından Seri: XIII. No:6, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1956.

Karasu, Cem. “Nuntarriashas Bayramında Hitit Kralının Kült Gezileri”, **BELLETEN**, Türk Tarih Kurumu Yayınevi, Cilt: LII, Sayı:203. Ankara, 1988, ss. 407-428.

Karataş, Müzeyyen. “Hitit Bayram Törenlerinde Yer Alan Bazı Görevliler”, (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi), Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü 2007.

Kılıç Yusuf ve Duymuş, H. “Hititlerde Kadın ve Siyaset”, Woman and Politics in the Hittites, Ankara Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi, **Tarih Bölümü Tarih Araştırma Dergisi**, Cilt.26, Sayı.42, Ankara, 2007.

Kınal, Füsun. **Eski Anadolu Tarihi,** Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, 1987.

Kınney, MC. **Musıc in History-The Evolution of on Art,** American Book Campany New York, 1954.

Kırdemir, Neşe. “Hitit Sanat Eserlerinde Sunak Betileri” **Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınları**, Cilt: 1 Sayı:2. Muğla, 2000, ss. 159-172.

Koçkar, Mehmet Tekin. Çağlar Boyunca İletişim Sanatı Olarak Dans ve Halk Dansları, Ankara, 1998.

Kramer, Samuel Noah. **Tarih Sümer’de Başlar**, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, çev. Muazzez İlmiye Çığ, Türk Tarih Kurumu Yayınları Basımevi, Ankara, 1990.

Kulakoğlu, Fikri. “Orta Anadolu’da Eski Hitit Krallık Çağı Seramiği”, (Yayınlanmış Doktora Tezi) Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 1997.

Kushnarev, Karina. “Some Evidence of Musical Instruments in Bronze Age Caucasus”, **Orient-Archäologie Band 7**, Studien zur Musikarchäologie II, Verlag Marie Leidorf GmbH, Berlin, 2000, ss.103-112.

Lawergren, Bo. “Eski Anadolu’da Telli Çalgılar**”, I. Uluslararası Tarihte Anadolu Müziği ve Çalgılar Sempozyumu,** T.C Kültür ve Turizm Bakanlığı, Kültür Bakanlığı ve Müzeler Genel Müdürlüğü, DÖSİMM Basımevi, Ankara, 2004, ss. 16–26.

Lowıngs, Andy. “The Reconstruction of a Playable Reblica of the “Gold Lyre of Ur”**, Orient-Arcäologie Band 22**, Verlag Marre Leidorf GmbH, Berlin, 2008. ss. 327-332.

Macqueen, J. G. **Hititler ve Hitit Çağında Anadolu**, çev. Esra Davutoğlu, Arkadaş Yayınevi, Ankara, 2001.

Marcetteau, Myriam. “The Horn Quartet: a Study of Bull, Cow, Calf and Stag Fıgures on Sumerıan Lyres”, **ARANE**, Archaeomusicologial Rewiew of the Ancient Near East, A publication conference of Near Easterm Archaeamusicology Volume I. London, 2009, ss. 67-72.

Martıno, Stefano De. “Hitit İmparatorluğu’nda Kült ve Bayram Kutlamaları”, **Hititler ve Hitit İmparatorluğu 1000 Tanrılı Halk**, Die Hethiter und Ihr Reich Das Volk Der 1000 Götter, Kunts-und Ausstellungshalle der Bundersrepublik Deutschland, 18. januar–28.April, Almanya, 2002, ss. 445–447.

Martıno, Stefano De. **Hititler**, Dost Kitabevi, Ankara, 2006.

Mellart, James. **Çatalhöyük Anadolu’da Bir Neolitik Kent**, çev. Gökçe B. Yazıcıoğlu, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2003.

Mimaroğlu, İlhan. **Müzik Tarihi**, Varlık Yayınları, İstanbul, 1996.

Muscarella, Oliver. W. (1974), “Stag Rhyton”, Ancient Art: The Norbert Schimmel Collection, O. W. Muscarelle (ed.), Mainz, 123.

Norborg, Ake. **Ancient Middle Eastern Lyres**, Musikmuseets Skrifter, Stockholm, 1995.

Orhun, Murat. “Hititler’de Karaciğer Falı, Kuş Uçuşu Falı ve Bunların Etrüskler’deki Uzantısı”**,** The Fortune-Telling of Liver, Bird-Flying in Hittites and Their Tracks on Etruscans, **Akademik Bakış**, Cilt 3, Sayı. 5, 2009, ss. 231–250.

Orthmann, Wınfrıed. “Trialeti’de Bulunmuş Gümüş Bir Kap Hakkında”, **Belleten** Türk Tarih Kurumu, Cilt: XX Ocak, Ankara 1956, ss. 143-149.

Orthmann, Winfried. **Untersuchungen zur Spathethitischen Kunt**, Rudolf Habelt Verlag Bonn 1971 (Spathethitischen Kunt), Zincirli F/18, 1971.

Ökse, Tuba. “Eski Önasya’dan Günümüze Yeni Yıl Bayramları, Bereket ve Yağmur Yağdırma Törenleri”, New Year Feasts, Fertility and Rain Making Ceremonies since the Early Near East, **Bilig**, Sayı 36, ss. 47–68.

Özbay, Özdemir. “Hitit Kültürü ve Mitolojisi ile Kuzey Kafkasya İlişkileri”, **Kuban-Maykop Kültürleri ile Eski Anadolu Kültürlerinin İlişkileri**, Kafkas Derneği Yayınları, Ankara, 2002, ss. 35-53.

Özden, F. Deniz. “Anadolu Antik Yunan Müziği, Türkiye Müzelerinde Bulunan Müzik Aleti Betimli heykeltıraşlık Eserler”, (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 1991.

Özer, Mustafa. “Neo-Roma Dönemi’ne Kadar Anadolu’da Yaşamış Medeniyetlerde Müzik Aletleri”, (Yayınlanmış Doktora Tezi), Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2007.

Özgüç, Tahsin "Bitik Vazosu", **Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Dergisi,** Cilt XVI. Sayı:1–2, Ankara, 1958, ss. 1-18.

Özgüç, Tahsin. **İnandıktepe Eski Hitit Çağında Önemli Bir Kült Merkezi**, İmportant Cult Center ın the Old Hittıte Period, Türk Tarih Kurumu Basımevi. Ankara, 1988.

Özgüç, Tahsin ve Mahmut Akok. **Horoztepe'de Eski Tunç Devri Mezarlığı ve İskân Yeri**, HOROZTEPE an Early Bronze Age Settlement and Cemetery, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1958.

Özgüç, Tahsin. Kültepe-Kaniş II, Eski Yakın Doğunun Ticaret Merkezinde Yeni Araştırmalar, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, 1986.

Özgüç, Tahsin. **İnandıktepe Eski Hitit Çağında Önemli Bir Kült Merkezi**, İmportant Cult Center ın the Old Hittıte Period, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1988.

Özgüç, Tahsin. "Alaca Höyük", **Hititler ve Hitit İmparatorluğu 1000 Tanrılı Halk**, Die Hethiter und Ihr Reich Das Volk Der 1000 Götter, Kunts-und Ausstellungshalle der Bundersrepublik Deutschland, 2002, ss. 468–469.

Özgüç, Tahsin. **Kültepe Kaniš/Neša**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2005.

Özyar, Aslı. "Geç Hitit Sanatı", Kralların Coğrafyası, **Arkeoatlas Dergisi**, Sayı:4, Doğan Burada Rizzoli Yayını, İstanbul, 2005, ss. 30–31.

Özyar, Aslı. **"**Karatepe Tanrılar", **Atlas Dergisi**, Doğan Burada Rizzoli Yayını, Sayı:155, İstanbul, 2006, ss. 86-108.

Peker, Hakan. "Kargamış Krallığı", **Arkeoatlas Dergisi**, Doğan Burada Rizzoli Yayıncılık, Sayı: 4, İstanbul, 2005, ss. 36-43.

Rashid, Suphi Anwar. “Mezopotamya ve Anadolu’da Müzik Kültürü”, **I. Uluslararası Tarihte Anadolu Müziği ve Çalgılar Sempozyumu**, T.C Kültür ve Turizm Bakanlığı, Kültür Bakanlığı ve Müzeler Genel Müdürlüğü, DÖSİMM, Basımevi, Ankara, 2004, ss.129–145.

Say, Ahmet. **Müzik Tarihi,** Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara, 1997.

Selanik, Cavidan. **Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni**, Doruk Yayıncılık, Ankara, 1996.

Sevinç, Fatma. “Hititlerde Ölülere ve Yeraltı Tanrılarına Sunulan Kurbanlar”, (Yayınlanmış Doktora Tezi) Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 2007.

Sevin, Veli. **Anadolu Arkeolojisi,** Der Yayınevi, İstanbul, 2003.

Sipahi, Tunç. “Yörüklü Hüseyindede Çevresinde Yeni Çalışmalar”, **Anadolu Medeniyetleri Müzesi**, 2005 Yıllığı, Sayı: XIX, Ankara, 2006, ss. 313-338.

Sipahi, Tunç. “Hüseyindede Vazosu, Hitit Sanatında Yeni Bir sahne”, **Aktüel Arkeoloji Dergisi**, Sayı:7, Graphis Matbaa, Edirne, 2008, ss. 66-73.

Sipahi, Tunç. “Hüseyindede’den Hitit Tasvir sanatı İçin Yeni Bir Sahne”, **V. Uluslararası Hititoloji Kongresi Bildirisi**, Çorum 02–08 Eylül 2002 Nokta Ofset, Ankara, 2005, ss. 661–677.

Sönmez, Devrim. “Antik Dönemde Anadolu’da Müzik ve Müzik Aletleri”, (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi), Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Konya, 2008.

TAY. “Alaca Höyük”, **Türkiye Arkeolojik Yerleşmeleri,** Tarih, Arkeoloji, Sanat ve Kültür Mirasını Koruma Vakfı (TASK), 1. Baskı Mayıs, İstanbul, 2002.

TAY. Projesi, http:tayprojet.org/TAY ages (12. 02,2011).

Tura, Yalçın. “Kil Tabletler Döneminden Günümüze Değin Anadolu’da Kullanılan Diziler”, **I. Uluslararası Tarihte Anadolu Müziği ve Çalgılar Sempozyumu**, T.C Kültür ve Turizm Bakanlığı, Kültür Bakanlığı ve Müzeler Genel Müdürlüğü, DÖSİMM Basımevi Ankara, 2004, ss. 27-32.

Umar, Bilge. **Türkiye’deki Tarihsel Anıtlar**, İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 1995.

Uçan, Ali. **Müzik Eğitimi Temel Kavramlar-İlkel yaklaşımlar,** Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara, 1994

Ünal, Ahmet. “Çivi Yazılı Hititçe Kaynaklara Göre Hititlerde ve Çağdaş Eski Anadolu Toplumlarında Müzik, Dans, Eğlence ve Akrobatik Oyunlar”, **I. Uluslararası Tarihte Anadolu Müziği ve Çalgılar Sempozyumu**, T.C Kültür ve Turizm Bakanlığı, Kültür Bakanlığı ve Müzeler Genel Müdürlüğü, DÖSİMM Basımevi, Ankara, 2004, ss. 98–118.

Ünal, Ahmet. **Hititler Devrinde Anadolu II**, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, Mart Matbaacılık, İstanbul, 2003.

Ünal, Ahmet. **Hititler, Etiler ve Anadolu Uygarlıkları**, Eti Bank Yayınları, İstanbul, 1999.

Ünal, Ahmet. “İple Tavana Tırmanan Hitit Mimarı”, **XXXIV. Uluslararası Assirioloji Kongresi**, 6-10/VII/1987-İstanbul Kongreye Sunulan Bildiriler, , Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Tarih Kurumu Yayınları XXVI. Dizi-Sa.3, Ankara, 1998, ss.39-46.

Woolley, C. Leonard. **Ur Excavation The Royal Cemetery**, Vol. II. Royal Cemetery, London, 1934.

Yıldırım, Tayfun. "Hüseyindede Tepesi'nde Bulunan İkinci Kabartmalı Vazoya Ait Yeni Bir Müzisyen", A New Musician Belonging to the Second Relief Vase Discovered at Hüseyindede Tepesi. **Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Dergisi**, cilt. 42, sayı.1–2, Ankara, 2002, ss.1–7.

Yıldırım, Tayfun ve Sipahi Tunç. "Yörüklü/ Hüseyindede Kazısı 1999: Mimari ve Küçük Buluntular", **Anadolu Medeniyetleri Müzesi 2000 Yıllığı**, T.C. Kültür Bakanlığı Ankara, 2001, ss. 312-313.

Yıldırım, Tayfun. "Hüseyindede Tepesi'nde Bulunan Yeni Bir Kült Vazosu", **V. Uluslararası Hititoloji Kongresi Bildirileri**, Çorum 02–08 Eylül 2002 – Acts of the Vth InternationalCongress of Hittitology, Çorum September 02–08, Ankara, 2002, ss. 761-778.

Yıldırım, Tayfun. "Eski Hitit Çağı'na Ait Yeni Bir Kült Vazosu", **Anadolu Medeniyetleri Müzesi 2005 Yıllığı,** T.C. Ankara Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Anadolu Medeniyetleri Müzesi Müdürlüğü, Sayı: XIX, Ankara, 2006, ss. 339-370.

Yıldırım, Tayfun. "Hüseyindede Vazosu", **Aktüel Arkeoloji**, Sayı:7, Graphis Matbaa, Edirne ,2008, ss. 56-65.

Yılmaz, Tuba. "Hititlerde Ritüelin Anlamı", İlkçağ Tarihi, **Toplumsal Tarih**, Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayınları, Sayı:129, Cilt:20. Ankara, 2004, ss. 30-35.

Yiğit, Turgut. "Hititçe Çivi Yazılı Metinlerde MUNUS (.MES) KAR. KID", Ankara Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi, **Tarih Bölümü Tarih Araştırma Dergisi**, Cilt.23 Sayı.33. Ankara, 2003, ss. 289-297.

Zeyrek, Turgut H. **“**Bursa Müzesi’nden Bronz Bir Tibia”, **Anatolia Dergisi**, Ankara, 2003, ss. 93–102.

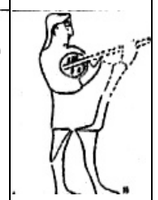
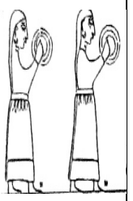
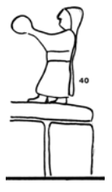
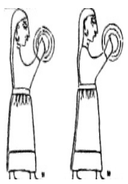
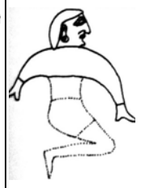
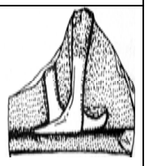
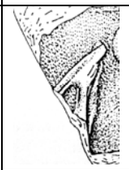
EKLER

EK 1: İnce Lir Örnekleri

M.Ö. 2600 ve M.Ö. 50 Yılları Arasında Yer Alan İnce Lir Örnekleri	
a. Mezopotamya ya da Suriye M.Ö. 2600–2300 b. Suriye M.Ö.2500–2400 c. Kamışlı, Kuzey Suriye M.Ö.2500–2300 d. Mozan Kuzey Suriye M.Ö. 2300–2200 e. Oylum Höyük, Anadolu M.Ö.2300–2000 f. Oylum Höyük, Anadolu M.Ö.2300–2000 g. Güney (?) Mezopotamya M.Ö.2200–2100 h. Tell ed-Der Mezopotamya M.Ö.2050–1950 i. Babil (?) Mezopotamya M.Ö.1950–1539 j. Beni Hassan, Mısır, yaklaşık M.Ö.1900 k. Syro-Kappadokia M.Ö.1900–1800 l. Kuzey Suriye M.Ö.1900–1700 m. Thebes, Mısır, yaklaşık M.Ö.1400 n. El-Amarna, Mısır yaklaşık M.Ö.1350 o. Kamid el-Loz Phoenicia M.Ö.1350–1300 p. Megiddo, Filistin M.Ö.1200–1150 q. Tel Batash Filistin M.Ö.1180–1000 r. Megiddo-Filistin, M.Ö.1050–1000 s. Nebo Dağı, Transürdün M.Ö. 1000–700 t. Kuzey Suriye (?) M.Ö.900–700 u. Phoenicia (?) M.Ö.900–700	v. Tell Halaf, Kuzey Suriye M.Ö.900–700 w. Tell Keisan, Filistin M.Ö.900–600 x. Idalion Kıbrıs M.Ö.850–750 y. Kuntillet 'Ajrud', M.Ö.850–825 z. Kourion Kıbrıs M.Ö.725–675 aa. Phoenicia (?) M.Ö.720–660 bb. Phoenicia (?) M.Ö.720–680 cc. Asur Mezopotamya yaklaşık M.Ö.700 dd. Zincirli, Güney Anadolu, yaklaşık M.Ö.700 ee. Zincirli, Güney Anadolu, yaklaşık M.Ö.700 ff. Karatepe, Güney Anadolu yaklaşık M.Ö.700 gg. Maraş, Güney Anadolu M.Ö.700 hh. Nineveh, Mezopotamya M.Ö. 704–681 ii. Nineveh, Mezopotamya M.Ö.668–627 jj. Samaria Filistin M.Ö.375–323 kk. Apulia Güney İtalya, Yaklaşık M.Ö.340 ll. Memphis Mısır M.Ö.304–30 mm. Kudüs Filistin M.Ö.300–50

Kaynak: Lawergren, 2005, s.22

EK 2: Hitit Vazoları Üzerinde Sahnelenen Müzik Aletleri, Müzisyenler ve Gösteri Yapan Figürler

İnandık 																
Büyük Hüseyindede Vazosu 																
Küçük Hüseyindede Vazosu 																
Boğazköy Vazosu 																
Alişar Vazosu																
Eskiyapar Vazosu																
Bitik Vazosu																

Kaynak: Yazar tarafından çizilmiştir.

ek s.2

EK 3: Kronolojik Cetvel (Bütün Tarihler Yaklaşıktır.)

	M.Ö.12.000	7000	4000	3000	2500	2000	1500	1000	750	600	300
ARKEOLOJİK DÖNEM	**EPİPALEOLİTİK**	**NEOLİTİK**	**ERKEN BRONZ ÇAĞI**			**O. BRONZ ÇAĞI**	**G. BRONZ ÇAĞI**	**DEMİR ÇAĞI**			
KUZEY MEZOPOTAMYA		Keramiksiz Neolitik; Hassuna Samarra Halef; Obeyt	Gavra; Uruk	Ninive 5	Akkad; Üçüncü Ur Hanedanlığı	Eski Assur; Şamşi-Adad Mari Mektupları	Mittani; Orta Assur	Geç Assur			Pers yönetimi
GÜNEY MEZOPOTAMYA		Obeyt	Uruk	Er Hanedan Ur Krallık Mezarlığı	Akkad; Üçüncü Ur Hanedanlığı	İsin-Larsa; Eski Babil	Kassir; Orta Babil	Geç Babil	Asur Egemenliği		Yeni Babil; Pers Yönetimi
LEVANT/FİLİSTİN Natuf		Keramik Öncesi Neolitik B; Halaf Obeyt	Nahal Mişmar Gömüsü; Uruk kolonileri	Mısır etkisi	Ebla; Amorit İşgalleri	Mısır etkisi; Hiksoslar	Mısır yönetimi; Deniz Halkları; Amarna mektupları İsrail Mittani; Hitit Fetihleri	İsrail Yahuda; Fenike,Arami Geç Hitit Devletleri	Asur fetihleri; Yahudilerin sürgünü ve dönüşü		Babil ve Pers Yönetimleri
İRAN/BAFRA KÖRFEZİ Deniz Düzeyinin Yükselmesi		Mezopotamya Etkisi; Obeyt Keramikleri; Susa A; Uruk Etkisi	Proto-Elam	Eski Elam; Godin III; Dilmun	Eski Elam; Godin III; Dilmun	Orta Elam	İranlı kavimlerin gelişi	Medler; Urartu ve Asur işgalleri	Medler; Asur işgalleri	Medler; Persler	Ahaemenid
ANADOLU MERKEZİ		Çatalhöyük	Erken Transkafkasya	Alaca Höyük mezarları	Asur Ticareti; Eski Hitit	Hitit İmparatorluk çağı	Urartular; Friglerin Gelişi	Lidyalılar; Frigler			Med ve Pers
DOĞU ANADOLU		Proto Karaz (KYAMK)	Erken Karaz		Geç Karaz	Proto-Urartu					

PROTO-NEOLİTİK ÇİFTÇİLER

Kaynak: Roaf, ,1996, s. 8