



www.dergipark.org.tr/rastmd



Genç Bilge
yayıncılık

ISSN
2147
7361

E-ISSN
2147
7531

RAST

Rast Müzikoloji Dergisi
Rast Musicology Journal

Cilt/Vol 10
No 3

DOI
10.12975

SONBAHAR/AUTUMN - 2022

Baş Editörler/Editors-in-Chief	
Scott McBride Smith - US and N. Fikri Soysal - Türkiye	
Yardımcı Editörler/Assoc. Editors	
Serkan Demirel- Türkiye	Tuğçem Kar - Türkiye
Şevki Özer Akçay - Türkiye	Serdar Erkan - Türkiye
Nuride İsmayilzade - Azerbaycan	Göknur Ege - Türkiye
Francesco Serratore - China	Kaya Kılıç - Türkiye
Uluslararası Yayın Kurulu/International Editorial Board	
Başak Gorgoretti - Cyprus	Kurt Bertels - Belgium
Miguel Berlanga - Spain	Marija Dumnic Vilotijevic - Serbia
Kamarsulu İbrayeva - Kazakistan	Ralf Martin Jäger - Germany
Ferran Escrivà Liorca - Spain	Alicia Maravelia - Greece
Suat Soner Erenözlü - Türkiye	Okan Murat Ozturk - Türkiye
Ertuğrul Bayraktarkatal - Türkiye	Özgecan Karadağlı - Türkiye
Vladimir Valjarevic - US	Pooyan Azadeh - Iran
Songül Karahasanoğlu - Türkiye	İşıl Altun - Türkiye
Safa Yeprem - Türkiye	Erhan Özden - Türkiye
Wayan Sudirana - Indonesia	Ahmet Hakkı Turabi - Türkiye
Ahmet Ozan Baysal - UK	Yevgeniya Ignatenko - Ukraine
Nilgün Doğrusöz - Türkiye	Nuri Güçtekin - Türkiye
Peter Körner - Türkiye	Rumiana Margaritova - Bulgaria
Mahmud Guettat - Tunis	Thomas Solomon - Norway
Kronig Richard - Switzerland	Süreyya Ağayeva - Azerbaycan
Janos Sipos - Hungary	Ivanka Vlaeva - Bulgaria
Martin Stokes - UK	Raziya Sultanova - UK
Ruhi Ayangil - Türkiye	Onur Ayas - Türkiye
Feza Tansuğ - Türkiye	Fırat Kutluk - Türkiye
Maria Ioannides - Greece	Abdullah Akat - Türkiye
Editör Asistanı-Sekreter/Editorial Assistant-Secreteria	
Po Sim Head - US	Hasan Said Tortop- Türkiye
Dil Editörleri/Language Editors	
Irina Barantsova - Ukraine	
Mizanpaj-Tasarım/Layout-Design	
İlhan Baltacı - Türkiye	

Genç Bilge Yayıncılık / Young Wise Publishing

ISSN-Ownership Office: Bahçelievler District 3015 St. No:9/1 Isparta, Türkiye.

Website: <http://genccilgeyayincilik.com/> Email: genccilgeyayincilik@gmail.comManagement-Publication Process Office: 63 - 66 Hatton Garden, Fifth Floor, Suite 23, EC1N 8LE, London, UK. Website: <https://youngwisepub.com/> Email: info@youngwisepub.com**Abstracting & Indexing**

Scopus, Sobiad, Ebsco Rilm

2022 Sonbahar Sayısı

Değerli yazarlarımız, hakemlerimiz, editörlerimiz ve okuyucularımız!

Rast Müzikoloji Dergisi, doğu ve batının keşisiminde müzik araştırmalarının yayınlandığı en çok takip edilen bilimsel platformdur. Editör kurulunda dergimize katkı sunmak için yeni arkadaşların katılımı için çok teşekkür ederiz. Rast Müzikoloji Dergisi'nin ilke ve politikalarının belirlenmesinde editor kurulundaki her bir akademisyenin katkısını önemsiyoruz.

İndeksleme çalışmalarımız devam etmektedir. TR DİZİN başvurumuzda ara değerlendirmede teknik konularda (Özet yerine Öz yazılması gibi) düzeltme istenmiştir. TR DİZİN'e kabul edileceğini umuyoruz. Ayrıca, Erih Plus, Index Copernicus indekslerine başvurularımızı yaptık.

Bu sayımızda müzik araştırmaları açısından çok kaliteli makaleleri sizlere sunuyoruz. Rast Müzikoloji Dergisi yayın kuruluna uluslararası katkının artması için sizleri davet ediyoruz. Çalışmalarınızı belirten CV'nizi rastjournaleditor@gmail.com adresine gönderiniz. Bu sayıda katkıları olan yazarlarımıza, editörlerimize, hakemlerimize ve mizanpaj editörümüze çok teşekkür ederiz.

Rast Müzikoloji Dergisi Editörlüğü

Autumn 2022 Issue

Dear authors, reviewers, editors and readers!

Rast Musicology Journal is the most followed scientific platform where music researches are published at the intersection of east and west. We thank very much to academics who participate in the editorial board for contributions to the journal. We value the contribution of each academician in the editorial board in determining the principles and policies of Rast Musicology Journal.

Our indexing efforts continue. In TR DİZİN evaluation process, corrections were requested on technical issues (such as writing "Öz" instead of "Özet"). We hope that our journal will be accepted to TR DİZİN. We submitted to the Erich Plus and Index Copernicus indexes also.

In this issue, we present to you very high quality articles in terms of music research. We invite you to increase the international contribution to the editorial board of Rast Musicology Journal. Send your CV included in your studies to rastjournaleditor@gmail.com. We would like to thank our authors, editors, reviewers and layout editor for their contributions to this issue.

Rast Musicology Journal Editorial

Cilt: 10 Sayı: 3 Hakemleri / Vol: 10 Issue: 3 Reviewers

Arben Berisha - Kosova

Ayten Babayeva - Azerbaycan

Fulya Soylu Bağçeci - Türkiye

Göknur Ege - Türkiye

Hüseyin Bülent Akdeniz - Türkiye

Khatira Hasanzade - Azerbaycan

Mevlan Maliqi - Kosova

Nihan Yağışhan - Türkiye

Peter Körner - Türkiye

Serdar Erkan - Türkiye

Vilma Tafani - Kosova

Vesel Nuhui - Arnavutluk



İçindekiler

329 - 344

Azərbaycan mۆzük folklorünün çeşitliliği bağlamında Nahçıvan bۆlgesinin dۆęün ritüelinin incelenmesi / Araştırma Makalesi

Günay Mammadova

345 - 363

Music as an inclusion tool: can primary school teachers use it effectively? / Research Article

Ardita Devolli & Shqipe Avdiu-Kryeziu

365 - 377

Klasik batı müziğinde kullanılan si bemol klarnet ekipmanlarının incelenmesi ve kullanım alanlarındaki farklılıklar / Araştırma Makalesi

Kaya Kılıç

379 - 394

The names of the musical instruments in the Turkish translation of Shota Rustaveli's Poem "The Knight in the Panther's Skin" / Research Article

Nona Nikabadze, Lile Tandilava & Maia Baramidze

395 - 412

Çağdaş dönem avangart trombon tekniklerinin kullanımı ve icrası üzerine bir analiz / Araştırma Makalesi

Sevgünur Tandoğdu Kılıç

413 - 430

Kosovo musicians' efficacy of using English language: internationalization of Albanian songs / Research Article

Teuta Agaj Avdiu, Shqipe Daku, Arta Tika Bekteshi & Besa Berisha

İçindekiler

431 - 447

*Türkiye Cumhuriyeti müzik inkılabına yöneltlen "ideoloji" eleştirileri üzerine
felsefi bir değerlendirme / Araştırma Makalesi*

Suat Soner Erenözlü

Azerbaycan müzik folklorünün çeşitliliği bağlamında Nahçıvan bölgesinin düğün ritüelinin incelenmesi

Günay Mammadova

Doç.Dr., Müzikolog, Nahçıvan Devlet Üniversitesi, Nahçıvan, Azerbaycan.
Email: gunaymammadova6565@gmail.com ORCID: 0000-0002-6072-7135

DOI 10.12975/rastmd.20221031 Submitted June 28, 2022 Accepted August 23, 2022

Öz

Bu makalenin amacı Azerbaycan müzik folklorünün önemli öğelerinden biri olan düğün törenlerinin Nahçıvan yöresine ait özelliklerinin kültürel ve müzikal açıdan incelenmesini amaçlamaktadır. Araştırma modeli, nitel araştırma yöntemlerinden durum çalışması ve doküman analizi tekniklerine uygun olarak tasarlanmıştır. Düğün türkülerinin derlenmesi ve Sibelius Music Notation Software programı ile nota analizleri yapılmıştır. Araştırmada, Nahçıvan bölgesinin seçilmesinin nedeni bölgenin folklorik özellikleri açısından zengin içeriğe sahip olması ve folklorik doğasının korunmasıdır. Araştırmada veri toplama araçları olarak ilgili dokümanlar ve görüşme yöntemi kullanılmıştır. Araştırmada Nahçıvan düğün ritüelinin öğeleri ve müzikal özellikleri ilgili kaynaklar ve görüşmeler ışığında sunulmuştur. Düğün ritüelinin unsurlarından icra edilen eserler müzikal açıdan analiz edilmiştir. Nahçıvan yöresi düğünlerinde; kız beğenme, söz kesme, elçilik, nişan, bayramlık, kız düğünü, kına gecesi, erkek düğünü, duvak töreni, el öpme aşamaları bulunmaktadır. Yalılı Dansı, yörenin önemli bir müzikal sembolüdür. Bu dans topluca yapılır, çeşitliliği ve dans ezgileri kendine özgüdür. Düğünlerde kültürel aktarımla günümüze kadar gelen oyunlar Köçeri, Tanzara, Tello, Galadan-galaya, Urfanı'dır. Araştırmada, Hakişta, Gülüm Hey, Kına Gecesi ve Gelin Uğurlama türkülerinin nota analizleri yapılarak sunulmuştur.

Anahtar Kelimeler

düğün müzikleri, düğün ritüeli, müzik folklorü, Nahçıvan Yöresi

Giriş

Her milletin eski geleneklerini ve kültürünü anlatan ulusal değerleri ve folkloru vardır. Halkların soykökünü ve etnokültürünü incelemek için folklorüne atıfta bulunarak fikir sahibi olmak mümkündür. Dünyanın en kadim milletlerinden biri olan Azerbaycan halkı milli geleneklerini ve folklorünü korumuş ve nesilden nesile aktarmıştır. Günümüzde folklor çalışmaları sosyal bilimlerinden önemli konularından biridir. Çünkü modern zamanda toplum geliştikçe, gelenekler ve alışkanlıklar değişip yenilenmekte, doğal olarak yeni gelenekler hayatımıza girmektedir. Bu durum folklorün giderek unutulmasına ve milli köklerden uzaklaşılmasına yol açabilmektedir. Bu nedenle geleneklerimizi korumak ve gelecek nesillere aktarmak için folklor örneklerinin araştırılması ve yayınlanması çok önemlidir. Bu çalışmada, zengin bir kültürel mirasa olan Nahçıvan bölgesinde düğünlerde icra edilen müzik, gelenek ve

görenekler ele alınmıştır.

Nahçıvan Bölgesi Hakkında

Nahçıvan Özerk Cumhuriyeti, 1924 yılında Azerbaycan Cumhuriyeti bünyesinde kurulmuştur. Nahçıvan'ın başkenti çok eski geleneklere ve asırlık bir tarihe sahiptir. Nahçıvan topraklarının batısı Türkiye Cumhuriyeti ile sınır komşusudur ve bu nedenle bazı geleneklerde benzerlikler vardır. Kafkasya'nın güneydoğusunda yer alan Nahçıvan, Araz nehrinin sol kıyısına yakındır. Nahçıvan topraklarında yapılan arkeolojik kazılar, ilk insanların 500-300 bin yıl önce yerleştiğini kanıtıyor (web 1). Nahçıvan dağlık bir bölgede yer alır ve sert bir iklime sahiptir. Nahçıvan topraklarında çok eski tarihi eserler vardır ve bunlar kültürün bir parçası olarak korunmaktadır. Nahçıvan toprakları coğrafi olarak Azerbaycan'dan uzak olduğu için sosyo-ekonomik ilişkilerde Türkiye Cumhuriyeti ile daha çok ilişkilidir.



Fotoğraf 1. Nahçıvan haritası ve manzaralar (web 2)

Nahçıvan Yöresi Müzik Folklornde Düğün Ritüeli

Bu kadar eski bir tarihe sahip olan Nahçıvan'ın çok eski gelenekleri vardır ve bu özellikler kültür alanına da yansımaktadır. Yazının konusu olarak verdiğimiz Nahçıvan düğün törenlerinin kadim geleneklere sahip olması buradan kaynaklanmaktadır. Nahçıvan'ın düğün törenleri eski geleneklere sahip olmasına rağmen, müzikologlar ve etnomzikologlar tarafından aratırılmamıtır. Nahçıvan düğün törenlerine sadece Azerbaycan düğünlerinin araştırılması bağlamında yaklaılmıtır. Azeri müzikolog Samira Azizova, Azerbaycan düğün törenlerini araştırırken Nahçıvan'da düzenlenen törenlere değindi ancak ayrıntılı bir inceleme yapmamıştır. Azizova'ya göre: "Düğün töreni folkloru, Türkçe konuşan halklar da dahil olmak üzere Azerbaycan halkının ortak genetik kökenlerini ve tören kültürünün gelişiminin tipolojik dzenliliklerini ortaya çıkarmaya hizmet eden bir faktördür." (Azizova, 2017: 25). Bu nedenle sunulan makale bu alandaki ilk bilimsel yaklaşımdır. Nahçıvan'da yaşayan insanlar eski geleneklere çok bağlılar ve bu nedenle modern zamanlarda bile birçok geleneği sürdürmeye çalışıyorlar. Nahçıvan düğünlerinde söylenen müzik ve Ŗarkıların kökleri eski örneklere dayanmaktadır. Düğün töreninin aşamaları bile eskisi gibi tutulmuştur. Nahçıvan düğünlerine çok sayıda insan katılır. Nahçıvan bölgesinin

orta kesimlerinde düğünler karma bir Ŗekilde yapılır, yani erkekler ve kadınlar birlikte katılırlar. Kırsal kesimde kadınlar ve erkekler törene ayrı ayrı katılırlar. Nahçıvan bölgesinde yapılan düğün törenlerine ait resimlerin internette çok az olduğunu da belirtmek gerekir. Bu aynı zamanda nüfusun dŖnce tarzıyla da ilgilidir ve internette resim yayınlamayı sevmezler. Bu nedenle makalede kullanılan bazı fotolar yazarın aile albümüne dayanmaktadır.



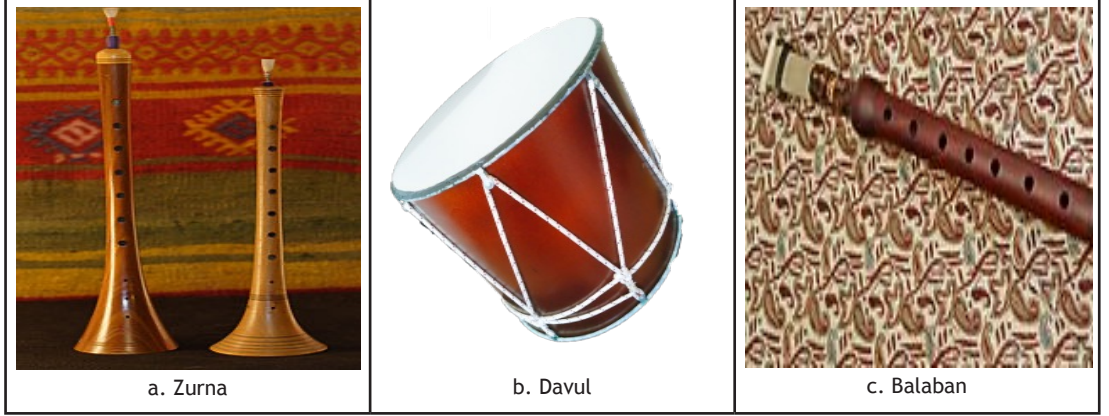
Fotoğraf 2. Nahçıvan'da düzenlenen nikah törenine gelin ve damadın giriŖi (web 3)

Nahçıvan Yöresi Düğünlerinde Müzik

Nahçıvan düğün törenlerinde düğünün ana unsuru müziktir. Bu dönemde milli bir halk çalgısı olan zurna özellikle tercih edilmektedir. Oldukça yüksek bir sese ve geniŖ bir ses yayılımına sahip olan zurna, ağırlıklı olarak düğün törenlerinde Yallı

icrası sırasında kullanılır. Zurna çalgısı siyah bir boğanın boynuzundan yapıldığı için halk arasında “kara zurna” olarak da adlandırılır. Zurna bir nefesli çalgıdır ve genellikle çok büyük değildir (web 4). Eski bir vurmali çalgı olan davul, Nahçıvan düğünlerinde de yaygın olarak kullanılmaktadır. Bu enstrüman

özellikle gelini babasının evinden çıkarırken ritmik bir oyunculuk yaratmak için gereklidir (web 5). Yumuşak ve melankolik bir sese sahip milli bir halk çalgısı olan balaban, Nahçıvan düğün törenlerinde de kullanılır (web 6).



Fotoğraf 3. Nahçıvan düğünlerinde kullanılan müzik aletleri (web 4, 5, 6)

Nahçıvan düğünlerinde müzisyenler eğitilmiş icracılardır. Düğün müzisyenlerinin profesyonel müzik eğitimi alması her zaman gerekli değildir. Ancak mükemmel bir müzik anlayışları vardır ve törenlerde çalınan müziğe aşinadırlar. Araştırmacı Bahlul Abdulla'ya göre “Düğün kutlaması özellikle gelin ve damadın dansıyla renklenir. Bey genellikle “Kazagi”, “Şalaho”, “Bagdaduru” ve benzeri, cesaret ve çabukluğu yücelten ve koreografik becerilerini gösteren dansları seslendirir. Gelinler genellikle popüler lirik dans “Uzundare”yi seslendirir.”

(Abdulla, 1990: 12). Müzisyenler genellikle açık havada halk dansı yaparlar. Genellikle lirik kadın danslarının yanı sıra kahramanlık erkek dansları da müzisyenler tarafından icra edilir. Müzikolog Saadat Abdullayeva, “Azerbaycan Halk Müziği Enstrümanları” kitabında düğün törenlerinde çalınan müziği şöyle anlatıyor: “Azerbaycan düğünleri halk oyunları açısından zengindir. Dans ezgileri, enstrümental müziğin temelidir. Burada her aşamaya özgü danslar kullanılır.” (Abdullayeva, 2002: 260).



Fotoğraf 4. Nahçıvan düğünlerinde müzik yapanlar (web 7)

Araştırma Problemi

Bu araştırmada, Azerbaycan folkloründe önemli bir yeri olan Nahçıvan yöresindeki düğün ritüelinin kültürel ve müzikal açıdan incelenmesi amaçlanmıştır. Araştırmanın problemi aşağıda belirtilmiştir.

- Azerbaycan'ın folklorik unsurlarından olan Nahçıvan Yöresi düğün ritüelleri ve düğünlerde icra edilen eserlerin müzikal özellikleri nelerdir?

Yöntem

Araştırma modeli, nitel araştırma yöntemlerinden durum çalışması ve doküman analizi tekniklerine uygun olarak tasarlanmıştır. Araştırmada, Nahçıvan bölgesinin seçilmesinin nedeni bölgenin folklorik özellikleri açısından zengin içeriğe sahip olması ve folklorik açıdan korunmasıdır. Araştırmada veri toplama araçları olarak ilgili dokümanlar ve görüşme yöntemi kullanılmıştır. Araştırmada Nahçıvan düğün ritüelinin öğeleri ilgili kaynaklar ve görüşmeler ışığında sunulmuştur. Düğün ritüelinin unsurlarında icra edilen eserler müzikal açıdan analiz edilmiştir. Eserlerin nota haline getirilmesinde Sibelius notasyon programı kullanılmıştır. Araştırmacı, Nahçıvan bölgesinde yaşayan yaşlılarla görüşmeler yapmıştır. Görüşmelerin transkripsiyonları yapılarak bulgularda sunulmuştur.



Fotoğraf 5. Araştırmacının Nahçıvan yöresinde yaşayan bir yaşlı ile görüşmesi

Görüşmelerden elde edilen bilgiler ilgili dokümanların incelenmesi ile elde edilen bilgileri destekleyici olarak kullanılmıştır. Görüşme yapılan kişiler kaynakçada eklenmiştir (bkz: kaynakça).

Bulgular

Nahçıvan Yöresi Düğün Ritüelinin Aşamaları ve İcra Edilen Müzikler

Bu bölümde Nahçıvan yöresi düğün ritüelinin aşamaları, bu aşamaların folklorik ve kültürel açıdan terimsel karşılıkları sırayla sunulmuştur.

Düğünün Elçilik Aşaması

Düğünün ilk aşaması elçilikle başlar. Birbirlerini gören ve hoşlanan iki genç (bazen gençler görücü usulü ile de tanıştırılırlar) ailelerine haber verirler. Beğenilen kız için ilk önce hanımlar (oğlanın annesi ve yakın akrabalarından biri) elçilik ederler. Kadınların ziyareti başarılı olursa, erkek evinin yaşlıları, “Evet” yanıtı almak için kız evine büyük elçilik için giderler. Bu sırada “Şirin Çay” töreni için toplananlar, “Evet” cevabından sonra özel bir şekilde hazırlanan çayı içerler.

Belge Töreni

“Belge” adı verilen törende kıza yüzük, yazma (eşarp) ve tatlı honçaları getirilir. Halkımız kırmızıyı sevinç, neşe ve mutluluğun sembolü olarak gördüğü için yazma genellikle kırmızı renkli olur. Erkeğin kız kardeşi veya yakın akrabalarından biri yüzüğü gelinin parmağına takar, yazmayı onun omzuna örter, bu sırada yüzüğü takana kız evi tarafından hediye verilir. Kız evinden biri damada yemek götürür ve hediyesini alır. Bazı yörelerde uygulanan bir adete göre, tatlının yarısı geline yedirildikten sonra diğer yarısı yemesi için damada götürülür.

Nişan Töreni

“Belge” töreninden kısa bir süre sonra büyük nişan töreni yapılır. Bu süre zarfında kız için alışveriş yapılır. Nişanlılık döneminde, düğüne kadar bütün bayramlarda, kıza “bayram payı” (bayramlık) götürülür: kıyafetler, mücevherler, çeşitli tatlılarla dolu honçalar (bohçalar) hazırlanır ve her bayrama özel ikramlar götürülür. Örneğin, Kurban Bayramı’nda boynuzlu koç, Nevruz’a özel geleneksel Nevruz tatlıları (şekerbura, baklava, badambura, goğal) vs. nişandan

sonra oğlan, misafir olarak davet edilinceye kadar kızın evine gitmez. Kızın ailesi oğlanı arkadaşları ve akrabalarıyla birlikte davet eder ve buna “ayakaçtı” denir.

Düğün Hazırlıkları

Bir süre sonra damadın en yakın akrabaları (çoğunlukla erkekler) düğünün gününü belirlemek için kız evine gider, düğün günü belirlenir ve düğün hazırlıkları başlar. Belirlenen zamanlarda önce kız, sonra erkek düğünü yapılır. Eski zamanlarda günlerce süren düğün töreni (genellikle cuma akşamları, cumartesi ve pazar dahil 3 gün sürerdi) artık mümkün olduğu kadar kısa (sadece bir gün) yapılmaktadır. Hatta bazen kız ve erkek düğünü aynı günde gerçekleştirilmektedir. Eskiden düğünden birkaç gün önce kadınlar ve kızlar erkek ve kız evinde toplanır, hamur yoğurur ve tandırda “toy çöreyi” (düğün ekmeği) denilen lavaş (yufka) pişirirlerdi. Bir çok yerde artık bu gelenek ortadan kalkmıştır.

Paltarbiçti Meclisi

Düğünün ilkgününde, kız evinde “Paltarbiçti”, “Parçabiçti”, bazı bölgelerde “Parça” olarak adlandırılan ve yalnızca kadınların katıldığı bir yapılı, damat tarafı küçük bir müzik grubu ile bu meclise katılır, geline aldıkları elbiseleri, mücevherleri getirir ve onları burada bulunan misafirlere gösterirdi. Ev akraba ve komşularla dolardı. Herkes yan yana dizilir ve töreni ilgiyle izlerdi. Gelen misafirler gelin için kimi kumaş, kimi hediye, kimi para getirirdi. Sırayla konuklara yaklaşan kadın “dizdayağı” (bahşiş) toplardı. Folklor söyleyicimiz Simuzer teyze o zamanları böyle hatırlıyor: “Bir araya gelip, bugün gelinin “Parça”sı olduğunu söylerlerdi. O zamanlar ne vardı? Bir kadın beline yazma bağlar, içini kuru dut, kayısı, iğde ile doldururdu. Yaklaştığı misafirler ona para verir, o da bunu yüksek sesle herkese duyururdu. Mesela, “Simuzer 5 manat” - deyip, parayı aldıktan sonra “Allah sizin bekarlarınıza da nasip etsin” diyerek o misafirin karşısındaki tabağa kuruyemiş koyardı. Toplanan para geline verilirdi.” (Kaynak kişi: Guliyeva Simuzer). Şimdi bu gelenekler bazı köylerde

devam etmekle beraber birçok yörede artık uygulanmamaktadır. Ortadan kalkan başka bir gelenek ise, düğünden önce erkek tarafının kızın annesine “Süt hakkı” ve ya “Başlık” denilen bir para vermesidir. Kız tarafı bu paraya çeyiz hazırlardı.

Düğünün bir takım komik, esprili gelenekleri de vardır. Bunlardan biri “Gazanaçdı” denilen adettir ki, düğün günü aşçı yemeği servis etmeden önce “Kazanın kapağı açılmıyor”- diye damadın yakınlarına seslenir, bu zaman kapağın açılması için damadın babası veya amcası yemek kazanının kapağının üzerine “nemer” (para, bahşiş) atarlar.

Kına Gecesi Töreni

Erkek düğününden bir veya birkaç gün önce, düğün geleneklerimizin en ilginç olarak kabul edilen “Kına Gecesi” (“Hınayahdı”) yapılı. Kına gecesi müzik çalınır, misafirler yiyip içer ve eğlenirler. Bu sırada çeşitli türküler ve oyunlar oynanır. Oğlan evinin genç ve yaşlıları, erkek ve kadınları büyük bir kasede demlenen kınayı kız evine getirirler. Kına honçasını getirene hediye verilir. Hazırlanan kınayı gelin dahil herkes eline, parmaklarına sürer.

Kınada Okunan Türküler

Kına töreni sırasında her iki taraftaki insanların söyledikleri “Hakıştalar” (aynı zamanda “hakuşka” olarak da bilinir) özellikle ilgi çekicidir. Nahçıvan’da yaygın olan merasim müzik folklorünün örnekleri arasında halk türkülleri ve bunların arkaik türleri olan “Hakıştalar” ve “Gülüm heyler” yöresel folklorün araştırılmasında özel bir öneme sahiptir. Bu şarkı-dansların baş icracıları, düğüne veya halk şölenlerine toplanan genç kızlar ve kadınlardır. “Hakıştalar”ı icra eden hanımlar iki gruba ayrılarak karşı karşıya gelir ve deyişme (atışma) başlar. Hakıştalar okunurken genellikle müzik çalmaz. Raksın ritmini el çırparak tutarlar. Resitatif bir üslupla, atışma şeklinde söylenen komik, mizahi sözleri olan hakıştalar ile kına merasimi daha da eğlenceli bir hal alır.

Baxçamızda nar şirin, gülüm hey,
Heyva şirin, nar şirin, gülüm hey,
Sağ olsun gohum-gardaş, gülüm hey,
Hamısinnan yar şirin, gülüm hey.
(Azerbaycan folkloru antologiyası, 1994: 294).

Armut ağacı haça,
A gülüm hey, gülüm hey.
Elim ilişdi saça,
A gülüm hey, gülüm hey.
İgid ona demişem,
A gülüm hey, gülüm hey.
Sevdiyin ala, qaça,
A gülüm hey, gülüm hey.
(Kaynak kişi: Eminova Meleksima).

Bölgenin müzik folklorunda “Hakişta” ve “Gülümheyler”in yaygın bir şekilde popüler olması, Nahçıvan’ın zengin kültürel mirasını, folklor ortamının varlığını göstermekte ve türlerinin çokluğunu ve çeşitliliğini

gerçeklerin diliyle bir kez daha teyit etmektedir. Şunu da özellikle belirtmek gerekir ki, “hakiştalar” Nahçıvanın hemen hemen her yöresinde okunuyorsa, “gülüm heyler” esasen Şerur ve Şahbuz yörelerinde rastlanmaktadır.

Kına Gecesi Adetleri

Kına gecesi, gelin tarafı da damat için kına hazırlar ve damat honçası ile birlikte oğlan evine gider. Damadın annesi, damat honçasını getiren kıza bir hediye verir. Gelinin yakınları damatla oynar ve herkes damada “şabaş” (para) verir. Burada çeşitli yallılar (halk oyunları) oynanır. Bunların en ünlüsü “Bey Yallısı”dır. Bu dansın damat tarafından herkesle birlikte icra edilmesinden dolayı “Bey Yallısı” ismi verilmiştir. Sıradan günlerde halk arasında bir söz vardır: “Kına gecesi mi, neden uyumuyorsunuz?” Bu ifade, kına gecelerinin uzun ve sabaha kadar sürdüğünün bir işaretidir. Kına gecesinde gece yarısına kadar müzik çalar, çeşitli türküler ve o zamanın popüler şarkıları söylenir, gençler dans ederlerdi.



Nota 2. “Kına Gecesi” türküsü (notaya alan G. Mammadova)

Girdim beyin otağına,
Honçasın goydum yanına.
Gadan bibinin canına,
Bey duran oğlan, sene gurban olum,
Tel vuran oğlan, sene gurban olum.

Toy evine gelen kızlar, gelinler,
Siz de deyin, toya gelen oynasın.
Adını demirem, elden ayıpdır,
Gemzesi bağrımı delen oynasın,
Siz de deyin, toya gelen oynasın.

Göy at gelsin enişden,
Sinebendi gümüşden.
Hamının subayına qismet,
Honçadaki yemişden.

(Kaynak kişi: Guliyeva Simuzer).

Kına gecesinde genelde uyunmaz, herkes uyanık kalır, düğün için hazırlık yapıldı. Aynı zamanda, özellikle gençler fıkralar anlatır, çeşitli şakalar yapar ve birbirleriyle eğlenirlerdi. Kına gecesinde eğer biri uyursa, diğerleri onu yatağa diker, ocağın

kl (is) alıp yüzüne sürer, üzerine su döker vs. komik eylemler gerekletirirlerdi. Kadınlarnın kına gecelerinde erkek kıyafetleri giyip kendilerini tanınmaz hale getirerek seyircileri eğlendirmeleri de eski bir mizah geleneğidir. Kına gecesinde, oğlan evinden kız tarafı yakınlarının, aynı zamanda, kız evinden oğlan tarafı yakınlarının her hangi bir eşyayı alması da akadır. Ayrıca geleneğe göre kına gecesini damat sağdıç ve solducu ile birlikte, gzlice kız evine gider, bir tavuk çalar, tavuğu kesip piirir ve yerler.

“Gelinin Baba Evinden Gitmesi” Töreni

Eskiden gelini baba evinden almaya damat gitmezdi. Damadın babası başta olmak üzere ailenin büyükleri, tüm yalı geç, herkes gelini baba ocağından yeni evine götürmeye giderlerdi. Bu sırada damat, sağdıç ve soldula birlikte evin çatısında beklerdi. Ama günümüzde gelini baba evinden çıkarmaya herkesle birlikte damat da gitmektedir. Gelin kapıdan çıkarken baının üstünde Kur’an-ı Kerim tutulur, gelin onun altından geçer.



Fotoğraf 6. Gelinin baba evinden gitmesi töreni (araştırmacının kişisel arşivi)

Bundan sonra kız tarafından erkek çocuklardan biri kapıyı keser ve gelini götürmelerine izin vermez, damadın babasından bahi alır ve çekilir. Buna “apıkesdi” denir. Bazı yörelerde damadın en yakın akrabalarından yalı birisi, bazılarında da geç bir adam gelinin beline kırmızı kuşak bağlar. Kuşağı  defa gelinin baından ve ayaklarının altından geçirir, her defasında salavat getirir, “Allahümme sallı alâ Muhammed’in ve alâ âli Muhammed” der ve üçüncü syleyiinde kuşağı gelinin beline sıkıca bağlar (Kaynak kişi: Seyidov Mirmhsn). Bu ise gelinin gittiği yeni eve bağlı olması anlamını taşır. Baba, kızını hayır dua ve nasihatle uğurlar. Gelin için, kız tarafından geç kızlar ayna ve kırmızı kurdele ile süslenmiş bir lamba tutarlar. Damat tarafı yakınları müzik eşliğinde dans eder.

Gelinin Uğurlama Töreninde Müzik

Daha eski zamanlarda düğünlerde arkı okuma adeti yoktu. Düğünlerde esasen 2 zurna ve davul (nağara) eşliğinde insanlar çeşitli halaylar, halk dansları icra ederlerdi. Tahminen son 50-60 yıl öncesinde düğünlerde arkı okumak artık moda olmuştur. Gelini baba evinden götüren zaman damat tarafı yakınları müzik eşliğinde dans eder, “Aparmağa gelmiik”, “Yol aın gelin gelir”, “Ay mübarek” gibi şarkılar syerler. Bu zaman, müzik grubu ağırlıklı olarak garmon, nağara ve klarnetten oluşur.

Aparmağa Gelmiik arkısının Müzikal Analizi

Moderato

A - par - ma ğa gl - mi - Ŗik, Ŗal al - ma - ğa gl - mi - Ŗik. Oę - la - nın a - da - mı - yıq,

7

a - par - ma - ğa gl - mi - Ŗik, oę - la - nın a - da - mı - yıq, a - par - ma - ğa gl - mi - Ŗik.

Nota 3. Nahçıvan düğünlerinde okunan “Aparmağa Gelmitik” arkısının nota analizi

“Aparmağa Gelmişik” şarkısı fa Segah, 6/8-lik metrik ölçü, “Moderato” tempoda, aynı zamanda neşeli ruhdadır. Şarkının biçim yapısı böyledir: 4+4+4. Burada periyot üç cümleden oluşmuştur. İkinci cümle birincinin tekrarıdır.

Yol Açın Gelin Gelir Şarkısının Müzikal Analizi

Andantino

7 Ay yol-la-ra gül dö-şa- yin, yol a-çın, gə- lin gə- lir, gül ol- sun, gül- dön- ge- yin,

12 ay yol a- çın, gə- lin gə- lir. Qar- da- şın gül to - yu- dur, yol a- çın,

gə- lin gə- lir, Mü- ba- rək ol- sun! "De- yin, yol a- çın gə- lin gə- lir.

Nota 3. Nahçıvan düğünlerinde okunan “Aparmağa Gelmişik” şarkısının nota analizi

Gelinin Damat Evine Gelmesi Töreni

Düğün günü geline kendisi ile birlikte götürmesi için baba evinden beyaz veya kırmızı renkli yumurtlayan tavuk hediye edilmesi geleneği de yaşatılan adetler arasındadır. İnanca göre o tavuk kesilmez, eceli ne zaman gelirse kendiliğinden ölür. Çoğu zaman evin avlusunda gelin için kurbanlık bir koç kesilir. Bu sırada damat yakın arkadaşları (sağdıç ve solduc) ile evin çatısına çıkar ve gelinin başına kırmızı elma ve küçük şekerler atar. Çocuklar, gençler, herkes atılan bu şekerlerden evine götürmek ister, şekerlerden yiyecek olanlara da düğün ve mutluluk nasip olacağına inanırlar. Gelin, damat evinin kapısına geldiğinde, kırması için onun ayağının altına bir tabak koyarlar. Bunun anlamı çeşitli şekillerde yorumlanır: nazar kırmak, kötü ruhları uzaklaştırmak ve aynı zamanda gelinin kendi gücünü göstermesi anlamına gelir. Eve girdikten sonra gelinin oturması için ayrı bir sandalye konur. Kayınpeder ve kayınvalide ona “Hoşgeldin” derler. Gelin “çokbilmiş” çıkarsa sandalyeye oturmaz ve etraftakiler damadın annesine “Bahşış verin, gelin otursun.” diye seslenirler. Damadın annesi geline “helet” (bahşış) - para, altın veya herhangi bir hediye verir ve buna “dizdayağı” denir.

Damat Evinde Müzik

Damat evinde akşamdan müzik çalınır,

kızlar, gelinler ve erkekler çeşitli dansların eğlenceli ritimleri eşliğinde dans eder, yallı oynarlar. Müzikolog M.İsmayilov, dans ezgilerini tempo ve ritmik karakter bakımından türlere ayırmıştır. “Günlük yaşamda, yani, düğünlerde, ziyafetlerde, halk şenliklerinde, eğlencelerde vs. yerlerde icra edilen danslar ritmik karakterlerine, melodilerine ve hareket hızlarına göre ağır-orta, hafif-ritmik ve Gaytağı gibi hızlı ve tempolu danslar olarak ayrılmaktadır” (İsmayilov, 1984: 44). Bilim insanı, “Mirzeyi”, “Turacı”, “Uzundere” gibi ağır ve yumuşak oyunların yaşlılar tarafından, “Terekeme”, “Brilyant”, “Ceyranı” gibi hafif ve ritmik dansların genç erkek ve kızlar, “Gaytağı”, “Gazağı”, “Hançobanı” gibi hızlı ve tempolu dansların ise sadece genç erkekler tarafından oynandığını belirtmektedir.

Nahçıvan Düğünlerinde Önemli Bir Folklorik Sembol: Yallı Dansı

Nahçıvan halk oyunlarının arzları ve şekilleri de rengarenktir. Burada ayrıca erkeklerin oynadığı veya erkeklerin katılımı olmadan yalnızca kadınların oynadığı oyunlar da mevcuttur. Halk oyunları içerisinde solo danslar, iki erkek veya iki kadının birlikte gerçekleştirdiği danslar oyunlar, grup ve toplu şekilde oynanan oyunlar da vardır ki, onlar karakter, tempo ve melodi bakımından farklılık içerir. Özellikle çeşitli törenlerde

ve düğünlerde icra edilen danslara köy folklor muhitinde zurna, balaban ve tulum, şehir ortamında ise ayrı ayrı halk müzik çalgıları eşlik eder. Dansların niteliğine göre milli müzik enstrümanlarından tar, balaban, nağara (davul), goşa nağara, klarnet, zurna vb. enstrümanlar yaygın olarak kullanılmaktadır. Nahçıvan düğünleri Yallı dansı olmadan düşünülemez. Yallı, Nahçıvan'ın müzik sembolü olarak kabul edilir. Bu nedenle düğünün bitmesine yakın kadın erkek, genç, yaşlı, omuz omuza herkes yallı oynar.



Fotoğraf 7. Nahçıvan düğünlerinde yallı dansı (araştırmacının kişisel arşivi)

Yallılar, tür çeşitliliği ve performans özellikleri bakımından diğer dans türlerinden farklıdır. Yallı (yallı Türkçe'de halay'a karşılık gelir) danslarının müzikal yapısının metro-ritmik özellikleri birbirine benzese de, her birinin metrik boyutlarındaki ölçü içi ritmik formüllerin farklı şekilleri bu türün niteliğini, çeşitliliğini ve çok yönlülüğünü kanıtlamaktadır. Yallı danslarının toplu dans türüne ait olması, bu janrın daha eski geleneklerden süzülüp geldiğini göstermektedir. Her bir yallı, melodik dil özellikleri ve dans sırasında yapılan ayak hareketlerinin çeşitliliği, aynı zamanda ulusal özelliklerden kaynaklanan lad-makam, entonasyon rengarekliği ve ritmik yapısı nedeniyle birbirinden farklıdır. Bu alanda yapılan araştırmalar, Nahçıvan'ın kadim geleneğinden miras kalan yallı müzik

örneklerinin komşu ülkelerde - Urmiye, Kars, İğdır ve diğer bölgelerde yaygın olduğunu kanıtlamaktadır. “Köçeri” (“Göçebe”), “Tanzara”, “Tello”, “Galadan-galaya”, “Urfanı”, “Qaz qazı” ve diğer Yallılar, eski çağlardan beri düğünlerimizin en çok oynanan danslarından olmuştur. “Yallı, toplu dans olduğu için insanlarda neşeli bir ruh hali uyandırır. Ayrı ayrı törenlerde icra edilen yallılar her zaman halk tarafından memnuniyetle karşılanmış ve icraları sadece Nahçıvan'da değil, tüm Azerbaycan'da bir gelenek haline gelmiştir. Yallı'nın tür özellikleri incelendiğinde psiko-emosyonel yönleri bakımından halk arasında bir tür toplu düşüncüyü, nezaket hislerini, samimiyyeti ve ulusal birlik tefekkürünü oluşturduğu sonucuna varılabilmektedir.” (Mammadova, 2012: 74).

“Duvaggapma” Töreni

Nahçıvan'da düğünün ertesi günü damat tarafı “Duvaggapma” (Duvak) denen bir merasim düzenler, hem damadın, hem gelinin yakın akrabaları (gelinin annesi hariç) bu törende iştirak ederler. Onlar günün özel yemeklerinin - “Ziratov”, “Gayganag” gibi tatlı ikramların yanı sıra gelinin çeyizini getirirler. Ayrı bir sandalyede oturan gelinin başına küçük nişanda getirilen kırmızı eşarp veya yazma örtülür. Erkek evinden bir kadın, meyve ağacından bir dal alır, gelinin başındaki eşarbin iki ucunu toplar ve şöyle der: “Gelin geldi, ne getirdi? Gelin, yanında üç şeyle geldi: biri uzun, biri kısa, biri kalın. Uzun onun ömrü, kısa onun dili, kalın onun mal varlığıdır.”



Fotoğraf 8. “Duvaggapma” töreninde gelin (araştırmacının kişisel arşivi)

Türkiye’de de “duvak” töreni yapılıyor. Müzikolog E. Eroğlu bu konuda şunları yazıyor: “Düğünün en son safhası olan “duvak” töreni, gelinin bekaretini, iffetini, çiftlerin karı-koca olmasını ifade eden bir törendir. Genellikle düğünün ertesi günü tertip edilen “duvak” törenine gelenlere yemek ikram edilir, yöreye has çalgılar eşliğinde türküler söylenir, oyunlar oynanır. “Duvak” genel olarak, hem kız, hem de erkek tarafından bayanların katıldığı, ortak bir eğlence görünümündedir. Evlenme gelenekleri dizisi duvak günüyle sona erer.” (Eroğlu, 2014: 275).

“Duvaqqapma” Şarkısının Müzikal Özellikleri

Ardından diyalog şeklinde “Duvaqqapma” şarkısı okunur. Nahçıvan folklorunda törenlerde yer alan birçok ezgi, sade müzik türü şeklinde, çalgı eşliği olmadan söylenir

ve bu da töreni daha ilginç yapar. Müzikal folklorun bölgesel özelliklerine ve rengarenk geleneklerinden kaynaklanan türün doğasına bağlı olarak merasim şarkıları arasında, özellikle düğün törenlerinde diyalog şeklinde olan şarkılara sıklıkla rastlamak mümkündür. Duvak törenine özel müzisyenler davet edilmediği için danslar yapılmaz, ancak şarkılar koro şeklinde törene toplananlar tarafından seslendirilir. Burada duvak merasimine özel olarak söylenen şarkının metin yapısı poetik-anlamsal yapısına göre ikiye ayrılır. Gelinin imajını yaratan ve onun dilinden konuşan sunucu, “Hanı atam? Hanı anam? Hanı Mirzem? Yoktur gardaşım (erkek kardeş), yoktur bacım (kız kardeş)” ifadeleri ile diyalogu başlatınca damadın akrabaları onu teselli ederek “Gayınatan (kayınpeder) senin atan, gayınanan (kayınvalide) senin anan” gibi ifadelerle gelinin yeni evinde, yeni hayatına başlamasını alkışlarla karşılarlar.

Moderato Not yazısı: G. Məmmədova

Gəlin de yər: Hanı a tam, Qo yu nu qu zu ya qa tam? Qayna tan sə nin a tan, ay gə lin

8 xoş gəl din, xoş gəl din. Bizim e və tuş gəl din tuş gəl din Gə lin de yər: Hanı Mir zəm söz lə ri mi

16 ya zıb dü zəm. Dağ lar da ə ki lib mər zə, Gö yə rib xal xı b dı di zə. Bə yük qaynın sə nə mir zə, Bə yük qaynın

24 sə nə mir zə Ay gə lin xoş gəl din xoş gəl din Bi zim e və

29 tuş gəl din tuş gəl din Gə lin gəl di nə gət di? Yorğan la dö şək gət di.

Nota 5. “Duvaggapma” töreninde okunan “Hoş Geldin” şarkısının nota analizi (notaya alan G. Mammadova)

“Hoş Geldin” Şarkısının Müzikal Analizi

“Hoş Geldin” şarkısı 6/8-lik ölçü, “moderato” tempo, orta kısım 2/4 ölçüye gider, “moderato” tempo. Melodi çok basit. Şiirin metni değişse de melodi çok az değişir. Şarkının esas melodisi 4 ölçüden ibarettir. Bu şarkı neşeli tonlamalar açısından zengindir. Şarkının melodik planı aslında iki bölümden

oluşmaktadır. Diyalog tarzında olan şarkı gelin ve damadın akrabaları arasında geçen bir soru cevap şeklindedir. Gelinin okuduğu melodi 4, onu karşılayanların melodisi ise 8 ölçüden ibarettir. Ardından ikinci kısım 4+8 yapısı ile devam ediyor. Şarkıda 6/8 ve 2/4 metrik ölçülerin sırayla geçmesi görünüyor. Sonda söylenen 6 ölçülü melodide, damat

tarafı sevinçlerini ve tebriklerini koro şeklinde “Gelin, hoşgeldin, hoşgeldin, bizim eve tuş geldin, tuş geldin” sözleriyle ifade ediyor.

Şarkı bittiğinde bir erkek çocuk gelinin başındaki duvağı alıp kaçar, onu damada verir ve bir hediye alır. Bazı bölgelerde duvağı kaçıran çocuk onu meyve veren bir ağacın başına atar ki, gelin oğullu-kızlı olsun. Daha sonra damat tarafı, “Gelin geldi, ne getirdi?” sorusuyla meclisin sunucusuna soru yönelterek onu yeniden diyaloga davet ederler. O da gelinin getirdiği çeyizleri sırasıyla herkese gösterir. Düğünden üç gün sonra gelin, kocasıyla birlikte babasının evine gider, buna “elöpdü” denir. Genç aile, anne ve babanın elini öperek bir kez daha onların hayır duasını alır ve onlara minnet ve saygılarını sunarlar.

Ayagaçdı Meclisi

Düğünden kısa bir süre sonra gerçekleşen “ayagaçdı” meclisinde, önce gelinin ailesi, damadı ve aile üyelerini davet eder, sofrayı süsler, onları onurlandırır, her aile üyesine hediyeler verir ve daha sonra aynı adeti damat tarafı gelinin yakınları için gerçekleştirir. Bu gelecekte akrabaların birbirleriyle dostça ve samimi bir ilişki kurabilmeleri için yapılıır.

Sonuç

Bu araştırma, Nahçıvan yöresi düğün ritüelleri, aşamaları, icra edilen eserlerinin müzikal analizinin yapıldığı bir araştırmadır. Nahçıvan yöresinin düğün törenleri şu aşamalardan oluşur:

- Düğünün Elçilik Aşaması
- Belge Töreni
- Nisan Töreni
- Düğün Hazırlıkları
- Paltarbiçti Meclisi
- Kına Gecesi Töreni
- Gelini Uğurlama Töreni

- Gelinin Damat Evine Gelmesi Töreni
- “Duvaggapma” Töreni
- Ayagaçdı Meclisi

Makaleyi yazarken çeşitli kaynak kişilerle görüşmelerde ve araştırmacı olarak katıldığım ve gözlemlediğim düğünlerde bu aşamaları takip ettim ve sırasını listeledim. Nahçıvan bölgesindeki düğün törenlerinde geleneklerin korunması, yaşlıların genç nesillere öğretmesinden kaynaklanmaktadır. Düğün törenlerinde söylenen şiirler, şarkılar ve müzikler sözlü olarak korunur. Yaşlılarla yapılan görüşmelerden yola çıkılarak Nahçıvan’da yapılan düğün törenlerinin özellikleri belirlenmiş ve makale çerçevesinde incelenmiştir. Makale, düğün törenlerinde okunan şiirlerin sevinç ve kutlama duygularıyla dolu olduğunu ve ağırlıklı olarak lirik aşk temalarıyla ilgili olduğunu belirledi. Düğün şarkılarının yapısı basittir ve genellikle aynı melodik malzemenin tekrar tekrar tekrarlanmasına dayanır. Genellikle melodinin tekrarı kısmen değiştirilir. Düğün törenlerinde söylenen şarkıların başlıca özellikleri şunlardır:

- Nahçıvan bölgesindeki düğün törenleri arasında en önemli aşamalar Nişan töreni ve Hınayahdi törenidir. Bunlar düğün hazırlığının en önemli kısımlarıdır.
- Düğün törenlerinin aşamalarına bağlı olarak şarkıların içeriği ve melodisi farklıdır. İlk aşamada söylenen müzik sadeliği ile ayırt edilse de, melodiler yavaş yavaş karmaşık hale gelir. Müziğin en zengin örnekleri “Hınayahdı” töreninde bulunabilir.
- Ağırlıklı olarak yallılar, halk dansları veeski türküler hakimdir. “Vağzalı”, “Şalaho”, “Terekeme” dansları, “Köçeri”, “Tanzara” yallıları, “Hoş geldin” gibi türküler daha sık söylenir. Yani, her tören için tipik olan müzikal numaralar vardır.
- Araştırma sırasında törenlerde söylenen bir kaç türkü yaşlılardan

öğrenilmiş ve tarafımdan yazıya dökülmüştür.

➤ Notalama sırasında şarkıların ritim ve melodilerinin benzerliklerine göre farklılık gösterdiği ve bu şarkıların hafızasını belirlediği belirlenmiştir.

Nahçıvan halkı geleneklere çok bağlıdır ve bu nedenle uzun yıllar düğün törenlerine ilişkin tüm aşamalar birkaç değişiklikle korunmuştur. Eskilerin anlattıklarıyla karşılaştırsak, bu geleneklerin korunduğunu ve bu geleneklere olan güvenin günümüzde bile hissedildiğini görüyoruz. Düğün genel kültürün aktarımında önemli bir unsur olduğu gibi müzik kültürünün de aktarımı açısından önemli bir unsur olduğu bu araştırmada görülmüştür.

Öneriler

İlerideki Araştırmalara Yönelik Öneriler

Bu araştırma, Nahçıvan yöresindeki düğün geleneği ile müzik eserlerinin derlenmesini sağlamıştır. İlerideki araştırmalarda Nahçıvan'ın farklı bölgelerindeki düğün ritüeli ve icra edilen müziklerde ve müzik enstrümanlarında farklılaşma olup olmadığı araştırılabilir.

Araştırmada 4 kişiden görüşmelerle veriler alınmıştır. İlerideki araştırmalarda deneyim ve bilgiye sahip olan daha fazla kişilerden bilgiler alınabilir. Müzik eserleri ile ilgili detaylı bilgilere ulaşmak için düğün icra eden kişilerle de görüşmeler yapılabilir.

İncelenen dokümanlar bu alandaki yazılı kaynaklar olup, geçmişteki gazete, dergi, devlet kayıtlarının da incelenmesi sağlanabilir.

Uygulamacılara Yönelik Öneriler

Antropolog ve kültür araştırmacılarının ve müzisyenlerin bu alanda yapmış olduğu araştırmaların sergilenmesi ve tanıtımlarının yapılması ile bu alandaki araştırmaların paylaşımı ve aktarımında işbirliğine gidilebilir.

Düğün ve düğündeki müzik kültürünün

özelliklerinin araştırılmasına yönelik araştırma projeleri yapılabilir ve desteklenebilir.

Teşekkür

Yoğun çalışmalarım sırasında bana yardımını esirgemeyen Prof. Dr. Gülnaz Abdullazade'ye, Şahbuz Kültür Şubesi Müdürü Mübariz Aliyev'e, Ordubad Kültür Şubesi Müdürü Azer Mammadov'a, Venend Kültür Evi Müdürü Elnure Hacıyeva'ya, Dırnis Kültür Evi Müdürü Raziyye Bağirova'ya, kaynak kişiler bölümünde isimleri geçen söyleyicilere ve her zaman bana destek olan aileme sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum!

Kaynaklar

Abdulla, B. (1990). *Azerbaycan merasim folkloru ve onun poetikasi. (Azerbaycan müzik folkloru ve poetikasi)*. Bak: Elm.

Abdullayeva, S. (2002). *Azerbaycan xalq çalgı aletleri: tarixi-orqanoloji tedqiqat. (Azerbaycan halk müzik aletleri: tarixi-organoloji araştırma)*. Bak: Adiloğlu.

Azizova, S. (2017). *Azerbaycanda toy merasimlerinde musigi folklorunun tedęigi. (Azerbaycan düğün törenlerinde müzikal folklor alıması)*. Yayım lanmamı Doktora Tezi, Bak Müzik Akademisi, Bak.

Behmenli, R. (2002). *Azerbaycan xalq regsleri (Azerbaycan halk dansları)*. Bak: Adiloğlu.

Eroğlu, E., & zkanat, Z. (2014). Unutulmaya yüz tutmuş bir gelenek "duvak töreni". *Trk International Language Literature and Folklore Researches Journal*, 1(3), 272-278.

İsmayilov, M. (1984). *Azerbaycan xalq musiqisinin janrlari (Azerbaycan halk müziğinin türleri)*. Bak: İiq.

Ferzeliyev, T., & Qasımlı, M. (1994). *Azerbaycan folkloru antologiyası (Azerbaycan folklor antolojisi: Nahçıvan folkloru)*. Bak: Sabah.

Mammadova, G. (2012). *Nahçıvan musigi folkloru (Nahçıvan müzik folkloru)*. Bak: ADPU.

Nahıvanda toy adetleri, (2012). Xalq Cebhesi Gazetesi.

Rstemov, S. (2005). *Azerbaycan xalq mahnıları (Azerbaycan halk arkıları)*. Bak: nder.

Rstemov, S., Emirov, F., & Quliyev, T. (1981). *Azerbaycan xalq mahnıları (Azerbaycan halk arkıları)*. Bak: İiq.

Görüşme Yapılan Kişiler:

Guliyeva Simuzer İbrahim gızı. Nahçıvan, Kengerli/ Gıvraq.

Seyidov Mirmhsn Mirmekur oğlu. Nahçıvan, Ordubad/Bilev.

Eminova Meleksima Ali gızı. Nahçıvan, erur/ Yukarı Yayı.

Seyidova Ksn Rıza gızı. Nahçıvan, Kengerli/ Büyükdüz.

Web 1

https://az.wikipedia.org/wiki/Nax%C3%A7%C4%B1van_Muxtar_Respublikas%C4%B1

Web 2

https://az.wikipedia.org/wiki/Nax%C3%A7%C4%B1van_Muxtar_Respublikas%C4%B1

Web 3

<https://cdn.musavat.com/news/thumbnaill-s/18ddeea4cf8ad314af455ac476c3e36a.jpg>

Web 4

<https://az.wikipedia.org/wiki/Zurna>

Web 5

<https://az.wikipedia.org/wiki/Na%C4%9Fara>

Web 6

<https://az.wikipedia.org/wiki/Balaban>

Web 7

<https://stringfixer.com/files/257451048.jpg>

Yazarın Biyografisi



Doç.Dr. Günay Mammadova (Günay Abbas gızı Mammadova), 1980 yılında Nahçıvan'da doğdu. 1999 yılında Nahçıvan Müzik Kolejinin "Müzik teorisi" bölümü, 2003 yılında Nahçıvan Devlet Üniversitesinin "Müzikoloji" bölümü ve 2005 yılında Azerbaycan Milli Konservatuarının "Müzikoloji" bölümünden yüksek lisans derecesi ile mezun oldu. 2007 yılından itibaren Azerbaycan Besteciler Birliği üyesidir. Şarkıları Nahçıvan Besteciler Teşkilatının konserlerinde çalındı. 2013 yılında sanat çalışmaları alanında doktora derecesini, 2015 yılında ise doçent unvanını aldı. 2016 yılında

Nahçıvan Devlet Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dekanı olarak görevlendirildi. 2001 yılında müzik öğretmeni olarak iş hayatına başlayan Günay Mammadova, halen Nahçıvan Devlet Üniversitesi "Musikinin Tarihi ve Nezeriyyesi" bölümünde öğretim üyesi olarak görev yapmakta ve "Azerbaycan'ın Nahçıvan ve Türkiye'nin İğdir-Kars yörelerinin tören müziği" başlıklı ikinci doktora tezi üzerinde çalışmaktadır.

2011, 2021 ve 2022 yıllarında Azerbaycan Cumhurbaşkanı tarafından "Yaratıcı kişiler için kurulan burs" ile ödüllendirildi. Azerbaycan müziğinin çeşitli alanlarının çağdaş sorunlarına adanmış konularda bilimsel dergilerde, süreli yayınlarda yayınlar ve televizyonda, radyoda sık sık konuşmalar yapmaktadır. Azerbaycan ve yurtdışında düzenlenen uluslararası bilimsel konferans, sempozyum ve kongrelere, festivallere düzenli olarak katılmaktadır. Uluslararası kongrelerin moderatörlüğünü yapmaktadır. Uluslararası indeksli dergilerde hakemlik yapmaktadır. Müzik alanında çeşitli ders kitaplarının ve notların editörlüğünü ve incelemesini yapmaktadır. 4 kitabı, 60'a yakın bilimsel ve gazetecilik makalesi bulunmaktadır.

Email: gunay-memmedli@mail.ru, gunaymammadova6565@gmail.com

ORCID: 0000-0002-6072-7135.

Extended Abstract

The aim of this article is to examine the cultural and musical aspects of the wedding ceremonies of the Nakhchivan region, which is one of the important elements of Azerbaijani folklore. The research model was designed in accordance with the case study and document analysis techniques from qualitative research methods. The reason for choosing the Nakhchivan region in the research is that the region has a rich content in terms of folkloric features and is protected folklorically. Relevant documents and interview method were used as data collection tools in the research. In the research, the elements of the Nakhchivan wedding ritual are presented in the light of relevant sources and interviews. The works performed in the elements of the wedding ritual were examined musically. The problem of the research is stated below. What are the musical features of the wedding rituals of Nakhchivan Region, which is one of the folkloric elements of Azerbaijan, and the works performed at weddings? The research model was designed in accordance with case study and document analysis techniques from qualitative research methods. The reason for choosing the Nakhchivan region in the research is that the region has rich content in terms of folkloric features and is protected. Relevant documents and interview method were used as data collection tools in the research. In the research, the elements of the Nakhchivan wedding ritual are presented in the light of relevant sources and interviews. The works performed in the elements of the wedding ritual were analyzed musically. Sibelius notation program was used in the notation of the works. The researcher conducted interviews with the elderly living in the Nakhchivan region. Transcriptions of the interviews were made and the findings were presented. In Nakhchivan region weddings; There are stages of liking a girl, interrupting, embassy, engagement, holiday, girl's wedding, henna night, men's wedding, veil ceremony, hand kissing. Yallı Dance is an important musical symbol of the region. This dance is performed collectively, its variety and dance melodies are unique. Other games played at weddings; Kocheri, Tanzara, Tello, Gala-to-galaya, Urfanı have survived to the present day with cultural transfer. In the research, the musical notes of the folk songs Hakişta, Gülüm Hey, Henna Night and Bride's Farewell were presented. Among the wedding ceremonies in the Nakhchivan region, the most important stages are the Engagement ceremony and the Hınayahdi ceremony. These are the most important parts of wedding preparation. Depending on the stages of the wedding ceremonies, the content and melody of the songs are different. Although the music sung at the initial stage is distinguished by its simplicity, the melodies gradually become complex. The richest examples of music can be found in the "Hınayahdı" ceremony.

Keywords

Nakhchivan region, music folklore, music ritual, wedding music

Music as an inclusion tool: can primary school teachers use it effectively?

Ardita Devolli *

Shqipe Avdiu-Kryeziu **

* Assist.Prof.Dr., Public University of Prishtina “Hasan Prishtina“, Prishtina, Republic of Kosovo.

Email: ardita.devolli@uni-pr.edu ORCID: 0000-0001-9237-7187

** Corresponding Author, Assist.Prof.Dr., Public University “Kadri Zeka”, Faculty of Education, Gjilan, Kosovo. E-mail: shqipea.k@hotmail.com ORCID: 0000-0001-9237-7187

DOI 10.12975/rastmd.20221032 Submitted June 1, 2022 Accepted September 17, 2022

Abstract

The music education subject, which is part of the curriculum area of arts, and music as a whole, as an educational activity by the teacher, is necessary to be used in activities with students for effective teaching in primary schools. It is very important that the teacher, during educational activities, includes, in every subject, music as a teaching tool with the aim of inclusiveness for all students in the classroom. The purpose of this research is to get teachers' opinions on whether they can use music as a tool for inclusiveness for effective teaching in primary schools. This research was carried out with primary school teachers, grades 1-5, with the aim of incorporating music in all subjects as a tool for inclusiveness. The research methodology is oriented to the review of the literature that deals with this topic, and the semi-structured interview with primary school teachers in Kosovo. From this research, we have obtained satisfactory results, which argue our topic that music is an effective tool in inclusiveness on primary school education.

Keywords

inclusive education, music, music education, primary school teacher

Introduction

Music as a means of inclusiveness, as an emotional, creative, aesthetic, moral factor, etc. is necessary in educational activities. Primary school teachers can use music effectively in the inclusion of special needs children in primary school. (Manning, 2016) Seeing the need and trends of inclusiveness, music as a tool facilitates the work of teachers in the inclusion of all children in the learning process (Eren, 2015).

This theoretical-practical study aims to shift attention beyond a traditional education, orienting the general public towards an inclusiveness and use of music as an inclusive teaching tool, offering concepts that may prove useful in educational policies in the use of music as a reasonable inclusive tool in primary education (Kivijärvi & Rautiainen, 2021).

The inclusive classroom enables all children to be welcomed, educated regardless of their gender, their intellectual, physical, emotional, social characteristics, in short, the inclusive classroom provides equal opportunities without distinctions, understanding the value of being different (Save the Children, 2007).

The use of music in the education of children can lead to the improvement of their career in the future, always combining it with pedagogical advice, many young people find their way to advance, socialize, relieve feelings, disorders from the autism spectrum, behavioral disorders, hyperactivity, attention deficit, etc. This shows that engaging students through music can increase feelings of inclusion and increase overall school performance (Tetty, 2019).

Curricular integration helps teachers

overcome some of the concerns such as: multiple intelligences, diversity, inclusion of students with special needs, etc. Curriculum integration can be implemented more supportively among subjects: social, emotional, cognitive, physical development (Wall & Leckie, 2017).

Literature Review

Music and Inclusive Education

The use of music as an inclusive tool is a model of good music-pedagogical practice since music is one of the oldest arts of society; (Dhomi, 2010) different researchers have argued in different ways about music in relation to inclusive education, challenging the opposite opinions to this, the use of music as an inclusive tool is a challenge of our modern times as there are teachers who hardly accept this and practice it in the learning process. It is worth saying, as the authors Les & Westerlund have concluded, that the turning point has already happened, the education of teachers putting in their first plans the use of music as an inclusive tool and interactions between subjects, has brought innovation (Laes & Westerlund, 2018). Older teachers feel less prepared for the inclusion of special needs children in primary schools, compared to their younger colleagues who feel they can use different tools to achieve successful inclusion (Barnová, Kožuchová, Krásna, & Osad'an, 2022).

Various teachers have used music to change the emotional mood of students, the integration of music education is seen as an integral part of communication with children, children like to listen to music, sing, perform. It is suggested that music should be part of school classrooms as it encourages children to participate in classroom activities that help inclusion (Sze & Yu, 2004).

For the realization of inclusive education, qualified, trained teachers are required, who include: teaching contents, methods, teaching tools, new technologies to work with special needs students (Fole, 2017). In

this context, the use of music as an inclusive tool for effective teaching is of special importance, which offers equal opportunities, quality services and innovations during the learning process (Ovcharenko, Sysoieva, Samoilenko, Chebotarenko, & Bohianu, 2021).

Very little attention has been paid to inclusive education through music, focusing mainly on music as an inclusive tool more on the curricular level of educational policies, based on a school curriculum for the education of children with special needs rather than on music as an inclusive tool that has a significant impact on effective teaching, this has recently changed and music is now given a different approach than in the past (Kivijärvi & Rautiainen, 2021).

Inclusive education and music have different effects on many types of impairments in students with special needs, e.g. in cases where students are visually impaired, the teacher must adapt to the student's abilities, giving general instructions that can benefit all students in the class (Pino & Viladot, 2019). Results from various researches showed that even children with autism (ASD) show their innate abilities through music, which helps to increase the social skills of these children (Bharathi, Venugopal, & Vellingiri, 2019). Teachers working in inclusive classrooms with students with special needs noticed that students with special needs were more involved when music had been integrated into other subjects, but despite the good inclusive intentions many teachers still feel unprepared to teach students with special needs, as they are concerned about the quality of education that students with special needs receive in these classes. Many of these concerns are attributed to the lack of training and qualifications they receive for special needs children (Manning, 2016).

Evidence gathered from many studies shows that the integrated curriculum is very effective for teaching and learning. Students who learn with an integrated teaching have higher academic achievements because the

integrated curriculum helps in getting deeper results during the learning process; these approaches lead to the increased engagement and motivation, less absenteeism in school, better attitudes towards school and society, etc. the benefits of area integration can also be seen internationally in the PISA tests where they have all the provisions of curricular integration (Drake & Reid, 2018).

The new challenges presented in today's society require constant professionalism in the learning process, which is a challenge in the interactions created at school (Freitas Martins, Joly, & Junior, 2020). A very powerful reason is to understand what role the use of music as an inclusive learning tool plays in overcoming these challenges of the time; in recent years the use of music has gained special importance as part of the educational curriculum to promote other cross-curricular disciplines (Blasco-Magraner, Bernabe-Valero, Marín-Liébana, & Moret-Tatay, 2021). Music has an extraordinary ability to express, transmit, evoke emotions, it has an impact on the intellectual, social, personal development, psychological well-being of all children without distinction even those with special needs, (Blasco-Magraner, Bernabe-Valero, Marín-Liébana, & Moret-Tatay, 2021) children with autism, down syndrome, behavioral disorders, visual impairments, physical and intellectual impairments, etc. (Meyer, 2017).

The Inclusion for Children with Special Needs and Music

The progress achieved in the digitization of society, communication technology, various applications, music have become necessary in daily use as well as in the learning process. (Lee & Chang, 2021) With the use of various digital applications, children can learn effectively in: mathematics, singing, drama, various games, music, helping children with special needs in inclusiveness and to achieve positive results (Lee & Chang, 2021).

New digital technologies and resources in music education are based on their

connections to the Internet and technological devices that help us access various online and offline applications, classifying them by: access (online and offline), distribution (paid and free), (Riley, 2016) the educational process should focus on open source and cheaper software that can be accessed by all even those who cannot afford to pay, this helps to use music as a tool for inclusiveness in effective teaching (Ruiz & Bosco, 2020). Teachers are witnessing an increasing use of software applications with which they can: record voice, listen to music, use social media, share it, etc. this creates a sustainable form of inclusion within schools where students can make a meaningful connection through music (Clauhs, Franco, & Cremata, 2019).

In recent times, teachers are increasingly using technological tools - various applications in the learning process, and it may be very normal for future teachers to use these applications in their daily teaching including: games, stories, technological simulations, get answers online, etc. in appropriate inclusive environments for an effective teaching (Camilleri & Camilleri, 2019).

Curricular integration provides teachers and students with easier ways to integrate, ask questions and research on issues involved in different areas and subjects. However, continuous research is needed in this regard to explore the positive and negative aspects of student learning during curricular integration and the role it has in the inclusion of students, especially the subject of Music Education (Wall & Leckie, 2017).

By analysing various studies, technological applications can be used in music education and inclusiveness, using the knowledge that teachers have about technology, using it for the development of students, giving importance to music in the curricular aspect, the need, importance, design, student participation, etc. all these applications (YouTube Music, Yokee, Piano Academy, Gitar

free, Karaoke-sing, Voice, Radio, Listening) provide an inclusiveness of students in primary school classrooms (Moreno, Moreira, Tymoshchuk, & Marques, 2021).

Primary School Teachers and Their Musical Competence

Given the fact that teacher competencies have a very important effect on learning outcomes, competent teachers are able to create effective, fun, stimulating learning environments, are better managers, create through music inclusive environments in their lessons, they play a very important role in conveying competences to their students (Moneva & Bacante, 2020).

Competence-based education in the Republic of Kosovo began after 2000, although in the USA it had started since the 70s, the countries of the region took Kosovo as an example. Teachers began to put teaching competencies in their diaries during the drafting of lesson plans, which gave them space to include music in the plan for the development of educational activities in all subjects (Musai, 2020).

The need for support and competence on the part of teachers for the use of inclusive practices and tools requires changes in culture, behavior, educational policies, ongoing practice of schools to provide inclusive education. Various studies suggest increasing the competencies of teachers to implement inclusive practices (Steele, McFerran, & Crooke, 2022).

According to the study conducted by the authors Çeliktaş, Enfur & Ozeke on the musical competencies of primary school teachers, it can be seen that teachers feel insecure about using music as an inclusive tool, in this study it is said that the acquisition of competencies is harder than you think (Çeliktaş, Engür, & Özeke, 2022).

Various research in education can tell us about the use of music as an inclusive tool for effective teaching, teachers have competencies and skills to function within

the situations created to achieve the desired successes, in this study we suggest that the concept of using teachers' competencies is more reasonable in terms of their teaching skills (Kivijärvi & Rautiainen, 2021).

Teachers in Kosovo are competent and qualified for the subject of music in primary school, since all public universities - Faculties of Education, which prepare future teachers in the primary program, include within their curriculum the courses music and teaching methodologies in music which prepare these teachers for a fair and inclusive use of music for effective teaching in the schools where they are employed (University of Prishtina "Hasan Prishtina", 2019).

To make teaching as inclusive as possible for all students by overcoming the challenges together, pedagogical competence needs to be used to understand the needs of each student, to adapt and create comprehensive learning strategies, by attending various trainings related to new teaching methodologies in the interconnection of subjects and their integration in different curricular areas (Santos, Carvalho, & Lobato, 2020).

The musical competences of teachers who work in primary education should be determined depending on the grade in which they work or the curricula of the musical subjects that they develop in the learning process (Begić, Begić, & Škojo, 2017). According to the primary school program, the music subject is developed by the class teacher who is a professional for this subject in primary education. (Ministry of Education, Science and Technology, 2016) During the development of the learning process in the subject of music, teachers should also use accompanying instruments such as: piano, guitar, accordion, synth, etc. while singing songs for an inclusiveness of students (Begić, Begić, & Škojo, 2017).

Research Problem

Our research is focused on highlighting the role of using music as an inclusive tool

in primary school for effective teaching. Almost all the teachers surveyed in Manning’s research study say that music is very important to be used as an inclusive tool (Manning, 2016).

The main research problem:

- What are primary school teachers’ views on the effective use of music in inclusive education for students with special educational needs?

The sub-problems are:

- What are the opinions of primary school teachers about the compatibility of the primary school curriculum with the use of music in the inclusion of students with special educational needs?
- What are the opinions of primary school teachers about the difficulties in the use of music in the primary school curriculum to integrate students with special educational needs?

Methods

Research Model

Our study is a qualitative and exploratory study of various literature related to the

role of the subject Music Education in the inclusion of students with special needs in primary schools. The qualitative method tries to help us understand the social world in which we live and why things are as they are (Mohajan, 2018).

Participants

Participants in this study are primary school teachers who teach in different municipalities in Kosovo and who have children with special educational needs in their classrooms. A semi-structured interview was used to collect data, selecting a deliberate focus group for research. To address this topic, we collected research data through a semi-structured interview with primary school teachers in Kosovo, a total of 10 teachers and 2 curriculum experts from the Ministry of Education, Science, Technology and Innovation.

The interview was confidential and the interviewed teachers were named as primary school teachers.

Table 1 shows the codes used for each participant; for example, T1-F-50 refers to T- for teachers; 1 - for the enumeration of participant; F/M - gender and 50 - age.

Table 1. Structures of Participants

Participant No	Gender	Age	Work Experience	Code
P1	Female	50 years	20 years	T1-F-50
P2	Female	47 years	10 years	T2-F-47
P3	Female	43 years	6 years	T3-F-43
P4	Female	39 years	5 years	T4-F-39
P5	Female	35 years	5 years	T5-F-35
P6	Male	32 years	8 years	T6-M-32
P7	Male	30 years	7 years	T7-M-30
P8	Female	27 years	4 years	T8-F-27
P9	Female	27 years	3 years	T9-F-27
P10	Female	25 years	2 years	T10-F-25
P11	Female	48 years	25 years	E1-F-48
P12	Female	35 years	16 years	E2-F-35

T: Primary school teacher E: Curriculum development expert

Data Collection Tools

This study aims to understand the role of music as an effective comprehensive tool in the inclusion of students with special needs in primary schools. To address this topic, we collected research data through a semi-structured interview with primary school teachers in Kosovo and curriculum experts from the Ministry of Education, Science, Technology and Innovation in Kosovo. To get the opinions of teachers, 5 open-ended questions were included in the semi-structured interview (Manning, 2016).

Semi-structured Interview Form

Semi-structured interviews are extremely suitable for a variety of valuable tasks, especially when we use multiple open-ended questions which we use to get independent opinions from each individual, important opinions on unknown issues, etc. (Newcomer, Hatry, & Wholey, 2010).

The semi-structured interview consists of a total of 5 questions, it was conducted with 10 primary school teachers (grades 1-5), whose classes have children with special educational needs, as well as 2 curriculum experts from the Ministry of Education Science Technology and Innovation.

The data obtained from the semi-structured interview are presented anonymously in written form.

Data Analysis

The data analysis was carried out through the qualitative method, which deals with social scientific research through which we collect and process non-numerical data and which seeks to interpret the meaning of these data, which help us understand social life. (Matthews & Ross, 2010) After collecting the data from the research through the qualitative method, we coded them according to the purposeful variables of the research, for our research we took as an example the book of Kumar (2017); regarding the coding presented in the research for qualitative data, we generated

them through special qualitative categories, age, gender, work experience, which we coded with separate numbers (Kumar, 2017).

Ethics

The approval for the research carried out in primary schools of the Municipality of Gjilan was given by the Municipal Directorate of Education in Gjilan. All interview participants were formally invited and willingly participated in this research. They were informed about the topic and the importance of this research, as well as that it is not obligatory to participate in the research, but they participated on their own will. All 12 participants agreed to participate in the research voluntarily without compensation. Confidentiality was guaranteed to the participants, at the same time they were informed that in our research they would be presented with codes as in Table 1.

Procedure

The research was carried out through semi-structured interviews with 10 primary school teachers in the Municipality of Gjilan (primary schools: “Abaz Ajeti”, “Thimi Mitko”, “Musa Zajmi”, “Nazim Hikmet”, and 2 Curriculum Experts from the Ministry of Education, Science, Technology and Innovation - MESTI). The interview allowed the participants to express themselves freely regarding the aforementioned topic, since teachers and curriculum experts were interviewed separately. The interview took place in the period May-June 2022 in the schools where the interviewed teachers are employed. The interviews were conducted before classtime, so that the teachers are not hindered in their work. The interview with the Curriculum Experts took place after-hours. Obtaining permission from the Directorate of Education in Gjilan was done after our request for research, they gave the permission on April 19, 2022.



Figure 1. Image from the inclusive activity through music in the subject of mathematics, (Primary School “Abaz Ajeti”, Gjilan, Grade 3-4)

Results

Our study aimed to obtain teachers’ opinions regarding the use of music as an inclusive tool for effective teaching in primary schools. From the semi-structured interview, three (3) main themes were drawn from this research:

- The importance of effective use of music in inclusive education for students with special educational needs

- Primary school teachers’ views on the compatibility of the curriculum in the use of music as an inclusive tool for students with special educational needs
- Teachers’ views regarding the difficulties in using music in the primary school curriculum for the integration of students with special educational needs

Kosovo Curriculum Framework, respectively Kosovo Core Curriculum, promotes and allows integrated teaching and learning, which enable the interconnection of curricular areas, subjects, topics and life practices, etc. Integrated teaching and learning aim to develop the main competencies foreseen for the curricular level (Ministry of Education, Science and Technology, 2016).

Theme 1. The use of music as a tool for inclusive education

Table 2. Content analysis of participants’ view about the use of music as a tool for inclusive education

Sub-theme 1: The support of the primary school curriculum for the use of music in the inclusion of children with special educational needs	f
The curriculum supports the use of music as an inclusive tool	12
Songs that can be combined with other subjects	1
The music attracts the attention of the pupils	2
It depends on the teaching unit	3
A stronger inclusion	
Children with autism	2
In mathematics	3
Language and communication	4
Drawing	2
Physical education	2
Body part	2

Quotations on the views of teachers regarding the use of music as an effective inclusive tool in primary school are divided into 3 dimensions:

Dimension 1: Curriculum requirements for using of music as an inclusive education tool

Quotations on teachers and curriculum

experts’ views regarding the support of the primary school curriculum for the use of music in the inclusion of students with special educational needs are as follows:

All participants (T1-T10, E1, E2) agreed that the curriculum supports the use of music in the inclusion of students with special educational needs.

“In music education textbooks, there are songs that can be combined with other subjects and they are used as inclusive tools when we learn: mathematics, language, art, physical education, etc.” (T1-F-50)

“With the music textbooks, we also get CDs with songs on them, listening to the songs automatically attracts the attention of the students to get involved in the planned activities” (T2-F-47)

“In my class I have a pupil with autism, he listens to music with great pleasure, he quickly catches the rhythm to dance or in mathematics to put the numbers in their place” (T5-F-35)

“In the class I work, I have a special need pupil, the pupil has speech impediment,

but follows the music, he writes musical notation, draws when there is a rhythm of music, writes the required text better when he listens to music” (T9-F-27)

“The curriculum supports inclusiveness and the use of music as an inclusive tool in all subjects depending on the teaching unit, for instance through music, all students can: maintain hygiene, perform physical education activities such as the teaching unit: head, arms, shoulders, songs to learn letters, numbers, etc. (E1-F-48)

“Through the use of music, the integration of areas and subjects can be done, learning will be more stable and we have a stronger inclusion” (E2-F-35)

Table 3. Content analysis of participants’ view about the qualification of teachers using of music as a tool for inclusive education

Sub-theme 2: Qualification for the inclusion of children with special needs using music as an inclusive tool in primary school	f
Adequate preparation for the inclusiveness of students with special needs	
Kosovar teachers are prepared	12
I am prepared	9
Appropriate methods and strategies	3
I can contribute	3
The use of music as an inclusive tool in primary school	
Inclusive tool	5
It needs improvements	6

Quotations on teachers and curriculum experts’ views regarding adequate preparation for the inclusion of students with special needs using music as an inclusive tool in primary school are as follows:

“From the third grade onwards, we are not well prepared for the subject of music, but no teacher who has completed the faculty of music could contribute more in this direction, because we are more professional for the age of children and teaching methodologies of this age” (T3-F-43)

“I think I am prepared because I have the appropriate methods and strategies for effective teaching” (T6-M-32)

“In the inclusion of pupils, I am able to contribute maximally even by using music” (T7-M-30)

“Kosovar teachers are prepared to use music as an inclusive tool because the curriculum enables them to do so” (E1-F-48)

“Inclusion is the main principle of our

curriculum and teachers are prepared for this and for the use of music as an inclusive tool although it needs continuous improvement” (E2-F-35)

Table 4. Content analysis of participants’ view about the teacher inservice training of inclusive education with music

Sub-theme 3. Training of teachers according to the fields they want	f
Teacher training	3
All training related to teaching	10
Accredited training	12
Integration of subjects	2
The use of music	4
Inclusive teaching	3
Integration of areas	3

Regarding the needs for in-service training of teachers according to the fields they want to be trained in, they stated:

All the participants (T1-12, E11, E12) said that the training related to teaching and accredited by the Ministry of Education is welcome.

“Training for inclusive education is very important “ (T1-F-50)

“Training related to subject integration would help us a lot” (T2-F-47)

“Training and different courses on the use of instruments, even though musical instruments are missing in our schools” (T3-F-43)

“Training on the use of music as an inclusive education tool” (T4-F-39; T5-F-35; T7-M-30; T9-F-27)

“Inclusive teaching and integration of fields” (T6-M-32)

“The use of music with children with hearing impairment and those with autism” (T8-F-27)

“Music and children with concentration, movement and multiple difficulties” (T9-F-27)

“The use of music applications through inclusive technologies” (T10-F-25)

“The Kosovar teachers are all trained for the curriculum which is in use and which enables them to use music as an inclusive tool” (E1-F-48)

“I am also a trainer in various trainings including curriculum which enables the integration of fields, but there is a need for trainings that enable inclusiveness in primary school” (E2-F-35)

Theme 2. Examples of the use of music in inclusive education

Table 5. Content analysis of participants' view about the examples of curricular adaptations

Sub-theme 4. Curricular adaptations in primary school for the inclusion of pupils with special educational needs, for example, the use of music in school subjects	f
Curricular adaptations in primary school for pupils inclusion	10
Primary school	8
Inclusion of pupils	7
Musical sounds	3
<i>The use of music in school subjects</i>	
Music is used in all subjects	10
The use of songs	5
Imitation	3
Counting	4
Letters	5
Inclusion	8
Means of transportation	2
Geometric figures	4

Examples of adaptations in primary school curriculum for the inclusion of pupils with special educational needs, for example, the use of music in school subjects, quotations from teachers and curriculum experts are as follows:

“The curriculum enables adaptations and the use of songs, for example learning body parts through songs” (E1-F-48)

“There are many teaching units and songs that can be linked eg. How do animals howl, their imitation in the subject the human and nature, numbers, letters, etc.” (E2-F-35)

“I often use music as a stimulant in other subjects, for example in physical education” (T2-F-47)

“When learning about means of transportation in the subject society and environment, I use the songs “Autobusi” (Bus), “Tym Tym”(Smoke smoke), “Treni” (Train) etc.” (T1-F-50)

“I use music in all subjects, e.g. the song “Loja me emra” (Game with names) in Albanian language subject, exercises with clapping, counting with claps, pencils, markers, the song “Shkruaj dhe këndo” (Write and sing)” (T3-F-43)

“Learning of geometric figures, song for the house” (T5-F-35)

“In the Albanian language lesson when we recite, we accompany it with music” (T7-M-30)

“In math class, we count, the counting of music notation, the value of music notation, $\frac{1}{2}$, $\frac{3}{4}$, etc” (T8-F-27)

“The teacher must use music according to the needs she/he has in her/his class” (T9-F-27)

“Songs of letters to remember sounds, about body parts, cleanliness “wash your hands”, imitation “chirp-chirp little bird” (exclamations, animals), emotions, etc.” (T10-F-25)

Table 6. A song that includes all the students

Albanian Language	English Language
“Vetëm duhet pak kujdes Pak kulturë, e pak vullnet E të sjellim malin në qytet” (Rasimi, 2021)	(It just takes a little care Little culture, little will And bring the mountain to the city)

Të mbjellim të gjithë nga një dru - Let's all plan...

Dua Rasimi

Note 1. The introductory part of the song “Let’s all plant a tree” - Dua Rasimi

Table 7. Song for all children

Albanian Language	English Language
“E dua Kosovën, e dua lirinë Fëmijë të dashur, gëzuar pavarësinë” (Kryeziu, 2020)	I love Kosovo, I love freedom Dear children, happy independence”

Gezuar Pavaresine - Happy Independence

Vlera

Note 2. The introductory part of the song “Happy Independence” Vlera Kryeziu

Dimension 3. Challenges of using music in inclusive education

Table 8. Content analysis of participants' view about the problems of inclusive education with music

Sub-theme 5. Problems in the inclusion of pupils with special needs during the use of music in primary school	f
<i>Problems in the inclusion of students with special needs</i>	
Lack of didactic materials	5
Music cabinet	6
Musical tools	7
Musical instruments	4
The use of music	2
Knowledge of parents	4
Overloaded curriculum	2
Support teacher	5
Assistant for children with special needs	8
Professional support	4
Conditions	2
Music	3
Challenge	5
Strategy	4
Methods	1
Effective	7
Game	3
Lesson	9

Quotations on teachers and curriculum experts' views regarding problems in the inclusion of children with special needs when using music in primary school are as follows:

“Challenges are daily and often insurmountable, especially in the absence of didactic materials and those of music” (T1-F-50)

“In lessons where music is used as an inclusive tool, it would be more effective if they were held in the music cabinet, as well as possess musical instruments and tools, space for all students to play” (T2-F-47)

“The simple problem is the lack of musical equipments, at the same time the challenge is also the knowledge of parents who often do not want their

children to be involved in all activities” (T3-F-43)

“The problem is when teachers do not find suitable forms or strategies during work” (T5-F-35)

“The overloaded curriculum and the lack of support for children with special needs with support teachers or assistants for children with special needs presents a problem in itself” (T6-M-32; T10-F-25)

“The barriers we encounter are the same for almost all Kosovar teachers: lack of necessary tools, lack of professional support in schools (lack of professional teams), lack of conditions, etc.” (T7-M-30; T8-F-27; T9-F-27)

“The problems faced by teachers

are mainly technical, they are not professional problems because Kosovar teachers are well prepared professionally, but they lack didactic tools, conditions in

schools, etc.” (E1-F-48; E2-F-35)

Dimension 4. The suggestions for inclusive education with music

Table 9. Content analysis of participants’ view about suggestions for inclusive education with music

Theme 6. Suggestions for effective inclusion of students with special educational needs using music in primary school	f
<i>Suggestions for effective inclusion of students with special needs</i>	
Multiple intelligences	1
Cross-curricular integration	9
Positive effects	6
Collaboration	8
Expert	5
Training	7
Applications	7
Special	7
Curriculum	9
Curricular area	5
Each subject	9

Teachers and curriculum experts’ suggestions for effective inclusion of pupils with special educational needs using music in primary school are as follows:

“Practise more lessons of multiple intelligences with pupils using music as a stimulating tool” (T1-F-50)

“Teachers should be offered training related to cross-curricular integration and there should be more collaborations with different experts in the school and outside the school” (T2-F-47)

“Provide inclusiveness training using music as an inclusive tool, and work more with students who have special talents” (T3-F-43)

“Create the necessary spaces for inclusiveness, the conditions, equipping schools with didactic tools, musical instruments, etc.” (T4-F-39)

“Awareness campaign for parents regarding inclusiveness, better

cooperation on the formation of professional teams in schools” (T5-F-35)

“Employ more support teachers, assistants for children with special needs, offer more training” (T6-M-32)

“Music has positive effects, music makes pupils happy, so it should be used more during lessons regardless of the subject, but we should be careful about the type and content of the songs we choose for pupils” (T7-M-30)

“Music is important like all other subjects, it should be treated as such by teachers and parents” (T8-F-27)

“The state, municipality, school, teachers and all stakeholders who are part of the learning process should handle and organize more cultural-musical activities for students, inclusiveness will succeed” (T9-F-27)

“Music and pupils with special needs are inseparable because in most cases

it brings success in inclusiveness, don't overuse it if it seems to you that it is not beneficial in lessons" (T10-F-25)

"Music brings innovation in the classroom, entertainment, cross-curricular integration, inclusiveness, we suggest using it in every subject without damaging the subject in which it is integrated, as it is with the Kosovar curriculum, and create applications that can be used in lessons". (E1-F-48; E2-F-35)

Conclusion and Discussion

The study aimed to investigate the use of music as an inclusion tool: can primary school teachers use it effectively? In this study, we researched different literature related to this issue and conducted a semi-structured interview with primary school teachers.

The findings showed that all Kosovar teachers use music as an inclusion tool for pupils with special needs depending on the situation and the subject. Similar arguments have been offered by the study of the authors Kivijarvi & Rautiainen (2021), stating that teachers rely on the use of music as part of Finnish inclusive education.

All participants indicated that they are professionally prepared for the use of music as an inclusive tool in primary school, they stated that there is a need for additional training, as professional development must be ongoing for teachers. According to researchers Laes & Westerlund (2018) teacher training faces challenges in their organization, but it should be inclusive and is necessary in all programs of the learning process and those related to music.

Music education is a special subject in primary school, the teachers also declared that they have curricular spaces to integrate it into other subjects as a teaching tool for inclusiveness, e.g. in learning numbers, letters, geometric figures, drawing, physical education, etc. For the impact of the use of music as an inclusive tool, the findings

of the study of Blasco-Magraner, Bernabe-Valero et.al. (2021) show that students in primary school were happier, better social, language, visual relations, etc. Music as an inclusive tool affects students positively in their emotions.

The problems encountered with Kosovar teachers during the research were of a technical nature, they stated that they lacked the conditions, didactic tools, musical instruments, professional support, support teachers, assistants for children with special needs, but in reality inclusiveness was realized and there were activities organized where music is used as a tool for inclusion. While researchers Moreno et.al. (2021) show that musical instruments and new technologies are accessible to everyone in Portugal, it is the opposite from our country which faces a lack of these tools.

Teachers and curriculum experts suggested that music can be integrated in all subjects, depending on the teaching unit, they also suggested having more didactic tools, creating musical applications that can be used in school, etc. In their study Freitas Martind et.al. (2020) suggested that music must be integrated into the wider community where pupils: engage, articulate, share experiences, aspirations, learn from each other, play, evaluate, taking the potential and impact that music has on human development, it brings today an inclusive development of pupils.

From the findings of the research, using music as an effective, inclusive tool brings new concepts to our society, helps inclusiveness and enables students to be equal in their classrooms. Various studies have shown that the use of music as an inclusive tool gives the opportunity to keep in step with the times and bring students an involvement in all subjects. Music can be interrelated to all subjects without distinction, the Kosovar curriculum has created the possibility to include music in all curricular areas by connecting them and to create opportunities for students to be involved in all activities

within the lesson according to their needs that they have.

Recommendations

The authors of this research, relying on the used literature and practical research, recommend that the relevant institutions in Kosovo equip the schools with the necessary didactic-musical, audio-visual tools, musical instruments, music cabinets, etc.

Teachers need to be trained in the use of music as an inclusive tool for children with special educational needs, this should be done by the responsible institutions. In addition to teachers, awareness campaigns for parents should also be held regarding the activities held in the classroom for pupils with special needs.

Actors related to teaching should take measures to improve conditions in general, hire more support teachers and assistants for children with special needs, pay attention to technology, install applications in school technology so that music can be used as an inclusive tool etc.

Recommendations for Further Research

Since our study was carried out in a region of Kosovo, and four primary schools were the focus of the study, it is recommended that similar studies be expanded throughout Kosovo and beyond to larger samples with primary school teachers and expert in various fields from the Ministry of Education.

Recommendations for Applicants

To use music as an inclusive tool for the integration of all children without distinction, in all subjects where the curriculum allows.

Music should be part of teachers' planning in curricular and extracurricular activities, for an inclusion of pupils in primary school.

Limitations of the Study

Our study is based on the researched literature and the semi-structured interview conducted with primary school teachers

and curriculum experts from the Ministry of Education, Science, Technology and Innovation. If we used any other research instrument, we could have got other results in this study.

Acknowledgment

Thanks to all those who helped us in conducting the research, special thanks to the interviewees who participated in the research without whom our research would be deficient.

References

- Barnová, S., Kožuchová, M., Krásna, S., & Osad'án, R. (2022). Teachers' Professional Attitudes towards Inclusive Education. *Emerging Science Journal*, 6(SI), 13-24. doi:10.28991/ESJ-2022-SIED-02
- Begić, J., Begić, A., & Škojo, T. (2017). Opinions of University Music Teachers on the Musical Competencies Necessary for Primary Education Teachers. *International Journal of Higher Education*, 6(1), 197-208. doi:10.5430/ijhe.v6n1p197
- Bharathi, G., Venugopal, A., & Vellingiri, B. (2019). Music therapy as a therapeutic tool in improving the social skills of autistic children. *The Egyptian Journal of Neurology, Psychiatry and Neurosurgery*, 55(1), 1-6. doi:10.1186/s41983-019-0091-x
- Blasco-Magraner, J. S., Bernabe-Valero, G., Marín-Liéñana, P., & Moret-Tatay, C. (2021). Effects of the Educational Use of Music on 3- to 12-Year-Old Children's Emotional Development: A Systematic Review. *International Journal of Environmental Research and Public Health*, 18(7), 1-29. doi:10.3390/ijerph18073668
- Camilleri, A. C., & Camilleri, M. A. (2019). Mobile Learning via Educational Apps: An Interpretative Study. *Association for Computing Machinery*, 5(1), 27-29. doi:https://doi.org/10.1145/3337682.3337687
- Çeliktaş, H., Engür, D., & Özeke, S. (2022). A Thematic Review of the Studies on the Music Teacher Competencies in Turkey. *International Education Studies*, 15(1), 1-15. doi:10.5539/ies.v15n1p1
- Clauhs, M., Franco, B., & Cremata, R. (2019). Mixing It Up: Sound Recording and Music Production in School Music Programs. *Music Educators Journal*, 106(1), 55-63. doi:10.1177/0027432119856085
- Dhomi, A. (2010). *Prej notës deri te kënga (From note to song)*. Prishtina: University of Pristina - Faculty of Education.
- Drake, S., & Reid, J. (2018). Integrated Curriculum as an Effective Way to Teach 21st Century Capabilities. *Asia Pacific Journal of Educational Research*, 1(1), 31-50. doi:1410-ECN-0102-2018-300-004205609
- Eren, B. (2015). The Use of Music Interventions to Improve Social Skills in Adolescents with Autism Spectrum Disorders in Integrated Group Music Therapy Sessions. *Procedia - Social and Behavioral Sciences*, 197(1), 207 - 213. doi:https://doi.org/10.1016/j.sbspro.2015.07.125
- Fole, S. V. (2017). Music Education and Its Impact on Students with Special Needs . *Scholarship and Engagement in Education*, 1(1), 1-7.
- Freitas Martins, D., Joly, I., & Junior, L. (2020). Inclusive musical education: Searching for the 'working with' in social projects. *International Society for Music Education 34th World Conference on Music Education: Online 3rd -7th August 2020* (pp. 21-27). Australia: International Society for Music Education.
- Kivijärvi, S., & Rautiainen, P. (2021). Contesting music education policies through the concept of reasonable accommodation: Teacher autonomy and equity enactment in Finnish music education. *Research Studies in Music Education*, 43(2), 91 -109. doi:10.1177/1321103X20924142
- Kryeziu, V. (2020, 2 15). <https://www.youtube.com/watch?v=B4hn0SVJsyg&t=24s>. (A. Rasimi, Editor, S. Avdiu, Producer, & Bitonia) Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=B4hn0SVJsyg&t=24s>: <https://www.youtube.com/watch?v=B4hn0SVJsyg&t=24s>

- Kumar, R. (2017). *Metodologjia e hulumtimit (Research methodology)*. Prishtinë: USAID & MASHT.
- Laes, T., & Westerlund, H. (2018). Performing disability in music teacher education: Moving beyond inclusion through expanded professionalism. *International Journal of Music Education*, 36(1), 34 -46. doi:10.1177/0255761417703782
- Lee, L., & Chang, H.-Y. (2021). Music Technology as a Means for Fostering Young Children's Social Interactions in an Inclusive Class. *Applied System Innovation*, 4(4), 2-13. doi:10.3390/asi4040093
- Manning, I. (2016). *Music for all: supporting students with special needs in the music classroom*. Toronto: University of Toronto.
- Matthews, B., & Ross, L. (2010). *Metodat e hulumtimit (Research methods)*. Tiranë: CDE.
- Meyer, J. (2017). *Music education with autistic students, music education with autistic students in the mainstream elementary classroom*. Toronto: Department of Curriculum, Teaching and Learning Ontario Institute for Studies in Education of the University of Toronto .
- Ministry of Education, Science and Technology. (2016). Kurrikula bërthamë për klasën përgatitore dhe arsimin fillor të Kosovës (klasat 0, I, II, III, IV dhe V)-Core Curriculum for Preparatory Grade and Elementary Education of Kosovo (Grades 0, I, II, III, IV and V). Prishtina: MEST.
- Mohajan, H. (2018). Qualitative Research Methodology in Social Sciences and Related Subjects. *Journal of Economic Development, Environment and People*, 7(1), 23-48.
- Moreno, D., Moreira, A., Tymoshchuk, O., & Marques, C. (2021). Finding solutions to promote the inclusion of children with Cerebral Palsy in Arts Education Programmes of Music: an integrative literature review using webQDA. *Indagatio Didactica*, 13(3), 537-558. doi:https://doi.org/10.34624/id.v13i3.25599
- Musai, B. (2020). *Arsimi në demokracinë e brishtë (Education in democracy is fragile)*. Tirna: EDUALBA.
- Newcomer, K., Hatry, H., & Wholey, J. (2010). *Handbook of practical program evaluation*. Washington: John Wiley & Sons.
- Ovcharenko, N., Sysoieva, S., Samoilenko, A., Chebotarenko, O., & Bohianu, K. (2021). Formation of prospective music art teachers' readiness for inclusive educational activity. *Amazonia Investiga*, 10(45), 175-184. doi:10.34069/AI/2021.45.09.18
- Pino, A., & Viladot, L. (2019). Teaching-learning resources and supports in the music classroom: Key aspects for the inclusion of visually impaired students. *British Journal of Visual Impairment*, 37(1), 17 -28. doi:10.1177/0264619618795199
- Rasimi, D. (2021). <https://www.youtube.com/watch?v=dsqFvUQEugg>. (A. Rasimi, Editor, V. Krasniqi, Producer, & Albas) Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=dsqFvUQEugg>: <https://www.youtube.com/watch?v=dsqFvUQEugg>
- Riley, P. (2016). iPad Apps for Creating in Your General Music Classroom. *Journal of General Music Education*, 29(2), 4-13. doi:https://doi.org/10.1177/1048371315594408
- Ruiz, A., & Bosco, A. (2020). Digital technologies in the music classroom to support equity and inclusion in secondary school. *International Society for Music Education 34th World Conference on Music Education: Online 3rd -7th August 2020* (pp. 80-89). International Society for Music Education : Australia.

Santos, C., Carvalho, B., & Lobato, B. (2020). Inclusion of students with special educational needs at the state music conservatory: teachers' perspective. *Educação e Pesquisa*, 46(1), 18-46. doi:<https://doi.org/10.1590/S1678-4634202046215166>

Save the Children. (2007). *Disiplina pozitive në klasa gjithëpërfshirëse, mësimdashëse (Positive discipline in inclusive, nurturing classrooms)*. Tirana: Save the Children.

Steele, M., McFerran, K., & Crooke, A. (2022). Shifting the Focus to Teachers: A New Approach for Music Therapists Working in Schools. *Music Therapy Perspectives*, 40(1), 1-9. doi:<https://doi.org/10.1093/mtp/miac020>

Sze, S., & Yu, S. (2004). *Educational benefits of music in an inclusive classroom*. Online Submission, 1-3.

Tetty, T. R. (2019). Music education as a means to enhance a sense of social inclusion and empower the young in Eastern Uganda. *Journal of Social Inclusion*, 10(1), 59-77.

University of Prishtina "Hasan Prishtina". (2019, 10 1). Faculty of Education - Primary Program. Retrieved from <https://edukimi.uni-pr.edu/desk/inc/media/7140978A-1696-4481-BAA3-770B5ED59071.pdf>: <https://uni-pr.edu/>

Wall, A., & Leckie, A. (2017). Curriculum Integration: An Overview. *Current Issues in Middle Level Education*, 22(1), 36-40.

Appendix 1. Semi-structured interview

Semi-structured Interview Form
<p>Explanation: The aim of this study is to investigate The role of music as an inclusion tool: can primary school teachers use it effectively? The answers received from you will helps us in drawing the results for this research. All answers will remain confidential and only for the needs of this research.</p>
<p>Gender: Female (<input type="checkbox"/>) Male (<input type="checkbox"/>) Age</p>
<p>Questions</p>
<p>Question 1. Does the primary school curriculum support the use of music in the inclusion of children with special educational needs? Please explain with examples?</p>
<p>Question 2. Do you feel adequate for the inclusion of children with special needs using music as an inclusive tool in primary school? If in-service training is planned, what areas would you like to be trained in?</p>
<p>Question 3. Give examples of adaptations you have made to the primary school curriculum for the inclusion of children with special educational needs. For example, what songs do you use in the lessons of different subjects? Explain in detail...</p>
<p>Question 4. Do you encounter problems in the inclusion of children with special needs when using music in primary school? If yes, please explain these problems (in terms of educational environment, materials, family, school management).</p>
<p>Question 5. What are your suggestions for effective inclusion of children with special educational needs by using music in primary school?</p>

Klasik batı müziğinde kullanılan si bemol klarnet ekipmanlarının incelenmesi ve kullanım alanlarındaki farklılıklar

Kaya Kılıç

Doç., Anadolu Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Müzik Bölümü, Eskişehir, Türkiye.

Email: kayakilic@anadolu.edu.tr ORCID: 0000-0002-1331-0070

DOI 10.12975/rastmd.20221033 Submitted July 12, 2022 Accepted September 14, 2022

Öz

Enstrüman icracıları için başarılı performans sergileyebilmek, doğru enstrüman ve doğru ekipman kullanımıyla paralel olarak ilerleyen bir süreçtir. İcraçı için uygun enstrüman ve ekipman seçimi bu bağlamda büyük önem taşımaktadır. Üflemeli bir enstrüman olan si bemol klarnet icracıları da, kendilerini müzikal açıdan ifade etmenin en iyi yolunu bulmak için farklı arayışlara girmektedirler. Enstrümandan çıkan tonun ve ses renginin önce kendisine daha sonra da dinleyenlere güzel gelmesi için yıllarca farklı ekipmanları deneyerek en güzel tınıyı bulmaya çalışırlar. Klarnetlerin ekipmanları teknolojinin de ilerlemesiyle yıllar içinde gelişim ve değişiklik göstermiştir. Bu gelişmeler neticesinde icracıların istedikleri tınılara ulaşmalarını sağlamak için enstrüman üreticisi olan müzik şirketleri her ekipman için farklı ürün geliştirme yoluna gitmişlerdir. Makalede bu ekipmanların kullanım alanları, farklılıkları gibi konulardaki bilgi eksikliğinin giderilmesi adına detaylı bir inceleme sunulması amaçlanmıştır. Makaleye konu olan ekipmanlar ile ilgili bilgilere literatür taraması yapılarak ulaşılmış ve detaylı olarak ele alınmıştır. Si bemol klarnette kullanılan ağızlık, bilezikler, kamışlar ve bariller incelenmiş; model, marka ve özelliklerine göre gruplandırılıp kullanım alanlarındaki farklılıklar hakkında detaylı bilgi sunulmuştur. Ayrıca araştırma sırasında dünyaca tanınmış çeşitli klarnet markalarının ürettiği farklı model ekipmanlar incelenerek karşılaştırmalar yapılmıştır. Bu araştırmanın klarnet icracılarının performanslarını olumlu anlamda değiştirecek yararlı bir kaynak niteliği taşıdığı düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler

ağızlık, baril, bilezik, kamış, klarnet, üflemeli çalgılar

Giriş

Klasik batı müziğinde kullanılan si bemol klarnetin kökeni ve gelişimi ile ilgili çok sayıda araştırma, bulunmaktadır. Klarnetin ilk çıkış zamanları, klarnetteki az perde sayısı nedeniyle kaçınılmaz olarak belli kısıtlayıcı özelliklerle ortaya çıkmıştır (Lawson, 1995, s. 1). Klarnet tarih boyunca günümüzdeki formuna erişene kadar birçok kez değişime uğramış ayrıca farklı biçimlerde ve malzemelerle üretilmiştir. Batı müziğinde kullanılan si bemol klarnetlerin ilk yapıldığı tarihlerde farklı ekipman seçeneği ve teknolojik gelişmeler olmadığı için icracılar performanslarını belli bir düzeyde sunabiliyorlardı. Fakat zamanla Almanların ve Fransızların geliştirdiği klarnetteki yeni perde mekanizmaları sayesinde, icracılar enstrümanları üzerinde daha fazla kabiliyet sahibi

oldular. Bu gelişmelerin sonucu sadece si bemol klarnet değil, klarnetle birlikte üzerinde kullanılan ekipmanlarda gelişim ve değişikliğe uğradılar. Sanatını icra eden icracının güvendiği ve hakim olduğu ekipmanlarla performansını sergilemesi dinleyiciler için sunduğu müziğin kalitesini de arttırdı. Bu durumu fark eden birçok büyük müzik şirketi ve lutyeler yıllar içinde klarnetler için yeni ekipmanlar oluşturmaya başladılar. Bu ekipmanların başında ağızlık gelmektedir. Fransızca ismi “bek” olan ağızlık, klarnetin en uç kısmında bulunur, kamış ve bilezik sayesinde icracının ses üretmesine olanak verirken enstrümandan çıkan sesin kalitesine ve tonuna da büyük ölçüde etki eder. Başarılı icra ve kaliteli bir ton için iyi bir ağızlık önem arz etmektedir. Günümüzde birçok marka ve model ağızlık çeşidi bulunmaktadır. Sanatında başarılı

olmuş klarnet icracılarına iyi bir markalı klarnet üzerinde kötü bir ağızlık ya da kötü bir klarnet üzerinde iyi bir ağızlık mı diye seçenek sunulsa, çoğu icracı klarnetin tonunu büyük ölçüde etkilediğinden ikinci seçeneği seçecektir. Bunun sebebi enstrümanın ne kadar iyi olursa olsun ağızlık ekipmanının istenilen tonu vermemesi yüzünden yetersiz bir tınının ortaya çıkmasıdır. Ayrıca değinilmesi gereken başka bir önemli nokta da si bemol klarnetlerinin ağızlıkları, aynı marka ve model olsa dahi, farklı ses rengine, tona ve artikülasyona sahip olabilmektedir. Önce istenilen klarnetin seçilmesi, ardından ağızlığın ona uygun seçilmesi daha doğru bir işlemdir (Stein, 1958). Ağızlık seçimlerinde değinilmesi gereken başka bir konu da herkesin ağız ve dudak anatomik yapısının farklı olmasıdır. Geliştirilen ya da fabrikasyon olarak üretilen ağızlıklar herkeste farklı şekilde sonuç gösterebilir. Bu nedenle icracıların si bemol klarnet ağızlıklarını deneyerek kendilerine uygun olanı seçmeleri önemlidir. Si bemol klarnette kullanılan diğer bir ekipman ise bilezik ya da kelepçe olarak adlandırılan ve klarnet kamışını ağızlığa bağlamaya yarayan materyaldir. Bilezikler de aynı ağızlıklar gibi marka ve modellere göre gruplandırılmaktadırlar. İlk bilezikler ipten yapılırken günümüzde daha çok deri ya da nikel ile kaplanmış bilezikler kullanılmaktadır. Deri olan modeller, ip veya örgü şeklinde modeller, ağaçtan yapılmış modeller ve farklı materyallerden oluşturulmuş birçok ürün yelpazesi mevcuttur. Hepsinin kullanım alanları farklı olmakla birlikte tonlamaları ve artikülasyon değişimleri, icracıların seçimlerini belirlemesinde büyük rol oynamaktadır. Klarnette doğru bir ton elde etmek için uygun bileziğin seçilmesi de önem arz etmektedir. Si bemol klarnetin ekipmanlarından biri olan kamış, titreşimle klarnetten sesin çıkmasını sağlayan en önemli bileşenlerdendir. Klasik batı müziğinde icracılar kamış numarası olarak yüksek numaralar kullanılırken, Türk müziğinde genelde düşük numara olan kamışları kullanmaktadırlar. Kargı kamışından olan kamışlar haricinde yeni teknoloji ile geliştirilen sentetik kamışlar

günümüzde rağbet görmeye başlamıştır. Sentetik kamış, geleneksel olan kamış yapısı ve ölçülerinden geliştirilen bir yeniliktir. Si bemol klarnetin bir parçası olan baril (fıçı) ayrıca klarnetin akort edilebilmesini de sağlayan ekipmandır. Genelde Boehm sistem kullanan si bemol klarnetler için 62mm ile 68mm arasında değişen uzunlukları vardır. Si bemol klarnetin akordunun pesleşmesi için daha uzun olan baril kullanılırken tizleşmesi için ise daha kısa olan baril kullanılmaktadır. Barillerde klarnet ile aynı malzemeden yapılmış ve her iki ucunda metal halkalarla donatılmış yüzükler bulunur. Barilin dış kısmı iç kısmı ile aynı materyalden üretilmektedir. Birçok icracı ve enstrüman yapımcısı, barilin bir enstrümanın performansı için önemli olduğunu düşünür. Bariller marka ve modellerine göre plastik veya ebonit gibi ahşaptan başka malzemelerde kullanılarak çeşitli şekil ve kalınlıklarda tasarlanmıştır (Hoeprich, 2008, s. 3).

Araştırmanın Problemi

Bu çalışmada si bemol klarnet icracılarının ekipmanlar hakkında bilgi sahibi olmalarının performanslarında olumlu anlamda gelişme yaratıp yaratmadığı sorusuna yanıt aranmaktadır. Ekipmanların yanlış seçimi sayısız probleme yol açabilmektedir. Bu anlamda ekipmanların özellikleri açısından değerlendirilmesi ve karşılaştırılması nasıl olmalıdır?

Yöntem

Bu çalışmada si bemol klarnet ekipmanlarının teknik özellikleri ile ilgili karşılaştırma için alanlarında öneme sahip ekipman üreticilerinden detaylı bilgiler toplanarak inceleme yapılmıştır. İnceleme sonucunda ulaşılan bilgiler, teknik özellikler ve kullanım alanları gibi sınıflara ayrılarak aktarılmıştır (Büyüköztürk, vd., 2008). Çalışmadaki veriler görseller ve teknik detaylardan oluşmaktadır. Bu veriler oluşturulurken ekipman üreticilerinin web sayfalarından yararlanılmış, edinilen bilgiler ile detaylandırılarak sunulmuştur. Ekipmanlar ile ilgili yapılan karşılaştırmada aynı markanın farklı modellerinin yanı sıra

aynı özelliklere sahip farklı markaların ürünleri de incelenmiştir.

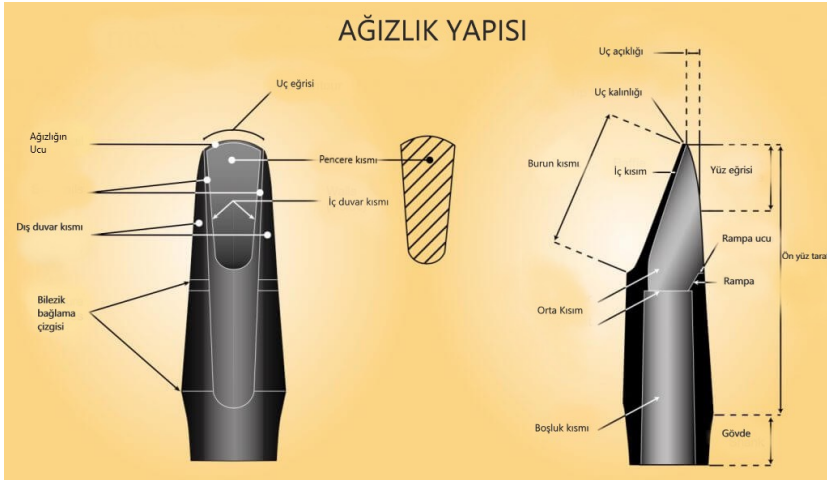
Bulgular

Mevcut bilgiler ve araştırma sonucunda elde edilen bulgular, doğru ekipman seçiminin icracının performansında olumlu etki yaratacağı sonucunu doğrulamıştır. Eğitimcilerin ve icracıların yaşadıkları problemleri çözmelerinde, ekipmanların teknik detayları, üretim materyalleri ile ilgili yeterli bilgiye sahip olmalarının avantaj sağlayacağı sonucuna varılmıştır.

Si Bemol Klarinet Ağzılık (Bek) Modelleri ve Aralarındaki Farklılıklar

Güzel tonla ve rahat klarinet çalmak için kaliteli bir ekipmana sahip olmak önemlidir. Hatta bir sıralama yapılması gerekirse neredeyse klarinet kadar önemli olan parça ağızlıktır. Başarılı bir klarinet öğrencisi ve icracısı olmanın büyük bir kısmı doğru ağızlığı seçmektir. Her bir klarinet ağızlığının farklı karakteristik özellikleri vardır. Bu özellikler boyutu, şekli, kullanılan malzeme yapısı, iç, dış açıklık ölçüsü ve işçiliğine göre değişmektedir. Ağızlığın boyut ve şekil yapısı sesin rahat çıkmasına katkıda bulunur. Klarinetle birlikte verilen ağızlıklar genelde yeni başlayanlar için yeterlidir. İcracının çalma kapasitesi ilerleyince daha iyi ton veren marka ve modellere yönelmesi gerekebilir. Si bemol klarinet için kullanılan ağızlıkların

malzeme yapısı genelde plastik, ebonit, metal, ağaç ve kristal şeklinde üretilmektedir. Bunun yanı sıra günümüzde el işçiliği ile yapılan ağızlıklarda kullanılmaktadır. Fakat üretim kolaylığı ve bakımı açısından yaygın olarak kullanılan, *Ebonit*'ten yapılmış olan ağızlıklardır. Ağızlığın yapıldığı madde çıkan tonu ve tepkisini önemli ölçüde etkilemektedir. Buna örnek vermek gerekir ise uç açıklıkları ve şekli metalden yapılmış bir ağızlık daha açık bir ton sunabilirken, kaplaması daha farklı ama aynı uç açıklık ve ölçülere sahip olan ağızlık çeşitli faktörlere bağlı olarak daha koyu ton verebilmektedir. Ağızlıkların tasarım konusu da icracının çalma üzerinde kesin bir etkisinin olduğu yönünde değerlendirilmektedir. Klarinetten çıkan ses ilk olarak kamış ve ağızlık ile ağızlığın iç bölümünde başlar (Teal, 1963, s. 19). Klarinetin kamışının titreştiği yer ağızlıktaki yüz eğrisi kısmının olduğu alandır. Yüz eğrisi uzun olan ağızlık titreşim aralığını artırır ancak klarinet çalmaya yeni başlayanlar için kontrol etmesi daha zor olabilir çünkü kamışın titreşecek daha fazla yeri vardır (Etheridge, 2010, s. 65). Ağızlığın yapısından bahsetmek gerekirse, boyu ve şekli, ağızlığın ucu, pencere kısmı, iç ve dış duvarı, boşluk kısmı, yapılmış olduğu materyal, uç açıklığı, yüz eğrisi, burun kısmı, ses kısmı, rampa ucu boşluk kısmı ve ağızlığın ucunun iç kısmı şeklinde söylenebilir.



Görsel 1. Vandoren marka si bemol klarinet ağızlık yapısı (web 1)

Dünyada birçok Ağızlık üreticisi olan firma bulunmaktadır. *Vandoren, Backun, Buffet Crampon, Amati* alanlarında profesyonelleşmiş firmalardan bazılarıdır. Bu firmalardan en önemlisi ve pazar payı en yüksek olanı “Vandoren” şirketidir. 1905

yılında Fransa’da kurulan firma zamanla klarnet ve saksafon ekipmanları üzerine lider olmuştur. Vandoren marka si bemol klarnet ağızlıklarından en çok tercih edilen modeller görsel 2’de verilmiştir.



Görsel 2. Vandoren marka si bemol klarnet ağızlık modelleri (web 2)

Klarnet ağızlıklarını birbirinden ayıran farklılıklar uç açıklık ölçüleri ve yüzeyleridir. Uç açıklığı bek ve kamış arasındaki aralığa denmektedir. Bu aralık uzadıkça kamış seçimini daha sert numaralı kullanmak kısaldıkça ise daha yumuşak numaralı kamış kullanmak önerilir. Si bemol klarnet ağızlıkları yaklaşık olarak 3,5 inç uzunluğunda olmaktadır (Ellis, 1991, s. 1,2). Günümüzde çok sayıda si bemol klarnet ağızlık markaları ve modelleri bulunduğu için, mükemmel ağızlığı bulmanın formülü, farklı modelleri kendi enstrümanınızla denemek ve klarnet ağızlıklarının sunduğu her şeyi detaylı şekilde öğrenmek için zaman ayırmaktır. Ayrıca yeni alınmış bir ağızlık ile ilk zamanlarda uzun ses çalışmaları yapıp, ağızlığa alışmak icracılar için önerilmektedir.

Vandoren markası modellerine göre web sitesindeki özellikleri şu şekilde belirtilmiştir.

- M13 Modeli: Zengin renkli ses, çok kesin tepki verir. 100.5 mm kamış ile uç arasındaki açıklıktır.
- M15 Modeli: Büyük artikülasyon kolaylığı ve müzisyenlere renkli bir ses yelpazesi sunar. 103.5 mm uç açıklıktır.
- BD5 Modeli: Koyu ve zengin ton arasındaki mükemmel denge sağlar. 113 mm uç açıklıktır.
- B40 Modeli: B45 modelindeki ile aynı geniş yüzey kısma sahip olup kompakt ve oturmuş ses özelliği vardır. 119.5 mm uç açıklıktır.

- B45 Lirli Modeli: Geniş uç açıklığı sayesinde kolay üfleme ve yuvarlak ses özelliği sunar. 127 mm uç açıklığıdır.
- M30 Modeli: Dışa bakan uzunluğu ona büyük esneklik, tını ve yuvarlaklık arasında iyi bir denge sağlar. 115 mm uç açıklığıdır.
- 5RV Modeli: Profesyonel müzisyenler için kendini kanıtlamış standart özelliğindedir. Kaliteli ve geleneksel yapıdadır. 106.5 mm uç açıklığıdır.
- B45 Modeli: Evrensel ağızlığı, ara uç açıklığı ve orta uzunlukta bir kaplama ile çoğu klarnetçi tarafından takdir edilmektedir. 119.5 mm uç açıklığıdır.

Si bemol klarnet çalgısında fabrikasyon ağızlıklardan farklı olarak bir de el yapımı ağızlıklar kullanılmaktadır. El yapımı ağızlıkları üreten birçok firma günümüzde “CNC” denilen bilgisayar sayımlı denetim destekli makineler ile ağızlığın şeklini ve kesimini yapmaktadır. Bu işlem sonrası enstrüman lutiyeleri ağızlık üzerinde kullanıcıların istediği tonlama ve açıklığı belirleyip, ona göre ağızlığın içini kazıyarak özel ayarlamalar yapabilmektedir. Bu işlem fabrikasyon üretiminden daha fazla emek ve zaman istediği için fiyat olarak daha yüksek şekilde uygulanmaktadır. Klarnet beki icracılar için olmazsa olmazlardandır. Bu nedenle ağızlık seçerken sergilenecek olan performansın hangi müzik tarzında yapılacak ise o tarza uygun olan ağızlığın seçilmesi yorumcu açısından önem arz eder. Örnek vermek gerekir ise caz ve Türk müziğinde kullanılan beklerin uç açıklık ölçüleri klasik beklere göre daha fazla yani açık olmalıdır. Bu sebeple Türk Müziği ve caz çalan icracılar genelde bu tür uç açıklığı fazla olan bekleri daha çok tercih etmektedir. Ağızlık tercihlerinde önemli bir olguda, bulunduğunuz yerin akordunun hangi frekansına göre yapıldığıdır. Amerika Birleşik Devletleri’nde birçok profesyonel orkestra ve topluluk, akordunu 440 hz frekansına göre yaparken, Avrupa orkestraları ise 442 hz frekansına göre akort etmektedir. Böyle bir

durumda icracı kullanması gereken ağızlık modeli ve uzunluğunu bulunduğu bölgeye göre seçmelidir. Vandoren markasındaki 440 hz frekansındaki ağızlıklar genelde 13 numarası ile gösterilmektedir.

Si Bemol Klarnette Kullanılan Bilezik (Kelepçe) Modelleri

Klarnet kamışını ağızlık kısmına sıkıca sabitleyen ekipmana bilezik denir. Ses hem ağızlığın hem de kamışın titreşimleri yoluyla üretilir, bu nedenle bilezik, ikisini bir arada tutan önemli ekipmandır. Klarnetin çıktığı ilk yıllarda kamışın bir ip veya kordon yardımı ile ağızlık kısmına bağlanması yöntemi kullanılırdı. Bu yöntem “Spannschnur” veya “Blattschnur” yöntemi olarak adlandırılır. Hala birçok Alman klarnet icracısı bu yöntemi kullanmaktadır (Ellsworth, 2015, s. 65). Daha sonra 1812 yılında *Iwan Mülleri*’in geliştirdiği klarnet çalgısında ilk kez metal bilezik kullanılmıştır (Orkin, 2019, s. 23). Si bemol klarnette ağızlık, bilezik ve kamış uyumu çok önemlidir. Her parça birbiriyle etkileşim halindedir. O nedenle yeni bir bilezik alınacaksa mutlaka kullanılan bek ve kamış ile seçmek icracı için doğru bileziği seçmede kolaylık sağlayacaktır. Günümüzde kullanılan birçok bilezik türü vardır. Plastik, metal, örgü, deri şeklinde materyallerden üretilmişlerdir. Her birinin farklı tonu ve özellikleri vardır. Farklı özelliklere sahip olan bilezikler klarnetten çıkan ton kalitesi ve dil atma tekniği üzerinde farklılıklara sahiptir. Bileziğin kamışı ağızlıkta sabit tutmasının yanında diğer görevi kamış üzerine eşit şekilde basınç uygulayarak kamışı ağızlığa doğru çekmesidir (Coppensbarger, 2016, s. 22). Basınç sırasında önemli olan diğer bir olgu ise, bileziğin kamışın serbest şekilde titreşmesine olanak vermesidir. Birçok firma bilezikler üzerinde teknolojik ve farklı arayışlara girmişlerdir. Bu arayışlar ve gelişmeler sonucunda piyasada çok fazla bilezik modeli üretilmektedir ki bu da İcraçılarının kendileri için doğru olan bileziği seçmesini her geçen gün daha da zorlaştırmaktadır. Ürün yelpazesi ne kadar fazla olursa seçme kriterleri zaman ve psikoloji açısından o kadar etkilenir. Çok sayıda seçeneğe sahip olmanın

sakıncalarından biri her yeni seçeneğin hedef uğruna başka bir parametreden/hedeften vazgeçmenin listesini arttırmasıdır. Ayrıca her yeni verilecek kararın psikolojik sonuçları vardır. Hedef uğruna başka bir parametreden/hedeften vazgeçmek zorunda oluşumuz aldığımız kararlarla ilgili duygularımızı etkiler. Daha da önemlisi, bu kararsızlık, verdiğimiz kararlardan aldığımız tatminin düzeyini etkilemektedir. Sınırlı sayıda seçenekle bile bu süreçten geçmek zor olabilir. Çünkü seçeneklerin sayısı arttıkça, iyi bir karar vermek için gereken çaba da artar (Schwartz, 2004, s. 56). Si bemol klarnette kullanılan bilezikler kendi içlerinde de icracının yapmak istediği türdeki müziğe ve mekana göre farklılık gösterebilir. Klarnet icracıları genelde ellerinde birçok model ve marka bilezik bulundururlar. Bunun sebebi çalacakları duruma ve salona göre istedikleri bileziği seçmeleridir. Metalden yapılan bilezikler zengin bir ton ve yüksek ses verdikleri için büyük konser salonlarında

tercih edilirken, plastik ya da deri bilezikler küçük mekanlar ve oda müziği gibi küçük gruplu konserlerde tercih edilebilir. Tabi bu durum icracının ton anlayışına, rahat çalmasına ve kişisel tercihine göre değişkenlik de gösterebilmektedir. Diğer bir yandan bileziklerin çeşitliliği ile satış maliyeti de geliştirilen teknolojiler neticesinde artmaktadır. Bu nedenle bileziği almadan önce si bemol klarnet üzerinde denenip sonra uygun olanı seçmek daha iyi bir fikir olacaktır. Deri ve metalden üretilen bilezik markaları *Vandoren*, *BG Franck Bichon*, *Rovner*, *Silverstein* şeklinde sıralanabilir. Si bemol klarnette kullanılan bilezik modellerinin özelliklerine göre marka ve modellerinden bazıları aşağıdaki görsellerde verilmektedir. Görseller ve modeller hakkındaki bilgiler markaların kendi web sitelerinden alınmış ve çevirileri yapılmıştır. İlk olarak Vandoren markasına ait bilezik modelleri ilgili görselde verilmektedir.



Görsel 3. Vandoren marka deri, ip ve optimum modeli bilezikler (web 3)

Vandoren markasına ait deri bilezik modelinin özelliği, hakiki deri, el yapımı kaplama, çift yönlü vida mekanizması ile hızlı ve simetrik sıkma ve sesi ayarlamak için değiştirilebilir 3 baskı plakasının olmasıdır. İp bileziğin özelliği ise, ayarlanabilir, takması kolay dokuma tasarımı ve kamışın ağızlık

kısmına tam şekilde oturması için sıkma iplerinin olmasıdır. İp bilezik bazen örgü bilezik diye de adlandırılır. Aynı markanın diğerlerinden farklı olan metal optimum modeli, deri bilezik ile aynı özelliklere sahip olup aralarındaki fark sadece optimum modelinin metal olarak üretilmiş olmasıdır.



BG Super Revelation

Rovner Versa

Silverstein Hexa

Görsel 4. BG, Rovner ve Silverstein modeli bilezikler (web 4)

BG Markasına ait Super Revelation bileziğin özellikleri 24 ayar altın kaplama metal plaka ile donatılmış deri olması ve icracı için zengin /dolü ton sağlamasıdır. Direk kamış teması sağlayan metal plaka sayesinde müzisyenin daha kolay artikülasyon yapabilmesine olanak verir ve solist olarak çalan icracılar için uygun olan modeldir. Rovner markasına ait olan Versa modeli bilezik altı farklı ton üretecek şekilde yapılandırılmış ve tam ton kontrolüne sahiptir (web 4). Silverstein markasının Hexa modeli bilezik tasarımında gerçek bir atılım şeklinde üretilmiştir (web 5). Altı kablo ve dört ince ayarlayıcı ile bilezik, çalınması kolay kalırken benzeri görülmemiş bir odak ve kontrol sunar (web 6). Görsellerin çoğunda görüldüğü üzere birçok bilezik marka ve modeli kendi aralarında farklılıklar ve özellikler sunmaktadır. İrcacının seçim yaparken istediği kriterlere göre farklı model ve markaları denemesi önem arz etmektedir.

Si Bemol Klarnette Kullanılan Kamışlar ve Özellikleri

Klarnet çalgısında kullanılan kamışlar çoğunlukta kargı kamışından yapılmaktadır. Klarnetten ağızlık yardımıyla titreşim sayesinde sesin çıkmasını sağlayan ekipmandır. Kamışa verilen hava akımı, kamışın ileri geri titreşmesine ve akustik dalgalar oluşturarak sesin çıkmasına neden olur. Akdeniz iklim kuşağında değişik ekolojik ortamlarda yetişebilen ve hızlı gelişebilen ve uzun seneler sonucu oluşan bir bitki türü olan bu materyale “Arundo Donax” da denmektedir (Arslan ve Şahin, 2014, s. 90). Arundo Donax (kamış) tam boyutuna gelince ve güneşte kuruduktan sonra düz, dikdörtgen parçalar halinde kesilir. Bu işlem tamamlandıktan sonra zımpara ile şekil ve kazınarak en son halini alır. Günümüzde sentetik malzemeden (plastik) yapılan modelleri de mevcuttur. İrcacının istediği tonu çıkarmasında ağızlıktan sonra gelen en önemli parça kamıştır. Tek kamışlı tahta nefesli enstrümanların ton üretiminde üç temel olan olgu vardır. Bunlar Rezonans borusu, ağızlık ve kamıştır. Aralarındaki en farklı ve değişken olan kamıştır. Çünkü genellikle kullanımı sırasında hem kimyasal

hem de mekanik bozulmaya maruz kalır (Casadonte, 1995, s. 5). Plastik olarak üretilen kamışlar bu bozulmaya maruz kalmadığı için bazı icracılar için tercih edilme sebebi olmaktadır. Konser veya performans için doğru kamışı bulmak çoğu zaman klarnet icracılarının çabalarını ve zamanlarını alabilmektedir. Her kamış belli numaralarda üretilir. İnceden serte doğru giden bu numaralar sayesinde icracılara farklı seçimler sunulmaktadır. Yalnız burada dikkat edilmesi gereken önemli konu, kamışların aynı marka ve numara olmasına rağmen, birbirlerinden farklı sertlikte ve yumuşaklıkta olabilmeleridir. Bunun sebebi kargıların yetiştiği veya toplandığı bölgenin farklı olmasıdır. Üreticilerin numaralandırma sistemine göre üretilen kamışlarda yeni başlayanlar için düşük numara, kolay ses çıkan (1,1.5) numaralar önerilirken, fiziksel olarak kondisyon gelişimi sonrası daha sert olan (2,3,3.5) numaralara geçilmesi uygun olacaktır. Sert numara olan kamışlar si bemol klarnette üst oktav denilen ince seslerde icracıya daha fazla hakimiyet ve ton kalitesi verdiği için tercih sebebi olmaktadır. Kamışların yapısı gereği uç tarafları çok kırılıgandır. En ufak bir çarpma veya dikkatsizlikte kırılabilirler. Bu da çalıcının performansını olumsuz şekilde etkilemektedir (Lowry, 1985, s. 6). Kamışların kırılmasını veya zarar görmesini engellemek için kamış tutucuları veya koruyucuları diye adlandırılan materyaller, klarnet icracıları tarafından tercih sebebi olmaktadır. Si bemol klarnet için üretilen birçok kamış markası vardır. Günümüzde en çok tercih edilen kamış markaları “Vandoren, Rico, D’addario”dur. Vandoren markasına ait V12, 56 Rue Lepic ve V21 si bemol kamış modelleri aşağıdaki görselde verilmektedir.



Görsel 5. Vandoren marka si bemol kamış modelleri (web 7)

Traditional (geleneksel) model olan vandoren kamışı, bağ ve dil artikülasyonlarının yapılmasında icracıya kolaylık sağlarken ayrıca ton zenginliğini korumaktadır. V12 model Vandoren kamış gelenekselden biraz daha kalın uçlu uzun bir palet üzerinde kesilir ve uzun palet şeklinde kesildiği için, kamışın daha fazlası titreştiği anlamına gelerek daha derin ve zengin bir ses ile sonuçlanır. Rue Lepic 56 modeli mukavemet derecelendirmesi daha küçük ve daha spesifik olup, Alman tarzı kamışlara benzeyen yapısı vardır. V21 modeli 56 Rue Lepic kamışının konik şeklini V12 profiliyle birleştirir. Zengin bir tona sahip olup performans isteyen icracılar tarafından için tercih edilmektedir. Klasik kargıdan yapılan kamışlar organik oldukları için sıcak ya da soğuk hava durumuna göre farklılıklar göstermektedir. Bu neden ile üreticiler kamışların bu durumdan etkilenmemeleri için çeşitli ürünler geliştirmişlerdir. Plastik ya da sentetik denilen klarnet kamışı bu gibi durumlar için üretilmiştir. Yapısı aynı geleneksel kargı kamışı şeklinde olup Cnc makinalarıyla kesilip, yine sertlik numaraları verilerek üretilmektedir. Günümüzde tercih edilen sentetik kamış üreticilerinden bazıları *Legere, Forestone, Silverstein*'dir. Klarnet kamışları genelde 10'lu kutu şeklinde satılmaktadır. Çoğu kamış fabrikasyon olarak aynı numaralar ve ölçülerde üretilmiş olsa da kutudan çıkan 10 kamıştan her biri farklı çıkmaktadır. Klarnet icracıları bu gibi durumlarda kamışlarda kazıma veya uç tarafını kesme gibi küçük oynamalar yaparak istedikleri ses rengine ve kolay üfleme rahatlığına sahip olabilmektedirler. Seçilen kamışın çok uzun süreler kullanılması, üzerinde bakterilerin üremesi yüzünden icracılar için uygun olmamaktadır. Ayrıca yapılan araştırmalarda, çalmadan hemen önce yenilen yiyeceklerin kamış üzerinde birikerek bakteriler için sıcak bir üreme alanı oluşturduğu ve enstrümandan çıkan sese de etki edebildiği kanıtlanmıştır (Salmon, 2007, s. 22).

malzemedeki yapıdır. Her iki uç tarafında metal halkalar bulunur ve farklı uzunluklarda üretilirler. Bu uzunluk ölçüleri 62mm - 68mm arasında değişir. Birçok icracı barilin ton ve akort açısından önemli olduğunu düşünür. Klarnetin akort edildiği en önemli yer bu parçadır. Bariller alt ucundan yukarı ve aşağı itip çekilerek akort edilmektedir (Hoepflich, 2008, s. 3). Genelde yeni alınan bir klarnetle 2 tane farklı ölçüde baril verilir. Bunun sebebi beraber çalınacak olan diğer enstrümanlarla klarnetin doğru akordu sağlayabilmesidir. Barilin ölçü numarası ne kadar artarsa (uzarsa) klarnetin akordu o kadar pesleşir tam tersi olursa da tizleşir. Ayrıca klarnet uzun süre çalınırsa enstrüman tizleşeceğinden dolayı orkestrada çalan icracılar bu gibi durumlarda ikinci barillerini kullanarak doğru akordu sağlamaya çalışırlar. Baril üreticileri si bemol klarnet için farklı bariller tasarlamakta ve ürettikleri barilleri icracıların istediği şekilde şekillendirmektedir. *Buffet Crampon, Backun, Paulus & Schuler* gibi şirketler, bariller konusunda arge yapan ve farklı tasarımlar ile si bemol klarnet çalan icracılar tarafından tercih edilmektedir. Bu firmalardan Paulus & Schuler kendi dizayn ettikleri ve alanda ilklerden olan zoom modelini tasarlamışlardır. Geliştirdikleri zoom model baril, ikinci bir barile gerek kalmadan orta kısmından ayarlanabilir bir mekanizma ile barilin uzayıp kısalmasını sağlamaktadır. Firma yaptıkları bu yenilik sayesinde, aynı baril ile icracıların akortlarını ve performanslarını sorunsuz sergilemelerine olanak sağlamışlardır. Bu yenilik senfoni orkestrasında çalan si bemol klarnet sanatçıları için çok önemli bir gelişme olmuştur. Çünkü klarnet uzun süre çalındığı zaman içerdeki sıcak hava nedeniyle tizleşebilmektedir. Bu tizleşme klarnetin akordunun değişmesine sebep olur. Zoom model baril kullanan yorumcular barilin ortasındaki ayar mekanizması sayesinde akortlarını pesleştirip tizleştirme özelliğini kullanarak, doğru akordu yapabilmektedirler.

Klarnetlerde Kullanılan Baril Modelleri

Si bemol klarnet bariline Türkçe'de fıçı da denmektedir. Klarnetin geri kalanı ile aynı



Görsel 6. Paulus & Schuler Zoom model baril (web 8)

Diğer bir Kanadalı üretici firma olan Backun, bariller konusunda kullandığı farklı tarzda ağaç modelleri ile öne çıkmaktadır. Bu modeller Moba, Fatboy, ve New Traditional (Geleneksel). Modeller arasındaki farklar, ağaç yapılarının ve şekillerinin birbirlerinden ayrı olmasıdır. Moba modeline ait özellikler, si bemol klarnet için üretilmiş olup, “grenadilla” veya “cocobolo” ağacından yapılır. Artikülasyon kolaylığı ve koyu tona sahiptir. Orkestrada çalan veya solist olan icracılar için tasarlanmıştır. Fatboy modeli backun modelleri arasında en çok satan modelidir. New Traditional olan model iki halka arasına yerleştirilmiş grenadilla veya cocobolo ağacından yapılan ve oda müziği

çalmak için en uygun olan modeldir (web 9). Backun markasının kullandığı Cocobolo ağacı yaprak döken ağaçlar sınıfına dahil olan ve genellikle Amerika kıtasının orta kesimlerinde, El Salvador, Honduras, Costa Rica, Panama, Guatemala gibi ülkelerde yetişen özel bir türdür. Bu tür gelişimi için sulak alanlara ihtiyaç duyar. İklim olarak ise tropikal özelliklerin hakim olduğu bölgeler, cocobolo için son derece uygundur. Cocobolo'nun en önemli kullanım alanlarından biri de enstrüman imalatıdır. Parlak tiz sesler ve bas sesleri üretebilmesi nedeniyle sıkça tercih edilir. Ayrıca cocobolo'dan imal edilen enstrümanın sesi sabittir ve zamanla değişiklik göstermez. Koyu kırmızı rengi ile kullanıldığı enstrümana bambaşka bir görünüm kazandırır. İçerdiği özel yağlar nedeni ile parlak bir görüntüye sahiptir ve sıkça cilalanması gerekmez (web 10). Cocobolo ağacından yapılmış fatboy modeli daha kalın olduğu için ahşabın yoğunluğundan dolayı daha sıcak ve dolgun bir ses çıkarır.



Moba



Fatboy



New Traditional



Görsel 7. Backun marka bariller (web 11)

Klarnet üreticisi konusunda kendini ispatlamış olan Buffet Crampon markasının ürettiği 3 farklı barillerden ilki olan Icon modeli, si bemol ve la klarnete uygun şekilde üretilmiştir. Gövdesi özel bir şekilde üretilmiş olup, ince işlenmiş olan halkaları sayesinde Buffet Crampon markasının geliştirdiği klarnet ailesinin en son akustik teknolojisi

kullanılarak tasarlanmıştır. Moening modeli Paris'te üretilmiş, granadilla ağacından yapılmış ve gümüş kaplama ile kaplanmıştır. Chadash model barillerin özellikleri 63mm ve 68 mm aralıkları uzunluklarında üretilmiş olup, ismini modele veren Guy Chadash tarafından 1994 yılında tasarlanmıştır.



Icon



Moenning



Chadash

Görsel 8. Buffet Crampon marka bariller (web 12)

Bazı bariller tüm klarnetler için uygun olmayabilirler. Baril marka ve modeli ne olursa olsun önemli olan icracının kendi klarnetini tanıyıp ona uygun olan barili kullanmasıdır. Akort ederken dikkat edilmesi gereken diğer bir konuda, baril ve klarnet arasındaki boşluğun çok olmamasıdır. Baril gereğinden fazla açılırsa orta oktavdaki çıkacak seslerde ve entonasyonda bozulmalar olabilir. Bu nedenle barili çok açmak yerine daha uzun bir baril takıp doğru olan entonasyon sağlanmalıdır. Ağaçtan üretilen bariller, farklı sesler üretebilen çeşitli ağaç türlerinden yapıldığından, aralarında seçim yapabilecek birçok seçeneğe sahiptirler. Si bemol klarnet barilin birçok farklı şekili vardır. Konik, silindirik ve ters konik şeklinde olabilirler. Farklı ağaçlardan üretilen bariller kendi içlerinde de ayrılırlar. Burada önemli olan icracının klarnetten nasıl bir ses elde etmek istediği ile alakalıdır. Daha parlak veya daha koyu bir ses mi? yoksa daha berrak açık homojen bir ses mi? Özellikle si bemol klarnet barili seçerken, icracının ne tür bir ses elde etmek istediği konusunda net bir fikre sahip olması önemlidir.

Sonuç

Si bemol klarnet çalmak isteyen icracıların istediği müziği ve yorumu yapabilmesi için, klarnetin yanında gerekli olan en önemli parçalar klarnet ekipmanlarıdır. Küçük değişiklikler gibi görünen bu ekipman değişiklikleri, enstrümanın ses rengi ve rahat kullanılmasında büyük ölçüde farklar yaratabilmektedir. Yapılan araştırmada günümüzde klarnet çalan veya çalmak isteyen yorumcuların başlıca unsur olarak hangi ekipmanları seçmeleri konusunda bilgi sahibi olmadıkları gözlemlenmiştir. Bu doğrultuda, materyaller hakkında doğru bilgi sahibi olan icracıların çalma performanslarında olumlu anlamda gelişme olacağı varsayılmaktadır. Bunun yanı sıra makalede yer alan tüm ekipmanlar, marka model ve verilen teknik özellikleri ile ilgili bilgiler sayesinde, si bemol klarnet eğitimi veren eğitimcilere fayda sağlayarak farklı bir bakış açısı getirebileceği ayrıca motivasyon unsuru olunarak katkı

sağlayacağı sonuçlarına varılmıştır. Makalenin ilk bölümünde yer alan si bemol klarnette kullanılan ağızlık farklılıkları farklı perspektiflerden incelenmiş olup, önceki modellerinde referans olarak alınmasının yardımı sayesinde doğru ağızlık seçilirken nelere dikkat edilmesi konusu irdelenmiştir. Klarnet kamışlarıyla ilgili sunulan araştırmada yorumcuların en çok seçmede sorun yaşadığı kamış numaraları ve problemleriyle ilgili açıklayıcı bilgiler verilmiştir. Si bemol klarnette kullanılan bilezik modellerinin hepsinin farklı ton ve artikülasyon çeşitliliği tespit edilmiş ve icracının bu farklar konusunda bilgilendirilip gerekli seçimleri yapması önerilmiştir. Klarnetin parçası ve akordunun da yapıldığı kısım olan baril için birçok firma çeşitli modeller ve yenilikler sunmaktadır. Bu yeni özellikler ve modeller icracıların seçim yapmasını daha da zorlaştırmaktadır. Bu geliştirmelerin sonucu olarak makalede düzgün akort yapılması ve icracının kendi klarneti için en doğru barili seçmesi için önemli bilgilerin verildiği düşünülmektedir. Ayrıca farklı firmaların sunduğu özellikler karşılaştırılıp içlerinden hangilerinin icracıya kolaylık sağlayacağı olası neden ve sonuçlarına odaklanılmıştır. Araştırmanın sonucunda günümüzde si bemol klarnet ekipmanları için yazılmış olan kaynakların çok az olduğu görülmektedir. Bu nedenle çalışmanın sanat ve bilime olan katkısının büyük bir öneme sahip olduğu düşünülmektedir.

Kaynaklar

Arslan, M. B. ve Şahin, H. T. (2014). Alternatif Hammadde Kaynağı Olarak Kargı Kamışı (Arundo donax L.) Üzerine Bir İnceleme. *Süleyman Demirel Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Dergisi*, 18(3) 90-96.

Büyüköztürk, Ş., Kılıç-Çakmak, E., Akgün, Ö., Karadeniz, Ş., ve Demirel, F. (2008). *Bilimsel araştırma yöntemleri*. İstanbul: Pegem Akademi.

Casadonte, D. J. (1995). *The clarinet reed: an introduction to its biology, chemistry, and physics*. Doctoral thesis. The Ohio State University, Ohio.

Coppenbarger, B. (2016). *Fine-tuning the clarinet section: a handbook for the band director*. Maryland: Rowman & Littlefield.

Ellis, K. S. (1991). *Comparative analysis of four measurement instruments for clarinet mouthpieces and an investigation of dimensional consistency of intermediate mouthpieces*. Doctoral thesis. The Ohio State University, Ohio.

Ellsworth, J. (2015). *A dictionary for the modern clarinetist*. Maryland: Rowman & Littlefield.

Etheridge, D. (2010). *Clarinet for dummies*. Indianapolis: Wiley Publishing, Inc.

Hoepflich, E. (2008). *The clarinet*. London: Yale University Press.

Lawson, C. (1995). *The Cambridge companion to the clarinet*. Cambridge: Cambridge University Press.

Lowry, R. (1985). *Practical hints on playing the b-flat clarinet*. Alfred Publishing Co.

Orkin, E. (2019). *A methodical approach to learning and playing the historical clarinet*. London: Orkin Manuskript Laboratory.

Salmon, S. (2007). *Looking after your clarinet*. Canada: Trafford Publishing.

Schwartz, B. (2004). *The paradox of choice*. New York: Harper Collins Publishers.

Stein, K. (1958). *The art of clarinet playing*. California, US: Alfred Music Publishing.

Teal, L. (1963). *The art of saxophone Playing*. California, US: Alfred Music.

Web Siteleri

web 1. <https://vandoren.fr/en/mouthpieces-technical-elements/>

web 2. <https://vandoren.fr/en/clarinet-mouthpieces/>

web 3. <https://vandoren.fr/wp-content/uploads/2018/11/choixligacla-cuir.jpg>

web 4. <https://www.rovnerproducts.com/versa-ligature>

web 5. <https://www.dawkes.co.uk/silverstein-hexa-soprano-saxophone-ligature-medium-saxophone-ligatures-and-caps/24678>

web 6. <https://www.dawkes.co.uk/bg-l4sr-super-revelation-bb-clarinet-ligature-and-cap-leather-style-clarinet-ligatures-and-caps/206>

web 7. <https://www.amazon.com/Vandoren-CRMIX3-Clarinet-Lepic-Bonus/dp/B01733ZLOG>

web 8. https://media.rainpos.com/9079/img_1168.jpg

web 9. <https://backunmusical.com>

web 10. <https://www.enstrumanahsabi.com/blog/icerik/enstruman-agaclari-ve-ozellikleri-1#:~:text=Cocobolo%2C%20yaprak%20döken%20ağaçlar%20sınıfına,eni%20ise%2040%20cm%20kadardır>

web 11. <https://backunmusical.com/collections/barrels>

web 12. <https://www.buffet-crampon.com/en/accessories/barrels/>

Yazarın Biyografisi



Kaya Kılıç; 1994 yılında Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı klarnet sınıfına kabul edilip çalışmalarına Gülriz Germen ile başladı. Eğitimi süresince birçok resital, oda müziği ve orkestra konserleri gerçekleştirdi. 2002-2004 yılları arasında Bursa Bölge Devlet Senfoni Orkestrası, Eskişehir Büyükşehir Belediyesi Senfoni Orkestrası ve Tiyatrosunda konuk sanatçı olarak görev aldı. 2004 yılında Anadolu Üniversitesi Gençlik Senfoni Orkestrası ile Almanya'nın Köln şehrindeki konserinde yer aldı. Aynı yıl Anadolu Üniversitesin 'den "Onur belgesi" derecesi ile mezun olan Kaya Kılıç, yüksek lisans sınavını kazanarak Anadolu Üniversitesi'nde lisansüstü öğrenimine başladı. 2005 yılında dünyaca ünlü klarnet sanatçıları Alain Damien, Nicolas Baldeyrou, Sarah Elbaz ile Masterclass çalışmalarına katıldı. 2005 yılında Anadolu Üniversitesi Senfoni Orkestrası'nın açtığı sınavı kazanarak orkestranın klarnet grup şefi olarak atandı. 2006 yılında İstanbul Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Üfleme ve Vurma Çalgılar yüksek lisans programına yatay geçiş yaptı ve öğretim görevlisi Feza Çetin ile çalışmalarına devam etti. 2008 yılında Anadolu Üniversitesi Senfoni Orkestrası ile iki klarnet için yazılmış olan Franz Krommer Klarnet Konçertosunu solist olarak seslendirdi. 2011 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Devlet Konservatuvarında Dr. Öğr. Üyesi Ebru Mine Sonakın ile doktora programına başladı. 2013 Temmuz ayında Anadolu Üniversitesi Senfoni Orkestrası ile Balkan Turnesi kapsamında 6 ülkede klarnet grup şefi olarak konser verdi. 2013 yılında sanatta yeterlik programını başarı ile bitirdi. 2016 yılının mart ayında Anadolu Senfoni Orkestrası ile solist olarak konser verdi. 2018 yılında Doçent ünvanı alan sanatçı 2017-2019 yılları içinde kurucularından olduğu Anadolu Klarnet Beşlisi ile yurt içi ve yurt dışında birçok başarılı konserler verdi. Kaya Kılıç Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarında öğretim üyesi olup, Devlet Senfoni Orkestralarından konuk klarnet sanatçısı olarak davet edilmektedir.

Email: kayakilic@anadolu.edu.tr

ORCID: 0000-0002-1331-0070

Examination of B flat clarinet equipment used in classical music and differences in usage areas

Extended Abstract

The clarinet has undergone many changes throughout history until it reached its present form, and has also been produced in different forms and materials. Since the B flat clarinets used in classical music were first made, there were no different equipment options and technological developments, so the performers were able to present their performances at a certain level. But over time, thanks to the new fret mechanisms in the clarinet developed by the Germans and the French, the performers gained more skill on their instruments. As a result of these developments, not only the B flat clarinet, but also the equipment used on the clarinet underwent improvements and changes. For instrument performers, performing successfully is a process that proceeds in parallel with the use of the right instrument and the right equipment. Incorrect selection of equipment can lead to numerous problems. The selection of appropriate instruments and equipment for the performer is of great importance in this context. B flat clarinet players, which is a wind instrument, also search for the best way to express themselves musically. They try to find the most beautiful timbre by trying different equipment for years so that the tone and tone coming out of the instrument is pleasing to them first and then to the listeners. The equipment of clarinets has developed and changed over the years with the advancement of technology. As a result of these developments, musical companies, which are instrument manufacturers, have gone to develop different products for each equipment in order to enable the performers to reach the timbres they want. In this article, it is aimed to present a detailed examination in order to eliminate the lack of information about the usage areas and differences of these equipments. The information about the equipment that is the subject of the article was obtained by scanning the literature and discussed in detail. Mouthpieces, ligatures, reeds and barrels will be discussed as equipment used in B flat clarinet, and detailed information will be presented about the differences in usage areas by grouping them according to model, brand and features. In addition, during the research, different models of equipment produced by various world-renowned clarinet brands were examined and comparisons were made. In this research, an answer is sought to the question of whether the B flat clarinet players' knowledge of the equipment creates a positive improvement in their performance. Available information and research findings have confirmed the conclusion that choosing the right equipment will have a positive impact on the performer's performance. Equipment changes that seem like minor changes can make a huge difference in the tone and comfort of the instrument. It has been concluded that it will be advantageous for educators and performers to have sufficient knowledge of the technical details of the equipment and production materials in solving the problems they experience. It has been concluded that thanks to the information about all the equipment, brand models and technical features in the article, it can bring a different perspective by providing benefits to the trainers who give B flat clarinet training, and also contribute by being a motivation factor. It is thought that this research is a useful resource that will positively change the performances of clarinet players.

Keywords

barrel, clarinet, ligature, mouthpiece, reed, wind instruments

The names of the musical instruments in the Turkish translation of Shota Rustaveli's Poem "The Knight in the Panther's Skin"*

Nona Nikabadze *

Lile Tandilava **

Maia Baramidze ***

* Corresponding Author, PhD student, Batumi Shota Rustaveli State University, Batumi, Georgia.

Email: nona.nikabadze@bsu.edu.ge ORCID: 0000-0002-5520-2860

** Assoc.Prof., Batumi Shota Rustaveli State University, Batumi, Georgia.

Email: lile.tandilava@bsu.edu.ge ORCID: 0000-0002-0118-2075

Prof., Batumi Shota Rustaveli State University, Batumi, Georgia.

Email: maia.baramidze@bsu.edu.ge ORCID: 0000-0001-8266-086X

DOI 10.12975/rastmd.20221034 Submitted July 21, 2022 Accepted September 22, 2022

Abstract

Shota Rustaveli's poem "The Knight in the Panther's Skin" is an epic poem containing medieval lyrical passages. The poem is distinguished by a variety of musical instruments. Our article deals with the issue of translating the most commonly used musical instruments in the Turkish translation of "The Knight in the Panther's Skin". Using empirical material, source and target texts have been compared to understand how adequately the musical instruments are translated in the Turkish translation of "The Knight in the Panther's Skin" performed by Bilal Dindar and Zeynelabidin Makas. Our goal is to investigate the principle of selection of equivalents and evaluate its adequacy. In this article, we will discuss the most commonly used musical instruments, which can be grouped as follows: String instruments - Chang, Eban, Barbuti, Chaghana; Wind instruments -Buki and Na; Percussionmusical instrument -Tsintilani; Drums - Noba and Nobati, Kosi, Tablaki. In many cases, these musical instruments have the corresponding words in the Turkish language, however, the translator does not translate them into the target language. Based on the comparison of the texts, we will empirically determine the proximity of the source text and the translation text.

Keywords

equivalence, musical instruments, the Knight in the Panther's Skin, Turkish translation

Introduction

Shota Rustaveli's poem "The Knight in the Panther's Skin" is a unique monument of the 12th century. "The Knight in the Panther's Skin" is an epic work containing lyrical passages set in Arabia and India. These two stories are compositionally combined. Integrity is achieved through organically derived storylines; So that another storyline is inserted into one, a third into another, and so on. The narration of the story gradually

increases the interest. In the composition of the poem, there is no deviation from the system of plot development, the meaning of the poem goes beyond the scope of domestic literature and occupies a worthy place among the masterpieces of world literature, as it has been translated into 56 languages. The only complete Turkish translation of it belongs to Prof. Bilal Dindar and Zeynelabidin Makas.

* This study is partially from first author's doctoral thesis


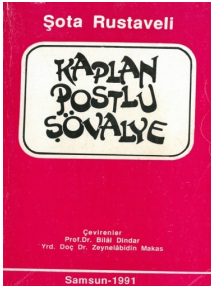
The Knight in the Panther's Skin (Georgian)	
	<p>Author: Shota Rustaveli Publication Date: XII century Page:413 Publisher: Merani (1992)</p>
	<p>Web 1 Web 2</p>
The Knight in the Panther's Skin (Turkish)	
	<p>Author: Bilal Dindar, Zeynelabidin Makas Publication Date: 1991 Page: 283 Publisher: Eser Matbaası Amazon link Web 3</p>

Photo 1. The Knight in the Panther's Skin” book

From ancient times, man has tried and succeeded in satisfying his musical needs not only with his voice but also with the sound of various objects. Over time, objects with many different structures and devices have proved useful for this purpose. Gradually, in addition to the name intended for everything separately, a common name for everything as a whole appeared. Musical instruments have been used as a general term in the ancient Georgian language since ancient times (Javakhishvili, 1938:97). According to Sulkhan-Saba, a Musical instrument is every percussion and wind musical instrument (Sulkhan-Saba, 1949:555). This means that

the word denotes both a string instrument and a wind instrument.

The musical instruments differed from each other in design, shape, material, and purpose. According to Javakhishvili, a lot of stringed, wind, and various instruments existed in ancient Georgia for centuries. Some of them have existed since ancient times, some names are local, and many appeared gradually, later, and were assimilated from neighbors. Names of many musical instruments have disappeared over time, and we know about them thanks to old and new works (Javakhishvili, 1938:100).

As Javakhishvili introduced, musical instruments were mainly divided into three groups. According to these groups, we typify the instruments in “The Knight in the Panther’s Skin” and compare them with the Turkish translation.

The first group of instruments includes all types of string musical instruments. Sulkhan-Saba used two terms to name the second group: Wind instruments and Trumpets. The first word is considered to be a more general term in Sulkhan-Saba’s dictionary “Sitkvis Kona”, which is explained as follows - those instruments that are with nostrils are called wind instruments (Sulkhan-Saba, 1949:484). According to Javakhishvili, the word “Nestvi”¹ has a broader meaning and usually refers to all types of pipes. Initially, however, it was assumed that it was simply an expression of the concept of whistling and was intended to refer to the object which was used to whistle. Sulkhan-Saba also uses the trumpet as one of the group’s instruments. Many different wind instruments belonged to this group, and what these trumpets had in common was that they could produce sound only by blowing (Javakhishvili, 1938:99). The third-largest group of instruments was Percussion.

Problem of Study

The study has not been thoroughly researched. For the first time, basic identification of musical instruments and comparison with common musical instruments in the Turkish language is done.

In this article deals with the issue of translating the most commonly used musical instruments in the Turkish translation of “The Knight in the Panther’s Skin “.

- What are the musical instruments in the Turkish translation of “The Knight in the Panther’s Skin”?

Method

The methodological basis of the study is a

¹ wind instruments

corpus-linguistic analysis of the original text and the translation of “The Knight in the Panther’s Skin”. In the process of work, the corpus-linguistic method is used, which is common in modern humanitarian studies. Using this method allows us to quickly and efficiently process large volumes of empirical material.

Documents

In the process of research, we took two main source - the original text of “The Knight in the panthers skin” (1957) edited by A. Shanidze, Al. Baramidze, K. Kekelidze which is the result of critical comparison and analysis of manuscripts and Turkish translation of “The Knight in the panthers skin” (1991) by Prof. Bilal Dindar and Zeynelabidin Makas.

Analysis

The methodological framework of the research is the corpus-linguistic analysis of the original text and the Turkish translation of “The Knight in the panthers skin”, the corpus-linguistic methods of research, relevant to the modern humanitarian studies. The use of this method allows to conduct a quick and efficient processing of a large amount of empirical material, which simplifies the research process. We have also used the methods of linguistic, literary and translational analysis.

Results

In this section, we will discuss the various musical instruments that are present in the original text of “The Knight in the Panther’s Skin” and in the Turkish translation of the poem. In many cases, these musical instruments have the corresponding words in the Turkish language, however, the translator does not translate them into the target language.

Stringed instruments

Changi (Çeng)

According to Javakhishvili, Changi is not found in ancient Georgian monuments and

the origin of this name is connected with the 10th and 11th centuries. According to him, Changi is an ordinary singing instrument in "The Knight in the Panther's Skin", which is used not only by the person who plays specifically on it but it is used by everyone in their own houses (Javakhishvili, 1938:140).



Photo 2. A musical instrument in "The Knight in the Panther's Skin": Changi Web 4

This is confirmed by the following verse in "The Knight in the Panther's Skin":

120: Avtandil wearing only a shirt was sitting on the bed,

singing and rejoicing with a Changi in front of him.

Events were not held without a Changi when the king returned from hunting with a large number of people and began to spend time :

722: They were met in the palace prepared, the singers who were invited from another place

started to play Chnagi and Chagana as they entered the palace.

In the Sul Khan Saba dictionary, it is defined as a curved musical instrument (Sul Khan-Saba, 1949:815). According to the Explanatory Dictionary of the Georgian Language, this is a non-resonant, rectangularly curved stringed musical instrument played with fingers (Explanatory Dictionary of the Georgian Language, 1964:318). As for the etymology of the word, it comes from a Persian word. As we read in Javakhishvili's book, a Changi is a word imported into Georgia and

assimilated from Persia. A Changi of the Persians and Indians, which once existed in Persian, was called chank, the expression of which was preserved in the bas-relief of the Persian Kermanshah of the 6th century (Javakhishvili, 1938:144). In the Turkish etymological dictionary, this instrument is defined as follows: in Persian, Changi چنگ is a player, especially a changist² this word comes from the word Chang چنگ, which means a nail, an instrument played with a nail (Nişanyan, 2015: 1).

It is noteworthy that the lexical unit Changi was introduced and fixed in the Persian language in both Georgian and Turkish. Although in Turkish this instrument has the corresponding name çeng, the translator ignores it, as evidenced by the following translations of the verses, where in the first case the changi is not translated, and in the second case the completely inappropriate çingeneis transferred to the lexical unit meaning gypsies.

722: They were met in the palace prepared, the singers who were invited from another place

started to play Changi and Chaghana as they entered the palace.

Dindar & Makas (1991)' translation: Şahane bezenmiş çadırlarda oturdular usulünce

Sanatçılar gelip, musiki eşliğinde okudular

120: Avtandil wearing only a shirt was sitting on the bed,

singing and rejoicing with a Changi in front of him.

Dindar & Makas (1991)' translation: Pijamayla oturmuştu Aftandil öz yatağında

Şarkı söyleyip oynuyordu bir çingene karşısında

² a Changi player



Photo 3. Changi players and Changi master Web 5

The Turkish translation of “The Knight in the Panther’s Skin” repeatedly confirms a similar case where the translator ignores the equivalent word common in his own culture, namely not translating it or translating it inappropriately.

Ebani

According to Sulkhani-Saba, Ebani is a daf (Sulkhani-Saba, 1949:175), according to which Ebani belongs to the group of percussion instruments, and not to the group of stringed instruments. According to I. Abuladze, Ebani is -1) daf, or mugni, 2) as well as string instruments such as Barbitu, Chang, Knari, etc. (Nozadze, 1961:506). According to I. Javakhishvili, Ebani is a stringed instrument and is synonymous with the harp, as proof of this, he cites three editions of the birth translation, where the Ebani is represented by a harp with its synonym. In his opinion, Eban and Knar are equal to Hebrew Kinor, Greek Kinvor, Latin Kuitar, Armenian Knar, and Greek Hekitar (Javakhishvili, 1938:136). Sulkhani-Saba considered Knar and Chang to be the same instrument, while I. Javakhishvili defines Eban as the Georgian equivalent of Knar and Chang.

Eban seems to have been a famous instrument in the 12th century, it appears twice in “The Knight in the Panther’s Skin”.

1121: The sound of Tsintsila and Ebani is heard everywhere for about ten days.

Dindar & Makas (1991)’ translation: Tam on gün her taraftan saz ve davul sesleri gelir

1587: Tsintsila and Ebani sounded sadly in India

Dindar & Makas (1991)’ translation: It is not translated

We assume that in the Turkish translation the translator uses the word Saz to correspond to eban, because Saz, like Eban, is a stringed instrument. The “stringed, long-stringed, in-depth abdominal instrument is widespread in Turkish culture. Saz was made mainly from chestnut or mulberry wood, the body is cut out, and this cut-out part is covered with the roof made of Firs. The handling of the musical instrument is a separate piece of hornbeam wood. There are 6, 8, and 12 strings. It is played with a cherry wood plate” (Akyay, 2014: 20). As we have already mentioned, according to Georgian researchers, Ebani is an instrument similar to the Knari and Changi, which can be a synonym for these musical instruments. As for the Saz, it is stringed but different from the Knari, it is more likely the Georgian Chonguri, Fanduri.

Barbiti

The barbiti is mentioned twice in “The Knight in the Panther’s Skin” and appears to be one of the instruments played during the feast.

179: I got away from feast and from the sound of Changi, Barbiti and Na.

Dindar & Makas (1991)' translation: *Ne ney, ne de barbüd yakmaz gönül çirasını*

488: *Feast continued, Barbiti and Changa were played again.*

Dindar & Makas (1991)' translation: *Köpüklenen kırmızı şarap şerbet ile yapmakta cenk*



Photo 4. A musical instrument in "The Knight in the Panther's Skin": Barbiti Web 6

The Sul Khan-Saba dictionary defines this word as Mughni (Sul Khan-Saba, 1949:57), although Mughni is no longer defined. A. Shanidze has defined Barbiti as a stringed instrument (a kind of chang) (Shanidze, 1960:4). According to V. Nozadze, the Barbit is a stringed instrument similar to a harp. According to I. Javakhishvili, the Barbit is not mentioned anywhere in the works of Georgian historians and artists, which indicates that the Barbit should not have been a common instrument in Georgia. He also mentions that the Georgian Barbit is similar to the Greek Barbiton and differs from the Persian Barbati, and here he gives us a description of the instrument: it was an instrument with handling and body parts with a low deep voice (Javakhishvili, 1938:154).



Photo 5. Barbiti player Web 7

In the Turkish translation, there is only one case with the translated Barbiti - the lexical unit barbüd. This word in the form of Barbut is mentioned in the travel book of the famous 17th-century Turkish traveler Evliya Çelebi, who says: "The inventor of this instrument is unknown. It is a stringed instrument similar to a Kobuzi³ but it is with straight handling and iron strings on both sides with four nostrils under the strings (Chelebi, 2003: 641).

Chaghana

Chaghana in Sul Khan-Saba's dictionary "Sitkvis Kona" is defined as follows: played by Changists⁴ (Sul Khan-Saba, 1949:165), I. Javakhishvili interprets this definition in his way: An instrument for playing on the Changi. But he does not consider this explanation correct, since Sh. Rustaveli mentions this instrument together with Changi, which means that Chaghana is a stringed instrument played with Chang and both of them knew the sound of singers, as evidenced by Joseph Zilikhanyan publication, 16th century, he says: "the woman was crying that she could not attend the feast and listen to the sound of Changi-Chaghana. Therefore, Chaghana sounded like Changi and was a stringed instrument" (Javakhishvili, 1938:165). It is noteworthy that Chaghana is mentioned in the group of wind instruments by V. Nozadze, he learned the word Chehnai in the history of Persian music, which means a royal flute. In his opinion, the Georgian chaghana comes from the Persian Shehnai, but he adds that he is not sure about it (Nozadze, 1961:508-509). As for the etymology of the word, according to I. Javakhishvili, Chaghana is an Iranian (Persian) name. The Iranian chakana, chaghana is a three-stringed bowed instrument with a round body, elongated handling, and a strongly curved, which is played with a bow. In a word, chaghana is the same as Kamancha and can be considered an instrument of the Georgian Chianuri (Javakhishvili, 1938:165-166). According to T. Batonishvili, small

³ An old stringed instrument

⁴ People who play the Changi

plates of copper or silver that the dancer puts on his fingers and beat each other during the dance are called Chaghana (Nozadze, 1961: 508). In Turkish literature, as well as in Georgian, we find different opinions about Chaghana. In ancient Turkish chagu means the sound, in the Mongolian chagan refers to Bayram (holiday). It looked like a stick for coal with plates. In I. Gökçen's work, In the 17th century, P. Meninsky called the chagana a percussion instrument, and Evliya Çelebi in his "Book of Travels" also called the chaghana a percussion instrument (Gökçen, 2017: 662). Chagana was always mentioned with Chang, it was known as çeng ü çegâne Changi and Chagana. As if the two were inseparable (Tüfekçioğlu, 2021: 2484-2485). We read similar information in other sources: According to written sources in the 16th century, Chang and Chaghana accompanied drinking events (Mühimme, 1995: 211). Chaghana, known by various names in Turkish, and the Persian word Chegane was used as a synonym for Ikliga and Kamancha. According to the dictionary, on the side of Samsun and Ladik, Nak was one of the stringed instruments of the Saz. According to Evliya Çelebi, chagana was invented by a Palawan known as Shirihuda (Ögel, 1991: 76). Chagana or Chegane is the second name of Ikliga, which was common in Asia. In Arabic, due to the lack of the letter "CH", the letter "SH" was replaced by the letter Shegane. It is noteworthy that Chang and Chagana are found together in the Divan literature in this form. The famous Sufi poet Mevlana calls the stringed instrument (saz) -Chegan. In Afghanistan and Dagestan, a stringed instrument called Chagana has been preserved. Chagana was first mentioned in Persian literature by the poet Vahshi (Kaya, 1998: 30). Handling and iron strings on both sides with four nostrils under the strings (Chelebi, 2003: 641).



Photo 6. A musical instrument in "The Knight in the Panther's Skin": Chaghana Web 8

101: *The sweet sound of Chagana and Changi had disappeared.*

Dindar & Makas (1991)' translation: Şahin keyfi düzelmedi; yürek sanki bir bir pare

722: *The singers who were invited from another place started to play Changi and Chagana.*

Dindar & Makas (1991)' translation: Sanatçılar gelip, musiki eşliğinde okudular

1468: *The sound of Chaghana and Changi were heard all day and night.*

Dindar & Makas (1991)' translation: Davul ve diğer çalgı aletleri hiç susmadı

handling and iron strings on both sides with four nostrils under the strings (Chelebi, 2003: 641).



Photo 7. Chaghana player Web 9

In the original text, Chagan occurs in three cases, each time Changi and Chaghana are mentioned together, while in the Turkish translation they are never translated. We have already mentioned in Turkish literature that these two instruments were often mentioned together as if the translator did not have proper information about them, which led to an inaccurate translation.

Wind Musical Instruments

Na

According to V. Nozadze, Na is a pipe. It comes from a Persian word and means reed. According to the study, the Caucasian Tatars still have this instrument, which they call nai, and it has nine pipe-like nostrils. These nostrils are distributed on a zurna. Na's voice is slow and gentle. V. Nozadze also emphasizes the explanation of King Vakhtang, who explained this instrument as follows: Na-Nei is a holed tree, it can be played with blowing, Kizilbash know it (Nozadze, 1961:507-508). According to I. Javakhishvili, Nai is a feast musical instrument in "The Knight in the Panther's Skin" and without Chang and Na events were not held. Nay in Iranian means reed, and it is also the name of a wind instrument. It is also known in Arabia. Made of the reedis very difficult to play an instrument with 7-8 nostrils, of which 6-7 nostrils are in front and 1 is behind (Javakhishvili, 1938:187).



Photo 8. A musical instrument in "The Knight in the Panther's Skin": Na Web 10

A musical instrument Na is a common instrument in the Turkish language, which is spread in this language in the form of the Ney. Ney - "In classical Turkish music, especially in Tekka, it is a pipe-like, low voice, reed-made instrument" (Türk Dili Kurumu). As for the etymology of the word, the Persian word نای/نای comes from nāy/nay and means "reed, reed-made instrument". This word comes from the Middle Persian word nād/nad, which means "reed, arrow". Here we want to point out that the Sanskrit nāḍā, which also means "reed", has a synonymous root with Persian (Nişanyan, 2015:1). Nay is a glossy, solid, frequently slotted instrument. The reed has nine equidistant joints from the top. It has seven nostrils and one more hole at the back (Akyay, 2014:49). In "The Knight in the Panther's Skin" it is confirmed twice as a musical instrument, but only one case is translated in the Turkish translation.



Photo 9. Na player Web 11

179: *I got away from feast and from the sound of Changi, Brbiti and Na.*

Dindar & Makas (1991)' translation: Ne çeng, ne ney, ne de barbüd yakmaz gönül çirasını

1445: *Without you we do not need the sound of Changis*

Dindar & Makas (1991)' translation: Sensiz, bizi hiç bir şey neş'elendirmez, üzer

Buki

Buki from Sulkhan-Saba is interpreted as a large pipe (Sulkhan-Saba, 1949:77). Buki was often used in “The Knight in the Panther’s Skin”, it was an indispensable part even in the event of war and Feast. For the first time this instrument was found during the consecration of Tinatin as the king, and the sound of this instrument was also heard during the march and celebration. We will discuss in detail each case of translating the instrumental Buki in Turkish translation, according to research, the translation was confirmed by three different translations of words, namely double kontrbas, davul, cenk aletleri.



Photo 10. A musical instrument in “The Knight in the Panther’s Skin”: Buki Web 12

46: *They started playing Buki and Tsintsilani accompanied their voice.*

Dindar & Makas (1991)' translation: Geçit resminde çaldıkça kontrbas ile zil

420: *In the morning I sat on the horse and ordered to start playing Buki and Noba*

Dindar & Makas (1991)' translation: Sabah olunca ata binip, savaş davulu çalınınsın dedim

450: *The sound of Tablaki is played and heard, Buki makes the sound louder.*

Dindar & Makas (1991)' translation: Onlar çıktı bir taraftan, cenk aletleri çala çala

First, consider the word Kontrabass. Contrabass belongs to the group of string instruments, which is the largest, but the lowest in sound. As for the etymology of the word, the Italian word comes from “contabbasso” and is known in Turkish as kontrbas. It is noteworthy that these musical instruments were developed in Europe in the 16th century, and in the Ottoman Empire they spread with the introduction of Western music in the 19th century and were actively used in palace life until the collapse of the Ottoman Empire. Contrabass was accompanied by an orchestra (Soydaş, Beşiroğlu, 2007:9). It follows from the description of the Contrabass that it is a stringed instrument and is completely different in sound from the Buki, which belongs to the group of wind instruments. This is confirmed by Rustaveli himself in the following verse from 1198: “Played on Buki and Tablaka made sound louder” (Javakhishvili, 1938, p. 182). In addition, the Contrabass was introduced in the 16th century and established itself in the Ottoman Empire in the 19th century. We consider the replacement of Buki with Contrabass as a wrong translation strategy.

The next example of the translation of the Buki is davul, which means drum. The drum belongs to the group of percussion instruments, which is the main distinguishing feature of the Buki. According to our research, the drum is a cultural concept used in translation, since it performed the same function for the Turkic people as Buki. At first, it was an important fighting musical instrument. According to sources, during the fight, the drum was used as a means of communication. Through the drum, the ruler determined the beginning of the battle, the retreat, the end of the battle, and the relationship of combat units. The drum was not only a combat instrument but also

a frequent tool for hunting, celebrations, and funeral ceremonies (Vural, 2013:4). Historically, the drums were not only a musical instrument or an important military weapon musical instrument for the Turks, but also had a symbolic meaning, and personified the existence, integrity, independence, and strength of the state (Pirgon, 2021:125). Although the Drum is completely different from the Buki, they are not even a common group of instruments and differ in sound, but their purpose is the same in both cases, so the translator's decision to use the Buki by the Drum is quite legitimate.

The next example is "Cenk Aletleri", which is translated as fighting instruments, the original verse mentions two instruments Tablaka and Buki, and the translator has a common word that combines the above musical instruments. The translator does not specify the two instruments presented in the original text, but the common name "Cenk Aletleri" - is used to express fighting musical instruments.

Percussion Instrument

Tsintsila

According to Sulkhan-Saba Tsintsila is a sweet musical instrument (Sulkhan-Saba, 1949:871). This musical instrument is often mentioned in the Bible. According to I. Javakhishvili, it was a metal plate, which was often played by playing on a second similar plate (Javakhishvili, 1938:207). According to N. Natadze, Tsintsila is a musical instrument similar to metal plates (Natadze, 2007:27). V. Nozadze in his work "The Knight in the Panther's Skin Society" formed the views of various Georgian scientists, for example: according to D. Chubinashvili, Tsintsila is a combination of metal plates. According to I. Abuladze, this is a musical instrument with metal plates. According to S. Kakabadze, the Tsintsila is the name of a metal plate transported from Syria to Armenia (Nozadze, 1961:512). In "Issues of the History of Georgian Folk Music" by I. Javakhishvili we read: The name of this instrument is also found in original Georgian monuments. For

example, I. Shavteli says: In the palace of the king of Georgia, "the voice of the poets is heard, like the voice of the Ebans and Tsintsila." Therefore, the Tsintsila could be seen and heard in the palace of the king in Georgia in the 12th century (Javakhishvili, 1938: 208). In "The Knight in the Panther's Skin", the Tsintsila occurs for the first time during the reign of Tinatin:

46: They started playing Buki and Tsintsilani accompanied their voice.

Dindar & Makas (1991)' translation: Geçit resminde çaldıkça kontrbas ile zil



Photo 11. A musical instrument in "The Knight in the Panther's Skin": Tsintsila Web 13

It seems that Sulkhan-Saba's explanation of the correctness of the Tsintsila as a sweet instrument is visible in this verse. In the Turkish translation, the Tsintsila is translated by the word - Zil, which means - to make a sound by hitting each other, after putting them on the fingers (Akyay, 2014: 66). It should be noted that the translator's strategy used to translate the same word, concept, Tsintsila found in other verses is often incomprehensible, and in one of the verses, it is no longer translated, moreover, it is transmitted without

1122: The sound of Tsintsila is heard everywhere for about ten days.

Dindar & Makas (1991)' translation: Tam on gün her taraftan saz ve davul sesleri gelir

In this case, we are not talking about Percussion instruments, but about stringed instruments.

Percussion Musical Instruments

Noba and Nobati

There are differences among Georgian researchers regarding Noba. Sulkhan-Saba names it as a pipe drum (Sulkhan-Saba, 1949:489). I. Abuladze names it a military trumpet. According to S. Kakabadze, a Noba is a large timpani, a kettledrum that is played at certain hours (Nozadze, 1961:515). N. Natadze's Noba is a wind instrument used to give signals in military affairs (Natadze, 2007:132). According to I. Javakhishvili, the beating of Nobi was Tablaka a sign of the holiday and joy. During the feast of the king of Georgia, the Nobatists were leaders of the event playing Nobati (Javakhishvili, 1938:212). The instrument Nevbet in the Turkic language was widespread even in the period when the Turks worshiped the sky god. Nevbet is a piece of music played on a drum performed by a military band in a palace or lord's mansion (Şahin, 2020:110). There are exaggerated references to the voice of Nevbet: during the play on Nevbet, mountains, plains, earth, sky, the sun and moon shook (Hacib, 1959:18). According to sources, Nevbet's voice was so loud that it could be heard even in remote places. Nevbet was a symbol of state power and stood in front of the palace. Nevbet was played three to five times a day during the ascension of the Sultan to the throne, at the time of death, at a wedding, when receiving an important guest, and during Muslim prayers.

According to the above information, Nevbet should have had a strong voice, but there is also evidence that the notes of this instrument and the sweet voice on the battlefield made the army rejoice (Şahin, 2020:125).

According to V. Nozadze, Nobati comes from the Indian word Naubat and is a Daf that was hung at the entrance to the palace and beaten over time. It makes a lot of noise and is today's gong (Nozadze, 1961:515).

Although Nobat has a Turkish equivalent, it

is by no means translated as an instrument.

420: In the morning I sat on the horse and made an order to start playing Buki and Nobat

Dindar & Makas (1991)' translation: Sabah olunca ata binip, savaş davulu çalınsin dedim

It is noteworthy that in some verses of the original text, Nobati is presented as a watchman, which is adequately translated into Turkish. Nöbet The Arabic word نَبَات comes from Navbat and means in turn, turn, guard (Nişanyan, 2021:1).

1300: Nobatiplaying is not stopped all day and night.

Dindar & Makas (1991)' translation: Gece-gündüz pehlivanlar nöbet tutar deste deste

In the second case, the synonym Muhafiz is used to correspond to nöbet, which means protector, guardian, watchman, watchman (Gurgenidze, Chlaidze, 2001:1002).

1418: ten thousand unplayed Nobati like dust.

Dindar & Makas (1991)' translation: On bin kale muhafızı yerde cansız yatmaktadır

Kosi

According to Sulkhan-Saba, Kosi is a foreign word and is copper-covered in Georgian (Sulkhan-Saba, 1949:718). According to Nozadze, this is a large copper cauldron covered with leather, which was played during a war or a meeting (Nozadze, 1961:516). Kos is a Persian word derived from kus and established in Turkish as Kös. Its meaning is a blow, a collision. According to M. Özergin, Kös means skin and it is a word of Sumerian origin (Özergin, 1983: 6). In pre-Islamic times, this instrument was called a korug, and since the 9th century, it has been a military instrument in the Turkic and Islamic states. During the battle, he led

the actions of the army (Sanal, 2002: 270). Kosi - during the battle was transported on a camel or chariot (Yeğın, 1999:530). This instrument was also used for signaling and was shaped like a large drum. It was made of camel skin on copper. Half had an ovoid shape, the upper part was wide. They used a pair of drums to play. The smallest Kös was carried on a horse or mule. Larger ones with a camel, the largest ones with an elephant (Sanal, 1964: 74). Although this instrument is widely used in the East, it has never been translated into the Turkish translation of "The Knight in the Panther's Skin".



Photo 12. A musical instrument in "The Knight in the Panther's Skin": Kosi Web 14

1460: *Both Dabdabi and Kosi are well-sounded*

Dindar & Makas (1991)' translation: *It is not translated.*

Tablaka

This musical instrument was mentioned six times in "The Knight in the Panther's Skin".

450: *The sound of Tablaki is played and heard, Buki makes the sound louder.*

Dindar & Makas (1991)' translation: *Onlar çıktı bir taraftan, cenk aletleri çala çala*

1508: *The crowd of people started laughing after hearing the sound of Tablaki*

Dindar & Makas (1991)' translation: *Şenlik çığıkları, davul sesi, yayıldı her tarafa*



Photo 13. A musical instrument in "The Knight in the Panther's Skin": Tablaki Web 15

In the Turkish translation, one case of the tablak is not translated, at another time it is referred to as a drum or a martial musical instrument. According to Sulkhan-Saba, Tablak is a small Nagara (Sulkhan-Saba, 1949: 635), and Nagara is explained as follows - this is a foreign word, in Georgian it is called Sambiks and Dumbuli (Sulkhan-Saba, 1949: 477), and the last one is not defined. According to V. Nozadze, the Georgian Tablak originated from the Persian word Tabl, which is smaller than the drum (Nozadze, 1961:517). According to our research, Georgian Tablaki must have originated from the Arabic word Tabl (table) or Tabla طبله Its meaning is "flat and round sine". In Arabic itself, Aramaic/Sumerian ṭablā ܛܒܠܐ borrows the word which refers to "tablet, writing paper or calculator" (Justrow, 1903: 518).

Conclusion

As we have already mentioned, the Georgian text "The Knight in the Panther's Skin" is distinguished by a variety of musical instruments. We have discussed ten different instruments, most of which have not been translated into the Turkish translation of "The Knight in the Panther's Skin". Some of the instruments are not Georgian but are widely used musical instruments in Central Asia and the East in general. Although these musical instruments are often found in Turkish literature and history which is ignored by the author.

As the study showed, the musical instruments discussed in the article have a Turkish

equivalent, a well-known musical instrument widely used in much of Turkish literature. The equivalent musical instruments in the translation are Ebani'-Saz', Barbiti'-Barbüd', Na'-Ney', Tsintsilani '- Zil', Noba', Nobati'-Savaş Davulu', Tablaki'-Davul', Cenk Aletleri'. There are cases when the above-mentioned musical instruments (Ebani, Barbiti, Na, Tsintсила, Noba and Nobati) are omitted by the translator due to the need for rhythm in the Turkish text. Sometimes the translator uses a non-equivalent lexical unit (Tsintсила'- Saz and Davul'), sometimes the translator translates the same instrument in different ways (Buki' - Kontrabas', Davul', Cenk Aletleri'), but there is only one correspondence. Although the Turkish equivalents of musical instruments are Changi - Çeng, Chaghana - Çegane, and Kos - Kös, the translator does not translate them into the Turkish translation of "The Knight in the Panther's Skin".

Recommendations

Other language sources for these musical instruments should be studied. For researchers who research this field of musicology can develop studies in organology (musical instrument research), which is very important for research an ancient and modern musicology studies. In terms of linguistics, the development and change of the names of these musical instruments can be studied comparatively by utilizing different sources.

Limitations of Study

For this study we are mainly limited to the Georgian scientific sources and pictures of musical instruments and its players.

Acknowledgment

This study is part of the doctoral thesis, I would like to thank you to my supervisors and my family for supporting. I would like to thank to Batumi Shota Rustaveli State University, Faculty of Humanities, Departments of Georgian Philology and Oriental Studies.

References

- Akyay, K. (2014). *Türk müziği enstrüman adları etimolojisi. (Origins of turkish musical instrument names)*. Master's thesis. Kırklareli University Institute of Social Sciences, Kırklareli, Türkiye.
- Çelebi, E. (2003). *Günümüz Türkçesiyle Evliya Çelebi Seyahatnamesi. (Book of Travels of Evliya Celebi)*. (Ed. A. Kahraman, Y. Dağlı). İstanbul: Yapı Kredi.
- Chikobava, A. (1964). *Kartuli enis ganmartebiti leksikoni. (Explanatory Dictionary of the Georgian Language)*. Volume 8. Tbilisi: Metsniereba.
- Gökçen, I. (2017). *Evliya Çelebi Seyahatnamesi'nde Çalgılar. (Musical instruments in Evliya Çelebi's travel book)*. Ankara: Ürün Yayınları
- Gurgenidze, N., & Chlaidze, L. (2001). *Turkul-kartuli leksikoni. (Turkish-Georgian Dictionary)*. Tbilisi: Institute of Oriental Studies.
- Hacib, Y. (1956). *Kutadgu bilig (the Kutadgu bilig)* 2nd ed. (Trans. R. Rahmeti Arat). Ankara: Turkish Language Association
- Javakhishvili, I. (1938). *Kartuli musikis istoriis dziritadi sakitkhebi. (Basic aspects of georgian folk music history)*. Tbilisi: Pederatsia.
- Justrow, M. (1903). *A dictionary of the targumim, the talmud babli and yerushalmi, and the midrashic literature*. London, New-York: Luzac &co.; G. P. Putnam's Sons.
- Kaya, M. (1998). *Dünden bugüne Rebab ve yeniden ele alınması (From the past to the present Rebab and it's reconsideration)*. İstanbul Technical University, Institute of Social Sciences, İstanbul, Türkiye.
- Natadze, N. (2007). *Vepkhistaosani. (The Knight in the Panther's Skin)*. Tbilisi: School edition
- Nisanyan sözlük (Nisanyan Dictionary) Web site: <https://www.nisanyansozluk.com/kelime/%C3%A7eng>
- Nozadze, V. (1961). *Vepkhistaosnis Sazogadoebatmetkveleba ("The Knight in the Panther's Skin society")*. National Parliamentary Library of Georgia.
- Orbeliani, S. S. (1949). *Sitkvis kona. (The Georgian dictionary)*. Tbilisi: Georgian SSR State Publishing House.
- Ögel, B. (1991). *Türk kültür tarihine giriş. (Introduction to Turkish Cultural History)*. Ankara: Ministry of Culture Publications.
- Özegin, M. (1983). *Türklerde musiki aletleri. (Turkish musical instruments)*. İstanbul: Akbank publications.
- Pirgon, Y. (2021). İslamiyet öncesi Türklerde askeri müzik. (Military music in pre-Islamic Turks). *Journal of Human and Social Sciences*, 4(1), 121-134.
- Şahin, M., & Aslan, E. (2020). Orta-çağ Türk-İslam devletlerinde Nevbet. (Nevbet in medieval Turkish-Islamic states). *Amasya University Journal of Social Science*, 8, 107-144.
- Sanal, H. (1964). *Mehter Musikisi Bestekar Mehterler-Mehter Havaları. (Mehter Music Bestekar Mehterler-Mehter Havaları)*. İstanbul: National Education Publishing House.
- Sanal, H. (2002). *Kös, İslam Ansiklopedisi. (Kos, Encyclopedia of Islam)*. Ankara: Türkiye Diyanet Foundation.
- Shanidze, A (1960). *Vepkhistaosani. (The Knight in the Panther's Skin)*. Volume 3. Tbilisi: Nakaduli.
- Soydaş, M., & Beşiroğlu Ş. (2007). Osmanlı saray müziğinde yaylı çalgılar (Bowed Instruments in the Music of the Ottoman Court). *ITU Journal*, 4(1), 3-12.

Türk Dili Kurumu (TDK) (2022). (Turkish Language Association) Web site: <https://sozluk.gov.tr/>

Vural, F. (2013). Orta Asya Türk Dünyasında Davulun Önemi ve Simgesel Anlamı (Importance and the Symbolic Meaning of Drum's Central Asia Turkish World). *Journal of TURAN Center for Strategic Research*, 5(20), 1-6.

Yeğin, A. (1999). *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik büyük lügat. (Encyclopedia of Ottoman Turkish-Turkish)*. İstanbul: Türdav.

6 Numaralı Mühimme Defteri. (1995). (6 Number Muhimme Register). Osmanlı Arşiv Daire Başkanlığı (State Archives of the Presidency of Turkey). <https://www.devletarsivleri.gov.tr/varliklar/dosyalar/eskisiteden/yayinlar/osmanli-arsivi-yayinlar/6%20NUMARALI%20M%C3%9CH%C4%B0MME.pdf>

Web sites

Web 1. <https://bm.ge/ka/article/quotvefxistyaosnisquot-yvelaze-cnobili-illustraciebi/11810>

Web 2. <https://bm.ge/ka/article/quotvefxistyaosnisquot-yvelaze-cnobili-illustraciebi/11810>

Web 3. <https://www.amazon.com/Kaplan-s%C3%B6vaye-Vepkhistqaosani-panthers-TURKISH/dp/9759560801>

Web 4. <https://ka.wikipedia.org/>

Web 5. <https://www.europeanheritagedays.com/European-Heritage-Makers-Week/1ecc5/svanuri-changi-da-chuniri>; <https://kvispalitra.ge/article/28179-changi-svanethis-qsadardoq-sachuqari/>

Web 6. <https://www.zomorrod.net/barbat-oud/>

Web 7. <http://www.nasehpour.com/tonbak/instrument-barbat-lute-oud.html>

Web 8. https://www.azerbaijans.com/content_246_tr.html

Web 9. <http://www.musicmuseum.az/ru/index.php?id=0405>

Web 10. <https://tr.wikipedia.org/wiki/Ney>

Web 11. <http://lazyproduction-arabtunes.blogspot.com/2014/03/mohamed-antar.html>

Web 12. <https://ka.wikipedia.org/>

Web 13. <https://www.hangebi.ge/geo/tsintsila.html>

Web 14. <http://wowturkey.com/forum/viewtopic.php?p=2591196>

Web 15. https://m.facebook.com/museumofinstruments/photos/a.349267011817902/996534510424479/?type=3&locale2=hi_IN

Biodata of Authors



Doctorant, **Nona Nikabadze** received her bachelor's degree in Turkish Philology from the Batumi Shota Rustaveli State University in 2015 in Georgia. She received her Master's Degree in Turkish Language and Literature from the Uludağ University in 2018 in Türkiye. Master thesis topics related to folklore, folkloric studies and folk music. Now she is PhD student in Linguistics at the Batumi Shota Rustaveli State University in Georgia. Research interests; Turkish language, Turkish literature,

linguistics, cultural linguistics, translation studies, folkloric studies, interdisciplinary music folkloric and linguistic studies.

Email: nona.nikabadze@bsu.edu.ge

Web: <https://wordpress-best-themes.academia.edu/nonanikabadze>

ORCID: 0000-0002-5520-2860



Professor, **Lile Tandilava**, Batumi Shota Rustaveli State University, Department of Oriental Studies, Batumi, Georgia. She received her Bachelor Degree in Tbilisi Ivane Javakishvili State University and her PhD Degree in Batumi Shota Rustaveli State University. Research interests; Turkish Language, Turkish-Laz language relations. Some important studies: "Spoof" Expressing Phrases in Georgian and Turkish Languages, "Defeat" Expressing Phrases in Georgian and Turkish languages, Çoruh

Havzasında Yaşayan Gürcülerin Konuşmalarında Türk Unsurları (Turkish Elements in the speeches of Georgians living in the Coruh river basin).

Email: lile.tandilava@bsu.edu.ge

ORCID: 0000-0002-0118-2075



Professor, **Maia Baramidze**, Batumi Shota Rustaveli State University, Kartvelology Department, Batumi, Georgia. She is Head of Department of Georgian Philology Professor at Batumi Shota Rustaveli State University, Georgia. She received her Bachelor and PhD Degree in Batumi Shota Rustaveli State University. Research interests; the ancient Georgian literary language, Georgian dialectology, Georgian lexicology.

Some important studies: For some phraseology in the Tao dialect, Tao (Monograph), Modern Georgian press language and some issues of punctuation.

Email: maia.baramidze@bsu.edu.ge

ORCID: 0000-0001-8266-086X

Çağdaş dönem avangart trombon tekniklerinin kullanımı ve icrası üzerine bir analiz

Sevgünur Tandoğdu Kılıç

Öğr. Gör., Anadolu Üniversitesi, Devlet Konservatuarı, Müzik Bölümü, Eskişehir, Türkiye.

Email: sevgunurtk@anadolu.edu.tr ORCID: 0000-0003-3711-5891

DOI 10.12975/rastmd.20221035 Submitted July 21, 2022 Accepted September 15, 2022

Öz

20. yüzyıl, müzik anlayışının değiştiği, geliştiği aynı zamanda da farklı arayışlara gidildiği bir dönemdir. Klasik müzik, caz ve blues gibi birçok müzik türünde, enstrümanlar üzerinde farklı teknik denemeler ve çalışmalar yapılmaya başlanmıştır. Küreselleşme ve teknolojinin de gelişimi ile birlikte değişen ve gelişen müzik anlayışı ile birlikte birçok yeni çalışma ortaya çıkmış, besteciler eserlerinde fark yaratmak için popüler tekniklerin yanı sıra farklı ve sıra dışı yöntemler geliştirmiş, bunları deneme amaçlı eserlerinde kullanmışlardır. Müzik tarihinde klasik enstrümanların birçoğu için repertuar yüzyıllara yayılarak, hemen her müzik döneminde yazılmış eserlere rastlanabilmektedir. Bununla birlikte, trombonun orkestraya diğer enstrümanlardan sonra eklenmiş olması ve yakın zamana kadar solo enstrüman olarak görülmemiş olması 20. yüzyıl öncesindeki müzik dönemlerinde kısıtlı bir trombon repertuarı oluşmasına neden olmuştur. 20. yüzyıla kadar trombon repertuarı az sayıda solo esere sahipken, 20. yüzyıldan itibaren solo enstrüman olarak kullanımının artmasıyla birlikte besteciler tarafından bu enstrümana çok sayıda eser yazılmıştır. 20. yüzyılın ikinci yarısında ise, trombon repertuarında ve trombon tekniğinde aşağıdaki bölümlerde açıklanacağı üzere bir yön değişikliği yaşanmıştır. Teknolojinin gelişimi ile birlikte trombonun çalış limitlerini zorlayan besteciler artmış ve bu nedenle trombon üzerinde uygulanabilecek yeni teknikler ortaya çıkmıştır. Makalede 20. yüzyılın ikinci yarısında yazılmış eserler üzerinden “trombon ve ses”, “multifonik ve mikroton”, “trombon ve elektronik” başlıkları altında bir inceleme sunulacaktır. Ayrıca trombon sanat dalında kariyer arayan icracı ve eğitimcilerin modern solo trombon çalışmaları hakkında derinlemesine bilgi sahibi olmalarının avantajları değerlendirilerek yenilikçi eserlerin literatüre, eğitime ve müzikal kültüre olan katkıları incelenecektir.

Anahtar Kelimeler

çağdaş müzik, mikroton, multifonik, müzik tarihi, trombon

Giriş

Müzik tarihi ve literatürü incelendiğinde görülmektedir ki trombon üflemeli bir enstrüman olarak kimi zaman dönemin popüler enstrümanları arasında yer alırken, kimi zaman da kullanım alanlarının daralması sebebiyle unutulmaya yüz tutacak evrelerden geçmiştir. Müzik tarihinin ilk zamanlarından itibaren solo enstrüman olarak kullanımı sınırlıdır. Kilise müziğinde koroya destek amacıyla trombona yer verilmiştir. Zaman içinde orkestralarda kullanımı artmış, ses renginin zenginliği ve enstrüman üzerinde yapılan teknik geliştirmeler ile birlikte de daha fazla alanda kullanılmaya başlanmıştır (Gunion, 2010).

Solo enstrüman olarak kullanımı ve tanınması 20. yüzyıl başları olarak bilinmektedir. Bu gelişmenin temelinde yatan unsur, enstrüman üzerinde denenen ve geliştirilmeye çalışılan yenilikçi çalma teknikleri ve trombon literatürüne kazandırılan yeni besteler ve besteciler olmuştur (Kimbell, 2022). Enstrümanın sınırlarını zorlayan yeni teknikler sadece icracının ve dinleyicinin ilgisini çekmekle kalmamıştır. Aynı zamanda, trombon kullanımının yalnızca orkestra veya çeşitli oda müziği toplulukları ile sınırlı kalmayıp solo enstrüman olarak kullanılması ve tanınmasının da temellerini atmıştır.

Yeni bir yüzyıl başladığında müzik de yeni yüzyılına girmiş sayılmaktadır. Dünya

üzerindeki tüm gelişmeler ve değişimler ile birlikte sanat alanında da değişim kaçınılmaz olmuştur.

20. yüzyılın ilk günleri, savaşların, karabasanların habercisi olduğu gibi, aynı zamanda da teknoloji harikalarının, medya gücünün, insanlar arası yakın ilişkilerin, uzaya atılacak adımların ve sinerji dediğimiz, iki gücün daha üstün bir güç için birleşmesinin tohumlarını filizlendirir. Çağlar boyu gelişmiş ve artık evrimini tamamlamış müziğin yerine yeni çağın dilini konuşan, yeni müzik oluşmalıdır. Yeni müzik yeni çağı yansıtan, onun değerlerini kendi sanat dalında duyuran, yeni çağa yakışan müzik olmalıdır (İlyasoğlu, 1994, 197).

20. yüzyıl ile birlikte icracılar için yenilikçi müzik anlayışında bildiğimiz ve tanıdığımız çalma teknikleri yerine fark yaratan denenmemiş ve sonucun şaşırtıcı olduğu teknikler denenmeye başlanmıştır (Herbert, 2006). Besteciler farklı tını ve ses arayışlarını, yeni teknikler, ilave ekipmanlar ve teknolojiden yararlanarak bestelerine yansıtılmışlardır. İracılar ise müzik üzerinde yaşanan bu gelişmeler ile birlikte yeni bakış açıları geliştirerek dinleyiciye ilgi çekici ve farklı türde müzikler sunmaya başlamışlardır. Trombon, tüm bu gelişmeler ile birlikte daha fazla ilgi gören, daha çok merak edilen ve solo repertuarı zenginleşen bir enstrüman haline gelmiştir. Klasik, jazz, blues gibi türlerin teknik ve müzikal olarak harmanlandığı yeni bestelerle, trombonunun kullanım alanları zenginleşmiş, müzik tarihindeki yeri olumlu anlamda gelişim göstermiştir.

Araştırma Problemi

Bu araştırma, 20. yüzyılda belirli ölçütler çerçevesinde trombonunda farklı tekniklerin gelişiminin sistematik olarak incelenmesi sonucunda nasıl bir trendin oluştuğu problemine odaklanmıştır. “Tekniklerin gelişmesi, trombonun müzik tarihinde değişen rolünün yanı sıra özellikle en önde gelen icracı ve bestecilerin de trombona yaklaşımlarında değişiklik yaratmış mıdır?”

Ayrıca “trombonun performans ve gelecekteki kullanımındaki rolü üzerinde yenilikçi tarzda yazılmış eserlerin ve kullanılan farklı tekniklerin etkileri nelerdir?” sorularına yanıt aranmaktadır.

Yöntem

Bu araştırma, 20. yüzyıl ve sonrası trombon tarihi ve bu dönemde yazılmış yenilikçi tarzdaki eserler üzerinden farklı ve alışılmadık dışındaki trombon teknikleri hakkında doküman incelemesi yapılan ve verilerin bu yöntemle toplandığı nitel bir araştırmadır (Büyüköztürk, vd., 2008). Trombon tarihi, çağdaş dönem trombon eserleri ve avangart trombon tekniklerinin incelendiği alanyazın taraması yapılarak benzer araştırmalara ve kaynaklara ulaşılmıştır. Dokümanların güvenilirliği kontrol edilmiş ve sınıflandırılmıştır. Araştırmanın işlevsel amaçlarına uygun olan belgelere yer verilmiştir. 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren kullanılan yenilikçi tekniklerin araştırılması doküman, nota ve görseller ile elde edilmiştir. Bu belgeler karşılaştırılarak yorumlanmıştır.

Bulgular

Trombonunda 20. yüzyıl ile birlikte gelişen avangart müzik yazımı ve tekniklerinin incelenmesi sonucunda, konu ile bağlantılı çeşitli kaynaklar bulunmuştur. Bu kaynakların karşılaştırılması sırasında makaleye konu olan trombonun geçmiş dönem müzik tarihine göre günümüzde popülaritesinin arttığı yönünde bulgulara ulaşılmıştır. Bu bulgular çerçevesinde çağdaş dönem trombon eserleri arasında belirlenen önemli besteler üzerinden yeni teknikler ve bu tekniklerin katkıları tartışılmıştır. Elde edilen tüm bu bulgular sonucunda, gelişmelerin hem icracılar hem de besteciler açısından olumlu bir değişim ve gelişime sebep olduğu gözlemlenmiştir.

Yenilikçi Trombon Tarihi

Trombon için yenilikçi solo edebiyat tarihinin izini sürmek için öncelikle Batı sanat müziğindeki avangart hareketi bir bütün olarak incelememiz gerekmektedir. “Avangart

(avant-garde), doğrudan Fransızca'dan çevrilmiştir, "ileri düzey koruma" anlamına gelir; yenilikçi ve deneysel olan insan ve eserlerin hareketidir (Cottingham, 2013, 24)". Yenilikçi sanat hareketleri, sanat aracılığıyla toplumun alıştığı düzene karşı olarak, limitleri ve beklentileri zorlar. Trombon için bu yenilikçi anlayış bugün hala gelişmekte olsa da ilk adımları 20. yüzyıl başlarına kadar dayanmaktadır.

1940'lardan başlayıp 1950'lere doğru gelişen trombon literatüründe, bestelerde büyük bir artış görülmeye başlanmıştır. *Hindemith*, *McKay*, *Creston* ve diğer pek çok bestecinin yapıtları ana akım klasik müzik dünyasına girmeyi başarmıştır (Kimbell, 2022). 20. yüzyıl modern müziğinin şekillenmesindeki en önemli bestecilerden biri olan Shostakovich, bestelerinde giderek daha fazla trombon kullanmaya başlamıştır. Alto trombonun da klasik orkestra ve solo eserlerde yeniden kullanılmaya başladığı görülmektedir (Dempster, 1994, 68). Bu eserlerin tümü, trombon literatürünün gelişmesinde son derece önemli katkı sağlamakla birlikte, neo-klasik veya neo-romantik çevrelerde enstrümanın doğasının öne çıkmasını sağlamıştır.

1950'den başlayarak, beklenen klişe eserlerden farklı olarak, sınırları zorlayan bir trombon çalışmasının bir örneği *Leonard Bernstein*'in "*Elegy for Mippy*" adlı eseridir. Trombon çalmadan ayrı özel teatral talimatlar içeren ilk trombon bestesidir. Bernstein, icracının bir ayağını dörtlük vuruşlarla yere vurarak kendisine eşlik etmesini ister. Bu eşiksiz eser, klasik vurguları geleneksel caz müziği ile harmanlarken aynı zamanda klasik trombon solosunun nasıl olması gerektiği ile ilgili fikirlerin de değişmesini sağlamaktadır. Bu eserin yazılmasından bu yana, trombon için teatral unsurlar içeren 200'den fazla eser yazılmıştır (Duke, 2001, 42).

1957'ye doğru ilerlerken, Amerikan yenilikçi hareketinin önde gelen isimlerinden biri olan John Cage'den gerçek bir yenilikçi trombon eserinin nasıl görünebileceğine dair bir örnek gelmiştir. "*Solo for Sliding Trombone*

from the Concert for Piano and Orchestra" adlı çalışması, standart notasyon kavramına ve müziği neyin oluşturduğuna dair algılara tam bir meydan okuma şeklindedir (Cage, 2022). *John Cage Solo for Sliding Trombone* eseri deneysel ve yenilikçi bestecilerin trombon için ciddi repertuar çalışmaları yapmalarının ve yeni eserler yazmalarının kapılarını açmıştır. 1957'den itibaren, giderek daha fazla yenilikçi ve post-modern besteci trombon için solo eserler yazmaya devam etmişlerdir. Bu dönemde yazılan bir sonraki büyük eser *Luciano Berio*'ya *Stuart Dempster* tarafından sipariş edilen "*Sequenza V*" adlı eserdir. Bu eser yalnızca avangart trombon literatürünün değil, tüm trombon literatürünün baş tacı olacak türde bir eser olarak kabul edilmiştir (Guion, 2010, 57). Bu çalışmanın başarısı, yenilikçi hareketin sınırları zorlayan daha fazla eser yazılmasını ve enstrümanın teknik ve kavramsal sınırlarının zorlayarak literatürün büyümesini sağlamıştır. Trombon için mevcut olan birçok yeni tekniğin kullanılması, avangart literatürdeki bu büyümenin gerçekleşmesindeki en önemli nedeninden biri olarak görülmektedir. Bu teknikler şu şekilde sıralanabilir ancak bunlarla sınırlı değildir: ses hareketleri ve multifonikler, çalarken sesli harflerin ve ünsüzlerin kullanımı, genişletilmiş glissandolar, mikrotonlar, genişletilmiş vibrato ve tril stilleri, kulis ve kalak demontajı, vurmali efektler, sessiz kullanım, elektronik ve teatral yönler (Dempster, 1994, 86).

1970'ler ve 1980'ler boyunca, yenilikçi trombon literatürü büyümeye devam etmiştir (Kimbell, 2022). Ayrıca solo klasik repertuarda uzmanlaşmış, dünyanın ilk virtüöz tromboncusu *Christian Lindberg* 1980'li yıllarda tanınmaya başlamıştır. *Lindberg*, *Iannis Xenakis*, *Jan Sandström* gibi besteciler ile birlikte çalışarak repertuvara birçok eser kazandırmıştır (Cottingham, 2013, 46). Bu eserler, trombon icracılarının artan teknik yeteneklerinin yanı sıra 20. yüzyıl bestecilerinin elindeki yeni teknolojileri kullanmalarına da olanak sağlamıştır.

2000'lere gelindiğinde ise teknoloji, elektronik gibi kavramlar yeni bestelerde denenmeye başlamıştır. Bu eserler arasındaki en önemli örneklerden birisi; 2015 yılında, ilk seslendirilişi Hollanda'lı tromboncu Jörgen van Rijen tarafından yapılan ve yine aynı trombon sanatçısı için besteci *Florian Magnus Maier* tarafından yazılan "*Slipstream for trombone solo and loop station*" adlı eserdir. Eser solo trombon ve Türkçe karşılığı döngü istasyonu olarak adlandırılabilir bir çeşit çok sesli kayıt cihazı ile birlikte seslendirilmektedir. Bu eser, çok seslilik, çalma sırasında sesli harf kullanımı, ağızlığın çıkarılıp enstrümana vurarak ağızlık üzerinde metalik bir ses çıkarma, aynı zamanda popüler müzik armonilerini ve caz ritmik figürlerini birleştirme gibi birçok teknik beceri içermektedir. Döngü istasyonu teknolojisi, trombonun yenilikçi repertuarının geliştirilmesinde rol oynamaya devam edecek olan ilerlemelerden sadece bir tanesidir.

Trombon Tekniğinin Gelişimi

Trombonun kendi başına bir solo enstrüman olarak tanınmaya, orkestra ve oda müziği eserlerinde yer almaya başlaması 20. yüzyılda gerçekleşmiştir. Önceki yıllarda yazılmış eserler olsa da solo enstrüman olarak kullanımının artması ve daha popüler hale gelmesi 20. yüzyılı bulmuştur. 17. 18. ve 19. yüzyıllarda trombona daha çok orkestra eserlerinde rol verilmiş, izole örnekleri dışında 20. yüzyıla kıyasla az sayıda solo eser üretilen bir enstrüman olarak yer almıştır. 19. yüzyılın başlarında konservatuvar eğitim sisteminin yükselişi müzisyenlerin eğitimlerinde daha iyi yerlere gelmelerini sağlamıştır. Mezunlar için mevcut solo solist pozisyonları olmamasına ve bu kariyerde çok az sayıda başarılı çalıcı olmasına rağmen, bakır enstrüman çalan öğrenciler potansiyel birer solist olarak eğitilmiştir (Webb, 2007, 152). O dönemlerde öğrencilerin en büyük tutkusu, çok prestijli bir rol olarak görülen askeri bandoda kariyer yapmaktır. Orkestra kariyeri ise ikincil bir hedef olarak görülmektedir. Eğitim anlamında ilk adım 1795' te Paris Konservatuvarının kurulması

ile gerçekleşmiştir ancak trombon derslerinin başlaması 1840'ları bulmuştur. Trombon çalışmalarının başlamasından kısa bir süre sonra diğer ülkeler de Paris Konservatuvarının ayak izlerini takip etmişlerdir.

Trombon tekniğindeki ilerlemelerin bir diğer önemli sebebi de enstrümantal metot kitaplarının tanıtılması ve sıklıkla kullanılmaya başlanmasıdır. O dönemde en iyi bilinen metot *Jean-Baptiste Arban*'ın *Kornet Metodu* idi. Valfli bir enstrüman için tasarlanmış olmasına rağmen, teknik ustalıklarını geliştirme arayışında olan tromboncular arasında oldukça popüler olmuştur (Herbert, 2006, 140). Bugün hala kullanılmaya devam etmekte ve popülerliğini korumaktadır. *Arban*'ın 1889'daki ölümünden sonra kornet metodunun transpoze edilmiş ve düzenlenmiş bir versiyonu "*Arban Trombon Metodu*" olarak yayınlanmıştır.

Metot kitaplarında yerini alan trill, nüans ve süsleme teknikleri daha sonra caz gibi diğer türlere de dahil edilmiştir. Yirminci yüzyılın başlarında caz tromboncular resmi konservatuvar stilini benimsemeye başlamışlardır. *Miff Mole*, *Lou McGarrity*, *Jack Teagarden* ve *Tommy Dorsey* gibi dönemin tanınmış caz tromboncuları, enstrümantal gelişim sonrası pistonlu trombon yerine kulis sistemli trombon kullanmaya başlamışlardır. Bu tip yeni gelişmeler trombona farklı tekniklerin geliştirilmesine ve denenmesine katkı sağlamıştır.

20.yy'ın başlarındaki en önemli virtüöz tromboncu olan *Arthur Pryor* (1870-1942) yukarıda bahsedilen diğer tromboncular gibi bir caz müzisyeni değil yarı askeri gruplarda solist olarak görev yapan bir müzisyendir (Herbert 2006, 223). Pryor trombona daha önce denenmemiş yenilikçi teknikleri yapabilmesi ile tanınmaya başlamıştır. Bu teknikleri denerken kendi ustalığından öte, diğer trombonculara da örnek olması açısından da önemlidir. Pryor'un besteleri, özellikle kendi virtüöz tekniğini göstermek için yazılmıştır ve o sırada mevcut olan diğer sololardan farklı ve yenilikçi teknik beceriler içermektedir (Wolfenbarger 1983, 27). Solo

bestelerinde yer alan özel trombon teknikleri arasında pedal notaların kullanımı, hızlı ve bağlı oktav geçişleri, çift dil kullanımı gibi o dönemlerde çok popüler olmayan teknikler yer almakta ve tüm besteleri, solistin yeteneklerini dinleyicilere sergilemesi için fırsat verecek bir kadans içermektedir. Pryor'un besteleri ve trombon çalma tekniğine getirdiği yeni boyut sayesinde yepyeni bir anlayış gelişmeye başlamıştır.

20. yüzyılın başlarında müzik türleri arasında cazın ön plana çıkmasında bakır enstrümanların, özellikle de trombonun önemli bir rolü olmuştur. Gelişen tekniklerde caz tromboncularının önemli katkıları olduğu belirtilmektedir (Gregory, 1973, 12). Trombon çalma stili daha fazla özgürleşmeye başlarken, şarkı söyleme stili legato çalma, çevik kulis tekniği, geniş ses aralıkları, sürdin kullanımı, ifade, ton ve dinamikler gibi caz teknikleri, yenilikçi ve büyüyen trombon teknikler arasında yerini almıştır. Caz tekniklerinin bu önemli etkisiyle birlikte, kendilerini caz müzisyeni olarak görmeyen trombon sanatçıları, flutter dil, dudak ve kulis glissandosı ve kulis vibratosu gibi bir zamanlar cazda kullanılan yenilikçi teknikleri benimsemeye başlamışlardır. Böylece bu teknikler klasik batı müziğine de dahil edilmiştir. Yüzyılın başında caz tekniklerinin klasik eserlerde kullanımı görülmesine rağmen, özellikle İkinci Dünya Savaşı sonrası yenilikçi dönemde daha da popüler olmuştur. Caz ve popüler müzikte kullanılan teknikler sayesinde trombonun popülerliği artarak devam etmiş, daha fazla kullanılmaya ve talep görmeye başlamıştır. Örneğin legato çalma tarzı 20. yüzyıldan önce duyulmamış ve sürgülü trombonun icadından önce kullanılmamıştır. Ancak trombonun caz müzikte kullanılması ile birlikte, bir tromboncu iyi bir teknikle legato çaldığında, sesin karakteristik olarak şarkı söyleyen insan sesine yakın olduğu söylenilebilmektedir.

20. yüzyılın ikinci yarısında, trombon repertuarında ve icra pratiklerinde yön değişikliği yaşanmıştır. Teknolojinin gelişimi ile birlikte trombonun sınırlarını zorlayan

besteciler ve yeni tınılar elde etmeye çalışan icracılar ortaya çıkmıştır. Serbest caz ve doğaçlamaya ilgi duyan *Paul Rutherford*, *Vinko Globokar* ve *Stuart Dempster* gibi tromboncular farklı sesler üretmek için yeni teknikler geliştirmekle ilgilenmişlerdir.

20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren genel müzik sunumuna ek olarak teatral tekniklerde gelişme görölmeye başlamıştır. Önceki yüzyıllarda büyük bir kısmını müziğin oluşturduğu operada olduğu gibi tiyatrodada müziğin kullanımı görölmektedir. Ancak tiyatro alanındaki değişimler yirminci yüzyıl boyunca yön değişirmiştir. Yüzyılın başlarından itibaren teatrallik popülerdi, ancak tipik olarak besteci tarafından değil icracı tarafından kullanılmaktaydı. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren ise besteciler de teatral öğelerin yer aldığı besteler yapmaya başlamışlardır. Trombon müziğinde tiyatronun kullanımı, sahne yönergelerinin dahil edilmesi ve görsel bir öğeye sahip müziğin tanıtılması ile birlikte yeni bir döneme girmeye başlamıştır (Cage, 1960, 1).

Gelişen trombon tekniğinde yenilikçi bir teknik de sesin kullanılmasıdır. Bu kullanım trombon eserinin bir parçası olarak tek başına ses veya multifonik olarak bilinen ses ve enstrümanın aynı anda kullanımı olarak tanımlanabilir. Bir diğer yenilikçi teknik mikroton olarak adlandırılan yarım tondan daha küçük aralıkların müzikte kullanılmasıdır. Mikroton, trombonun kulisli bir enstrüman olması sayesinde kolaylıkla uygulanabilmektedir. Müzikte elektroniğin kullanımı da önemli gelişmelerdendir. Yeni bir alan olarak müzikte elektroniği kullanmak ve orkestra enstrümanlarıyla farklı şekillerde birleştirmek, 1950'lerden itibaren giderek daha popüler hale gelmiştir. Gelişme ve yenilikler yeni eserlerin ortaya çıkmasını sağlarken aynı zamanda da trombona olan ilgiyi artırmıştır.

Trombon ve Ses Kullanımı

20. yüzyıl ile birlikte gelişen müzikal anlayış içerisinde trombon ve ses kullanımı önemli bir yere sahiptir. Trombon icracıları

için trombon ile birlikte ses kullanımını öğrenirken ustalaşmak zaman ve azim gerektirebilir. Etkili bir teknik için, önce çalınan notayı üretmek, ardından söylenen nota ile çalınanı birleştirmek ve son olarak da tam tersi şeklinde kullanmak gerekmektedir. “İcracı bir kez buna alıştığında her iki notayı aynı anda üretmeye yönelik gelişmiş teknikte ustalaşabilecektir” (Herbert, 2005, 97). Bazı eserlerdeki perdeler kadın sesinin aralığına pek uygun değildir. Bu nedenle kadın icracılar bazen notasyonda yazılı olan oktavdan bir oktav daha yükseğe çıkarmak gibi alternatif çözümler bulmak zorunda kalabilmektedir. Bu durumda akor yazıldığı gibi kalır, ancak tını farklı gelebilir. Bu

nedenle vokal bölümleri yazmak için ideal aralık, çoğu vokal için ulaşılabilir olması ve kolay seslendirilebilmesi açısından tenor ses aralığında yazılır (Dempster, 1994, 68).

Trombon repertuarında ses ve multifonik kullanımını içeren birçok eser yer almaktadır. Bunlar arasında *John Cage*’in “*Solo for Sliding Trombone*” (1958), *Luciano Berio*’nun “*Sequenza V*” (1966), *Folke Rabe*’nin “*Basta*” (1982), *John Kenny*’nin “*The Secret House*” (2001), *Jan Sandstrom*’un 1989 tarihli “*No. 1 Trombon Konçertosu / Motosiklet Konçertosu*”, *Howard Buss*’ın “*Camel Music*” (1976) sayılabilir.

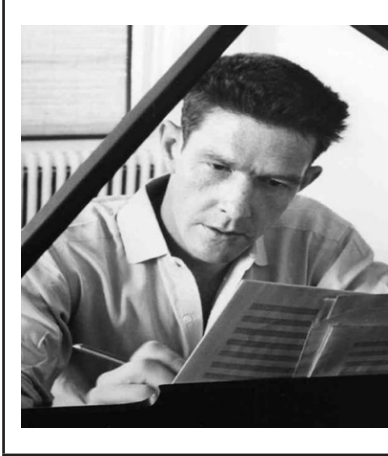


Çağdaş müzik yorumlamalarıyla uluslararası bir üne sahip, tromboncu ve besteci John Kenny 1957’de Birmingham’da doğmuştur. Sanatçı, aynı zamanda caz ve erken dönem müzik icra etmektedir. Bir besteci olarak özellikle dans ve tiyatro gibi öğeleri müzik ile birleştirmesi ile tanınmaktadır. John Kenny şu anda hem çağdaş müziğin yorumlanmasında uzmanlaştığı Londra’daki Guildhall Müzik ve Drama Okulunda hem de sackbut ve erken dönem müziğin yorumlanması üzerine yoğunlaştığı Kraliyet İskoç Müzik ve Drama Akademisinde profesör olarak görevini sürdürmektedir (web 1).

Görsel 1. Trombon sanatçısı ve besteci John Kenny

John Kenny, “*The Secret House*” adlı eserini kadın tromboncu *Emily White*’a trombon ve kadın sesi için bir parça olarak yazmıştır. Bunun nedeni, özellikle kadın tromboncu sayısının yıllar içinde artması, polifoniye içeren mevcut çağdaş trombon repertuarının

çoğunun erkek ses aralığına yönelik olması ve kadın repertuarına daha az erişilebilir hale gelmesidir. *Kenny*, kadın tromboncular için benzersiz bir şekilde mevcut olan vokal multifonik perdeler ve tınılar üretmek istediği için bu eseri yazmıştır (Kenny, 2022).

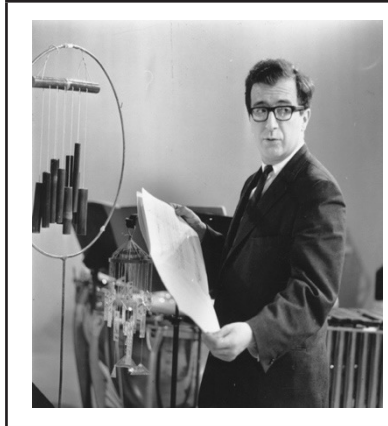


20. yüzyılın en ünlü müzisyenlerinden ve modern sanatlara ilham olan eserleriyle tanınmış Amerikalı besteci, filozof, müzisyen John Cage 1912 yılında New York’ da doğmuştur. Yaratıcı besteleri ve alışılmışın dışında fikirleri olan Amerikalı avangart besteci 20. yüzyılın ortalarındaki müziği derinden etkilemiştir. Cage geleneksel tarzın dışına çıkmak için bestelerinde teyp, plak çalar ve radyo ile denemeler yapmıştır. 1943’te New York’taki Museum of Modern Art’ta perküsyon topluluğu ile verdiği konser, onun Amerikan avangart müziğinin lideri olarak ortaya çıkışının ilk adımı olmuştur (web 2).

Görsel 2. Amerikalı besteci John Cage

1958’de John Cage, trombonla yapılabilecek farklı sesleri araştıran bir çalışma olan “Concert for Piano and Orchestra’nın” bir parçası olan “Solo for Marquee Trombone” adlı eseri yazmıştır. Trombonda üretilebilecek bir dizi ses çeşitliliğini kullandığı, enstrümanın içine bağırarak, konuşmak veya havlamak gibi vokal teknikleri dahil ettiği eserde, belirli perde aralıklarını yazmamıştır. Eserin

yazıldığı yıllarda trombona yazılmış bu nitelikte çok az eser olduğundan, trombon için ilk yenilikçi eserlerden biri olarak kabul edilebilir. Cage bu eseri, geniş tekniklere alışık olması ve klasik eğitimin yanı sıra avangart müzik tarzını üstlenebilecek ideal bir icracı olduğuna düşündüğu caz tromboncu Frank Rehak için yazmıştır (Dempster, 1994, 36).



Avangart müziğin önde gelen temsilcileri arasına yer alan, lirik ve etkileyici müzikal nitelikleri elektronik gelişmiş tekniklerle birleştirmesiyle tanınan, İtalyan asıllı orkestra şefi, besteci, akademisyen Luciano Berio Milano’daki Conservatorio Giuseppe Verdi de beste ve şeflik eğitimi almıştır. 1959 yılına kadar Avrupa’nın önde gelen elektronik müzik stüdyolarından biri haline gelen Studio di Fonologia Musicale’nin kurucularındandır. Dünyanın önde gelen okullarında eğitimlik yapan Berio, ölümüne kadar dünya çapında birçok ödüle de layık görülmüştür (web 3).

Görsel 3. İtalyan besteci ve orkestra şefi Luciano Berio

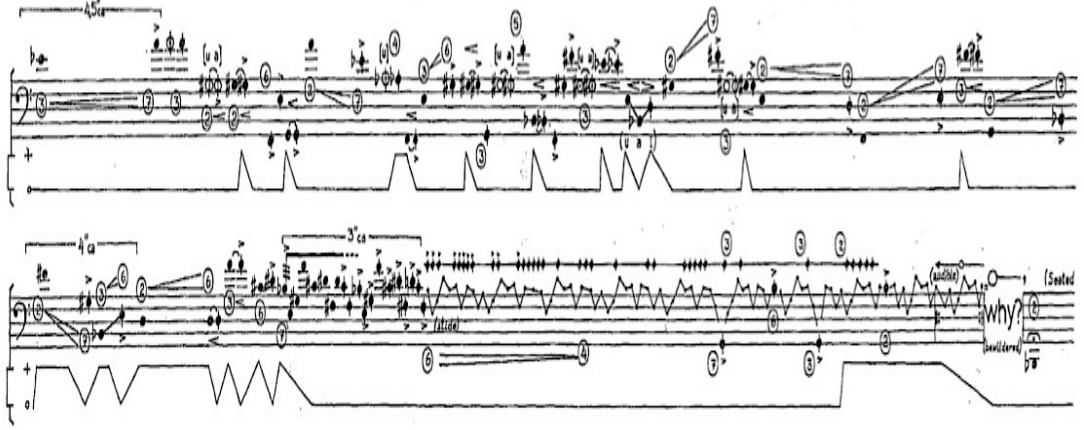
Trombon ve ses kullanımında önemli eserlerden birisi Luciano Berio’nun “Sequenza V” adlı eseridir. Eser yazıldıktan sonra başka trombon tekniklerinin gelişimini de hızlandırmış, multifonik kullanımı ve nefes teknikleri içeren çalışmaların artmasını sağlamıştır. Sequenza V’te kullanılan yenilikçi teknikler, kendi repertuarlarındaki keşfedilmemiş alanları aydınlatmış ve

pek çok konuda öncü olmuştur. Sequenza V’te ilk satır dışında vokal ses, çoğunlukla kullanılmıştır. Ayrıca sesin bir parçası olarak dahil edilen nefes ve boşluklar da eserde kullanılmaktadır (Sluchin, 1995, 16). Sequenza V, ünlü palyaço Grock’un hayatını temsil etmek için yazılmış, polifoni, ses ve enstrümanın birleşimiyle, virtüözlük, teatrallik ve mizah temel alanlarının ele

alındığı yenilikçi model bağlamında yazılmış bir eserdir. Eserin başından sonuna kadar “Neden?” sözcüğü, kısa kulis hareketlerinde ve Bölüm B’deki çok sesli pasajların birçoğunda duyulabilmektedir. Eserin A kısmında icracıdan, palyaço Grock’un performanslarından birini canlandırması istenmektedir. Performans sırasında palyaço Grock’un bir tromboncu olsaydı bunu nasıl

gerçekleştirebileceği canlandırılmalıdır.

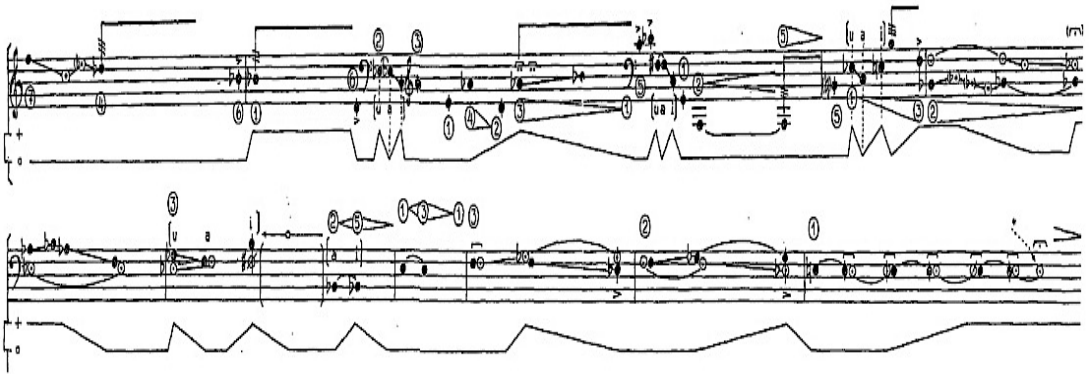
Berio, parçadaki “WHY” sesini temsil etmek için ‘u-a-i’ sesli harflerini kullanmıştır (bkz. Şekil 1). Ünlü harfler, trombon çalarken dilin konumu ve ağız boşluğunun şekli değiştirilerek, notanın polifonik olarak çalınması yerine nota sesi değiştirilerek üretilmektedir.



Şekil 1. Berio, Squeza V vokallerinin nota üzerindeki gösterimi

“WHY” ayrıca pistonun sesi kapatılarak seslendirilir ve yüksek sesle söylenir, genellikle ‘u-a’ sesleri öne çıkar (bkz. Şekil 2). Sequenza V’te sadece performans ve teatrallik değil, aynı zamanda beden ve enstrüman birleşiminin de öne çıktığını söylenebilir, eserdeki müzikal algı, esasen ses ve enstrümanın birleşmesi yoluyla

elde edilmektedir. Eserde sürekli olarak gelen neden sorusu ile ilgili farklı görüşler mevcuttur. Bazı görüşlere göre palyaço Grock’un ölümüne atıf olarak neden sorusunun sorulduğu düşünülürken, bazı görüşlere göre de görünüşte tartışmalı bu avangart esere neden bir sanat eseri olarak saygı duyulsun sorusunu temsil ettiği.



Şekil 2. u, a, i seslerinin nota üzerindeki gösterimi

Eserde yer alan müzisyen ve enstrüman arasındaki bu yakın ilişki, Sequenza V'nin yalnızca bir enstrüman olarak trombonun müzikal bir portresini sunmakla kalmayıp, aynı zamanda bir solist olarak trombonunun da müzikal portresini sunmayı amaçladığı varsayımını desteklemektedir (Hansen, 2010, 4). Eser, çağdaş trombon repertuarında trombon ve sesin birleştirilerek kullanıldığı önemli eserlerden biri olarak kabul edilmektedir.

Multifonik ve Mikroton Kullanımı

Multifonik ve mikroton kullanımı 20. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren, trombon için yazılan eserlerde sıklıkla karşılaşılan iki teknik haline gelmiştir. Besteciler, trombonun teknik beceri yelpazesini tanıdıkça ve keşfettikçe müziklerinde daha fazla yer vermeye ve yeni müzik anlayışıyla birlikte gelişen farklı teknikleri de trombon için yazdıkları eserlerinde kullanmaya başlamışlardır. Bunlarda ikisi de mikroton ve multifonik kavramlarıdır.

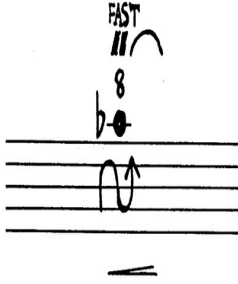
Müzikte yarım tondan daha küçük aralıklar mikro olarak adlandırılmaktadır (Apel, 1974, 527). Alışıl gelmiş olan bir oktav içinde yer alan on iki ses aralığı mikrotonların kullanılmasıyla birlikte genişletilebilmektedir. 1970'li yıllardan itibaren trombon literatüründe çok yaygın olmamakla birlikte mikroton kullanımı başlamıştır. Esasında trombon için mikroton kullanımı, kulisli bir enstrüman olması ve ses aralıkları ile kulis üzerinde rahatlıkla oynanabiliyor olmasından dolayı şaşırtıcı değildir. Teknik olarak kulisin varlığı mikrofon dediğimiz alışıl gelmiş ses aralıklarının dışında kalan sesleri trombon için mümkün kılmaktadır. Mikrotonal müzik, batılı besteci, müzisyen ve dinleyiciye müzikal ton sisteminin olanaklarını ve imkansızlıklarını duyma olanağı vermekte ve on iki tonlu sisteme bakışı değiştirmektedir.

Yirminci yüzyılın ikinci yarısında besteciler müziklerinde mikrotonlara daha fazla ilgi gösterdiler. Erken kullanıma rağmen, popülerliğini kanıtlamamış bir teknik

olarak bilinmektedir. Trombonda kulis kullanımı ile birlikte kromatik dizinin bir parçası olarak kullanılan mikrotonlar enstrümanın fiziki özelliği sayesinde rahatlıkla kullanılabilir. "Geleneksel perdedeki varyasyonlar daha önce vibrato ve glissando gibi diğer tekniklerin bir parçası olarak kullanılmış olsa da kulis kullanımının esnekliği sayesinde, sanatçıya kulisdeki pozisyonların geleneksel konumlarının arasında başka konumlarda da kullanma olanağı vermektedir" (Dempster, 1994, 52).

Robert Erickson, 1969'da mikrotonların kullanımını içeren bir çalışma olan *General Speech*'i yazmıştır. Besteci Iannis Xenakis'in *Phlegra* (1975) adlı çalışmasında mikrotonlar ön plandadır. Bunun nedeni, notalar ve kulis pozisyonları arasında kullanılan glissandolardır. Topluluk için yazılmış bu eser, icracılardan ustalık gerektirecek bir virtüözlük talep etmektedir. Yine mikroton kullanılan eserlerden birisi "*Peter Eotvos'un Intervalles Interieurs*" (1982) adlı eserdir. Besteci, bilinen yarım perde aralıkları arasında üç ses daha kullanmıştır (Sluchin, 1995, 13).

John Cage mikrotonal sistemi müziğinde kullanan bir diğer bestecidir. Bestelerinde özellikle çok küçük aralıklarla mikrotonal müzik yazmaktadır. Daha açık anlatmak gerekirse Cage' in her bir yarım perdelik ses aralığını 7 adıma böldüğünü söyleyebiliriz. Özellikle trombonun kulis mekanizması sayesinde mikroton kullanımının net ve istenilen şekilde yapılabiliyor olmasından dolayı Cage trombon için yazdığı bestelerinde bu tekniği kullanmıştır. Şekil 3'te Cage'in mikroton yazım örneği görülmektedir. Bu örnekte görüldüğü gibi nota üzerinde yukarıdan aşağı veya aşağıdan yukarı oklar sesin hareketini göstermektedir. Trombon dışındaki diğer üflemeli enstrümanlar için yön talimatı kullanmayan Cage, trombon mekanizmasının özellikle glissando çalmaya çok uygun olmasından yararlanarak yukarı tona veya aşağı tona hareket kullanmıştır.



Şekil 3. John Cage tarafından mikroton kavramının nota üzerindeki yazım örneği

Şekil 4'te farklı şekillerde mikroton kullanımının nota üzerinde sembolize edilme şekilleri ile ilgili örnekler görülmektedir. Bu örneklerde genel kullanım, bestecilerin özel yazımları ve bazı okullardaki sembolize edilme şekilleri de görülmektedir.

↓	Çeyrek ton	Genel kullanım
↑	Çeyrek ton kesin biçimde	Genel kullanım
N	Doğal hareket	Ericson
↓ ↑	Çeyrek ton pesleştirerek / çeyrek ton tizleştirerek	Bozza
+	Çeyrek ton keskin biçimde	Polonya okulu
++	Üç çeyrek ton keskin biçimde	Polonya okulu
b	Çeyrek ton düz	Polonya okulu
d	Üç çeyrek ton düz	Polonya okulu

Şekil 4. David Cope nota sembolleri (Cope 1976, 25)

Mikroton kullanımında olduğu gibi multifonik seslerin kullanımı da yeni müzik anlayışla birlikte daha popüler bir hale gelmiştir. Müzik tarihinde Weber'in zamanından beri bir bakır üflemeli enstrümanın aynı anda birden fazla nota vermesinin mümkün olduğu bilinmektedir. Ancak 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren oldukça yaygın olarak trombon eserlerinde kullanılmaya başlanmıştır. Multifonik olarak adlandırılan bu teknik çalma sırasında enstrümanın içine şarkı söyleme veya mırıldaşma şeklinde uygulanır. Trombon bu tekniği uygulamak için oldukça uygun bir enstrümandır. Multifonik kullanımı icracıların olduğu kadar dinleyicinin de oldukça ilgisini çekmekte, üflemeli bir enstrümanın tek ses yerine çok

sesli hale gelmesi müziği zenginleştirmekte ve farklılaştırmaktadır.

Bu tekniğin yaygın olarak kullanılmaya başlamasının trombon literatürünün kapsamını genişletmeye yardımcı olduğu da söylenebilmektedir. *Vinko Globokar*, *Stuart Dempster* ve *Albert Mangelsdorff* gibi müzisyenlerin multifonik kullanımını içeren yeni eserler besteleyerek tekniği desteklenmesine katkı sağladıkları düşünülmektedir. Bu tekniğin gelişmesinde bestecilerin olduğu kadar, trombonun solo bir enstrüman olarak kabul görmesine ve ilgi çekmesine sebep olan, dünyaca ünlü trombon icracılarının da payı büyüktür. *Chirstian Lindberg*, *Joseph Alessi* gibi çağımızın

yetenekli tromboncuları, trombonda teknik sınırları zorlayan çalışmalara imza atarak, bestecilerin trombon için daha fazla eser üretmesini sağlamış, trombonun literatürdeki popülaritesini artırmışlardır. 1964 yılından bu yana bestecilerin çok sesliliğe ve trombona olan ilgisinin de artması ile birlikte, trombon için yazılmış en az 51 eser multifonik tekniğin kullanımını içermektedir.

Trombon için yazılmış multifonik teknik içeren eserlerde iki çeşit multifonik gözlemlenmektedir. Bunlardan ilki vokal ile üretilen çok seslilik ve multifonik tekniğin en yaygın kullanım biçimi olarak bilinmektedir. Çalarken aynı anda şarkı söylemek bu tür çok sesliliği sağlamaktadır. İkinci türdeki multifonik kullanımı ise trombonun geleneksel olarak çalındığı haliyle, iki yakın ses arasındaki bir frekansta, dudakların ürettiği titreşim ile elde edilen, iki ayrı sesin aynı anda üretilmesi şeklindedir. Şekil 5'te multifonik kullanımının notasyon sembolleri görölmektedir. *Berio*, *Drukman*, *Wilson* ve *Cope*'un yazım şekillerini birbirinden farklıdır.



Şekil 5. Multifonik ses sembolleri

Multifonik, yenilikçi müzikle birlikte değişim gösteren trombon teknikleri arasında en önemli gelişmelerden birisi olarak görölrken, çoksesliliğin yarattığı yeni sesler ve armonik olanakları elde edebilmek için multifonik kullanımı önem teşkil etmekte ve yenilikçi müziğin gelişimiyle paralel olarak kullanım alanı gün geçtikçe artmaya devam etmektedir.

Trombon ve Elektronik Kullanımı

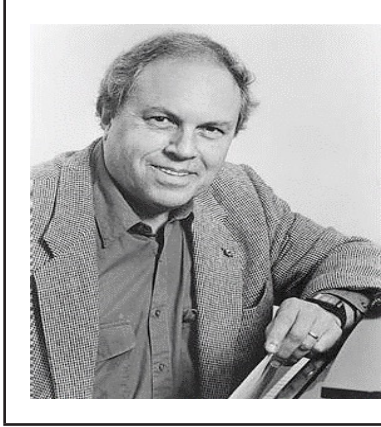
21. yüzyıl enstrüman eşliğinin sadece bir piyano ve enstrüman topluluğu ile değil,

kayıt cihazları, bilgisayar, efekt pedalı, döngü istasyonu gibi elektronik aletlerle de yapılabilmesine olanak tanınan bir dönem olmuştur. Bu yüzyılda farklı elektronik eşlik türlerinin olduğu pek çok solo trombon eseri yazılmıştır. Bu eserler arasında daha yakın zamanda yazılmış ve ön plana çıkanlar *Brian Sadler*'ın "*Soundtrack*", *Steven Snowden*'ın "*Ground Round*" ve *Florian Magnus Maier*'in "*Slipstream*" adlı eserleridir.

20. yüzyılın ortalarından itibaren gelişmeye başlayan elektronik müzikte kullanılan ekipmanlar oldukça pahalıydı. 1950'lerden itibaren elektroniği orkestra enstrümanlarıyla çeşitli şekillerde birleştirmek giderek daha popüler olmuştur. Elektronik kullanımının yaygınlaşması ile birlikte artan talep ve üretim sonrasında, 21. yüzyıl itibariyle teknoloji daha fazla kullanılabilir ve kolay ulaşılabilir bir hale gelmiştir. Ekipmanlara ulaşmak kolaylaştışça, bestecilerin eserlerinde elektroniğe yer verdikleri görölmektedir. Dünyanın birçok yerinde elektronik müzik stüdyoları kurulmaya ve kullanılmaya başlanmıştır.

İlk zamanlarda çoğunlukla dijital ortamda hazırlanmış sesler ve başka enstrüman veya enstrüman gruplarının birleştirilmesi ile elektronik müzik yapılmaktaydı. Trombon için yazılmış ilk örneklerden biri olan *Jacob Druckman*'ın "*Animus*" adlı eserleri ağırlıklı olarak trombon ve elektronik sesler içermektedir (Cox, 2011, 6). İlerleyen zamanlarda teknolojinin gelişimi ile farklı ve merak uyandırıcı birçok ekipman elektronik müziğe dahil edilmiştir. Trombon ve elektroniğin basit gibi görünen ancak oldukça işlevsel olan bir başka kullanımı da icracının daha önceden kaydedilmış olan orkestra veya piyano eşliğinin üzerine çalarak performansını gerçekeştirmesidir. Günümüzde de bu sistem birçok icracı tarafından kullanılmaktadır. "Elektroakustik eşlikli müziğin, diğer eşlik biçimlerine sahip müzikten daha geniş teknikler gerektirmesi çok daha olasıdır" (Cox, 2011, 13). İleri düzey teknikler için icracının deneyimli olması gerekmektedir. Bu nedenlerden

dolayı, elektroakustik eşlikli müziğin eğitiminde bu konunun üzerinde durulması trombon icracılarının repertuarında yer alması oldukça önemlidir ve trombon gerekmektedir.

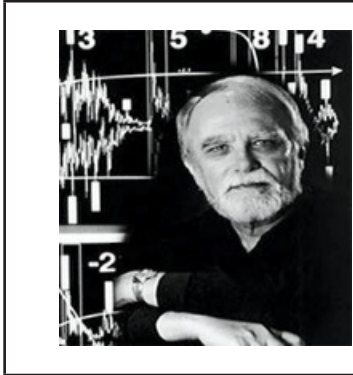


Eserlerinde günümüz müziğinin çok yönlülüğünü ele alan çağdaş Amerikan bestecilerinin en önde gelen isimlerinden biri aynı zamanda orkestra şefi ve eğitimci Jacob Druckman orkestra, oda ve vokal müziği kapsayan önemli eserleri olan ve elektronik müzikle önemli çalışmalar yapmış bir bestecidir (web 4).

Görsel 4. Besteci ve eğitimci Jacob Druckman

Trombon ve elektroakustik müzik için yazılmış besteci Larry Austin'in "Changes: Open Style" adlı eseri trombon ve ses kaydının birlikte kullanılmasıyla icra edilmektedir. Besteci saniye bazında hazırladığı talimat listesinin icracı tarafından uygulanmasını istemektedir. Örneğin 0'05" de metalik bir çarpma sesi talimatı, 0'40" da yavaş

bir şekilde bir grup nota çalma talimatı gibi saniye bazında verilmiş talimat listesi eserde sunulmuştur. Eserde yer alan bir diğer farklılık da nota yazımında kullanılan geleneksel olmayan yazım şeklidir. Austin, bu notasyon sistemini yorumlamak için de bir talimat sayfası hazırlamıştır.

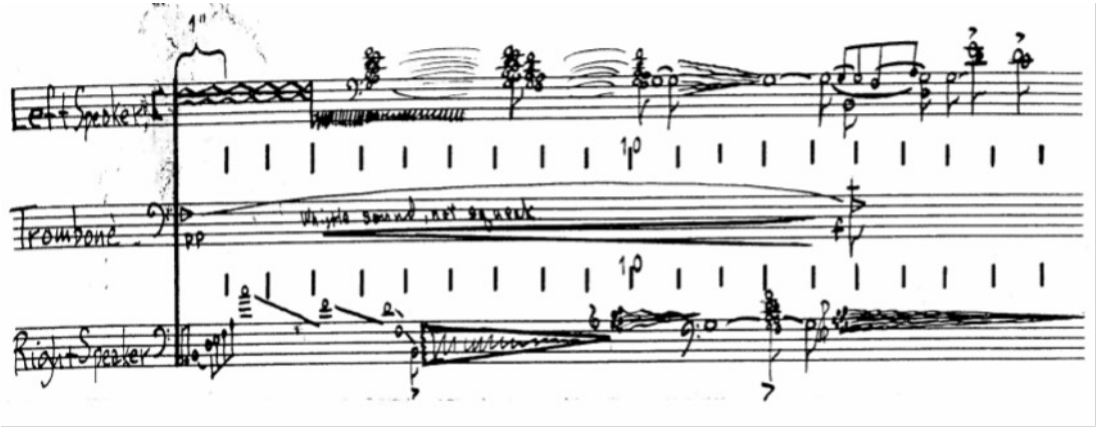


Elektronik ve bilgisayar müziği çalışmalarıyla tanınan Amerikalı besteci Larry Don Austin 1990'dan 1994'e kadar Uluslararası Bilgisayar Müziği Birliği'nin (ICMA) başkanı olarak görev yapmış ve 1984'ten 1988'e ve 1990'dan 1998'e kadar ICMA yönetim kurulunda görev almaya devam etmiştir. Birçok önemli besteye imza atmış olan bestecinin orkestra eserlerinin yanında özellikle önemli bilgisayar müziği/elektro-akustik müzik yönleri olan oda müziği ve solo eserleri de bulunmaktadır (web 5).

Görsel 5. Amerikalı besteci Larry Don Austin

Trombon ve kaydedilmiş olan elektronik sesler birlikte bir melodiden daha çok efekt oluşturmaktadır. Uzay çağı tınıları ve benzeri rezonanslı tınılar eserin çoğunluğuna hakimdir. Kimi zaman da kayıt sesinin üzerine

tromboncunun ses üretmeden sadece nefes alma veya nefes verme sesi üretmesi istenmektedir. Şekil 6'da kayıt sağ ve sol hoparlörden devam ederken trombonda nefes alma sesi istenmektedir.



Şekil 6. Larry Austin'in "Changes: Open Style" eserinden örnek bir kısım

Notada porte aralarında yer alan çizgilerin her biri 1 saniyeyi ifade etmektedir. Bu durumda görsel 4'te gördüğümüz kısım ilk olarak sağ hoparlördeki ses ve trombon icracısının nefes alma sesi ile başlamaktadır. 0'04" de sol hoparlörden gelen ses dahil olmakta ve tromboncunun nefes alması 0'15" de sona ermektedir.

Bu türde yazılmış bir diğer ilgi çekici eser 2006 yılında Jacob Ter Veldhuis tarafından bestelenmiş olan "I Was Like Wow" adlı eserdir. Jacob Ter Veldhuis kendisini "Avant pop" bestecisi olarak tanımlamaktadır. Müziği, çeşitli popüler stillerden (çoğunlukla funk, hip-hop ve caz gibi ritim odaklı stiller) alınan ritimler ve armoniler oluşturmak için geleneksel klasik enstrümanları elektronik ses kaynaklarıyla birleştirmektedir (Jacob, 2022). Bu eserde de "boombox" adı ile bilinen taşınabilir kaset çalar ve trombonu birleştirmiştir. Eser Irak savaşından yaralı olarak dönmüş olan bir askerin orada yaşadıklarını anlatan ses kaydı üzerine yazılmıştır. Trombon performansı ve ses kaydı birlikte oluşturulan bu etkileyici eser dinleyiciyi derinden etkileyen bir sunumla müzikal etkinin yanı sıra sosyolojik anlamda da büyük bir etki yaratmıştır.

Boombox, ağırlıklı olarak 1970'li ve 1980'li yıllarda ABD'de Afro-Amerikalı ve Latin kökenli gençler arasında popülerleşmiş olan taşınabilir kasetçalar veya CD çalara verilen isimdir. Hip Hop kültürünün yaygınlaşmasını

sağlayan cihaz bu dönemde "getto baster" ismi ile anılmaya başlamıştır. Boombox sadece yenilikçi bir müzik aleti olarak değil 80-90'lardaki protestocu gençliğin simgesi haline gelen, felsefi bir duruş anlamı içeren taşınabilir bir elektronik müzik dinleme cihazı olarak tarihe adını yazdırmıştır" (Berger, 2017, 83-84).

Eser, yenilikçi anlayış ile yazılmış diğer tüm eserler gibi trombon partiyonunda farklı stilde yazım şekilleri, efektif sesler, glisando ve multifonikler gibi birçok tekniği içinde barındırmaktadır. Besteci tarafından bu eserde duyulan sesler için kullanılacak terimler sözlüğü hazırlanmıştır. Trombonda olduğu gibi ses kaydında da farklı türde elektronik teknikler kullanılmıştır. Bunlar arasında, insan sesinin hüzünlü bir ses gibi görünen elektronik olarak manipüle edilmiş kayıtlar, bateri sesini andıran bir dizi elektronik ses, hecelerin tekrarlanması ile oluşturulan elektronik sesler gibi teknikler bulunmaktadır. Bu teknik geçişler trombon ve ses kaydı arasında uyumlandırılmıştır. Örneğin ses kaydında yer alan hece tekrarları sırasında trombon da da ritmik ve tekrar eden partiler yer almakta (bkz. görsel 5), insan sesini hüzünlü hale getirerek elektronik olarak manipüle edilmiş kısımlarda ise trombon da glisandolar yer almaktadır (bkz. görsel 6). Eserin kendi içindeki bu denge metnin etkileyciliğini artırmakta ve dinleyende daha derin bir duygu durumu oluşturmaktadır.

Şekil 7. *I Was Like Wow* adlı eserde trombon ve tekrarlanan ses kaydı partiyon örneği

Şekil 8. *I Was Like Wow* adlı eserde trombon ve elektronik olarak manipüle edilmiş ses kaydı partiyon örneği

I Was Like Wow adlı bu eser, başarılı bir performans sunulabilmesi için zorlayıcı anlamda teknik bir beceri gerekmemektedir. Eserdeki en önemli nitelik kusursuz zamanlama ve uygun stile gösterilen özendir. Tüm bölümlerde sağlam bir zaman duygusu ve vuruşun doğru yerleştirilmesi ritmik bütünlük önemli olduğu için özen gösterilmesi gereken bir husustur. Stil, özellikle parçanın hip-hop tarzı nedeniyle bir başka öneme sahiptir. Yüksek sesli, ritmik ve keskin pasajlar net, vurucu, kısa ve kendinden çok emin bir çalma stili gerektirmektedir. Tüm bu noktalara dikkat edildiği takdirde oldukça etkileyici ve farklı bir eserle dinleyiciyi buluşturmak mümkün olacaktır. Eserin bestecisi Jacob bu eserle ilgili söylediği “dinleyicileri trombonun harika, güzel ve çok yönlü bir enstrüman olduğuna ikna etmek için mümkün olan en geniş repertuar yelpazesini sunmak istedim” sözleriyle esere olan ilgi ve merakı arttırmaktadır.

Müzikte yukarıda değerlendirilen örneklerde olduğu gibi elektronik müzikte kullanılan aletlerden yararlanılarak yazılan eserler, gelişen teknoloji ve değişen müzikal anlayış ile birlikte icracıların teknik ve stil anlamında kendilerini geliştirmelerine katkı sağlamaktadır. Alışılmamış yazım stilleri,

semboller, farklı ve efektif teknikler, öğrenilmesi ve çalışılması gereken yeni beceriler arasında yerini almaktadır. Bu tür eserler sayesinde icracılar kendi yetenek ve becerilerinin farkına varabilmekte ve eksik olan yönlerini tamamlamak için arayış içerisine girmektedir.

Sonuç ve Öneriler

Diğer birçok enstrümanın solo repertuarının aksine, trombon solo repertuarı Mozart, Beethoven, Strauss gibi usta bestecilerin önemli eserlerini içermez. Ancak, 20. yüzyıldan itibaren besteciler, trombonun teknik kabiliyetlerini daha fazla araştırmaya başlamışlardır. Bununla birlikte besteci ve icracı arasındaki iş birliğinin de önem kazanmaya başladığı görülmektedir. İcracıların performanslarındaki farklı ve yenilikçi yaklaşımların literatürün artmasını teşvik ettiği ve solo trombon için yeni kompozisyonlar yazan bestecilere ilham verdiği görülmüştür. Çağdaş trombon literatüründeki bu ilgi ve büyümenin nedenleri bir dizi faktöre bağlanabilmektedir. En genel olanı, müzikal performansta yeni denemelere daha elverişli bir atmosfer sağlanmış olması olarak görülmektedir. Diğer bir neden ise elektronik müzik

kayıt sistemlerinin, sentezleyicilerin ve kayıt ekipmanlarının artan ulaşılabilirlik ve kullanılabilirliğinin artması olarak değerlendirilebilir. Bu türde gelişmelerin literatürün artmasını ve kullanımını teşvik ettiği ayrıca yenilikçi tekniklerin denenmesini sağladığı gözlemlenmiştir.

Çağdaş müzik literatürünün yükselişi ve genişlemesiyle birlikte, sadece icrada değil, aynı zamanda trombon için yeni müziğin sipariş edilmesinde, bestelenmesinde ve tartışılmasında da birçok gelişmeler yaşanmış ve yaşanmaya devam etmektedir. Yaşanan gelişmeler, besteci ile icracının aralarından seçim yapabileceği çok çeşitli bir palet haline gelmiştir. Bu alandaki gelişmeler gelecekte yavaşlayabilir veya yön değiştirebilir olsa da yapılan çalışmalar kalıcı olacaktır. Trombon eğitiminde, çağdaş olarak adlandırdığımız teknikler, temel teknik bilgi ve becerilerin bir parçası olarak müfredata dahil edilmeye başlamıştır. Bu gelişme hem icracılar hem de besteciler için oldukça önemli ve faydalıdır.

Enstrümantal müziğe sesin, yeni ve alışılmamış tekniklerin, farklı efektlerin, teatral öğelerin, elektronik ekipmanların dahil edilmesi icracının, bestecinin, dinleyici ve izleyicinin ilgi ve tepkisini uyandırma açısından önem teşkil etmektedir. 20. yüzyıldan itibaren trombonun tanınması, dinleyici ve besteciler açısından ilgi duyulan bir enstrüman haline gelebilmesi, yenilikçi müziğin trombona kattığı en önemli gelişmelerin başında gelmektedir. Yenilikçi anlayışla yazılmış eserlerin performans yoluyla müzikal ifadeyi genişletmek için bir fırsat olarak kabul edilmesi gerekmektedir. Bu sayede farklı stillerde yeni besteler ortaya çıkmaya devam edecek, bazı eserler zamanla unutulup gidecek olsa da özü ve fikri olan eserler literatürde kalıcı bir yer edinecektir. Bu performansları sergileyen icracılar da çok yönlü müzik algısına sahip, teknik ve stil anlamında geniş bir yelpazeye hakim müzisyenler olacaktır.

Bu araştırmadan elde edilen mevcut bulgular yenilikçi müziğin trombon üzerinde büyük bir

katkısı olduğunu doğrulamaktadır. Makalede incelenmiş olan yenilikçi teknikler “trombon ve ses kullanımı, multifonik ve mikroton kullanımı, trombon ve elektronik kullanımı” olarak üç başlık altında sınırlandırılmıştır. Bu sınırlamanın dışında kalan avangart teknikler ileride yapılacak çalışmalar için potansiyel bir araştırma konusu olarak ele alınabilir. Bu makale, inceleme, tartışma ve daha fazla araştırma için iyi bir başlangıç noktası sağlayabilir. Dünyada müzik alanında yaşanan değişim ve gelişimin hiç durmadan devam ettiği göz önüne alındığında, ilerleyen zamanlarda bu değişim çerçevesinde yazılan yeni eserler, uygulanan farklı teknik ve beceriler ile birlikte daha fazla araştırmaya ve tartışmaya ihtiyaç duyulacağı ortaya çıkmaktadır.

Kaynaklar

Apel, W. (1974). *Harvard müzik sözlüğü* (ikinci baskı). Cambridge, Massachusetts, ABD: Harvard University Press.

Berger, A. A. (2017). *Multidisciplinary perspectives on material culture*. London: Roudledge.

Büyüköztürk, Ş., Kılıç-Çakmak, E., Akgün, Ö., Karadeniz, Ş., & Demirel, F. (2008). *Bilimsel araştırma yöntemleri*. İstanbul: Pegem Akademi.

Cage, J. (1960). *Solo for sliding trombone*. New York: Henmar Press inc.

Cope, D. (1976). *New music natition*. Iowa, ABD: Kendall/Hunt Pub. Co

Cox, T. B. (2011). *Two analyses and an annotated list of works for solo trombone with electroacoustic accompaniment for use in the Collegiate Studio*. Doctoral thesis, University of Georgia, Athens.

Cottingham, D. (2013). *The avant garde: a very short introduction*. Oxford: Oxford University Press.

Dempster, S. (1994). *The modern trombone: a definition of its idioms*. London: University of California Press.

Duke, C. A. (2001). *A performer's guide to theatrical elements in selected trombone literature*. Doctoral thesis, Louisiana State University, Louisiana.

Guion, D. (2010). *A history of the trombone*. Lanham: Scarecrow Press.

Gregory, R. (1973). *The trombone: the instrument and its music*. New York: Praeger.

Hansen, N. C. (2010). Luciano Berio's Sequenza V Analyzed along the Lines of Four Analytical Dimensions Proposed by the Composer. *The Journal of Music and Meaning*, 9 (Winter), 1-22

Herbert, T. (2006). *The trombone*. London: Yale University Press.

İlsayoğlu, E. (1994). *Zaman içinde müzik*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Sluchin, B. (1995). *Practical introduction to contemporary trombone techniques*. Paris: Editions Musicales Européennes.

Webb, B. (2007). Richard Barrett's 'imaginary trombone'. *Contemporary Music Review*, 26(2), 151-177. <https://doi.org/10.1080/07494460701250882>

Wolfinbarger, S. (1983). The trombone music of Arthur Pryor: Chapter II. *International Trombone Association*, 11(2), 27-29.

İnternet Kaynakları

web 1. <https://www.highresaudio.com/en/artist/view/d065cf31-aaee-4462-8265-94e1ed71c2b5/john-kenny>

web 2. https://www.johncage.org/autobiographical_statement.html

web 3. <https://www.britannica.com/biography/Luciano-Berio>

web 4. <http://www.bruceduffie.com/druckman.htm>

web 5. https://www.wikiwand.com/en/Larry_Austin

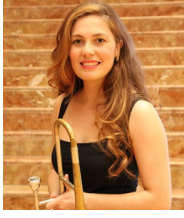
web 6. Cage, J. (2022). Solo for Sliding Trombone. Web sitesi: <https://cageconcert.org/performing-the-concert/orchestra/solo-for-sliding-trombone/>

web 7. Carnyx & Co. (2022). Dragon voices. Web sitesi: <http://carnyx.org.uk/john-kenny/>

web 8. Jacob, V (2022). Jacobtv, Article and Interviews. Web sitesi: <https://www.jacobtv.net>

web 9. Kimbell, W. (2022). 20. yüzyıl trombon tarihi. Web sitesi: <https://kimballtrombone.com/trombone-history-timeline/trombone-history-20th-century/>

Yazarın Biyografisi



Sevgünur Tandoğdu Kılıç; Öğretim Görevlisi, 1998 yılında Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarında Ahmet Yaldız ile trombon öğrenimine başladı. Erden Bilgen, Elkan Roustamaov ve Robert Farkas ile oda müziği, Prof.Nazım Rızaev ve Burak Tüzün ile orkestra çalıştı. Öğrenimi boyunca Anadolu Üniversitesi Gençlik Senfoni Orkestrası ile yurtiçi ve yurtdışında birçok konser ve festivallerde görev aldı. Katıldığı masterclasslarda; 2000 yılında Prof. Joachim Mittelacher (İzmir), 2006 yılında Tobias Süller (Ankara), 2007 yılında Uwe Füssel (Ankara), 2009 yılında Branimir Slokar (Ankara), 2010 yılında Armin Bachmann (Ankara) gibi ünlü müzisyenlerle çalışma fırsatı yakaladı. Ayrıca 2009 yılında Hollanda'nın Rotterdam şehrinde düzenlenen Slide Factory Trombon Festivaline katıldı. Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası, Bursa Senfoni Orkestrası, Eskişehir Büyükşehir Belediyesi Senfoni Orkestrası ve Kıbrıs Festival Orkestrası ve Bilkent Senfoni Orkestrasında birçok kez misafir sanatçı olarak görev aldı. Tiyatro Anadolu ve Eskişehir Şehir Tiyatrolarının müzik gruplarında yer aldı. 2008 yılında Ankara'daki büyükelçiliklerde bir dizi konser programı gerçekleştirdi. 2005 yılında Üfleme ve Vurma Çalgılar Anasanat Dalından yüksek onur derecesiyle mezun olan sanatçı aynı yıl Anadolu Üniversitesi Senfoni Orkestrasının açmış olduğu sınavı kazandı. 2013 yılından itibaren Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Trombon Bölümünde öğretim görevlisi olarak ders vermeye başladı. 2014-2020 yılları arasında Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsünde Doç. Peter Körner ile yüksek lisans ve sanatta yeterlik çalışmalarını tamamlayan sanatçı, 2021 yılında sanatta yeterlik programından mezun oldu. Halen Anadolu Üniversitesi Senfoni Orkestrasında trombon grup şefi olarak görevini sürdüren sanatçı, Devlet Konservatuvarında trombon ve oda müziği dersleri vermeye devam etmektedir. Aynı zamanda Türk Trombon Topluluğu üyesi olan sanatçı, yurt içi ve yurt dışında resital ve oda müziği konserleri gerçekleştirmektedir.

Email: sevgunurk@anadolu.edu.tr

ORCID: 0000-0003-3711-5891

An analysis on the use and performance of contemporary avant-garde trombone techniques

Extended Abstract

This research focuses on answering the two questions: First has the development of techniques led to a change in the role of the trombone in the history of music, as well as in the approach to the trombone, especially by the most prominent performers and composers? And second "what are the effects of the innovative style of writing and the different techniques used on the role of the trombone in performance and its future use? This research is a qualitative study about the history of the trombone since the 20th century. Unique and unusual trombone techniques which have been written through innovative works in this period were analysed through document review and data collected by this method. Similar research and sources were found by reviewing the literature on trombone history, contemporary trombone works, and avant-garde trombone techniques. The reliability of the documents was checked and classified. Documents suitable for the functional purposes of the research were included. From the second half of the 20th century onwards, innovative techniques were investigated through documents, sheet music and visuals. These documents were compared and interpreted. As a result of examining the avant-garde music writing and techniques that developed since the 20th century various sources related to the subject were found. The popularity of the trombone, which is the subject of the article, has increased today. The developments of new techniques were discussed through analysing numbers of significant contemporary trombone works. Such developments have posed positive change and development for both performers and composers. The current findings from this research confirm that innovative music has a great contribution on the trombone. The innovative techniques analysed in this article are limited under three categories: "the use of trombone and voice, the use of multi phonics and microtones, and the use of trombone and electronics". The avant-garde techniques that fall outside this limitation can be considered as a potential research topic for future studies. This article can provide a good starting point for review, discussion, and further research. Considering that the change and development in the field of music in the world continues unceasingly, it is clear that more research and discussion will be needed in the future with new works written within the framework of this change, different techniques and skills applied. Unlike the solo repertoire of many other instruments, the trombone solo repertoire does not include important works by master composers such as Mozart, Beethoven, or Strauss. However, since the 20th century, composers have begun to explore the technical capabilities of the trombone more and more. In addition, the collaboration between composer and performer have become more important. The different and innovative approaches of the performers in their performances encourage the growth of the literature and inspire composers to write new compositions for solo trombone. The reasons for this interest and growth in contemporary trombone literature can be attributed to a number of factors. The most general one is that it has created an atmosphere more conducive to new experiments in musical performance. Another reason is the increasing availability and accessibility of electronic music recording systems, synthesizers and recording equipment. Such developments have been observed to encourage the growth and use of literature and the experimentation with innovative techniques. With the rise and expansion of contemporary music literature a continued developments not only exists in performance, but also in the commissioning, composition and discussion of new music for the trombone. These developments have resulted in a diverse palette from which composers and performers can choose from. Although developments in this field may slow down or change direction in the future, the work done will be permanent. In trombone education, techniques that we call contemporary have begun to be included in the curriculum as part of basic technical knowledge and skills. This development is very important and beneficial for performers and composers. The inclusion of sound, new and unconventional techniques, different effects, theatrical elements, electronic equipment in instrumental music are important for arousing the interest and reaction of the performer, composer and listener. Since the 20th century, trombone has brought to the attention of listeners and composers; more innovative works for trombone have created. Works written with an innovative approach should be accepted as an opportunity to expand musical expression through performance. In this way, new compositions in different styles will continue to emerge, and although some works will be forgotten over time, works with essence and ideas will gain a permanent place in the literature. The performers of these performances will be musicians who have a versatile perception of music and have a wide range of technical and stylistic skills.

Keywords

history of music, microtone, modern music, multiphonic, trombone

Kosovo musicians' efficacy of using English language: internationalization of Albanian songs

Teuta Agaj Avdiu *

Shqipe Daku **

Arta Tika Bekteshi ***

Besa Berisha ****

* Assist.Prof.Dr., Public University "Kadri Zeka", Gjilan, Kosovo.

Email: teuta.agaj@uni-gjilan.net ORCID: 0000-0003-1992

** Corresponding Author, PhD.Cand., AAB College, Prishtina, Kosovo.

Email: shqipemorina90@gmail.com ORCID: 0000-0002-6164-5086

*** Assist.Prof.Dr., University "Mother Teresa", Skopje, North Macedonia.

Email: arta.bekteshi@unt.edu.mk ORCID: 0000-0002-7155-759X

**** Msc., Music Teacher at the primary school "Hilmi Rakovica" Prishtina, Kosovo.

Email: besaberisha32@gmail.com ORCID: 0000-0002-2895-6720

DOI 10.12975/rastmd.20221036 Submitted June 7, 2022 Accepted September 27, 2022

Abstract

The English-speaking market is huge. English dominates the international music. The two most powerful countries in the world, the USA and the UK are the bases of the music industry. There is over one billion people who speak English worldwide. It is no surprise that the English language is used as a base for music by so many musicians. This work's main objective is to find out the Kosovar musicians' English language proficiency level as well as gain knowledge about the importance of being an English-speaking musician. The present study delves further into examining the internationalization of Albanian songs from the viewpoints of musicians in Kosovo and investigating whether the Albanian songs would have a different impact or would be more successful if translated and sung into the English language. Last but not least, the researchers are also interested in discovering the communication of languages (Albanian and English) through music and their harmonization. To go deep into the understanding and the perception of the issue and answer our research questions, a descriptive qualitative approach was used. To collect the data, semi-structured interviews with open-ended questions were conducted. Ten (10) Kosovar musicians who have a lot of knowledge on the issues participated in this study and thus provided us the necessary information. The results of this research correspond with the theoretical framework. The results obtained from the data analysis reveal that Kosovar musicians are proficient in English which is considered very advantageous since performing in English can help musicians build an international music career. It is also indicated that an Albanian song can also be an international success without the need to translate it into English since music is a universal language, musical notes sound the same in all languages around the world, they are written the same, they have the same position. Thus, the same musical sounds are found in every language of the world and they harmonize with rhythm, melody and lyrics.

Keywords

Albanian songs, English level, internationalization of music, musician

Introduction

Music began to be created 500,000 years ago while speech and language developed only 200,000 years ago. The evidence shows that speech as a verbal means of communication has evolved from our original development and use of music. Adults who are musically trained from a young age are able to learn

foreign languages more quickly and more efficiently than the ones who did not have musical training in early childhood. Music training is considered to be beneficial in the acquisition of foreign languages and plays a central role in developing foreign language grammar, vocabulary, colloquialisms and pronunciation (Support the Guardian, n.d.).

English is the universal language of today spoken by over one billion people in the world including both native and non-native speakers. A large number of musicians make music in the English language. Needless to

say, music makes money and more listeners make more money. It is also thought that English sounds better, it is simpler and is easier to rhyme in English (LewisG, 2015).

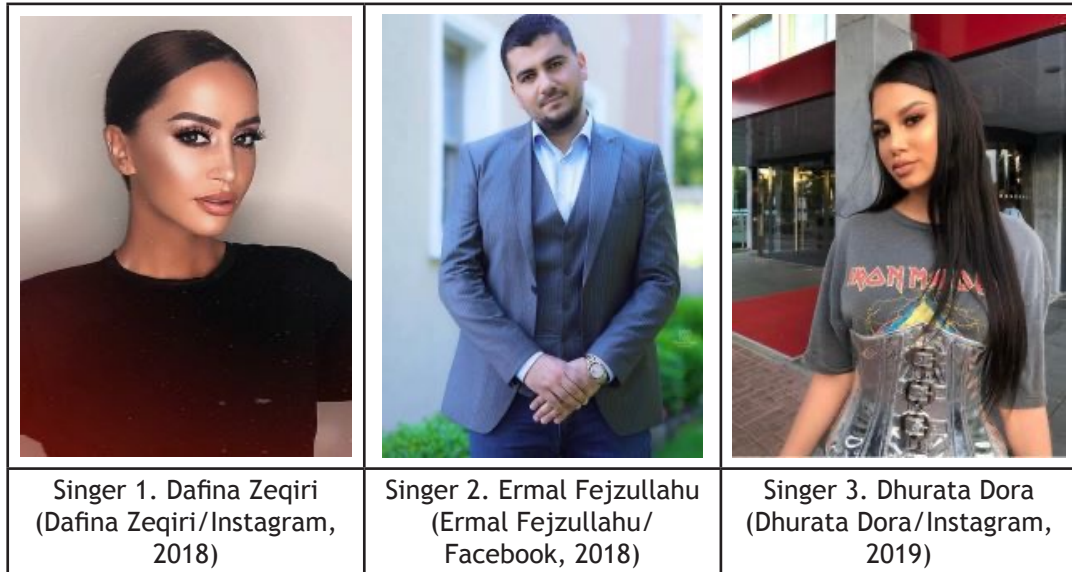


Figure 1. Images of famous singers in Kosovo

What is the level of Kosovar musicians in English? Why being an English-speaking musician is important? What do the musicians in Kosovo think about the internationalization of Albanian songs? Do they think that if Albanian songs were translated and sung in English, they would have a different impact or they would be more successful? How do languages (Albanian and English) communicate through music and how well do they harmonize with each other? These are some of the issues discussed in this paper.

Literature Review

Being good with languages is among the skills needed to be a professional singer. In most songs, emotions that are carried through words are expressed. Understanding song's lines fundamentally will help singers analyze in detail the meaning of what they are trying to express as well as know exactly why they are having that certain emotion while singing a line (Huizinga, 2012).

Music is a beautiful, powerful language. Music, by its very nature, knows no boundaries. It necessarily redefines itself by increasingly crossing cultural boundaries (Reuell, 2018). Music as a cultural and creative sector is probably the one that reaches the largest audience. It has the power to emotionally, morally, and culturally affect society and improve people's wellbeing (European Commission, n.d.).

Performing in different languages can help singers connect with their fans as well as make music more global. Fans can be reached by releasing music in more than one language and thus allow the bilingual singer communicate with the fans in a language they can understand. Being a bilingual singer and a musician is very challenging but extremely rewarding (Lyons, 2019).

Internationalization is an extremely popular and widespread term. According to Kertz-Welzel (2021) it includes initiatives

going beyond national borders. Moreover, internationalization involves the transfer and exchange of knowledge (De Wit et al., 2017).

An integral part of the regular work life of artists and culture professionals is mobility. It is very important as it allows the artists to display their work, access new career opportunities, audiences and markets as well as promote and experience cultural diversity (European Commission, n.d.).

The practices of musicians have become highly internationalized due to economic,

technological, cultural and political developments. It is so important to invest in the internationalization of the arts. However, this is not something that can be easily explained to governments and other stakeholders. Musicians indicate that they have to work harder and harder to achieve the same results in a foreign market. Hence, promoting art should be one of the top priorities. There should be concrete projects that will promote musicians in European countries, but also other countries (Janssens, 2019).


 <p>Dua Lipa (IMDb, n.d.)</p>	<p>Singer Dua Lipa comes from Kosovo. She currently lives and works in Great Britain. Born in London on August 22, 1995, Dua grew up under the influence of the music of her father, Dukagjin Lipa, who is a musician. She attended Fitzjohn's Primary School where she took music lessons, specifically in Cello. At the age of 9, she began weekend singing lessons at the Sylvia Young Theatre School. In 2008, her family moved to Kosovo after the country's independence, but at the age of 15 (2010), Dua decided to return to London. At Parliament Hill School she passed her A-Levels, then re-entered Sylvia Young Theatre School part-time. She started working as a model at the age of 16 and publishing covers of her favorite songs on YouTube. She gained the most attention when she won the audition for participation in the 'X Factor UK' commercial, in 2013. When she was 19 years old, she released her first song, "New Love" (2015). With the breakthrough of her first single, there was no limit to what she could achieve in the future. Therefore, Lipa started breaking many records by producing albums that went viral and peaked on famous platforms like Billboard Hot 100. Six Brit Awards, three Grammy Awards, two MTV Europe Music Awards, an MTV Video Music Award, two Billboard Music Awards, an American Music Award, and two Guinness World Records are among the numerous accolades that Lipa has received ("Dua Lipa", n.d.)</p>
---	--

Figure 2. Image and biography of Dua Lipa-a famous singer from Kosovo

Singers aim for the overseas markets to expand the horizons and go international. Consequently, they need to translate songs in order to make it on the global market because fans want to understand the lyrics they hear. However, translating literary texts respectively songs is not an easy task

because word-for-word translation is not acceptable, the original meaning of the song's lyrics needs to be conveyed as well as the song's context needs to be adapted into something that could be directly opposite to the source (Franzon, 2008).

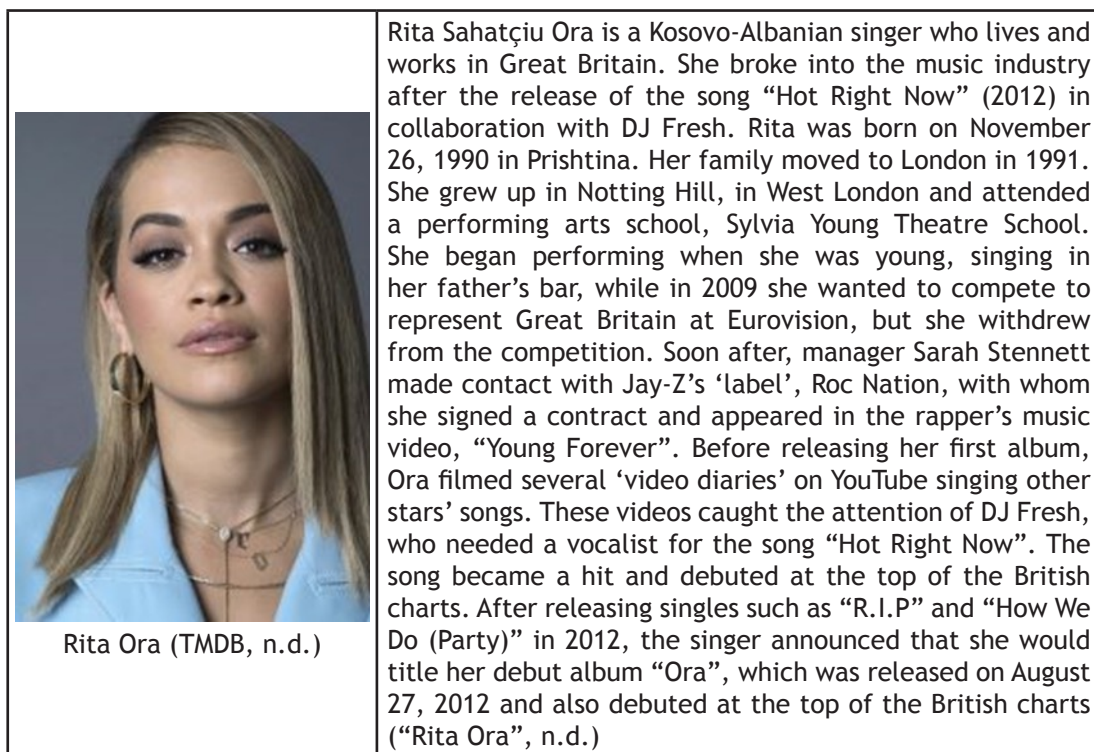


Figure 3. Image and biography of Rita Ora-a famous singer from Kosovo

Translation becomes more complex when the historical and cultural references of the target audience need to be adjusted into a language. Examples of this are the songs such as “Bed of Roses” by Bon Jovi and “Yesterday” by the Beatles. Even though they are significant and poignant in their original language, the sensitivity is lost in the translated versions of these songs. But, the following songs “Life of Mars” performed in Portuguese; “Paint it Black” performed in Italian; “Hotel California” performed in Spanish; “Baby Love” sang in French; “Somebody to Love” performed in Spanish; “Stand by Me” performed in Italian are more beautiful when performed in other languages (Smith, 2021).

There is no need for the artists to be constrained to producing music in just one language. Bilingualism in music has seen a dramatic rise recently. Artists have produced songs written in multiple languages thus opening audience’s eyes and ears to the diversity of music across the world. The

value of different musical styles which are linguistically diverse has been shown to them. Artists widen their audiences by producing two versions of songs. Their music is doubly accessible (Buccisano, 2021).

Research Aim

The objectives of this research are:

- to find out the Kosovo musicians’ English language proficiency level;
- to understand the importance of being an English-speaking musician;
- to examine the internationalization of Albanian songs from the viewpoints of musicians in Kosovo;
- to discover the communication of languages (Albanian and English) through music and their harmonization;
- to identify the Kosovo musicians’ most common problems in learning English and the most effective ways to improve English language skills.

Research Problem

This study was guided by the following research problems:

- What is the level of Kosovar musicians in English and what factors contributed to that English level?
- Why being an English-speaking musician is important?
- What do the Albanian musicians think about the internationalization of Albanian songs?
- How do languages (Albanian and English) communicate through music and how well do they harmonize with each other?
- What were the Kosovo musicians' most common problems in learning English and what are the most effective ways to improve English language skills from the viewpoints of musicians in Kosovo?

Method

Research Model

This study employs a descriptive qualitative research method. This type of methodology is considered more suitable for our research purposes due to the small numbers of Kosovar musicians who were available for interviews. And since the qualitative research is aimed at seeking insight rather than statistical analysis (Bell, 1999), this is the most

appropriate methodology for this study. Moreover, the qualitative approach allows a more subjective study of the problems presented (Wilson, 2016). The selected data has been analyzed without proposing any hypothesis. As in qualitative research the situations, events or phenomena are described (Mason & Bramble, 1997), the data is collected, arranged and analyzed and then the conclusions are made in accordance with the interpretation after the data analysis is being investigated.

Participants

In total, there were ten (10) Albanian musicians from different cities of Kosovo who responded positively to the invitation and accepted to participate in this study. There were four (4) male and six (6) female participants of different ages. The intention of the researcher was to interview different age musicians to get as diverse perspective as possible of the opinions, experiences from people who are part of the music industry, have formal music training and were actively practicing at the time of the research. All the musicians involved in this research study sing and hold a bachelor's degree in music. The technique of random sampling was used in this research implying that every Kosovo musician that has experience in the music industry as well as formal music training has equal chances of being selected to participate in this research study (Halonen & Santroct, 1999).

Table 1. Structure of research participants

Participant No	Gender	Age	Musical experience (year)	Code
1	M	32	22 years	P1-M-32
2	F	25	16 years	P2-F-25
3	F	29	18 years	P3-F-29
4	M	35	20 years	P4-M-35
5	M	40	25 years	P5-M-40
6	F	38	24 years	P6-F-38
7	M	45	28 years	P7-M-45
8	F	24	15 years	P8-F-24
9	F	27	19 years	P9-F-27
10	F	33	23 years	P10-F-33

Data Collection Tools

Semi-structured Interview Format

Data collection is a crucial step in doing research. In the present study, a semi-structured interview with musicians in Kosovo was used as the instrument for collecting data. The interview is a common instrument for gathering information from people. An interview is a conversation of one person with another person, either face to face or in other forms, and between two or more individuals for a specific purpose (Kumar, 2017). Interviews are intended to facilitate the collection of research data and have specific features and techniques that enable researchers to conduct it efficiently (Mathews & Ross, 2010).

The interview was conducted face-to-face. The researcher took notes during the interview so that it was easier for her to analyze the results later. The interview contains seven (7) questions which were divided into some sections that include English Language Proficiency Level of Kosovar musicians, factors that influence the English language development, importance of speaking English language for musicians, musicians' views on the internationalizations of Albanian songs, the communication of languages (Albanian and English) through music and their harmonization, the Kosovo musicians' challenges of learning English, the Kosovo musicians' views on the effective ways to improve English.

Documentation

To testify the research results from the semi-structured interview with Kosovo musicians on their English knowledge as well as the influence of the English language in the success of a song, videos of Kosovo musicians giving interviews in English were researched on YouTube. As a result, 3 videos were found. In these videos, the musicians' proficiency level in English can be defined. Moreover, 3 Albanian songs which have been versioned into English were detected in order to examine whether the translation of these songs into English influenced their success.

Data Analysis

The qualitative data collected from the interview were analyzed with codes generating themes according to the questions and the issues brought by the researchers to the research. The themes arising from the analysis of data can help describe the English level of musicians for the research question 1, they can help gain a deeper understanding of the importance of being an English-speaking musician for the research question 2, themes can also demonstrate the internationalization of Albanian songs for the research question 3, as well as clarify the communication of languages (Albanian and English) through music and their harmonization for the research question 4 and eventually explain the challenges in learning English and show the most effective ways to improve English language skills for the research question 5. According to Crosley and Jansen (2020) qualitative data coding is the process of creating and assigning codes to categorize data and to identify different themes. Coding is the foundation of high-quality analysis. It is important to make sure that the data is valid and to ensure that the analysis is undertaken systematically. The interviewees' responses were coded using the usual method of Content Analysis which analyses different sources of content dividing it into categories and thus facilitating their comprehension and subsequent classification (Silva & Fossa, 2015 as cited in Brandao & De Oliveira, 2019).

Results

Findings from Interviews with Kosovo musicians

The results of the interview questions are presented along with the dimension with which they are associated.

Findings from Interviews with Kosovo musicians

The results of the interview questions are presented along with the dimension with which they are associated.

English Language Proficiency Level of Kosovar musicians

Table 2. The content analysis of musicians' English language proficiency level

Theme 1. English language proficiency level of musicians in Kosovo	f
C1 English (Advanced)	6
B1 English (Intermediate)	4

Some quotations on musicians' responses about their level in English are as follows:

"I am a proficient user of the English language. I can use the language naturally, flexibly and effectively almost without making mistakes in social, academic and professional environments" (P2-F-25).

"I have a high level of English. I have the confidence to communicate in English as well as understand complex texts and write song lyrics" (P5-M-40).

"I can express my opinion in English. I can understand and produce texts on topics I am familiar with whether in work, study or leisure contexts" (P9-F-27)

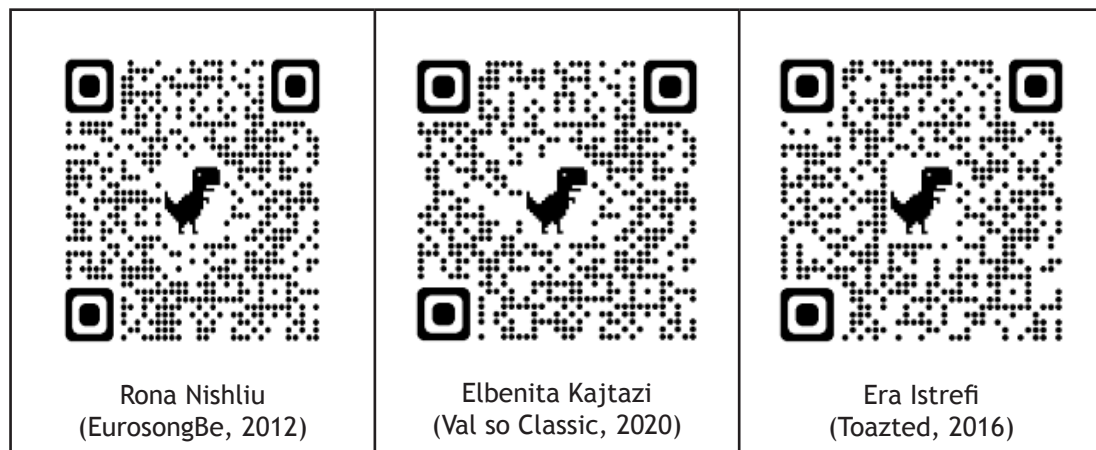


Figure 4. Kosovar singers giving interviews in English

The videos above also show that Kosovo musicians are proficient in English. It can be noticed that they possess sufficient structural accuracy and vocabulary in English to answer effectively the interviewer's questions. Moreover, musicians express themselves clearly and succinctly, they are calm and concentrated, they know the vocabulary

of their field, they develop well-structured sentences that are easily understood. Taking into account the fact that they are non-native English speakers, it can be said that their English is quite good and they can put together meaningful sentences.

Factors that influence the English language development

Table 3. The content analysis on the factors that contributed to the above levels of English

Theme 2. Factors that contributed to the above English levels of Kosovo musicians	f
English language courses	6
School	6
English movies	5
English songs	5
The progress of professional education	4
Internet	1
Native speakers	2
English literary works	2

Some quotations on the factors that contributed to the above English levels of musicians are as follows:

"I attended private English language courses and thus improved proficiency in the English language" (P1-M-32).

"I had great English teachers in primary and secondary school who helped my English get better and better" (P2-F-25).

"I watched a lot of movies with English subtitles which helped me learn English" (P3-F-29).

"I enjoy listening to English songs which definitely enhanced my language comprehension" (P10-F-33).

"As a factor, I can point out the progress of my professional education. I attended a lot of training programs on the subjects

such as interpretation, solfeggio, choral singing, orchestration etc. Training programs were offered in the English language from experts of different countries. The training programs helped me to build up much more knowledge of the English language related to my career" (P7-M-45).

"Internet gives us access to a world of information. Using many resources of the internet improved my English" (P4-M-35).

"I have a lot of friends who are native speakers of English. I talk with them very often" (P8-F-24).

"I enriched English language skills and vocabulary by reading English novels" (P9-F-27).

The importance of speaking English

Table 4. The content analysis on the importance of speaking English for musicians

Theme 3. The importance of being an English-speaking musician	f
Find success in career	9
Understand song's lines	9
Become a worldwide singer	7
Create music at a higher level	6
Find music literature	2
Go international	9
Get into music festivals abroad	8

Some quotations on the importance of speaking English for musicians are as follows:

“In English language performances to understand the song’s lines, to get the chance of making it in the music industry, to know how to communicate in order to open the paths to success” (P3-F-29).

“English is an international language and is spoken in almost every country in the world. English helps us find music literature which cannot be found in the Albanian language” (P6-F-38).

“The most advanced music industry in the world is in the English language, so knowing the English language helps us to orient ourselves to create music at that level” (P2-F-25).

“It is very important to speak English in order to build an international music career” (P7-M-45).

“Speaking English can help musicians perform at a music festival abroad which is a great way to get their music in the world and reach new fans” (P4-M-35).

Views on the internationalization of Albanian songs

Table 5. The content analysis on the Kosovo musicians’ views about the internationalization of Albanian songs

Theme 4. The internationalization of Albanian songs: Would they have a different impact or would they be more successful if translated into the English language?	f
No	9
Maybe	2

Some quotations on the internationalization of Albanian songs: Would they have a different impact or would they be more successful if translated into the English language? can be found below:

“I don’t think so. An Albanian song reflects our culture, the circumstances in which we live and the original Albanian spirit. Our expressions cannot be fully translated into another language. (For example, the song ‘Përrallë’(Fairytale) performed in English at Eurovision Song Contest 2016 received negative comments such as: It’s a big mistake to perform this song in English! The Albanian version has more feelings and passion; Another fan wrote: The song has lost its power. Where is the love madness she feels in the original version?)” (P3-F-29).

“Absolutely not. The English version of the song ‘Shaj’ (Fall from the sky) at Eurovision Song Contest 2020 made the fans feel disappointed. According to the fans the song would be more successful if it was sung in Albanian” (P8-F-24).

“Of course not. I believe that the original version of a song gives it its uniqueness” (P1-M-33).

“Not really. The song ‘Bonbon’ even though performed in Albanian was a successful international hit” (P10-F-33).

“Possibly. English cannot be ignored as it may offer more opportunities for songs to enter the international market” (P7-M-45).

“It is possible but our genuine Albanian music has very ancient roots and has its own beauty and distinctive characteristics according to the regions” (P9-F-27).

The Albanian songs below have been versioned into English. It can be seen that they are not translated literally. The translation has been adapted to the original music. An effort has been made to respect both the music and the content. These songs were performed in the Eurovision song contest 2011, 2014 and 2017. But none of them made it to the final even though they

were sung in the English language. On the contrary the Albanian song “Suus” did not contain any English lyrics, it was qualified for the grand final and was ranked 5th at Eurovision song contest 2012. This matches

with the opinions of Kosovo musicians that it does not mean that an Albanian song must be translated into English to be successful. It seems that a song simply needs to sound good in order to be listened and loved.

Table 6. The Albanian song “Botë” and its English version “World”

Albanian	English
Jemi pranë dhe larg Po më ngel në fyt çdo fjalë Unë dhe ti sa shumë ne ngajmë Sa vështirë për ne me falë	We're so alike, yet different At a loss for words, suffering It don't make sense what's happening? I just don't understand
Këtë realitet Ne e zgjodhëm vetë Smundem as të fle Të gjata janë këto netë	What's the fight all for? What's the cost of life in this world? Almost impossible Just to let the love unite as all
Sa shumë lotë Sa shumë dhimbje në këtë botë Jo më smund të duroj Do të doja të jem më e fortë (Kryeziu, n.d.)	Does anybody care? I am weak and I'm afraid Wondering if I will make it through this day For the life of me I refuse to be Anything but free But I'm tired of all the battling (ESC Passiii, n.d)

“World” Eurovision Song Contest 2017 LINDITA

Table 7. The Albanian song “Kënga ime” and its English version “Feel the Passion”

Albanian	English
<p>Zemër ti mos më lër pa fjalë Dua t’ia them e dua t’ia marrë Sa herë vij edhe shkoj si frymë të kërkoj Ne gjak më je futur pa ty s’mund të rroj</p> <p>Më bëhesh det edhe më bëhesh valë Më than një lot edhe më ndez një mall Sa herë vij edhe shkoj si frymë të kërkoj Në gjak të kam kënga ime moj, ehehej</p> <p>E pasur jam se ty të kam Nuk jam në tokë e asgjë s’më ndal</p> <p>Sot që këngën ma ke fal më lër ta ndaj Nuk ka ngjyrë e nuk ka fjalë muret se mbajnë Tokën qiellin e bën bashkë harron e fal Se më deh e më mban gjallë asgjë s’më ndal</p> <p>(TeksteShqip, n.d.)</p>	<p>We’re so alike, yet different At a loss for words, suffering It don’t make sense what’s happening? I just don’t understand</p> <p>What’s the fight all for? What’s the cost of life in this world? Almost impossible Just to let the love unite as all</p> <p>Does anybody care? I am weak and I’m afraid</p> <p>Wondering if I will make it through this day For the life of me I refuse to be Anything but free But I’m tired of all the battling</p> <p>(ESC Passiii, n.d)</p>

“Feel the Passion” Eurovision Song Contest 2011

Aurela Gaçe

The first system of musical notation for 'Feel the Passion' is in 3/4 time and F major. It features a piano accompaniment with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The melody starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, and then a series of chords and notes. The first measure has a 7-measure rest in the right hand. The key signature has one flat (F major). The chord Fm is indicated above the first measure.

The second system of musical notation continues the piece. It starts with a 7-measure rest in the right hand, followed by a quarter note G4. The melody continues with eighth and quarter notes. The bass line provides a steady accompaniment. The chord Fm is indicated above the first measure of this system.

The third system of musical notation begins with a 16-measure rest in the right hand, followed by a triplet of eighth notes (G4, A4, B4). The melody continues with eighth and quarter notes. The bass line continues with chords and notes. The key signature remains F major.

Table 8. The Albanian song “Zemërimi i një nate” and its English version “One night’s anger”

Albanian	English
<p>I do, s'i do fjalën e fundit mos e mendo dysho, beso mikun e ngushtë ti mos e lendo se ja vjen një ditë, dite e re që do ta kërkosh qetësohu një natë, mendoje pak gjatë Ti largo zemërimin nga mendja jote që çdo mëngjes është më i zgjuar se çdo mbrëmje mos lejo çmendurinë e një zemre mendohu dhe pak, harroje ket natë</p> <p>Kujto, harro, fjalën e fundit mos e lësho mos u nxito miqësinë ti mos e lëndo se ja vjen një ditë që miqësinë ti do ta kërkosh mos mbaj kaq inat, mos mbaj zemra plagë</p> <p>(TeksteShqip, n.d.)</p>	<p>Say no, let go Keep your breath As the anger flows I know, you know Words can hurt You'll regret them though So say say say You'll be there When the words are done Don't give in your pride Keep calm and think twice</p> <p>Free your mind From the doubts That are tickling Free your heart And let the peace Enlighten your feelings Sun will rise And the light Will be clearing The tides of the night Keep calm and think twice</p> <p>(FiK TV, n.d.)</p>

“One Night’s Anger” Eurovision Song Contest 2014

Hersi

The image shows the piano accompaniment for the song "One Night's Anger" by Hersi. The score is written for piano and consists of three systems of music. The first system starts with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat major). The melody is primarily in the right hand, with some chords in the left hand. The second system continues the melody and includes a change in the bass line. The third system shows a more active bass line. Chords C, F, and Bb are marked above the staff at various points.

Albanian and English - Their communication and harmonization through music

Table 9. The content analysis on the communication of languages (Albanian and English) through music and their harmonization

Theme 5. Communication of languages (Albanian and English) through music and their harmonization	f
There is a standard musical notation	8
The differences in the number of syllables	7
The difficulty of translating Albanian expressions	7
Two languages are mixed throughout a song	7

Some quotations on the communication of languages (Albanian and English) through music and their harmonization are as follows:

“Music is a universal language. Musical notes sound the same in all languages around the world, they are written the same, they have the same position. Thus, the same musical sounds are found in every language of the world and they harmonize with rhythm, melody and lyrics” (P1-M-33).

“During the translation, not only the meaning is lost, but also the adaptation of the syllables to the rhythm, and since the languages differ in the number of syllables the rhythm automatically

changes. Therefore, the translation and the context are often changed just so that the rhythm remains the same in both languages” (P3-F-29)

“Some expressions may not be fully translated into English. I think that sometimes the context of the song is lost as often the Albanian expressions translated into English have no meaning” (P4-M-35).

“As a result of the globalization of music, two languages are being used in modern music lyrics, for example (Albanian and English) and they are being understood by young people who have acquired English as a second/foreign language” (P9-F-27)

The Kosovo musicians’ problems in learning English

Table 10. The content analysis on The Kosovo musicians’ problems in learning English

Theme 6. The most common problems in learning English for Kosovo musicians	f
Pronunciation	8
Grammar	7
Communication	6

Some quotations on the most common problems in learning English are as follows:

“As one of the difficulties I can emphasize was pronunciation. The English language is written, spelled and pronounced differently. There are a lot of words in English which are not pronounced the way they are spelled which can confuse non-native speakers” (P2-F-25).

“Some grammatical patterns were so difficult to be learned. I think the

grammar of English is very tricky. There are so many grammar rules that are not clean-cut. There are exceptions to most of them. That is why it was difficult to memorize them and even more difficult to apply them in different contexts” (P3-F-29).

“It is very challenging to be fluent and to express yourself properly in English. Communication was one of the most frequent problems in learning English.” (P8-F-24).

The Kosovo musicians' views on the effective ways to improve English

Table 11. The content analysis on the most effective ways to improve English for Kosovo musicians

Theme 7. The most effective ways to improve English for Kosovo musicians	f
Writing down the new words and phrases	7
Watching movies in English with English subtitles	8
Listening to English songs	8
Communicating with native speakers	9

Some quotations on the most effective ways to improve English are as follows:

“The best and most effective way that has helped me a lot is writing down unknown words and phrases, listening to English songs as well as watching movies in English with English subtitles because you can listen and read along at the same time. I think that these help a lot in enriching your knowledge in the English language” (P3-F-25).

“In order to be fluent in English, it is very necessary to interact with native English speakers, a great chance to practise English. Being surrounded with English speakers will force you into speaking the English language as well as learn slang and conversational English” (P4-M-35).

Discussion

This study aimed at gaining insight into the importance of being an English-speaking musician as well as examine the internationalization of Albanian songs and see the communication and harmonization of languages (Albanian and English) through music based on the perspectives of musicians. To reach the aims of this study, the qualitative research design was an adequate approach to use as data collection. A semi-structured interview was conducted with ten (10) musicians in Kosovo whose answers helped to generate data to answer the research questions of this study.

The results of this study revealed that it is very important for musicians to speak English in order to build an international

music career. Moreover, speaking English helps musicians get their music in the world and gain more fans. This result aligns with the study of Lyons (2019) which indicates that performing in different languages can help singers connect with their fans as well as make music more global.

European Commission (n.d.) states that internationalization is an integral part of the regular work life of artists and culture professionals. Internationalization is very important since it allows the artists to display their work, access new career opportunities, audiences and markets. Similarly, based on the Kosovo musicians' perceptions, internationalization gives the chance to artists to become a worldwide singer as well as make it in the music industry.

Regarding the question ‘Would the Albanian songs have a different impact or would they be more successful if translated into the English language?’, the study respondents unanimously answered ‘No’ illustrating it with the examples such as: the song ‘Përrallë’(Fairytale) performed in English at Eurovision Song Contest 2016 received negative comments such as: It is a big mistake to perform this song in English! The Albanian version has more feelings and passion; Another fan wrote: The song has lost its power. Where is the love madness she feels in the original version? then the English version of the other song such as ‘Shaj’ (Fall from the sky) at Eurovision Song Contest 2020 made the fans feel disappointed. According to the fans the song would be more successful if it was sung in Albanian. Moreover, the song ‘Bonbon’ by Era Istrefi

even though performed in Albanian was a successful international hit. The opinion of the musicians was supported by presenting in this study the Albanian songs “Botë” (“World”), “Kënga ime” (“Feel the passion”) and “Zemërimi i një nate” (“One night’s anger”) which even though were versioned and sung in English failed to make it to the Eurovision final. The Albanian song “Suus”, on the other hand, was qualified for the grand final and even ranked 5th at Eurovision song contest 2012 although it was solely sung in Albanian. This result is consistent with the study of Smith (2021) showing that the songs such as ‘Bed of Roses’ by Bon Jovi and ‘Yesterday’ by the Beatles, even though significant and poignant in their original language, the sensitivity is lost in their translated versions.

Conclusion

This research study has helped to promote a better understanding of the topic Kosovo musicians’ efficacy of using English language: Internationalization of Albanian songs. Based on the results of analysis, these conclusions are drawn.

First, musicians in Kosovo have a high level of proficiency in English. English language courses, school, English movies, English songs, the progress of the professional education, Internet, native speakers are among the factors that contributed to this English level of musicians. The English language proficiency can also be seen on the above YouTube videos showing Kosovar musicians giving interviews in English.

Second, being an English-speaking musician was considered very important. Since English is an international language and is spoken in almost every country in the world, being able to perform in English helps the musicians to open the paths to success, go international, reach new fans, promote their music overseas in short become successful in the music industry.

Third, it is believed that an Albanian song would not be more successful if translated into the English language. The original version of a song gives it its uniqueness. Any musical composition sounds more powerful and better in the language that it was created. According to Kosovar musicians an Albanian song reflects our culture, the circumstances in which we live and the original Albanian spirit. Our genuine Albanian music has very ancient roots and has its own beauty and distinctive characteristics according to the regions.

Fourth, musicians claimed that music is a universal language. It is not necessary to translate melody, harmony, silence, rhythm variations in order to reach different cultures. Musical notes sound the same in all languages around the world, they are written the same, they have the same position. Thus, the same musical sounds are found in every language of the world and they harmonize with rhythm, melody and lyrics.

Last but not least, pronunciation, grammar and communication were the most common problems faced by musicians while learning English. It is thought that writing down the new words and phrases, watching movies in English with English subtitles, listening to English songs and communicating with native speakers are the most effective ways to improve English language skills.

Contribution of Authors

All authors contributed to the final manuscript. The first author took the lead in writing the manuscript. The second and the third author provided critical feedback and helped shape the research, analysis and manuscript. The fourth author played a great role in designing the research instrument and finding the research participants.

References

- Bell, J. (1999). *Doing your Research Project (third edition)*. Milton Keynes: Open University Press.
- Brandao, A & De Oliveira, F. R. (2019). Internationalization Strategies in Music Festivals. *Scientific Annals of Economics and Business*, 66(S11), 91-112 https://www.researchgate.net/publication/334536712_Internationalization_Strategies_in_Music_Festivals
- Buccisano, E. (2021). Bilingualism in music: a cure or curse for monolingualism? Retrieved from <https://cherwell.org/2021/11/22/bilingualism-in-music-a-cure-or-curse-for-monolingualism/>
- Crosley, J. & Jansen, D. (2020). Qualitative Data Coding 101: How to code qualitative data, explained simply. Retrieved from <https://gradcoach.com/qualitative-data-coding-101/>
- De Wit, H., Gacel-Avila, J., Jones, E., Jooste, N. (2017). *The Globalization of Internationalization-Emerging Voices and Perspectives*. New York: Routledge.
- Dua Lipa. (n.d.). In Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Dua_Lipa
- European Commission. (n.d.). Music Moves Europe. Retrieved from: <https://culture.ec.europa.eu/sectors/music/music-moves-europe>
- European Commission. (n.d.). Mobility of artists and cultural professionals. Retrieved from: <https://culture.ec.europa.eu/culture-in-the-eu/mobility-of-artists-and-cultural-professionals>
- ESC Passiii. (n.d.). *Lindita Halimi-World (Lyrics)*. <https://music.youtube.com/watch?v=G6KlWczrD00>
- EurosongBe. (2012, April 24). *Interview Rona Nishliu (Suus - Albania Eurovision 2012)*. <https://www.youtube.com/watch?v=j16d1UWMBbc>
- FiK TV. (n.d.). *Hersi-One Night's Anger Eurovision 2014 on screen lyrics*. <https://music.youtube.com/watch?v=oH2schHP0ABg>
- Franzon, J. (2008). Choices in Song Translation. *The Translator*, 14(2), 373-399. <https://doi.org/10.1080/13556509.2008.10799263>
- Halonen, J. S., & Santrock, J. W. (1999). *Psychology contexts & applications* (3rd ed.). McGraw-Hill.
- Huizinga, I. (2012). How to be a singer: 12 skills you need. Retrieved from <https://ilsehuizinga.com/blog/how-to-be-a-singer-12-skills-you-need/>
- Janssens, J. (2019). Reframing the International. On new ways of working internationally in the arts. Retrieved from <https://reshape.network/article/reframing-the-international-on-new-ways-of-working-internationally-in-the-arts>
- Kertz-Welzel, A. (2021). Internationalization, Hegemony, and Diversity: In Search of a New Vision for the Global Music Education Community. *The Politics of Diversity in Music Education*, 29, 191-202. https://doi.org/10.1007/978-3-030-65617-1_14
- Kryeziu, E. (n.d.). *Lindita Halimi-Botë (Lyrics)*. <https://music.youtube.com/watch?v=UwVGNDVMHWI>
- Kumar, R. (2017). *Metodologjia e hulumtimit (Research methodology)*. Prishtina: USAID&MEST.
- Lewis, G. (2015). Is English the official language of music? Retrieved from: <https://learnenglishteens.britishcouncil.org/blogs/music/english-official-language-music>
- Lyons, D. (2019). Bilingual Jobs: How Singers Use Language to Make Music Global. Retrieved from <https://www.babbel.com/en/magazine/bilingual-jobs-how-singers-use-language-to-make-music-global>

Mason, I & Bramble, C. (1997). *The role of description method theory in teaching class*. Quinquereme.

Mathews, B & Ross, L. (2010). *Metodat e hulumtimimit - Udhëzues praktik për shkencat sociale dhe humane (research methods - a practical guide to the social sciences and humanities)*. Center for Democratic Education (CDE). Tirana.

Nicky1997nicky. (n.d.). Aurela Gace-Feel the passion lyrics (Eurovision 2011). <https://music.youtube.com/watch?v=RYk3HI-KJ28>

Reuell, P. (2018). Songs in the key of humanity. Retrieved from <https://news.harvard.edu/gazette/story/2018/01/music-may-transcend-cultural-boundaries-to-become-universally-human/>

Rita Ora. (n.d.). In Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Rita_Ora#:~:text=Ora%20was%20born%20in%20Pristina,and%20a%20younger%20brother%2C%20Don.

Smith, S. (2021). Do's and don'ts when translating songs. Retrieved from <https://www.daytranslations.com/blog/dos-donts-translating-songs/>

Support the Guardian (n.d.). Are musicians better language learners? Retrieved from <https://www.theguardian.com/education/2014/feb/27/musicians-better-language-learners>

TeksteShqip. (n.d.). *Aurela Gaçe - Kënga ime lyrics*. <https://www.teksteshqip.com/aurela-gace/lyric-1881400.php>

TeksteShqip. (n.d.). *Hersiana Matmuja - Zemërimi i një nate lyrics*. <https://www.teksteshqip.com/hersiana-matmuja/lyric-1905031.php>

Toazted. (2016, July 4). *Era Istrefi (1/2) | On Modelling, Albania + BonBon* | Toazted. <https://www.youtube.com/watch?v=H48Oos8tU4k>

Val so Classic. (2020, October 13). *How she became an Opera Singer ?* [Full Interview with Elbenita Kajtazi]. <https://www.youtube.com/watch?v=iaCHnbBCq8o>

Wilson, V. (2016). A new path: research methods. *Evidence Based Library and Information Practice*, 11, 36-38. <http://dx.doi.org/10.18438/B8N03S>

Appendix 1. Semi-structured Interview Format

Semi-structured Interview Format

Dear Musicians,

This interview is a data collection tool about our research paper titled “Kosovo musicians’ efficacy of using English language: Internationalization of Albanian songs”. Your contribution will be of great help to make the research work achieve its objectives. You are kindly required to answer the questions. All information provided will remain anonymous.

We appreciate your cooperation!

Respondent Details

Gender: Female () Male ()

Age:

Education level: High school () Bachelor’s degree () Master’s degree () Doctorate ()

Interview Questions

Q1. How would you describe your level of English?

Q2. What are the factors that contributed to this English level? Please explain shortly?

Q3. Why is it important for musicians to know English?

Q4. The internationalization of Albanian songs: Would they have a different impact or would they be more successful if translated into the English language?

Q5. How do languages (Albanian and English) communicate through music and how well do they harmonize with each other?

Q6. What are some of the most common problems in learning English?

Q7. What are the most effective ways to improve English language skills?

Türkiye Cumhuriyeti müzik inkılabına yöneltilen “ideoloji” eleştirileri üzerine felsefi bir değerlendirme

Suat Soner Erenözlü

Dr. Öğr. Üyesi, Süleyman Demirel Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Felsefe Bölümü, Isparta, Türkiye.
Email: suaterenozlu@sdu.edu.tr ORCID: 0000-0002-7789-7675

DOI 10.12975/rastmd.20221037 Submitted June 19, 2022 Accepted September 29, 2022

Öz

Cumhuriyetin ilk yıllarında gerçekleştirilen müzik inkılabı, günümüze kadar eğitimden gündelik yaşama kadar hayatın pek çok alanında etkisini hissettirmiştir. Bu konu üzerine yapılan çalışmalar azımsanmayacak ölçüde, genç Türkiye Cumhuriyetinin bu inkılabları “ideoloji” ekseninde yaptığı görüşünde birleşmektedir. Eleştirilere göre Türkiye Cumhuriyeti, izlenen “ulusalcı ideolojik” politikalar yüzünden Batıya yönelmiş ve kendi kültürüne yabancılaşmıştır. Müzik inkılabının ilkeleri doğrultusunda, Osmanlı’ya ait olan Türk Sanat Müziği terk edilerek Türk halk şarkılarının derlenmesi ve Batı tekniğiyle çok seslendirilmesi bu yabancılaşmanın nedenini teşkil etmektedir. Bununla birlikte bu yabancılaşma, Batıcı-elitist ideolojinin kültürel bir yansıması olarak kendisini göstermektedir. Eleştiriler müzik inkılabına ait her şeyin ideolojik olması bakımından olumsuz birtakım sonuçları da beraberinde getirdiğini iddia etmektedir. Bu çalışmada ideoloji kavramının felsefi olarak çözümlenmesiyle birlikte, müzik inkılabını ideolojik temellere dayandıran eleştiriler irdelenmiş ve müzik inkılabının ideolojik değil, idealist ilkelerden oluştuğu üzerinde durulmuştur. Bununla birlikte Cumhuriyet Müzik inkılabının kendi kültürüne yabancı olduğu görüşüne karşı, idealist olması bakımından kendi öz kültürünü temellendirdiği iddiası ortaya koyulmuştur.

Anahtar Kelimeler

Atatürk, idealizm, ideoloji, müzik inkılabı, Türkiye Cumhuriyeti, Türk musikisi

Giriş

1921 anayasasının ilk üç maddesi, hakimiyetin iradesini millet olarak belirlerken, idare yetkisini de Büyük Millet Meclisine ve onun en üst organı olan Türkiye Büyük Millet Meclisi Hükümetine vermiştir. Bunun anlamı şöyledir; Cumhuriyet’in bütün inkılabları Büyük Millet Meclisinin iradesine dayanmaktadır. Ancak, Atatürk’ün çevresindekilerin inkılabları gerçekleştirme hususundaki inançları şöyle dursun, “İstiklal Savaşı’nın birçok kumandanı bile İstanbul’a girmek, onu geri alabilmek ümidinde (bile) değildi. Anadolu’nun bir kısmını kurtarmak onlara göre o an için yeterliydi” (Ortaylı, 2020:301). Dolayısıyla Atatürk’ün ileri görüşlülüğü gerek istiklal harbinde gerekse inkılablar söz konusu olduğunda önemli bir karar yetisi olarak kendisini göstermektedir. Ortaylı’nın aktardığı kadarıyla, “Atatürk inkılablarını yavaşlatan, hatta saptıranlar da yine etrafındakiler olmuştur. Bu kadrosuz ortamda Atatürk’ün büyük bir özelliği vardır ki o da ikna ve uyum sağlamadır”

(2020:301). Atatürk’ün inkılablarının gerçekleştirilmesinde yalnız kaldığı, ileri görüşlülüğüyle çözümler ürettiği, ama yine de kararları alırken meclisin iradesini atlamadığı görülmektedir.

Cumhuriyet’in ilanı ile hızlanan inkılap hareketleri üç ilke üzerinde temellenmektedir. Bunlardan ilki siyasi, kültürel ve eğitim alanlarda gerçekleştirilecek yenilikler; ikincisi bu yeniliklerin bilimsel ilkelere dayandırılması; son olarak da bütün bunların halk tabanında temellenmesidir. Atatürk 1922’de Petit Parisien muhabirine Bursa’da verdiği demeçte şu sözleri dile getirmektedir, “Yeni Türkiye’nin Eski Türkiye ile hiçbir alakası yoktur. Osmanlı hükümeti tarihe geçmiştir. Şimdi yeni bir hükümet doğmuştur. Aynı Türk unsuru bu milleti teşkil ediyor. Ancak, tarz-ı idare değişmiştir” (Atatürk, 1997/III:72). Atatürk, bu ifadeyle henüz Cumhuriyet ilan edilmeden önce Osmanlı ile arasındaki siyasi bağların tamamını koparmıştır.



Fotoğraf 1. Atatürk'ün TBMM 4. dönem 4. yasama yılını açış konuşması 01.11.1934 (web 1)

Atatürk, Osmanlı ile siyasi bağlarının kopartma kararını aldıktan sonra gerek siyasi gerekse kültürel anlamda herhangi bir arayış içine girmeden, zengin bir kültür birikimi ve özgür karakteriyle Türkiye'nin tek sahibi olan Türk Halkına yönelmektedir. Atatürk'ün Erzurum'da yaptığı konuşmada “bizim nokta-i nazarlarımız -ki halkçılıktır- kuvvetin, kudretin, hakimiyetin, idarenin doğrudan doğruya halka verilmesidir, halkın elinde bulundurulmasıdır” (1997/II:102) derken halk olgusunu iki boyutta ele alır. Bunlardan ilki siyasi anlamda, Cumhuriyet'in bir elemanı olarak, hatta Cumhuriyet'in kurucu ögesi olarak halk iken; ikinci olarak Türkçülüğün (Türk Ulusu) temel ilkesi ve yapı taşı olarak da kültürel halktır. Bu minvalde, siyasi halk kavramından ziyade kültürel halk kavramıyla birlikte, Türk milliyetçiliği, Türk ulusu kavramlarının inkılaplardaki ehemmiyeti kendini göstermektedir. Dolayısıyla Cumhuriyet inkılapları, özellikle de müzik inkılapları Osmanlı kültürel mirasının üzerine değil, halkçı ilkeler üzerine temellenmiştir.

Atatürk'ün Cumhuriyet dönemi Müzik inkılaplarını etkilediği düşünülen dört konuşması vardır. Bunlar; İzmir konuşması (1925), Sarayburnu konuşması (1928), Alman gazeteci Emil Ludwig ile yaptığı

röportaj (1930)¹ ve 1934 yılında yaptığı meclis konuşmasıdır (Kutluk, 2018:231). Atatürk'ün 14 Ekim 1925 yılında, İzmir kız öğretmen okulunda öğrencilere hitaben yaptığı konuşmada müziğin öneminden bahsederek, inkılaplaşma yolunda müziğin önemini ima etmiştir; “Hayatta musiki lazım mıdır? Hayatta musiki lazım değildir. Çünkü hayat musikidir. Musiki ile alakası olmayan mahlukat insan değildir. Eğer mevzuubahis olan hayat insan hayatı ise musiki behemehal (kesin olarak) vardır. Musikisiz hayat zaten mevcut olamaz. Musiki hayatın neşesi, ruhu, süruru ve her şeyidir. Yalnız musikinin nev'i şayanı mutaleadır” (1997/II:242). Atatürk'ün bu konuşması müzik inkılabının her alana sirayet edeceği öngörüsünü açık bir şekilde aktarmaktadır. Müzik alanındaki bu yenilikler radikal bir değişimin önemli sonucu olarak kendini gösterirken, hayatın kendisi olarak görülen müziğin programlı bir şekilde yapılandırılması, yeni Türkiye'nin temellerinin atılması anlamında önemli bir teşebbüs olarak ortaya çıkmaktadır.

Atatürk'ün Sarayburnu parkındaki bir gazinoda yaptığı konuşma (10 Ağustos 1928) ise aslında Türk Harf İnkılabı ile alakalıdır.

¹ Gazeteci Emil Ludwig'le yapılan röportajı Turgut Özakman, 30 Kasım 1929 olarak belirtir. Bakınız, Turgut Özakman, 1881-1938 Atatürk, Kurtuluş Savaşı ve Cumhuriyet Kronolojisi, Bilgi Yayınevi, 2015, s.189.

Ancak o akşamki toplantıda etkilendiği Batı müziğini icra eden müzisyenleri örnek göstererek müzik inkılabına değinir². Bu konuşmanın müziğe ayrılan kısmı ne kadar küçük olursa olsun, bunun üzerine yapılan tartışmaların etkisi o kadar büyük olur. Bu bağlamda, Atatürk'ün Türk dili inkılabını içeren konuşmasında özellikle üzerinde durduğu bu müzik eleştirisi, o gün yaşanan bir tesadüf olarak değerlendirilmemelidir. Bunun nedeni Atatürk'ün özellikle söz (güfte) geleneğine dayanan Türk müziğini, harf devriminin önemli bir parçası olarak görmesidir. Atatürk, güftelerin doğru okunuşlarına ve güfte göz önüne alınarak hazırlanan repertuar seçimlerine kadar pek çok şeye itina gösterir. Özellikle “güfte, beste uyuşmasına, yani prozodiye ne kadar önem verdiği sanatının okuyuş biçimi ile, hitabedilen dinleyici kitlesi arasında bir duyuş ve his birliğini sağlaması gerektiğini söylediği, O’nu tanıyanlarca ifade edilmektedir” (Dinçer, 2011:73). Dolayısıyla, Atatürk Sarayburnu’nda müzikle ilgili olarak yaptığı konuşmada, bir aydınlanma olarak gördüğü Cumhuriyet inkılaplarının dille (linguistik) ifade edilmesi bakımından önemli olduğunu ve müziğin de bu dilin bir parçası olduğunu vurgulamıştır.

Atatürk'ün 1929’da verdiği röportaj din, milli irade, Avrupa’ya bakış, müzik inkılabı ve kendi hayatından anıları içermektedir. Bu demecinde Atatürk, genel olarak Cumhuriyet inkılaplarının eskiye ait olan her şeyin topyekün yıkılması ve yeni bir yapılanma ilkesi üzerinde durmaktadır (Dağlı, 2016:100). Müzikle alakalı kısımda ise Atatürk, Montesquieu’nün ilerlemenin milletin müzik anlayışıyla olacağı sözünü cihet almış, Alman muhabir Ludwig’in, Doğu müziğinin Batılılara yabancı geldiği sözüne karşılık, “Onların hepsi Bizans malı! bizim gerçek türkülerimizi ancak bozkırlarda, çobanlar arasında dinlemek mümkündür” (Dağlı, 2016:107) cevabını vermiştir. Milli müzik yaratma çabalarının, özümüze ait olan halk ezgilerinin Batının tekniği ile (çok seslilik) gerçekleşeceği konuşulduktan

² Bkz. (Atatürk, Söylev ve Demecleri I-III, Türk Tarih Kurumu Basımevi. Ankara.1997/II-273).

sonra Ludwig’in Batının tekniğinin örnek alınmasının milli duyguları etkileyip etkilemeyeceği sorusuna Atatürk, Türk milliyetçiliğinin önemini vurgulayarak şu cevabı verir; “Asla! Çünkü asri olan milliyet prensibi beynelmilel taammüm (genelleşme) etmiştir. Biz de Türklüğümüzü muhafaza etmek için gayretle itina edeceğiz. Türkler medeniyette asildirler. Yunan’dan evvel İzmir taraflarında sakin eski bir millet olduğumuzu ilmi suretle ispat etmeye çalışıyoruz” (Dağlı, 2016:107).

Bu röportajda konuşulan konular kadar dikkat çekici iki hadise daha vardır; ilki Türkiye’de hiç yayımlanmamış olması, bir diğeri ise 1940 yılında İsmet İnönü tarafından Atatürk’ün biyografisini yazmak amacıyla Türkiye’ye davet edilen Emil Ludwig hiç tereddütsüz gelmiş ve çalışmalara başlamasıdır. Ancak dönemin politik temayülünün yapılacak olan işe fazlaca müdahil olması ve baskıcı tutumu Ludwig’in bir satır dahi yazmadan ülkeyi terk etmesine neden olmuştur (Dağlı, 2016:108-109). Bu yaşananlar Atatürk’ün ölümünden sonraki dönemlerde cereyan eden ve fanatikleşen Atatürkçülüğün belki de en açık göstergesidir.

Atatürk’ün 1 Kasım 1934 yılında yaptığı meclis konuşması, arkasından yapılan icraatlar açısından büyük önem arz etmektedir. Atatürk, ülkenin ekonomik durumu, yapılacak fabrikalar, iç, dış ticaret, bayındırlık, demiryolları, bütçe vb. konulara değindikten sonra müzik inkılabı adına şunları belirtir:

“Güzel sanatların hepsinde, ulus gençliğinin ne türlü ilerletilmesini istediğinizi bilirim. Bu, yapılmaktadır. Ancak bunda en çabuk en önde götürülmesi gerekli olan Türk musikisidir (alkışlar). Bir ulusun yeni değişikliğinde ölçü, musikide değişikliği alabilmesi, kavrayabilmesidir.

Bugün dinletilmeye yeltenilen musiki yüz ağırtacak değerde olmaktan uzaktır. Bunu açıkça bilmeliyiz (sesler, alkışlar). Ulusal: ince duyguları, düşünceleri

anlatan; yüksek deyişleri, söyleyişleri toplamak, onları bir gün önce, genel son musiki kurallarına göre işlemek gerekir. Ancak; bu güzide, Türk ulusal musikisi yükselebilir, evrensel musikide yerini alabilir” (Atatürk, 1997/1:396).

Meclisin bu konuşmanın ardından tam iki yıl sonra, 1936 yılında, radyoda Türk müziğine yayın yasağı konulmuştur. Genel olarak müzik inkılaplarına göz atıldığında ilk icraatın, Cumhuriyetin ilanı ile değil³, Cumhuriyet daha ilan edilmeden önce 1922 yılında halk şarkılarının derlenmesiyle başladığı görülmektedir (Şenel, 1999:106). 1924 Yılında Musiki Muallim Mektebi açılır ve aynı yıl Ekrem Zeki Ün ile Ulvi Cemal Erkin meclisin aldığı bir karar ile Paris’e Batı müziği eğitimi almaya gönderilir; 1926 yılında Türk halk ezgilerinin derlenmesi ve arşivlenmesi için tespit ve tasnif kurulu kurulur; 1928 yılında Cevat Memduh Altar Leipzig’e, Ahmet Adnan Saygun Paris’e, Halil Bedii Yönetken Prag’a hükümet tarafından Batı müziği eğitimi alması için gönderilir; 1935 yılında Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü; 1936 yılında da Ankara Devlet Konservatuarı kurulur ve bu icraatlar 1938 yılında Ankara Devlet Konservatuarında Türk Halk Müziği Arşivi’nin kurulmasına kadar devam eder. Bu durum açık bir şekilde göstermektedir ki, Cumhuriyet’in ilanından önce başlayan müzik inkılabı sistemli bir şekilde devam etmiştir. Bu bağlamda Cumhuriyet müzik inkılapları, genel olarak Cumhuriyet inkılaplarının ruhunu ve tarihsel boyutlarıyla onun sistematikliğini yansıtmaktadır.

İnkılapların İdeoloji Kavramı Üzerinden Temellendirilmesi

Cumhuriyet’in müzik inkılaplarının ideolojik bir zeminde yapıldığı veya inkılapların ideolojik bir zemin oluşturduğu, konu üzerinde çaba sarf etmiş akademisyenlerin büyük bir kısmının ortak düşüncesidir. Dahası, Cumhuriyet inkılapları söz konusu olduğunda ideoloji kavramının olumlu ve

³ Cumhuriyetin ilanı ile başladığının iddiası için bakınız. Çevik, S. (2021). Türk Müziği’nin gelişiminde cumhuriyetin ilk dönemleri ve Atatürk’ün Türk Müziği’ne yönelik demeçleri. *Türk Müziği*, 1(1), s. 32.

olumsuz olmak üzere iki farklı kullanımına da şahit olunmaktadır. İnkılapları ideolojik bulduğu için eleştiren çalışmalar olduğu gibi, Türkiye Cumhuriyeti’nin inkılaplarını ideolojik olması bakımından başarılı ve eşsiz bulan çalışmalar da vardır. Buna örnek teşkil edilebilecek Ord. Prof. Dr. Aydın Sayılı’nın Atatürk’ün İdeolojisi isimli makalesinde; cumhuriyetçilik, milliyetçilik, halkçılık, devletçilik ve inkılapçılığın Atatürk ideolojisinin belkemiğini oluşturduğu düşüncesi hakimdir (1988:971).

Cumhuriyet’in müzik inkılaplarına eleştirel nitelikteki bir yazısında Ayas (2020), müzik inkılaplarının ideolojik bir cihette, sistemli bir şekilde gerçekleştirildiğini ve devlet organizmalarının bu ideoloji ile temellendiğini iddia etmektedir; “Kemalist İdeolojinin Osmanlı mirasını meşruluk alanının dışına itmeye yönelik söylemleri çift yönlü olarak işler. Bir yandan Osmanlı mirasını gözden düşürürken bir yandan da Cumhuriyet’in yeni siyasi tercihini meşrulaştırmaya hizmet eder. Aynı meşrulaştırma mekanizmaları, müzik alanındaki bütün söylemlerin de temelini oluşturur” (s.54).

Kutluk ise ideoloji’yi sistemsel bir organizma olarak görmekte, Cumhuriyet müzik inkılaplarının en önemli hamlesinin eğitim alanında gerçekleştiğini ve eğitimin de ideolojinin en önemli uygulayıcısı olduğunu düşünmektedir. Ancak Kutluk sadece eğitimde değil, Cumhuriyet müzik inkılaplarının her kademesinde ve her aşamasında verilen kararların ideolojik olduğunu iddia etmektedir. Kutluk’a göre (2018) Cumhuriyet müzik politikalarında her şey ideolojiktir; “1) Hedef belirleme: Batılılaşma, Çağdaş Uyarlık. 2) Strateji Belirleme: Halka Beğendirme, Kitle Müzik Eğitimi. 3) Devletin İdeolojik Aygıtları: Müzik Okulları, Halkevleri, Ülkü Dergisi, Radyo, Çeviri Kitaplar, Müzik Yazarları. 4) Uygulama Çalışmaları: Besteci, Beste, Seslendiriciler, CSO (Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası) ve diğer seslendirme kurumları ideolojiktir” (s.63). Ancak Kutluk, müziğin her alanına sirayet etmiş olan ideolojinin “neliği” konusunda fazla ayrıntıya girmez. Başka bir

ifadeyle Batılılaşma, çağdaşlaşma, uygarlık, halka beğendirmeye, kitle müzik okulları, dergiler, radyo, kitaplar, besteciler ve kurumların ideolojik olmak bakımından hangi ideolojiyi yansıttığı, bu ideolojinin kavramsal ve tarihsel boyutları göz ardı edilmektedir.

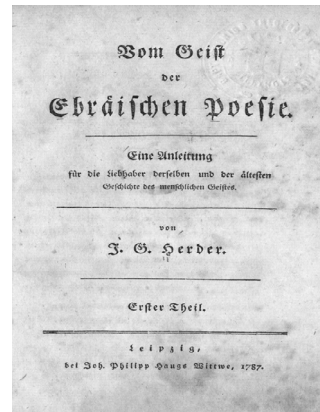
Kutluk'un Cumhuriyet müzik inkılaplarında her şeyin ideolojik olduğu görüşünü Yöre ve Gökbudak bir Cumhuriyet bestecisi olan Ahmet Adnan Saygun'un üzerine yaptıkları çalışma (2012) ile desteklemektedir. Bu çalışmada Saygun adına şu belirlemelere varılır; "Atatürk'ten ve dönemin siyasi ideolojisinden de etkilenerek kendi ideolojisini oluşturmuş, bestecilik, eğitimcilik ve etnomüzikologluk çerçevesinde sürdürdüğü meslek hayatını da bu doğrultuda yürütmüştür" (s.266). Görüldüğü üzere ideoloji kavramının kullanımı; Atatürk'ün ideolojisi, dönemin siyasi ideolojisi ve bütün bunların etkisiyle oluşan Saygun'un bir ideolojisi olarak kendini göstermektedir. Dolayısıyla muallaklığın ortadan kalkması için bu ideolojilerin ne oldukları, Saygun'u hangi ölçüde etkiledikleri ve Saygun'un kendine ait olduğu düşünülen ideoloji görüşünde hangi değişikliklere maruz kaldığı da bir açıklamaya ihtiyaç duymaktadır.

Cumhuriyet müzik politikalarına bir başka ideoloji eksenli eleştiride Öztürk, Herder'in tarih ve dil anlayışı minvalinde yapılandırıldığı kültür çalışmasını referans olarak gösterir. Öztürk'e göre (2018);

"Bu uydurma ama 'değişmez' nitelikteki mit'e duyulan inanç ve bağlılığın -aradan onca zaman geçmiş olmasına rağmen- Türkiye'deki tüm folklor çalışmalarına da temel oluşturmuş olması, konunun 'bilim'den ziyade 'ideoloji' ekseninde şekillenmeye devam ettiğinin belki de en somut göstergelerinden birini oluşturur. Bu anlayışta, folklorun, sadece 'eskiye ait' ve modernite karşısında sürekli olarak 'yok olma tehdidi'yle karşı karşıya olduğuna ilişkin temel bir endişe vardır. Ancak burada bir noktaya, biraz daha farklı bir açıdan bakılması gerekir. Bu da Herder'in halk'a yönelme ve onlardan,

başta halk şarkıları olmak üzere, muhtelif folklorik malzeme 'derleme' fikrindeki temel itici gücün, onun inanç temelini oluşturan 'İbrani halkı/milleti'ne özgü tarihsel malzeme/kanıt toplama anlayışı olmasıdır" (s.56).

Öztürk bu eleştirisinde, kültürel çıktılarının zaman içinde unutulmaması için bellek altına alınmasını bir mit, başka bir anlamda boş bir inanç olarak görmektedir. Bununla birlikte Herder'in çalışmalarını Cumhuriyet Türkiye'sinin müzik inkılabında yer alan müzikoloji çalışmalarıyla bir tutarken, onu da bir müzikolog olarak görmektedir. Öztürk'ün Herder'e kültürel ideoloji bağlamında yönelttiği eleştiri, özellikle onun üzerinde durduğu tarih düşüncesini arka plana itmektedir. Herder'in çağdaşı olan Hegel, tarih felsefesinin önemini *tin (geist)* kavramıyla vurgulamış, *mutlak tını (absolute geist)* sanat, din ve felsefe olarak belirlemiştir. Herder'in düşünceleri kendi yaşadığı çağı, yani Alman İdealizmini yansıtırken Tarih Felsefesi adlı kitabında şu soruyu kendine sormaktadır, "Dünyada her şeyin bir felsefesi ve bilimi varken bizi en yakından ilgilendiren genel insanlık tarihinin de bir felsefesi ve bilimi olmaz mı?" (2020:22). Dolayısıyla Herder, tarihi insan felsefesiyle birleştirerek, tarihe insanın sahip olduğu gibi bir bilinç vermekte, onun ardından da Hegel bunu *mutlak tin (absolute geist)* olarak dile getirmektedir.



Şekil 1. Herder (1787) İbrani Şiirinin Ruhu Üzerine (Vom Geist der ebräischen Poesie) (Herder & Bohlman, 2017:11).

Müzik derlemelerini de bu minvalde ele alan Herder’in *halk müziği* (*volkslied*) kavramını ortaya atması, 1774 yılında halk şarkıları projesiyle başlar. Antik şarkılar (Alte Volkslieder) adını verdiği ve deneysel bir malzeme olarak gördüğü bu şarkıları Herder, tarihle beraber konumlandırır. Bohlman’ın *Song Loves The Masses* (*Şarkı Kitleleri Sever*) adlı kitabının başında belirttiği gibi, ulusal kimliğin zayıflamakta olduğu aydınlanma döneminde Herder’in şekillendirdiği hikâye ve tarih araştırması beklenmedik şekilde ulusal kimlik karakterine bürünür (Herder & Bohlman, 2017:21-25). Herder’in deneysel olarak yaklaştığı Antik Halk Şarkıları (Alte Volkslieder), farklı şarkıların ortak tarihsel söylemleri olarak birleştiği dört ciltten oluşan bir antoloji ile sözlü geleneği yazılı geleneğe aktarmayı amaçlamaktadır. Herder bunu yaparken metinlerin tarihsel bağlamlarından kopartmadan, dilin ulusla ilişkisini yansıtmaya özen gösterir. Herder’in dil ve tarih felsefesi alanına yoğunlaşması ve onun edebiyatçı kişiliği, Alman Romantizminin simgesi sayılan ve aydınlanma çağının edebiyat kanadında ortaya çıkan *fırtına* ve *coşku* (*sturm und drang*) ekolünü derinden etkiler. Dolayısıyla Herder, Alman Romantizminin edebiyatçı filozof kişiliğini yansıtmaktadır ve Antik Şarkılar (Alte Volkslieder) üzerine yaptığı çalışmalar da şarkıların şiir formunda yazılı edebiyata olan büyük katkısı olarak değerlendirilmektedir. Başka bir ifadeyle Herder, şarkıların mahiyetine değil, edebiyat olarak söylencesine, yani derleme çalışmalarıyla yazılı metne dönüştürdüğü edebiyat kısmına ilgi duymaktadır⁴. Dahası Herder, 1787 yılında yayımlanan kitabı *İbrani Şiirinin Ruhunu Üzerine*’de (*Vom Geist der ebräischen Poesie*) (bkz. Şekil 1) ilgi odağının hem “İbrani kültürü” olduğunu hem de kendi tabiriyle “şiirin ruhu” olduğunu gözler önüne sermiştir.

Görüldüğü üzere eleştiriler bir yana, inkılapların başarısının dahi ideolojiye bağlanması, ideoloji kavramının

kullanımındaki çelişkili ve muallak yapısını gözler önüne sermektedir. Dolayısıyla Cumhuriyet (müzik) inkılaplarının ideolojik temeller üzerine kurulması veya kurulmaması tartışılırken aynı zamanda ideoloji üzerinden temellenmesinin sonuçları bakımından olumlu mu, olumsuz mu olduğu tartışması da ortaya çıkmaktadır. Bu durumda ideoloji kavramının ne olduğu, tarihsel ve felsefi alt yapısının incelenmesiyle birlikte bu ironik durumun izahı mümkün gözükmemektedir.

İdeoloji kavramı

Kant’ın Batı felsefesindeki yeri önemlidir, çünkü felsefenin ilgisini özneye ve öznenin bilgisinin sınırlarının ne olduğuna çekmiştir. İlk olarak Descartes, *cogito ergo sum*⁵ önermesiyle ilgileri öznenin üzerine çekmeyi ve Yeniçağ felsefesinin rasyonel temellerini atmayı başarmış, ancak öznenin eylemini sadece şüphe duyma teşebbüsünden öteye geçirememiştir. Bu anlamda Kant’ın Descartes’a olan katkısı; öznenin akla dayanan (a priori) faaliyetlerinin, kendi deyimiyle saf aklın sınırlarının ve onun bilme şeklinin incelenmesidir. Avrupa aydınlanmasının temel dinamikleri olan ilerleme ve akıl ideali insanı özgürlük ve mutluluğa taşırken, Kant geleneğe ve tek merkezliye karşı duruşu “aydınlanma nedir?” makalesinde dile getirdiği *sapere audio* (*aklımı kullanma cesareti*) mottosuyla gerçekleştirmiştir⁶. Alman aydınlanma felsefesinde idealler ve ilkelerin büyük bir çoğunluğu kültür temeline dayandırılmıştır. Aydınlanmanın etkisi ile ortaya çıkan bu kültürel duruş tam olarak Kant ile başlamasa da Kant’ın ilkelerinin etkisiyle aynı topraklarda *Alman İdealizmi* veya başka bir ifadeyle *Alman Romantizmi* akımı ile kendini göstermiştir. Dolayısıyla aydınlanmanın ilerleme ve akıl ilkeleri, Alman idealizmiyle birlikte kültürün, sanatın, daha da önemlisi yaşamın bir parçası olmuştur.

İdeoloji kavramı, ilk olarak Alman değil Fransız aydınlanmasında, Destutt de Tracy’nin

⁴ Bkz. Johann Gottfried Herder ve Philip Bohlman, *Song Loves The Masses Herder on Music and Nationalism*, University of California Press, 2017, 21-22.

⁵ Düşünüyorum öyleyse varım.

⁶ Bkz. Immanuel Kant, *Seçilmiş Yazılar*, çev. Nejat Bozkurt, Sentez Yayıncılık, İstanbul 2020, s. 311-321.

akıl bilimi anlamında kullanılmasıyla ortaya çıkmış, Tracy'nin çağdaşı olan Condillac'da onu Fransız devriminin idealleri arasına taşımıştır. Bunun ardından ideoloji kavramı kullanılmamış olsa da ona temel sağlayan görüşler öne sürmüştür. Bu bağlamda Francis Bacon ideoloji kavramının öncülü olarak idoller kavramını ele almış ve idolleri bir yanılsama olarak görmüştür. Hegel, *tin fenomenolojisi*'yle (*phanomenologie des geistes*) akla tarihsel bir boyut kazandırmış ve nihayetinde Marx ile ideoloji kavramı tekrar gündeme gelmiş, o da toplumsal, siyasi ve kültürel boyutlarda ele almıştır. Hegel'den Marx'a ideoloji kavramının şekillenmesini Mardin şöyle ifade eder; "Hegel, Kant'ın aksine insanın değişmez bir özü olduğuna inanmıyor. Aksine, Hegel'e göre insanın anlamı zamanla değişir. İşte burada Marx'ın ideoloji kavramına bir derece yaklaşmış oluyoruz ve Marx'ın Hegel'den ne kadar faydalandığını görebiliyoruz" (2018:29).

Hegel, en temelinde insan yaşantısının (kültürünün) ve insan aklının tarihsel bir etkinliği olan tin (geist) anlayışını her şeyi olguların bir toplamı olarak kabul ederek ortaya koymaktadır. Marx ise Hegel'in felsefesini tersine çevirirken, "sosyal yaşam bilinci belirler savı kendisinin ideoloji kavramını hangi anlamda kullanmış olduğunu anlamakta önemli bir tutamak sağlıyor" (Mardin, 2018:33). Başka bir deyişle Hegel'de, insan bilincinin kültürel izleri veya olguları olan *tin felsefesi*, Marx'ta olguların yani yaşantıların insanın bilincini etkilediği *ideoloji* felsefesine dönüşür. Böylece *Alman idealizmi felsefesi* zaman içerisinde *Alman ideolojisi felsefesine* doğru evrilir. Ancak Kant'tan Hegel'e kadar uzanan Alman idealizmi aydınlanma ve romantizmin ilkeleriyle birlikte olumlu bir tutum içindeyken, Alman İdeolojisinde Marx, *ideoloji* kavramını genellikle egemen sınıfın yanıltıcı bir eylemi olarak olumsuz anlamda kullanır. Mardin'e göre (2018) Marx ideolojiyi, *iş bölümünün insanlara dünyayı verdiği bir toplum yapısının yarattığı çarpık düşünce* (s.39) olarak görmüş ve *ideolojiyi*

en çok olumsuz anlamda kullanmıştır (s.41).

Marx'tan önce, düşüncelerdeki yanılsamaların köklerini araştıran Bacon, ideolojinin yanılsama ile ilişkisini açık bir şekilde ortaya koyar. Bacon, insan zihninin ürettiği yanılsamalar anlamında kullandığı idol kavramını, dört farklı anlama yayar. Bunlardan ilki, insanın hem duyu hem de akılla ilgili tüm algılarının evrene değil kendisine ait olduğu, insanın doğasından ve ırkından (veya soyundan) kaynaklanan bir yanılgıyı yansıttığı *soy idolleri*'dir (*idols of the tribe*). Bu idollerin insan doğasında var olduğu ve doğuştan geldikleri için tam olarak yok edilmesi mümkün değildir. İkinci olarak idol kavramı, insanlar arasındaki ilişkilerin değişkenliği ve düzensizliği üzerine kurulan *mağara idolleri*'dir (*idols of the cave*). İnsanın yanılsamaları, her bireyin kendi mağarasında ancak doğanın yansımasını algılamasında, bundan dolayı da her insanın kendi mağarasında kurduğu dünyanın kendisinde oluşturduğu yanılsamaların nedenini oluşturmasında meydana gelmektedir (Bacon, 2003:41). Başka bir ifadeyle insanın bireyselliği, sosyal yaşantının bir parçası olarak onun etkisi altındadır. Bilinçli veya bilinçsiz bir şekilde insanın bireysel düşüncelerinin biçimlenmesi kaçınılmazdır. Üçüncü olarak insan ilişkilerinin bir nedeni olarak ortaya çıkan *çarşı-pazar idolleri* (*idols of the marketplace*) vardır ki, bunlar anlaşmanın formu olarak kabul edilebilen sözcüklerdir. Bacon'a göre insanlar sözcükleri kontrol ettiğine inansa da sözcükler akli yanılsamaya sevk eder (2003:48). Bacon'ın son olarak ele aldığı *tiyatro idolleri* (*idols of the theatre*), anlam olarak ideoloji kavramı ile ortak ilkeler ve yanılsamalar temelinde birleşmektedir. İlk iki idolün (soy ve mağara) doğuştan gelmesine karşılık, son iki idol (çarşı-pazar ve tiyatro) sonradan, sosyal yaşantı ile kazanılması bakımından yanılsama olarak ideoloji kavramına yakındır. Bunlar tiyatro sahnesini andıracak bir biçimde kurgulanmış, yazılmış ve oynanmış olduğu kabul edilen yanılsamalardır. Tiyatro idolleri masalı andıran teoriler ve yanlış ispat temelleriyle ortaya atılır ve böyle kabul

edilir. Bundan dolayı da bu yanılsamaları çürütmeye çalışmak beyhudedir (Bacon, 2003:49-50). Bacon’a göre zihni yanılsamaya sevk eden bütün bu idollerden ivedi bir şekilde kurtulmak gerekmektedir. Tıpkı ideoloji kavramının işaret ettiği gibi, Bacon’ın idolleri de gerçek bilginin önünde engel oluşturmaktadır.

Althusser ise Marx’ın ideoloji anlayışını kabul etmekle birlikte, onun ideolojiye olan olumsuz tavrını tersine çevirmeye yönelik bir çaba içinde olmuştur. Bir bağlamda Althusser, Marx’tan çok Marx’çı olmuştur denebilir. Dahası Althusser’in *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları* kitabını yazış amacı, 2000 yılında yayımlanan Türkçe çevirisinin önsözünde Belge’nin de belirttiği gibi; “Sovyet devriminin sosyalizmi kurmakta başarısız ya da yetersiz kalmasının derinde yatan nedenlerinin araştırılmasıdır. *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*, yazarın (Althusser), ideolojiyi maddi bir pratik, kendi etkileme alanında belirleyiciliği olan bir pratik olarak ele alınmasının teorik açıklaması ve savunması. Bu teorik tezlerin ardında, Sovyetler Birliği’nde sosyalizmin kuruluşu çabalarının gözlemi yatıyor” (Althusser, 2000:7). Dolayısıyla Althusser ideoloji kavramıyla birlikte üretim koşullarının, üretim araçlarının, emek-gücünün, yeniden-üretimini koşullarını aramaktadır. Althusser Marksist devlet teorisine eklenmesi gereken diye belirttiği Devletin İdeolojik Aygıtları kurumları ise tamamıyla Marksist Devlet Teorisinin eksiklerini giderme adına önerdiği çözümü içermektedir. Althusser tezini şu şekilde dile getirmektedir; “Önerdiğimiz tez eğer doğru temellendirilmişse, o zaman bir noktada kesinlik kazandırarak klasik Marksist devlet teorisine geri geldik sayılır, devlet iktidarı (ve filancaının elinde olması...) ile devlet aygıtını birbirinden ayırmak gerektiğini söyledik. Fakat devlet aygıtının iki gövdeyi kapsadığını ekleyeceğiz: Bir yandan devletin baskı aygıtını temsil eden kurumlar gövdesi, öbür yanda Devletin İdeolojik Aygıtlar gövdesini temsil eden kurumlar gövdesi” (Althusser, 2000:37).

Sosyalizmin kurulmasında yaşanan pratik eksikliklerinin giderilmesi adına Althusser’in gösterdiği bu çabanın sonucu olarak ideoloji kavramının evrensel bir sonucunun çıkarılması olası bir durum değildir. Althusser de bunu Marksist devlet teorisini referans göstererek açık bir şekilde dile getirmektedir. Dolayısıyla Althusser’i referans göstererek Cumhuriyet’in müzik devrimlerinin ideolojik yönde gerçekleştiğini ortaya koyan iddialar⁷, Cumhuriyet temellerine dayanan ulusal bir devlet kurma ideallerinden uzak bir cihettedir.

İdeoloji kavramını İtalyan Marksist Antonio Gramsci, tarihsel olarak farklı bir anlamda ele aldığı görülmektedir. Mussolini tarafından Marksist olduğu gerekçesiyle hapse atılan ve teorisini orada geliştiren Gramsci, İdeolojiyi elit kesimin halkı egemenliği (hegemonya) altına alması olarak ifade eder. İtalya’da Kapitalist sistemin yıkılması ve Marksizmin yerine geçmesi için çabalayan Gramsci, temel problemini egemenlerin ideolojiyi kullanması üzerine kurmaktadır. Görüldüğü üzere, *ideoloji* kavramı tarihte genellikle zor kullanmanın bir alternatifi olarak kullanılmış ve sınıf farklılıklarının bir neticesi olarak kendisini göstermiştir. Dolayısıyla da ekseriyetle Marksist düşüncelerin siyasal iktidarı ele geçirme çabasını yansıtmaktadır. Dahası, Marksist filozoflar veya siyasetçiler, ideoloji kavramını savaştıkları kapitalist sistemi eleştirmek için kullandıkları göze çarpmaktadır.

Sonuç olarak *ideoloji* kavramı tarihsel olarak değişik anlamlara bürünen, ancak ortak bir ilke olarak da bir sınıfın bir sınıfa üstünlüğünü yansıtan, olumsuz ve eleştiriye yönelik kullanımı daha yaygın olan bir kavramdır. Çoğunlukla Marksist sınıf mücadelesini yansıtmaları bakımından da bir dönemin ruhu ile alakalıdır.

⁷ Bkz. Ömer Can Satır ve Hakan Reyhan, “Yürü Türk Oğlu: Bir Cumhuriyet İdeolojisi Olarak Türk Kimliğinin İnşasında Marşlar ve Çocuk Şarkıları”, *Cumhuriyet Müzik Politikaları*, ed. Fırat Kutluk, H2O Yayınları, İstanbul 2018, s. 205.

Müzik inkılaplarına “ideoloji” üzerinden yöneltilen eleştiriler

Cumhuriyet dönemi müzik inkılapları; hasta olarak adlandırılan ve hala imparatorluğun ilkelerine bağlı olan bir ülkenin, ulus devleti olma mücadelesiyle birlikte; milli, halkçı ve ulusal değerler ve bu temeller üzerinde kurulmasıdır. Özet olarak, siyasi ve kültürel anlamda mevcut olanın topyekûn değişmesini hedefleyen inkılaplar, şu özelliklerin üzerinde temellenmektedir;

- Cumhuriyet’in bütün inkılaplarının bir parçası olarak planlı ve sistematik bir yapı içerisinde olma,
- Tarihin ve dönemin ruhunu (geist’ini) göz ardı etmeme,
- Aydınlanmanın ilkeleriyle, hatta Türk aydınlanmasının ilkeleriyle hareket etme,
- Var olan bir düzenin değiştirilmesi değil, harf devriminde olduğu gibi topyekûn yeniden yapılanma,
- Bir ulus devletini, ulusal yani halkçı değerler üzerinden kurma.

Cumhuriyet müzik politikalarında ideoloji ile kurulan alakayla birlikte “Batıya yönelme” ve “Osmanlı’nın reddi” iddiaları, eleştirilere ideoloji ekseninde yansımaktadır. Ayas’a göre, “Kemalist ideolojinin Osmanlı mirasını meşruluk alanının dışına itmeye yönelik söylemleri çift yönlü işler. Bir yandan Osmanlı mirasını gözden düşürürken bir yandan da Cumhuriyet’in yeni siyasi tercihini meşrulaştırmaya hizmet eder” (Ayas, 2020:54). Osmanlı’nın başta kültürel olmak üzere bütün birikimlerinin itibarsızlaştırılması, sadece siyasi duruşuyla ve siyasi icraatlarıyla düşünülmesi, bir anlamda Cumhuriyet’in temel ilkelerini görmezden gelmektir. Aksini düşünmek Cumhuriyet’in bütün devrimlerini kültür, sanat ve bilimden kopartmak olacak ve temel ilkelerinden yoksun bırakacaktır. Ayas’a göre, “Cumhuriyet döneminde Osmanlı’ya ait her şey geleneksel ve geri

olanla, Batı medeniyetiyle ileri ve modern olanla özdeşleştirilmiştir. Böylece başlangıçta medeniyet, coğrafya, siyaset, din ve yaşam tarzı farklılığını ifade eden Doğu-Batı Ayrımı zamansal bir ayrıma dönüşmüştür” (2020:55).

Yeni Türkiye’nin devrim icraatlarını sürekli Osmanlı ile kıyas içinde olması; Osmanlı-Cumhuriyet Türkiye’si, gelenek-mediyet, Doğu-Batı, eski (düzen)- yeni (düzen), alaturka-alafranga vb. kalabalık ve tutarsız bir dilemmayı da beraberinde getirmiştir. Cumhuriyet harf devrimine yöneltilen eleştiriler, belki de bütün bu ikiye bölünmüşlük tragediyalarının dönüm noktasıdır. 20. yüzyılın önemli filozoflarından olan Wittgenstein (1889-1951) dil ile yaşam arasında büyük bir ilişki olduğunu, kullanılan dilin yaşam dünyasını belirlediğini söyler (Wittgenstein, 2013:135). Rossi’nin aktardığına göre Wittgenstein, yaşam ve dil arasındaki kültürel bağı şöyle kurar, “bir dili tahayyül etmek, bir hayat formunu tahayyül etmektir” (2001:60). Başka bir ifadeyle, belirli bir yerde yaşayan insanların kültürleri ile dilleri arasında büyük bir etkileşim vardır ve bu etkileşim kültürün dili, dilin de kültürü etkilemesi şeklinde çift taraflıdır. Wittgenstein’in bu belirlemeleri aynı coğrafyada yaşayan halklar için yaptığı düşünülürse, Osmanlı Türkçesi’nin halktan kopuk, sadece saray çevrelerinde kullanılması, dil-halk kültür etkileşiminde Osmanlı dilinin etkisinin zaten olmadığı göstermektedir. Dahası, Ortaylı’ya göre “Osmanlıca bir lisan değil, bir bürokratik jargondur... Bütün imparatorlukların böyle bir bürokrasi jargonu vardır. Sokaktaki insanın bilemeyeceği veya herhangi bir okumuşun yazamayacağı şekilde yazar ve konuşurlar” (2000:355). Halkın konuştuğu dil olan Türkçe (halk dili) ile Osmanlı Türkçesi (Saray dili) farklı köklerden gelmektedir. Türkçe, Altay dil ailesine; Osmanlı Türkçesinin kaynağı olan Arapça ise, Sami dil ailesine mensuptur. Gramer olarak da birbirlerinden oldukça farklıdır. Bu sebeplerden dolayı Türk dilinin en büyük problemi Arap alfabesine uymaması ve okuma-yazma problemlerinin

yaşanmasıdır (Taşdemirci, 2009:36). Cumhuriyet Dönemi harf inkılabından önce, 1926 yılında Bakü’de gerçekleştirilen Türkoloji kongresinde, Latin harfleri gündeme gelmiş, akabinde 1927 yılında Azerbaycan, Türkiye’den önce Latin harflerini kabul etmiş ve Azerbaycan Türkçesi’ni hayata geçirmiştir (Menzel, 2017:41). Bu bağlamda Cumhuriyet Dönemi inkılaplarının alenicele ve Atatürk’ün keyfi yaptığı icraatlar olarak düşünülmesi mümkün gözükmemektedir. Görülüyor ki inkılaplar, büyük bir emeğin, araştırmanın ve Anadolu dışında yaşayan Türk Halklarının da ortak kültürünü gözetken bütünleyici bir derin düşünmenin icraatlarıdır. Dahası Arap harflerinin yetersizliği Cumhuriyet inkılaplarından neredeyse yüz yıl kadar önce Kâtip Çelebi tarafından dile getirilmiş, 1862’de Münif Paşa, 1869’da Mustafa Celalettin Paşa Türk dilinin yenilenmesi, Latin harflerinin kullanılması ve eğitim-öğretimde kullanılması hususunda ısrarcı bir tutumda bulunmuşlardır (Kula, 2018:281).

Bu sıkıntıların neticesi olarak 1 Kasım 1928 yılında halkın da rahatça okuyup yazmasına imkân tanınması hedeflenen harf İnkılabı gerçekleştirilmiştir. Batılılaşma eleştirilerine hedef olan müzik yasaklarını daha geniş bir boyutta görülmesi adına, harf inkılabının yapılmasından önce 1928’de Atatürk’ün halka seslenişi büyük önem arz etmektedir. 9 Ağustos tarihinde, Sarayburnu gazinosu gece toplantısında Atatürk;

“bizim ahenktar, zengin lisanımız yeni Türk harfleriyle kendini gösterecektir diyerek harf inkılabını adeta müjdelemiş, bunun arkasından da neden böyle bir inkılabı ihtiyaç duyulduğunu şu şekilde belirtmiştir; Asırlardan beri kafalarımızı demir çerçeve içinde bulundurarak, anlaşılmayan ve anlayamadığımız işaretlerden kendimizi kurtarmak, bunu anlamak mecburiyetindediniz. Anladığınızın asarına yakın zamanda bütün kâinat şahid olacaktır” (Atatürk, 1997:III/272).

Bu metinden, eski dilin yani Osmanlı Türkçesi’nin halk tarafından anlaşılabilmesi

ve bunun neticesi olarak da eski dilin kaldırılıp yerine yeni Türk harfleriyle, kolay anlaşılır bir dilin gelmesi gibi önemi bir sonuç çıkmaktadır. Atatürk, harf devrimi gibi çok önem verdiği bu kısa konuşmasında, harf devriminde duyduğu kaygıların aynısını müzik konusunda da dile getirir. Osmanlı müziğini kastederek şu ifadeleri kullanır;

“Benim Türk hissiyatım üzerinde artık bir musiki, bu basit musiki, Türk’ün çok münkeşif (meydana çıkarılmış) ruh ve hissini tatmine kâfi gelmez. Şimdi karşıda medeni dünyanın musikisi de işitildi. Bu ana kadar Şark musikisi denilen terennümler karşısında kansız gibi görülen halk, derhal harekete ve faaliyete geçti” (1997: III/273).

Atatürk, harf inkılabı başlatılmaya üzere müzik inkılabından da bahsetmekte, bu inkılaplar arasında sistematik bir bağ olduğunu ve özellikle harf inkılabı ile müzik inkılabının ortak ilkelere dayandığını vurgulamakta ve Cumhuriyet ile Halkçılığın bir organı olarak göstermektedir. Bu ilkeler Atatürk’ün her fırsatta değindiği yeni Türkiye’nin kurulması ve yapılandırılmasıdır. Atatürk bunun yöntemini de eski Türkiye, yani Osmanlı ile bağlarını kopartarak ve ulus devletini Cumhuriyet temelinde yapılandırarak oluşturur. Dolayısıyla hem harf inkılabının hem de müzik inkılabının temelinde halkçılık ilkesi yatmaktadır. Bu inkılaplar, halkın kültürünün alınıp Batının bilimiyle işlenerek milli bir kültür oluşturma idealidir. Osmanlı kültüründe dil ve müzik bağlantısı konusunda Ayas’ın tespitleri şu yöndedir;

“Osmanlı müziği, sınırlı bir saz eserleri repertuarına sahip olmakla birlikte temelde bir söz müziğidir. Bu yüzden dille çok yakından bağlantılıdır. Kullanılan usuller büyük ölçüde aruz vezniyle ilişkilidir. Aruz ve usuller arasındaki özel ilişki Osmanlı müziğinin kendine has bir prozodi anlayışı yaratmasına yol açmıştır; bu geleneğin terk edilmesi besteciler açısından da bir krize işaret eder Tek heceye tek nota şeklindeki yeni prozodi anlayışı, bestelerin basitleşmesine,

standartlaşmasına, eski büyük usullerin iyice terk edilmesine yol açmıştır. Daha da önemlisi tercih edilen dil, Batılılaşma politikalarına verilen desteğin, hatta milliyetçiliğin ölçütü haline getirildiğinden, bu 'eski' dili taşıyan bu eski repertuar kolaylıkla 'irtica' ve 'şarklılık' ile ilişkilendirilebilmiştir" (2000:117-118).

Ayas'ın bir başka tespitine göre, "Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki alaturka-alafranga müzik tartışması, bir sanat tartışması olmanın çok ötesine geçmiş, toplum kimliğine ilişkin temel bir sosyopolitik tartışma biçimine bürünmüştür" (2000:47). Cumhuriyet'ten sonra Avrupa'nın bilimine ve sanatına karşı duyulan ilgi önemli bir değişimi de beraberinde getirmiştir. Bu bağlamda müzik inkılabına Doğu-Batı polemiği ile yaklaşılmaması, Batılıların gözünden Doğuyu anlama(ma) çabası olan ve özellikle de Edvard Said tarafından Batı eleştirisi olarak kurgulanan *oryantalizm* gibi güçlü bir eleştiri organının kullanılmasına olan temayüldür. Oryantalizm aynı zamanda Cumhuriyet'e yöneltilen eleştirileri emperyalist bir polemik üzerinden yürütmek, dolayısıyla da Cumhuriyet icraatlarını o cihete sokmak anlamına gelmektedir. Çağımızın en önemli kültür filozoflarından birisi olan Edward Said oryantalizmi, "sömürgecilik ve emperyalizm yoluyla Batının Doğu üzerinde egemenliği" (Kennedy, 2000:14) olarak dile getirmektedir. Dolayısıyla özellikle müzik inkılabı üzerinden Ayas'ın dile getirdiği "*gizli oryantalizm*"⁸ ve "*Kemalist oryantalizm*"⁹ ifadeleri, müzik yolu ile Batı kültürünü kayıtsız ve şartsız olarak kabul edilmesi anlamına gelmektedir. Dahası bu kabul, Batı emperyalizminin müzik yolu ile Türk kültürüne zuhur ettiği ve Türk kültürünün bozulduğu anlamını da taşımaktadır. Dolayısıyla bu olgu (bilim ve sanat) milli ve kültürel bir hadisenin çok daha ötesinde bir yapıyı gözler önüne sermektedir. Batılılaşmayı inkılabın kendisiymiş gibi görenler, bütün inkılabların tek amacının halkın sahip olduğu bütün kültürel birikimi

terk edip, tamamıyla Batıya ait kültür elbisesini giymesi gibi bir inanç ve çarpıcı bir üslupla ele almışlardır. Dahası bu eleştiriler, Batılılaşmanın bir sonucu olarak ortaya çıkan elitist sınıfın ve oligarşinin distopyası halini almıştır¹⁰.

İdeoloji minvalinde kendini gösteren Doğu-Batı polemiği ve oryantalist Atatürkçülüğün bir neticesi olarak "Osmanlı'nın reddi" ifadesi de dramatik olmakla beraber çarpıcı ve dikkat çekicidir. Bir şeyi reddetmek kümülatif olarak, doğabilecek bütün sonuçları ile göze almak demektir ki, zaten Osmanlı'nın reddi tartışmasının nedeni olan hadise de tam olarak budur. Daha da önemlisi reddedilecek şeyin sunulmuş olması ya da aidiyet ve sorumluluklarını beraberinde getirmesi gerekmektedir. O zaman da aidiyet ve devamlılık çerçevesinde meydana gelen bir tartışma esas olmaktadır ki, Atatürk'ün her fırsatta belirttiği gibi yeni Türkiye'nin kuruluşunun ilkeleri Osmanlı'ya aidiyet ve devamlılığın feshidir. Bu bağlamda Osmanlı'nın reddi hadisesini temellendirmek de oldukça güçtür. Osmanlı yönetiminin, yani hanedanlık ve saray eşrafının Cumhuriyet düzeni tarafından meşrutiyetinin kabul edilmemesi, halkçı bir söylemdir. "Osmanlı, Türk halkını nasıl ve ne kadar temsil ediyor?" sorusuyla birlikte müzik inkılablarının bir boyutu olarak Osmanlı kültürünün reddi de Cumhuriyet'in ideolojik bir söylemi olarak kabul edilmemelidir. Dolayısıyla Cumhuriyet idealleri gerçekleştirilince Türk sanat müziğinin halk arasında tekrar sevilerek dinlenen bir tür olduğu günümüz Türkiye'sinde açık bir şekilde ortadadır. Bu konu ile alakalı olarak Sadi Yaver Ataman, Vasfi Rıza Zobu'nun Atatürk'le olan bir anısını şu şekilde aktarır;

"Türk musikisinin yasaklandığı ve radyolardan kaldırıldığı sırada, bir gece, Dolmabahçe Saray'ında, Yunus Nadi Bey, Atatürk'e ricada bulunur.

- Paşam, alaturka şarkılardan,

⁸ Güneş Ayas, *Musiki İnkılabının Sosyolojisi*, 2020: 72.

⁹ Güneş Ayas, *Musiki İnkılabının Sosyolojisi*, 2020: 75.

¹⁰ Cenk Güray, "Cumhuriyet Politikalarının Halk Müziğine Yaklaşımı: Bir Toplumsal Dönüşüm Modeli", *Cumhuriyet Müzik Politikaları*, ed. Fırat Kutluk, H2O Yayınları, İstanbul 2018, s. 41.

Türkülerden bizi mahrum etmesinler, zevkimize, duygularımıza müdahale edildiğinden inciniyoruz, demiş.

Atatürk, şöyle cevap vermiştir:

- Ben de hoşlanmıyorum, fakat inkılap yapan bir nesil, mahrumiyet ve fedakarlıklara katlanmak mecburiyetindedir. Ancak milli kültürümüze kıymet verilmelidir.

Atatürk'ün bu sözü de Türk musikisinin topyekûn yasaklanması, radyolardan kaldırılması demek olmadığını açıkça göstermektedir” (Ataman, 1991:20-21).

Son Söz

Atatürk'ün ilke ve inkılaplarının ideolojik bir yapılanma olduğunu iddia eden eleştiriler, Cumhuriyet inkılaplarının doğasına aykırı bir tablo oluşturmaktadır. Çünkü, ideolojik söylemlerin kendi terminolojisi vardır, tamamen siyasal bir düzenin elemanıdır ve Marksist kuramsal bir temele dayanmaktadır, bundan dolayı da Atatürk ilke ve inkılaplarından farklıdır. Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş temelleri, salt kuramsal ve *Milli Türk Musikisi ütopyası*¹¹ olmasının aksine tamamen eyleme, yani icraata dönüktür. Bilimsellik, hatta çağdaş bilimsellik esas alınırken ilke ve inkılapların tamamı kültür ortaklığına dayanmaktadır.

Atatürk'ün söylev ve demeçlerine göz atıldığında, ideoloji kavramını neredeyse hiç kullanılmadığı, kullandığı kadarıyla da olumsuz göndermeler yapmak amacını taşıdığı görülmektedir. Bununla birlikte ideal kavramı, Cumhuriyet'in ilke ve inkılaplarına gönderme yaparak, olumlu bir cihette kullanmıştır. Atatürk mecliste yaptığı konuşmalarda şunları dile getirmiştir; (1929) “Memleketin fikri ve iktisadi inkişafı, yüksek terakki sahası olmasına çalışmak idealimizdir” (1997:I/378); (1936) “Seneler geçtikçe, milli ideal verimleri, güvenle

çalışmada, ilerleme hevesinde, milli birlik ve milli irade şeklinde gözlere çarpmaktadır. Bu bizim için çok önemlidir; çünkü, biz, esasen milli mevcudiyetin temelini, milli şuurda ve milli birlikte görmekteyiz” (1997:I/405); (1937) “En başta vatan müdafaası olmak üzere, mahsullerimizi kıymetlendirmek ve en kısa yoldan, en ileri ve refahlı Türkiye idealine ulaşabilmek için, bu bir zarurettir” (1997:I/414). Atatürk 27 Eylül 1937'de Fransız Büyükelçisi'ne cevaben şu ifadeleri dile getirmiştir; “Türkiye Cumhuriyeti sulh yolunda masruf büyük gayretlerin inkişafını derin bir alaka ile takip etmekte ve beşeriyetin en büyük ideali olan sulhun lazım ve esaslı unsurlarını hulus-i niyetle akdolunan ve bilhassa sıdk ile tatbik edilen müteakabil taahhüdata riayetin teşkil ettiği kanaatinde bulunmaktadır” (1997:II/276). Örneklerden de anlaşıldığı gibi Atatürk yaptığı konuşmalarda ideal kavramını, ideoloji kavramından çok farklı olarak ve büyük bir itina ile kullanmıştır.

İdeoloji ile idealizmin farkı hususunda Arık'ın tespiti önemlidir. Arık'a göre “İdealist bütün hareketlerini, inandığı şeye uydurur. Onun işiyle içi arasında ayrılık, aykırılık bulunmaz. İdeale bu bütünlüğü veren şey: Ondaki metafizik taraftır. İdeolojide metafizik yoktur” (1969:23-24). Dolayısıyla Cumhuriyet'in müzik inkılaplarının geleceğe şekil verme, ideoloji veya başka bir deyişle toplum mühendisliği¹² gibi algılanmasının aksine, metafizik bir temel üzerinde varlık gösteren tinselliğin (geist'in) bir olgusu olarak idealizm ekseninde temellenmektedir.

Türk aydınlanması olarak kendisini gerçekleştiren milli inkılaplar, 18. yüzyıl Avrupa aydınlanmasının ilkeleriyle büyük oranda örtüşmektedir. Kant'ın belirttiği gibi aydınlanma, başkasının aklıyla hareket etmeme ve kendi aklını kullanma cesareti gösterme¹³ anlamına gelmektedir ki, bu, Cumhuriyet inkılaplarının temel

¹¹ Bu ifade Öztürk'e aittir. Bkz. Okan Murat Öztürk, “Milli Musiki Ütopyası: Halk Ruhunu Garp Fenniyle Tekrib Etmek”, *İllüzyon*, Ed. Fırat Kutluk, H2O Yayınları, İstanbul 2016, s. 18.

¹² Bu ifade Kutluk'a aittir. Bkz. Fırat Kutluk, *Müzik ve Politika*, H2O Yayınları, İstanbul 2018, s. 66.

¹³ Bkz. Immanuel Kant, *Seçilmiş Yazılar*, çev. Nejat Bozkurt, Sentez Yayıncılık, İstanbul 2020, s. 311-321.

argümanını teşkil etmektedir. Bununla birlikte Cumhuriyet'in tarihine bakıldığında Batı aydınlanması olan bu model, şekli veya taklidi olarak değil; aksine analiz ve tetkik edilmiş, günün koşullarına göre revize edilmiş, milli kültürümüze uyumlu hale getirilmiştir. Atatürk'ün de ifade ettiği gibi, Batının bilimi ile bizim müziğimizin bir sentezini ortaya koyma ideali Cumhuriyet'in müzik inkılabının en önemli amacını yansıtmaktadır. Cumhuriyet inkılabının temel ilkeleri, tıpkı aydınlanmanın temel ilkeleri gibi; ilerlemecilik, akıl, özgürlük, bağımsızlık, kültür, sanat üzerine kuruludur. Bununla birlikte Cumhuriyet inkılabının Batı aydınlanmasından farklı olan bir yanı daha vardır ki, o da Avrupa aydınlanması burjuvanın etkin rol aldığı ve desteklediği bir olguyken, Cumhuriyet inkılabı tamamıyla halk tabanlı ve bir halk aydınlanmasıdır. Sonuç itibarıyla Cumhuriyet inkılabı kültürel ve ekonomik anlamda elit bir burjuva hareketi olmamakla birlikte, halkçı bir kalkınma hareketinin tam kendisidir.

Eleştiriler göstermiştir ki, ideolojik boyutta bir Cumhuriyet ve Atatürk savunuculuğunun götürdüğü yol; tek yönlülük, yanılsama ve ötekileştirme gibi Cumhuriyet inkılabına ve milli-manevi değerlerimize zarar verebilecek bir ortamı yansıtmaktadır. Bu bağlamda bu çalışma, günümüzde dahi devam eden ideoloji penceresinden bakma temayülünün, bir idea yaratma, 18. yüzyılın Alman aydınlanmasının idealizmini, kültür, bilim, ulus olma ideasını hayata geçirme teşebbüsünün gerekliliğini ortaya koymuştur.

Cumhuriyet'in müzik inkılabı, cumhuriyet rejimiyle birlikte yeni Türkiye'nin kuruluş ve yapılanma ilkeleri düşünüldüğünde kültürel ve bir o kadar da ulus devleti olma idealleri bakımından siyasidir. Bu bağlamda siyasi ve kültürel özelliklerin birbirinden ayrılmaz bir şekilde iç içe geçtiği görülmektedir. Hatta *Inkılabların ruhu*, Hegelci bir ifadeyle *Inkılabların tini (geist)*, Türkiye Cumhuriyeti'nin varlığıyla beraber var olmaya devam edecektir. Dolayısıyla inkılabın bir sonucundan değil, sürekliliğinden bahsetmek

daha makul gözükmektedir. Bugün modern ve laik Türkiye'ye hizmet eden her birey Cumhuriyet'in inkılablarına hizmet ediyor demektir.

Kaynaklar

- Apel, Althusser, L. (2000). *İdeoloji ve devletin ideolojik aygıtları*. çev. Yusuf Alp ve Mahmut Özişik. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Arık, R. O. (1969). *İdeal ve ideoloji*. Ankara: Milli Eğitim Basımevi.
- Ataman, S. Y. (1991). *Atatürk ve Türk Musikisi*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Atatürk (1997). *Söylev ve demeçleri I-III*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Ayas, G. (2020). *Musiki inkılabının sosyolojisi*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Bacon, F. (2003). *The new organon*. Cambridge University Press (Virtual Publishing).
- Çevik, S. (2021). Türk Müziği'nin gelişiminde cumhuriyetin ilk dönemleri ve Atatürk'ün Türk Müziği'ne yönelik demeçleri. *Türk Müziği*, 1(1), 31-36.
- Dağlı, E. (2016) Yayımlanmış Bir Röportaj, Emil Ludwig'in Mustafa Kemal Paşa ile Mülakatı. *Tarih Peşinde Uluslararası Tarih ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 8(16), 96-110.
- Diğer, B. (2011) Atatürk ve Türk Musikisi. *Istanbul Journal of Sociological Studies*, 19, 71-86.
- Güray, C. (2018). Cumhuriyet Politikalarının Halk Müziğine Yaklaşımı: Bir Toplumsal Dönüşüm Modeli. *Cumhuriyet Müzik Politikaları*. ed. Fırat Kutluk. İstanbul: H2O Yayınları.
- Herder, J. G. & Bohleman, P. (2017). *Song loves the masses herder on music and nationalism*. California: University of California Press.
- Herder, J. G. (2020). *Tarih felsefesi*. çev. S. Battal Arvasi. İstanbul: Doğu Batı Yayınları.
- Kant, I. (2020). *Seçilmiş yazılar*. çev. Nejat Bozkurt. İstanbul: Sentez Yayıncılık.
- Kennedy, V. (2000). *Edward said a critical introduction*. Polity Press.
- Kula, O. B. (2018). *Türkiye'de aydınlanma ve Atatürk devrimleri*. Tekin Yayınevi. İstanbul.
- Kutluk, F. (2018). Atatürk ve müzik yazını eleştirisi. *Cumhuriyet Müzik Politikaları*, ed. Fırat Kutluk. H2O Yayınları. İstanbul.
- Kutluk, F. (2018). *Müzik ve politika*. İstanbul: H2O Yayınları.
- Mardin, Ş. (2018). *İdeoloji*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Mardin, Ş. (2018). *Jön Türkler*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Menzel, T. (2017). *1926 Bakü 1. Türkoloji Kongresi*. çev. Selçuk Ünlü: İstanbul: Palet Yayınları.
- Ortaylı, İ. (2020). *Gazi Mustafa Kemal ATATÜRK*. İstanbul: Kronik Yayınları.
- Özakman, T. (2015). *1881-1938 Atatürk, Kurtuluş Savaşı ve Cumhuriyet kronolojisi*. İstanbul: Bilgi Yayınevi.
- Öztürk, O. M. (2018). Türkiye'de Halk Müziği Derleme Çalışmalarının 100 Yıllık Öyküsü. *Cumhuriyetin müzik politikaları*. ed. Fırat Kutluk. İstanbul: H2O Yayınları.
- Öztürk, O. M. (2016). Milli musiki ütopyası: Halk Ruhunu Garp Fenniyle Tekrib Etmek. *İllüzyon*. Ed. Fırat Kutluk. İstanbul: H2O Yayınları.
- Rossi, J. G. (2001). *Analitik felsefe*. çev. Atakan Altınörs. İstanbul: Bilge Yayıncılık.
- Satır, Ö. C. & Reyhan, H. (2018) Yürü Türk Oğlu: Bir Cumhuriyet İdeolojisi Olarak Türk Kimliğinin İnşasında Marşlar ve Çocuk Şarkıları. *Cumhuriyet Müzik Politikaları*. ed. Fırat Kutluk. İstanbul: H2O Yayınları.
- Sayılı, A. (1988) Atatürk İdeolojisi. *Erdem İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*, 2, 963-994.
- Şenel, S. (1999). Cumhuriyet Dönemi'nde Türk Halk Müziği Araştırmaları. *Folklor/ Edebiyat*, 17, 99-128.

Taşdemirci, E. (2009) Harf İnkılabın'dan Millet Mektep'lerine. *Türk Yurdu Dergisi*, 62, 36-41.

Ludwing W. (2013) *Tractatus logico-philosophicus*. çev. Oruç Aruoba. İstanbul: Metis Yayınları.

Yöre, S. & Gökbudak, Z. S.(2012). Ahmet Adnan Saygun'un Çoksesli Müzikte/Türk Çoksesli Müziği'nde Ulusalcılığa İlişkin Kodları. *Bilig*, 61, 265-284.

İnternet Kaynakları

web 1. <https://isteaturk.com/g/icerik/TBMM-4-Donem-4-Yasama-Yilini-Acis-Konusmasi-01111934/291>

Yazarın Biyografisi



Suat Soner Erenözlü; 1972 yılında Ankara’da doğdu. İlk müzik eğitimini küçük yaşlarda annesi Sema Dinç’ten aldı. 1990 yılında Ankara Devlet Konservatuarında yarı zamanlı koro eğitimine başladı. Burada Muzaffer Arkan ve Muammer Sun ile çalışma fırsatı buldu. 1994 yılında Gazi Üniversitesi Müzik Bölümüne girerek burada piyano ve kompozisyon çalışmalarına ağırlık verdi. Nimet Karatekin ve Hacıbaba Adiloğlu ile piyano çalışma fırsatı bulan Erenözlü, 2003 yılında Aynı üniversiteden piyano pedagojisi üzerine yüksek lisans yaptı. Ardından 2014 yılında Akdeniz Üniversitesi Felsefe Bölümünde Şahin Filiz’in danışmanlığında sanat felsefesi ve estetik üzerine doktorasını tamamlayan Erenözlü, Öğretim Üyesi olarak Süleyman Demirel Üniversitesi Felsefe Bölümünde çalışmaktadır. Sanat ve felsefe konularında çeşitli makalelerinin yanı sıra, *Kant Estetiği ve Modern Eleştiriler* ile *Antik Yunan’da Felsefe, Bilim ve Sanat ed.* başlıklı iki adet kitabı vardır.

Email: suaterenozlu@sdu.edu.tr **Telefon:** +905055039880

ORCID: 0000-0002-7789-7675

GoogleAkademik: <https://scholar.google.com.tr/citations?user=BvpJBM4AAAAJ&hl=tr>

Academia: <https://independent.academia.edu/SuatSonerErenozlu>

Web of Science: <https://www.webofscience.com/wos/author/record/AGV-7788-2022>

A philosophical assessment on criticisms of “ideology” to the Turkish music reform

Extended Abstract

The music reform, which was realized in the early years of the Republic, has felt its impact in many areas of life from education to everyday life to the present day. The studies effected on this subject are merged in the opinion that the young Republic of Turkey is making these reforms on the axis of “ideology” to an extent that cannot be underestimated. According to critics, the Republic of Turkey has faced to the West due to the “nationalist ideological” policies pursued and has become alienated from its own culture. Towards the principles of the music reform, the Turkish Art Music belonging to the Ottoman was abandoned and the compilation of Turkish folk songs and their arrangement in Western technique constitute the reason for this alienation. However, this alienation manifests itself as a cultural reflection of the Western-elitist ideology. Critics claim that everything that belongs to the music revolution, in terms of its ideological nature, also entails a number of negative consequences.

The concept of ideology first appeared in the French Enlightenment, not the German, when Destutt de Tracy used it in the sense of the *science of reason*, and Tracy’s contemporary, Condillac, brought it among the ideals of the French revolution. After that, although the concept of ideology was not used, he put forward views that provided the basis for it. In this context, Francis Bacon took the concept of idols as the premise of the concept of ideology and saw idols as an illusion. Hegel brought a historical dimension to reason with his *phenomenology of the soul (phanomenologie des geistes)*, and finally with Marx, the concept of ideology came to the agenda again, which he dealt with in social, political and cultural dimensions. In Hegel, the philosophy of spirit, which is the cultural traces or phenomena of human consciousness, turns into an *ideological philosophy* in which phenomena, that is, experiences, affect human consciousness. Thus, the philosophy of German *idealism* evolves over time into the *philosophy of the German Ideology*. But while German idealism, from Kant to Hegel, has a positive attitude with the principles of enlightenment and romanticism, in The German Ideology Marx often uses the concept of ideology in a negative sense as a misleading act of the ruling class. As a result, the concept of *ideology* is a concept that has historically taken on different meanings, but as a common principle, reflects the superiority of a class over a class, and its negative and critical use is more common. It is often related to the spirit of an era in that it reflects the Marxist class struggle.

Criticisms claiming that Atatürk’s principles and revolutions were an ideological structure constitute a picture contrary to the nature of the Republican revolutions. Because ideological discourses have their own terminology, they are elements of a purely political order and are based on a Marxist theoretical basis, and therefore they are different from the principles and reforms of Atatürk. The foundations of the foundation of the Republic of Turkey, contrary to being a purely *theoretical and national utopia of Turkish music*, are entirely oriented towards action, that is, performance. While scientificity, even contemporary scientificity, is taken as a basis, all principles and revolutions are based on cultural commonality.

The aim of this study is to make a philosophical analysis of the concept of ideology, to object to the criticisms that base the music reform on ideological foundations, and to suggest that the music reform consists of idealistic principles, not ideological ones. Therefore, in opposition to the view that the music reforms of the Republic are alienated from their own culture in terms of being “ideological”, the claim has been put forward that they are based on their own self-culture in terms of being “idealistic”.

Keywords

Atatürk, idealism, ideology, music reform, Turkish music, Turkish Republic



İçindekiler/Contents

Azerbaycan müzik folklorünün çeşitliliği bağlamında Nahçıvan bölgesinin düşün ritüelinin incelenmesi 329-344
Günay Mammadova

Music as an inclusion tool: can primary school teachers use it effectively? 345-363
Ardita Devolli & Shqipe Avdiu-Kryeziu

Klasik batı müziğinde kullanılan si bemol klarnet ekipmanlarının incelenmesi ve kullanım alanlarındaki farklılıklar 365-377
Kaya Kılıç

The names of the musical instruments in the Turkish translation of Shota Rustaveli's Poem "The Knight in the Panther's Skin" 379-394
Nona Nikabadze, Lile Tandilava & Maia Baramidze

Çağdaş dönem avangart trombon tekniklerinin kullanımı ve icrası üzerine bir analiz 395-412
Sevgünur Tandoğdu Kılıç

Kosovo musicians' efficacy of using English language: internationalization of Albanian songs 413-430
Teuta Agaj Avdiu, Shqipe Daku, Arta Tika Bekteshi & Besa Berisha

Türkiye Cumhuriyeti müzik inkılabına yöneltilen "ideoloji" eleştirileri üzerine felsefi bir değerlendirme 430-447
Suat Soner Erenözlü