



**T.C.**

**ÇANAKKALE ONSEKİZ MART ÜNİVERSİTESİ  
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ**

**MÜZİK ANASANAT DALI**

**KONTRBAS EĞİTİMİ İÇİN ÇOKSELENDİRİLMİŞ TÜRKÜLER  
ÜZERİNE EĞİTİMCİ VE BESTECİ GÖRÜŞLERİ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**SERGEN SAĞDIÇ**

**TEZ DANIŞMANI  
PROF. DR. UĞUR TÜRKMEN**

**ÇANAKKALE – 2023**





T.C.

ÇANAKKALE ONSEKİZ MART ÜNİVERSİTESİ  
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

MÜZİK ANASANAT DALI

**KONTRBAS EĞİTİMİ İÇİN ÇOKSELENDİRİLMİŞ TÜRKÜLER  
ÜZERİNE EĞİTİMCİ VE BESTECİ GÖRÜŞLERİ**

Yüksek Lisans Tezi

Sergen SAĞDIÇ

Tez Danışmanı

Prof. Dr. Uğur TÜRKMEN

Çanakkale – 2023



T.C.  
ÇANAKKALE ONSEKİZ MART ÜNİVERSİTESİ  
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ



Sergen SAĞDIÇ tarafından Prof. Dr. Uğur TÜRKMEN yönetiminde hazırlanan ve **10/07/2023** tarihinde aşağıdaki jüri karşısında sunulan “Kontrbas Eğitimi için Çokseslendirilmiş Türküler Üzerine Eğitimci ve Besteci Görüşleri” başlıklı çalışma, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü **Müzik Anasanat Dalı**’nda **YÜKSEK LİSANS TEZİ** olarak oy birliği ile kabul edilmiştir.

**Jüri Üyeleri**

**İmza**

Prof. Dr. Uğur TÜRKMEN

(Danışman)

Doç. Bahadır ÇOKAMAY

Dr. Öğr. Üyesi Filiz YILDIZ

.....

.....

.....

Tez No : 10562795

Tez Savunma Tarihi : 10/07/2023

.....  
Prof. Dr. Ahmet Evren ERGİNAL  
Enstitü Müdürü

10/07/2023

## ETİK BEYAN

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Tez Yazım Kuralları'na uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada; tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, tez çalışmada yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi, kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı, bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu, bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi taahhüt ve beyan ederim.

Sergen SAĞDIÇ

10/07/2023

## TEŞEKKÜR

Bu tezin gerçekleŐtirilmesinde ve diğer akademik çalıŐmalarımnda benden bir an olsun yardımlarımı esirgemeyen saygıdeğer danışman hocam Prof. Dr. Uğur TÜRKMEN'e, çalışma süresince tüm zorlukları benimle göğüsleyen, hayatımın her evresinde bana destek olan değerli annem Gülfer SAĞDIÇ'a abim İhsan SAĞDIÇ ve halam Nazike SAĞDIÇ'a, kontrbası bana öğreten, müziği sevdiren Öğr. Grv. Anatoly BODNAR'a, lisans yıllarında armoni ve solfej eğitimini aldığım ve beni yüksek lisansa teşvik edip hayatımı değerştiren ve desteğini esirgemeyen hocam Dr. Öğr. Üyesi Filiz YILDIZ'a, yüksek lisansta tanımiŐ olduğum bestecilik, kompozisyon çalışmaları yaptığımız ve okul orkestralarında bana yer veren hocam ve orkestra Őefimiz Doç. Bahadır ÇOKAMAY'a, lisans yıllarımda bana anlayıŐla yaklaşan ve iyi öğretmen olabilmeyi ondan gördüğüm piyano hocam Öğr. Elm. Mustafa Emir BARUTCU'ya ve lisans hayatımdan bu yana birçok yardımını gördüğüm Öğr. Gör. Muzaffer Soner YILMAZ'a ve son olarak aynı danıŐmanda birlikte çalıŐtıđımız yüksek lisans arkadaŐım İpek AKTÜRK'e sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Sergen SAĞDIÇ  
anakkale, Temmuz 2023

## ÖZET

### KONTRBAS EĞİTİMİ İÇİN ÇOKSELENDİRİLMİŞ TÜRKÜLER ÜZERİNE EĞİTİMCİ VE BESTECİ GÖRÜŞLERİ

Sergen SAĞDIÇ

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Müzik Anasanat Dalı Yüksek Lisans Tezi

Danışman: Prof. Dr. Uğur TÜRKMEN

10/07/2023, 115

Kontrbas sanat dalı ülkemizdeki profesyonel müzik eğitiminde oldukça yaygındır. Solist yetiştirme yanında; orkestra ve oda müziği sanatçılığı ve akademisyen olabilmek yolunda oldukça zorlu bir eğitim sürecinden geçen öğrencilerin ve bu eğitimi veren eğitimcilerin yaşadığı en büyük problemlerden biri geleneksel Türk müziğinin ritmik ve melodik özelliklerine uygun eğitim öğretim dağarcığına sahip olamamalarıdır. Bu sorunun, güzel sanatlar liseleri kontrbas eğitiminde daha da belirginleştiği görülür. Örneğin keman eğitiminde sayısız makamsal eser ders kitaplarında yer alırken kontrbas eğitimi ders kitabında ise sadece bir makamsal eser yer almaktadır.

Bu çalışma; güzel sanatlar liselerinde yürütülmekte olan kontrbas dersi için önemli olduğu düşünülen bir sorunu gündeme taşımak, ilgililerle paylaşmak, eğitim ve öğretimde birliği desteklemesi öngörülen çözüm önerilerinin geliştirilmesi amacıyla hazırlanmıştır. Bu amaç doğrultusunda güzel sanatlar liseleri batı müziği çalgılarının eğitiminde aktarılmış makamsal diziler ve bu dizilerdeki eserlerin analizi yapılmış, kontrbas sanat dalı için keman, viyola ve çello çalgılarında eğitim dağarcığı olarak kullanılan makamlarda eser örnekleri üretilmiş, yeni ve özgün eserlerin kontrbas eğitiminde kullanılabilirliği üzerine eğitimci ve besteci görüşleri betimlenmiş, elde edilen veriler nitel tekniklere göre çözümlenmiştir.

Kontrbas eğitiminde Türk müziğinin ritmik ve melodik unsurlarının kullanılması gerektiği düşüncesinden hareketle başlatılan, nitel, betimsel ve tarama modelini esas alan çalışmanın, özgün ve alana katkı sağlayabileceği düşünülmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Kontrbas, Makam, Çokseslilik.





## ABSTRACT

### OPINIONS OF EDUCATORS AND COMPOSERS ON POLYPHONIC FOLK SONGS FOR CONTRABASS EDUCATION

Sergen SAĞDIÇ

Çanakkale Onsekiz Mart University

School of Graduate Studies

Department of Music Master Thesis

Advisor: Prof. Dr. Uğur TÜRKMEN

10/07/20203, 115

The contrabass art branch is quite common in professional music education in our country. In addition to bringing up soloists, one of the biggest problems experienced by students and educators who go through a very difficult education process to become an orchestra and chamber music artist and academician is that they do not have the education and training repertoire suitable for the rhythmic and melodic features of traditional Turkish music. It is seen that this problem becomes more evident in the contrabass education of Fine Arts High Schools. For example, while countless maqam works are included in the textbooks in violin education, there is only one maqam work in the contrabass education textbook.

This study has been prepared in order to raise a problem that is thought to be important for the contrabass course in fine arts high schools, to share it with the interested parties, and to develop solution proposals that are expected to support coherence in education and training. For this purpose, the maqamal scales transferred for the education of western music instruments in fine arts high schools and the works in these scales were analyzed, examples of works were produced in the maqams used as an education repertoire for the contrabass art branch, educator and composer views on the usability of new and original works in double bass education were described, and the data obtained were analyzed according to qualitative techniques.

It is thought that the study, which is based on the idea that the rhythmic and melodic elements of Turkish music should be used in contrabass education, and which is based on a qualitative, descriptive and scanning model, will be original and contribute to the field.

**Keywords:** Contrabass, Maqam, Polyphony.



# İÇİNDEKİLER

## Sayfa No

JÜRİ ONAY SAYFASI.....	i
ETİK BEYAN.....	ii
TEŞEKKÜR.....	iii
ÖZET .....	iv
ABSTRACT .....	vi
İÇİNDEKİLER .....	viii
TABLolar DİZİNİ.....	xi
KISALTMALAR.....	xiii

## BİRİNCİ BÖLÜM

1

### GİRİŞ

1.1. Problem Durumu .....	2
1.1.1. Alt Problemler.....	2
1.2. Araştırmanın Amacı .....	3
1.3. Araştırmanın Önemi .....	3
1.4. Araştırmanın Sınırlılıkları .....	3
1.5. Araştırmanın Sayıltıları .....	4
1.6. Tanımlar .....	5

## İKİNCİ BÖLÜM

7

### EĞİTİM VE ÇALGI EĞİTİMİ

2.1. Eğitim.....	7
2.2. Müzik Eğitimi.....	7
2.3. İlk Müzik Kurumları.....	9
2.3.1. Eğitsel Müzik ve Eğitim Müziği .....	11
2.3.2. Türk Halk Müziği .....	12
2.3.3. Çokseslilik.....	14
2.4. Türk Müziğinde Çokseslilik Yaklaşımları.....	18

2.5.	Türk Müziğinde Çokseslilik Yaklaşımları Olan Besteci ve Eğitimciler.....	21
2.5.1.	Ahmet Samim Bilgen.....	22
2.5.2.	Kemal İlerici.....	23
2.5.3.	Veysel Arseven.....	26
2.6.	Yatay ve Dikey Çokseslilik.....	28
2.7.	Armoni.....	29
2.8.	Kanon.....	30
2.9.	Çalgı Eğitimi.....	30
2.10.	Kontrbas.....	30
2.11	Kontrbas için Eser Yazmış Çağdaş Türk Müziği Bestecileri.....	31
2.12.	Kontrbas ve Piyano/Orkestra Eşlikli Eserler.....	32
2.13.	Oda Müziği Eserleri.....	33
2.14.	Güzel Sanatlar Liseleri.....	33
2.15.	Ülkemizde Kontrbas Eğitimi.....	33
2.16.	İlgili Yayın ve Araştırmalar.....	34

### ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

40

#### MATERYAL YÖNTEM

3.1.	Araştırma Evreni ve Örneklem .....	40
3.2	Veri Toplama Teknikleri.....	42
3.3.	Araştırma Süreci.....	43

### DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

44

#### ARAŞTIRMA BULGULARI

4.1.	Birinci Alt Probleme İlişkin Bulgular.....	44
4.2.	İkinci Alt Probleme İlişkin Bulgular.....	54
4.3.	Üçüncü Alt Probleme İlişkin Bulgular.....	84
4.4.	Dördüncü Alt Probleme İlişkin Bulgular.....	94

BEŞİNCİ BÖLÜM  
SONUÇ VE ÖNERİLER

5.1. Sonuç.....	105
5.2. Öneriler.....	111
KAYNAKÇA .....	113
EKLER.....	I
EK 1. EĞİTİMCİLER İÇİN GÖRÜŞME FORMU.....	I
EK 2. BESTECİLER İÇİN GÖRÜŞME FORMU.....	III
EK 3. GSL KEMAN MÜFREDATINDAN SEÇİLEN TÜRKÜLER.....	V
EK 4. ETİK KURUL KARARI.....	IX



## TABLolar LİSTESİ

<b>Tablo No</b>	<b>Tablo Adı</b>	<b>Sayfa No</b>
<b>Tablo 1</b>	Kontrbas alanında yapılan lisansüstü tezler	34
<b>Tablo 2</b>	Tezlerin türlerine göre dağılımı	36
<b>Tablo 3</b>	Tezlerin izin durumuna göre dağılımı	36
<b>Tablo 4</b>	Tezlerin üniversite ve enstitü bünyesinde türlere göre dağılımı	37
<b>Tablo 5</b>	Tezlerin enstitülere göre dağılımı	38
<b>Tablo 6</b>	Tezlerin yıllara göre dağılımı	38
<b>Tablo 7</b>	Tezlerin anabilim / anasanat dallarına göre dağılımı	39
<b>Tablo 8</b>	Tezlerin araştırma modeline göre dağılımı	39
<b>Tablo 9</b>	Eğitimcilerin demografik bilgileri	41
<b>Tablo 10</b>	Bestecilerin demografik bilgileri	42
<b>Tablo 11</b>	Keman ve kontrbas müfredatlarında yer alan makamların karşılaştırılması	48
<b>Tablo 12</b>	GSL 9. sınıf keman ve kontrbas müfredat karşılaştırılması	48
<b>Tablo 13</b>	GSL 10. sınıf keman ve kontrbas müfredat karşılaştırılması	49
<b>Tablo 14</b>	GSL 11. sınıf keman ve kontrbas müfredat karşılaştırılması	50
<b>Tablo 15</b>	GSL 12. sınıf keman ve kontrbas müfredat karşılaştırılması	52
<b>Tablo 16</b>	Eğitimcilere göre kontrbas eğitiminde makamsal dizi-etüt ve eser öğretiminin eksikliğinin sonuçları	84
<b>Tablo 17</b>	Eğitimcilere göre kontrbas eğitimi ile keman eğitimi karşılaştırıldığında kontrbas alanındaki makamsal dizi, etüt ve eser dağarcığının yok denecek kadar az olmasının sebepleri	85
<b>Tablo 18</b>	Eğitimcilere göre kontrbas eğitiminde makamsal dizi, etüt ve eser dağarcığı gelişimi için yapılabilecekler	86
<b>Tablo 19</b>	Eğitimcilerin kontrbas eğitiminde “özgün-düzenleme-uyarlama” Türk müziği eserlerinin kullanılabilirliği hakkında görüşleri	87
<b>Tablo 20</b>	Eğitimcilerin Kemal İlerici'nin çokseslilik yaklaşımı hakkında düşünceleri	87
<b>Tablo 21</b>	Eğitimcilerin Ahmet Samim Bilgen'in çokseslilik yaklaşımı hakkındaki düşünceleri	88
<b>Tablo 22</b>	Eğitimcilerin Veysel Arseven'in çokseslilik yaklaşımı hakkındaki düşünceleri	89
<b>Tablo 23</b>	Eğitimcilerin kontrbas eğitimi için Ahmet Samim Bilgen yaklaşımına göre çokseslendirilmiş eserlerle ilgili görüşleri	89
<b>Tablo 24</b>	Eğitimcilerin kontrbas eğitimi için Kemal İlerici yaklaşımına göre çokseslendirilmiş eserlerle ilgili görüşleri	90
<b>Tablo 25</b>	Eğitimcilerin kontrbas eğitimi için Veysel Arseven yaklaşımına göre çokseslendirilmiş eserlerle ilgili görüşleri	91
<b>Tablo 26</b>	Eğitimcilerin “kontrbas eğitimi için üç farklı yaklaşımla çokseslendirilmiş eserlerden hangilerini, kaçınıcı sınıf öğrencilerine çaldırırınız?” sorusuna vermiş oldukları cevaplar	91

<b>Tablo 27</b>	Eğitimcilerin kontrbas eğitimi için üç farklı yaklaşımla çökseslendirilmiş eserleri konser vb. etkinliklerde seslendirilmesini isteme durumları	93
<b>Tablo 28</b>	Bestecilere göre kontrbas eğitiminde makamsal dizi-etüt ve eser öğretiminin eksikliğinin sonuçları	94
<b>Tablo 29</b>	Bestecilere göre kontrbas eğitimi ile keman eğitimi karşılaştırıldığında kontrbas alanındaki makamsal dizi, etüt ve eser dağarcığının yok denecek kadar az olmasının sebepleri	95
<b>Tablo 30</b>	Bestecilere göre kontrbas eğitiminde makamsal dizi, etüt ve eser dağarcığı gelişimi için yapılabilecekler	96
<b>Tablo 31</b>	Bestecilerin kontrbas eğitiminde “özgün-düzenleme-uyarlama” Türk müziği eserlerinin kullanılabilirliği hakkında görüşleri	97
<b>Tablo 32</b>	Bestecilerin Kemal İlerici'nin çökseslilik yaklaşımı hakkında düşünceleri	97
<b>Tablo 33</b>	Bestecilerin Ahmet Samim Bilgen'in çökseslilik yaklaşımı hakkındaki düşünceleri	98
<b>Tablo 34</b>	Bestecilerin Veysel Arseven'in çökseslilik yaklaşımı hakkındaki düşünceleri	99
<b>Tablo 35</b>	Bestecilerin kontrbas eğitimi için Ahmet Samim Bilgen yaklaşımına göre çökseslendirilmiş eserlerle ilgili görüşleri	100
<b>Tablo 36</b>	Bestecilerin kontrbas eğitimi için Kemal İlerici yaklaşımına göre çökseslendirilmiş eserlerle ilgili görüşleri	101
<b>Tablo 37</b>	Bestecilerin kontrbas eğitimi için Veysel Arseven yaklaşımına göre çökseslendirilmiş eserlerle ilgili görüşleri	102
<b>Tablo 38</b>	Bestecilerin kontrbas eğitimi için üç farklı yaklaşımla çökseslendirilmiş eserleri konser vb. etkinliklerde seslendirilmesini isteme durumları	103

## KISALTMALAR

**GSL** : Güzel Sanatlar Lisesi

**EFGSEBMEABD** : Eğitim Fakülteleri Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi  
Ana Bilim Dalları

**E1** : Eğitimci 1

**B1** : Besteci 1





## BİRİNCİ BÖLÜM

### GİRİŞ

Kontrbas sanat dalı ülkemiz profesyonel müzik eğitiminde yaylı çalgılar anasanat dalı bünyesinde oldukça yaygındır. Solist yetiştirme yanında; orkestra ve oda müziği sanatçılığı ve akademisyen olabilme yolunda oldukça zorlu bir eğitim sürecinden geçen öğrencilerin yaşadığı en büyük problemlerden biri geleneksel Türk müziğinin ritmik ve melodik özelliklerine uygun eğitim öğretim dağarcığına sahip olamamalarıdır. Bestecilerin kontrbas çalgısına ilgisinin azlığı başta olmak üzere birçok neden sıralanabilir.

Güzel Sanatlar Liseleri kontrbas eğitimi müfredatı incelendiğinde sadece iki Türk müziği eserinin olması bu durumu açıkça ortaya koymaktadır.

Güzel Sanatlar Liseleri, Eğitim Fakülteleri Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Ana Bilim Dalları (EFGSEBMEABD) ve Konservatuvarlar bünyesinde yürütülmekte olan kontrbas sanat dalı için önemli olduğu düşünülen bir eksikliği bir nebze olsun giderme alandaki eğitimci ve öğrenciler için öncelikler arasındadır ve gerek ana çalgı gerekse oda müziği orkestra dersleri için önemli bir kaynak eksikliğinin olduğu düşünülmektedir.

Çokseslilik söz konusu olduğunda üçlü armoni ve Kemal İlerici dörtlü armoni sistemi yaygın olarak bilinir. Oysa Ahmet Samim Bilgen ve Veysel Arseven gibi bu alana katkı sağlamış besteci ve eğitimciler de vardır.

Ülkemizde yaygın olarak bilinen Kemal İlerici dörtlü armoni sistemi dışında kontrbas için yazılacak-üretilen eserlerde iki farklı yaklaşıma daha yer verilecek olması bu çalışmada önemsenmiştir.

Çalışmada; kontrbas sanat dalı için üç farklı yaklaşım ile türküler çokseslendirilmiş, bu farklı yaklaşımlardaki üretimler kontrbas eğitimcileri ve kontrbas için beste yapan bestecilerin görüşlerine sunulmuştur.

Profesyonel müzik eğitiminde, solist, orkestra ve oda müziği sanatçılığı, eğitimci yetiştirme amacındaki kontrbas sanat dalı eğitimine farklı bir bakış ağısı sunma ve eğitim materyali geliştirme amacıyla farklı makamlardaki üç farklı yaklaşımla düzenlenen eserlerin alana katkı sağlayacağı düşünmektedir.

Yaylı algılar alanında keman, viyola, ello gibi sanat dallarına yönelik lisansüstü tez çalışmalarının kontrbas sanat dalına nazaran daha çok olduğu bilinmektedir. Bu yönüyle çalışmanın alana özellikle kontrbas eğitimine katkı sağlayacağı düşünmektedir. Kemal İlerici dışında, Ahmet Samim Bilgen ve Veysel Arseven gibi besteci, araştırmacı ve eğitimcilerin çalışmalarının ve okseslilik yaklaşımlarının hem kontrbas için eser üreten besteciler hem de kontrbas eğitimcileri tarafından bilinmesi gelecekte yeni ve özgün eserlerin üretilmesini sağlayacaktır. Üç farklı yaklaşımla; üç kontrbas ve iki kontrbas için üretilen özgün oksesli türkülerin eğitim aracı olarak kullanılabilereği ve konserlerde seslendirilebileereği düşünmektedir. Araştırmanın tüm bu yönleriyle önemli olduğu düşünmektedir.

Bu bölümde; tüm bu açıklamalar ışığında tezin önemi, amacı, sınırlılıkları, sayılıtları, problem cümlesi, alt problemleri ve tanımlar aşağıda verilmiştir.

## **1.1. Problem Durumu**

Kontrbas Eğitimi için okseslendirilmiş Türküler zerine Eğitimci ve Besteci Görüşleri Nelerdir?

### **1.1.1. Alt Problemler**

1. Güzel sanatlar liseleri kontrbas eğitimi kitabında Türk müziği kaynaklı eserlerin görünümü nedir?
2. Kontrbas eğitiminde üç farklı yaklaşıma göre çokseslendirilmiş türkülerin genel görünümleri nelerdir?
3. Kontrbas eğitimcilerinin, üç farklı yaklaşıma göre çokseslendirilmiş türkülerin eğitimde kullanılabilirliğine yönelik görüşleri nelerdir?

4. Kontrbas için eser üreten bestecilerin, üç farklı yaklaşıma göre çökseslendirilmiş türkülerin eğitimde kullanılabilirliğine yönelik görüşleri nelerdir?

### **1.2. Araştırmanın Amacı**

Araştırmanın amacı ülkemiz güzel sanatlar liseleri, konservatuvar ve EFGSEBMEABD okuyan kontrbas öğrencilerinin müfredatlarında yer alan repertuvarlarının daha da genişletilmesi, ülkemiz eğitim müziğine ve kontrbas eğitimine katkı sağlamak olarak belirlenmiştir. Güzel sanatlar lisesi müfredatlarında, diğer yaylı çalgılara kıyasla kontrbas çalgısı özelinde; düzenlenmiş ve bestelenmiş Türk eserlerin (makamsal eserler) daha az olduğu belirlenmiş ve bu alandaki eksikliğin kapatılması amacı güdülmüştür. Bu bağlamda kontrbas müfredatına kazandırılmak üzere yeni makamsal besteler ve kontrbas enstrümanına yönelik düzenlenmiş çökseslendirilmiş türkü ve makamsal birçok eser yapılması düşünülmüştür.

### **1.3. Araştırmanın Önemi**

Yaylı çalgılar alanında keman, viyola, çello gibi sanat dallarına yönelik lisansüstü tez çalışmalarının kontrbas sanat dalına nazaran daha çok olduğu bilinmektedir. Bu yönüyle çalışmanın alana özellikle kontrbas eğitime katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Kemal İlerici dışında, Ahmet Samim Bilgen ve Veysel Arseven gibi besteci, araştırmacı ve eğitimcilerin çalışmalarının ve çökseslilik yaklaşımlarının hem kontrbas için eser üreten besteciler hem de kontrbas eğitimcileri tarafından bilinmesi gelecekte yeni ve özgün eserlerin üretilmesini sağlayacaktır. Üç farklı yaklaşımla; üç kontrbas ve iki kontrbas için üretilen özgün çöksesli türkülerin eğitim aracı olarak kullanılabilmesi ve konserlerde seslendirilebileceği düşünülmektedir. Araştırmanın tüm bu yönleriyle önemli olduğu düşünülmektedir.

### **1.4. Araştırmanın Sınırlılıkları**

Araştırma;

Güzel Sanatlar Liseleri, Eğitim Fakülteleri Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Ana Bilim Dalları ve Konservatuvarlarda görev yapan kontrbas eğitimcileri ile,

Kontrbas için eser üreten besteciler ile,

Güzel Sanatlar Lisesi keman ve kontrbas dersleri müfredatında bulunan makamsal dizi, etüt ve eserler ile,

2019 yılı Güzel Sanatlar Lisesi keman ve kontrbas çalgıları müfredatları ile

Üç farklı yaklaşımdan Ahmet Samim Bilgen, Kemal İlerici ve Veysel Arseven yaklaşımları ile,

GSL keman müfredatında yer alan dört farklı makamda dört ayrı eser (Vardar Ovası, Drama Köprüsü, Evlerinin Önü Handır, Ah Bir Ataş Ver) ile,

Araştırma için ayrılan süre ve araştırmacının maddi olanaklarıyla sınırlandırılmıştır.

### **1.5. Araştırmanın Sayıtları**

Araştırmada;

Güzel Sanatlar Liseleri, Eğitim Fakülteleri Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Ana Bilim Dalları ve Konservatuvarlarda görev yapan kontrbas eğitimcilerinin ve kontrbas için eser üreten bestecilerin araştırmaya gönüllü olarak katıldıkları,

Güzel Sanatlar Liseleri, Eğitim Fakülteleri Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Ana Bilim Dalları ve Konservatuvarlarda görev yapan kontrbas eğitimcilerinin ve kontrbas için eser üreten bestecilerin araştırmaya önem verdikleri,

Eğitimcilerin ve bestecilerin yapılan görüşmede soruları samimi ve içtenlikle cevapladıkları varsayılmaktadır.

## 1.6. Tanımlar

**Tonalite:** Bir dizinin tonal ilkelere göre kuruluşu. Dizilerin ve tonların ne şekilde kurulmuş bulunduğunu açıklayan sistem ve onun dayandığı kurallar bütünü (Say, 2002: 523).

**Armoni:** Uyum, ahenk; seslerin kaynaşması; seslerin uyumundaki kural ve yaratıcı ilkeleri geliştiren bilim ve sanat (Say, 2005: 39).

**Ayak:** Halk müziğimizin makamlarını tanımlama amacı güden yerel yaygın terim (Say, 2005: 49).

**Çokseslilik:** Birden fazla ses partisinin yer aldığı müzik (Say, 2005: 135).

**Dizi:** Ses perdelerinin belirli kurallara göre birbirini izleyerek bir müzik sistemine temel olan ardılığı (Say, 2005: 159).

**Kanon:** Kontrpuan yöntemiyle yazılan eserlerde bütünüyle taklit temeline dayanan besteleme tekniği (Say, 2005: 284).

**Kompozisyon:** Yaratılan müzik eseri (beste) (Say, 2005: 68).

**Kontrpuan:** İki ya da daha fazla melodinin kendi bağımsız yolunda belirli kurallara göre ilerleyerek birliktelik oluşturduğu polifonik müziğin uygulanmasında yer alan yöntem (Say, 2005: 304).

**Majör:** Diziler, aralıklar ve akorlar için kullanılan terim (Say, 2005: 330).

**Makam:** “Yer, mevki, durulan yer”. Arapça kıyâm’dan gelir. “Kıyam denilen”: Durulan, durulacak yer, durak. Çoğulu makamât. Bir durak ile güçlü sesi çevresinde oluşan seslerin seyri, akışı. Makamlarda kullanılan sesler ve ses dizileri, eşit olmayan aralıklardan oluşur ve bu en küçük aralığa koma adı verilir. Bir makamı oluşturan üç temel öge vardır. 1. Dizi (ya da dizideki seslerin oluşturduğu aralıklar), 2. Durak, 3) Güçlü (bu sonuncu

kavrama ortadurak' da denmektedir. Makamı oluşturan bu üç ögeden birinin değişmesi durumunda makam da değişir (Say, 2002: 331).

“Türk müziğinde makam kelimesi sadece diziyi kapsamaz. Makamın oluşabilmesi için başka unsurlara da ihtiyaç vardır. Dizi bunlardan sadece bir tanesidir. Makamın meydana gelebilmesi için, dizinin seyir ile hareket kazanması gerekmektedir (Yavuzoğlu, 2012: 35).

**Minör:** Tonik ile medyant sesleri arasında bir tam perde ile bir yarım perde bulunan dizi. (Say, 2005: 347).

**Mod:** Dizilerin ve melodilerin sınıflandırılmasında kullanılan temel bir kavram (Say, 2005: 350).

**Monofoni:** Foni sözcüğü Yunanca'da (phone) “ses”, “ton” anlamına gelir. Monofoni ise tek sesliliği işaret eder ki bu da müzikte yer alan en basit dokudur (Altay, 2011: 11).

**Monofoni:** Yalnızca melodi çizgisinden oluşan tek partili müzik (Say, 2002: 352).

**Polifoni:** Bir kompozisyon tekniği olarak da ele alınan bu müzikal doku türü Latince polyhon(ic)us ve Yunanca polyhonia sözcüklerinden gelir. Tanım olarak çok sesli (çok partili) müzik olarak nitelenmekle beraber, müzikal doku anlamında kastedilen “yatay yazı”dır (Altay,2011: 11).

**Polifoni:** Yatay çoksesliliği niteleyen kontrpuan ile eş anlamlı olarak kullanılır. İki veya daha fazla melodinin kendi bağımsız yolunda belirli kurallara göre ilerleyerek birliktelik oluşturması (Say, 2002: 432).

## İKİNCİ BÖLÜM

### EĞİTİM VE ÇALGI EĞİTİMİ

#### 2.1. Eğitim

Birey başta aile olmak üzere; okul, sosyal çevre, özel eğitimler vb. olarak hayatının sonuna kadar aslında bir eğitimin içindedir ve aldığı bu eğitim ve kazandığı birikimi doğru şekilde kullanması gerekir.

Bu süreçte kuşkusuz en önemli unsur bireyin istekli, değişim ve dönüşüme hazır olmasıdır. Edinilen bilgi ve beceriler bireyin kendi yatkınlık ve tercihlerine göre kendisine yaşamının ileri safhalarında yön verebilir ve mesleki olarak ileriye taşıyabilir.

Bu konuda Güler şunları söyler: “Eğitim, bütün toplumlarda saygın bir yere sahiptir. Eğitim aracılığı ile yaşayan değerlerini koruma, idealleri doğrulama, değerleri aktarma fırsatı vardır. Bu fırsat her toplumun kendi insanlarını hayata hazırlamasını sağlar. Kişiliğin bilinçlendirilmesini sağlayan eğitim, aynı zamanda insanların yönlendirilmesini de hedefler” (1997: 1).

#### 2.2. Müzik Eğitimi

Eğitimde olduğu gibi müzik eğitiminde de bireyin istekli ve değişime açık olması beklenir.

Müzik eğitimi, “bireye kendi yaşantısı yoluyla amaçlı olarak belirli müziksel davranışlar kazandırma, bireyin müziksel davranışında kendi yaşantısı yoluyla amaçlı olarak belirli değişiklikler oluşturma, bireyin müziksel davranışını kendi yaşantısı yoluyla amaçlı olarak değiştirme, dönüştürme, geliştirme ve yetkinleştirme sürecidir” (Uçan, 2018: 2).

“Bu süreçte daha çok, eğitim gören bireyin (çocuğun/gencin, öğrencinin) kendi müziksel yaşantısı temel alınır, bu temelden yola çıkılarak belirli amaçlar doğrultusunda planlı, düzenli ve yöntemli bir yol izlenir ve bu yolla belirli hedeflere erişilir. Müzik eğitimi yoluyla, birey ile çevresi, özellikle müziksel çevresi arasındaki iletişim ve

etkileşimin daha sağlıklı, daha düzenli, daha etkili, daha verimli ve daha yararlı olması beklenir” (Uçan, 2018: 11).

“Müziğin temel eğitiminde ilk amaç, çocukta müzik sevgisini uyandırmak, hayal dünyasını, müzik imgesini geliştirmek, ritim duygusunu ve kulak duyarlılığını keskinleştirmektir” (Pamir, 1983: 5).

Eğitimin genel anlamı olduğu gibi alt başlıkları ve alanları da vardır.

Uçan’a (2018: 3) göre “düzeni, düzeyi, süresi ve kapsamı ne olursa olsun müzik eğitimi, kendi çerçevesi içinde bir bütün olmakla birlikte, yönelik olduğu ana amaç, işlev ve kitle bakımından üç ana türe ayrılır: (1) Genel müzik eğitimi, (2) özengen müzik eğitimi ve (3) mesleksi müzik eğitimi”.

“Genel müzik eğitimi, müzikle ilişkisi ne olursa olsun herkes için gereklidir ve herkese yöneliktir. Özengen müzik eğitimi, müziğe özel ilgisi, isteği ve yatkınlığı olup müziği kendisi için bir düşkü (hobi) alanı olarak gören ve seçenlere dönüktür. Mesleksi müzik eğitimi ise müziğe üst düzeyde yetenekli olup müziği kendisine bir iş, meslek, ciddi ve sürekli uğraş, görev veya çalışma alanı olarak görenlere, seçenlere ve belirleyenlere yöneliktir” (Uçan, 2018: 3).

Türkmen (2020: 11) genel müzik eğitimi için şunları söyler: “En açık biçimde ele alındığında, Millî Eğitim Bakanlığına bağlı ilkokul, ortaokul, lise ve diğer özel okullarda verilmekte olan, haftalık belli bir zaman dilimini kapsayan, normal eğitim sürecinde belirlenmiş bir program dahilinde yürütülen ve bu okullardaki programı alan bütün öğrencilere verilen bir eğitim olarak tanımlanabilir”

Mesleki müzik eğitimi “müzik alanının, bütünü, bir kolunu veya dalını o bütün kol ya da dal ile ilgili bir işi meslek olarak seçen, seçmek isteyen, seçme eğilimi gösteren, seçme olasılığı bulunan ya da öyle görünen, müziğe belli düzeyde yetenekli kişilere yönelik kolun, dalın, işin ya da mesleğin gerektirdiği müziksel davranışları ve birikimi kazandırmayı amaçlar” (Uçan, 2018: 36).



Mesleki Müzik Eğitimi: “Müziği meslek olarak seçmek isteyen kişilere yöneliktir. Bu nedenle mesleğin gerektirdiği müziksel davranışları kazandırmayı amaçlar ve bu süreç uzman kişilerce yürütülür” (Tarman, 2006: 10).

### 2.3. İlk Müzik Kurumları

Ülkemizde ilk olarak müzik eğitimi veren kurumlar şöyle sıralanabilir:

Darülbedayi: “1914’lerde ödenekli bir tiyatronun kurulması çalışmaları başlamıştı. Bu çalışmalar sonucunda, İstanbul Şehremini (Belediye Başkanı) Cemil Paşa’nın (Topuzlu) Andre Antonie’yi çağırmasıyla İstanbul Belediyesi’ne bağlı olarak ve bir konservatuvar yapısında ilk ödenekli tiyatro olan Darülbedayi’yi Osmanî kurulmuş oldu” (Aydoğan, 2001: 28).

Darülelhan: “Belediye Konservatuvarı Cumhuriyet döneminin ilk resmi müzik kurumudur. Darülelhan’ın başlangıcı Darülbedayi’nin müzik koluna dayanır. Bu bölüm Doğu ve Batı müziği bölümlerini içinde barındırdı. Müzik bölümü başkanlığına Ali Rıfat Bey (Çağatay) getirilmişti. 1. Dünya Savaşı ile önce Batı müziği çalışmaları, daha sonra (1916) Türk Müziği bölümü son bulmuştur. Bunun üzerine V. Mehmed’in 9 Aralık 1916 tarihli iradesi ve Meclisi Vükela’nın 1 Ocak 1917 sayılı kabulü ile Türk müziği ile ilgili araştırmalar ve öğretmenler yetiştirme amaçlı olarak Darülelhan kurulmuştur” (Aydoğan, 2001: 28).

“Darülelhan, 1926’da İstanbul Belediyesi’ne İstanbul Konservatuvarı adı altında bağlanmıştır. Millî Eğitim Bakanlığı’nın 9 Aralık 1916 tarihli bir tebliğ ile, eğitim alanı değiştirilmiş, Türk müziği eğitimi kaldırılarak, yerine Batı müziği eğitimi getirilmiştir” (Aydoğan, 2001: 31).

“Darülelhan; Belediye Konservatuvarı, Darülbedayi ise İstanbul Şehir Tiyatrosu olarak isim değiştiriyor, Mızıkeyi Hümayun’un yeni yeri Ankara, yeni ismi ise Riyaseti Cumhur Musiki Heyeti oluyordu” (Aydoğan, 2001: 33).

“Cumhuriyet döneminin özellikle ilk 25 yılının müzik politikalarını, kurumlarını ve müzik topluluklarını anlatırken, bu olguları Atatürk’ten soyutlamak mümkün değildir. Müziğimizin Cumhuriyet dönemindeki seyri, Nisan 1924’te Mızıka-yı Hümayun’un Ankara’ya taşınarak Riyaseti Cumhur Musiki Heyeti adını alması ile başlar. Topluluğun üyelerinden bazıları o günün şartlarında eğitmen olarak da çalışırlar. Aslında, Cumhuriyet’in kurulduğu yıllarda bir TBMM bandosu bulunmaktadır. Ancak bu bando uzun ömürlü olmaz. Bu bandoyu Eylül 1924’te Musiki Muallim Mektebi’nin açılışı izler. Amaç eğitim kadroları yetiştirmektir. 1925’deki derleme çalışmalarından sonra, aynı yıl on kadar genç, müzik adamı ve öğretmen olarak yetiştirilmek üzere Paris, Budapeşte, Prag ve Berlin’e gönderilir” (Aydoğan, 2001: 33)

“1926’da Darülelhan’ın adı İstanbul Belediye Konservatuarı olarak değiştirilir. Aynı yıl Şark Musikisi bölümü kaldırılır. Bu konservatuarın 1927’de Belediye Bandosu’nu daha sonra Şehir Caz Bandı’nı, Şehir Orkestrasını kurduğunu görüyoruz” (Aydoğan, 2001: 34).

2547 sayılı YÖK göre konservatuarlar “Müzik ve Sahne sanatlarında sanatçı yetiştiren bir yükseköğretim kurumudur” (YÖK, 2006: 16).

Konservatuarlar “Müzik sanatında kuramdan (teoriden) yaratmaya (bestelemeye) ve uygulamaya (seslendirmeye) uzanan bilgi ve becerileri kazandıran okul” (Say, 2002: 302).

“Türkiye’nin ilk konservatuarı Dâr-ül Elhân (Ezgiler Evi) adını taşır. (Kuruluşu: 10 Ocak 1917) Cumhuriyetin ilan edilmesinden sonra bu kurumun adı, İstanbul Belediye Konservatuarına dönüştürülmüştür. Atatürk’ün isteği üzerine kurulan Ankara Devlet Konservatuarı ise öğretime 1936 yılında başlamış onu süreç içerisinde 2000 yılına kadar kurulan 15 konservatuar izlemiştir” (Say, 2005: 292).

### **2.3.1. Eğitsel Müzik ve Eğitim Müziği**

Profesyonel, genel veya amatör -hangi tür olursa olsun- müzik eğitimi dağıtıcısına bir başka ifade ile müzik eğitiminin amaçları doğrultusunda bestelenmiş eserlere ihtiyaç vardır.

Fenmen'e göre; "Müzik eğitiminin temel hedefi öğrencinin müzikal gelişimini sağlamaktır. Müziğin amacı 'güzel ifade etmek' olduğuna göre, öğrenciden de bu beklenmelidir" (1991: 26).

Tura (2017: 73) "Bu alanda pek çok icracı, araştırmacı yetişmesine mukabil, nitelikli, etkili bestekâr yetişmemiş, yetiştirilememiş olmasıdır" diye dikkat çeker.

"Yüksek Öğretim Kurulu'nun Öğretmen Yetiştirme Lisans Programı'nda bulunan 'Eğitim Müziği Dağarı' dersinin içeriği; İlköğretim ve orta öğretime yönelik genel müzik eğitiminin hedeflerine uygun olarak başta ders içi olmak üzere ders dışı, okul içi ve dışındaki tüm müziksel etkinliklerin verimli ve etkili bir şekilde yürütülmesi için ilk ve orta öğretim müzik programlarında öngörülen amaçların öğrenciye kazandırılmasında ve geliştirilmesinde eğitim-öğretim malzemesi olarak kullanılmak üzere belli amaçlar, eğitim-öğretim ilkeleri ve estetik ölçütlere uygun olarak seçilen örnekler' şeklinde tanımlanırken; aynı programdaki 'Eğitim Müziği Besteleme' dersi de; 'Motif ve cümle yazma, çocuk şarkıları ve küçük şarkı formlarını inceleme, bu formlarda sözsüz ezgiler yazma, prozodi kuralları, sözlü şarkılar yazma, çalgı eğitimine yönelik alıştırmalar, etüd ve ezgi yazma çalışmaları' şeklinde tanımlanmaktadır" (YÖK, 2007'den akt. Aksu, 2010: 12).

Eğitim Müziği için Aksu yıllar içinde aşağıdaki sözleri dile getirmiştir;

"Konuya bu içeriklerden hareketle bakıldığında, genellikle küçük ve basit formlarda olan, ilk ve orta öğretimdeki bireylere dönük, bu yaş grubunun çalıp söyleyebilecekleri, temel müzik eğitiminde kullanılacak müzikal araç olma özelliği gösteren, daha çok etüd ve ezgi oluşturma biçiminde ve genellikle de okul müziğinin geliştirilmesine dönük eserler üretme anlamında kullanılan bir eğitim müziği tanımını görebilmekteyiz" (2010: 12). "Diğer taraftan; 'Eğitim Müziği' kavramını eğitimin belli kademelerinde kullanılan müzikler olarak düşündüğümüzde, yani onu özgün bir müzik türünden ziyade müzik eğitiminde kullanılan müzikler ve müzikal araçlar olarak ele aldığımızda ise bambaşka bir yapı karşımıza çıkar" (2010: 13).

“Tür ayrımı gözetmeksizin, gerek yaygın gerekse örgün eğitim kurumlarında, eğitim kurumlarının farklı basamaklarına göre planlanarak ünitelendirilmiş ve işe koşulmuş müziklere ‘eğitim müziği’ denebilir” (Aksu, 2010: 13).

“Eğitsel müzik; müziğin, öğretimi kolaylaştırmadaki olumlu fonksiyonundan hareketle çeşitli eğitim süreçlerinde bulunan bireylerin hem farklı disiplinlerdeki öğrenmelerini kolaylaştırmak hem de bestelenmiş bilişsel kavramlarla bireylerin günlük yaşamlarındaki değer ve normları kendilerinde davranış haline getirmek ve ayrıca yaşadıkları dünyanın genel kültürünü öğrenmelerini sağlamak amacıyla özel olarak üretilen müzik’ olarak ele alınmaktadır” (Aksu, 2010: 16).

### **2.3.2. Türk Halk Müziği**

“Orta Asya bozkır uygarlığı döneminden başlayıp, köklü Anadolu kültürünün ortak havzasında evrimleşerek gelişen Türk Halk Müziği, bu coğrafyada yaşamış tüm halkların müzik kültürlerinin bir sentezidir. Yazılı tarihin M.Ö. 4000’lerde başlaması ile birlikte edinilen bilgilere göre hayvancılık ve avcılık yapan Orta Asya Türkleri göçebe bir yaşama sahip olduklarından gittikleri yerlerin kültürleri ile etkileşim içine girmişlerdir. Geçiş sürecinde doğal yapısı içinde değişim ve evrim geçiren müzik, Anadolu uygarlıklarından Lidya, Frigya, Hitit, Bizans, Selçuklu ve Osmanlı sanatları ile bütünleşerek günümüze kadar gelmiştir. Bugün kullanılan halk çalgılarımızın ilk örneklerinin pek çoğunun ilk çağlarda Anadolu’da kullanıldığı bilinmektedir” (Canbay vd., 2015: 202).

“Türk Halk Müziği ‘Uzun Havalar’ ve ‘Kırık Havalar’ olmak üzere iki ana dal içinde toplanır. Ölçü ve ritim bakımından serbest, dizisi bilinen ve dizi içindeki seyri belli bir kalıba bağlı bulunan ezgilere "uzun hava" denir. Uzun havaların icra ve yorumu kırık havalara göre daha zor olup, uzun süre çalışmak, ustaları dinlemek ve alan içinde deneyim sahibi olmayı gerektirir. Kırık havalar ise ölçüsü ve ritmi belli olan, dizisi ve bu dizi içindeki seyri belirli ezgilerdir” (Canbay vd., 2015: 202).

“Ezgisel yapıdaki belirgin özellik, ezgilerin ‘modal-makamsal’ bir yapı göstermesidir. Bu yapı, ‘divan’ müziğinde olduğu gibi sıkı bir makam bağlılığı şeklinde değildir. Zaman zaman diziler bölünüp bir araya getirilerek yeni bir dizi oluşturulduğu gibi

iki temel dizi bir arada da kullanılabilir. Başlangıç sesi, güçlü sesi (ya da sesler), bitiriş ve karar seslerinin oluşturduğu ezgi dizisiyle, ‘ağız’ ve ‘tavır’ gibi yöresel çalıp söyleme özelliklerinin ortaklaşa belirlediği modal yapılara Geleneksel Türk halk müziğinde ‘ayak’ adı verilir. Yaygın olarak kullanılan ayaklardan başlıcaları; Maya, Hüseyini, Kerem, Abdal, Garip, Müstezat, Misket ayağı olup, ayak terimi günümüzde daha çok geleneksel Türk sanat müziğinde kullanılan makam teriminin karşılığı olarak düşünülse de, ayak-makam eşleştirmesinin bilimsel bir dayanağı bulunmamakla birlikte, sadece yörelere, (urfa divan ayağı vb.) âşıklara, (Âşık Kerem vb.) edebî türlere (müstezat vb.) ve bazı türkü isimlerine (misket vb.) göre sınıflandırılmış dizi isimleri olduğu gerçeği ve halk müziği terminolojisinde dizilerin isimlendirilmesine uygun bir ifade olmadığı unutulmamalıdır. Bu alanda yapılan müzikolojik araştırma ve çalışmalar doğrultusunda, ayak yerine makam teriminin kullanılmasının daha bilimsel bir yaklaşım olabileceği vurgulanmaktadır” (Canbay vd., 2015: 203).

“Halk Müziğinin ritmik yapısı incelendiğinde usul yönünden üç grupta toplandığı görülür. Usullerin temelini oluşturan ‘Ana Usuller’; iki, üç ve dört vuruşlarla bunların üzerli şekilleridir. ‘Birleşik Usuller’; ana usullerin belli kurallar gereğince bir araya gelmesiyle oluşan usullerdir. ‘Karma Usuller’; ana usullerle birleşik usullerin veya iki ayrı birleşik usulün bir araya gelmesiyle oluşur” (Canbay vd., 2015: 203).

### **2.3.3. Çokseslilik**

Müzikte çoksesliliğin önemi her alanda ve dönemde olduğu gibi Türk halk müziği alanında da büyüktür. Bestecilerin zaman içerisinde çoksesliliğe önem aynı olsa da yaklaşımları farklılık gösterebilmekte ve farklı tekniklerden yararlandıkları görülmektedir.

Cangal’a göre çokseslilik “aynı anda tınlayan seslerin, belli bir amaca yönelik olarak ve zamanla değişen görüşlere göre bir düzen içinde kaynaşmasıdır” (Cangal, 1988: 147).

“Türk müzik kültüründe çokseslilik geleneksel ve modern olarak iki boyutludur. Geleneksel çokseslilik, kökleri çok eski ve derin, belli çalgılar, dem tutma ve koşut gidişler ile sınırlı, yarı örtülü bir gerçekliktir. Modern çokseslilik ise yaklaşık iki yüzyıldır

kurumsal, kılısal-kuramsal ve eğitimsel olarak yaşanan bir olgudur. Bu olgu önce devlet katında dar bir çevrede benimsenip yerleşmiş ve oradan adım adım geniş bir çevreye doğru açılarak yayılan, gelişen, değişen ve dönüşen bir süreçtir. Bu süreç genel olarak ilkin Batıdan alınan Avrupaî çokseslilik yöntemleriyle, ardından Genel son müzik kurallarıyla ve yanı sıra Öz müzik varlığımızdan ortaya çıkarılan özgün yöntemlerle işleyerek ilerlemektedir. Bu ilerleyişle çokseslilik Türk müzik kültürü için kaçınılmaz, vazgeçilmez ve giderek daha doğal ve olağan görülen bir boyut olarak anlam, önem ve değer kazanmıştır. Böylece müziğin çağdaş uygar insanlık dünyasında eriştiği evrim aşamasını yakalamış olarak kendi yolunda yürümektedir” (Uçan, 2020: 418).

“Bir halk türküsünü çokseslendirmek, çoksesli bir kompozisyon yapmaktan kolay değildir. Bir bağdar, çokseslendirmek için ele aldığı bir türküyü, özenle yarattığı kendi ezgisi gibi içinde duymazsa, her ses-her ezgi, türküye eklenmiş başka renkte bir yama gibi türküden ayrı kalır” (Sun, 1981: 1).

“Bu türkü aslında çoksesliymiş; öteki sesleri yitmiş, geriye teksesli türkü kalmış; sonra bu bağdar, yiten sesleri bulmuş, yerli yerine koymuş ve türkü ilk biçimini almış; aslında olduğu gibi yine çoksesli türkü durumuna gelmiş." Yapılan iş bu kadar doğal olmalı; çoksesli türkü, dinleyicide bu izlenimi uyandırabilmelidir” (Sun, 1981: 1).

Bir halk türküsü, ‘armonize’ edilecek bir ‘bas’, bir ‘şan’, bir ‘armoni ödevi’ değildir. O’nu yaratan toplumun ekonomik- toplumsal- kültürel koşullarını ve bu koşulların insanda oluşturduğu duyarlılığı yansıtan, toplumla birlikte soluk alıp veren, "yaşayan bir sözlü müzik yapıtı" dır. Yaşamdan kaynaklanmış, acıyla, sevinçle, sevdıyla yaratılmış, dillere düşmüş, her yürekte yeniden yoğrularak toplumun ortak duyarlılığının simgesi durumuna gelmiştir. Bir geleneğin ürünüdür (Sun, 1981: 1).

“Türküyü, her şeyden önce bu bütünlüğü içinde kavramağa, anlamağa çalışmak; daha da önemlisi, onu kanında- canında- yüreğinde duymak gerekir. Böyle olunca da bir halk türküsüne, çok bilmiş bir edâ ile, ‘yararlanılacak ilkel bir gereç’ ya da ‘armonize edilecek bir ezgi’ yalınkatlığıyla yaklaşılamaz. O, tıpkı özgün bir müzik yapıtı gibi, özgün bir kompozisyondur. Hatta, toplumsal duyarlılığı yansıtması bakımından, herhangi bir

kompozisyonundan daha derin anlam taşır. Bir türkü armonize edilemez, çokseslilik ortamında yeniden yaratılabilir” (Sun, 1981:1).

“Bir türküyü çokseslendirmek için, Süleymaniye gibi bir yapıyı kuyumcu inceliğiyle işleyebilecek ustalık gerek. Belki ‘usta işi’ bir çokseslendirme yapılabilir; ama duyarlık salt ustalıkla yansıtılabilir mi? Türküyü yaratan insanları, tüm iyi işleriyle (sevmek) gerek uyarısı usa gelmeden) sevmek gerek. Ve onlara kızmak gerek; hatalarına, kötü işlerine alabildiğine öfkelenmek gerek... ki türkü yaşanabilsin. Yaşamayan yaratabilir mi? Yeniden yaratılan, yaşamdır...” (Sun, 1981: 1).

“Her türkü toplumun ortak duyarlığını yansıttığı gibi, doğduktan sonra da dönüp yine o toplumun insanlarını etkiler. Her insan türkülerden bir parça, her türkü insanlardan bir parçadır” (Sun, 1981: 2).

Teksesli bir türküyle böylesine içiçe yaşayan insanlara, çokseslendirilmiş bir türküyü sevdirebilmek gerek” (Sun, 1981: 2).

“Doğallık, duyarlık, ustalık, sevgi ve insan; bunlar, yapıtın içinde "ben varım" diye bağırmayacak, göze-kulağa-usa batmıyacaklar; ama tümü de yapıtın içinde ‘var’ olacaklar. Ve yapıt sevdirecek kendini insanlara. Nasıl gerçekleşir bütün bunlar?... İşte sorun bu... Ve işte giz...” (Sun, 1981: 2).

Bunun için, halk türküsü çokseslendirmek, çoksesli bir kompozisyon yapmaktan daha kolay değildir, diyorum. Bunu derken, "bu kitaptaki ikisesli türküler böyledir" demek istemiyorum; türkü çokseslendirme işine bu bakışla yaklaşılmalıdır, demek istiyorum. Kitaptakileri siz değerlendireceksiniz; koro yönetmenleri, müzik öğretmenleri, korolarda söyleyen çocuklar ve gençler; bir de dinleyen insanlar. Yargıyı siz vereceksiniz ve türküler bu çoksesli yaşamlarını sizinle yaşayacaklar; yaşayabilirlerse... Bu nedenle, ‘Çoksesli Türküler’ dizisinin bu ilk kitabını, sizlere adıyorum: söyletenlere, söyleyenlere, dinleyenlere; yani gerçek yargılayıcılarına... Yargılayasınız diye...” (Sun, 1981: 2).

“Çokseslilik, özellikle de armoni, hristiyan Avrupa kültürünün bir ürünü olarak görülmektedir. İlk denemeleri İ.S. yedinci yüzyılda başlamışsa da onuncu yüzyıldan

itibaren bu alandaki çalışmalar hız kazanmış, özellikle katolik kilisesinin desteğiyle ve bilinçli şekilde günümüze dek süregelmiştir” (Tura, 2019: 13).

“Çokseslilik çalışmaları, ilkin, tek sesli bir ezgiye sekizli, beşli, dördü gibi aralıklarla paralel eşlik ya da ondan, belli noktalarda yavaş yavaş uzaklaşıp sonra yeniden dönme biçiminde başlamıştır. Organum adı verilen bu tarzın ortaya çıkmasında, insan seslerinin farklı doku ve sınırlara sahip olmasının yanısıra, org gibi, belli sesleri, yeterli hava sağlandığı takdirde, kesintisiz uzatabilme olanağı sağlayabilen bir âlet, araç kullanımının yaygınlaşmasının da payı vardır. Organum ve vox organalis sözlerinde de âlet, araç izini görüyoruz” (Tura, 2019: 13).

Paralel harekete ek olarak, bu tekniklerde, yavaş yavaş, önce eğri, sonra ters hareketin kullanılmasıyla, önemli bir gelişme sağlanmış, taklid tekniğinden yararlanılmaya başlanmasıyla gelişmeler daha da hızlanmıştır. Onüçüncü ve ondördüncü yüzyıllarda, Ars antiqua'dan Ars nova'ya geçiş sürecinde, müziğin ölçümü ve yazımı konularında ortaya konan buluşlar, bestecilere pek çok yeni olanak sağlamıştır. Contrapunctum adıyla anılan ve nokta ya da noktayı andıran biçimlerde imlerle yazılmış bir ezgiye karşılık, yine noktamsı imlerle başka bir ezgi eklenmesi, noktaya karşılık başka bir nokta, notaya karşılık başka bir nota konmasıyla oluşturulan çokseslilik, onbeşinci yüzyılda, özellikle Flaman ya da Belçika-Hollanda okulu diye adlandırılan ve aralarında Ockeghem'li Jean (y. 1430-1495) ve Obrecht'li Jacob (1452-1505) un da yer aldığı besteciler öbeğinin yapıtlarıyla doruğa ulaşmış, son derece yoğun, karmaşık, ince hesaplara, oyunlara yer veren bir kontrpuan tekniğinin ortaya çıkmasına yol açmıştır. Daha sonraki dönemlerde kontrpuan sanatına esas olacak pek çok teknik ve yöntem bu dönemin bestecilerinin çalışmalarının ürünüdür (Tura, 2019: 13).

“Eldeki bir ezgiye, ondan farklı başka birkaç ezgi ekleyerek onu zenginleştirme biçiminde başlayan ve gelişen çokseslilik, bu arada, dikkatlerin, başka bir yöne çevrilmesine de yol açmıştır. Üst üste gelen ve yatay olarak ilerleyen ezgi çizgileri, bu ilerleme sırasında, aynı anda işitilen birtakım ses bileşimlerinin de doğmasına yol açmaktadır. Önceleri, eklenenden, yer yer, kulağa pek hoş gelmeyen sürtüşmeler ya da kesişmeler oluşması pek önemsenmemekte iken, artık, aynı ezgilerin birbirleriyle karşılaştırılmakta, sınıflandırılmakta, böylece, Armoni, adı verilen yeni bir sanat



yönteminin, yeni bir bilimin kuralları ortaya konmaktadır. On yedinci yüzyılın başlarında. Eski Yunan lirik sanatının ve müzikli dram anlayışının örnek alınması, canlandırılmaya çalışılması düşüncesinin ürünü olarak ortaya çıkan Opera'nın, karmaşık kontrpuan çalışmalarına pek fazla yer vermeyerek, duyguların, heyecanların daha iyi ifade edilebilmesi için eşlikli ezgileri, bir çeşit müzikli konuşma, diye nitelenebilecek recitativo'ları tercih etmesinin de bu yönelişe katkısı büyüktür” (Tura, 2019: 13-14).

“Aynı anda işitilen ses bileşimlerinin incelendiği, sınıflandırılmaya çalışıldığı sıralarda, ses olayının sınırlarını çözmek için de birtakım çalışmalar yapılmaktaydı. Titreşen bir cismin, bu titreşim sırasında tek bir ses değil, aralarında belli oranlar bulunan birçok ses çıkardığının keşfi, armoni konusunda çalışanlara, dayanabilecekleri bilimsel bir temel de sağlıyordu. Bu olguyu göz önünde tutan Jean Philippe Rameau, (1683-1864) Temel Bas ve Çevrimler kavramlarını armoniye getirerek, etkileri birkaç yüzyıl sürececek çok önemli bir buluşa imza atmıştı. Öte yandan, Barok dönemde çalgı müziğinde gerçekleştirilen gelişmeler, bestecilik alanında oldukları kadar saz icrasında da usta birer sanatkâr olan Corelli, Vivaldi ve özellikle Johann Sebastian Bach gibi bestekârların, kontrpuan tekniği ile armoni alanındaki buluşları birleştirerek yeni bir üslûb ortaya koymalarına yol açmakta idi. Armoni ile kontrpuanın, kendi özelliklerini yitirmeden birbirlerine bağlandıkları, sıkı bir işbirliği içinde el ele yürüdükleri için ‘Armonik Kontrpuan’ diye de adlandırılan bu tarzın en büyük temsilcisi, şüphesiz, Johann Sebastian Bach (1685-1750) olmuştur” (Tura, 2019: 14).

“Johann Sebastian Bach'ın ömrünün sonlarına doğru, dinleyiciyi zihinsel açıdan yoran, dikkatini sürekli uyanık tutmaya zorlayan bu yoğun tarz, yerini, derin düşüncelere dalmadan dünya zevklerinden yararlanmayı tercih eden ‘Galant’ beğenisine uygun düşen yeni bir üslûba bırakmış, günden güne daha güçlenen tonalite kavramının yardımıyla, ‘Eşlikli Ezgi’ ‘Armonik Kontrpuan’ın yerini almıştır. Klavyeli çalgıların düzenlenmesi için yüzlerce yıldan beri ileri sürülen, düşünülüp tartışılan, geliştirilen çeşitli "ılıtılmalı", ‘yedirimli’ düzenlemeler, doğal tınlayışın oluşturduğu doğal aralıkları tercih eden, doğal armoni taraftarlarının karşı çıkmalarına rağmen, ‘Eşit Temperament’ in günden güne daha geniş bir kabul görmesiyle sonuçlanmış ve armoni alanındaki gelişmeler, giderek daha belirginleşen kurallara dönüşmeye başlamış, görev anlayışına dayalı ‘Fonksiyonel armoni’ iyiden iyiye belirginleşmiştir. Bununla birlikte, önceleri, tonalite kavramını içinde ‘arızalanma’ biçiminde yer alan ‘Kromatizm’, giderek genişlemekte, sürekli ‘modülasyon,

ton değişikliği ile, tonalite kavramının temelleri sarsılmaktadır. Bu sarsıntı, yirminci yüzyılın başlarında, ‘tonalitesizlik’ ‘Atonalite’ kavramıyla, tonaliteyi ve tonal armoni anlayışını tümüyle ortadan kaldırmaya yönelecek ve bu savaş, ‘dizi’ kavramının zaferiyle sonuçlanacaktır” (Tura, 2019: 14-15).

#### **2.4. Türk Müziğinde Çokseslilik Yaklaşımları**

Türk Müziğinde çokseslilik söz konusu olduğunda Sağlam dört basamakta açıklama yapar. Uygulama, düşünme ve kuram açısından dört basamakta ele alınarak değerlendirilebilir:

“İlk basamak, herhangi bir düşünce ve kuram üretilmeksizin Türk ezgilerinin armonizasyonunun yapıldığı dönemi kapsar. Bu dönemde çokseslilikle ilgili düşünce geliştirildiği söylenemez (1828-1907 arası uygulamalar).

İkinci basamak, Türk Müziğinde çokseslilik sorunu üzerine ilk tartışmanın yazılı olarak gündeme geldiği ve geleneksel müzik-Batı armonisi uyumuna dayalı çokseslilik önerisiyle düşünce geliştirme dönemini kapsar (1907 ve sonrası).

Üçüncü basamak, Türkiye’nin “Muassır Medeniyetler Seviyesi” ni yakalama hedefiyle bağlantılı olarak müzikte yapılan daha bilinçli çalışmalar sonucu yaratılan çağdaş Türk müziği türüne dayalı çok sesli Türk müziği dönemini kapsar (1923 ve sonrası)

Dördüncü basamak, Türk müziğine özel armoni yaratma çabaları ve kişisel çok seslendirme yöntemi önermeler dönemini kapsar (1944 ve sonrası).

Yukarıda dört basamakta açıklanan çalışmalara bakılarak Türk müziğinde, çokseslilik yaklaşım ve uygulamaları yönünden önemli bir birikim elde edildiği söylenebilir. Bu önemli birikime rağmen Türk müziği ve çokseslilik konularını içeren müzikbilimsel çalışma ve yayınların azlığı düşündürücü bulunmaktadır” (2001: 1).

“Öte yandan, ondokuzuncu yüzyılda, bir yandan, ‘Gregoryen’, diye adlandırılan, eski, teksesli kilise müziğinin dizilerine, öte yandan, ‘ulusçu’ akımların etkisiyle, çeşitli

halkların müziklerine duyulan ilgi, ‘Modal’ müziğin yeniden ele alınmasına ve ‘modal armoni’ denemelerinin çoğalmasına yol açmış ve bu yoldaki çalışmalar, yirminci yüzyılda da devam etmiştir. Ondokuzuncu yüzyılın ikinci çeyreğinin başlarında, Batı tarzı müzik eğitime yer vermeye başlayan Osmanlı Devleti'nin, yüz yıl kadar sonra Türkiye Cumhuriyeti'ne dönüşmesiyle, eski ve şanlı bir teksesli müzik geleneğine sahip bulunan Türk Müziğinde, çoksesliliğin nasıl olması, nasıl yapılması tartışmaları da hız kazanmıştır. Yeni Türk Müziği'nin, ‘Halk ezgilerinin Batı tekniğiyle çokseslendirilmesiyle’ oluşacağını ileri süren düşünörlere ve bu yolda eser veren sanatkârlara karşı, bir yandan, tekseslilikten vazgeçmeyen, eski tarzın devamını arzulayan gelenekçi kesim, bir yandan da, Türk Müziği Ses Sisteminin Batı sisteminden farklı olduğunu ve çokseslendirmenin, Türk Müziği ses sisteminin özelliklerini değiştirmeden, onları aynen koruyarak yapılması gerektiğini öne süren “İleri Türk Mûsikîsi” savunucuları karşı çıkmış, kavgaya, Türk Halk müziğini Türk Sanat Müziği'nden apayrı bir müzik türü gibi göstermeye ve yeni bir kesim oluşturmaya çalışan Halk Müzikçileri'nin de katılımıyla, tartışmalar belirli bir sonuca ulaşmadan günümüze dek sürüp gelmiştir” (Tura, 2019: 15).

Çokamay’a (2020: 31) göre “Türk Müziğinin çokseslendirilmesine başlayan birisi için başlangıçta önünde birkaç yol ve yöntem belirir ki, yıllardır Türk Müziği ve çokseslilik meselesinin temelini oluşturur.

Birinci yol; Saadettin Arel’in bahsettiği gibi armonizasyonda bazı özel seslerden az da olsa fedakarlık edilmesi ki başta Türk Beşleri ve ulusalcı çizgide eserler veren bir çok bestecinin yaptığı gibi sadece tampere sistemin kabul edilmesi ve serbest bir armoni anlayışının benimsenmesi,

İkinci yol; komalı seslerin geleneksel haliyle kabul edilip tonal armoninin imkanlarından faydalanılması;

Üçüncü yol; komalı seslerin geleneksel haliyle kabul edilip dörtlü armoninin imkanlarından faydalanılması (Kemal İlerici ve ardılları),

Dördüncü yol; Dikey armoni yerine, yatay bir çokseslilik anlayışının kabul edildiği konrapuntal bir çokseslilik...”

Türk Müziğini çokseslendirme çalışmalarını ve bu konuda bugüne dek denenmiş yöntemleri ve uygulamaları Tura şöyle açıklar:

“1. İlk denemeler. Batılı öğretmenler ve onların Mûsika-yı Hümâyûn'da yetiştirdikleri öğrencileri tarafından yapılan çokseslendirmeler. Türk makamlarıyla Batı müziği tonaliteleri arasında ilişki kurma ve fonksiyonel armoni temeli üzerine Türk ezgilerini yerleştirme çalışmaları. Zati Bey, Zeki Bey vs. gibi Türk bestekarlar tarafından yapılan armoni denemeleri.

2. Ziya Gökalp'ın ‘Türkçülüğün Esasları’ ve Mahmud Ragıp'ın ‘Anadolu Türküleri ve Mûsikî İstikbalimiz’ adlı kitabında belirtilen görüşler doğrultusunda yapılamayan başlanan çalışmalar. Batı'da eğitim görmüş genç Türk bestecilerinin, sonradan "Türk Beşleri" diye anılacak olan beş gencin: Cemal Reşid, Hasan Ferid, Ahmed Adnan, Ulvi Cemal ve Necil Kâzım'ın, çoğunlukla halk, bazan da sanat müziği ezgilerinden ve Türk müziğinin makam ve usûl özelliklerinden yararlanarak, ‘tempere’ dizi çerçevesi içinde fakat çağdaş tekniklerle gerçekleştirdikleri çokseslendirmeler ve özgün eserler.

3. Makamlara Eğilme. Türk Mûsikîsi Ses Sistemi içinde kalınarak yapılmak istenen çok seslendirmeler. Arel'in çoksesli çalışmaları. Türk müziğine özgü yeni bir armoni arayışları. Tümer Çepni. Vakur Sağmen. Kemal İlerici ve onun yolundan gidenler.

4. Yabancı bestecilerin Türk ezgilerinden ve makamlarından yararlanarak yaptıkları besteler. Batıda, özellikle Türk Modası'nın yaygın olduğu XVII. ve XVIII. Yüzyıllarda, hattâ XIX yüzyılda bile, aralarında Rameau, Mozart, Beethoven, Glinka gibi ünlü bestecilerin, yapıtlarında Türk tarzı diye adlandırdıkları ezgilere yer verdikleri bilinmektedir. Bilinen belli bir ezginin işlenmesiyle oluşturulan yapıtlara en çarpıcı iki örnek olarak, Fransız besteci Florent Schmidt, Hamza Dede'nin çok sevilen Saba makamındaki "Mevlevîhâne Peşrevi"ni "Arap Ezgisi olarak ele alıp işleyerek oluşturduğu ‘La Tragédie de Salome’ (Seleme Tragedyası) adlı orkestra parçası ile, Sovyet Besteci Miaskowski'nin "Gazi Osman Paşa Marşı olarak bildiğimiz ezgiyi kullandığı 23. Senfonisi gösterilebilir.

5. Bizim çalışmalarımız.” (2019: 19).

Sonuç olarak; Cumhuriyet'in kuruluşundan itibaren görülen söz konusu reformist gelişim anlayışı ile Türk Müziği'nin, Avrupa Müziği'ne özgü armoni ve fizik kurallarına göre düzenlenmesine girişilmiş olsa da yukarıda ismi geçen birçok müzik bilimci, bu uyarlamaların belli sınırlarla yapılması ve Türk Müziği'nin esasını teşkil eden kültürel, makamsal, ezgisel yapısına sadık kalınması gerektiğini önemle vurgulamışlardır. Bu itibarla Türk Müziği'nin gelişmesi adına her türlü teknik imkândan yararlanmanın mümkün olduğu kabul edilmiş fakat müziğin doğal ve orijinal yapısının bozulmaması üzerinde ciddiyet ve önemle durulmuştur" (Tamay ve Gençoğlu, 2020: 13).

## 2.5. Türk Müziğinde Çokseslilik Yaklaşımları Olan Besteci ve Eğitimciler

Türk müziğinde ilk çokseslilik denemelerinin Cumhuriyet öncesinde başladığını söylemek yanlış olmaz. Donizetti ve Guatelli paşalar başta olmak üzere ülkemizde ilk derleme çalışmalarını yapan Gomidas (Sogomon Sogomonyan) gibi birçok bestecinin çalışmaları ilk akla gelenlerdir. Çoksesli Türk eserlerinin gerek özgün gerekse düzenleme olarak görünürlüğü ise elbette Cumhuriyet ve kültür politikalarıyla artmıştır demek hiç de yanlış olmaz. Cemal Reşit Rey (1904-1985), Hasan Ferit Alnar (1906- 1978), Ulvi Cemal Erkin (1906-1972), Ahmet Adnan Saygun (1907-1991) ve Necil Kazım Akses (1908-1999) gibi ilk dönem besteciler eserlerinde geleneksel Türk müziğinin ritmik ve melodik özelliklerini kullanmışlardır.

Zaman içerisinde Türk müziğinin çokseslendirilmesi meselesi oldukça tartışılrsa da öne çıkan isim hep Kemal İlerici ve Dörtlü Armoni Sistemi olmuştur. Kemal İlerici'nin 'Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi' adlı kitabı Milli Eğitim Bakanlığı'na yayınlanmış ve oldukça ses getirmiştir. Bu kitap sonrasında birçok eğitimci tarafından eğitim materyali olarak da kullanılmıştır. Türk müziğinde çokseslilik çalışmalarında; üçlü armoni sistemi, yatay çokseslilik, Kemal İlericinin dörtlü armoni sistemi gibi farklı yaklaşımlar kullanıldığı bilinir. Bununla birlikte; Ahmet Samim Bilgen, Veysel Arseven, Hüseyin Saadettin Arel, Yalçın Tura gibi birçok besteci, araştırmacı ve eğitimci de çoksesliliğe yönelik yaklaşım önerilerinde bulunmuşlardır. Yine en çok yararlanan eserler arasında türkülerin olduğu da ilgililerce bilinmektedir.

Türk müziğinde çokseslilik üzerine besteci, eğitimci ve icracılar çalışmaları yapmışlardır. Ahmet Samim Bilgen, Veysel Arseven, Hüseyin Saadettin Arel, Kemal İlerici ise ilk akla gelen yaklaşım sahibi müzik insanlarıdır.

### 2.5.1. Ahmet Samim Bilgen

“Besteci ve keman sanatçımız (doğ.1910). Gençlik döneminden başlayarak keman ve bestecilik alanlarında etkinlik gösteren Bilgen, bir yandan hukukçu olarak çalışmalarını sürdürmüştür. Liseyi bitirdikten sonra İstanbul Belediye Konservatuvarı’nda Seyfettin Asal’la keman çalışan sanatçımız, Hukuk Fakültesi’ndeki öğrenciliği sırasında Ferit Alnar’ın yönettiği İstanbul Şehir Tiyatrosu Orkestrası’nda kemancı olarak görev almış, ayrıca 1930-35 yılları arasında Cemal Reşit Rey’in kurduğu ve yönettiği Konservatuvar Orkestrası’nda çalışmıştır. 1935’te ‘Cumhuriyet’ gazetesinin düzenlediği bestecilik yarışmasında ödül alan Bilgen’in 1937-1940 arasında yayımlanan üç Türkü Albümü halkevleri tarafından satın alınmıştır. Türk Halk Havaları adlı albümü ise Paris Konservatuvarı profesörlerinden E. Borrel’in övgüsüyle karşılanmıştır. Türk tadındaki Ilgaz adlı parçasıyla tanınan Samim Bilgen, 1973 yılından başlayarak Sevda Cenap And Müzik Vakfı’nda ‘Danışma Kurulu Üyesi’ olarak yer almıştır. Besteci sahne eserlerinin yanı sıra, şan ve piyano için, solo piyano için parçalar da yazmıştır” (Say, 2005: 217-218).

Bilgen genel olarak yalın, açık ve anlaşılır bir çokseslilik yaklaşımına sahiptir. Türk halk ezgilerinin çokseslilendirilmesinde katı kuralcı olmaktan uzak esnek bir anlayış sergiler. Genel olarak “Batı tekniğiyle yazan bir Türk bağdar” diye nitelendirilirse de o tekniği olduğu gibi uygulamıştan çok, kendine özgü bir uyarlayış ve öze en uygunu bulmaya yönelik bir arayış içindedir. Onun bu özellikleri çoğun eğitim müziği besteleyiş tarzından kaynaklanır (Uçan, 2020: 418).

Eserleri;

Operet:

Kadınlar Mı? Erkekler Mi? (Flüt, Klarnet, İki Keman, Viyolonsel, Piyano), 1932

Bu Yaz Böyle Geçti, 1935

Şan ve Piyano:

Anılar (Piyano İçin Üç Parça “İlgaz, Köye Dönüş, Kadınlar mı? Erkekler mi?”, 1930-1935 (SCA)

Türk Halk Havaları, 1935 (SCA)

Türk Halk Havaları, (SCA)

Halk Türküleri, 1939

Dünden yarına türküler, (SCA)

İki Lied, (Merdiven, Dalgalar) (SCA)

Solo Çalgı:

Nocturne (Piyano) 1980, (SCA)

Ballade (Piyano) 1980, (SCA)

Sahne Müziği:

Othello (Keman, Viyolonsel, Piyano ve Yaylılar) 1930

İlgaz (Yaylılar Orkestrası), 1931

Köye Dönüş (Yaylılar Orkestrası), 1932

Merihden Gelen Telsiz (Keman, Piyano ve Viyolonsel), 1936

Marş:

Vatanım

Gençlik

Okul Gençliğine Sesleniş

Kampçılar

8. Tümen

Yayın:

6 Damla (Çağdaş Çoksesli Türk Müziği Örnekleri; Şan ve Piyano), 2000 (Antep, 2006: 305-306)

### **2.5.2. Kemal İlerici**

Türk Müziğinde çokseslilik yaklaşımlarında uygulanan en önemli yaklaşımlardan biri de Kemal İlerici'nin dörtlü armoni sistemidir. Kemal İlerici'nin ortaya koyduğu bu armoni sistemi ve içerisinde yer alan yeni terimler kabul görülüp uygulanırken bir yandan da eleştiri konusu olmuştur. Günümüzde hala yaklaşımı kullanılan Kemal İlerici genel olarak atonal bir duyuma sahip ya da makamsal ezgilerin duyumunu daha da güçlendirecek bir yaklaşımı ve kuramı ortaya koymuştur.

İlerici, Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi kitabında Türk müziğine ait nazariyat bilgilerine yer vermiş ve hüseyini makamı üzerinden genellemelerde bulunarak kendine ait ve Türk müziğinde kullanılmasını önerdiği bir armoni sistemi geliştirmiştir. İlerici, böyle bir armoni sistemi önermesine neden ihtiyaç duyduğunu şu sözlerle açıklamaktadır:

“Biz, yetersiz bulduğumuz eski anlatış biçimlerini bir kenara iterek, müziğimizin dokusundan, iç yapısını, yapıtlar üzerindeki derin incelemelerle ortaya çıkarmış bulunuyoruz. Dün şöyle idi, yarın böyle olabilir diye, geleceği gösteren yollar da çizmekteyiz. Bir besteci adayı için yapılacak iş, müzik dil örgümüze uygun bir dil kazanmaktadır. Bu da ölçütlerimizin yardımı ile ve müzik biçimlerimize uygun, bütün kurulabilecek bir kolaylık içinde dizilerimizi işleyebilmekle olur. Bu da, ilk önce, yaşama gücü olan, yararlanabileceği dizilerin neler olduğunu; yararlanabilmek için de, bunların nasıl işleneceğini gereği gibi, öğrenmelerine bağlı kalmaktır” (Özdemir, 2017: 3-4).

Kemal İlerici; ‘Bestecimiz ve kuramcımız’ (1910-1986). Geleneksel müziğimiz üzerine geniş bilgisinden yararlanarak geliştirdiği armoni dizgesiyle öne çıkan İlerici, Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi adlı kitabıyla kendisinden sonra gelen besteci kuşağı etkilemiştir. ‘Dörtlü Armoni’ ya da ‘İlerici Dizgesi’ olarak da nitelenen bu sistem, Kemal İlerici’nin eserlerinin teknik gereci olmuştur” (Say, 2005: 125-126).

“1921’de ilkokulu, 1924’te ortaokulu, 1926’da Kastamonu Muallim Mektebi’ni bitiren bestecimiz, altı yıl ilkokul öğretmenliği yapmış, bu yıllarda kendi kendine keman çalışmıştır. Öğretmenlik yaptığı Bolu’ya Mustafa Rahmi Otman’ın gelmesi üzerine ondan teori ve solfej dersleri alan İlerici, 1932’de İstanbul’a atanınca Belediye Konservatuvarı’na girmiş, Ferit Alnar’ın armoni öğrencisi olmuştur. Alnar’ın Ankara’da görev alması üzerine 1934-36 yılları arasında Adnan Saygun ile armoni çalışan ve 1938’de başkente giderek Ankara Devlet Konservatuvarı’na giren bestecimiz, yeniden Alnar’ın öğrencisi olmuştur. Bu yıllarda ikinci kez askere alınan İlerici, askerlik dönüşünde Saygun’la kompozisyon çalışmıştır. 1945’de konservatuvarın kompozisyon bölümünü bitiren sanatçı, okulda bir süre stajyer öğretmenlik yapmış, 1949’da Ankara’daki Atatürk Lisesi’ne müzik öğretmeni olarak atanmıştır. 1953 yılında bilgi ve görgüsünü geliştirmek üzere bir yıl için Fransa’ya gönderilen Kemal İlerici, Türk Müziği makamsal sisteminden yola çıkarak uzun yıllar



çalıştığı armoni kavrayışını öğrencilerine verdiği özel derslerle yaymaya çalışmış, eserlerini de kendisinin geliştirdiği bu dizge uyarınca bestelemiştir” (Say, 2005: 125-126).

“Kemal İlerici’nin Hüseyini makamı dizisinin ses ilişkilerine dayanarak kurallaştırıp düzenleştirdiği ve Türk müziği için genelleyerek geliştirdiği bir armoni önermesi, öte yandan geleneksel Türk müziğine ilişkin bazı geleneksel bilgilerin verildiği bir müzik kuramı kitabı olarak tanıtılabilir. Bu kitap yayınlanmadan önce içerdiği armoni konularının Türkiye’de çeşitli müzisyenlere açıklanmaya çalışıldığı; 1953-54 döneminde Fransa’daki bazı müzisyenlere inceletilerek kitapla ilgili yazılı görüşler alındığı; Fransa’da kitaba konu olan armoni düzeneğine ilişkin bir özetin Aralık 1954’de yayınlandığı; Türkiye’de 1960’lı yıllarında başında yayınlanmakta olan opus dergilerinde İlerici’nin armoni düzeneğine ilişkin temel ilkelerle ilgili çeşitli makaleler yazdığı bilinmektedir” (Sağlam, 2001: 31).

Kemal İlerici’nin ortaya koyduğu armoni düzeneğine ilişkin önermesinin, bir yönüyle Türk müziğinde 3. boyut uygulamalarına yeni bir soluk getirdiği ve çokseslendirme tekniğinin sayıca artmasından dolayı yararından söz edilebilir. Öte yandan aynı kuramın Türklere özel bir armoni olam özelliğiyle çok kişisel, dar, sınırlı ve kısıtlayıcı yaklaşımıyla yaratıcılığı engeller bir işlev üstlenmesinden de kaygı duyulmaktadır (Sağlam, 2001: 34-35).

Eserleri;

Orkestra:

Köyümde (Küçük Suit), 1945

Yurt Renkleri (Pastoral Fantezi), 1950

Bizden Birkaç Renk (Yaylı Çalgılar), 1952

Mehmetle Söyleşiler “Oda Orkestrası İçin Süt”, 1962-1969

Duygu Demeti, 1971

Dilek Kızıma, 1974

Solo Çalgı ve Orkestra:

Efe Kapsrisi (Viyolonsel ve Orkestra), 1967

Obua ve Orkestra İçin Konçerto, 1970

Oda Müziği:

Yaylı Çalgılar Kuarteti (Hüseyini), 1943 (MK)

Maya (Obua, Piyano), 1948  
Hüseyini Saz Semaisi ve İki Türkü (Yaylı Çalgılar Dörtlüsü), 1951  
Uzunhava (Keman, Piyano) 1952  
Oy Dağlar (Korno, Piyano), 1973  
Obua ve İngiliz Kornosu İnkilemesi, 1974  
İki Dost (İki Keman), 1980

#### Solo Çalgı

Dilek Kızıma (Piyano), 1960-1964  
Ülkü'ye Serçe Kardeşten Armağanlar (Piyano), 1967  
Benim Kırlarım (Flüt), 1969  
Yurdumdan Sesler (Keman), 1970

#### Koro

Karma Koro için Beş Parça 1948-1949  
Kozanoğlu Halk Türküsü "İki Ses İçin", (HÜ)  
Yayın  
Türk Müziği ve Armonisi, Milli Eğitim Bakanlığı, Ankara, 1970 (MK)  
Çoksesli Türk Ses Dili  
İş Halinde Üçlü Sistem Armoni (Bilkent) (Antep, 2006: 439-440)

### 2.5.3. Veysel Arseven

"Müzik eğitimcisi, halk müziği araştırmacısı ve müzik yazarımız (1919-1977). Gagavuz Türklerinden olan Arseven'in asıl adı Vasili Öküzcü'dür. 1938'de Türkiye'ye yerleşen sanatçımız İstanbul'da Öğretmen Okulu'nu bitirdikten sonra Gazi Eğitim Enstitüsü Müzik Bölümünde öğrenim yapmış, piyanist ve eğitimci Eduard Zuckmayer'in öğrencisi olarak yetişmiştir. 1946-48 yılları arasında Trabzon'da Beşikdüzü Köy Enstitüsü'nde, daha sonra Anadolu'nun çeşitli okullarında müzik öğretmeni olarak görev alan eğitimcimiz, bu dönemde sürdürdüğü folklor araştırmalarıyla tanınmıştır. 1974 yılından öldüğü yıla kadar Gazi Eğitim Müzik Bölümü'nde öğretmenlik yapan sanatçımız folklorcu ve müzik yazarı yönüyle 500'den fazla makalesi yayımlanmıştır. Eğitsel özellikte orkestra parçaları da besteleyen Veysel Arseven, folklor konularındaki araştırmalarının bir bölümünü kitaplarında toplamış, ayrıca müzik eğitimi üzerine ders kitapları yazmıştır" (Say, 2005: 104).

“2003 yılında Gagavuzya’da “Veysel Arseven’i Anma Konferansı” düzenlenmiş, bu toplantıda bir araştırmacımızın folklorla ilgili bir kısım yazıları Stepan Bulgar’ın edisyonuyla Veysel Arseven: Gagavuz Kompozitörü, Müzikoloğu ve Folklorcusu başlığı adı altında TÜRKSOY Genel Müdürlüğü ve Gagavuz Yeri Kültür Dairesi Başkanlığı tarafından yayımlanmıştır” (Say, 2005: 104).

“Kitapları; Karadeniz Bölgesi Halk Türküleri (1948); Öğretmen Okullarında Müzik Eğitimi I (1956); Çoksesli Halk Türküleri (1957); Öğretmen Okullarında Müzik Eğitimi II (1958); Ortaokullarda Müzik Eğitimi II (1961); Ortaokullarda Müzik Eğitimi III (1961); Açıklamalı Türk Halk Müziği Kitap ve Makaleler Bibliyografyası (1969)” (Say, 2005: 104).

“Bu konunun, polemik ve tartışmaya ne kadar elverişli olduğunu yakından bilenlerdeniz. T.F.A. ile daha başka dergilerde çıkan bu mealdeki yazıların nasıl bir mecraya döküldüğünü ve çıkmaza vardığını hatırlıyoruz. Sonucun ne olduğu da meydanda. Burada, halk müziğinde çok seslilik var mı? Yok mu? Davasını ele alacak olursak, sonuç herhalde daha önceki tartışmalardan farklı olmayacak ve belki de birkaç kişinin kalbinin kırılmasıyla bitecektir. Bu işte var diyenler de, yok diyenler de haklı çıkabilir kendilerince. Çünkü konuyu pekleştirecek bol ve kuvvetli delil ve örnekler yok önümüzde. Tek tek ve yetersiz örnekler ise davayı kesin olarak ispat edemez. Olsa olsa böyle bir davanın varlığını gösterebilir ancak. Kanaatimizce bu yolda daha ciddî, daha ağırbaşlı, daha geniş ve daha bilimsel inceleme ve derlemelere ihtiyacımız var” (Bulgar, 2004: 73).

“Biz, halk müziğinde çok seslilik problemini başka bir açıdan ele alacağız. Var mı, yok mu? değil de, olabilir mi? Olursa, nasıl yapılmalı, yahut da yapılıyorsa, şimdiye kadar neler yapıldı?” (Bulgar, 2004: 73).

Her şeyden önce çok seslilik işi, bir sanat ve sanatçı işidir. Bunu peşin ve itirazsız kabul edelim. Bugün gıpta ile dinlediğimiz, hatta biraz da kıskandığımız Batının çok sesli sanat eserleri de gökten zembille inmedi elbet. Bunlar uzun ve yorucu çalışmaların, bitmeyen araştırma ve incelemelerin elle tutulur sonuçlarıdır. Çok seslilik anlayışı devirlere, toplumsal şartlara ve hatta sanatçıların kişisel bilgi ve yaratma güçlerine göre daima değişmiş ve yepyeni fonksiyonlar yüklenerek bugünkü seviyesine ulaşmıştır.

Günümüzde, sadece bir tek sanatçının eserlerinin çok seslilik yönünden incelenmesi, ciltler dolusu kitabın yazılmasına sebep olabiliyorken, nasıl olur da, bu kadar çetin bir işi ciddi delillere dayandırmadan, salt bilgiçlik taslamak için tartışma konusu yapabiliriz? (Bulgar, 2004: 73).

“Batı müziği de IX. yüzyıla kadar tek sesli idi. Sonra ihtiyaç duyulmuş; mevcut bir melodinin altına veya üstüne bir ikinci, üçüncü ve daha fazla sesler eklemeyi düşünmüşler. Ama bunu düşünen halk veya halk sanatçısı değil, sanatçı yaratışlı birkaç kişidir. Onun için çok seslilik bir sanat ve sanatçı işidir” (Bulgar, 2004: 73-74).

“Onlar bu işi nasıl yapmışlar? Türk halk müziğinde çok seslilik davasına rahatça nüfuz edebilmemiz için, bunu kısaca da olsa gözden geçirmemiz lâzım. İlk çok seslilik hareketlerine, İtalya'da organım adı ile rastlıyoruz. 840-930 yılları arasında yaşamış olan Hucbald yeni polifoni (çok seslilik) üzerine, oldukça ciddi bir teori hazırlamıştı. Daha sonraları ise Guy d'Arezzo (995-1050), müzik hakkındaki birçok teorileri yanında, organum'un prensiplerini tespit eden yazmalar bırakmıştır. Bunların teorilerinin temeli şu idi: ilk denemelerinde, her iki ses, sesdaş olarak başlar, üst parti melodik bir yürüyüş gösterirken, alt parti aynı derecede devam eder. İki ses arasında bir dörtlü aralığı meydana gelince, her iki parti paralele dörtlüler halinde inkişaf eder, sonunda eser; gene sesdaş olarak biterdi. Eserlerin."> sonunda henüz kadansı fikri yoktur” (Bulgar, 2004: 73-74).

## **2.6. Yatay ve Dikey Çokseslilik**

“Çokseslilik, aynı anda tınlayan seslerin, belli bir amaca yönelik olarak ve zamanla değişen görüşlere göre bir düzen içinde kaynaşmasıdır” (Cangal, 1988: 147).

Kontrpuan ve armoni arasındaki farkları Lavignac şöyle açıklamıştır:

“Teknik noktai nazardan armoni ile kontrpuan arasındaki en büyük fark şudur ki, armoni akorlara ve bunların arasındaki terekkuplere istinat eder. Halbuki kontrpuan iptidaî bir noktadan başlayarak ikişer ikişer, üçer üçer, ilâh... toplanmış grup halindeki notların doğurduğu bütün terkipleri nazarı itibara alır. Bunun içindir ki kontrpuan ismini

(Punctum contra punctum) yani (Noktaya karşı nokta) demekten alır. Burada noktadan maksat (Not) manâsıdır” (1939: 237).

## 2.7. Armoni

“Bir tonun üç temel uygusu, eksen, alt-çeken, uyguları, müzik deviniminin yerleştiği bir temel meydana getirirler” (Usmanbaş, 1974: 1).

“Bu uyguların birbirine bağlanması genellikle diatonik aralıklarla olduğu gibi kromatik aralıklarda da olur” (Usmanbaş, 1974: 1).

“Bir müzik cümlesinin armoni bakımından böyle bir çekirdeği üzerine uyguların seslerine bitişik komşu seslerle geçit ve işlemler yapılabilir” (Usmanbaş, 1974: 1).

“Bugün ‘geleneksel armoni’ olarak nitelenen ve özellikle klasik çağ (1750- 1820) ile romantik çağda (1810-1900) egemen olan çokseslendirme yön teminin ilk örnekleri barok çağın başlangıcı sayılan 1600 yıllarına kadar uzanmaktadır” (Cangal, 2010: 13).

Rönesans (1450-1600) ve barok (1600-1750) çağın en önemli çokseslendirme yöntemi olan “kontrapunt”taki “yatay çokseslilik” örgüsüne karşıt olarak, aynı anda tınlayan seslerin “dikey”ilişisine dayanan armonik çokseslendirme, bütün barok çağ boyunca kontrapuntla yan yana (kimi zaman da iç içe) kullanılmış olmasına karşın, kullanılan yöntemin teknik yanı ile ilgili yazılı açıklamalar “ilk kez 1722 yılında Rameau\*\* tarafından yapılmış”, konunun teknik yanını ifade eden ‘armoni bilgisi’ terimide “bilindiği kadarıyla ilk kez G.A. Sorge’nin ‘Armonik Özet ya da Armoni Bilgisi’ (Compendium harmonicum oder... Lehre von de Harmonie, 1760) başlıklı kitabında kullanılmıştır.” Böylece, pratikteki armonik çokseslendirme, müzik yaşamına girişinden yaklaşık yüzü aşkın yıl sonra belirli bir kurama bağlanmaya başlamış ve Rameau’nun 1722 yılından başlayan kuramsal açıklamalarını öteki kuramcıların açıklamaları izlemiştir. “Bununla birlikte bu kuramsal açıklamaların hiçbiri 19. yüzyılın ikinci yarısında yazılanlara benzetilmemelidir. Çünkü daha önce yazılanların çoğu ‘Generalbas Bilgi si’ile ilintisini sürdürmüş olup (örn. J. Drechster’in 1816’da yayımlanmış olan ‘Harmonie und Generalbasslehre’si), uygulamadaki armoni olgu suna değindikleri oldukça az yerde bile,

verdikleri bilgiler yalnızca dikey çokseslendirme ile sınırlandırılmamıştır” (Cangal, 2010: 13).

## **2.8. Kanon**

Polifoni: Yatay çoksesliliği niteleyen kontrpuan ile eş anlamlı olarak kullanılır. İki veya daha fazla melodinin kendi bağımsız yolunda belirli kurallara göre ilerleyerek birliktelik oluşturması (Say, 2002: 432).

Usmanbaş’ın yatay çokseslilikte önemli bir yeri olan kanon ile ilgili açıklamaları şöyledir: “Kanon baştan sona dek taklitli bir yapı yöntemidir; daha önce görülen biçimlerde olduğu gibi (Envansiyon, Füg) bu taklid zorunluğu salt ‘Sergi’ bölmesine bağlı kalmaz, bütün bölme ya da kesit boyunca, dahası bütün parça boyunca sürer” (1974: 195).

## **2.9. Çalgı Eğitimi**

“Çalgı eğitimi, çalgıyla ilgili karmaşık davranışların öğretilmesi ve bu davranışların beceriye dönüştürülmesi işidir” (Çilden, 2001: 27-30).

## **2.10. Kontrbas**

Türk Dil Kurumu sözlüğüne göre kontrbas “keman türünden, en kalın sesli yaylı saz” biçiminde tanımlanmıştır (www.tdk.com.tr). İngilizce “Double Bass”, İspanyolca “Contrabajo”, İtalyanca “Contrabasso”, Fransızca “Contrebasse” ve Almanca “Kontrabas” olarak adlandırılan bu kelimenin Türkiye’ye gelen ilk kontrbas eğitimcilerinin Alman olduğu düşünüldüğünde Türkçeye Almancadan geçtiği söylenebilir (Kömürcü, 2004: 9).

“Kontrbas çalmak için uzun boylu olmak, vücutça kuvvetli bulunmak, ve sağlam bir ele ve birbirinden ayrılmış parmaklara malik olmak iyidir. Bununla beraber, kontrbas çalanlarda orta boylular vardır ki cüsseli olan sazlarını pek ala çalabilirler. Fakat kısa boylu olmamak daha iyidir. Çünkü bu küçüklük nisbetsiz bir şekilde göze çarpar, ve komik bir manzara hasıl olur. Bundan başka çalabilmek noktai nazarından kısa boylu olmak hakikaten sıkıcı bir şey olur” (Lavignac, 1939: 128-129).

“On altı yaşından evvel bu sazın çalınmasına başlanırsa, bu yaşta lâzım gelen kuvvetin henüz mevcut bulunmamasında korkulur, yirmi ve yirmi iki yaşlarında da vücutça uysallık bulunamayacağı için, başlamak hususunda çok geç kalınmış olur. Çok lüzumlu olduğu kadar çok ta nankör olan bu sazın öğrenilmesine bu iki yaş arasında başlanmalıdır. Bu bir nankör sazdır demiştik. Çünkü çalındığı zaman kendisi üzerine (bravo) lar celbetmez. Eşi bulunma-yan enerjik ve kalın sesile kontrbas bir beraberlik sazıdır. Alâmeti mahsusâsı başkaları hesabına çalışmaktır. Bu sazın öğrenilmesi hemen hemen tamam ile maddîdir ve belki de bir üslubu olmayan ve kendisini yalnız başına sevdirmeyen yegâne sazıdır” (Lavignac, 1939: 129).

“(Gevaert) diyor ki: Kontrbasın kırımları üzerinde çalındığı zaman çıkardığı sesler birbirinden iyi fark olunamazlar. İnsan sesinin hududu haricinde kalan bütün sazlar gibi Kontrbas ta şivelerini anlatmağa kadir değildir. Kontrbas viyolonselın söylediği şeylere bir vüsat vermekle iktifa eder” (Akt. Lavignac, 1939: 129).

“Kontrbasın rolü nisbeten siliktir. Bununla beraber orkestrada fevkalâde mühim bir rolü vardır. Başlıca meziyetleri: kuvvet, sertlik, doğruluk, bazan çabukluk, işte hepsi bundan ibarettir. Günde üç veya dört saat çalışılarak bu saz süratle öğrenilebilir” (Lavignac, 1939: 129).

## **2.11. Kontrbas için Eser Yazmış Çağdaş Türk Müziği Bestecileri**

\* Turgay Erdener (Gümüşhane, 15 Haziran 1957)

-Sait Faik'ten Dört Hikaye, orkestra eşlikli solo kontrbas eseri, (1990).

-Metamorphosis, piyano eşlikli solo kontrbas eseri, (1984).

-Turuncu Gözyaşı Damlası, piyano eşlikli solo kontrbas eseri, (1977).

\* Erdal Tuğcular (Kars, 1 Mayıs 1960)

-Colours From Anatolia (Anadolu'dan Renkler), piyano eşlikli solo kontrbas eseri, (2006).

\*Ertuğrul Oğuz Fırat (Malatya, 1 Şubat 1923)

-Op.68 Nice Seslerden Sonra, piyano eşlikli solo kontrbas eseri, (1982).

\* Server Acim (İstanbul, 22 Nisan 1961)

-Op.1 Minyatürler, piyano eşlikli solo kontrbas eseri, (1987). 3 Minyatür No:1, dört kontrbas için eser.

\* Mahir Cetiz (Ankara, 8 Temmuz 1977)

-A-Scape, solo kontrbas eseri.

\* Necdet Levent (İstanbul, 26 Aralık 1923)

-Kontrbas Trio No:2, üç kontrbas için eser.

\* Tolga Tüzün (12 Nisan 1971, İstanbul)

-Metathesis, iki kontrbas ve elektronik aygıt için eser.

\* Aydın Esen (İstanbul, 12 Mayıs 1962)

-Derin (Deep), piyano/orkestra eşlikli solo kontrbas eseri, 1980.

\* Mehmet Aktuğ (İstanbul, 30 Mayıs 1959)

-5 Minyatür, piyano eşlikli solo kontrbas eseri, (2005).

\* Yiğit Kolat (Ankara, 9 Ocak 1984)

-Horon, piyano eşlikli solo kontrbas eseri, (2003).

Görüldüğü gibi kontrbas için eser yazmış bestecilerimizin çoğunluğu 1950 ve sonrası doğmuş bestecilerimizdir (Akkor, 2009: 19-20).

## **2.12. Kontrbas ve Piyano/Orkestra Eşlikli Eserler**

\* Erdal Tuğcular, “Colours From Anatolia (Anadolu’dan Renkler)”, piyano eşlikli, (2006). (Bu eser tezin anket çalışması tamamlandıktan sonra araştırmacıya ulaşmış olduğu için, görüşme sorularına dahil değildir, repertuar bilgisini vermek açısından eklenmiştir).

\* Aydın Esen, “Deep”, piyano/orkestra eşlikli, (1987).

\* Ertuğrul Oğuz Fırat, Op.68 “Nice Seslerden Sonra”, piyano eşlikli, (1982).

\* Mehmet Aktuğ, “5 Minyatür”, piyano eşlikli, (2005).

\* Server Acim, Op.1 “Minyatürler”, piyano eşlikli, (1987).

\* Turgay Erdener, “Sait Faik’ten Dört Hikaye”, orkestra eşlikli, (1990).

\* Turgay Erdener, “Metamorphosis”, piyano eşlikli, (1984).

\* Turgay Erdener, “Turuncu Gözyaşı Damlası”, piyano eşlikli, (1977).

\* Yiğit Kolat, “Horon”, piyano eşlikli, (2003).



### **2.13. Oda Müziği Eserleri**

\* Server Acim, Esra Gül Atalay ve Volkan Orhon'a ithafen yazılmış "Duality", iki kontrbas için, (2009). (Bu eser tezin anket çalışması tamamlandıktan sonra araştırmacıya ulaşmış olduğu için, görüşme sorularına dahil değildir, repertuar bilgisini vermek açısından eklenmiştir).

\* Tolga Tüzün, "Metathesis", iki kontrbas ve elektronik aygıt için, (2006).

\* Necdet Levent, "Kontrbas Trio No:2", üç kontrbas için.

Dört Çalgı İçin Oda Müziği Eserleri

\* Server Acim, "3 Minyatür No:1", dört kontrbas için.

### **2.14. Güzel Sanatlar Liseleri**

Güzel sanatlar liseleri "güzel sanatlara yönelik programlar uygulanan yüksek öğretim kurumlarının buldukları yerler tercih edilmek suretiyle, güzel sanatlar faaliyetlerine elverişli yerlerde açılan ortaöğretim kurumlarıdır. Milli Eğitimin Genel Amaç ve Temel İlkelerine uygun olarak; a) Güzel Sanatlar alanında ilgi ve yetenekleri olan öğrencilerin eğitimlerini sağlamak; b) Öğrencileri araştırmacı ve geliştirici çalışmalara yönlendirmek, yetenekleri doğrultusunda seçenekli, bağımsız, doğru yorum ve uygulamalar yapabilecek kişiler olarak yetiştirmek; c) Öğrencilerin millî ve milletler arası, tarihi ve yeni sanat eserlerini tanımaları ve anlamalarına yardımcı olmak amacıyla ilk kez 1989-1990 öğretim yılında İstanbul'da Bakanlığımızın Orta Öğretim Genel Müdürlüğüne bağlı olarak açılmıştır" (Yıldız, 1996: 27).

### **2.15. Ülkemizde Kontrbas Eğitimi**

Ülkemizde; Heinz Fromme (Ankara) ve Curt Wallner (İzmir) le başlayan kontrbas eğitimi Tahir Sümer, Melih Balçık, Engin Babahan, Saim Akış, Numan Pakdemir, İbrahim Akış, Osman Mumcu, Alper Müfettişoğlu, Anatoly Bodnar, Özgür Akkor gibi pek çok eğitimci ve sanatçı ile süregelmiştir. Bugün geleneksel konservatuvarlar yanında EFGSEBMEABD ve güzel sanatlar liseleri eğitiminde de kontrbas dersi yürütülmektedir.

“Turgay Erdener, Ertuğrul Oğuz Fırat, Server Acim, Erdal Tuğcular, Mahir Çetiz, Necdet Levent, Tolga Tüzün, Aydın Esen, Mehmet Aktuğ, Yiğit Kolat gibi bestecilerin kontrbas için eser ürettikleri bilinmektedir. Eserlerin; solo, orkestra eşlikli solo, piyano eşlikli solo, üç kontrbas için, iki kontrbas için yazıldıkları belirlenmiştir” (Akkor, 2009: 20-25).

Yine belirtmekte fayda vardır ki; gerek besteci sayısı gerekse üretilen eser sayısı oldukça azdır. Türkülerden yararlanılarak eğitim materyali amaçlı eserlerin kontrbas eğitiminde niteliği artıracağı düşüncesi bu araştırmanın gerekliliğini artırmaktadır.

## 2.16. İlgili Yayın ve Araştırmalar

Kontrbas alanında yapılan lisansüstü tez sayısı 43 olarak görülmektedir. İlki, 2002 yılında yapılan tezlerin 36 tanesinin yüksek lisans, 1 tanesinin doktora ve 6 tanesinin sanatta yeterlik tezi olduğu gösterilmiştir. (31 Mayıs 2023 tarihine kadar). Bu tezlere; ulusal tez merkezinden “kontrbas” anahtar kelimesi ile arama yapılarak ulaşılmıştır. Tezlerle ilgili künye bilgileri tablo 1’de sunulmuştur. Tabloda tezler geçmişten günümüze doğru sıralanmıştır.

Tablo 1

Kontrbas alanında yapılan lisansüstü tezler

	Tez Adı	Türü	Yılı	İzin Durumu	Araştırma Modeli
1	Kontrbasın tarihsel gelişiminde Giovanni Bottesini	Sanatta Yeterlik	2002	İzinsiz	Tarama
2	Kontrbas dersi uygulamalarının hedefler düzeyinde incelenmesi: Bir taslak önerisi	Yüksek Lisans	2004	İzinli	Tarama
3	Türkiye'deki Anadolu Güzel Sanatlar Liseleri'ndeki kontrbas eğitiminin incelenmesi	Yüksek Lisans	2005	İzinsiz	Tarama
5	Kontrbasın yapısı ve tarihsel gelişimi	Yüksek Lisans	2006	İzinli	Tarama
6	Kontrbas repertuvarında uyarlamaların yeri ve önemi	Yüksek Lisans	2008	İzinli	Tarama
7	Giovanni Bottesini si minor konçertosunun form analizi ve icra yönünden incelenmesi	Yüksek Lisans	2008	İzinli	Tarama
8	Konservatuvarlarda verilmekte olan kontrbas eğitiminde çağdaş Türk kontrbas müziği eserlerinin yeri ve değerlendirilmesi	Yüksek Lisans	2009	İzinli	Tarama ve Deneme
9	Kontrbasın icrasında yeni sol el teknikleri	Sanatta Yeterlik	2010	İzinli	Deneme

10	Giovanni Bottesini'nin Si Minör Kontrabas Konçertosu'nun teknik ve yorum açısından incelenmesi	Yüksek Lisans	2011	İzinli	Tarama
11	Orkestranın evrim sürecinde Kontrbas'ın işlevsel gelişimi	Yüksek Lisans	2011	İzinli	Tarama
12	Domenico Carlo Maria Dragonetti'nin La Majör kontrbas konçertosunun formal analiz ve icra açısından incelenmesi	Yüksek Lisans	2011	İzinli	Tarama ve Deneme
13	Solo kontrbasın gelişim süreci	Yüksek Lisans	2012	İzinli	Tarama
14	Domenico Dragonetti La Majör Kontrabas Konçertosu'mun incelenmesi	Yüksek Lisans	2012	İzinli	Tarama
15	Kontrbas tutuş ve çalış tekniklerinin ses üzerindeki etkileri	Sanatta Yeterlik	2012	İzinli	Tarama
16	Viyana klasik döneminde kontrbas çalgısının yeri	Yüksek Lisans	2012	İzinli	Tarama
17	Edouard Nanny kontrbas etüt kitabının tekniksel analizi	Yüksek Lisans	2013	İzinli	Tarama
18	Cumhuriyet Dönemi sonrası Türk müziği kontrbas icracıları	Yüksek Lisans	2014	İzinli	Tarama
19	Carl Ditters von Dittersdorf'un 2 No.lu Mi Majör Kontrabas Konçertosu	Yüksek Lisans	2014	İzinli	Tarama
20	Paul Hindemith kontrbas sonatının analizi	Yüksek Lisans	2014	İzinli	Tarama
21	18. ve 19. yüzyılda kontrbasın İtalya, Almanya ve Avusturya'daki sanatsal gelişiminin tarihsel açıdan incelenmesi	Yüksek Lisans	2015	İzinli	Tarama
22	Türkiye'de mesleki müzik eğitimi kurumlarında verilen kontrbas eğitimi üzerine bir inceleme	Yüksek Lisans	2017	İzinli	Tarama
23	Türkiye'de kontrbas konusunda yazılmış lisansüstü tezler üzerine bir çalışma	Yüksek Lisans	2017	İzinli	Tarama
24	Lajos Montag Kontrabas metodu'nun (1) teknik açıdan incelenmesi	Yüksek Lisans	2018	İzinli	Tarama
25	Paul Hindemith'in hayatı ve Op.9 No'lu Kontrabas sonatının incelenmesi	Yüksek Lisans	2018	İzinli	Tarama
26	Viyolanın kontrbasa evrilirken geçirdiği yapısal ve sanatsal gelişim sürecinin incelenmesi	Doktora	2018	İzinli	Tarama
27	Devlet konservatuvarları kontrbas sanat dalı lise ve lisans öğrencileri için orkestra repertuarı ders içeriği ve uygulama önerisi	Yüksek Lisans	2018	İzinli	Tarama
28	Caz tarihinde önemli kontrbasçılar	Yüksek Lisans	2018	İzinli	Tarama
29	Modern dönem İtalyan bestecilerinin kontrbas eserleri ve kontrbas eğitimine katkıları	Yüksek Lisans	2018	İzinli	Tarama
30	Kontrbas çalmaya yeni başlayanlar için sağ el ve sol el teknikleri, duruş pozisyonları, metod ve egzersiz önerileri	Sanatta Yeterlik	2019	İzinli	Tarama
31	Elektrik bas gitarın çağdaş klasik müzikteki yeri, icrateknikleri ve notalama yöntemleri	Yüksek Lisans	2019	İzinli	Tarama
32	Miles Davis: Kind of Blue albümü ve önemi	Yüksek Lisans	2019	İzinli	Tarama
33	Domenico Dragonetti'nin No.3 Kontrbas Konçertosu'nun analizi	Yüksek Lisans	2019	İzinli	Tarama
34	Giovanni Bottesini'nin fa diyez minör kontrbas konçertosunun incelenmesi	Yüksek Lisans	2019	İzinli	Tarama
35	J. S. Bach'ın solo viyolonsel için 1. süitinin kontrbas için düzenlemelerinin incelenmesi	Yüksek Lisans	2019	İzinli	Tarama

36	Caz müziğinde kontrbasın kullanımı ve gelişimi	Yüksek Lisans	2019	İzinli	Tarama
37	Kontrabas için yazılmış çağdaş dönem eserlerinin üslup, kontrabas çalma teknikleri ve kontrabas eğitimi açılarından incelenmesi	Sanatta Yeterlik	2020	İzinli	Tarama
38	Yaylı çalgıların ses kayıt sürecinin incelenmesi	Yüksek Lisans	2020	İzinli	Tarama
39	Barok Çağdan günümüze kadar kontrbasın gelişimi ve önemi	Yüksek Lisans	2020	İzinli	Tarama
40	Eduard Tubin kontrabas konçertosu ve icrasındaki zorluk dereceleri'nin ölçümü	Sanatta Yeterlik	2021	İzinli	Tarama ve Deneme
41	Nino Rota'nın hayatı ve 'Divertimento Konçertant' başlıklı eserinin kontrabas repertuvarına katkısı	Yüksek Lisans	2021	İzinli	Tarama
42	Nino Rota'nın 'Kontrabas ve Orkestra için Divertimento Konçertant' başlıklı eserinin müzikal ve teknik açıdan incelenmesi	Yüksek Lisans	2021	İzinli	Tarama
43	Türkiye'de yaylı çalgılar alanında yazılan lisansüstü tezlerin incelenmesi	Yüksek Lisans	2021	İzinli	Tarama

Kontrbas alanında yapılan lisansüstü tez sayısı 43'tür. Bu tezler tablo 1'de geçmiştten günümüze doğru sıralanmıştır.

Tablo 2

Tezlerin türlerine göre dağılımı

Yüksek Lisans Tezi	Doktora Tezi	Sanatta Yeterlik Tezi	Toplam
36	1	6	43

Kontrbas alanında yapılan tezlerin 36'sı yüksek lisans, 1'i doktora, 6'sı ise sanatta yeterlik tezi olarak gözükmektedir.

Tablo 3

Tezlerin izin durumuna göre dağılımı

İzin Durumu	Yüksek Lisans	Doktora	Sanatta Yeterlik	Toplam
İzinli	35	1	5	41
İzinsiz	1	-	1	2
Kısıtlı	-	-	-	-
Toplam	36	1	6	43

Tezlerin türlerine göre yüksek lisans izinli tez sayısının 35 izinsiz 1 ve toplamda 36, doktora izinli tez sayısının 1, sanatta yeterlik izinli tez sayısının 5 izinsiz 1 ve toplamda 6

olduğu genel toplamda izinli tez sayısının 41, izinsiz tez sayısının ise 2 olduğu saptanmıştır.

Tablo 4

Tezlerin üniversite ve enstitü bünyesinde türlere göre dağılımı

Üniversite Adı	Yüksek Lisans Tezi	Doktora Tezi	Sanatta Yeterlik Tezi	Toplam	Genel Toplam
Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü	2	-	-	2	2
Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü	1	-	1	2	2
Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü	1	-	-	1	1
Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü	1	-	-	1	1
Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü	2	-	-	2	2
Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü	2	-	-	2	2
Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü	3	-	-	3	3
Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü	3	-	1	4	4
Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü	1	-	-	1	1
İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü	3	-	3	6	6
Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü	8	-	-	8	8
Uludağ Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü	1	-	-	1	1
Trabzon Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü	1	-	-	1	1
Yaşar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü	1	-	-	1	1
Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü	5	1	1	7	7
Yüzüncü Yıl Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü	1	-	-	1	1
<b>TOPLAM</b>	<b>36</b>	<b>1</b>	<b>6</b>	<b>43</b>	<b>43</b>

Kontrbas alanında yapılan tezlerin üniversite ve enstitü bünyesinde türlere göre dağılımı detaylı bir şekilde Tablo 4'te verilmiştir.

Tablo 5

Tezlerin enstitülere göre dağılımı

Enstitü	Yüksek Lisans	Doktora	Sanatta Yeterlik	Toplam
Eğitim Bilimleri Enstitüsü	5	-	-	5
Sosyal Bilimler Enstitüsü	22	1	4	27
Güzel Sanatlar Enstitüsü	8	-	2	10
Lisansüstü Eğitim Enstitüsü	1	-	-	1
<b>Toplam</b>	<b>36</b>	<b>1</b>	<b>6</b>	<b>43</b>

Tezlerin enstitülere göre dağılımına bakıldığında 5 Eğitim Bilimleri, 27 Sosyal Bilimler, 10 Güzel Sanatlar ve 1 tezinde Lisansüstü Eğitim Enstitüsünde tamamlandığı görülmektedir.

Tablo 6

Tezlerin yıllara göre dağılımı

Yapılan Tarih	Yüksek Lisans	Doktora	Sanatta Yeterlik	Toplam
2002	-	-	1	1
2003	-	-	-	-
2004	1	-	-	-
2005	1	-	-	1
2006	2	-	-	2
2007	-	-	-	-
2008	2	-	-	2
2009	1	-	-	1
2010	-	-	1	1
2011	3	-	-	3
2012	3	-	1	4
2013	1	-	-	1
2014	3	-	-	3
2015	1	-	-	1
2016	-	-	-	-
2017	2	-	-	2
2018	5	1	-	6
2019	6	-	1	7
2020	2	-	1	3
2021	3	-	1	4
<b>Toplam</b>	<b>36</b>	<b>1</b>	<b>6</b>	<b>43</b>

Tezlerin yıllara göre dağılımı geçmişten günümüze doğru sıralanmıştır. 2019 yılında kontrabas alanında 6 tezin yapılmış olması dikkat çekicidir.

Tablo 7

Tezlerin anabilim / anasanat dallarına göre dağılımı

Anabilim / Anasanat Dalı	Yüksek Lisans	Doktora	Sanatta Yeterlik	Toplam
Müzik Öğretmenliği/ Eğitim	-	-	-	-
Müzik	36	1	6	43
<b>Toplam</b>	<b>36</b>	<b>1</b>	<b>6</b>	<b>43</b>

Tezlerin tamamının Müzik Anasanat Dallarında yapıldığı görülmektedir.

Tablo 8

Tezlerin araştırma modeline göre dağılımı

Araştırma Modeli	Yüksek Lisans	Doktora	Sanatta Yeterlik	Toplam
Tarama	32	1	4	38
Deneme	-	-	1	1
Karma (Tarama ve Deneme)	2	-	1	3
İzni Olmayan	1	-	1	2
<b>Toplam</b>	<b>35</b>	<b>1</b>	<b>7</b>	<b>43</b>

Tezlerin araştırma modellerine bakıldığında 38 tezin tarama modelinde, 1 tezin deneme modelinde, 3 tezin karma modelde yapıldığı görülmektedir. 2 tezin yayınlanma izni olmadığı için modellerine de ulaşamamıştır.

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### MATERYAL YÖNTEM

Bu bölümde araştırmanın yöntemi, evren örnekleme ve veri toplama yöntemleri detaylı bir şekilde ele alınmıştır.

“Yöntem kısaca, problemi çözmek üzere araştırmada takip edilecek usul ve yoldur. Araştırmacı, yapacağı araştırmanın türüne göre, bilgi kaynaklarına nasıl ulaşacağını, bilgileri nasıl bir sistem içinde toplayıp tasnif edeceğini, verileri elde etmede, onlardan sonuç çıkarmada hangi teknikleri kullanacağını hangi blok sonuçları birbirleri ile karşılaştıracağını ayrıntıları ile projenin bu kısmında belirtir” (Cebeci, 2010: 48).

Araştırma tarama modelini esas almaktadır. Bir durum tespiti yapmayı ve betimlemeyi amaçlamaktadır. Karasar’ın aktarımına göre araştırmanın modeli “araştırma amacına uygun ve ekonomik olarak verilerin toplanması ve çözümlenebilmesi için gerekli koşulların düzenlenmesidir” (2016: 108).

“Geçmişte ya da hâlen var olan bir durumu var olduğu şekliyle tespit etmeyi amaçlayan araştırma modelidir. Araştırmaya konu olan olay, birey ya da nesne, kendi koşulları içinde ve olduğu gibi tanımlanmaya çalışılır. Onları, herhangi bir şekilde değiştirme, etkileme çabası gösterilemez. Bilinmek istenen şey vardır ve oradadır. Önemli olan, onu uygun bir biçimde “gözleyip” belgeleyebilmektir. Tarama modellerinde amaçlar genellikle, soru cümleleri ile ifade edilir. Bunlar “Ne idi? Nedir? Ne ile ilgilidir? ve Nelerden oluşmaktadır? gibi sorulardır” (Karasar, 2016: 109).

“Bir grubun belirli özelliklerini belirlemek için verilerin toplanmasını amaçlayan çalışmalara tarama (survey) araştırması denir” (Büyüköztürk vd., 2011: 16).

### **3.1. Araştırma Evreni ve Örnekleme**

“Bir araştırma için evren (population, universe) soruları cevaplamak için ihtiyaç duyulan verilerin (ölçümlerin) elde edildiği canlı ya da cansız varlıklardan oluşan büyük bir gruptur... Hedef evren, ulaşılması hemen hemen imkânsız olan evrendir ve



araştırmacının ideal seçimidir. Ulaşılabilir evren ise, araştırmacının gerçekçi seçimidir ve ulaşılabilir olandır” (Büyüköztürk vd, 2011: 78-79).

“Belli bir evrenden, belli kurallara göre seçilmiş ve seçildiği evreni temsil yeterliliği kabul edilen küçük kümedir” (Karasar, 2016: 148).

Araştırmada iki evren belirlenmiştir. Bunlardan birincisi Türkiye’deki Güzel Sanatlar Liseleri, Eğitim Fakülteleri Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Ana Bilim Dalları ve Konservatuvarlarda görev yapan kontrbas eğitimcileri, örneklem ise bu kurumlardan çalışmaya gönüllü olarak katılmak isteyen eğitimcilerdir. İkincisi evren ise kontrbas için eser üreten besteciler. Bu evrenin örnekleme de yine çalışmaya gönüllü katılmak isteyen besteciler olarak belirlenmiştir.

Çalışmada üç eğitimci ve üç besteci ile görüşme yapılmıştır. Eğitimcilerden biri Güzel Sanatlar Lisesi, biri Eğitim Fakülteleri Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Ana Bilim Dalı ve sonuncusu ise konservatuvarda görev yapan eğitimcilerdir. Besteciler ise kontrbas alanında eser üreten ve araştırmaya gönüllü katılan bestecilerdir.

Görüşme yapılan eğitimciler ve bestecilerle ilgili demografik bilgiler aşağıda gösterilmiştir.

Tablo 9

Eğitimcilerin demografik bilgileri

<b>Eğitimci</b>	<b>Cinsiyet</b>	<b>Öğrenim Durumu</b>	<b>Meslekteki Kıdem Yılı</b>	<b>Kontrbas Dersi Yürütme Yılı</b>	<b>Görev Yaptığı Kurum</b>
<b>Eğitimci 1 (E1)</b>	Erkek	Doktora (devam etmekte)	13 Yıl	13 Yıl	EFGSEBMEABD
<b>Eğitimci 2 (E2)</b>	Erkek	Yüksek Lisans	8 Yıl	2 Yıl	Güzel Sanatlar Lisesi
<b>Eğitimci 3 (E3)</b>	Erkek	Lisans	1 Yıl	1 Yıl	Konservatuvar

Tablo 9’da eğitimcilerin demografik bilgileri detaylı bir şekilde yer almaktadır. Mesleki müzik eğitimi verilen üç farklı kurumdan eğitimcilerle görüşmeler yapılmıştır.

Tablo 10

Bestecilerin demografik bilgileri

Besteci	Cinsiyet	Öğrenim Durumu
Besteci 1 (B1)	Erkek	Yüksek Lisans (devam etmekte)
Besteci 2 (B2)	Erkek	Sanatta Yeterlik
Besteci 3 (B3)	Erkek	Yüksek Lisans (devam etmekte)

Kontrbas için eser üreten bestecilerin demografik bilgilerine bakıldığında birinci bestecinin lisans eğitimi kompozisyon bölümü, yüksek lisans eğitimi ise kompozisyon ve orkestra şefliği anasanat dalında, ikinci bestecinin lisans ve yüksek lisans eğitimi müzik bilimleri alanında, sanatta yeterlik eğitimi ise müzik anasanat dalında, üçüncü bestecinin lisans eğitimi bestecilik, yüksek lisans eğitimi ise bestecilik ve orkestra şefliği bölümünde almakta olduğu bilinmektedir.

Araştırmada ayrıca güzel sanatlar lisesi keman müfredatında yer alan makamlardan dört tanesi seçilmiş ve seçilen bu makamların anlatımında yine müfredatta yer alan eserlerden her bir makamdan birer (toplam dört) eser seçilmiştir. Bu eserler Vardar Ovası (hicaz), Drama Köprüsü (hüseyni), Evlerinin Önü Handır (kürdi) ve Ah Bir Ataş Ver (nihavent) eserleridir. Seçilen bu eserler üç farklı yaklaşımda (Ahmet Samim Bilgen, Kemal İlerici, Veysel Arseven) çökseslendirilmiştir. Ahmet Samim Bilgen (üçlü armoni) ve Kemal İlerici (dörtlü armoni) yaklaşımlarına göre üç kontrbas için, Veysel Arseven yaklaşımına göre Vardar Ovası ve Drama Köprüsü üç kontrbas için, Evlerinin Önü Handır hem iki hem üç kontrbas için, Ah Bir Ataş Ver ise sadece iki kontrbas için çökseslendirilmiştir.

### 3.2. Veri Toplama Teknikleri

Karasar veri kaynaklarını insanlar, belgeler ve canlı ve cansız öteki varlıklar olarak açıklar (2016: 174).

Araştırmada eğitimciler ve bestecilerden, yapılandırılmış görüşme aracılığı ile veriler elde edilmiş ve nitel tekniklere göre çözümlenmiştir.

Neuman & Wiegand (2000) yapılandırılmış görüşmeyi şu şekilde anlatır: “Survey olarak da adlandırılan yapılanmış görüşmelerde kapalı uçlu sorular önceden belirlenmiş ve cevapları kategorize edilmiştir. Görüşmeciler, görüşülenlerle yüz yüze, elektronik ortamda (bilgisayar destekli veya internet üzerinden), telefonla ya da bunların bir veya birkaçının bir arada olduğu surveyler uygulayabilirler. Görüşmeciler, görüşülenlerden verilen sorulara cevap vermesini beklerler ve alınan cevaplar sayısal verilere dönüştürülebilir. Tanımlayıcı veriler ve frekans elde etmekte en çok kullanılan yöntemdir” (Akt. Böke, 2010: 291).

Görüşme; “en az iki kişi arasında sözlü olarak sürdürülen bir iletişim sürecidir. Görüşme, araştırmada cevabı aranılan sorular çerçevesinde ilgili kişilerden veri toplama şeklinde ifade edilebilir” (Büyüköztürk vd., 2011: 161).

Dört farklı makamda seçilen dört eser araştırmacı tarafından üç farklı yaklaşıma göre çokseslendirilmiş ve eserlerin notaları yine araştırmacı tarafından yazılarak bulgular ve yorum bölümünde yer verilmiştir.

### **3.3. Araştırma Süreci**

- Görüşme formunun geliştirilmesi ve uzman görüşlerinin alınması
- Görüşme formu için gerekli izinlerin alınması
- Kontrbas eğitimcilerinin belirlenmesi
- Kontrbas için eser üreten bestecilerin belirlenmesi
- Eğitimcilere yapılandırılmış görüşmenin uygulanması
- GSL keman müfredatında yer alan (farklı makamlarda) dört eserin belirlenmesi
- Belirlenen dört eserin üç farklı yaklaşımda çokseslendirilmesi
- Çokseslendirilen eserlerin besteciler tarafından yorumlanması
- Yapılan tüm görüşmelerin nitel araştırma yöntemlerine göre işlenmesi
- Toplanan tüm verilerin yorumlanması ve önerilerinde bulunulması

## **DÖRDÜNCÜ BÖLÜM**

### **BULGULAR**

Araştırmada “Kontrbas Eğitimi için Çokseslendirilmiş Türküler Üzerine Eğitimci ve Besteci Görüşleri Nelerdir?” problem cümlesiyle yola çıkılmıştır. Bu problem doğrultusunda dört alt problem belirlenmiştir.

#### **4.1. Birinci Alt Probleme İlişkin Bulgular**

Araştırmanın birinci alt problemi “Güzel sanatlar liseleri kontrbas eğitimi kitabında Türk müziği kaynaklı eserlerin görürümü nedir?” şeklinde belirlenmiştir. Bu alt probleme ilişkin elde edilen bulgular aşağıda verilmiştir.

#### **9. Sınıf Kontrbas Müfredatındaki Eserler**

- Mazurka – N. Baklanova
- Tortues – C. S. Saens
- Rus Halk Şarkısı – d moll
- Round Dance – M. Lajos
- Menuet – John Eccles
- Rus Halk Şarkısı – a moll
- Şarkı – G. B. Pergolesi
- Şarkı – J. Brahms
- Rus Halk Şarkısı – h moll

#### **10. Sınıf Kontrbas Müfredatındaki Eserler**

- Hüseyini Türkü – Saadettin Kaynak
- Alıştırma - Gazi Giray Han II
- Etüt – L. Schitte
- Troika – S. Prokofieff
- Larghetto – A. Vivaldi
- Allegro – A. Vivaldi
- Grand March – G. Verdi
- Şarkı – Tchaikovsky

- Sarabande – A. Corelli
- Mutluluk Şarkısı – W. A. Mozart

### **11. Sınıf Kontrbas Müfredatındaki Eserler**

- Mi Minör Sonat – B. Marcello
- La Minör Sonat – Giovannino
- Alıştırma G. Laska
- Alıştırma N. Kodallı
- Alıştırma F. Schubert
- Alıştırma A. Dvorak
- Alıştırma R. Müller
- Alıştırma G. Bottesini
- Alıştırma F. Hertl
- Alıştırma F. Sımandl
- Alıştırma E. Nanny
- Alıştırma A. Slama
- Basse Danse P. Warloc
- Mazurka B. Kelly
- Elephant C. Saint-Saens
- Andantino A. Haçaturyan

### **12. Sınıf Kontrbas Müfredatındaki Eserler**

- Alıştırma – F. Petracchi
- Alıştırma – R. Karapetiants
- Alıştırma – F. Simandl
- Alıştırma – A. Slama
- Alıştırma – G. Bottesini
- Alıştırma – E. Nanny
- Alıştırma – S. Lee
- Mazurka – Stas, Arieovich
- Minuet – O. Zimmerman
- Aria – O. Zimmerman
- Sonatina – O. Zimmerman
- La minör sonat- A. Vivaldi



## 6. ALIŖTIRMA

$\text{♩} = 60$

GAZİ GİRAY HAN II

3. HANE

MÜLAZİME

Keman çalgısı ile karşılaştırıldığında makamsal etüt ve eser dağarcığının hayli eksik olduğu görülmüştür.

Tablo 11

Keman ve kontrbas müfredatlarında yer alan makamların karşılaştırılması

<b>Keman</b>	<b>Kontrbas</b>
Rast Makamı	Kürdi Makamı
Hüseyini Makamı	Nihavent Makamı
Nihavent Makamı	Hüseyini Makamı
Muhayyerkürdi Makamı	Hicaz Makamı
Nikriz Makamı	Nikriz Makamı
Karcığar Makamı	Karcığar Makamı
Saba Makamı	Saba Makamı
Segâh Makamı	
Hüzzam Makamı	
Hicaz Makamı	

Majör dizi ve minör dizi çeşitlerinin anlatımından sonra, doğal majör diziyeye makamsal olarak denk gelen ve temel makamlardan biri olarak görülen Rast makamına yer verilmemiş olması,

Keman müfredatında muhayyerkürdi makamı olarak anlatılan dizinin, kontrbas müfredatında kürdi makamı olarak anlatılmasının anlam kargaşasına yol açabileceği düşünülmüştür.

Tablo 12

GSL 9. sınıf keman ve kontrbas müfredat karşılaştırılması

<b>Keman</b>	<b>Kontrbas</b>
Sol Rast Dizi	La Kürdi Dizi
Re Rast Dizi	Sol Nihavent Dizi
La Rast Dizi	
Sol Rast Seyir Örneği	
Rast Etüt- Sol Karar	
Rast Etüt- Re Karar	
Gülnihal	
Kalenin Dibinde Bir Taş Olsaydım	
Darıldın mı Gülüm Bana	
Kalenin Bedenleri	
Rast Peşrev	



---

Rast İlahi  
Mi Hüseyini Dizi  
Si Hüseyini Dizi  
Menekşe Kokulu Yarım  
Bursa'nın Ufak Tefek Taşları  
Çeçen Kızı  
Hüseyini Oyun Oyun Havası  
Drama Köprüsü  
Hüseyini Peşrev  
Kerimoğlu Zeybeği  
İbrişim Örmüyorlar  
Sarı Zeybek  
İzmir Kordon Zeybeği  
Al Mendili

---

9. Sınıf Keman ve Kontrbas kitaplarında karşılaştırıldığında Keman kitabında, iki makamdan birini 3 farklı tonda, diğer makamı 2 farklı tonda anlatıldığı ve aynı zamanda her iki makamda birden toplam 17 esere yer verildiği ve aynı zamanda o makamda hem etüt hem de seyir çalışmalarının yapıldığı gözlemlenirken kontrbas kitabında bu durum şöyledir;

Kürdi ve Nihavent makamlarında yalnızca bir tonda çıkıcı gamın gösterildiği, farklı tonlarda dizilere, etütlere, seyir örneklerine ve makamlarda bestelenen eserlere ve transpoze çalabilmeleri için eserin farklı tonlarına yer verilmediği gözlemlenmiştir.

Tablo 13

GSL 10. sınıf keman ve kontrbas müfredat karşılaştırılması

Keman	Kontrbas
La Nihavent Dizi	La Hüseyini Dizi
Re Nihavent Dizi	Hüseyini Türkü
Sol Nihavent	La Hicaz Dizi
Re Nihavent Etüt	La Hicaz Hümayun Dizi
Sol Nihavent Etüt	La Hicaz Uzzal Dizi
Mini Mini Nihavent Peşrevi – Sol Karar	La Hicaz Zirgüle Dizi
Mini Mini Nihavent Peşrevi – Re Karar	Alıştırma – Gazi Giray Han II
Nihavent Saz Semaisi – Sol Karar	
Nihavent Saz Semaisi – Re Karar	
Nihavent Sirto – Sol Karar	
Nihavent Sirto – Re Karar	
Nihavent Şarkı- Biliyorsun Bir Zamanlar Seni Ne Çok Seviyordum – Sol Karar	
Nihavent Şarkı- Biliyorsun Bir Zamanlar Seni Ne Çok	

Seviyordum – Re Karar  
Nihavent Zeybek – Sol Karar  
Nihavent Zeybek – Re Karar  
Nihavent Türkü – Ah Bir Ataş Ver – Sol Karar  
Nihavent Türkü – Ah Bir Ataş Ver – Re Karar  
La Kürdi Dizi  
Si Kürdi Dizi  
Muhayyer Kürdi Etüt  
Muhayyer Kürdi Peşrev – La Karar  
Muhayyer Kürdi Peşrev – Mi Karar  
Muhayyer Kürdi Longa – Si Karar  
Bülbülüm Altın Kafeste – La Karar  
Bülbülüm Altın Kafeste – Si Karar  
Evlerinin Önü Handır – La Karar  
Evlerinin Önü Handır – Mi Karar  
Muhayyer Kürdi Şarkı – Ne Çıkar Bahtımıza Ayrılık  
Varsa Yarın – Mi Karar  
Muhayyer Kürdi Şarkı – Ne Çıkar Bahtımıza Ayrılık  
Varsa Yarın – Si Karar  
Temirağa  
Nihavent Longa – Sol Karar  
Nihavent Longa – Re Karar  
Nihavent Çocuk Şarkısı – Atatürk Önderimiz  
Muhayyer Kürdi – Medhal  
Muhayyer Kürdi – Oyun Havası

---

10. Sınıf Keman ve Kontrbas kitaplarında karşılaştırıldığında Keman kitabında, iki makamdan birini 3 farklı tonda, diğer makamı 2 farklı tonda anlatıldığı ve aynı zamanda her iki makamda birden toplam 12 esere ve 1 etüte yer verildiği gözlemlenirken, Kontrbas kitabında beş makamı çıkıcı dizi olarak vermiş olup Hüseyini makamında bir tane esere, Hicaz makamında ise bir alıştırmaya rastlanmıştır.

Yalnızca tek tonda verilen çıkıcı gamların devamında inici gamların, etütlerin, seyir örneklerinin ve makama ait eserlerin yer almadığı gözlemlenmiştir.

Tablo 14

GSL 11. sınıf keman ve kontrbas müfredat karşılaştırılması

Keman	Kontrbas
La Hicaz Dizi	
Mi Hicaz Dizi	
Re Hicaz Dizi	
La Hicaz Etüt	
Hicaz Oyun Havası – La Karar – Şükrü Tunar	

---

Hicaz Oyun Havası – Mi Karar – Şükrü Tunar  
Hicaz Oyun Havası – La Karar – Lavtacı Andon  
Hicaz Oyun Havası – Re Karar – Lavtacı Andon  
Hicaz Peşrev – La Karar  
Hicaz Peşrev – Re Karar  
Hicaz Zeybek – İzmir Zeybeği – La Karar  
Hicaz Zeybek – İzmir Zeybeği – Re Karar  
Hicaz Medhal – Re Karar  
Vardar Ovası – Re Karar  
Hicaz Türküsü – Erkilet Güzeli Bağlar Bozuyor – La Karar  
Hicaz Türküsü – Erkilet Güzeli Bağlar Bozuyor – Re Karar  
Hicaz Şarkı – Nasıl Geçti Habersiz – La Karar  
Hicaz Şarkı – Nasıl Geçti Habersiz – Mi Karar  
Sol Nikriz Dizi  
Re Nikriz Dizi  
Do Nikriz Dizi  
Nikriz Etüt  
Nikriz Oyun Havası – Sol Karar  
Nikriz Oyun Havası – Re Karar  
Nikriz Longa – Sol Karar  
Nikriz Longa – Re Karar  
Nikriz Zeybek – Anonim – Sol Karar  
Nikriz Zeybek – Anonim – Re Karar  
Nikriz Zeybek – M. Uyan – Sol Karar  
Nikriz Zeybek – M. Uyan – Re Karar  
Nikriz Türkü – Ferayidir Kızın Adır Ferayi – Sol Karar  
Nikriz Türkü – Ferayidir Kızın Adır Ferayi – Do Karar  
La Karcıgar Dizi  
Mi Karcıgar Dizi  
Si Karcıgar Dizi  
Karcıgar Etüt- La Karar  
Karcıgar Etüt- Mi Karar  
Karcıgar Şarkı – Gecelerden Seni Sormak Uyanıp  
Çayıra Serdim Postu – La Karar  
Çayıra Serdim Postu – Si Karar  
Bu Kış Hanım İstanbul'a Taşın Da – La Karar  
Bu Kış Hanım İstanbul'a Taşın Da – Si Karar  
Karcıgar Peşrev – La Karar  
Karcıgar Peşrev – Mi Karar  
Karcıgar Oyun Havası – La Karar  
Karcıgar Oyun Havası – Mi Karar  
Karcıgar Longa  
Naz Barı  
**Konular Arası Geçişler Çalışmalarında Kullanılan Eserler**  
Harmandalı Zeybeği  
Hicaz Saz Semaisi  
Karcıgar Sirto  
Karcıgar Zeybek  
Nikriz Türkü – Sen Bu Yaylaları Yaylayamazsın  
Nikriz Türkü – Bahçalarda Zerdali

---

11. sınıf Keman kitabında Hicaz, Nikriz ve Karcıġar makamları olmak üzere üç makama yer verilmiştir. Bu makamlardan Hicaz makamını Mi, La, Re olmak üzere üç farklı tonda dizilerle göstermiş olup, devamında etüt, oyun havası, peşrev, zeybek, şarkı ve türkülerden oluşan 20 esere yer verildiği gözlemlenmiştir.

11. sınıf Kontrbas kitabında herhangi bir makamsal dizi, etüt veya esere rastlanmamıştır. Türk besteci Nevit Kodallı'ya ait bir alıştırma mevcuttur fakat makamsal yapıda değildir.

Tablo 15

GSL 12. sınıf keman ve kontrbas müfredat karşılaştırılması

Keman	Kontrbas
Fa Diyez Segâh Dizi	Sol Nikriz Dizi
Do Diyez Segâh Dizi	La Karcıġar Dizi
Si Segâh Dizi	La Saba Dizi
Segâh Etüt – Fa Diyez Karar	
Segâh Etüt – Do Diyez Karar	
Segâh Etüt – Si Karar	
Segâh Sirto – Si Karar	
Segâh Sirto – Fa Diyez Karar	
Segâh Longa – Si Karar	
Segâh Longa – Do Diyez Karar	
Segâh Peşrev – Si Karar	
Segâh Peşrev – Fa Diyez Karar	
Segâh Saz Semaisi – Si Karar	
Segâh Saz Semaisi – Fa Diyez Karar	
Segâh Türkü – Köprüler Yaptırdım Gelip Geçmeye – Si Karar	
Segâh Türkü – Köprüler Yaptırdım Gelip Geçmeye – Fa Diyez Karar	
Segâh Türkü – İzmir'in Kavakları – Si Karar	
Segâh Türkü – İzmir'in Kavakları – Fa Diyez Karar	
Si Hüzzam Dizi	
Fa Diyez Hüzzam Dizi	
Do Diyez Hüzzam Dizi	
Hüzzam Etüt – Si Karar	
Hüzzam Etüt – Fa Diyez Karar	
Hüzzam Etüt – Do Diyez Karar	
Hüzzam Oyun Havası – Si Karar	
Hüzzam Oyun Havası – Fa Diyez Karar	
Hüzzam Türkü – İndim Havuz Başına – Si Karar	
Hüzzam Türkü – İndim Havuz Başına – Fa Diyez Karar	

---

Hüzzam Şarkı – Söyleme Bilmesinler Bu Aşkın  
Bittiğini – Si Karar  
Hüzzam Şarkı – Söyleme Bilmesinler Bu Aşkın  
Bittiğini – Do Diyez Karar  
Hüzzam Peşrev – Si Karar  
Hüzzam Peşrev – Do Diyez Karar  
Hüzzam Zeybek – Si Karar  
Hüzzam Zeybek – Do Diyez Karar  
Mi Saba Dizi  
La Saba Dizi  
Si Saba Dizi  
Saba Etüt – La Karar  
Saba Etüt – Mi Karar  
Saba Etüt – Si Karar  
Saba Longa – Re Karar  
Saba Longa – La Karar  
Saba Oyun Havası – La Karar  
Saba Oyun Havası – Si Karar  
Saba Şarkı – Uyu Yavrum Gözlerinde Uyku Var – La  
Karar  
Saba Şarkı – Uyu Yavrum Gözlerinde Uyku Var – Mi  
Karar  
Saba Türkü – Mendilimin Yeşili – La Karar  
Saba Türkü – Mendilimin Yeşili – Si Karar  
Saba Zeybek – La Karar  
Saba Zeybek – Si Karar  
Saba Peşrev – Mevlâna Peşrev – La Karar  
Saba Peşrev – Mevlâna Peşrev – Mi Karar  
Saba Saz Semaisi – La Karar  
Saba Saz Semaisi – Mi Karar  
Saba Türkü – Yeşil Yaprak Arasında Kırmızı Gül  
Goncesi – La Karar  
Saba Türkü – Yeşil Yaprak Arasında Kırmızı Gül  
Goncesi – Mi Karar  
İndim Geldim Silifke'den Buraya  
Cezayir  
Türkü Olmayan ama Türk Bestecileri Tarafından  
Yazılan Eserler / Piyano-Keman  
Anılar – Nurhan Cangal  
Kaprıs – H. Ferit Alnar  
Şarkı – Muammer Sun  
Konumlar Arası Geçiş Çalışmalarında ki Eserler  
Bahçada Yeşil Çınar  
Saba Peşrev  
Hüzzam Saz Semaisi

---

12. Sınıf keman ders kitabında Segâh, Hüzzam, Saba olmak üzere üç makama yer verilmiş olup,

Segâh makamında üç farklı tonda dizi, üç farklı tonda etüt, iki farklı tonda altı eser, Hüzzam makamında üç farklı tonda dizi, üç farklı tonda etüt, iki farklı tonda beş eser,

Saba makamında üç farklı tonda dizi, üç farklı tonda etüt, iki farklı tonda sekiz eser ve tek tonda iki eser,

Türkü olmayan ama Türk bestecileri tarafından Piyano-Keman ikilisi için yazılan üç eser,

Konumlar arası geçiş çalışmaları için ise ayrıca üç eser olmak üzere toplamda 9 dizi, 9 etüt, 27 esere yer verildiği;

10. Sınıf kontrbas ders kitabında ise Sol Nikriz, La Karcıgar, La Saba dizi olmak üzere, üç farklı makamda, sadece birer tonda çıkıcı diziye yer verildiği gözlemlenmiştir.

#### **4.2. İkinci Alt Probleme İlişkin Bulgular**

Araştırmanın ikinci alt problemi “Kontrbas eğitiminde üç farklı yaklaşıma göre çökselendirilmiş türkülerin genel görünüşleri nelerdir? şeklinde belirlenmiştir. Bu alt probleme ilişkin elde edilen bulgular aşağıda verilmiştir.

Araştırmada dört farklı makamda dört ayrı türkü; Vardar Ovası (hicaz), Drama Köprüsü (hüseyni), Evlerinin Önü Handır (kürdi) ve Ah Bir Ataş Ver (nihavent) türküleri belirlenmiş ve bu türküler üç farklı yaklaşımda (Ahmet Samim Bilgen, Kemal İlerici, Veysel Arseven) çökselendirilmiştir. Ahmet Samim Bilgen (üçlü armoni) ve Kemal İlerici (dörtlü armoni) yaklaşımlarına göre üç kontrbas için, Veysel Arseven yaklaşımına göre Vardar Ovası ve Drama Köprüsü üç kontrbas için, Evlerinin Önü Handır hem iki hem üç kontrbas için, Ah Bir Ataş Ver ise sadece iki kontrbas için çökselendirilmiştir.

Güzel Sanatlar Liseleri keman kitaplarında yer olan bu eserlerin, kontrbas çalgısında da çalınabilirliği ön görülmüş ve alana katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Üç farklı yaklaşımla çokseslendirilmiş türküler sırasıyla Ahmet Samim Bilgen (üçlü armoni sistemi), Kemal İlerici (dörtlü armoni sistemi) ve Veysel Arseven (yatay çokseslilik) olarak verilmiştir.

Üçlü armoni sistemini temel alarak çokseslendirilen türkülerde, tampere sisteme uyarlanmış yani aktarılmış makamlara, 1,3,5 ve 8'li aralıklarla ve akorlardaki 7'li aralıklarla eşlik yaparak çokseslendirme teknikleri kullanılmıştır.

Hicaz, hüseyini, kürdi ve nihavent makamlarında yazılmış türkülerde yapılan çokseslendirmeler, aynı zamanda öğrencilerin 9,10,11,12. Sınıflarda gördükleri majör ve minör dizilere paralel olarak düşünülmüş ve çalınabilirliği artırmak amacıyla hazırlanmıştır. Örneğin; re armonik minör diziyi çalan bir öğrencinin aynı zamanda la hicaz dizisini çalabilmesi, si bemol majör diziyi çalan bir öğrencinin, do hüseyini ya da re kürdi çalabilmesi, do majör diziyi çalan bir öğrencinin aynı zamanda mi kürdi çalabilmesi gibi.

# Vardar Ovası

Usulü: Türk Aksağı  
Notaya Alan: Mehmet Akpınar  
Yöresi: Rumeli  
Düzenleyen: Sergen Sağdıç

1. Kontrbas

2. Kontrbas

3. Kontrbas



5

2.



9



13







32

Musical score for measures 32-35. The score is written for three staves in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). Measure 32: Treble staff has quarter notes G2, A2, B2, C3; Bass staff has quarter notes G2, A2, B2, C3; Bass staff has quarter notes G2, A2. Measure 33: Treble staff has quarter notes C3, D3, E3, F3; Bass staff has quarter notes G2, A2, B2, C3; Bass staff has quarter notes G2, A2. Measure 34: Treble staff has quarter notes F3, G3, A3, B3; Bass staff has quarter notes G2, A2, B2, C3; Bass staff has quarter notes G2, A2. Measure 35: Treble staff has quarter notes B3, C4, D4, E4; Bass staff has quarter notes G2, A2, B2, C3; Bass staff has quarter notes G2, A2.

36

Musical score for measures 36-39. The score is written for three staves in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). Measure 36: Treble staff has quarter notes F3, G3, A3, B3; Bass staff has quarter notes G2, A2, B2, C3; Bass staff has quarter notes G2, A2. Measure 37: Treble staff has quarter notes C4, D4, E4, F4; Bass staff has quarter notes G2, A2, B2, C3; Bass staff has quarter notes G2, A2. Measure 38: Treble staff has quarter notes G4, A4, B4, C5; Bass staff has quarter notes G2, A2, B2, C3; Bass staff has quarter notes G2, A2. Measure 39: Treble staff has quarter notes D5, E5, F5, G5; Bass staff has quarter notes G2, A2, B2, C3; Bass staff has quarter notes G2, A2.

40

Musical score for measures 40-43. The score is written for three staves in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). Measure 40: Treble staff has quarter notes G4, A4, B4, C5; Bass staff has quarter notes G2, A2, B2, C3; Bass staff has quarter notes G2, A2. Measure 41: Treble staff has quarter notes D5, E5, F5, G5; Bass staff has quarter notes G2, A2, B2, C3; Bass staff has quarter notes G2, A2. Measure 42: Treble staff has quarter notes A5, B5, C6, D6; Bass staff has quarter notes G2, A2, B2, C3; Bass staff has quarter notes G2, A2. Measure 43: Treble staff has quarter notes E6, F6, G6, A6; Bass staff has quarter notes G2, A2, B2, C3; Bass staff has quarter notes G2, A2.

44

Musical score for measures 44-47. The score is written for three staves in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). Measure 44: Treble staff has quarter notes B5, C6, D6, E6; Bass staff has quarter notes G2, A2, B2, C3; Bass staff has quarter notes G2, A2. Measure 45: Treble staff has quarter notes F6, G6, A6, B6; Bass staff has quarter notes G2, A2, B2, C3; Bass staff has quarter notes G2, A2. Measure 46: Treble staff has quarter notes C7, D7, E7, F7; Bass staff has quarter notes G2, A2, B2, C3; Bass staff has quarter notes G2, A2. Measure 47: Treble staff has quarter notes G7, A7, B7, C8; Bass staff has quarter notes G2, A2, B2, C3; Bass staff has quarter notes G2, A2.

# Drama Köprüsü

Notaya Alan: Mehmet Akpınar

Yöresi: Rumeli

Düzenleyen: Sergen Sağdıç

$\text{♩} = 140$

1.Kontrbas

2.Kontrbas

3.Kontrbas

5

9

13

17

Musical score for measures 17-20. The score is written for three staves. The top staff (treble clef) contains a melodic line with a sixteenth-note triplet in measure 18. The middle staff (bass clef) contains a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests. The bottom staff (bass clef) contains a bass line with quarter notes and half notes.

21

Musical score for measures 21-24. The score is written for three staves. The top staff (treble clef) contains a melodic line with eighth notes and quarter notes. The middle staff (bass clef) contains a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests. The bottom staff (bass clef) contains a bass line with quarter notes and half notes.

25

Musical score for measures 25-28. The score is written for three staves. The top staff (treble clef) contains a melodic line with eighth notes and quarter notes. The middle staff (bass clef) contains a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests. The bottom staff (bass clef) contains a bass line with quarter notes and half notes. The system concludes with a double bar line and repeat dots.

# Evlerinin Önü Handır

Notaya Alan: Mehmet Akpınar  
Yöresi: Rumeli  
Düzenleyen: Sergen Sağdıç

$\text{♩} = 120$

1.Kontrbas

2.Kontrbas

3.Kontrbas

4

7

10

# Ah Bir Ataş Ver

Yöresi: Ege  
Düzenleyen: Sergen Sağdıç

1.Kontrbas

2.Kontrbas

3.Kontrbas



2



3



4



5

Musical score for system 5, measures 1-3. The system consists of three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. The middle and bottom staves have bass clefs and a key signature of one flat. The music features a complex rhythmic pattern in the top staff and a steady bass line in the other two.

6

Musical score for system 6, measures 1-3. The system consists of three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. The middle and bottom staves have bass clefs and a key signature of one flat. The music features a complex rhythmic pattern in the top staff and a steady bass line in the other two.

7

Musical score for system 7, measures 1-3. The system consists of three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. The middle and bottom staves have bass clefs and a key signature of one flat. The music features a complex rhythmic pattern in the top staff and a steady bass line in the other two.

8

Musical score for system 8, measures 1-3. The system consists of three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. The middle and bottom staves have bass clefs and a key signature of one flat. The music features a complex rhythmic pattern in the top staff and a steady bass line in the other two.

9

Musical score for measures 9-10. The system consists of three staves. The top staff is in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). The middle staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a key signature of one flat (B-flat). The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). The music features a steady bass line in the top and bottom staves, and a more active middle staff with eighth-note patterns.

10

Musical score for measures 10-11. The system consists of three staves. The top staff is in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). The middle staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a key signature of one flat (B-flat). The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). The music continues with a steady bass line in the top and bottom staves, and a more active middle staff with eighth-note patterns.

11

Musical score for measures 11-12. The system consists of three staves. The top staff is in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). The middle staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a key signature of one flat (B-flat). The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). The music continues with a steady bass line in the top and bottom staves, and a more active middle staff with eighth-note patterns.

12

Musical score for measures 12-13. The system consists of three staves. The top staff is in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). The middle staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a key signature of one flat (B-flat). The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). The music continues with a steady bass line in the top and bottom staves, and a more active middle staff with eighth-note patterns.



Dörtlü armoni sistemini temel alarak çokseslendirilen türkülerde, yine diğer armoni yaklaşımlarında olduğu gibi tampere sisteme uyarlanmış yani aktarılmış makamlar ele alınmıştır.

Dörtlü armoni sisteminin genel olarak 4'lü aralıklar ile yapıldığı görülür. Diğer aralıklarda 2'li ve 7'li özel durumlarda, 3'lü ve 6'lı aralıklar, geçit ya da işleme durumunda kullanıldığını yerler vardır. İkinci sesin ezgiye yani ana ses zıtlık oluşturacak şekilde tasarlanması önerilir fakat gösteriş bakımından ana ezgiyi aşmaması gerekir.

Üçlü armoni ve yatay armoni yaklaşımlarında da olduğu gibi dörtlü armoni sisteminde de prozodi kurallarına uyulmaya ve dikkat edilmeye çalışılmıştır. Aynı zamanda ikinci sesin de ezgi niteliği taşıması, bitirişler de ünison, oktav veya makamın güçlü sesinin kullanılmasına dikkat edilmiştir.

Yapılan çokseslendirmeler aynı zamanda öğrencilerin 9,10,11,12. sınıflarda gördükleri majör ve minör dizilere paralel olarak düşünülmüş ve çalınabilirliği artırmak ve diğer armonik yaklaşımları tanımaları aynı zamanda da uygulayabilmeleri amacıyla hazırlanmıştır.

# Vardar Ovası

Usulü: Türk Aksağı  
Notaya Alan: Mehmet Akpınar  
Yöresi: Rumeli  
Düzenleyen: Sergen Sağdıç

1. Kontrbas

2. Kontrbas

3. Kontrbas

5

2.

9

13



32

Musical score for measures 32-35. The score is written in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). It consists of three staves. The top staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including accidentals (sharps and naturals). The middle and bottom staves provide harmonic support with chords and moving lines.

36

Musical score for measures 36-39. The score is written in bass clef with a key signature of one flat. It consists of three staves. The top staff continues the melodic line with eighth and sixteenth notes. The middle and bottom staves provide harmonic support.

40

Musical score for measures 40-43. The score is written in bass clef with a key signature of one flat. It consists of three staves. Measures 40-42 are followed by a double bar line and repeat signs. The top staff has a melodic line with eighth notes. The middle and bottom staves provide harmonic support.

44

Musical score for measures 44-47. The score is written in bass clef with a key signature of one flat. It consists of three staves. Measures 44-45 are followed by a double bar line. The top staff has a melodic line with eighth notes and a first ending (1.) leading to a second ending (2.). The middle and bottom staves provide harmonic support.

# Drama Köprüsü

Notaya Alan: Mehmet Akpınar

Yöresi: Rumeli

Düzenleyen: Sergen Sağdıç

$\text{♩} = 140$

1.Kontrbas

2.Kontrbas

3.Kontrbas

5

9

13

17

Musical score for measures 17-20. The score is written for three staves in bass clef. Measure 17 features a dotted quarter note in the top staff, followed by a sixteenth-note triplet in the top staff and a dotted quarter note in the bottom staff. Measure 18 continues with a sixteenth-note triplet in the top staff and a dotted quarter note in the bottom staff. Measure 19 shows a dotted quarter note in the top staff and a dotted quarter note in the bottom staff. Measure 20 concludes with a dotted quarter note in the top staff and a dotted quarter note in the bottom staff.

21

Musical score for measures 21-24. The score is written for three staves in bass clef. Measure 21 features a dotted quarter note in the top staff, followed by a dotted quarter note in the top staff and a dotted quarter note in the bottom staff. Measure 22 continues with a dotted quarter note in the top staff and a dotted quarter note in the bottom staff. Measure 23 shows a dotted quarter note in the top staff and a dotted quarter note in the bottom staff. Measure 24 concludes with a dotted quarter note in the top staff and a dotted quarter note in the bottom staff.

25

Musical score for measures 25-28. The score is written for three staves in bass clef. Measure 25 features a dotted quarter note in the top staff, followed by a dotted quarter note in the top staff and a dotted quarter note in the bottom staff. Measure 26 continues with a dotted quarter note in the top staff and a dotted quarter note in the bottom staff. Measure 27 shows a dotted quarter note in the top staff and a dotted quarter note in the bottom staff. Measure 28 concludes with a dotted quarter note in the top staff and a dotted quarter note in the bottom staff.

# Evlerinin Önü Handır

Notaya Alan: Mehmet Akpınar  
Yöresi: Rumeli  
Düzenleyen: Sergen Sağdıç

♩ = 120

1.Kontrbas

2.Kontrbas

3.Kontrbas

4

8

11

# Ah Bir Ataş Ver

Yöresi: Ege  
Düzenleyen: Sergen Sağdıç

1.Kontrbas

2.Kontrbas

3.Kontrbas



2



3



4





5

Musical notation for system 5, measures 1-4. The system consists of three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It contains a complex melodic line with eighth and sixteenth notes, including a sharp sign on the final note. The middle staff has a bass clef and a key signature of one flat, containing a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bottom staff has a bass clef and a key signature of one flat, containing a simple bass line with quarter notes.

6

Musical notation for system 6, measures 1-4. The system consists of three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It contains a complex melodic line with eighth and sixteenth notes, including a sharp sign on the final note. The middle staff has a bass clef and a key signature of one flat, containing a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bottom staff has a bass clef and a key signature of one flat, containing a simple bass line with quarter notes. The system ends with a double bar line.



Yatay çokseslilik yaklaşımını ele alarak çokseslendirilen türkülerde, tampere sisteme uyarlanmış, aktarılmış makamlar ele alınmıştır. Bu yaklaşımda diğer çokseslendirme yaklaşımlarının yani üçlü ya da dörtlü armoni sisteminin aksine ikincil yani eşlik yapacak olan notaların üst üste değil, yan yana yazıldığını görürüz.

Kontrapuntal yapıda olduğu üzere notaya karşı nota anlayışı benimsenmiş, aynı zamanda belirli kurallar çerçevesinde kanon ve imitasyonlardan yararlanılarak çokseslendirmeler yapılmıştır.

Kanon ve imitasyonlarda, isminden de anlaşılacağı üzere ana ezgiyi taklit edebilme unsuru söz konusudur. Fakat bu taklit ana ezginin seyrini bozmadan, ana ezginin önüne geçmeden yapılması gerekir ve ana ezginin 3 ya da 5 ses aşağısından yapılan bu çokseslendirmeler genellikle ezgiden sonra tekrar eder.

Ayrıca “Evlerinin Önü Handır” türküsünün hem duo hem de trio, “Ah Bir Ataş Ver” türküsünün sadece duo olarak çokseslendirilmesinin nedeni; yatay armonizasyonda kontrapuntal yapıyı bozmamak amacı ile hem de alanda kullanılabilirliğini artırmak amacı ile yapılmıştır.

# Vardar Ovası

Usulü: Türk Aksağı  
Notaya Alan: Mehmet Akpınar  
Yöresi: Rumeli  
Düzenleyen: Sergen Sağdıç

1. Kontrbas

2. Kontrbas

3. Kontrbas

1.

5

2.

2.

9

9

13

13

17

Musical score for measures 17-20. The score is written in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). It consists of three staves. Measure 17: Treble clef has quarter notes G2, A2, B2; Bass clef has quarter notes G2, A2, B2. Measure 18: Treble clef has quarter notes C3, D3, E3; Bass clef has quarter notes C3, D3, E3. Measure 19: Treble clef has quarter notes F3, G3, A3; Bass clef has quarter notes F3, G3, A3. Measure 20: Treble clef has quarter notes B3, C4, D4; Bass clef has quarter notes B3, C4, D4. A repeat sign is present at the end of measure 20.

21

Musical score for measures 21-24. The score is written in bass clef with a key signature of one flat. It consists of three staves. Measure 21: Treble clef has quarter notes E3, F3, G3; Bass clef has quarter notes E3, F3, G3. Measure 22: Treble clef has quarter notes A3, B3, C4; Bass clef has quarter notes A3, B3, C4. Measure 23: Treble clef has quarter notes D4, E4, F4; Bass clef has quarter notes D4, E4, F4. Measure 24: Treble clef has quarter notes G4, A4, B4; Bass clef has quarter notes G4, A4, B4. A repeat sign is present at the end of measure 24.



25

Musical score for measures 25-28. The score is written in bass clef with a key signature of one flat. It consists of three staves. Measure 25: Treble clef has quarter notes C4, D4, E4; Bass clef has quarter notes C4, D4, E4. Measure 26: Treble clef has quarter notes F4, G4, A4; Bass clef has quarter notes F4, G4, A4. Measure 27: Treble clef has quarter notes B4, C5, D5; Bass clef has quarter notes B4, C5, D5. Measure 28: Treble clef has quarter notes E5, F5, G5; Bass clef has quarter notes E5, F5, G5. A repeat sign is present at the end of measure 28.

29

Musical score for measures 29-32. The score is written in bass clef with a key signature of one flat. It consists of three staves. Measure 29: Treble clef has quarter notes A4, B4, C5; Bass clef has quarter notes A4, B4, C5. Measure 30: Treble clef has quarter notes D5, E5, F5; Bass clef has quarter notes D5, E5, F5. Measure 31: Treble clef has quarter notes G5, A5, B5; Bass clef has quarter notes G5, A5, B5. Measure 32: Treble clef has quarter notes C6, D6, E6; Bass clef has quarter notes C6, D6, E6. A repeat sign is present at the end of measure 32.

33

Musical score for measures 33-36. The score is written in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). It consists of three staves. The top staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including accidentals (sharps and naturals). The middle and bottom staves provide harmonic support with chords and moving lines.

37

Musical score for measures 37-40. The score is written in bass clef with a key signature of one flat. It consists of three staves. The top staff continues the melodic line with eighth and sixteenth notes. The middle and bottom staves provide harmonic support.

41

Musical score for measures 41-44. The score is written in bass clef with a key signature of one flat. It consists of three staves. Measures 41-42 are followed by a double bar line and repeat signs. Measures 43-44 continue the piece.

45

Musical score for measures 45-47. The score is written in bass clef with a key signature of one flat. It consists of three staves. Measures 45-46 are followed by a first ending bracket labeled '1.'. Measure 47 is followed by a second ending bracket labeled '2.'. The piece concludes with a double bar line.

# Drama Köprüsü

Notaya Alan: Mehmet Akpınar  
Yöresi: Rumeli  
Düzenleyen: Sergen Sağdıç

$\text{♩} = 140$

1.Kontrbas

2.Kontrbas

3.Kontrbas

5

9

13

17

Musical score for measures 17-20. The score is written for three staves in bass clef. Measure 17 features a dotted quarter note in the top staff, followed by eighth notes in the middle and bottom staves. Measure 18 contains a beamed eighth-note triplet in the top staff, with eighth notes in the middle and bottom staves. Measure 19 shows a half note in the top staff and eighth notes in the middle and bottom staves. Measure 20 has a dotted quarter note in the top staff, eighth notes in the middle staff, and a beamed eighth-note triplet in the bottom staff.

21

Musical score for measures 21-24. The score is written for three staves in bass clef. Measure 21 has a dotted quarter note in the top staff, eighth notes in the middle staff, and eighth notes in the bottom staff. Measure 22 features a dotted quarter note in the top staff, eighth notes in the middle staff, and a half note in the bottom staff. Measure 23 shows a dotted quarter note in the top staff, eighth notes in the middle staff, and eighth notes in the bottom staff. Measure 24 contains a dotted quarter note in the top staff, eighth notes in the middle staff, and eighth notes in the bottom staff.



25

Musical score for measures 25-28. The score is written for three staves in bass clef. Measure 25 has a dotted quarter note in the top staff, eighth notes in the middle staff, and eighth notes in the bottom staff. Measure 26 features a dotted quarter note in the top staff, eighth notes in the middle staff, and eighth notes in the bottom staff. Measure 27 shows a dotted quarter note in the top staff, eighth notes in the middle staff, and eighth notes in the bottom staff. Measure 28 contains a dotted quarter note in the top staff, eighth notes in the middle staff, and eighth notes in the bottom staff.

# Evlerinin Önü Handır

Notaya Alan: Mehmet Akpınar

Yöresi: Rumeli

Düzenleyen: Sergen Sağdıç

♩ = 120

1. Kontrbas

2. Kontrbas

3. Kontrbas

3

6

9





# Evlerinin Önü Handır

Notaya Alan: Mehmet Akpınar  
Yöresi: Rumeli  
Düzenleyen: Sergen Sağdıç

♩ = 120

1. Kontrbas

2. Kontrbas

3

6

9

11

# Ah Bir Ataş Ver

Yöresi: Ege  
Düzenleyen: Sergen Sağdıç

1.Kontrbas

2.Kontrbas



2



3



4



5



6



### 4.3. Üçüncü Alt Probleme İlişkin Bulgular

Araştırmanın üçüncü alt problemi “Kontrbas eğitimcilerinin, üç farklı yaklaşıma göre çökselendirilmiş türkülerin eğitimde kullanılabilirliğine yönelik görüşleri nelerdir?” şeklinde belirlenmiştir. Bu alt probleme ilişkin elde edilen bulgular aşağıda verilmiştir.

Tablo 16

Eğitimcilere göre kontrbas eğitiminde makamsal dizi-etüt ve eser öğretiminin eksikliğinin sonuçları

Eğitimci	Eğitimcilerin Vermiş Oldukları Cevaplar
E1.	-
E2.	Öğrencinin eğitim aldığı kurumdan mezun olduktan sonra müzik hayatında sadece klasik batı müziği eserleri çalıştığından (tampere sistem) dolayı bir THM ya da TSM orkestrasında kontrbas çalgısı ile eşlik etmesi gerektiğinde bocalaması söz konusu olacaktır. Yapacağı eşlik çalışmalarında makamsal müzikteki sistemleri tam kavrayamadığından problemler yaşayacaktır. Alanda yetersiz olacağından dinleyerek esere hâkim olmaya çalışacaktır. Bu yüzden biraz kulaktan biraz notadan çalışacağı için akademik bir yaklaşımdan uzaklaşmış olacaktır.
E3.	Kontrbas öğrencilerinin, alanlarında makamsal müzikle ilgili yeterli bilgiye sahip olamamaları, dolayısıyla kontrbas alanındaki hali hazırda bulunan makamsal dizi, etüt ve eserlerin de gerekli ilgiyi görememesi, yayılamaması, daha genel anlamda makamsal müziğin gelişiminde eksikliklerin yaşanması gibi sonuçlarla karşılaşılabilir. Beraber, toplu çalmanın esas olduğu orkestra düzeninde her öğrencinin yakın düzeylerde makamsal dizi, etüt ve eser seslendirebilmesi gerekmektedir. Bu anlamda yeterli makamsal dizi, etüt ve eser öğretimi görmeyen öğrenci problem yaşayabilir.

Birinci eğitimci bu soruya cevap vermemiştir.

İkinci eğitimci, öğrencinin mezuniyeti sonrası müzik hayatında, çaldığı orkestralarda TSM ya da THM’lerine eşlik etmesi durumunda makamsal müziğe olan uzaklığından dolayı sorun yaşayacağını belirtmiştir.

Üçüncü eğitimci de, ikinci eğitimcinin görüşlerine benzer bir yorumda bulunarak öğrencilerin gelecekte sorunlar yaşayacağını savunmuş ve devamında da Kontrbas alanında ki hali hazırda bulunan makamsal dizi, etüt ve eserlerin de gerekli ilgiyi

görememesi, yayılamaması, genel anlamda ise makamsal müziğin gelişiminde ki eksiklerin yaşanabileceğini söylemiştir.

Tablo 17

Eğitimcilerle göre kontrbas eğitimi ile keman eğitimi karşılaştırıldığında kontrbas alanındaki makamsal dizi, etüt ve eser dağarcığının yok denecek kadar az olmasının sebepleri

Eğitimci	Eğitimcilerin Vermiş Oldukları Cevaplar
E1.	Kontrbas ülkemizde pek de popüler olmayan bir çalgıdır. Senfoni orkestraları, oda orkestraları ve yaylı grupları dışında ülkemizde diğer müzik türleri içinde bile görmeye pek de alışık olmadığımız bir çalgıdır. Yapısal ve çalım özellikleri dışında kontrbasın ülkemizde tercih edilmeyen bir çalgı olmasının en büyük nedeni kontrbas ile ilgili Türkçe kaynak eksikliğidir. Bestecilerin ve eğitimcilerin kontrbas ile ilgili daha fazla eser vermesi gereklidir. Kontrbası daha iyi ve yakından tanıyanları, kontrbasın diğer çalgılara göre tını paletinin çok daha geniş olması bakımından çalgıdan daha fazla yararlanmaları gerekmektedir.
E2.	Kontrbas enstrümanının fiziksel olarak çok büyük bir çalgı olması, taşınması problemleri öğrencilerin fiziksel durumlarının çalgıya uyumlu olmaması, özengen müzik eğitiminde dışarıdan ders almak istediklerinde kurs bünyesinde bu dersi yürütecek eğitimcinin yok denecek kadar az olması gibi nedenlerle öğrenciler tarafından keman enstrümanına olan ilgiye göre kontrbas enstrümanı daha az kişi tarafından tercih edilen bir çalgıdır. Bu yüzden GSL yetenek sınavlarına çok nadiren kontrbas çalarak gelen öğrenciler olmaktadır. Keman kadar popüler bir enstrüman olmadığından materyal notasyon bulmak oldukça güçleşmektedir. Zaten mezun olan az sayıdaki Kontrbas öğrencileri genel olarak, lisans ve master programlarını tamamladıktan sonra bu alanda icracı olarak ilerlemek istemektedirler. Sanat eğitimcisi olarak Hem Türk müziğine ilgi duyarak hemde bunları Kontrbas eğitimi için notaya almak isteyip alana katkı sağlayacak kişiler çok azdır.
E3.	Aslında yalnızca makamsal öğretimde değil, genel olarak diğer yaylı çalgılara kıyasla kontrbas alanındaki repertuarın darlığı söz konusu. Bunun dışında ülkemizdeki Türk müziği kontrbas bölümüne sahip kurumların da yok denecek kadar az olması da bu alandaki üretkenliğin eksik olmasına sebep olabilmektedir.

Birinci eğitimci, kontrbasın ülkemizde popüler bir çalgı olmadığını, yapısal ve çalım özellikleri dışında tercih edilmeyen bir çalgı olduğunu ve bunun en büyük nedeninin kontrbas ile ilgili Türkçe kaynak eksikliği olduğunu düşüncesindedir. Bestecilerin ve

eğitimcilerin kontrbas ile ilgili daha fazla Türk eser üretmesi ve çalıştırması gerektiği düşüncesindedir.

İkinci eğitimci, kontrbas enstrümanının fiziksel olarak çok büyük olması, yine kontrbas özelinde özengen müzik eğitiminde eğitimcilerin yok denecek kadar az olması ve materyalin yetersiz olduğunu söylerken, keman enstrümanının da fiziksel rahatlığın olduğunu, özengen eğitimde keman eğitimcisinin kolay ulaşılabilir olduğunu ve materyallerin ise fazla ve ulaşılabilir olduğunu belirtmiştir.

Üçüncü eğitimci ise yalnızca Türk Müziği makamsal eğitiminde değil, batı müziği Kontrbas eğitiminde de repertuarın dar olduğunu ve ülkemizde Türk Müziği kontrbas eğitiminin yok denecek kadar az olmasından kaynaklı olduğunu söylemiştir.

Tablo 18

Eğitimcilere göre kontrbas eğitiminde makamsal dizi, etüt ve eser dağarcığı gelişimi için yapılabilecekler

Eğitimci	Eğitimcilerin Vermiş Oldukları Cevaplar
E1.	Uyarlamaların yanı sıra etütler ve piyano eşlikli parçalar yazılabilir. Bunun için Macar ve Rus ekolleri incelenebilir.
E2.	Kurumdaki THM ve TSM bölümleri ile iş birliği içerisinde olunarak ellerindeki dokümanlardan faydalanılabilir. Viyolonsel e kadar yazılmış partiler varsa Kontrbas çalgısına uyarlanabilir. Yazılmamış ise Kontrbas eğitimi veren eğitimci tarafından öğrencinin çalabileceği pozisyonlar içerisinde düzenlenerek notaya alınıp çalıştırılabilir.
E3.	Bestecilere kontrbas eğitiminde makamsal dizi, etüt ve eser dağarcığının gelişmesi amacıyla teşviklerde bulunulabilir. Ayrıca halihazırda olan makamsal dizi, etüt ve eserlerin herkes tarafınca bilinmesi, seslendirilmesi ve yaygınlaşması amacıyla müfredatta yer almasının faydalı olacağını düşünüyorum.

Kontrbas eğitiminde makamsal dizi, etüt ve eser dağarcığının gelişimi için; uyarlamaların yanı sıra etütler ve piyano eşlikli parçalar yazılabileceği ve bunun için macar ve rus ekollerinin incelenebileceği dile getirilmiş. THM ve TSM eğitimi veren bölümleri ile disiplinlerarası çalışılıp aynı zamanda diğer yaylı çalgılar için yazılmış eserlerin de Kontrbas enstrümanına uyarlanabileceğini, öğrencilere teşviklerde bulunulabileceğini ve halihazırda bulunan makamsal dizi, etüt ve eserlerin seslendirilmesi ve yaygınlaştırılması ve herkesçe bilinirliğinin artırılmasının gerektiğini düşünmektedirler.

Tablo 19

Eğitimcilerin kontrbas eğitiminde “özgün-düzenleme-uyarlama” Türk müziği eserlerinin kullanılabilirliği hakkında görüşleri

Eğitimci	Faydalıdır	Geçerlidir	Bilimseldir	Öğrenci İhtiyaçlarını Karşılar	Öğrenilebilir	Sosyal Gerçeklere Tutarlıdır
E1.				X		
E2.	X			X	X	
E3.	X	X	X	X	X	

İki eğitimci faydalı olduğunu, bir eğitimci geçerli olduğunu, üç eğitimci bilimsel olduğunu, üç eğitimci öğrenci ihtiyaçlarını karşılayabilir olduğunu, iki eğitimci öğrenilebilir olduğunu, bir eğitimci ise sosyal gerçeklere tutarlı olduğunu belirtmişlerdir.

Tablo 20

Eğitimcilerin Kemal İlerici'nin çokseslilik yaklaşımı hakkında düşünceleri

Eğitimci	Eğitimcilerin Vermiş Oldukları Cevaplar
E1.	Kemal İlerici çokseslilik anlayışı dörtlü armoni üzerine kurulu. Halk ezgilerimizde makamsal hissiyatı çok doğru hissetirebilmekle beraber yer yer çok gerilimli kaldığını düşünüyorum.
E2.	Kemal İlerici Türk Armonisini oluşturan, klasik batı armonisi 1,3 ,5 akort sistemi dışında 1,4,5 akort sistemini getiren besteci, müzikolog ve teorisyendir. Anadoludaki bağlamanın akort sistemine göre düşünüp uyarlayan kişidir. Armoni kurulurken yine bir derecelendirme vardır. Klasik armonideki gibi paralellik hatasına düşmeyecek şekilde akoru kırmaktadır. Ama majör minör gibi bir derdi yoktur. Bağlamanın boş telleri 1,4 ve 5 olduğundan bunun üzerine kurgulamışlardır. Akademik çevreler tarafından da sahip çıkılmıştır. Bizim de bir armoni anlayışımız olsun denilerek ortaya çıkmış bir sistemdir. Dörtlü armoni fikri halen kabul görmekte ve çeşitli düzenleme ve uyarlamalarla kullanılmaktadır.
E3.	Kemal İlerici'nin dörtlü armoni yaklaşımı atonal bir tınıya sahip ve solo ezgide duyulan atonal tını bu sistemle birlikte makamsal duyulur

Birinci eğitimci, Kemal İlerici çokseslilik anlayışının dörtlü armoni üzerine kurulu olduğunu, halk ezgilerimizde makamsal hissiyatı çok doğru hissetirebilmekle beraber yer yer çok gerilimli kaldığını düşündüğünü dile getirmektedir.

İkinci eğitimci, Türk armonisini oluşturan ve üçlü sistemin dışında dörtlü sistemi getiren besteci olduğunu ve bunu bağlamanın akort sistemine göre düşünüp uyarladığını,

Üçüncü eğitimci, bu dörtlü armoni yaklaşımının atonal bir tınıya sahip olduğunu ve solo ezgide duyulan atonal tınının bu sistemle birlikte makamsal duyulduğunu söylemiştir.

Tablo 21

Eğitimcilerin Ahmet Samim Bilgen'in çokseslilik yaklaşımı hakkındaki düşünceleri

Eğitimci	Eğitimcilerin Vermiş Oldukları Cevaplar
E1.	Temel batı armonik anlayışına yakın ve yalın bir eşlik tarzı benimsemiş bir besteci olduğunu düşünüyorum.
E2.	Müzik kültürü entelektüel bir kültür demektir. Cumhuriyetin ilk yıllarının bir bestecisidir. Halkın zaten kulağında bildiği halk ezgilerini klasik batı armonisi ve tonalite ile bağdaştırmaya çalışmış ilk zamanlar halk tarafından yaptığı çalışmalar pek anlaşılammıştır. Eğitimde kolaydan zora doğru ilerleme ilkesini benimseyen “tek sestem çok sesliliğe” yatay armoni, modern ve atonal yaklaşımlar yerine klasik armoniyi kullanmayı ve çok sesliliğin bu şekilde daha doğru olacağını savunur.
E3.	3'lü armoninin kullanıldığı bu yaklaşımda daha çok tonal bir tını söz konusudur. Daha düzenli ve kurallı duyulmaktadır.

Birinci eğitimci, Ahmet Samim Bilgen'in temel batı armonik anlayışına yakın ve yalın bir eşlik tarzı benimsemiş bir besteci olduğunu düşündüğünü,

İkinci eğitimci, halk ezgilerini klasik Batı Müziği armonisi ve tonalite ile bağdaştırmaya çalışmış fakat ilk zamanlarında halk tarafından pek anlaşılmadığını ve diğer armoni sistemlerinden ziyade klasik armoniyi kullanmanın ve çok sesliliğin daha doğru olacağını savunduğunu,

Üçüncü eğitimci, üçlü armoninin tonal olduğunu, daha düzenli ve kurallı duyulduğunu ifade etmiştir.



Tablo 22

Eğitimcilerin Veysel Arseven'in çokseslilik yaklaşımı hakkındaki düşünceleri

Eğitimci	Eğitimcilerin Vermiş Oldukları Cevaplar
E1.	Veysel Arseven'in çokseslilik anlayışı ile ilgili çok ayrıntılı bilgim yok.
E2.	Cumhuriyet sonrası Türk bestecidir. Batıdaki öğrencilerin veya eğitimcilerin materyal, notasyon bulmakta sıkıntı yaşamadıklarını ve bizim memleketimizde de birden fazla partisyona sahip eserlerin olması gerektiği düşüncesiyle "Çok Sesli Halk Türküleri" kitabı ile tüm bölgeleri ayrı başlıklar altında ve ayrıca kaç sesli olduğunu da belirterek kitap çalışması ile alana büyük katkıda bulunmuştur.
E3.	Kanon, imitasyonun hakim olduğu bu yaklaşımda yatay armoniden sözedilmektedir. Yatay armonide akorların yerini birbirini takip eden ezgiler doldurmaktadır.

Birinci eğitimci, Veysel Arseven hakkında detaylı bilgiye sahip olmadığını,

İkinci eğitimci, Batıda ki öğrenci ve eğitimcilerin materyal ve notasyonlara kolayca ulaşabildiği için Türkiye'de de birden fazla notasyon ve materyale ulaşılabilirliği artırmak amacı ile çıkardığı "Çok Sesli Halk Türküleri" kitabı ile alana büyük bir katkıda bulunduğunu,

Üçüncü eğitimci, kanon ve imitasyonun hâkim olduğu bu yaklaşımda yatay armoniden söz edildiğini ve yatay armonide akorların yerini birbirini takip eden ezgilerin doldurduğunu söylemiştir.

Tablo 23

Eğitimcilerin kontrbas eğitimi için Ahmet Samim Bilgen yaklaşımına göre çokseslendirilmiş eserlerle ilgili görüşleri

Eğitimci	Eğitimcilerin Vermiş Oldukları Cevaplar
E1.	Öğrencilerin ilgisini çekebilecek ve zevkle çalacakları eserler olduğunu düşünüyorum.
E2.	Faydalı buluyorum.
E3.	Hicaz makamda makamsal tınların kulağa hoş gelmediği, Hüseyini makamda ara ara ezgilerin kaybolduğu, anlaşılır olmadığı, Kürdi makamda eşlik partilerinin armonide baskın duyulduğu, ezgiyi bazı zamanlar bastırıldığı, atonal tınların yoğun olduğu, Nihavent makamda bu yaklaşımın daha uygun olabileceği düşünülmektedir.

Birinci eğitimci, öğrencilerin ilgisini çekebilecek ve zevkle çalacakları eserler olduğunu düşündüğünü,

İkinci eğitimci, faydalı bulduğunu,

Üçüncü eğitimci, hicaz makamında makamsal tınların kulağa hoş gelmediğini, hüseyni makamında ara ara ezgilerin kaybolduğunu, kürdi makamında armoninin baskın duyulduğunu, ezginin daha arka planda kaldığını ve bu yaklaşımın Nihavent makamında daha uygun olabileceğini söylemiştir.

Tablo 24

Eğitimcilerin kontrbas eğitimi için Kemal İlerici yaklaşımına göre çokseslendirilmiş eserlerle ilgili görüşleri

Eğitimci	Eğitimcilerin Vermiş Oldukları Cevaplar
E1.	Öğrencilerin ilgisini çekebilecek ve zevkle çalacakları eserler olduğunu düşünüyorum
E2.	Faydalı buluyorum.
E3.	Hicaz makamda makamsal tınların daha yoğun geldiği, Hüseyni ve Uşak makamlarında ana ezginin daha anlaşılır ve karmaşıklığın olmadığı, Kürdi makamda makamsal müziğin gayet anlaşılır olduğu, Nihavent makamda yaklaşımın büyük oranda uygun olabileceği düşünülmektedir.

Birinci eğitimci, öğrencilerin ilgisini çekebilecek ve zevkle çalacakları eserler olduğunu düşündüğünü,

İkinci eğitimci, faydalı bulduğunu,

Üçüncü eğitimci ise hicaz makamında makamsal tınların yoğun hissedildiğini, Hüseyni ve Uşak makamlarında ana ezginin daha anlaşılır ve karmaşık olmadığı, Kürdi makamda ezginin gayet anlaşılır olduğunu ve bu yaklaşımın Nihavent makamında büyük oranda uygun olabileceğini söylemiştir.

Tablo 25

Eğitimcilerin kontrbas eğitimi için Veysel Arseven yaklaşımına göre çokseslendirilmiş eserlerle ilgili görüşleri

Eğitimci	Eğitimcilerin Vermiş Oldukları Cevaplar
E1.	Öğrencilerin ilgisini çekebilecek ve zevkle çalacakları eserler olduğunu düşünüyorum
E2.	Faydalı buluyorum.
E3.	Hicaz makamda ana ezginin daha yoğun geldiği ama ardı ardına gelen aynı ezgilerin bir karışıklık yarattığı, Hüseyini makamda kanon şeklindeki ezgilerin birbiri içine karıştığı, Kürdi makamda duo seslendirilmenin trio seslendirilmeye göre daha anlaşılabilir, tonal olduğu, Kanonun en düzenli anlaşıldığı makamın nihavent makamı olduğu düşünülmektedir.

Birinci eğitimci, öğrencilerin ilgisini çekebilecek ve zevkle çalacakları eserler olduğunu düşündüğünü,

İkinci eğitimci, faydalı bulduğunu,

Üçüncü eğitimci ise hicaz makamında ana ezginin daha yoğun geldiği ama ardı ardına gelen aynı ezgilerin bir karışıklık yarattığı, Hüseyini makamında kanon şeklindeki ezgilerin birbirine karıştığını, kürdi makamında duo seslendirmenin trio seslendirilmeye göre daha anlaşılabilir yani tonal olduğunu ve kanonun en rahat anlaşılabilirdiği nihavent makamı olduğunu söylemiştir.

Tablo 26

Eğitimcilerin “kontrbas eğitimi için üç farklı yaklaşımla çokseslendirilmiş eserlerden hangilerini, kaçınıcı sınıf öğrencilerine çaldırırınız?” sorusuna vermiş oldukları cevaplar

Eğitimci	Eğitimcilerin Vermiş Oldukları Cevaplar
E1.	Drama Köprüsü 1.sınıf, Vardar Ovası 1 ve 2.sınıf, Evlerinin Önü Handır duo ve trio 2 ve 3. sınıf, Ah Bir Ataş Ver 3. sınıfta kullanılabilir.
E2.	Güzel sanatlar Lisesi öğrencilerinin okulda 9. Sınıfta Kontrbas enstrümanına yönlendirdiğimizi düşünürsek enstrüman ile herhangi bir geçmişleri olmadığından (ortaokulu konservatuvar bünyesinde okumuş lise seviyesinde güzel sanatlar lisesinde okumak için gelen öğrenciler hariç) M.E.B müfredatını uyguladığımızda öğrencilerimiz 9. Sınıfta 1. Konum 1. Derecede (yarım pozisyon) “Kürdi Makamının dizisini, 1. Konum 2. Derecede (1. Pozisyon) ise “Nihavent Makamının dizisi hakkında bilgi sahibi olur. Hüseyini ve Hicaz makam dizilerini “re majör” ve “re minör”

---

dizileri ile ilgili çalışmalarını yaptıktan sonra öğrenmektedirler. Bu 10. Sınıfın 2. Dönemine denk gelmektedir. 3. pozisyonun 5. Derecesini (sol telinde ince re notasına kadar) yeni öğrenmektedirler. Bu gönderilen notalara göre “Vardar Ovası La Hicaz ““ince mi” notasından dolayı” 11. Sınıf öğrencilerinin seviyesine uygundur. “Drama köprüsü re Hüseyini” 2.konum 3. Derece öğrendikleri notalara sahip olduğundan 10. Sınıf öğrencilerinin seviyesine uygundur. “Evlerin önü handır re Kürdi” bu notasyonlara göre 4. Pozisyon 7. Derece’ ye geçtiklerinde çalabilecekleri bir eser olduğundan dolayı 11. Sınıf öğrencilerinin seviyesine uygundur.” Ah bir ataş ver re karar” verilen notaya göre sol telinde ince re notası bulunduğundan 3. Pozisyonun 5. Derecesi itibariyle 10. sınıfın 2. Dönemine denk gelen öğrencilerimizin seviyelerine uygundur.

**E3.**

Hicaz makamda Kemal İlerici'nin 4'lü armoni yapısıyla çokseslendirilmiş Vardar Ovası türküsü, Hüseyini ve Kürdi makamlarında yine 4'lü armoni yapısının daha uygun olduğunun düşünüldüğü Drama Köprüsü ve Evlerinin Önü Handır türküsü, Nihavent makamında ise Ahmet Samim Bilgen'in 3'lü armoni yapısıyla çokseslendirilmiş Ah Bir Ataş Ver türküsünün kontrbas eğitim süreci içerisinde Güzel Sanatlar Liseleri seviyesinde 3. Ve 4. Sınıf öğrencilerine, konservatuvar seviyesinde ortaokul 3. Ve 4.sınıf, yalnızca lisans eğitiminin verildiği konservatuvarlarda ise 1. Sınıftan kontrbas öğrencilerine çaldırılmasının uygun olabileceği düşünülmektedir.

---

Birinci eğitimci, Drama Köprüsü türküsünün 1.sınıf, Vardar Ovası 1 ve 2.sınıf, Evlerinin Önü Handır duo ve trio 2 ve 3. sınıf, Ah Bir Ataş Ver türküsünün de 3. sınıfta kullanılabileceğini belirtmiş.

İkinci eğitimci, 9. Sınıf öğrencilerin kürdi makamının 1. konum 1. derecede, 1. konum 2. derecede nihavent makamının dizileri hakkında bilgi sahibi olacağını, hüseyini ve hicaz makam dizilerini re majör ve re minör dizilerinden daha sonra yani 10. Sınıfın 2. dönemine denk geldiğini, 3. pozisyonun 5. derecesini yeni öğrenmekte olduklarını bu yüzden Vardar Ovası türküsünde ki ince mi notasından dolayı 11. sınıf öğrencilerin seviyesine uygun olduğunu, Drama Köprüsü türküsünde 2. Konum 3. derece olduğu için 10. sınıf öğrencilerine uygun olduğunu, Evlerinin Önü Handır türküsün 4. pozisyon 7. derece olduğu için 11. sınıf öğrencisine uygun olduğunu, Ah Bir Ataş Ver türküsünün çokseslendirilmiş haline ise 3. pozisyon, 5. derece notalar olduğundan dolayı 10. sınıf 2. dönem öğrencileri için uygun olduğunu belirtmiş

Üçüncü eğitimci, hicaz makamında Kemal İlerici yaklaşımında çokseslendirilmiş Vardar Ovası türküsünün, hüseyini ve kürdi makamlarında yine dörtlü armoni sistemine

göre çoklendirilen Drama Köprüsü ve Evlerinin Önü Handır türkülerinin, nihavent makamında üçlü armoni sisteminde çokseslendirilmiş olan Ah Bir Ataş ver türküsünün güzel sanatlar liseleri 11. ve 12. sınıf öğrencilerine uygun olduğu, konservatuvar seviyesinde ortaokullarda 3. ve 4. sınıf sınıf ve lisans eğitimi verilen konservatuvarlarda ise 1. sınıf öğrencilerin seviyesine uygun olduğunu belirtmiştir.

Tablo 27

Eğitimcilerin kontrbas eğitimi için üç farklı yaklaşımla çokseslendirilmiş eserleri konser vb. etkinliklerde seslendirilmesini isteme durumları

Eğitimci	Eğitimcilerin Vermiş Oldukları Cevaplar
E1.	Evet
E2.	Kesinlikle Türk müziği eserlerinin bilinmesi tanıtılması açısından bir eğitimci olarak eğitim aracı olarak, öğrenciler için ise repertuvar oluşturmaları bakımından alana katkısı olacağını ve çeşitlilik sağlayacağını düşünüyorum.
E3.	Kesinlikle isterim.

Birinci eğitimci, kontrbas eğitimi için üç farklı yaklaşımla çokseslendirilmiş eserleri konser vb. etkinliklerde seslendirmek istediğini,

İkinci eğitimci, kesinlikle Türk müziği eserlerinin bilinmesi tanıtılması açısından aracı olacağını, repertuvar bakımından öğrencilere ve alana katkı sağlayacağını ve çeşitlilik sağlayacağını,

Üçüncü eğitimci ise kesinlikle istediğini belirtmiştir.

Yukarıdaki sorulara ek olarak eğitimcilere beş soru daha yöneltilmiştir. Eğitimcilerin tamamının kontrbas eğitiminde makamsal dizi, etüt ve eser dağarcığının öğrencilerin derse olan ilgisini, sahne ve performans becerisini, teori bilgi ve becerilerini, müzikalitesine yönelik bilgi ve becerilerini, Türk müziğinde çoksesliliğe yönelik bilgi ve becerilerinin artıracığı görüşünde oldukları görülmektedir.

#### 4.4. Dördüncü Alt Probleme İlişkin Bulgular

Araştırmanın dördüncü alt problemi “Kontrbas için eser üreten bestecilerin, üç farklı yaklaşıma göre çokseslendirilmiş türkülerin eğitimde kullanılabilirliğine yönelik görüşleri nelerdir? şeklinde belirlenmiştir. Bu alt probleme ilişkin elde edilen bulgular aşağıda verilmiştir.

Tablo 28

Bestecilere göre kontrbas eğitiminde makamsal dizi-etüt ve eser öğretiminin eksikliğinin sonuçları

Besteci	Bestecilerin Vermiş Oldukları Cevaplar
B1.	Geleneksel müziğe ilgisiz ve bilgisiz kalan müzisyenler yetişmeye devam edecektir.
B2.	Makamsal Dizi-Etüt ve Eser öğretimi hususunda eksikliği bulunan bireylerde; Klasik Türk Müziğine aşinalığı tam olarak oluşmaz. Usul ve makam konularına dair çeşitli sorunlar yaşar. Transpoze icra edilen eserlerin anında deşifresini yapamaz. Klasik Türk Müziğinde önemli bir yer tutan üslup ve tavır hususunda ortaya çıkan eksiklikleri ile oldukça dikkat çeker.
B3.	Enstrümanın geleneksel müzik içerisindeki icra standardının yükselmesi önünde bu eksikliğin büyük bir engel olabileceğine inanıyorum. Bireysel olarak iyi icracılar gelişse de genele dönük kontrbas sanatçıları yukarıya taşıyacak olan bu makamsal dizi-etüt-eser çalışmaları olacaktır. Bu konudaki repertuvar eksikliği yine makamsal müzik üzerinde de eksiklik yaratıp, gelişmesini geciktirecek faktörlerdendir.

Birinci besteci, geleneksel müziğe ilgisiz ve o konuda bilgisiz kalan müzisyenlerin yetişeceğini,

İkinci besteci; öğrencini, dizi-etüt ve eser öğretiminin eksik olacağını, Türk müziği aşinalığı, usul ve makam bilgileri, transpoze, üslup ve tavır konularında eksik kalacağını,

Üçüncü besteci, bu eksikliğin geleneksel müzik icra standardının önünde engel olabileceğini ve iyi icracılar gelişse de genele dönük kontrbas sanatçıları yukarıya taşıyacak bir çalışma olduğunu ve bu eksikliğin giderilmemesi halinde makamsal müzikte de eksiklik yaratıp, gelişmesini geciktirecek bir faktör olduğunu düşünmektedir.

Tablo 29

Bestecilere göre kontrbas eğitimi ile keman eğitimi karşılaştırıldığında kontrbas alanındaki makamsal dizi, etüt ve eser dağarcığının yok denecek kadar az olmasının sebepleri

Besteci	Bestecilerin Vermiş Oldukları Cevaplar
B1.	Kontrbas alanındaki solistlerin az olması, Çalgının imkanlarının diğer yaylılara göre geride kalması, Enstrümanın taşınabilirliği vs.
B2.	Kontrbas sazı, Caz müziği ya da Uluslararası Sanat Müziğinde (Klasik Batı Müziği) daha sık kullanıldığı için Klasik Türk Müziğinde kullanımı oldukça azdır. Daha çok viyolonsel sazının tercih edildiğini söyleyebilirim. Bu sebeple zaten çok az tercih edilen bu saza yönelik doğal olarak henüz çeşitli etüt veya eser dağarcıklarının oluşturulmadığını söyleyebilirim. Ayrıca Güzel Sanatlar Liselerinde veya konservatuvarların lise bölümlerinde de Klasik Türk Müziği kontrbas öğretimine yönelik bir çalışma henüz yapılmadığı için bu alanda yapılacak olan çalışmalar bence çok kıymetlidir.
B3.	Enstrümanın ses rengi, hız gerektiren pasajlarda verimliliği gibi sebeplerin de etkisiyle müzik veya orkestra içerisindeki kalıplaşmış görevi gibi etkenler ön yargı oluşturuyor olabilir. Bu konuda zihinlerde yer etmiş kalıpların kırılmasında yine önayak olacak kişiler zannımca kontrbas icracıları olacaktır. Telif eserleri yazacak olan bestecilerin önce bu eksiklik görülen alanlarda beslenmesi gerekmektedir. Bu yönde atılacak adımların bu kısır döngüyü kıracağına inanıyorum.

Birinci besteci, kontrbas alanında ki solistlerin az olduğu, çalgının imkanlarının diğer yaylı çalgılara göre geride kaldığı ve enstrüman tanışmasının zor olması,

İkinci besteci, Kontrbasın Caz ve Klasik Müzik'te daha sık kullanılmasından, az tercih edilen bir enstrüman olduğu için bu alan dağarcık oluşturulmadığını ve Güzel Sanatlar Liseleri veya Konservatuvarların lise bölümlerinde de Klasik Türk Müziği kontrbas öğretimine yönelik bir çalışma yapılmadığı için bu alanda yapılacak olan çalışmaların çok kıymetli olduğunu,

Üçüncü besteci, enstrümanın ses rengi, hız gerektiren pasajlarda ki verimliliği, enstrümanın müzik ve orkestrada ki kalıplaşmış etkenlerden dolayı kaynaklandığını belirtmiş ve aynı zamanda bu yönde atılacak adımların bu durumu değiştirebileceğini söylemiştir.

Tablo 30

Bestecilere göre kontrbas eğitiminde makamsal dizi, etüt ve eser dağarcığı gelişimi için yapılabilecekler

Besteci	Bestecilerin Vermiş Oldukları Cevaplar
B1.	Yeni eser ve gerekliliğe göre düzenleme veya bir takım çökseslendirme çalışmaları yapılabilir. Sipariş verilebilir.
B2.	Öncelikle kontrbas eğitimi veren eğitimcilerin Klasik Türk Müziğine ilişkin önyargılarının bulunmaması gerekir. Temiz ses çıkarma, doğru yay kullanabilme ve pozisyonlara olan hakimiyet konularına yönelik çalışmalara ağırlık verilmelidir. Klasik Türk Müziğinde virtüöz olarak anılan icracıların yapmış oldukları taksim icraları ve saz eseri icraları sürekli dinlenmelidir. Kontrbas repertuarında, icrası Klasik Türk Müziğine göre daha kolay olan ve çok çabuk öğrenilebilen Geleneksel Türk Halk Müziği repertuarına kayıtlı türkülere daha sık yer verilmelidir. (Türkü, deyiş, ninni, vs.) Klasik Türk Müziği viyolonsel icrası ile ilgili çalışmalar kontrbas sazına uyarlanabilmelidir.
B3.	Bestecilere makamsal müzik çerçevesinde eser çağrısında bulunmak, eğitim veya repertuar oluşturmaya yönelik yeni beste yarışmaları düzenlemek gibi fikirlerin dışında kompozisyon bölümlerinde bu eksikliklere, repertuardaki açığa yönelik eser yazdırılma zorunluluğu gibi protokoller oluşturulması bu konudaki eksiklikleri gidermeye yönelik çözüm önerileri arasında sayılabilir.

Birinci besteci, yeni eser, düzenleme ve çökseslendirme çalışmaları yapılabileceğini,

İkinci besteci, eğitimcilerde Türk Müziğine karşı önyargı olmaması, temiz ses çıkarma-doğru yay kullanma ve pozisyon çalışmalarına ağırlık verilmesi, Türk müziğinde kullanılan taksim ve saz eseri icralarının sürekli dinlenmesi gerektiğini, Klasik Türk Müziğine göre daha çabuk öğrenilebilen Geleneksel Türk Halk Müziği repertuarına daha fazla yer verilmesi gerektiğini ve Klasik Türk Müziği viyolonsel icrası ile ilgili çalışmaların Kontrbas enstrümanına uyarlanabileceğini,

Üçüncü besteci, bestecilere makamsal müzik bestesi için çağrıda bulunmak, beste yarışmaları düzenlemek, kompozisyon bölümlerine eser yazdırılma zorunluluğu gibi ir protokol uygulanabileceğini ve bu şekilde eksikliklerin giderilebileceğini ifade etmiştir.



Tablo 31

Bestecilerin kontrbas eğitiminde “özgün-düzenleme-uyarlama” Türk müziği eserlerinin kullanılabilirliği hakkında görüşleri

Besteci	Faydalıdır	Geçerlidir	Bilimseldir	Öğrenci ihtiyaçlarını karşılar	Öğrenilebilir	Sosyal Gerçeklere Tutarlıdır
B1.	X		X	X	X	
B2.	X	X		X	X	
B3.	X	X	X	X	X	X

Üç kişiden oluşan bestecilerin ölçeklere göre verdiği cevaplar aşağıda şu şekilde verilmiştir;

Üç besteci, faydalı olduğunu, iki besteci, geçerli olduğunu, iki besteci, bilimsel olduğunu, üç besteci, öğrenci ihtiyaçlarını karşılayabilir olduğunu, üç besteci, öğrenilebilir olduğunu, bir besteci, sosyal gerçeklere tutarlı olduğunu belirtmiştir.

Tablo 32

Bestecilerin Kemal İlerici'nin çokseslilik yaklaşımı hakkında düşünceleri

Besteci	Bestecilerin Vermiş Oldukları Cevaplar
B1.	Detaylı bilgim yok ancak iyi örnekleri olduğunu düşünüyorum.
B2.	Geleneksel Türk Halk Müziği'nin yapısı gereği Uluslararası Sanat Müziğiyle daha uyumlu olduğu düşünülmektedir. Klasik Türk Müziğinde ise bazı makamlar hariç her makamın ve her şarkının düzenlemesi yapılamamaktadır. Bu sebeple Kemal İlerici, 4'lü armoninin kullanımıyla birlikte bu tarz sorunların çözüme kavuşturulacağını ve Uluslararası Sanat Müziği normlarında türkü, şarkı, marş, beste formlarına yönelik çoksesli düzenlemelerinin daha kolay yapılabileceğini savunmuştur.
B3.	Çokseslendirme çalışmalarında 4'lü armoni yaklaşımı diğer yaklaşımlardaki örneklerde de görülecek üzere; esas ezgi dışındaki partiler melodiye göre şekilleniyor. Melodi bir tutarlılık içerisinde iken diğer partiler ihtiyaca göre şekil alabiliyor. Bu da diğer hatların bir karakter kazanmasına engel olabilir. Bu probleme -eğer problem kabul edilirse- yönelik, 3'lü, 4'lü armoni gibi yaklaşımları daha esnek düşünebilmek fayda sağlayabilir.

Birinci eğitimci, Kemal İlerici'nin geliştirdiği çokseslilik yaklaşımı hakkında detaylı bir bilgisinin olmadığını fakat iyi örnekleri olduğunu,

İkinci eğitimci, Kemal İlerici'nin Uluslararası Sanat Müziği normlarında türkü, şarkı, marş, beste formlarına yönelik çoksesli düzenlemelerinin daha kolay yapılabileceğini savunduğunu,

Üçüncü eğitimci, esas ezgi dışındaki partilerin melodiye göre şekillendiğini, partilerin ihtiyaca göre şekillenebildiğini bu durumun diğer hatların karakter kazanmasına engel olabileceğini söylemiştir.

Tablo 33

Bestecilerin Ahmet Samim Bilgen'in çokseslilik yaklaşımı hakkındaki düşünceleri

Besteci	Bestecilerin Vermiş Oldukları Cevaplar
<b>B1.</b>	Detaylı bilgim yok ancak iyi örnekleri olduğunu düşünüyorum.
<b>B2.</b>	Uluslararası Sanat Müziği Majör ve Minör tonlar üzerine kurulmuştur. Bu sebeple Majör 3'lü ve Minör 3'lü aralıklar bu müziğin temel akorları olan ses basamaklarını oluşturmaktadır. Ahmet Samim Bilgen ise bu fikirden yola çıkarak yapılacak olan çokseslilik çalışmalarında özellikle Uluslararası Sanat Müziğindeki gibi Majör ve Minör 3'lülerin kullanılması gerektiğini özellikle savunmuştur.
<b>B3.</b>	3'lü armoni yaklaşımı örneklerinde, çokseslendirme üzerine büyük ölçüde kolaylık sağlıyor. Ancak diğer yaklaşımlardaki örneklerde de görülebileceği üzere melodiden bağımsız hatlar yaratmaya çalışmak da gerekir. Hem icracı hem dinleyici için gerekli olduğu söylenebilir. Elbette ki besteci veya çokseslendirmeyi yapan kişi bu kaygılardan uzak farklı bir kurgu seçebilir.

Birinci besteci, Ahmet Samim Bilgen'nin geliştirdiği çokseslilik yaklaşımı hakkında detaylı bir bilgisinin olmadığını fakat iyi örnekleri olduğunu,

İkinci besteci, Uluslararası Sanat Müziği Majör ve Minör tonlar üzerine kurulduğunu Bu sebeple Majör 3'lü ve Minör 3'lü aralıklar bu müziğin temel akorları olan ses basamaklarını oluşturduğunu, Ahmet Samim Bilgen'in Uluslararası Sanat Müziğindeki gibi Majör ve Minör 3'lülerin kullanılması gerektiğini özellikle savunduğunu,

Üçüncü besteci, 3'lü armoni yaklaşımı örneklerinde, çokseslendirme üzerine büyük ölçüde kolaylık sağladığını hem icracı hem dinleyici için gerekli olduğunu söylemiştir.

Tablo 34

Bestecilerin Veysel Arseven'in çokseslilik yaklaşımı hakkındaki düşünceleri

Besteci	Bestecilerin Vermiş Oldukları Cevaplar
B1.	Detaylı bilgim yok ancak iyi örnekleri olduğunu düşünüyorum.
B2.	Uluslararası Sanat Müziğinde polifonik müzik oluşumunun ilk evrelerinde yatay armoni her ne kadar ön plana çıkmış olsa da bestekârlar zaman içerisinde bu fikirden uzaklaşarak daha çok kontrpuan tekniğine yönelmiştir. Veysel Arseven ise bu fikrin temel alınarak yatay armoni kurallarıyla ve özellikle kanon tekniğiyle çokseslilik çalışmalarının temellerinin bu şekilde atılması gerektiğini savunmuştur.
B3.	Bu yaklaşım içerisinde yatay hatlar daha fazla görülmektedir. Bu faktörün icracıya, müziğe daha çok dahil olduğunu hissettireceğini düşünmekteyim. Yatay armonide, melodiye karşı melodi fikri gibi bu yaklaşımın dikey olarak da desteklenmesi daha farklı sonuçlar doğuracaktır. Armonik yürüyüşün değişmesi ezgi haricinde oluşan hatları da daha verimli, daha doğurgan ezgilerle bezeme şansı verebilir. Elbette ki yine çokseslendirmeyi yapan kişi, burada istediği kurgudan emin olup, bu kurguyu derinlemesine tasarlamalıdır.

Birinci besteci, Veysel Arseven'in geliştirdiği çokseslilik yaklaşımı hakkında detaylı bir bilgisinin olmadığını fakat iyi örnekleri olduğunu,

İkinci besteci, Uluslararası Sanat Müziğinde polifonik müzik oluşumunun ilk evrelerinde yatay armoni her ne kadar ön plana çıkmış olsa da bestekârlar zaman içerisinde bu fikirden uzaklaşarak daha çok kontrpuan tekniğine yöneldiğini, Veysel Arseven'in kanon tekniğiyle çokseslilik çalışmalarının temellerinin bu şekilde atılması gerektiğini savunmuştur.

Üçüncü besteci, Bu yaklaşım içerisinde yatay hatlar daha fazla görüldüğünü, Bu faktörün icracıya, müziğe daha çok dahil olduğunu hissettireceğini düşündüğünü, Yatay armonide, melodiye karşı melodi fikri gibi bu yaklaşımın dikey olarak da desteklenmesi daha farklı sonuçlar doğuracağını söylemiştir.

Tablo 35

Bestecilerin kontrbas eğitimi için Ahmet Samim Bilgen yaklaşımına göre çökseslendirilmiş eserlerle ilgili görüşleri

Besteci	Bestecilerin Vermiş Oldukları Cevaplar
B1.	<p>Yukarıda belirtilen teorisyenlerin geleneksel müziğin çökseslendirilmesi ile yapılan çalışmaların ilginç örnekler sunduğunu düşünmekteyim. Neden olmasın diyeceğim çok nokta var;</p> <p>Bir besteci olarak bu çalışmaya katkı sunacak şekilde önerilerim;</p> <p>Kontrbas grupları oluşturulmalıdır. Bu topluluklar için uyarlamalar, düzenlemeler ve yeni besteler yapılmalı.</p> <p>Bu çalışmada ki çökseslendirme örnekleri eğitim için uygundur ancak bazı noktalarda hem polifonik hem de homofonik yazıda armonik çeşitlilik yalın bir şekilde kalmıştır. Ayrıca çalgının çeşitli teknik özellikleri kullanılabilir. Örn; "Pizz." veya ileri teknik "cal legno battuta". Böylece geleneksel müziğe yakışan öğeler doğabilir.</p>
B2.	<p>Bu tarz önemli müzik insanlarının ortaya çıkarmış oldukları yaklaşımlar, yapılan birçok çalışmaya ışık tutmuş, kendilerinden sonra gelen diğer önemli bestecilere de ilham kaynağı olmuştur. Yapmış olduğunuz türkü seçimleri de gayet yerinde olmuş. Bu tarz çalışmalar, örnek teşkil ettiği için türkü, beste, şarkı, marş düzenlemelerinin sayısında da zaman içerisinde bir artışın yaşanacağına inanıyorum.</p>
B3.	<p>Belirlenmiş eserler üzerinde 3 farklı yaklaşımda sergilenen çökseslendirme çalışmaları da birbirinden farklı sonuçlar vermiştir. Makamsal müziğin incelenip hangi yaklaşımın daha verimli olacağı gibi analizler de yapılması gerekmektedir. Fakat bunun dışında müziğin 3 farklı örneği bize gösterir ki yaklaşım dinleyiciyi bambaşka bir atmosfer içerisine sürükleyebilir. Burada görüyoruz ki; eser üzerindeki hangi yaklaşımın teorik olarak ne kadar uyumlu ne kadar faydalı veya verimli olduğunun dışında hangi atmosferin seçileceğinin, amaçlandığının da önemi vardır. Makamsal müziklerin farklı özellikleri, yapıları olduğu gibi yapılacak olan çökseslendirilme çalışmalarının da yine bu farklılıkların gözetilerek yapılması gerekmektedir. Bu çalışma ile aynı eser üzerindeki 3 farklı sonucun göz önüne serilmesi akademik olarak fayda sağlayacaktır.</p>

Birinci besteci, Ahmet Samim Bilgen yaklaşımında çökseslendirilen türküler hakkında, yapılan çalışmanın ilginç olduğunu ve desteklediğini,

İkinci besteci, yapılan birçok çalışmaya ışık tuttuğunu, türkü seçimlerinin gayet yerinde olduğunu ve çalışmanın örnek teşkil ettiğini ve bu yüzden türkü, şarkı, beste, marş düzenlemelerinin de artacağını,

Üçüncü besteci, çalışma ile aynı eser üzerinde ki üç farklı sonucun göz önüne serilmesinin akademik olarak fayda sağlayacağını belirtmiştir.

Tablo 36

Bestecilerin kontrbas eğitimi için Kemal İlerici yaklaşımına göre çökseslendirilmiş eserlerle ilgili görüşleri

Besteci	Bestecilerin Vermiş Oldukları Cevaplar
B1.	<p>Yukarıda belirtilen teorisyenlerin geleneksel müziğin çökseslendirilmesi ile yapılan çalışmaların ilginç örnekler sunduğunu düşünmekteyim. Neden olmasın diyeceğim çok nokta var;</p> <p>Bir besteci olarak bu çalışmaya katkı sunacak şekilde önerilerim;</p> <p>Kontrbas grupları oluşturulmalıdır. Bu topluluklar için uyarlamalar, düzenlemeler ve yeni besteler yapılmalı.</p> <p>Bu çalışmada ki çökseslendirme örnekleri eğitim için uygundur ancak bazı noktalarda hem polifonik hem de homofonik yazıda armonik çeşitlilik yalın bir şekilde kalmıştır. Ayrıca çalgının çeşitli teknik özellikleri kullanılabilir. Örn; “Pizz” veya ileri teknik “cal legno battuta” Böylece geleneksel müziğe yakışan öğeler doğabilir.</p>
B2.	<p>Bu tarz önemli müzik insanlarının ortaya çıkarmış oldukları yaklaşımlar, yapılan birçok çalışmaya ışık tutmuş, kendilerinden sonra gelen diğer önemli bestecilere de ilham kaynağı olmuştur. Yapmış olduğunuz türkü seçimleri de gayet yerinde olmuş. Bu tarz çalışmalar, örnek teşkil ettiği için türkü, beste, şarkı, marş düzenlemelerinin sayısında da zaman içerisinde bir artışın yaşanacağına inanıyorum.</p>
B3.	<p>Belirlenmiş eserler üzerinde 3 farklı yaklaşımda sergilenen çökseslendirme çalışmaları da birbirinden farklı sonuçlar vermiştir. Makamsal müziğin incelenip hangi yaklaşımın daha verimli olacağı gibi analizler de yapılması gerekmektedir. Fakat bunun dışında müziğin 3 farklı örneği bize gösterir ki yaklaşım dinleyiciyi bambaşka bir atmosfer içerisine sürükleyebilir. Burada görüyoruz ki; eser üzerindeki hangi yaklaşımın teorik olarak ne kadar uyumlu ne kadar faydalı veya verimli olduğunun dışında hangi atmosferin seçileceğinin, amaçlandığının da önemi vardır. Makamsal müziklerin farklı özellikleri, yapıları olduğu gibi yapılacak olan çökseslendirilme çalışmalarının da yine bu farklılıkların gözetilerek yapılması gerekmektedir. Bu çalışma ile aynı eser üzerindeki 3 farklı sonucun göz önüne serilmesi akademik olarak fayda sağlayacaktır.</p>

Birinci besteci Kemal İlerici yaklaşımında çökseslendirilen türküler hakkında, yapılan çalışmanın ilginç olduğunu ve desteklediğini,

İkinci besteci, yapılan birçok çalışmaya ışık tuttuğunu, türkü seçimlerinin gayet yerinde olduğunu ve çalışmanın örnek teşkil ettiğini ve bu yüzden türkü, şarkı, beste, marş düzenlemelerinin de artacağını,

Üçüncü besteci, çalışma ile aynı eser üzerinde ki üç farklı sonucun göz önüne serilmesinin akademik olarak fayda sağlayacağını belirtmiştir.

Tablo 37

Bestecilerin kontrbas eğitimi için Veysel Arseven yaklaşımına göre çokseslendirilmiş eserlerle ilgili görüşleri

Besteci	Bestecilerin Vermiş Oldukları Cevaplar
B1.	<p>Yukarıda belirtilen teorisyenlerin geleneksel müziğin çokseslendirilmesi ile yapılan çalışmaların ilginç örnekler sunduğunu düşünmekteyim. Neden olmasın diyeceğim çok nokta var;</p> <p>Bir besteci olarak bu çalışmaya katkı sunacak şekilde önerilerim;</p> <p>Kontrbas grupları oluşturulmalıdır. Bu topluluklar için uyarlamalar, düzenlemeler ve yeni besteler yapılmalı.</p> <p>Bu çalışmada ki çokseslendirme örnekleri eğitim için uygundur ancak bazı noktalarda hem polifonik hem de homofonik yazıda armonik çeşitlilik yalın bir şekilde kalmıştır. Ayrıca çalgının çeşitli teknik özellikleri kullanılabilir. Örn; “Pizz.” veya ileri teknik “cal legno battuta”. Böylece geleneksel müziğe yakışan öğeler doğabilir.</p>
B2.	<p>Bu tarz önemli müzik insanlarının ortaya çıkarmış oldukları yaklaşımlar, yapılan birçok çalışmaya ışık tutmuş, kendilerinden sonra gelen diğer önemli bestecilere de ilham kaynağı olmuştur. Yapmış olduğunuz türkü seçimleri de gayet yerinde olmuş. Bu tarz çalışmalar, örnek teşkil ettiği için türkü, beste, şarkı, marş düzenlemelerinin sayısında da zaman içerisinde bir artışın yaşanacağına inanıyorum.</p>
B3.	<p>Belirlenmiş eserler üzerinde 3 farklı yaklaşımda sergilenen çokseslendirme çalışmaları da birbirinden farklı sonuçlar vermiştir. Makamsal müziğin incelenip hangi yaklaşımın daha verimli olacağı gibi analizler de yapılması gerekmektedir. Fakat bunun dışında müziğin 3 farklı örneği bize gösterir ki yaklaşım dinleyiciyi bambaşka bir atmosfer içerisine sürükleyebilir. Burada görüyoruz ki; eser üzerindeki hangi yaklaşımın teorik olarak ne kadar uyumlu ne kadar faydalı veya verimli olduğunun dışında hangi atmosferin seçileceğinin, amaçlandığının da önemi vardır. Makamsal müziklerin farklı özellikleri, yapıları olduğu gibi yapılacak olan çokseslendirilme çalışmalarının da yine bu farklılıkların gözetilerek yapılması gerekmektedir. Bu çalışma ile aynı eser üzerindeki 3 farklı sonucun göz önüne serilmesi akademik olarak fayda sağlayacaktır.</p>

Birinci besteci Veysel Arseven yaklaşımında çokseslendirilen türküler hakkında, yapılan çalışmanın ilginç olduğunu ve desteklediğini,

İkinci besteci, yapılan birçok çalışmaya ışık tuttuğunu, türkü seçimlerinin gayet yerinde olduğunu ve çalışmanın örnek teşkil ettiğini ve bu yüzden türkü, şarkı, beste, marş düzenlemelerinin de artacağını,

Üçüncü besteci, çalışma ile aynı eser üzerinde ki üç farklı sonucun göz önüne serilmesinin akademik olarak fayda sağlayacağını belirtmiştir.

Bestecilerin tamamının “kontrbas eğitimi için üç farklı yaklaşımla çökseslendirilmiş eserlerden hangilerini, kaçınıcı sınıf öğrencilerine çaldırırsınız?” sorusuna cevap vermedikleri görülmüştür. Görüşleri alınan bestecilerin, kontrbas özelinde besteleri olduğu fakat kontrbas özelinde herhangi bir kurumda eğitim vermemelerinden kaynaklandığı bilinmektedir.

Tablo 38

Bestecilerin kontrbas eğitimi için üç farklı yaklaşımla çökseslendirilmiş eserleri konser vb. etkinliklerde seslendirilmesini isteme durumları

Besteci	Bestecilerin Vermiş Oldukları Cevaplar
B1.	Kesinlikle seslendirilmeleri gereklidir. Her eser en az bir defa seslendirilmeyi hak eder.
B2.	Seslendirilmesini elbette isterim. Düzenlemesi yapılan türkü, beste, şarkı vs. form yapılarında hatalı görülen yerler bu sayede giderilip ortaya mükemmele yakın bir sonuç çıkabilir.
B3.	Elbette. Hem besteciye hem icracıyı bu yaklaşımlara yönelik beslemenin gerekli olduğu gibi, bir o kadar önemli olan dinleyici faktörünün de gözetilmesi gerekmektedir. Tüm bu etkinliklerin hem yazar hem çalan hem de dinleyen taraflar için faydalı olacağına inanmaktayım.

Kontrbas eğitimi için üç farklı yaklaşımla çökseslendirilmiş eserleri konser vb. etkinliklerde seslendirilmesine birinci besteci, kesinlikle seslendirilmesi gerektiğini,

İkinci besteci, seslendirilmesini elbette istediğini, eksikliklerin giderilmesi halinde ortaya mükemmele yakın bir sonuç çıkabileceğini,

Üçüncü besteci ise elbette istediğini belirtmiş, tüm bu etkinliklerin hem yazan hem çalan hem de dinleyen taraflar için faydalı olacağını söylemiştir.

Ayrıca bestecilerin tamamı; kontrbas eğitiminde makamsal dizi, etüt ve eser dağılımının öğrencilerin derse olan ilgisini, sahne ve performans becerisini, teori bilgi ve becerilerini, müzikalitesine yönelik bilgi ve becerilerini, Türk müziğinde çoksesliliğe yönelik bilgi ve becerilerinin artıracığı görüşündedirler.





## BEŞİNCİ BÖLÜM

### SONUÇ VE ÖNERİLER

#### 5.1. Sonuç

Araştırmada “Kontrbas Eğitimi için Çokseslendirilmiş Türküler Üzerine Eğitimci ve Besteci Görüşleri Nelerdir?” problem cümlesiyle yola çıkılmıştır. Bu problem doğrultusunda dört alt problem belirlenmiştir ve bu alt problemlerden elde edilen sonuçlar şöyledir:

GSL keman müfredatı incelendiğinde; 10. sınıflarda Saadettin Kaynak’ın Hüseyini Türkü ve Gazi Giray Han II’in Alıştırma adlı eserleri makamsal eser olarak yer almaktadır. 11. Sınıfta N. Kodallı’nın Alıştırma adlı eseri bulunmaktadır fakat bu eser makamsal değildir. Türk besteciye ait olduğu için yazılmıştır.

Kontrbas müfredatıyla keman müfredatı karşılaştırıldığında makamsal etüt ve eser dağarcığının yok denecek kadar az olduğu görülmüştür. Keman ve kontrbas müfredatlarında yer alan makamların karşılaştırılması majör dizi ve minör dizi çeşitlerinin anlatımından sonra, doğal majör diziye makamsal olarak denk gelen ve temel makamlardan biri olarak görülen Rast makamına yer verilmemiş olması, keman müfredatında muhayyerkürdi makamı olarak anlatılan dizinin, kontrbas müfredatında kürdi makamı olarak anlatılmasının anlam kargaşasına yol açabileceği düşünülmüştür.

9. sınıf keman ve kontrbas kitaplarında karşılaştırıldığında keman kitabında, iki makamdan birini 3 farklı tonda, diğer makamı 2 farklı tonda anlatıldığı ve aynı zamanda her iki makamda birden toplam 17 esere yer verildiği ve aynı zamanda o makamda hem etüt hem de seyir çalışmalarının yapıldığı gözlemlenirken kontrbas kitabında bu durum şöyledir; kürdi ve Nihavent makamlarında yalnızca bir tonda çıkıcı gamın gösterildiği, farklı tonlarda dizilere, etütlere, seyir örneklerine ve makamlarda bestelenen eserlere ve transpoze çalabilmeleri için eserin farklı tonlarına yer verilmediği gözlemlenmiştir.

10. sınıf keman ve kontrbas kitaplarında karşılaştırıldığında Keman kitabında, iki makamdan birini 3 farklı tonda, diğer makamı 2 farklı tonda anlatıldığı ve aynı zamanda

her iki makamda birden toplam 12 esere ve 1 etüte yer verildiği gözlemlenirken, Kontrbas kitabında beş makamı çıkıcı dizi olarak vermiş olup Hüseyini makamında bir tane esere, Hicaz makamında ise bir alıştırmaya rastlanmıştır. Yalnızca tek tonda verilen çıkıcı gamların devamında inici gamların, etütlerin, seyir örneklerinin ve makama ait eserlerin yer almadığı gözlemlenmiştir. 11. sınıf keman kitabında hicaz, nikriz ve karcıgar makamları olmak üzere üç makama yer verilmiştir. Bu makamlardan hicaz makamını mi, la, re olmak üzere üç farklı tonda dizilerle göstermiş olup, devamında etüt, oyun havası, peşrev, zeybek, şarkı ve türkülerden oluşan 20 esere yer verildiği gözlemlenmiştir. 11. sınıf kontrbas kitabında herhangi bir makamsal dizi, etüt veya esere rastlanmamıştır. Türk besteci Nevit Kodallı'ya ait bir alıştırma mevcuttur fakat makamsal yapıda değildir. 12. Sınıf keman ders kitabında segâh, hüzzam, saba olmak üzere üç makama yer verilmiş olup, Segâh makamında üç farklı tonda dizi, üç farklı tonda etüt, iki farklı tonda altı eser, hüzzam makamında üç farklı tonda dizi, üç farklı tonda etüt, iki farklı tonda beş eser, saba makamında üç farklı tonda dizi, üç farklı tonda etüt, iki farklı tonda sekiz eser ve tek tonda iki eser, türkü olmayan ama Türk besteciler tarafından piyano-keman ikilisi için yazılan üç eser, konular arası geçiş çalışmaları için ise ayrıca üç eser olmak üzere toplamda 9 dizi, 9 etüt, 27 esere yer verildiği, 10. sınıf kontrbas ders kitabında ise sol nikriz, la karcıgar, la saba dizi olmak üzere, üç farklı makamda, sadece birer tonda çıkıcı diziyeye yer verildiği gözlemlenmiştir.

Araştırmada dört farklı makamda dört ayrı türkü çokseslendirilmiştir. Ahmet Samim Bilgen (üçlü armoni) ve Kemal İlerici (dörtlü armoni) yaklaşımlarına göre üç kontrbas için, Veysel Arseven yaklaşımına göre Vardar Ovası ve Drama Köprüsü üç kontrbas için, Evlerinin Önü Handır hem iki hem üç kontrbas için, Ah Bir Atas Ver ise sadece iki kontrbas için çokseslendirilmiştir. Güzel sanatlar liseleri keman kitaplarında yer olan bu eserlerin, kontrbas çalgısında da çalınabilirliği ön görülmüş ve alana katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Eğitimcilere göre kontrbas eğitiminde makamsal dizi-etüt ve eser öğretiminin eksikliğinin sonuçlarına bakıldığında bir eğitimci öğrencinin mezuniyeti sonrası müzik hayatında, çaldığı orkestralarda TSM ya da THM'lerine eşlik etmesi durumunda makamsal müziğe olan uzaklığından dolayı sorun yaşayacağını, kontrbas eğitimi ile keman eğitimi karşılaştırıldığında kontrbas alanındaki makamsal dizi, etüt ve eser dağarcığının yok

denecek kadar az olmasının sebepleri olarak kontrbas enstrümanının fiziksel olarak çok büyük olması, yine kontrbas özelinde özengen müzik eğitiminde eğitimcilerin yok denecek kadar az olması ve materyalin yetersiz olduğunu söylerken, keman enstrümanının da fiziksel rahatlığın olduğunu, özengen eğitimde keman eğitimcisinin kolay ulaşılabilir olduğunu ve materyallerin ise fazla ve ulaşılabilir olduğunu, THM ve TSM eğitimi veren bölümleri ile disiplinlerarası çalışılıp aynı zamanda diğer yaylı çalgılar için yazılmış eserlerin de kontrbas enstrümanına uyarlanabileceğini, öğrencilere teşviklerde bulunulabileceğini ve halihazırda bulunan makamsal dizi, etüt ve eserlerin seslendirilmesi ve yaygınlaştırılması ve herkesçe bilinirliğinin artırılmasının gerektiğini düşünmektedirler.

Eğitimcilerin kontrbas eğitiminde “özgün-düzenleme-uyarlama” Türk müziği eserlerinin kullanılabilirliği hakkında görüşlerine bakıldığında iki eğitimci faydalı olduğunu, bir eğitimci geçerli olduğunu, üç eğitimci bilimsel olduğunu, üç eğitimci öğrenci ihtiyaçlarını karşılayabilir olduğunu, iki eğitimci öğrenilebilir olduğunu, bir eğitimci ise sosyal gerçeklere tutarlı olduğunu belirtmişlerdir.

Eğitimciler Kemal İlerici'nin çokseslilik yaklaşımının dörtlü armoni üzerine kurulu olduğunu, halk ezgilerimizde makamsal hissiyatı çok doğru hissetirebilmekle beraber yer yer çok gerilimli kaldığını düşündüğünü, Türk armonisini oluşturan ve üçlü sistemin dışında dörtlü sistemi getiren besteci olduğunu ve bunu bağlamanın akort sistemine göre düşünüp uyarladığını, bu dörtlü armoni yaklaşımının atonal bir tınıya sahip olduğunu ve solo ezgide duyulan atonal tınının bu sistemle birlikte makamsal duyulduğunu söylemişlerdir.

Ahmet Samim Bilgen'in çokseslilik yaklaşımının temel batı armonik anlayışına yakın ve yalın bir eşlik tarzını benimsediğini, halk ezgilerini klasik Batı Müziği armonisi ve tonalite ile bağdaştırmaya çalışmış fakat ilk zamanlarında halk tarafından pek anlaşılmadığını ve diğer armoni sistemlerinden ziyade klasik armoniyi kullanmanın ve çok sesliliğin daha doğru olacağını savunduğunu, üçlü armoninin tonal olduğunu, daha düzenli ve kurallı duyulduğunu ifade etmişlerdir.

Veysel Arseven'in çokseslilik yaklaşımı hakkında bir eğitimci detaylı bilgiye sahip olmadığını, diğer eğitimciler ise Batıda ki öğrenci ve eğitimcilerin materyal ve

notasyonlara kolayca ulaşabildiği için Türkiye’de de birden fazla notasyon ve materyale ulaşılabilirliği artırmak amacı ile çıkardığı “Çok Sesli Halk Türküleri” kitabı ile alana büyük bir katkıda bulunduğunu, kanon ve imitasyonun hâkim olduğu bu yaklaşımda yatay armoniden söz edildiğini ve yatay armonide akorların yerini birbirini takip eden ezgilerin doldurduğunu söylemişlerdir.

Eğitimcilerin kontrbas eğitimi için Ahmet Samim Bilgen, Kemal İlerici ve Veysel Arseven yaklaşımlarına göre çokseslendirilmiş eserlerle ilgili görüşlerinin olumlu yönde olduğu görülmektedir.

Eğitimcilerden biri kontrbas eğitimi için üç farklı yaklaşımla çokseslendirilen eserlerden Drama Köprüsü türküsünün 1.sınıf, Vardar Ovası 1 ve 2.sınıf, Evlerinin Önü Handır duo ve trio 2 ve 3. sınıf, Ah Bir Ataş Ver türküsünün de 3. sınıfta kullanılabileceğini, diğeri 9. Sınıf öğrencilerin kürdi makamının 1. konum 1. derecede, 1. konum 2. derecede nihavent makamının dizileri hakkında bilgi sahibi olacağını, hüseyini ve hicaz makam dizilerini re majör ve re minör dizilerinden daha sonra yani 10. Sınıfın 2. dönemine denk geldiğini, 3. pozisyonun 5. derecesini yeni öğrenmekte olduklarını bu yüzden Vardar Ovası türküsünde ki ince mi notasından dolayı 11. sınıf öğrencilerin seviyesine uygun olduğunu, Drama Köprüsü türküsünde 2. Konum 3. derece olduğu için 10. sınıf öğrencilerine uygun olduğunu, Evlerinin Önü Handır türküsün 4. pozisyon 7. derece olduğu için 11. sınıf öğrencisine uygun olduğunu, Ah Bir Ataş Ver türküsünün çokseslendirilmiş haline ise 3. pozisyon, 5. derece notalar olduğundan dolayı 10. sınıf 2. dönem öğrencileri için uygun olduğunu belirtmiş, üçüncü eğitimci ise hicaz makamında Kemal İlerici yaklaşımında çokseslendirilmiş Vardar Ovası türküsünün, hüseyini ve kürdi makamlarında yine dörtlü armoni sistemine göre çoklendirilen Drama Köprüsü ve Evlerinin Önü Handır türkülerinin, nihavent makamında üçlü armoni sisteminde çokseslendirilmiş olan Ah Bir Ataş ver türküsünün güzel sanatlar liseleri 11. ve 12. sınıf öğrencilerine uygun olduğu, konservatuvar seviyesinde ortaokullarda 3. ve 4. sınıf sınıf ve lisans eğitimi verilen konservatuvarlarda ise 1. sınıf öğrencilerin seviyesine uygun olduğunu belirtmiştir.

Eğitimciler kontrbas eğitimi için üç farklı yaklaşımla çokseslendirilen eserlerin konserlerde seslendirilebileceğini dile getirmişlerdir. Ayrıca eğitimcilerin tamamının

kontrbas eğitiminde makamsal dizi, etüt ve eser dağarcığının öğrencilerin derse olan ilgisini, sahne ve performans becerisini, teori bilgi ve becerilerini, müzikalitesine yönelik bilgi ve becerilerini, Türk müziğinde çoksesliliğe yönelik bilgi ve becerilerinin artıracığı görüşünde oldukları görülmektedir.

Besteciler kontrbas eğitiminde makamsal dizi-etüt ve eser öğretiminin eksikliğinin geleneksel müziğe ilgisiz ve o konuda bilgisiz kalan müzisyenlerin yetişeceğini, öğrencinin, dizi-etüt ve eser öğretiminin eksik olacağını, Türk müziği aşinalığı, usul ve makam bilgileri, transpoze, üslup ve tavır konularında eksik kalacağını, bu eksikliğin geleneksel müzik icra standardının önünde engel olabileceğini ve iyi icracılar gelişse de genele dönük kontrbas sanatçıları yukarıya taşıyacak bir çalışma olduğunu ve bu eksikliğin giderilmemesi halinde makamsal müzikte de eksiklik yaratıp, gelişmesini geciktirecek bir faktör olduğunu düşünmektedirler.

Besteciler tarafından kontrbas eğitimi ile keman eğitimi karşılaştırıldığında kontrbas alanındaki makamsal dizi etüt ve eser dağarcığının yok denecek kadar az olmasının sebeplerinin, kontrbas alanındaki solistlerin az olduğu, çalgının imkanlarının diğer yaylı çalgılara göre geride kaldığı, kontrbasın caz ve klasik müzikte daha sık kullanılmasından, az tercih edilen bir enstrüman olduğu için bu alan dağarcık oluşturulmadığı ve Güzel Sanatlar Liseleri veya Konservatuvarların lise bölümlerinde de Klasik Türk Müziği kontrbas öğretimine yönelik bir çalışma yapılmadığı için bu alanda yapılacak olan çalışmaların çok kıymetli olduğunu, enstrümanın ses rengi, hız gerektiren pasajlarda ki verimliliği, enstrümanın müzik ve orkestrada ki kalıplaşmış etkenlerden dolayı kaynaklandığını belirtmiş ve aynı zamanda bu yönde atılacak adımların bu durumu değiştirebileceğini olduğu söylenmektedir.

Besteciler kontrbas eğitiminde makamsal dizi, etüt ve eser dağarcığı gelişimi için yeni eser, düzenleme ve çokseslendirme çalışmaları yapılabileceğini, eğitimcilerde Türk müziğine karşı önyargı olmaması, temiz ses çıkarma-doğru yay kullanma ve pozisyon çalışmalarına ağırlık verilmesi, Türk müziğinde kullanılan taksim ve saz eseri icralarının sürekli dinlenmesi gerektiğini, Klasik Türk müziğine göre daha çabuk öğrenilebilen geleneksel Türk halk Müziği repertuarına daha fazla yer verilmesi gerektiğini ve klasik Türk müziği viyolonsel icrası ile ilgili çalışmaların kontrbas enstrümanına

uyarlanabileceğini, bestecilere makamsal müzik bestesi için çağrıda bulunmak, beste yarışmaları düzenlemek, kompozisyon bölümlerine eser yazdırılma zorunluluğu gibi ir protokol uygulanabileceğini ve bu şekilde eksikliklerin giderilebileceğini ifade etmişlerdir. Besteciler kontrbas eğitiminde “özgün-düzenleme-uyarlama” Türk müziği eserlerinin kullanılabilirliği ile ilgili faydalı olduğunu öğrenci ihtiyaçlarını karşılayabilir olduğunu, öğrenilebilir olduğunu, belirtmişlerdir.

Bestecilerden birinin Kemal İlerici ve Ahmet Samim Bilgen yaklaşımı hakkında detaylı bir bilgisinin olmadığını fakat iyi örneklerinin olduğunu, diğer bir bestecinin Kemal İlerici'nin Uluslararası Sanat Müziği normlarında türkü, şarkı, marş, beste formlarına yönelik çoksesli düzenlemelerinin daha kolay yapılabileceğini savunduğunu, Ahmet Samim Bilgen'in majör 3'lü ve minör 3'lü aralıklar bu müziğin temel akorları olan ses basamaklarını oluşturduğunu, bir diğer bestecinin ise Kemal İlerici yaklaşımında esas ezgi dışındaki partilerin melodiye göre şekillendiğini, partilerin ihtiyaca göre şekillenebildiğini bu durumun diğer hatların karakter kazanmasına engel olabileceğini belirtmişlerdir.

Bestecilerden birinin Veysel Arseven'in geliştirdiği çokseslilik yaklaşımı hakkında detaylı bir bilgisinin olmadığını fakat iyi örnekleri olduğunu, diğerinin Uluslararası Sanat Müziğinde polifonik müzik oluşumunun ilk evrelerinde yatay armoni her ne kadar ön plana çıkmış olsa da bestekârlar zaman içerisinde bu fikirden uzaklaşarak daha çok kontrpuan tekniğine yöneldiğini, Veysel Arseven'in kanon tekniğiyle çokseslilik çalışmalarının temellerinin bu şekilde atılması gerektiğini savunduğu, üçüncü bestecinin ise yaklaşımda yatay hatların daha fazla görüldüğünü, bu faktörün icracıya, müziğe daha çok dahil olduğunu hissettireceğini düşündüğünü, yatay armonide, melodiye karşı melodi fikri gibi bu yaklaşımın dikey olarak da desteklenmesi daha farklı sonuçlar doğuracağını söylediği bilinmektedir.

Besteciler kontrbas eğitimi için Ahmet Samim Bilgen ve Kemal İlerici yaklaşımına göre çokseslendirilmiş eserlerin ilginç olduğunu ve desteklediklerini, türkü seçimlerinin gayet yerinde olduğunu ve çalışmanın örnek teşkil edeceğini ve bu yüzden türkü, şarkı, beste, marş düzenlemelerinin de artacağını dile getirmişlerdir.

Besteciler kontrbas eğitimi için Veysel Arseven yaklaşımına göre çokseslendirilmiş eserler hakkında yapılan çalışmanın ilginç olduğunu ve desteklediklerini, bundan sonra yapılacak olan birçok çalışmaya ışık tutacağını, türkü seçimlerinin gayet yerinde olduğunu ve çalışmanın örnek teşkil edeceğini ve bu yüzden türkü, şarkı, beste, marş düzenlemelerinin de artacağını, bu çalışma ile aynı eser üzerindeki üç farklı sonucun göz önüne serilmesinin akademik olarak fayda sağlayacağını belirtmiştir.

Bestecilerin kontrbas eğitimi için üç farklı yaklaşımla çokseslendirilen eserleri konserlerde seslendirilmesini istediklerini dile getirmişlerdir.

Ayrıca bestecilerin tamamı; kontrbas eğitiminde makamsal dizi, etüt ve eser dağılımının öğrencilerin derse olan ilgisini, sahne ve performans becerisini, teori bilgi ve becerilerini, müzikalitesine yönelik bilgi ve becerilerini, Türk müziğinde çoksesliliğe yönelik bilgi ve becerilerinin artıracığı görüşündedirler.

## 5.2. Öneriler

Yukarıdaki sonuçlar doğrultusunda;

1. Çokseslendirme tekniklerinden yararlanan bu önemli bestecilerin, yaklaşımlarının, hayatlarının ve tekniklerinin kısaca anlatılabilmesi, eğitim programında yer verilmesi,
2. Eğitim programlarında kullanılan makamsal, dizi, etüt ve eserlerin Batı müziği eğitimine paralel olarak ilerlemesinin planlanması,
3. Eğitim programlarında kullanılan makamsal, dizi, etüt ve eserlerin artırılması,
4. Diğer yaylı çalgılar eğitim programlarında bulunan eserlerde olduğu gibi transpozenin kontrbas enstrümanı özelinde de uygulanabilmesi,
5. Kontrbas özelinde çokseslendirilen duo ve trioların kontrbas eğitim programlarına dahil edilebileceği,
6. Güzel sanatlar liselerinde kontrbas özelinde oda müziği ve orkestraların kurulabileceği,
7. Öğrencilerin motivasyonunu artırmak amacıyla araştırma kapsamında çokseslendirilen eserlerin konserlerde çalınmasının sağlanabileceği,

8. Tekniğine uygun, bilimsel, eğitimde kullanılabilir olduğu düşünülen, üç farklı yaklaşıma göre düzenlenen ve bestelenen çokseslendirilmiş eserlerin yaygınlaştırılması,
9. Diğer yaylı çalgılarda halihazırda bulunan dizi, eser ve etütlerinde kontrbas enstrümanına daha fazla sayıda uyarlanabilmesine yönelik çalışmalar yapılabileceği önerilebilir.





## KAYNAKÇA

- Akkor, Ö. (2009). Konservatuvarlarda Verilmekte Olan Kontrbas Eğitiminde Çağdaş Türk Kontrbas Eserlerinin Yeri ve Değerlendirilmesi. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Afyonkarahisar.
- Aksu, C. (2010). *Türkiye’de Eğitim Müziği, Tanım-Kapsam-Sorunlar ve Öneriler*. Bemol Müzik Yayınları, İstanbul.
- Altay, G. (2011). *Kontrpuan-Yatay Çokseslendirme*, Müzik Eğitimi Yayınları, Ankara.
- Antep, E. (2006). *Türk Bestecileri Eser Kataloğu, Çağdaş Türk Müziği Bestecilerinin Yapıtlarından Oluşturulmuş Eser Listesi*. Sevda - Cenap And Müzik Vakfı Yayınları, Ankara.
- Aydoğan, K. (2001). *Kent Orkestrası ve Belediye Bandosu*. İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültürel ve Sosyal İşler Daire Başkanlığı Kent Orkestrası Müdürlüğü Mega Basım, İstanbul.
- Bulgar, S. (2004). *Veysel Arseven Biyografisi Makaleleri ve Müzik Eserleri*. Özkan Matbaacılık Ltd. Şti, Ankara.
- Büyüköztürk, Ş., Çakmak, E.K., Akgün, Ö. E., Karadeniz, Ş., Demirel, F., (2011). *Bilimsel Araştırma Yöntemleri*. Pegem Akademi Yayınları, Ankara.
- Canbay, A., Ece, A. S., Karabulut, B., Temiz, E., Dalkıran, E., Kurtuldu, K., Sağır, T., Nacakçı, Z, (2015). *Müzik Kültürü*. Pegem Akademi Yayınları, Ankara.
- Cangal, N. (1988), Müzikte Çokseslilik, I. Müzik Kongresi Bildirileri. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara . s.146- 148.
- Cangal, N. (2010). *Armoni*. Arkadaş Yayınevi, Ankara.
- Cebeci, S. (2010). *Bilimsel Araştırma ve Yazma Teknikleri*. Alfa Yayınları, İstanbul.
- Çokamay, B. (2020). *Türk Müziğinin Çokseslendirilmesinde Tonal Armoni*. Eğitim Yayınevi, Konya
- Çilden, Ş, (2001). Bireysel Çalgı Eğitiminde Temel İlkeler ve Etkili Faktörler. *Çağdaş Eğitim Dergisi*, 272, 27-30.
- Demir, O, Ö. (2009). *Nitel Araştırma Yöntemleri (8. Bölüm)* Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemleri. Ed: Dr. Kaan Böke. Alfa Yayınları, İstanbul.
- Fenmen M. (1991). *Müzikçinin El Kitabı*. Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara.
- Güler, A. (1997). *Eğitim Tarihi ve Sosyal Temelleri*. A.İ.B.Ü. Basımevi, Bolu.
- Karasar, N. (2016). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*. Nobel Akademik Yayıncılık, Ankara.

- Kömürcü, İ. (2004). Kontrbas Dersi Uygulamalarının Hedefler Düzeyinde İncelenmesi: Bir Taslak Önerisi. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Lavignac, A. (1939). *Musiki Terbiyesi*, Çev: Abdülhalik Denker, Kanaat Kitabevi, Ankara.
- MEB. (2013). Güzel Sanatlar ve Spor Liseleri Müziksel İşitme Okuma ve Yazma Dersi 9. Sınıf Kitabı, Ankara.
- MEB. (2019). Güzel Sanatlar Lisesi Çalgı Eğitimi Keman Dersi 9. Sınıf Kitabı, Ankara.
- MEB. (2019). Güzel Sanatlar Lisesi Çalgı Eğitimi Keman Dersi 10. Sınıf Kitabı, Ankara.
- MEB. (2019). Güzel Sanatlar Lisesi Çalgı Eğitimi Keman Dersi 11. Sınıf Kitabı, Ankara.
- MEB. (2019). Güzel Sanatlar Lisesi Çalgı Eğitimi Keman Dersi 12. Sınıf Kitabı, Ankara.
- MEB. (2019). Güzel Sanatlar Lisesi Çalgı Eğitimi Kontrbas Dersi 9. Sınıf Kitabı, Ankara.
- MEB. (2019). Güzel Sanatlar Lisesi Çalgı Eğitimi Kontrbas Dersi 10. Sınıf Kitabı, Ankara.
- MEB. (2019). Güzel Sanatlar Lisesi Çalgı Eğitimi Kontrbas Dersi 11. Sınıf Kitabı, Ankara.
- MEB. (2019). Güzel Sanatlar Lisesi Çalgı Eğitimi Kontrbas Dersi 12. Sınıf Kitabı, Ankara.
- Özdemir, Y. (2017). *İlerici Armonisine Giriş*. Anı Yayıncılık, Ankara.
- Pamir, L. (1983). *Çağdaş Piyano Eğitimi*. Beyaz Köşk (Müzik Sarayı) Yayınları, İstanbul.
- Sağlam, A. (2001). *Türk Müziğinde Çoksesselik Uygulamaları ve İlerici Armonisi*. Stüdyo Star Ajans San. Ve Tic. Ltd. Şti., Bursa.
- Say, A. (2002). *Müzik Sözlüğü*. Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara.
- Say, A. (2005). *Müzik Ansiklopedisi*. Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara.
- Say, A. (2005). *Müzik Ansiklopedisi I*. Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara.
- Say, A. (2005). *Müzik Ansiklopedisi II*. Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara.
- Sun, M., (1981). *Çokselli Türküler-1. Defter*. Ajans-Türk Matbaacılık Sanayii, Ankara.
- Tamay, S. ve Gençoğlu, M. (2020). *Mildan Niyazi Ayomak'ın Türk Müziği Armonisi ve Müzik Fiziği Notları*. Genel Dağıtım Akademisyen Kitabevi A.Ş., Ankara.
- Tarman, S. (2006). *Müzik Eğitiminin Temelleri*. Müzik Eğitimi Yayınları, Ankara.
- Tura, Y. (2017). *Türk Musikisinin Mes'eleleri*, İz Yayıncılık, İstanbul.
- Tura, Y. (2019). Türk Musikisinin Mes'eleleri – II, *Türk Musikisi ve Armonisi, Gözden geçirilmiş ve Genişletilmiş Baskı*. İz Yayıncılık Limited Şirketi, İstanbul.
- Türkmen, E. (2020). *Müzik Eğitiminde Öğretim Yöntemleri*. Pegem Akademi, Ankara.
- Uçan, A. (2018). *Müzik Eğitimi, Temel Kavramlar-İlkeler-Yaklaşımlar ve Türkiye'deki Durum*. (Genişletilmiş 4. Baskı) Arkadaş Yayınevi, Ankara.

- Uçan, A. (2020). *Afyon Kocatepe Üniversitesi Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi*, VI (Özel Sayı), Afyonkarahisar, 418.
- Usmanbaş, İ. (1974). *Müzikte Biçimler*. Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.
- Yavuzoğlu, N. (2012). *Türk Müziğinde Makamlar ve Seyir Özellikleri*. Pan Yayıncılık, İstanbul.
- Yıldız, N, K. (1996). *I. Ulusal Anadolu Güzel Sanatlar Liseleri Müzik Bölümleri Sempozyumu*. Uludağ Üniversitesi Yayınları, Bursa.
- YÖK, (2006). *Yükseköğretim Mevzuatı*. Yalın Yayıncılık, Ankara.



## EKLER

### EK 1

#### EĞİTİMCİLER İÇİN GÖRÜŞME FORMU

Bu form Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Müzik Anasanat Dalı “*Kontrbas Eğitimi İçin Üç Farklı Yaklaşımla Çokseslendirilmiş Türküler ve Eğitimi Görüşleri*” konulu Yüksek Lisans tezi için bilgi edinme ve durum tespiti yapabilmek amacıyla hazırlanmıştır. Görüşleriniz bu amaçla hazırlanmış olan çalışmaya destek olacaktır. Katkılarınız için teşekkür ederiz.

Sergen SAĞDIÇ  
ÇOMÜ LEE Müzik ASD  
Yüksek Lisans Öğrencisi

#### GÖRÜŞME FORMU (EĞİTİMCİLER İÇİN)

Cinsiyetiniz:

Mezun Olduğunuz Üniversite-Fakülte-Bölüm Adı:

Lisans:.....

Yüksek Lisans:.....

Doktora/Sanatta Yeterlik:.....

Görev Yaptığınız Kurum Adı:

Meslekteki Kıdem Yılıınız:

Bu Dersi Kaç Yıldır Yürütmektesiniz:

Güzel Sanatlar Liseleri kontrbas ders programı özelinde;

1. Kontrbas eğitiminde makamsal dizi-etüt ve eser öğretiminin eksikliğinin sonuçları neler olabilir?
2. Diğer yaylı çalgılar özellikle keman çalgı eğitimi ile karşılaştırıldığında kontrbas alanındaki makamsal dizi, etüt ve eser dağarcığının yok denecek kadar az olmasının sebepleri neler olabilir?
3. Kontrbas eğitiminde makamsal dizi, etüt ve eser dağarcığı gelişimi için neler yapılabilir?
4. Kontrbas eğitiminde “özgün-düzenleme-uyarlama” Türk müziği eserlerinin kullanılabilirliği hakkında aşağıdaki görüşlere katılır mısınız?

Faydalıdır ( )

Geçerlidir ( )

Bilimseldir ( )

Öğrenci ihtiyaçlarını karşılar ( )

- Öğrenilebilir ( )  
Sosyal Gerçeklere Tutarlıdır ( )
5. Kemal İlerici, çokseslilik yaklaşımı hakkında neler söylemek istersiniz?
  6. Ahmet Samim Bilgen'in çokseslilik yaklaşımı hakkında neler söylemek istersiniz?
  7. Veysel Arseven'in çokseslilik yaklaşımı hakkında neler söylemek istersiniz?
  8. Kontrbas eğitimi için Ahmet Samim Bilgen yaklaşımı ile çokseslendirilmiş eserler için neler söylemek istersiniz?
  9. Kontrbas eğitimi için Kemal İlerici yaklaşımı ile çokseslendirilmiş eserler neler söylemek istersiniz?
  10. Kontrbas eğitimi için Veysel Arseven yaklaşımı ile çokseslendirilmiş eserler için neler söylemek istersiniz?
  11. Kontrbas eğitimi için üç farklı yaklaşımla çokseslendirilmiş eserlerden hangilerini, kaçınıcı sınıf öğrencilerine çaldırırınız?
  12. Kontrbas eğitimi için üç farklı yaklaşımla çokseslendirilmiş eserleri konser vb etkinliklerde seslendirilmesini ister misiniz?
  13. Katılır mısınız?

Kontrbas eğitiminde makamsal dizi, etüt ve eser dağarcığı öğrencinin derse olan ilgisini artırır.

Evet ( ) Hayır ( )

Kontrbas eğitiminde makamsal dizi, etüt ve eser dağarcığı öğrencinin sahne ve performans becerisinin artırır.

Evet ( ) Hayır ( )

Kontrbas eğitiminde makamsal dizi, etüt ve eser dağarcığı öğretiminin öğrencinin teori bilgi ve becerilerinin artırır.

Evet ( ) Hayır ( )

Kontrbas eğitiminde makamsal dizi, etüt ve eser dağarcığı öğretiminin öğrencinin müzikalitesine yönelik bilgi ve becerilerinin artırır.

Evet ( ) Hayır ( )

Kontrbas eğitiminde makamsal dizi, etüt ve eser dağarcığı öğretiminin öğrencinin Türk müziğinde çoksesliliğe yönelik bilgi ve becerilerinin artırır.

Evet ( ) Hayır ( )

## EK 2

### BESTECİLER İÇİN GÖRÜŞME FORMU

Bu form Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Müzik Anasanat Dalı “*Kontrbas Eğitimi İçin Üç Farklı Yaklaşımla Çokseslendirilmiş Türküler ve Eğitimci Görüşleri*” konulu Yüksek Lisans tezi için bilgi edinme ve durum tespiti yapabilme amacıyla hazırlanmıştır. Görüşleriniz bu amaçla hazırlanmış olan çalışmaya destek olacaktır. Katkılarınız için teşekkür ederiz.

Sergen SAĞDIÇ  
ÇOMÜ LEE Müzik ASD  
Yüksek Lisans Öğrencisi

### GÖRÜŞME FORMU (BESTECİLER İÇİN)

Cinsiyetiniz:

Mezun Olduğunuz Üniversite-Fakülte-Bölüm Adı:

Lisans:.....

Yüksek Lisans:.....

Doktora/Sanatta Yeterlik:.....

Görev Yaptığınız Kurum Adı:

Meslekteki Kıdem Yılıınız:

Bu Dersi Kaç Yıldır Yürütmektesiniz:

Güzel Sanatlar Liseleri kontrbas ders programı özelinde;

1. Kontrbas eğitiminde makamsal dizi-etüt ve eser öğretiminin eksikliğinin sonuçları neler olabilir?
2. Diğer yaylı çalgılar özellikle keman çalgı eğitimi ile karşılaştırıldığında kontrbas alanındaki makamsal dizi, etüt ve eser dağarcığının yok denecek kadar az olmasının sebepleri neler olabilir?
3. Kontrbas eğitiminde makamsal dizi, etüt ve eser dağarcığı gelişimi için neler yapılabilir?
4. Kontrbas eğitiminde “özgün-düzenleme-uyarlama” Türk müziği eserlerinin kullanılabilirliği hakkında aşağıdaki görüşlere katılır mısınız?

Faydalıdır ( )

Geçerlidir ( )

Bilimseldir ( )

Öğrenci ihtiyaçlarını karşılar ( )

Öğrenilebilir ( )

Sosyal Gerçeklere Tutarlıdır ( )

5. Kemal İlerici, çokseslilik yaklaşımı hakkında neler söylemek istersiniz?
6. Ahmet Samim Bilgen'in çokseslilik yaklaşımı hakkında neler söylemek istersiniz?
7. Veysel Arseven'in çokseslilik yaklaşımı hakkında neler söylemek istersiniz?
8. Kontrbas eğitimi için Ahmet Samim Bilgen yaklaşımı ile çokseslendirilmiş eserler için neler söylemek istersiniz?
9. Kontrbas eğitimi için Kemal İlerici yaklaşımı ile çokseslendirilmiş eserler neler söylemek istersiniz?
10. Kontrbas eğitimi için Veysel Arseven yaklaşımı ile çokseslendirilmiş eserler için neler söylemek istersiniz?
11. Kontrbas eğitimi için üç farklı yaklaşımla çokseslendirilmiş eserlerden hangilerini, kaçınıcı sınıf öğrencilerine çaldırırsınız?
12. Kontrbas eğitimi için üç farklı yaklaşımla çokseslendirilmiş eserleri konser vb etkinliklerde seslendirilmesini ister misiniz?
13. Katılır mısınız?

Kontrbas eğitiminde makamsal dizi, etüt ve eser dağırcığı öğrencinin derse olan ilgisini artırır.

Evet ( ) Hayır ( )

Kontrbas eğitiminde makamsal dizi, etüt ve eser dağırcığı öğrencinin sahne ve performans becerisinin artırır.

Evet ( ) Hayır ( )

Kontrbas eğitiminde makamsal dizi, etüt ve eser dağırcığı öğretiminin öğrencinin teori bilgi ve becerilerinin artırır.

Evet ( ) Hayır ( )

Kontrbas eğitiminde makamsal dizi, etüt ve eser dağırcığı öğretiminin öğrencinin müzikalitesine yönelik bilgi ve becerilerinin artırır.

Evet ( ) Hayır ( )

Kontrbas eğitiminde makamsal dizi, etüt ve eser dağırcığı öğretiminin öğrencinin Türk müziğinde çoksesliliğe yönelik bilgi ve becerilerinin artırır.

Evet ( ) Hayır ( )





## Drama Köprüsü

Uyarlama: Mehmet Akpınar

Yöresi: Rumeli

7

The musical score consists of seven staves of music. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The first staff begins with a quarter rest (marked with a '4' above it) followed by a series of eighth and sixteenth notes. The second staff continues with similar rhythmic patterns. The third and fourth staves feature more complex rhythmic structures, including sixteenth-note runs. The fifth and sixth staves return to simpler eighth-note patterns. The seventh staff concludes the piece with a double bar line and repeat dots.

Evlerinin Önü Handır

Uyarlama: Mehmet Akpınar  
Yöre: Rumeli

The musical score is written in 3/8 time and consists of six staves of notation. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody starts with a quarter note, followed by eighth notes, and includes a four-measure ornament (marked '4') at the end. The second staff starts with a measure rest (marked '3') and features a triplet of eighth notes, followed by a repeat sign and a quarter note. The third staff continues the melody with quarter and eighth notes. The fourth staff includes a measure rest (marked '7') and continues the melodic line. The fifth staff starts with a measure rest (marked '9') and includes a repeat sign. The sixth staff concludes the piece with a four-measure ornament (marked '4') and a final double bar line.

Nihavent Türkü  
Ah Bir Ataş Ver

Ege Türküsü

The musical score is written in 9/4 time and consists of six staves. The key signature has one flat (B-flat). The first staff begins with a fermata over the first note. The second staff is marked with a '2' and a fermata. The third and fourth staves are marked with a '3' and feature a triplet of eighth notes. The fifth staff is marked with a '5' and a fermata. The sixth staff is marked with a '6' and a fermata. The piece concludes with a double bar line.

## EK 4

### ETİK KURUL KARARI



T.C.  
ÇANAKKALE ONSEKİZ MART ÜNİVERSİTESİ REKTÖRLÜĞÜ  
Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Etik Kurulu  
Bilimsel Araştırma Etik Kurulu



Sayı : E-84026528-050.01.04-2300044999  
Konu : Başvuru İncelenmesi

17.02.2023

Sayın Sergen SAĞDIÇ

Yürütücülüğünüzü yapmış olduğunuz 2023-YÖNP-0078 nolu projeniz ile ilgili Bilimsel Araştırmalar Etik Kurulu'nun almış olduğu 16.02.2023 tarih ve 02/35 sayılı kararı aşağıdadır.

Bilgilerinize rica ederim.

**KARAR 35-** Sorumlu yürütücülüğünü **Prof. Dr. Uğur TÜRKMEN**'in yaptığı ve proje araştırmacısı **Sergen SAĞDIÇ** tarafından gerçekleştirilen "Kontrbas Eğitimi İçin Çok seslendirilmiş Türküler Üzerine Eğitimci ve Besteci Görüşleri" başlıklı araştırmanın, Bilimsel Araştırmalar Etik Kurul ilkeleri açısından belirtilen eksikliklerin proje yürütücüsü tarafından giderilip, Etik Kurulumuza yeni başvuru yapılması halinde **tekrar değerlendirmeye alınmasına** oy birliği ile karar verilmiştir.

**Belirtilen Eksiklikler:**

1. Tüm evraklar pdf formatında sisteme yüklenmelidir.
2. Bazı formlarda imzası olduğu halde danışmanın adının eksik olduğu gözlenmiştir. Düzeltmelidir.
3. Araştırma projesi başvuru formunun 2. soru a şıkkı yeterince açık değildir. Daha ayrıntılı araştırma süreci anlatılmalıdır. b. şıkkı cevaplanmamıştır. Aynı formun 3. sorusunda katılımcıların hangi kurumlardan seçileceği ön görülüyorsa ilgili kuruların listesi (hangi lise, fakülte, konservatuar...?) sunulmalıdır.
4. Veri toplama araçları eklenmelidir. - Araştırma 18 yaş altı katılımcıları da içerdiği için veli, vasi onayı gerekmektedir. Video ve ses kayıtlarının izin verilmesi durumunda nasıl paylaşılacağı açıklanmalıdır. Bu nedenle etik değerlendirme formu yeniden hazırlanmalıdır.
5. Onam metinleri hem 18 yaş altı, veli onam, hem de 18 yaş üstü katılımcı için ayrı ayrı hazırlanarak sunulmalıdır. (Formda telif nedeniyle katılımcıların video ve ses kayıtları için istenen izinlerin ayrı ayrı alınması tavsiye edilmektedir.)
6. Taahhütname formunda başlık eklenmelidir.