

**T.C.  
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ  
MÜZİK ANASANAT DALI  
YAYLI ÇALGILAR PROGRAMI**

**HASAN NİYAZİ TURA'NIN KONTRBAS SONATI VE CUMHURİYET  
DÖNEMİNDE KONTRBAS REPERTUVARI  
(Sanatta Yeterlik Eser Metni)**

**Hazırlayan:  
20183311004 İlkhan AYDOĞMUŞ**

**Danışman:  
Dr. Öğr. Üyesi Onur ÖZKAYA**

**İSTANBUL- 2022**

**T.C.  
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ  
MÜZİK ANASANAT DALI  
YAYLI ÇALGILAR PROGRAMI**

**HASAN NİYAZİ TURA'NIN KONTRBAS SONATI VE CUMHURİYET  
DÖNEMİNDE KONTRBAS REPERTUVARI  
(Sanatta Yeterlik Eser Metni)**

**Hazırlayan:  
20183311004 İlkhan AYDOĞMUŞ**

**Danışman:  
Dr. Öğr. Üyesi Onur ÖZKAYA**

**İSTANBUL- 2022**

## İÇİNDEKİLER

Sayfa no.

|                                                                     |     |
|---------------------------------------------------------------------|-----|
| KABUL VE ONAY SAYFASI .....                                         |     |
| ÖNSÖZ .....                                                         | I   |
| ÖZET.....                                                           | II  |
| SUMMARY .....                                                       | III |
| RESİMLER LİSTESİ .....                                              | IV  |
| 1. GİRİŞ .....                                                      | 1   |
| 2. CUMHURİYET DÖNEMİ .....                                          | 2   |
| 2.1. Cumhuriyet Dönemi Tarihi ve Politikaları.....                  | 2   |
| 2.2. Cumhuriyet Döneminde Sanat ve Sanat Politikaları .....         | 9   |
| 2.3. Cumhuriyet Döneminde Müzik.....                                | 11  |
| 2.4. Atatürk ve Müzik .....                                         | 18  |
| 3. ÜLKEMİZDE KONSERVATUVARLARIN KURULUŞU .....                      | 20  |
| 3.1. Konservatuvarların Kuruluş Tarihçesi .....                     | 20  |
| 3.2. Ülkemize Gelen Yabancı Uzmanların Raporları ve Önerileri ..... | 23  |
| 3.2.1. Joseph Marx'ın Raporları.....                                | 24  |
| 3.2.2. Lico Amar'ın Raporları .....                                 | 25  |
| 3.2.3. Paul Hindemith'in Raporları .....                            | 26  |
| 3.2.4. Hermann von Schmeidel'in Raporları .....                     | 29  |
| 3.2.5. Bela Bartok'un Raporları .....                               | 31  |
| 3.2.6. Carl Ebert'in Raporları .....                                | 33  |
| 3.2.7. Eduard Zuckmayer'in Raporları.....                           | 39  |

|                                                                                       |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 3.3. Konservatuvarın Akademik Kadrosu .....                                           | 40  |
| 3.4. Ülkemize Gelen Yabancı Kontrbas Eğitimcileri .....                               | 41  |
| 4. CUMHURİYET DÖNEMİNDE KONTRBAS İÇİN ESER YAZMIŞ<br>BESTECİLERİMİZ VE ESERLERİ ..... | 44  |
| 5. HASAN NİYAZİ TURA .....                                                            | 49  |
| 5.1. Hasan Niyazi Tura'nın Hayatı .....                                               | 49  |
| 5.2. Hasan Niyazi Tura'nın Eserleri .....                                             | 52  |
| 5.3. Hasan Niyazi Tura ile Söyleşi .....                                              | 53  |
| 6. HASAN NİYAZİ TURA'NIN KONTRBAS SONATI.....                                         | 58  |
| 6.1. Allegro energico (I. Bölüm).....                                                 | 58  |
| 6.2. Adagio (II. Bölüm).....                                                          | 81  |
| 6.3. Presto “Perpetuum mobile” (III. Bölüm) .....                                     | 88  |
| 7. SONUÇ .....                                                                        | 98  |
| 8. EK- HASAN NİYAZİ TURA'NIN KONTRBAS SONATI'NIN<br>NOTASYONU.....                    | 100 |
| 10. RESİMLER .....                                                                    | 130 |
| 11. KAYNAKLAR .....                                                                   | 160 |
| 12. ÖZGEÇMİŞ .....                                                                    | 163 |

## ÖNSÖZ

Cumhuriyet Dönemi, müzik alanında son derece önemli adımların atıldığı, konservatuvarların ve orkestraların filizlendiği, klasik batı müziği alanında yeni eserlerin üretildiği, ülke tarihi adına verimli bir dönem olagelmıştır. Bu bağlamda Türk kontrbas repertuvarında bulunan eserlerin ön plana çıkarılması için bir farkındalık yaratmak amacıyla sanatta yeterlik tez - eser metni konusu olarak bir Türk bestecinin kontrbas çalgısı için bestelediği kontrbas ve piyano sonatının belirlenmesi gerekli görülmüştür.

Bu eser metnini sürdürme sürecinde yönlendirme ve desteğiyle yanımda olan değerli hocam Dr. Öğr. Üyesi Onur ÖZKAYA'ya, eser metninin konusu olan sonatın bestecisi Hasan Niyazi TURA'ya, konuyla ilgili bilgi ve materyallerini paylaşan kontrbas sanatçılarımız Numan PEKDEMİR ve Yılmaz ALTANAY'a, çalışmada incelenen sonatın analizinde yardımcı olan Anıl ALTINSOY'a teşekkürlerimi sunarım. Ayrıca tüm eğitim hayatım boyunca maddi ve manevi desteklerini benden esirgemeyerek her an yanımda olan sevgili aileme teşekkür ederim.

Kasım 2022

İlkhan AYDOĞMUŞ

## ÖZET

### (HASAN NİYAZİ TURA’NIN KONTRBAS SONATI VE CUMHURİYET DÖNEMİNDE KONTRBAS REPERTUVARI)

Bu eser metni incelemesinde, ülkemizin değerli müzisyen ve bestecilerinden biri olan Hasan Niyazi Tura’nın kontrbas ve piyano için bestelediği sonatı ele alınarak, Cumhuriyet Dönemi kontrbas repertuarı hakkında araştırmalar gerçekleştirilmiştir. Bu bağlamda Türkiye Cumhuriyeti’nin kuruluşu, kuruluşun ardından ülkeyi kalkındırmak adına geliştirilen politikalar, bu politikalar arasında yer alan sanat politikaları ve sanatın gelişmesi doğrultusunda atılan adımlarla ilgili bilgiler verilmiştir. Bununla birlikte Cumhuriyet Dönemi bestecilerinin kontrbas literatürüne kattıkları eserler bir liste halinde sunulmuştur.

Çalışmada ayrıca eser metnine konu olan sonatın bestecisi Hasan Niyazi Tura’nın hayatı ve eserlerine yer verilmiş, besteciyle kontrbas ve piyano sonatı ile Cumhuriyet Dönemi müzik politikalarını içeren bir söyleşi gerçekleştirilmiştir.

Eser metni incelemesinde gerçekleştirilen ve yukarıda sayılan çalışmaların yanı sıra, çalışma içinde eser metni kapsamında incelenen sonatın analizi yapılarak şekillerle gösterilmiş ve ek olarak sonatın tamamı sunulmuştur.

**ANAHTAR KELİMELER:** Cumhuriyet Dönemi, Hasan Niyazi Tura, Kontrbas, Sonat

## SUMMARY

### (REVIEWING OF HASAN NİYAZİ TURA’S DOUBLE BASS SONATA AND THE DOUBLE BASS REPERTOIRE AT THE REPUBLICAN PERIOD)

Making a study of this thesis; it approaches double bass and piano sonata of Hasan Niyazi Tura who is one of the most valuable musician and composer of the Turkey and investigates on Republican Period of double bass literature. In this context, given information about establishment of the Turkish Republic, development policies of the country after the establishment, art policies in that policies and the jobs which done for art developments. And also, the pieces which are included by the Republican Period Turkish composers in double bass literature are presented in a list.

Also this study which take it's name from Hasan Niyazi Tura's sonata includes his biography, his whole pieces and there is an interview with the composer about his double bass and piano sonata and Republican Period music policies.

In addition to studies which are made in that thesis and explained above that paragraph, the sonata which is also taking part within that base – work has been analysed, figured out with shapes and the whole music scores of the sonata has been presented additionally.

**KEYWORDS:** Republican Period, Hasan Niyazi Tura, Double bass, Sonata

## RESİMLER LİSTESİ

Res. 1.1: Mustafa Kemal Atatürk

([https://www.google.com.tr/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Ftr.wikipedia.org%2Fwiki%2FMustafa\\_Kemal\\_Atat%25C3%25BCrk&psig=AOvVaw3AUTkZd9RFPJYsxAVdiGb&ust=1632993279715000&source=images&cd=vfe&ved=0CAYQjRxqFwoTCNDdkpfso\\_MCFQAAAAAdAAAAABAD](https://www.google.com.tr/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Ftr.wikipedia.org%2Fwiki%2FMustafa_Kemal_Atat%25C3%25BCrk&psig=AOvVaw3AUTkZd9RFPJYsxAVdiGb&ust=1632993279715000&source=images&cd=vfe&ved=0CAYQjRxqFwoTCNDdkpfso_MCFQAAAAAdAAAAABAD)), 29.09.2021 ..... 128

Res. 2.3.1: Abidin Özmen

([https://www.google.com.tr/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Ftr.wikipedia.org%2Fwiki%2FZeynel\\_Abidin\\_%25C3%2596zmen&psig=AOvVaw20Z9OizKFt3BO7F1g4gAVd&ust=1633080633896000&source=images&cd=vfe&ved=0CAYQjRxqFwoTCJt2syxpvMCFQAAAAAdAAAAABAD](https://www.google.com.tr/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Ftr.wikipedia.org%2Fwiki%2FZeynel_Abidin_%25C3%2596zmen&psig=AOvVaw20Z9OizKFt3BO7F1g4gAVd&ust=1633080633896000&source=images&cd=vfe&ved=0CAYQjRxqFwoTCJt2syxpvMCFQAAAAAdAAAAABAD)), 30.09.2021 ..... 129

Res. 2.3.2: Cemal Reşit Rey

(<https://www.google.com.tr/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fwww.zdergisi.istanbul%2Fmakale%2Fbir-populer-kultur-kahramani-cemal-resit-rey-397&psig=AOvVaw2wezWVyvJgC6iZN-fdlvFu&ust=1633693913114000&source=images&cd=vfe&ved=0CAYQjRxqFwoTCPDz4eOeuPMCFQAAAAAdAAAAABAN>), 07.10.2021..... 130

Res. 2.3.3: Cevad Memduh Altar

([https://www.google.com.tr/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fwww.goodreads.com%2Fauthor%2Fshow%2F16909704.Cevad\\_Memduh\\_Altar&psig=AOvVaw3chVddcf1UEPVIknmFJ9pH&ust=1632925984616000&source=images&cd=vfe&ved=0CAYQjRxqFwoTCNDN4MjxofMCFQAAAAAdAAAAABAu](https://www.google.com.tr/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fwww.goodreads.com%2Fauthor%2Fshow%2F16909704.Cevad_Memduh_Altar&psig=AOvVaw3chVddcf1UEPVIknmFJ9pH&ust=1632925984616000&source=images&cd=vfe&ved=0CAYQjRxqFwoTCNDN4MjxofMCFQAAAAAdAAAAABAu)), 28.09.2021 ..... 131

Res. 2.3.4: Halil Bedii Yönetken

(<https://www.google.com.tr/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Ffansiklopedist.com%2Fhalil-bedii-yonetken%2F&psig=AOvVaw3cxvX1LFsM0OwrJ0q9-zDK&ust=1633696660076000&source=images&cd=vfe&ved=0CAYQjRxqFwoTCWCWm-WouPMCFQAAAAAdAAAAABAO>), 07.10.2021 ..... 132

## Res. 2.3.5: Hasan Ferit Alnar

([https://www.google.com.tr/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fwww.sanattanyansimalar.com%2Fyazarlar%2Fali-ergur%2Fferid-alnari-anarken%2F1780%2F&psig=AOvVaw3nZlaUQEnMYoDKX9G\\_1ZPn&ust=1633701061882000&source=images&cd=vfe&ved=0CAYQjRxqFwoTCLig9ZK5uPMCFQAAAAAdAAAAABAO](https://www.google.com.tr/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fwww.sanattanyansimalar.com%2Fyazarlar%2Fali-ergur%2Fferid-alnari-anarken%2F1780%2F&psig=AOvVaw3nZlaUQEnMYoDKX9G_1ZPn&ust=1633701061882000&source=images&cd=vfe&ved=0CAYQjRxqFwoTCLig9ZK5uPMCFQAAAAAdAAAAABAO)), 07.10.2021 ..... 133

## Res. 2.3.6: Necil Kazım Akses

([https://www.google.com.tr/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Ftr.wikipedia.org%2Fwiki%2FNecil\\_Kaz%25C4%25B1m\\_Akses&psig=AOvVaw1swV8Z5SfNblFtcIWnXZhj&ust=1633701510909000&source=images&cd=vfe&ved=0CAYQjRxqFwoTCOC3mM-6uPMCFQAAAAAdAAAAABAD](https://www.google.com.tr/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Ftr.wikipedia.org%2Fwiki%2FNecil_Kaz%25C4%25B1m_Akses&psig=AOvVaw1swV8Z5SfNblFtcIWnXZhj&ust=1633701510909000&source=images&cd=vfe&ved=0CAYQjRxqFwoTCOC3mM-6uPMCFQAAAAAdAAAAABAD)), 07.10.2021 ..... 134

## Res. 2.3.7: Nurullah Şevket Taşkıran

(<https://www.google.com.tr/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Farchives.saltresearch.org%2Fhandle%2F123456789%2F17664&psig=AOvVaw1B73MSs5Xq7Xn6lAXMRyeK&ust=1633702028327000&source=images&cd=vfe&ved=0CAYQjRxqFwoTCLjitMG8uPMCFQAAAAAdAAAAABAJ>), 07.10.2021..... 135

## Res. 2.3.8: Ulvi Cemal Erkin

([https://www.google.com.tr/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Ftr.wikipedia.org%2Fwiki%2FULvi\\_Cemal\\_Erkin&psig=AOvVaw3xBwXRawVsDbREOscyu\\_7W&ust=1633702546783000&source=images&cd=vfe&ved=0CAYQjRxqFwoTCJj3iLa-uPMCFQAAAAAdAAAAABAJ](https://www.google.com.tr/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Ftr.wikipedia.org%2Fwiki%2FULvi_Cemal_Erkin&psig=AOvVaw3xBwXRawVsDbREOscyu_7W&ust=1633702546783000&source=images&cd=vfe&ved=0CAYQjRxqFwoTCJj3iLa-uPMCFQAAAAAdAAAAABAJ)), 07.10.2021 ..... 136

## Res. 2.3.9: Paul Hindemith

(<https://www.google.com.tr/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fwww.forcedexposure.com%2Fartists%2FHINDEMITH.PAUL.html&psig=AOvVaw0mia2520-thmcKpO3fwls&ust=1633079397973000&source=images&cd=vfe&ved=0CAYQjRxqFwoTCKDAiv-spvMCFQAAAAAdAAAAABBo>), 30.09.2021 ..... 137

Res. 2.3.10: Cevat Dursunoğlu

([https://www.google.com.tr/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fwww.erzurumajans.com%2Fferzuruma-cevat-dursunoglu-hatirlatildi\\_2590.html&psig=AOvVaw1JoO0AXAOKXgne1LQqYFhj&ust=1632925452988000&source=images&cd=vfe&ved=0CAYQjRxqFwoTCNjE-cjwofMCFQAAAAAdAAAAABAP](https://www.google.com.tr/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fwww.erzurumajans.com%2Fferzuruma-cevat-dursunoglu-hatirlatildi_2590.html&psig=AOvVaw1JoO0AXAOKXgne1LQqYFhj&ust=1632925452988000&source=images&cd=vfe&ved=0CAYQjRxqFwoTCNjE-cjwofMCFQAAAAAdAAAAABAP)), 28.09.2021 ..... 138

Res. 2.3.11: Wilhelm Furtwangler

(<https://www.google.com.tr/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fwww.medici.tv%2Fen%2Fartists%2Fwilhelm-furtwangler%2F&psig=AOvVaw3eF7WYDnoNadnI5-2HYLiX&ust=1633703142168000&source=images&cd=vfe&ved=0CAYQjRxqFwoTCMjdkObAuPMCFQAAAAAdAAAAABAd>), 07.10.2021 ..... 139

Res. 2.3.12: Paul Hindemith'in ülkemize göreve gelmek üzere yaptığı anlaşma belgesi

(Şefik KAHRAMANKAPTAN, **Hindemith Raporları 1935/1936/1937**, 72.) .... 140

Res. 2.3.13: Osman Zeki Üngör

([https://www.google.com.tr/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Ftr.wikipedia.org%2Fwiki%2FOsman\\_Zeki\\_%25C3%259Cng%25C3%25B6r&psig=AOvVaw3BVcCRN2l5zN6y8h4n6Y\\_M&ust=1633081142085000&source=images&cd=vfe&ved=0CAYQjRxqFwoTCIDZisizpvMCFQAAAAAdAAAAABAD](https://www.google.com.tr/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Ftr.wikipedia.org%2Fwiki%2FOsman_Zeki_%25C3%259Cng%25C3%25B6r&psig=AOvVaw3BVcCRN2l5zN6y8h4n6Y_M&ust=1633081142085000&source=images&cd=vfe&ved=0CAYQjRxqFwoTCIDZisizpvMCFQAAAAAdAAAAABAD)), 28.09.2021 ..... 141

Res. 2.3.14: Mehmet Akif Ersoy

([https://www.google.com.tr/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Ftr.wikipedia.org%2Fwiki%2FMehmet\\_%25C3%2582kif\\_Ersoy&psig=AOvVaw2JNV6C4n8c1l0BNbxylsAC&ust=1633081592409000&source=images&cd=vfe&ved=0CAYQjRxqFwoTCMC-iJW1pvMCFQAAAAAdAAAAABAD](https://www.google.com.tr/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Ftr.wikipedia.org%2Fwiki%2FMehmet_%25C3%2582kif_Ersoy&psig=AOvVaw2JNV6C4n8c1l0BNbxylsAC&ust=1633081592409000&source=images&cd=vfe&ved=0CAYQjRxqFwoTCMC-iJW1pvMCFQAAAAAdAAAAABAD)), 28.09.2021 ..... 142

## Res. 2.3.15: Bela Bartok

([https://www.google.com.tr/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Ftr.wikipedia.org%2Fwiki%2FB%25C3%25A9la\\_Bart%25C3%25B3k&psig=AOvVaw2FqJivafhT0BzwP2P\\_eoNa&ust=1632922752387000&source=images&cd=vfe&ved=0CAYQjRxqFwoTCKiCy7zlofMCFQAAAAAdAAAAABAD](https://www.google.com.tr/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Ftr.wikipedia.org%2Fwiki%2FB%25C3%25A9la_Bart%25C3%25B3k&psig=AOvVaw2FqJivafhT0BzwP2P_eoNa&ust=1632922752387000&source=images&cd=vfe&ved=0CAYQjRxqFwoTCKiCy7zlofMCFQAAAAAdAAAAABAD)), 28.09.2021 ..... 143

## Res. 3.1.1: Joseph Marx

(<https://www.google.com.tr/url?sa=i&url=http%3A%2F%2Fwww.joseph-marx.org%2Fen%2Flist.html&psig=AOvVaw2U7KILdchTwCrg58FanK8D&ust=1632923064963000&source=images&cd=vfe&ved=0CAYQjRxqFwoTCKDguPbmofMCFQAAAAAdAAAAABAD>), 28.09.2021 ..... 144

## Res. 3.1.2: Lico Amar

([https://www.google.com.tr/url?sa=i&url=http%3A%2F%2Fwww.juedisches-leben-frankfurt.de%2Fde%2Fhome%2Fbiographien-und-begegnungen%2Fbiographien-a-f%2Flicco-amar.html&psig=AOvVaw3JSgXZk4AjDi-UY7l52R8X&ust=1633091694236000&source=images&cd=vfe&ved=0CAYQjRxqFwoTCLjUs\\_3apvMCFQAAAAAdAAAAABAo](https://www.google.com.tr/url?sa=i&url=http%3A%2F%2Fwww.juedisches-leben-frankfurt.de%2Fde%2Fhome%2Fbiographien-und-begegnungen%2Fbiographien-a-f%2Flicco-amar.html&psig=AOvVaw3JSgXZk4AjDi-UY7l52R8X&ust=1633091694236000&source=images&cd=vfe&ved=0CAYQjRxqFwoTCLjUs_3apvMCFQAAAAAdAAAAABAo)), 30.09.2021 ..... 145

## Res. 3.1.3: Carl Ebert

(<https://www.google.com.tr/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fmubi.com%2Ftr%2Fcast%2Fcarl-ebert&psig=AOvVaw3ZzVqpVxwmP0g7OzAxDd0o&ust=1632924505826000&source=images&cd=vfe&ved=0CAYQjRxqFwoTCPCixYfsofMCFQAAAAAdAAAAABX>), 28.09.2021 ..... 146

## Res. 3.1.4: Hermann von Schmeidel

([https://www.google.com.tr/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fde.wikipedia.org%2Fwiki%2FHermann\\_von\\_Schmeidel&psig=AOvVaw3RFnUBA4uLZjaACGcvMSPw&ust=1632924305260000&source=images&cd=vfe&ved=0CAYQjRxqFwoTCPCJtaDrofMCFQAAAAAdAAAAABAI](https://www.google.com.tr/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fde.wikipedia.org%2Fwiki%2FHermann_von_Schmeidel&psig=AOvVaw3RFnUBA4uLZjaACGcvMSPw&ust=1632924305260000&source=images&cd=vfe&ved=0CAYQjRxqFwoTCPCJtaDrofMCFQAAAAAdAAAAABAI)), 28.09.2021 ..... 147

## Res. 3.1.5: Eduard Zuckmayer

([https://www.google.com.tr/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Ftr.wikipedia.org%2Fwiki%2FEduard\\_Zuckmayer&psig=AOvVaw1OItdI90SrfSc1MhU7P-BY&ust=1633092578103000&source=images&cd=vfe&ved=0CAYQjRxqFwoTCLi6x4zepvMCFQAAAAAdAAAAABAD](https://www.google.com.tr/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Ftr.wikipedia.org%2Fwiki%2FEduard_Zuckmayer&psig=AOvVaw1OItdI90SrfSc1MhU7P-BY&ust=1633092578103000&source=images&cd=vfe&ved=0CAYQjRxqFwoTCLi6x4zepvMCFQAAAAAdAAAAABAD)), 30.09.2021 ..... 148

## Res. 3.1.6: Musiki Muallim Mektebinin ilk binası

(<https://www.google.com.tr/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fwww.dunyabizim.com%2Fkultur-sanatta-bugun%2Fmusiki-muallim-mektebi-kuruldu-h37309.html&psig=AOvVaw2Sss0ZxV-mtH69BmOmDbCy&ust=1632922371596000&source=images&cd=vfe&ved=0CAYQjRxqFwoTCLi3ooflofMCFQAAAAAdAAAAABAD>), 28.09.2021..... 149

## Res. 3.1.7: Musiki Muallim Mektebinin ikinci binası

([https://www.google.com.tr/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fwww.facebook.com%2Fgi.ankara%2Fposts%2Fsempozyum-musiki-muallim-mektebi-ve-eduard-zuckmayer-sa-011120161100-1730gazi-%25C3%25BCn%2F10154461513111047%2F&psig=AOvVaw1Cj\\_4Uqi0mlg6WTj5CzJBY&ust=1632922205127000&source=images&cd=vfe&ved=0CAYQjRxqFwoTCKCj3bTjofMCFQAAAAAdAAAAABAD](https://www.google.com.tr/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fwww.facebook.com%2Fgi.ankara%2Fposts%2Fsempozyum-musiki-muallim-mektebi-ve-eduard-zuckmayer-sa-011120161100-1730gazi-%25C3%25BCn%2F10154461513111047%2F&psig=AOvVaw1Cj_4Uqi0mlg6WTj5CzJBY&ust=1632922205127000&source=images&cd=vfe&ved=0CAYQjRxqFwoTCKCj3bTjofMCFQAAAAAdAAAAABAD)), 28.09.2021 ..... 150

## Res. 3.1.8: Hikmet Bayur

([https://www.google.com.tr/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Ftr.wikipedia.org%2Fwiki%2FYusuf\\_Hikmet\\_Bayur&psig=AOvVaw2plu1y06TZwvkMXU2Mx2bS&ust=1633094050108000&source=images&cd=vfe&ved=0CAYQjRxqFwoTCPC7kcnjpvMCFQAAAAAdAAAAABAD](https://www.google.com.tr/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Ftr.wikipedia.org%2Fwiki%2FYusuf_Hikmet_Bayur&psig=AOvVaw2plu1y06TZwvkMXU2Mx2bS&ust=1633094050108000&source=images&cd=vfe&ved=0CAYQjRxqFwoTCPC7kcnjpvMCFQAAAAAdAAAAABAD)), 28.09.2021 ..... 151

## Res. 3.1.9: Ahmed Adnan Saygun

([https://www.google.com.tr/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fgaleri.uludagsozluk.com%2F%2Fahmet-adnan-saygun-1173612%2F&psig=AOvVaw13fN3adBx\\_A84MvCGWaNMM&ust=1633704461876000&source=images&cd=vfe&ved=0CAYQjRxqFwoTCKji\\_tjFuPMCFQAAAAAdAAAAABk](https://www.google.com.tr/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fgaleri.uludagsozluk.com%2F%2Fahmet-adnan-saygun-1173612%2F&psig=AOvVaw13fN3adBx_A84MvCGWaNMM&ust=1633704461876000&source=images&cd=vfe&ved=0CAYQjRxqFwoTCKji_tjFuPMCFQAAAAAdAAAAABk)), 07.10.2021 ..... 152

## Res. 3.4.1: Henrich Fromme

(Yılmaz Altanay'ın arşivinden edinilmiştir), ..... 153

Res. 3.4.2: Henrich Fromme'nin Ankara Devlet Konservatuvarı'nda gerçekleştirdiği resitalden bir fotoğraf

(Yılmaz Altanay'ın arşivinden edinilmiştir), ..... 154

Res. 3.4.3: Curt Wallner, İzmir Devlet Konservatuvarı'ndaki öğrencilerinden Numan Pekdemir ile birlikte

(Numan Pekdemir'in arşivinden edinilmiştir), ..... 155

Res. 4.1: Hasan Niyazi Tura

([https://www.google.com.tr/url?sa=i&url=http%3A%2F%2Fgoethe-divan.com%2F2019%2F02%2F12%2Fhasan-niyazi-tura%2F&psig=AOvVaw1gxRnzJN\\_at-pAMlkMo3DF&ust=1632926829176000&source=images&cd=vfe&ved=0CAYQjRxqFwoTCJDBw9H0ofMCFQAAAAAdAAAAABAQ](https://www.google.com.tr/url?sa=i&url=http%3A%2F%2Fgoethe-divan.com%2F2019%2F02%2F12%2Fhasan-niyazi-tura%2F&psig=AOvVaw1gxRnzJN_at-pAMlkMo3DF&ust=1632926829176000&source=images&cd=vfe&ved=0CAYQjRxqFwoTCJDBw9H0ofMCFQAAAAAdAAAAABAQ)), 28.09.2021 ..... 156

Res. 4.2: Onur Özkaya

(<https://www.google.com.tr/url?sa=i&url=http%3A%2F%2Ftmdk.itu.edu.tr%2Fpersonel%2Fakademik-personel%2Fcalgi-bolumu%2Fonur-ozkaya&psig=AOvVaw0XTvS5iZSOAb8dQeG0Yeb6&ust=1632927056998000&source=images&cd=vfe&ved=0CAYQjRxqFwoTCLiT8731ofMCFQAAAAAdAAAAABAe>), 28.09.2021 ..... 157

## 1. GİRİŞ

Cumhuriyetin ilanıyla birlikte ülkemizin kalkınması amacıyla Mustafa Kemal Atatürk'ün önderliğinde gerçekleştirilen çalışmalar arasında sanat alanında yürütülen faaliyetler müzik sanatında önemli gelişmeleri beraberinde getirmiştir. Bu gelişmelerin sistemli bir biçimde yürütülebilmesi adına, her biri alanında uzman, yerli ve yabancı pek çok sanatçıyla iş birliği yapılmıştır. Söz konusu uzmanlar mevcut durumu irdeleyerek ülke yapısına uygun bir eğitim sistemi kurulması, mevcut orkestranın iyileştirilmesi ve yeni orkestralar kurulması gibi konularla ilgili önerilerinin yer aldığı raporlar sunmuşlardır.

Cumhuriyet dönemiyle birlikte müzik alanında atılan adımlardan biri olan konservatuvarların kurulmasıyla beraber kontrbas çalgısının eğitimi de ülkemizde vermeye başlanmıştır. Bu doğrultuda ülkemizde kontrbas eğitimine katkı sağlayan isimler arasında Klaus Richter, Henrich Fromme ve Curt Wallner gibi değerli sanatçılar sayılabilir.

Türkiye Cumhuriyeti'nin yetiştirdiği keman sanatçısı ve bestecimiz Hasan Niyazi Tura'nın bestelediği kontrbas ve piyano sonatı, günümüzde Türk kontrbas repertuarının gelişmesine katkı sağlayan önemli eserlerden biridir.

## 2. CUMHURİYET DÖNEMİ

### 2.1. Cumhuriyet Dönemi Tarihi ve Politikaları

1299 yılında Anadolu Selçuklu Devleti'nin uç beyliği olarak kurulan Osmanlı Devleti, Doğu-Batı ticaret yolu üzerindeki coğrafi konumu nedeniyle birçok farklı kültürün ortak merkezinde konumlanmıştır. Osmanlı Devleti, kuruluş yılı olan 1299'dan 1876 yılında yayımlanan ilk Kanun-u Esasi'ye kadar mutlak monarşiyle yönetilmiş, bu süreçte Devlet yönetimi dini hukuk kuralları ile yürütülmüştür. Kuruluşundan sonra Osmanlı Devleti'nin başlarda hızla gelişmesi ve topraklarını genişletmesi planlı bir politika izlenerek gerçekleşmiştir. Bu doğrultuda öncelikle Anadolu'da Türk birliği sağlanmış, ardından Avrupa, Asya ve Afrika kıtalarında fetihler yapılmıştır. Osmanlı Devleti, yayıldığı üç kıtada yaşayan halklar üzerinde Türkleştirme ve İslamlaştırma politikası uygulamamıştır<sup>1</sup>.

Osmanlı Devleti, 1683 yılında gerçekleştirdiği II. Viyana kuşatmasına kadarki kuruluş ve yükselme dönemlerinde, çağın en ileri yönetim anlayışlarından birini uygulamıştır, fakat II. Viyana kuşatmasından alınan yenilgi sonrasında Osmanlı Devleti duraklama ve ardından da gerileme dönemine girmiştir. Bahsedilen dönemlerde Osmanlı Devleti, ekonomik ve siyasi yönden çöküş sürecine girmiştir. Bu çöküşün engellenmesine yönelik olarak 3 Kasım 1839 yılında Tanzimat Fermanı (Gülhane Hatt-ı Hümayunu), 8 Şubat 1856'da Islahat Fermanı ve 23 Aralık 1876'da Kanun-u Esasi ilan edilmiştir. Ancak bu girişimlere rağmen herhangi bir kalıcı gelişme sağlanamamış ve isyanlar çıkmaya başlamıştır. Bu süreçte Afrika ve

---

<sup>1</sup> Mehmet KILIÇ, *Cumhuriyet'in Kuruluşu Ve Bir Millet'in Aydınlanması*, 9-10.

Balkanlarda toprak kayıplarına uğrayan Osmanlı Devleti, iç politikada da sorunlar yaşamaya devam etmiştir<sup>2</sup>.

Osmanlı Devleti'nde yaşanan iç ve dış problemlerin yanı sıra Dünya'da da ekonomik yayılma ve sömürgecilik anlayışı gruplaşmalara yol açmış ve ülkeler kendi aralarında çıkar çatışmasına girmiştir. Jeopolitik açıdan son derece önemli bir konumda bulunan Osmanlı toprakları, bu hususta sömürge anlayışına sahip tüm ülkelerin dikkatini çekmiş ve bu nedenle Osmanlı Devleti'nin paylaşılmasına yönelik gizli anlaşmalar yapılarak, topraklarının paylaşması amacıyla I. Dünya Savaşı'nın içine dahil edilmesi istenmiştir. Böylece Osmanlı Devleti I. Dünya Savaşı'nda İttifak Devletleri arasında yer alarak savaşa katılmıştır. I. Dünya Savaşı'nda Osmanlı Devleti, Doğu Cephesi'nde Kafkas, Bitlis ve Muş'ta, Güney Cephesi'nde Irak, Kanal-Süveyş, Hicaz, Yemen ve Filistin, Batı Cephesi'nde Galiçya, Romanya ve Makedonya'da ve Çanakkale Cephesi'nde Çanakkale Boğazı ve Gelibolu Yarımadası'nda savaşmıştır. Bu cephelerden bir tek 19. Tümen Komutanı olarak görev yapan Yarbay Mustafa Kemal Paşa'nın (Bkz. Res. 1.1), da yer aldığı Çanakkale Cephesi'nde zafer elde edilmiştir. Çanakkale Cephesi'nde sayı, silah ve teknoloji yönlerinden düşman ülkelere kıyasla çok daha kısıtlı imkanlarla yönettiği savaşlardan galibiyetle çıkarak, İstanbul'u İtilaf Devletleri'nin işgalinden kurtaran Mustafa Kemal Paşa'nın askeri dehası dikkat çekmeye başlamıştır<sup>3</sup>.

İtilaf Devletleri ile Osmanlı Devleti arasında 30 Ekim 1918 yılında imzalanan ve Osmanlı topraklarının paylaşılmasını içeren Mondros Ateşkes Anlaşması'nın ardından Yıldırım Orduları Grup Komutanlığı'na atanan Mustafa Kemal Paşa, bu anlaşmaya karşı çıkmış fakat üst mevkilerden olumlu bir yanıt alamamıştır. Bunun ardından 6 Kasım 1918 tarihinde Mustafa Kemal Paşa'nın komuta ettiği Yıldırım Orduları Komutanlığı, IV. Ordu Karargahına dönüştürülmüş ve Mustafa Kemal Paşa Harbiye Nezareti emrine İstanbul'a atanmıştır. Hemen ardından 13 Kasım 1918

<sup>2</sup> Mehmet KILIÇ, *Cumhuriyet'in Kuruluşu Ve Bir Millet'in Aydınlanması*, 11-64.

<sup>3</sup> Mehmet KILIÇ, *Cumhuriyet'in Kuruluşu Ve Bir Millet'in Aydınlanması*, 65-130.

tarihinde İtilaf Devletleri Mondros Ateşkes Anlaşması'nın maddelerine dayanarak İstanbul'u fiilen işgal etmişlerdir. Görevi gereği İstanbul'a gelen Mustafa Kemal Paşa, Osmanlı Devleti'nin içinde bulunduğu işgal durumunun sona ermesi için pek çok kez Padişah Vahdettin ile görüşmüş, ancak bu görüşmeler sonuçsuz kalmıştır. İstanbul'un ardından Anadolu'nun çeşitli bölgeleri de İtilaf Devletleri tarafından işgal edilmeye başlanmıştır. Bunun üzerine Osmanlı Devleti'nin içinde bulunduğu zor koşullardan kurtarılamayacağını anlayan Mustafa Kemal Paşa, ulusal mücadeleyi İstanbul'da sürdüremeyeceğine, bu mücadele için Anadolu'ya geçmesi gerektiğine karar vermiştir<sup>4</sup>.

Mustafa Kemal Paşa, Milli Mücadeleyi başlatmak için Anadolu'ya geçiş öncesinde Albay İsmet (İnönü) Bey, Albay Refet (Bele) Bey, Ali Fuat (Cebesoy) Paşa, Rauf (Orbay) Bey, Kazım (Karabekir) Paşa, Fethi (Okyar) Bey ile görüşmeler gerçekleştirmiştir. Yapılan görüşmelerin sonucunda Kazım Paşa, Ali Fuat Paşa ve Refet Bey, Mustafa Kemal Paşa'nın Anadolu'ya geçmesi durumunda, onun emrinde olacaklarını belirtmişlerdir. Damat Ferit Paşa Hükümeti'nin Mustafa Kemal Paşa'yı İstanbul'dan uzaklaştırmak istemesi, Saray'ın bu durumu sakıncalı görmemesi ve İtilaf Devletleri'nin onay vermesiyle Mustafa Kemal Paşa, IX. Ordu Müfettişi olarak Samsun'a gitmek üzere görevlendirilmiş ve böylelikle Anadolu'ya geçişinin önü açılmıştır<sup>5</sup>.

İzmir'in Yunanlılar tarafından işgal edilmesinin ertesi günü, 16 Mayıs 1919 tarihinde Mustafa Kemal Paşa, IX. Ordu Müfettişi olarak Bandırma vapuru ile İstanbul'dan Samsun'a hareket etmiştir. 19 Mayıs 1919 günü Mustafa Kemal Paşa Anadolu'da bir kurtuluş hareketi başlatmak üzere Samsun'a varmıştır. Mustafa Kemal Paşa, Samsun'da memleketin işgal altındaki vahim durumu ve kurtuluş hareketi ile ilgili çok sayıda toplantı ve çalışma gerçekleştirmiştir. Mustafa Kemal Paşa

<sup>4</sup> Mehmet KILIÇ, *Cumhuriyet'in Kuruluşu Ve Bir Millet'in Aydınlanması*, 145-195.

<sup>5</sup> Mehmet KILIÇ, *Cumhuriyet'in Kuruluşu Ve Bir Millet'in Aydınlanması*, 197-218.

ve arkadaşları, 25 Mayıs 1919 tarihinde Havza'ya<sup>6</sup> geçerler. Burada İzmir'den sonra Manisa'nın da Yunanlılar tarafından 28 Mayıs 1919 tarihinde işgal edilmesinin ardından Havza Genelgesi yayımlanır. Bu genelge Erzurum'daki XV. Kolordu Komutanı Kazım Karabekir Paşa'ya, Ankara'daki XX. Kolordu Komutanı Ali Fuat Paşa'ya, Diyarbakır'daki XIII. Kolordu Komutanı Ahmet Cevdet Bey'e ve Konya'daki II. Ordu Müfettişi Cemal Paşa'ya gönderilmiştir. Böylelikle Anadolu'nun çeşitli yerlerinde işgallere karşı protesto ve mitingler başlamıştır. Anadolu'da başlayan bu mitingler Mustafa Kemal Paşa'nın İstanbul'a çağırılmasına neden olmuştur. Fakat Mustafa Kemal Paşa, İstanbul yönetiminin niyetinin yaptığı işlerin engellenmesi yönünde olduğunu anlayarak bazı mazeretler öne sürerek gidiş tarihinin ertelenmesini talep etmiştir. Ardından 12 Haziran 1919 tarihinde Ulusal Mücadele'nin devamı için Amasya şehrine gelmiştir<sup>7</sup>.

Amasya'da ulusun bütünleştirilmesi ve tek bir merkezden yönetilmesi için bir takım kararlar alınmıştır. 21-22 Haziran 1919 tarihinde imzalanan Amasya Genelgesi'nde ulusun bağımsızlığını yine ulusun bizzat kendisinin sağlayacağını ve ulusal direnişin bu şekilde yürütüleceği ilk kez yazılı bir şekilde belirtilmiştir. Bu belge, Mustafa Kemal, Kurmay Binbaşı Hüsrev (Gerede), Kurmay Albay Kazım (Dirlik), XX. Kolordu Komutanı Ali Fuat (Cebesoy), Hüseyin Rauf (Orbay), III. Kolordu Komutanı Refet (Bele), Teğmen Muzaffer (Kılıç) ve şifre görevlisi Abdurrahman Rahmi (Erden) tarafından imzalanmıştır. Bu genelgeyle ulus egemenliğine dayanan tam bağımsız yeni bir Türk Devleti'nin kurulması amaçlanmıştır<sup>8</sup>.

3 Temmuz 1919 tarihinde Erzurum'a geçen Mustafa Kemal Paşa önderliğinde, 23 Temmuz-7 Ağustos 1919 tarihleri arasında Erzurum Kongresi gerçekleştirilmiştir. Kongre öncesinde, bir kez daha ulus egemenliğine dayanan tam

<sup>6</sup> Havza, 1919 tarihinde Amasya iline bağlı olup, günümüzde ise Samsun iline bağlı bir ilçe konumundadır.

<sup>7</sup> Mehmet KILIÇ, *Cumhuriyet'in Kuruluşu Ve Bir Millet'in Aydınlanması*, 247-258.

<sup>8</sup> Mehmet KILIÇ, *Cumhuriyet'in Kuruluşu Ve Bir Millet'in Aydınlanması*, 273-279.

bağımsız yeni bir Türk Devleti'nin kurulmasının amaçlandığı belirtilerek, bunu gerçekleştirmek için yapılması gerekenler görüşülmüş ve bu bağımsızlık hareketinin lideri Mustafa Kemal Paşa seçilmiştir. Ardından Mustafa Kemal Paşa, görevinden ve askerlik mesleğinden ayrıldığını Harbiye Nazırı'na ve Padişah'a bir telgrafla bildirmiştir. Erzurum Kongresi'nde manda ve himaye kesinlikle reddedilmiş, vatanın sınırları belirlenerek bu sınırlar içerisinde parçalanamayacağı açıkça ilan edilmiş, alınan kararların uygulanması için Temsilciler Kurulu belirlenmiştir. Ayrıca ulusal mücadelenin zaferle sonuçlanmasının ardından hükümet şeklinin Cumhuriyet olacağı ilk kez bu kongrede Mustafa Kemal tarafından söylenmiştir<sup>9</sup>.

Ege Bölgesinde İzmir, Manisa, Aydın gibi kentlerde Yunan birliklerinin işgali karşısında, direniş amaçlı Kuvayı milliye birliklerinin düzene sokulması ve ihtiyaçlarının karşılanması için birbiri ardına kongreler düzenlenmiştir. Bu kongreler arasında 26-30 Temmuz 1919'daki Balıkesir Kongresi, 8 Ağustos 1919'daki Nazilli Kongresi ve 16-25 Ağustos 1919'daki Alaşehir Kongresi sayılabilir<sup>10</sup>.

Mustafa Kemal tarafından Anadolu, Şark ve Trakya'nın birliğinin ve berberliğinin sağlanabilmesi, vatan ve memleketin kurtuluşu için ulusal bir kongrenin toplanması gerekli görülmüştür. Böylelikle Erzurum Kongresinde seçilen Heyet-i Temsiliye üyelerinden beşi ve beraberindekiler, söz konusu ulusal kongreyi gerçekleştirmek üzere, 2 Eylül 1919 tarihinde Sivas'a gitmişlerdir. 4-11 Eylül 1919 tarihleri arasında gerçekleşen Sivas Kongresi'nde, ulusal sınırlar içinde vatanın bütünlüğü ve ayrılmazlığı, direnişin ulusça gerçekleştirileceği, İstanbul Hükümeti'nin ulusun çıkarlarına aykırı hareket etmesi halinde ulusal iradeye dayanan bir hükümetin derhal kurulacağı, ulus tarafından oluşturulacak bir halk ordusunun milli iradenin emrinde savaşacağı, manda ve himayenin kabul edilemeyeceği, ulusal iradenin temsil edilebilmesi için Büyük Millet Meclisi'nin derhal toplanması gerektiği, milli mücadele için çalışan cemiyetlerin Anadolu ve

<sup>9</sup> Mehmet KILIÇ, *Cumhuriyet'in Kuruluşu Ve Bir Milletin Aydınlanması*, 287-299.

<sup>10</sup> Mehmet KILIÇ, *Cumhuriyet'in Kuruluşu Ve Bir Milletin Aydınlanması*, 304-308.

Rumeli Müdafaa-i Hukuk Cemiyeti adı altında birleştirilmesi gibi önemli kararlar alınmıştır<sup>11</sup>.

Kongrelerin ardından, hedeflerin gerçekleştirilebilmesi adına, 27 Aralık 1919 tarihinde Mustafa Kemal ve Heyet-i Temsiliye üyeleri işgal altında bulunmayan ve o günün şartlarında güvenli olarak görülen Ankara'ya gelmişlerdir. Osmanlı Meclis-i Mebusan seçimlerinde Erzurum'da Milletvekili seçilen Mustafa Kemal, 12 Ocak 1920 tarihinde yapılan son Meclis-i Mebusan toplantısına katılmayarak Ankara'da kalmaya devam etmiştir. Ancak Mustafa Kemal tarafından hazırlanan Misakı Milli kararları İstanbul'a gönderilerek, Meclis-i Mebusan'ın 28 Ocak 1920 tarihinde yaptığı gizli toplantıda kabul edilmesi sağlanmıştır<sup>12</sup>.

İstanbul'un 16 Mart 1920 tarihinde İtilaf Devletleri tarafından resmen işgali ve Osmanlı Meclisi'nin silah zoru ile dağıtılarak bazı mebusların tutuklanarak sürgün edilmesi üzerine, İstanbul'da meclis çalışmalarının devamı için güvenli bir ortamın kalmadığı kesinleşmiştir. Bunun üzerine Mustafa Kemal, Ankara'da bir meclis kurmak için 19 Mart 1920 tarihinde seçim genelgesi yayımlamıştır. Bu genelgeye göre seçilen milletvekilleri, "olağanüstü yetkilerle donatılmış bir meclis" sıfatı ile "Büyük Millet Meclisi" adıyla 23 Nisan 1920 tarihinde toplanarak büyük bir törenle açılmıştır<sup>13</sup>.

Milli Mücadele'nin gerçekleştirilmesi için gerekli olan siyasi şartların sağlanmasının ardından, Misakı Milli kararlarıyla belirlenen vatan topraklarının savunulması ve düşmandan kurtarılması doğrultusunda Doğu'da Ermenilerle, Güney'de Fransız ve Ermenilerle, Batı'da ve Trakya'da Yunanlarla büyük bir

<sup>11</sup> Mehmet KILIÇ, *Cumhuriyet'in Kuruluşu Ve Bir Millet'in Aydınlanması*, 309-314.

<sup>12</sup> Mehmet KILIÇ, *Cumhuriyet'in Kuruluşu Ve Bir Millet'in Aydınlanması*, 331-339.

<sup>13</sup> Mehmet KILIÇ, *Cumhuriyet'in Kuruluşu Ve Bir Millet'in Aydınlanması*, 345-357.

mücadele yapılmıştır<sup>14</sup>. Bu mücadele, 26 Ağustos 1922 tarihinde başlayan ve 16 Eylül 1922’de işgal bölgelerinin tamamının kurtulmasıyla biten Büyük Taarruz hareketiyle sonuçlanmıştır<sup>15</sup>.

Büyük Taarruz’un zaferle sonuçlanmasının ardından 11-13 Ekim 1922 tarihleri arasında toplanan Mudanya Konferansı’nda, Yunanistan’ın Trakya’dan çekilmesi kararı alınmıştır. Konferans sonrasında büyük bir başarı elde eden Türk Devleti, ilk siyasi ve diplomatik başarısını da kazanmış olur. Bu başarının ardından İtilaf Devletleri, Türkiye Büyük Millet Meclisi üyelerini İsviçre’nin Lozan kentinde bir barış konferansına davet etmiştir. Türk Hükümeti, bu toplantıda herhangi bir ikiliğin yaşanmaması adına 1 Kasım 1922 tarihinde Saltanatı kaldırmıştır. Bu konferansın sonucunda 24 Temmuz 1923 tarihinde, İtilaf Devletleri ve Türkiye arasında Lozan antlaşması imzalanmıştır. Lozan Antlaşmasıyla Sevr Antlaşması geçersiz kılınmış, Türkiye’nin bağımsız ve eit bir devlet olarak uluslar arası topluma kabul edilmesi sağlanmış, Misakı Milli sınırlarına büyük ölçüde ulaşılmış, kapitülasyonlar kaldırılmış, Osmanlı borçlarının ödenmesi için bir takvim oluşturulmuş, Türkiye Cumhuriyeti’nin temel nitelikleri kabul ettirilmiş, Türkiye’de yaşayan azınlıkları hakları güvence altına alınmış, kurul ve Türkiye ile Yunanistan arasında nüfus mübadelesine karar verilmiştir. Ayrıca boğazların silahsızlaştırılıp, boğazdan geçişin sağlanması amacıyla uluslar arası bir kurulun oluşturulması da kararlaştırılmıştır. Sonuç itibariyle bu antlaşmayla birlikte yeni Türk Devleti dünyadaki devletlerin birçoğu tarafından kabul görmüş ve Türk ulusunun tam bağımsızlığı kanıtlanmıştır<sup>16</sup>.

Atatürk’e göre modern milli devlet modelini benimseyen tüm ülkeler gibi yapılması gereken merkezi ve anayasal bir devlet olmak, işlevsel bir parlamentoya

<sup>14</sup> Mehmet KILIÇ, *Cumhuriyet’in Kuruluşu Ve Bir Milletin Aydınlanması*, 393-498.

<sup>15</sup> Hüseyin Ertuğrul KARACA, *Türkiye’nin Kronolojik Tarihi: Cumhuriyetin İlk Yılları (1920-1940)*, 19.

<sup>16</sup> Hüseyin Ertuğrul KARACA, *Türkiye’nin Kronolojik Tarihi: Cumhuriyetin İlk Yılları (1920-1940)*, 19-20.

sahip olmak ve laik bir siyaset yürütmektir. Bu doğrultuda Kurtuluş savaşı sonrasında ilk olarak yönetsel değişim yapılarak 1 Kasım 1922 tarihinde saltanat kaldırılmış, 29 Ekim 1923'te Cumhuriyet ilan edilmiş ve 3 Mart 1924 tarihinde de hilafet kaldırılmıştır<sup>17</sup>.

## 2.2. Cumhuriyet Döneminde Sanat ve Sanat Politikaları

Cumhuriyet Dönemi'nde siyasi, askeri ve ekonomik alanlarda olduğu gibi kültür ve sanat konusunda da yoğun çalışmalar yapılarak, toplumsal yapının gelişmesine yönelik yenilikler gerçekleştirilmiştir. Bu yenilikler, “milli devlet” modeli esas alınarak, modernleşmenin yanı sıra Türk kültürüne dayanan bir sanat politikası çerçevesinde yürütülmüştür<sup>18</sup>.

Cumhuriyetimizin kurucusu Ulu Önder Mustafa Kemal Atatürk, Türkiye Cumhuriyeti'nin temelini kültüre dayalı olması gerektiğine inanıyordu. Geçmişte Osmanlı Devleti'nin yürüttüğü yanlış kültür politikalarını eleştirerek, söz konusu politikalar doğrultusunda benimsenen eğitim ve öğretim yöntemlerinin milletimizi gerilediğini düşünüyordu. Bu yüzden yabancı etkisinden uzak, milli bir eğitim politikası üretmemiz gerektiğini vurguluyordu. Bu sayede milli dehamız tam anlamıyla gelişebilecekti. Batılılaşma, milli kültür değerleri üzerine kurulmalıydı<sup>19</sup>.

<sup>17</sup> Ünsal DENİZ, *Milli Musiki ve Türk Beşleri Türk Beşleri Tarafından Çokseslendirilmiş Olan Türkülerin Armoni Anlayışı Bakımından İncelenmesi*, 45.

<sup>18</sup> Ünsal DENİZ, *Milli Musiki ve Türk Beşleri Türk Beşleri Tarafından Çokseslendirilmiş Olan Türkülerin Armoni Anlayışı Bakımından İncelenmesi*, 44.

<sup>19</sup> Ünsal DENİZ, *Milli Musiki ve Türk Beşleri Türk Beşleri Tarafından Çokseslendirilmiş Olan Türkülerin Armoni Anlayışı Bakımından İncelenmesi*, 44-47.

1923 yılında modernleşme hareketi her alanda olduğu gibi kültür alanında da görülmeye başladı. Ekonomik ve sosyal modernleşmenin ön koşulu olarak kültürel modernleşmenin gerçekleşmesi ve toplumun da bu modernleşme hareketine uyum sağlaması gerekiyordu. Bu doğrultuda toplumun mevcut yaşam koşullarının hedeflenen seviyeye ulaştırılması, yapılması gereken ilk çalışmalardan birisiydi. Bu koşulları sağlayabilmek adına toplumun bir bütün haline getirilmesi düşüncesiyle farklı etnik ve dini görüşlere sahip kesimleri tek bir paydada toplamak gerekiyordu. Sanatta ve bizim alanımız olan müzikte modernleşmenin gerçekleşebilmesi için bu kültürel gelişmelerin hayata geçirilmesi şarttı<sup>20</sup>.

Alanlarında uzman olan yabancı isimlerin ülkeye getirilerek inceleme ve düzenlemeler yaptırılması Osmanlı İmparatorluğu tarafından da uygulanan bir iyileştirme politikasıydı ancak Cumhuriyet ile kurulan düzenli sistem bu uygulamalardan daha etkin bir şekilde yararlanmamızı sağladı. Böyle incelemelerde bulunmak üzere Türkiye Cumhuriyeti'ne 1924 ve 1960 yılları arasında 123 yabancı uzman resmi olarak davet edildi. Bu yabancı uzmanların 14'ü Almanya kökenliydi ve Almanya kökenli uzmanlar ülkemizde 1933 yılı itibariyle etkin olarak görülmüyorlardı. Bunun sebebi ise Avrupa'da Nasyonal Sosyalistlerin yarattığı iklim ve politikalardan kaynaklanıyordu. Avrupa'da Nasyonal Sosyalistlerin izlediği bu politikalar doğrultusunda görevlerini kaybeden bilim adamları ve tıp doktoru Philipp Schwartz önderliğinde Zürih'te "Notgemeinschaft Deutsche Wissenschaftler im Ausland" adında bir birlik kuruldu. Birlik 1937 yılına kadar 1702 bilim adamına yeni yaşam ve iş olanağı sağladı. Nasyonal Sosyalistlerin izledikleri politikalar 1932 yılında Türkiye'nin Philipp Schwartz ile temas kurmasını ve Cenevreli pedagoji profesörü Albert Malche aracılığıyla 1933 yılında İstanbul Üniversitesi Reformu'nu yönetmesini kolaylaştırdı. Bu doğrultuda 1933 yılından itibaren sayısı 100'e varan

<sup>20</sup> Ünsal DENİZ, *Milli Musiki ve Türk Beşleri Türk Beşleri Tarafından Çokseslendirilmiş Olan Türkülerin Armoni Anlayışı Bakımından İncelenmesi*, 46.

yabancı akademik personel, İstanbul ve Ankara'daki kurumlarda görev alarak farklı alanlarda çalışmalar yapmak üzere görevlendirildi<sup>21</sup>.

### 2.3. Cumhuriyet Döneminde Müzik

Cumhuriyetimizin ilanıyla birlikte hayata geçirilen kültür ve sanat politikalarıyla birlikte Atatürk önderliğinde müzik alanında da atılımlar yapılmaya başlandı. Aynı dönemlerde Almanya ve Rusya gibi ülkelerin izledikleri, müziğin bir propaganda aracı olarak kullanılması gibi politikaların aksine Atatürk, müziği Türkiye Cumhuriyeti'ni Batılı ülkeler arasında özgün kimliğini koruyarak tüm çağdaşlığıyla var olabileceğini kanıtlayan bir tanıtım aracı olarak görüyordu<sup>22</sup>.

Bu düşünceler doğrultusunda Atatürk'ün deyimiyle “Müzik Devrimi” yapılması gerekiyordu. Bu devrimi yaparken o yıllarda ülkenin müzik anlayışı olan tek sesli halk türküsünden çoksesli orkestra müziğine giden bir müzik anlayışını herhangi bir alt yapı olmaksızın kurmak ve halka benimseterek sevdirmek gerekiyordu. Atatürk'ün Türkiye Cumhuriyeti için yaratmayı hedeflediği müzik, ulusal müzik fikirleri içermeli ve güncel müzik kurallarına göre işlenmeliydi. Çağdaş bir “milli musiki” yaratmak için bu iki unsur olmalıydı<sup>23</sup>.

Atatürk tüm bu düşünceleri doğrultusunda müzik ile ilgili kurumların kurulmasına öncülük etmiştir<sup>24</sup>. Genç müzisyenlerin yetiştirilebilmesi ve Batı Müziği'nin modern Türkiye Cumhuriyeti'nde yaygınlaşması amacıyla 1 Kasım 1924

<sup>21</sup> Elif Damla YAVUZ, *Paul Hindemith ve Türkiye’de Müzik Yaşamının Yapılandırılması*, 25 – 26.

<sup>22</sup> Onur NURCAN – Ebru GÜNER CANBEY, *İllüzyon Cumhuriyet’in Klasik Müzik Serüveni*, 77.

<sup>23</sup> Onur NURCAN – Ebru GÜNER CANBEY, *İllüzyon Cumhuriyet’in Klasik Müzik Serüveni*, 78.

<sup>24</sup> Ersin ANTEP, *Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası Çoksesliliğin Belgesel Tarihi*, 17.

tarhinde Musiki Muallim Mektebi'ni kurdu. 6 Mayıs 1936 tarihinde Atatürk'ün isteğiyle bu kurumun adı Ankara Devlet Konservatuvarı olarak değiştirildi<sup>25</sup>. Cumhuriyetin ilanıyla beraber padişahlığın sona ermesi ve hilafetin kaldırılması sonucu Dolmabahçe Sarayı'nda görevini sürdürmekte olan Muzika-i Hümayun ve İnce Saz Heyeti Ankara'ya çağırılarak 2 Nisan 1924 tarihinde Riyaset-i Cümhur Musiki Heyeti adıyla Atatürk'ün himayesine girdi. 1933 yılında bu kurum Riyaset-i Cümhur Orkestrası ve Riyaset-i Cümhur Bandosu olarak ikiye ayrıldı<sup>26</sup>.

Atatürk, ülkemizin müzik eğitiminin düzenlenmesinde yabancı uzmanlardan yararlanmak istiyordu<sup>27</sup>. Bu hedef doğrultusunda 1934-35 öğretim yılında, Ankara'da dönemin Milli Eğitim Bakanı Abidin Özmen (Bkz. Res. 2.3.1) başkanlığında bir Müzik kongresi toplandı. Kongre üyeleri arasında Cemal Reşit Rey (Bkz. Res. 2.3.2), Cevad Memduh Altar (Bkz. Res. 2.3.3), Cezmi Erinç, Halil Bedii Yönetken (Bkz. Res. 2.3.4), Hasan Ferit Alnar (Bkz. Res. 2.3.5), Necil Kazım Akses (Bkz. Res. 2.3.6), Nurullah Şevket Taşkıran (Bkz. Res. 2.3.7) ve Ulvi Cemal Erkin (Bkz. Res. 2.3.8) gibi isimler önemli Türk müzik insanları da bulunuyordu<sup>28</sup>. Kongre sonucunda *Türkiye Devlet Musiki ve Tiyatro Akademisinin Ana Çizgileri* adı altında sunulan raporla birlikte 1935 yılında ünlü müzik insanı Paul Hindemith'in (Bkz. Res. 2.3.9) Ankara'ya davet edilmesine olanak veren prensipler uygulanma düzeyine geldi ve Batı'dan gelecek uzmanlarla ilgili girişimler hızlandırıldı. Ankara'da toplanan Müzik Kongresinin diğer bir önemi ise Atatürk'ün önceki yıllarda Ankara'da Musiki ve Temsil Akademisi kurmayı sağlayacak bir yasayı geçirmesi fakat bu yasa maddelerinin tek bir kişi tarafından hazırlanması sebebiyle yürürlüğe koydurulmamasıydı. Atatürk bu yasa teklifini inceleyip yetersiz bulduğu için Ankara'da bir Müzik Kongresi toplanmasını ve gerekli tekliflerin bu kongre

<sup>25</sup> Süleyman TARMAN, *Doğumunun 130. Yılında Atatürk ve Müzik*, 83.

<sup>26</sup> Süleyman TARMAN, *Doğumunun 130. Yılında Atatürk ve Müzik*, 49.

<sup>27</sup> Şefik KAHRAMANKAPTAN, *Hindemith Raporları 1935/1936/1937*, 21.

<sup>28</sup> Filiz ALİ, *Türkiye Cumhuriyeti'nde Konservatuvarlar*, 1531.

sonucunda tespit edilmesini sağladı. Bu nedenle de altı uzmanın imzaladığı kongre raporu önem taşımaktadır<sup>29</sup>.

Paul Hindemith'in ülkemize çağırılacak ve müzik politikalarımız adına öneriler verecek yabancı uzman olarak belirlenmesi aşamasında Hindemith ile Türkiye adına temasa geçen ilk isim, o yıllarda Berlin'de öğrenci müfettişliği görevini sürdüren Cevat Dursunoğlu'ydu (Bkz. Res. 2.3.10). Dursunoğlu, 1910–1914 yılları arasında Berlin ve Jena'da sosyoloji, pedagoji ve felsefe öğrenimi gördüğü için iyi derecede Almanca konuşuyordu ve 1930 yılından itibaren Almanya'nın Berlin şehrinde yarı diplomatik bir statüde yaşıyordu<sup>30</sup>.

1934 yılında Bakanlık, Cevat Dursunoğlu ile temasa geçerek kendisinden bu konuyla ilgili bir uzman bulmasını istedi. Hemen harekete geçerek Prusya Kültür Bakanlığı'na ve diğer ilgili resmi kurumlara başvuruda bulunan Dursunoğlu, başvurularına verilen yanıtlarda yer alan isimlerin arasında alanında yeterince yetkin ve Türkiye'nin aradığı tanıma uygun bir aday göremedi. Bu nedenle başka bir yol arayarak Almanya'da o dönemin en ünlü müzik insanı ve Berlin Filarmoni Orkestrası'nın şefi olan Wilhelm Furtwangler'e (Bkz. Res. 2.3.11) danışmaya karar verdi. Ancak bu ünlü müzik insanı ile görüşmek için bir randevu ayarlamak çok zor bir işti. Furtwangler'in sekreteri Bayan Geisberg ile görüşmeye gitti ancak Geisberg daha konuşmanın başında görüşme ayarlayamayacağını, Furtwangler'in çok meşgul olduğunu ve bu sebeple kimseyle görüşme kabul etmediğini söyledi. Bayan Geisberg'in yanından ayrılırken Furtwangler'in ikinci sekreteriyle karşılaşan Dursunoğlu, bu hanımın daha ılımlı birisi olduğunu fark etti ve ertesi gün ikinci sekreter ile görüşmeye gitti. Görüşmelerinde yaptıkları sohbetten Furtwangler'in arkeolojiye olan ilgisini öğrendi ve o yıllarda ülkemizde yapılan Alaca Höyük, Alişar gibi kazılardan çıkan eserlerin fotoğraflarını ve ilgili yayınları Bakanlıktan getirterek

<sup>29</sup> Şefik KAHRAMANKAPTAN, *Hindemith Raporları 1935/1936/1937*, 63.

<sup>30</sup> Elif Damla YAVUZ, *Paul Hindemith ve Türkiye'de Müzik Yaşamının Yapılandırılması*, 27.

ikinci ziyaretini gerçekleştirdi. Dursunoğlu'nun bu çalışması işe yaradı ve Furtwangler ile bir randevu ayarlamayı başardı. Görüşmede ilk olarak Bakanlıktan getirttiği belgeleri ve fotoğrafları sundu. Furtwangler bu belgelerle ilgilendi ve çok memnun oldu. Bir süre belgeler üzerine konuştuktan sonra Cevat Dursunoğlu, Türkiye Cumhuriyeti'nin yapmak istediği müzik reformundan, yabancı bir uzman arayışından bahsederek Furtwangler'den bu konuda yardım ve görüş talep etti. Furtwangler konuya büyük bir anlayış ve ilgi gösterdi. Uzun bir süre konu üzerinde sohbet ettikten sonra Furtwangler, Paul Hindemith ismini önerdi. Ancak şimdi de Cevat Dursunoğlu'nun Hindemith'e ulaşmak için çaba göstermesi gerekiyordu<sup>31</sup>.

Araştırmalara başlayan Dursunoğlu, Hindemith'in ev adresini bulmayı başardı ama kendisini evinde bulamadı. Evinde çalışan kadın da Hitler yönetimi Hindemith'i karşıt gördüğünden bulunduğu adresi vermek istemiyordu. Birçok belge ve pasaportunu göstererek kadının güvenini kazanan Dursunoğlu, Hindemith'in Almanya'nın Neustadt köyünde olduğunu öğrendi. İki gün sonra Neustadt'a giderek kendisini bulmayı başardı. Furtwangler'in önerisiyle geldiğini ve Türkiye Cumhuriyeti'nin isteğini anlattı. Görüşmede yanlarında bulunan Hindemith'in eşinin de yardımıyla kendisini Türkiye'ye kısa bir süre için gelmeye ikna etti. Hindemith, birkaç gün sonra Berlin'e gelerek gerekli anlaşmaları imzaladı (Bkz. Res. 2.3.12). Anlaşmaya göre Hindemith Türkiye'deki müzikle ilgili kurumlarının yeniden organize edilmesi için Bakanlığın müşaviri olarak incelemelerde bulunarak konservatuvarın esaslarını hazırlayacak ve çalışmalarını bir rapor ile Bakanlığa sunacaktı. Anlaşma imzalandıktan kısa bir süre sonra Cevat Dursunoğlu, Yüksek Öğretime bağlı Güzel Sanatlar'da göreve getirildi ve 6 Nisan 1935 tarihinde Hindemith'in de Ankara'ya gelmesiyle, birlikte çalışmaya başladılar<sup>32</sup>.

Riyaset-i Cumhur Orkestrası'nın İstanbul'dan Ankara'ya gelişinin zemini ise o yıllarda orkestranın şefliğini yapan Osman Zeki Üngör'e (Bkz. Res. 2.3.13)

<sup>31</sup> Elif Damla YAVUZ, **Paul Hindemith ve Türkiye'de Müzik Yaşamının Yapılandırılması**, 27-29.

<sup>32</sup> Elif Damla YAVUZ, **Paul Hindemith ve Türkiye'de Müzik Yaşamının Yapılandırılması**, 27-29.

Atatürk'ün özel kaleminden gelen bir davet mektubu ile başlar. Bu davet üzerine Atatürk'ü Çankaya Köşkü'nde ziyarete giden Üngör, Atatürk'ün “Hoş geldin Zeki Bey, artık burada beraber çalışacağız” sözleri üzerine “Tabii efendim, emredersiniz” cevabını verir. Verilen sözün ardından Osman Zeki Üngör, İstanbul'a giderek başlangıç için piyanist Sadri Bey, kemancı Halim Bey, viyolonselci Nedim Bey ve flütçü Kadri Bey'den oluşan küçük bir orkestra grubunu Ankara'ya gönderir ve kendisi de bir hafta sonra tekrar Ankara'ya gider. Henüz Halifelik kaldırılmadığı için bu işleri Halife'de gizli yürütür. Ankara'ya gelen bu küçük orkestra grubu Çankaya Köşkü'nde her akşam yemeğinde çalmaya başlar. Osman Zeki Üngör'ün Ankara'ya döndüğü akşam Çankaya Köşkü'ndeki yemekte Atatürk, halkın müzik ihtiyacını karşılamak amacıyla İstanbul'daki saray orkestrasının Ankara'ya getirilmesinden söz eder ve Osman Zeki Üngör de Atatürk ile aynı görüşte olduğunu belirtir. Bunun üzerine Osman Zeki Üngör hemen Atatürk'ün başyaveri Ruhusi Bey<sup>33</sup> aracılığıyla İstanbul'a telgraf çeker. Orkestra, 27 Nisan 1924 günü Ankara'da İsmet İnönü, Kazım Karabekir ve Osman Zeki Üngör'ün de içinde bulunduğu bir heyet ile tren istasyonunda karşılaşılır. Gelen orkestra seksen beş kişilik büyük bir orkestra olduğundan Çankaya Köşkü'nde daha önce Ankara'ya gelen küçük orkestra grubu çalmaya devam eder. Büyük orkestra ise Atatürk'ün karşısında ilk konserini Türk Ocağı Salonu'nda verir<sup>34</sup>. Osman Zeki Üngör'ün bu çalışma ve çabalarıyla Muzika-i Hümayun, Cumhuriyetimize kazandırılarak Ankara'da Riyaset-i Cumhur Orkestrası adıyla varlığını sürdürebilmiştir<sup>35</sup>.

Osman Zeki Üngör, ayrıca 1922 yılının sonlarında İstiklal Marşımızın bestesini yapmasıyla da Türkiye Cumhuriyeti için büyük bir önem taşımaktadır<sup>36</sup>.

<sup>33</sup> 21 Haziran 1934 tarihinde kabul edilen ve 2 Temmuz 1934 tarihinde yürürlüğe giren Soyadı Kanunu'ndan sonra Ruhusi Bey, “Savaşçı” soyadını almıştır.

<sup>34</sup> Süleyman TARMAN, *Doğumunun 130. Yılında Atatürk ve Müzik*, 51-52.

<sup>35</sup> Ersin ANTEP, *Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası Çoksesliliğin Belgesel Tarihi*, 73.

<sup>36</sup> Ersin ANTEP, *Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası Çoksesliliğin Belgesel Tarihi*, 73.

İstiklal Marşımızın yazılışı da Türkiye Cumhuriyeti'nin önemli bir kazanımıdır. Tarihte Osmanlı döneminde bir Milli Marşın bulunmaması sebebiyle yaşanan birkaç uluslar arası olay da bir Milli Marşın gerekliliğini göstermiştir. Osmanlı Döneminde kabul edilmiş bir Milli Marş bulunmuyor, yalnızca Padişahların özel olarak yaptırdıkları bazı marşlar kullanılıyordu. Bu nedenle herhangi bir Uluslararası geçitte herkesin hep bir ağızdan söyleyebileceği bir Milli Marş bulunmuyordu. Uluslar arası bazı etkinliklerde diğer uluslar marşlarını hep bir ağızdan söylerken Osmanlı Devleti'ni temsil eden heyetler ise Milli Marşları olmadığından, o anda çoğunluğun bildiği bir şarkıyı söylemişlerdir. Henüz Cumhuriyet ilan edilmeden önce Kurtuluş Savaşı sırasında Batı Cephesi komutanlığı, bir Milli Marşın gerekliliği konusunda istekte bulunur. Konu, dönemin Maarif vekili Dr. Rıza Nur'a aktararak Türk Milli Marşı olarak İstiklal Marşı adıyla bir marşın hazırlanacağı, marşın şiir ve bestesi için her birinin kazanının beş yüz lira ile ödüllendirileceği yarışmalar düzenleneceği genelge ve mektup yoluyla bütün yurda duyurulur. Yarışmanın şiir dalı için gönderilen 724 şiir bir komisyon tarafından değerlendirilerek aralarından yedi şiir bastırılarak meclis üyelerine dağıtılır. 12 Mart 1921 tarihli Türkiye Büyük Millet Meclisi'ni Gazi Mustafa Kemal Paşa başkanlığındaki oturumunda, Mehmet Akif Bey<sup>37</sup>'in (Bkz. Res. 2.3.14) şiiri İstiklal Marşı olarak bestelenmesi için kabul edilir. Yarışmanın beste dalı için ise 24 besteci başvurur. Savaşın etkisinin artmasıyla beste yarışmasına olan ilgi kaybolunca yarışmanın sonuçlanması gecikir. Bu sırada besteciler, bulundukları şehirlerde kendi bestelerini yaymaya ve söyletmeye başlarlar. 1924 yılında Maarif Vekaleti'nde Ankara'da toplanan bir komisyon Ali Rifat Çağatay'ın yaptığı besteyi Resmi Milli Marş olarak seçerek ilgili kurumlara ve tüm okullara bildirirler. Ali Rifat Çağatay'ın bestesiyle Milli Marşımız 1924-1930 yılları arasında çalınıp söylenir. 1930 yılında alınan kararla ise Osman Zeki Üngör'ün bestesi Türkiye Cumhuriyeti'nin Milli Marşı olarak kabul edilir<sup>38</sup>.

<sup>37</sup> 21 Haziran 1934 tarihinde kabul edilen ve 2 Temmuz 1934 tarihinde yürürlüğe giren Soyadı Kanunu'ndan sonra Mehmet Akif Bey, "Ersoy" soyadını almıştır.

<sup>38</sup> Süleyman TARMAN, **Doğumunun 130. Yılında Atatürk ve Müzik**, 34-38.

Ülkemize gelerek çalışmalarda bulunan bir diğer önemli müzik insanı ise Bela Bartok'tur (Bkz. Res. 2.3.15). Halk ezgisi derlemesi ve halk müziği araştırmalarına ilgisi nedeniyle ülkemizden önce kendi ülkesi ve yurt dışında pek çok ülkede incelemelerde bulunan Macar müzik insanı, Macar müziğinin komşu halkların müzikleriyle benzerlik gösterdiğini ve bunun komşu halkların müziğini detaylı olarak tanıyarak belirlenebileceğini düşünüyordu. 1935 yılında, Ankara Üniversitesi Dil Tarih Coğrafya Fakültesi profesörü Laszlo Rasonyi, Macar Halk Müziği ve bu müziğin Türk bağlantılarına ilgisi olduğunu bildiği Türkiye Müzeler Genel Müdürü ve aynı zamanda Halkevi yöneticilerinden biri olan Dr. Hamit Koşay'a Bela Bartok'un "*Macar Halk Müziği ve Komşu Halkların Müziği*" başlıklı eserini gönderir. Hamit Koşay, Laszlo Rasonyi'den Bela Bartok'a bir mektup yazmasını rica eder. Rasonyi, 1 Aralık 1935 tarihinde Bartok'a yazdığı mektup ile Ankara'ya bir ziyaret gerçekleştirerek "Macar ve Türk Müziği ilişkileri", "Macar müziğinin oluşumu ve günümüzdeki durumu" ve "Türk Milli müziği nasıl oluşabilir?" başlıkları altında üç sunum yapmasına ek olarak bir piyano konseri vermesi ve Türk Halk Müziği ezgilerinin derleneceği bir gezi gerçekleştirmesinin istendiğini belirtir. Bartok bu mektuba 18 Aralık 1935 tarihinde yazdığı mektup ile yanıt vererek Ankara'ya herhangi bir karşılık istemeden seyahat edebileceğini yazarak 1936 yılının Mayıs ya da Haziran aylarında bir tarih önerir. Bartok'a 1936 yılının Nisan ayında Ankara Halkevi müdürlüğü tarafından bir davet mektubu gönderilir. Bunun üzerine Bartok 2 Kasım 1936 tarihinde ilk olarak İstanbul'a ulaşır. Burada Macar keman virtüözü Licco Amar ile buluşarak konservatuvarda bulunan, daha önce kaydedilmiş, şehre düzensiz uğrayan müzisyenlerin ezgilerinden oluşan altmış beş plaklık koleksiyonu inceler. 4 Kasım 1936 tarihinde Ahmed Adnan Saygun ile birlikte Ankara'ya gider. Burada planlanan üç sunumu ve piyano konserini gerçekleştirir. Halk ezgilerini derleme çalışmalarına Ankara'da başlayarak Adana, Adana yakınlarındaki Osmaniye civarında, Tarsus, Mersin, Çardaklı köyü, Toprakkale gibi yerlerde sürdürür<sup>39</sup>.

<sup>39</sup> Bülent AKSOY, *Küçük Asya'dan Türk Halk Musıkisi Bela Bartok*, 5-9.

## 2.4. Atatürk ve Müzik

Atatürk'ün Türkiye Cumhuriyeti'nin sosyal gelişimi ile ilgili görüşleri henüz bir Osmanlı subayıken oluşmaya başlamıştır. Bu görüşlerinin oluşmasında katkısı olan olaylardan birisi 1913 yılında Sofya'ya askeri ateşe olarak atandığında gerçekleşir. Mustafa Kemal Sofya'daki çevresini genişletmek amacıyla fırsat gördüğü etkinlikler katılmaktadır ve Sofya'da opera açılacağını öğrenince bütün Sofya sosyetesinin ve yabancı devlet temsilcilerinin bu etkinliğe katılacaklarını tahmin ederek bilet arayışına girer. Maarif Encümeni üyesi Şakir Bey<sup>40</sup>'in bulduğu iki bilet ile Ali Fethi bey ve Mustafa Kemal, Georges Bizet'in Carmen operasını izlemek üzere bu etkinliğe katılırlar. Ayrıca Ali Fethi ve Mustafa Kemal, Çar tarafından locasına davet edilerek operayı Çar'ın locasından izlerler. Opera'dan çok etkilenen Mustafa Kemal, Şakir Bey'e Bulgar'ların opera'sının çok önemli bir ilerleme olduğunu ve bizim de bu uygarlık seviyesine çıkmamız gerektiğini düşündüğünü dile getirir<sup>41</sup>.

Atatürk'ün müzik ile ilgisinin yer aldığı kaynaklar, olayları yaşayanların anılarını belge olarak sunmaktadır. Bu nedenle anılara dayanan bilgiler bizlere fikir vermektedir<sup>42</sup>. Bu anılardan öğrendiğimiz üzere Atatürk'ün müzik dinlemeyi çok sevdiğini, verdiği yemekler esnasında çalınan eserlere bazen kendi sesiyle katıldığını biliyoruz<sup>43</sup>. Hatta Atatürk'ün şarkılara eşlik ederken müziğe çoğu amatör sanatçıdan daha hakim olduğu görülür. Örneğin Riyaset-i Cumhur Fasıl Heyeti'nden neyzen Burhanettin Ökte'nin anılarında, Atatürk'ün şarkıları doğru makamında söylediği ve seyri kolay makamlarda sesiyle taksim yaptığı anlatılır. Bu ve buna benzer anılar Atatürk'ün müziğe ilgisinin nereden geldiği ve müzik eğitimi olup olmadığı sorularının ortaya çıkmasına sebep olur. Refik Ünal'ın verdiği bilgiye göre Atatürk,

<sup>40</sup> 21 Haziran 1934 tarihinde kabul edilen ve 2 Temmuz 1934 tarihinde yürürlüğe giren Soyadı Kanunu'ndan sonra Şakir Bey, "Zümre" soyadını almıştır.

<sup>41</sup> Ünsal DENİZ, *Milli Musiki ve Türk Beşleri Türk Beşleri Tarafından Çokseslendirilmiş Olan Türkülerin Armoni Anlayışı Bakımından İncelenmesi*, 53-54.

<sup>42</sup> Fırat KUTLUK, *Cumhuriyetin Müzik Politikaları*, 231.

<sup>43</sup> Süleyman TARMAN, *Doğumunun 130. Yılında Atatürk ve Müzik*, 114-116..

Harbiye’de öğrenciyken okulun fasıl takımında amatör olarak şarkı söylemiş ve Giriftzen Asım Bey’den müzik dersleri almıştır<sup>44</sup>.



---

<sup>44</sup> Süleyman TARMAN, **Doğumunun 130. Yılında Atatürk ve Müzik**, 56-59.

### 3. ÜLKEMİZDE KONSERVATUVARLARIN KURULUŞU

#### 3.1. Konservatuvarların Kuruluş Tarihçesi

Ulu önder Mustafa Kemal Atatürk'ün önderliğinde Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşunun ardından her alanda olduğu gibi sanat alanında da yenilikler gerçekleştirilmiştir. Bu yeniliklerin gerçekleşmesinde Türkiye Cumhuriyeti Devleti'nin yurtdışından getirterek görevlendirdiği yabancı uzmanlarla beraber sanat devriminin yapılmasında kararlılıkla, özveriyle çalışan yerli ve yabancı sanatçı uzmanların çalışmaları doğrultusunda, o zamana kadar ülkemiz insanına yabancı olan Orkestra, Opera, Konservatuvar, Tiyatro gibi kurumların kurulması ve bu kurumlar sayesinde de bu sanat dallarının toplumumuza tanıtılması etkili olmuştur<sup>45</sup>.

Sanat ve müzik gelişmelerinin gerçekleşmesi adına Atatürk, ülkemizin o yıllarda yaşayan önemli sanat ve müzik insanları ile bir araya gelerek onların görüşleri doğrultusunda adımlar atmıştır. Atatürk, Osman Zeki Üngör ile yaptıkları görüşmelerde Üngör'den müzik ile ilgili düşüncelerini almış ve bir müzik okulu kurulması, bu okulda eğitim vermek üzere yetkin öğretim kadrosunun oluşturulması gerektiği sonucuna varmışlardır<sup>46</sup>. Bu doğrultuda 1924 yılında Türkiye Büyük Millet Meclisi'nden *Musiki ve Temsil Yasası* geçirilmiştir<sup>47</sup>. Ancak Atatürk bu yasayı yalnız bir kişi tarafından hazırlandığı için yürürlüğe koymamıştır<sup>48</sup>. 1934-35 öğretim yılında dönemin Milli Eğitim Bakanı Abidin Özmen, Türk sanatçılar Cemal Reşit Rey, Cevad Memduh Altar, Cezmi Erinç, Halil Bedii Yönetken, Hasan Ferit Alnar, Necil Kazım Akses, Nurullah Şevket Taşkiran, Ulvi Cemal Erkin ve diğer ilgili kişilerden

<sup>45</sup> Filiz ALİ, *Türkiye Cumhuriyeti'nde Konservatuvarlar*, 1531.

<sup>46</sup> Süleyman TARMAN, *Doğumunun 130. Yılında Atatürk ve Müzik*, 84.

<sup>47</sup> Filiz ALİ, *Türkiye Cumhuriyeti'nde Konservatuvarlar*, 1531.

<sup>48</sup> Şefik KAHRAMANKAPTAN, *Hindemith Raporları 1935/1936/1937*, 63.

oluşan kongre üyeleri bir araya gelerek *Türkiye Devlet Musiki ve Tiyatro Akademisinin Ana Çizgileri* adlı raporu hazırlamışlardır. Türkiye Cumhuriyeti'nin Müzik Devrimi üzerine çalışma yapılması için Milli Eğitim Bakanlığı, önemli yerli müzik insanlarının yanı sıra yabancı uzmanların da görüşlerine başvurmuştur<sup>49</sup>. Joseph Marx'ın (Bkz. Res. 3.1.1) 1932 yılında yazdığı rapor bu alandaki ilk yabancı rapordur. Daha sonra, Lico Amar (Bkz. Res. 3.1.2), Paul Hindemith, Carl Ebert (Bkz. Res. 3.1.3), Bela Bartok, Hermann von Schmeidel (Bkz. Res. 3.1.4) ve Eduard Zuckmayer<sup>50</sup> (Bkz. Res. 3.1.5) gibi yabancı uzmanlar ülkemizin Müzik Devriminin gerçekleştirilmesi, konservatuvarlarımızın kurulması, Türk müziğinin çoksesliliğe geçişi ve halk müziğimizin araştırılması konularında çalışmalar yaparak önemli katkıda bulunmuşlardır<sup>51</sup>.

Yapılan bu çalışmalar doğrultusunda, Atatürk'ün de isteğiyle 1 Kasım 1924 tarihinde Musiki Muallim Mektebi kurulur. Milli Eğitim Bakanı Vasıf Çınar döneminde Ankara'da açılan Musiki Muallim Mektebi öğretime, okulun ilk eğitim binası olan, Şakir Ağa'nın otel olarak yaptırdığı binada başlar (Bkz. Res. 3.1.6). Okul müdürü olarak Osman Zeki Üngör atanır. Çalgı öğretmenleri olarak görevlendirilen Halil Onayman ve İhsan Küñçer'in yanı sıra Riyaset-i Cumhur Orkestrası üyeleri ile okulun eğitim kadrosu desteklenir<sup>52</sup>. 28 Temmuz 1925 tarihinde Musiki Muallim Mektebi'nin ilk talimatnamesi hazırlanır<sup>53</sup>. Amacı ilkokul, ortaokul ve öğretmen okullarında çalışacak müzik öğretmenleri yetiştirmek olan Musiki Muallim Mektebinin öğretim süresi dört yıl olarak belirlenmiştir. Bu dört öğretim yılının ilk üç yılı eğitime, dördüncü yıl ise uygulamaya ayrılır. Kurumun ilk öğrencileri Erkek Muallim Mektebi'nden seçilen altı öğrencidir ve bu öğrencilere yılsonuna doğru İstanbul Balmumcu Öksüz Yurdu'ndan gelen altı öğrenci de eklenir. 1925 yılı ve sonrasında okul bütçesinin arttırılmasıyla beraber öğrenci sayısı da artarak 1925-26 ders yılında kırk, 1927-28 ders yılında yetmiş bir, 1935-36 öğretim yılında ise yüz

<sup>49</sup> Filiz ALİ, *Türkiye Cumhuriyeti'nde Konservatuvarlar*, 1531.

<sup>50</sup> Bahar GÜDEK, *Cumhuriyet Dönemi Müzik Alanında Yabancı Uzman Raporları*, 636.

<sup>51</sup> Filiz ALİ, *Türkiye Cumhuriyeti'nde Konservatuvarlar*, 1531.

<sup>52</sup> Süleyman TARMAN, *Doğumunun 130. Yılında Atatürk ve Müzik*, 83.

<sup>53</sup> Şaduman HALICI, *Ankara Devlet Konservatuvarı'nın Kuruluşu: Prof. Carl Ebert'in Raporları*, 2.

kırk dokuz öğrenci sayısına ulaşılır. Artan öğrenci sayısının artışıyla beraber Cebeci'deki okul binasının yetersiz kalması nedeniyle ilk olarak Azerbaycan Sefarethanesi kiralanarak ve çevredeki bazı binalar satın alınarak çözüm üretilmeye çalışılır. 7 Mayıs 1928 tarihinde inşaatı başlayan yeni bina (Bkz. Res. 3.1.7) ile kuruma kısa süre içerisinde çağdaş bir çalışma ortamı sağlanır<sup>54</sup>.

29 Ekim 1924 tarihinde çıkarılan Maarif Vekâleti Avrupa Sınavı'nın hayata geçirilmesinin ardından<sup>55</sup>, 1925 yılı itibari ile Musiki Muallim Mektebi, Avrupa'daki müzik okullarına sınav ile seçilen öğrenciler gönderilmeye başlar. Bu doğrultuda Avrupa'ya gönderilen öğrenciler arasında Ulvi Cemal Erkin, Cezmi ve Ekrem Zeki Beyler, Nurullah Şevket Taşkiran, Halil Bedii Yönetken ve Afife hanım gibi isimler yer alır<sup>56</sup>.

1930 yılında öğretim süresi altı yıla çıkarılan Musiki Muallim Mektebi'nin amacı orkestraya eleman yetiştirme doğrultusuna yönelir<sup>57</sup>. 1933 yılında Ankara'da dönemin Milli Eğitim Bakanı Hikmet Bayur'un (Bkz. Res. 3.1.8) başkanlığında, Musiki Muallim Mektebi müdürü Osman Zeki Üngör, okulun eğitmenlerinden Ahmed Adnan Saygun (Bkz. Res. 3.1.9), Ulvi Cemal Erkin, Ekrem Üngör ve şan öğretmeni Çekotovski'den oluşan bir uzmanlar toplantısı yapılmıştır. Bu toplantı sonucunda Milli Eğitim Bakanlığı tarafından Milli Musiki ve Temsil Akademisi kanun tasarısı hazırlanmıştır. 25 Haziran 1934 tarihinde, 2541 kanun sayısıyla Türkiye Büyük Millet Meclisi tarafından kabul edilen kanun tasarısına göre, ülkede bilimsel esaslara göre Milli Musikiyi işleme, yükseltme, yayma, sahne temsillerinin her dalında yeterli eleman yetiştirme ve musiki öğretmeni yetiştirme görevleri bu

<sup>54</sup> Süleyman TARMAN, **Doğumunun 130. Yılında Atatürk ve Müzik**, 83-84.

<sup>55</sup> Derya ÇİNİ ŞİMŞEK, **Müzik İnkılabı'nda Bir Uygulama; Musiki Muallim Mektebi'nden, Ankara Devlet Konservatuvarı'na**, 245.

<sup>56</sup> Şaduman HALICI, **Ankara Devlet Konservatuvarı'nın Kuruluşu: Prof. Carl Ebert'in Raporları**, 2.

<sup>57</sup> Şaduman HALICI, **Ankara Devlet Konservatuvarı'nın Kuruluşu: Prof. Carl Ebert'in Raporları**, 2.

akademiye verilmiş<sup>58</sup> ve 4 Temmuz 1934 tarihinde resmi gazetede yayımlanan Milli Musiki ve Temsil Akademisi'nin Teşkilat Kanunu ile Musiki Muallim Mektebi'nin Milli Musiki ve Temsil Akademisi'ne dönüştürülmesi için çalışmalar başlamıştır<sup>59</sup>.

6 Mayıs 1936 tarihinde, Atatürk'ün isteğiyle Musiki Muallim Mektebi'nin ismi, Ankara Devlet Konservatuarı olarak değiştirilir<sup>60</sup>. Ayrıca bu tarih Ankara Devlet Konservatuarının ilk öğrencilerini aldığı giriş sınavlarının başladığı gün olması nedeniyle Devlet Konservatuarının kuruluşu ve yarı açılışı olarak ta kabul edilmektedir<sup>61</sup>.

### 3.2. Ülkemize Gelen Yabancı Uzmanların Raporları ve Önerileri

Türkiye Cumhuriyeti Devleti'ni muhasır medeniyetler seviyesine çıkarmayı hedefleyen Mustafa Kemal Atatürk, 1934 yılında Türkiye Büyük Millet Meclisi'nin açılış konuşmasında bir Musiki Devrimi yapılması gerektiğine işaret etmiştir. Musiki Devriminin doğru bir şekilde gerçekleştirilebilmesi amacıyla Milli Eğitim Bakanlığı, önemli Türk müzik insanlarına ek olarak yabancı uzmanlardan da görüşler almıştır. Bu doğrultuda Joseph Marx, Lico Amar, Paul Hindemith, Carl Ebert, Hermann von Schmeidel ve Eduard Zuckmayer<sup>62</sup> gibi önemli yabancı müzik insanları, ülkemizde konservatuvarların kurulmasına katkıda bulunan çalışmalar yaparak önerilerde bulunmuş ve raporlar hazırlamışlardır<sup>63</sup>. Bu raporların en önemlileri arasında Paul Hindemith'in "Türk Müzik Yaşamının Yapılanması İçin Öneriler" başlıklı, 1935,

<sup>58</sup> Refik Ahmet SEVENGİL, *Türk Müzik ve Sahne Sanatlarının Doğuş Yılları 1924-1976 – Musiki Muallim Mektebi ve Devlet Konservatuvarları Tarihçesi*, 129.

<sup>59</sup> Derya ÇİNİ ŞİMŞEK, *Müzik İnkılabı'nda Bir Uygulama; Musiki Muallim Mektebi'nden, Ankara Devlet Konservatuarı'na*, 247.

<sup>60</sup> Süleyman TARMAN, *Doğumunun 130. Yılında Atatürk ve Müzik*, 83.

<sup>61</sup> Ali UÇAN, *Aramızdan Ayrılışının Kırkıncı Yılında Eduard Zuckmayer ve Cumhuriyet Müzik Eğitimi*, 94.

<sup>62</sup> Bahar GÜDEK, *Cumhuriyet Dönemi Müzik Alanında Yabancı Uzman Raporları*, 636.

<sup>63</sup> Filiz ALİ, *Türkiye Cumhuriyeti'nde Konservatuvarlar*, 1531.

1936 ve 1937 yıllarında hazırladığı raporları<sup>64</sup> ve Carl Ebert'in 1939 yılında hazırladığı altı rapor yer almaktadır<sup>65</sup>.

### 3.2.1. Joseph Marx'ın Raporları

Avusturyalı piyanist, besteci, müzik eğitmeni ve eleştirmeni Joseph Marx, Türkiye Cumhuriyeti'nin Musiki Devrimini gerçekleştirmek için yabancı uzmanlardan görüş ve tavsiyeler alınması doğrultusunda rapor hazırlayan ilk yabancı uzmandır. Marx, İstanbul Belediye Konservatuarı'na dönemin güncelliğine uygun bir ders programı hazırlama ve okulun mevcut eğitmenlerinin liyakat derecelerini tespit etme konularında katkıda bulunmuş, 1932 yılında hazırladığı raporlarıyla da kurumun kuruluş, yönetim ve öğretim konuları için görüşlerini ve tavsiyelerini sunmuştur. Bu raporlarında ortaokullarda müzik derslerinin genişletilip ciddileştirilmesi, İstanbul'un coğrafi konum özelliklerinden ve kültürel değerlerinden yararlanılması gibi konulara dikkati çekmiştir. Konservatuvara ritmik şarkı söyleme, dans ve tiyatro gibi derslerinin eklenmesi gerektiğini belirtmiştir. Ayrıca ülkemizin müzik devrimine katkı bakımından farklı konularda hazırladığı raporlarında Joseph Marx, Milli Musiki ve Türk halkının musikisiyle olan ilişkisine değinerek, halkın musikiye olan ilgisinin arttırılması konusunda öneriler sunmuştur. Marx, halkın müziğe teşvik edilmesi ve ülkede müziğin sosyal bir değer haline gelmesi adına tavsiyelerde bulunarak, musikiyi koruyan, halkın ilgi duymasını sağlayan kanun, teşkilat ve emirler hazırlanması, müziğin yapılabilmesi ve müzisyen eğitiminin gerçekleştirilebilmesi için gerekli tesislerin yapılması, bu eğitim kurumlarındaki eğitmenlerin yeterli seviyede olmayanlarını işten çıkararak yerlerine hem alanında uzman hem de pedagojik anlamda donanımlı eğitmenlerin alınması veya yetiştirilmesi gerektiğini vurgulamıştır. Ancak Joseph Marx'ın hazırladığı bu raporlar

<sup>64</sup> Şefik KAHRAMANKAPTAN, *Hindemith Raporları 1935/1936/1937*, 73.

<sup>65</sup> Şaduman HALICI, *Ankara Devlet Konservatuarı'nın Kuruluşu: Prof. Carl Ebert'in Raporları*, 15.

iktidar, belediye ve politikacılar tarafından hükümet politikaları doğrultusunda görülmeyerek yürürlüğe koyulmamıştır<sup>66</sup>.

Joseph Marx'ın hazırladığı raporların orijinal belgeleri okul binasının 1962 yılında yanması sonucu yitirilmiştir fakat Cevad Memduh Altar'ın arşivinde bu raporların bir özeti mevcuttur. Ayrıca Marx'ın İstanbul'da "Musiki Hayatının Tanzimi" konulu raporu ve 30 Kasım 1932 tarihinde Eminönü Halkevi'nde verdiği konferansın metni Musiki Mecmuası'nda yayınlanmıştır<sup>67</sup>.

### 3.2.2. Lico Amar'ın Raporları

Macar asıllı keman sanatçısı Lico Amar ülkemizin Musiki Devrimi için rapor hazırlayan yabancı müzik insanlarından birisidir. 1916-1922 yılları arasında Berlin Filarmoni Orkestrası'nın başkemancılığını yapan Amar<sup>68</sup>, ayrıca 1921 yılında Paul Hindemith ile birlikte "Amar-Hindemith Dörtlüsü" adında bir oda müziği gurubu kurar. Bu yaylı çalgılar dörtlüsü, Hindemith ve diğer çağdaş bestecilerinin eserlerini sıklıkla seslendirmeleriyle de bilinmektedir. Amar-Hindemith Dörtlüsü kısa bir süre içerisinde Almanya'da tanınan oda müziği grupları arasında yer alarak bazı önemli müzik festivallerinin daimi katılımcısı haline gelir<sup>69</sup>. Almanya'daki Nazi yönetiminin politikaları ve baskıları nedeniyle 1933 yılında Almanya'dan ayrılarak bir süre Fransa ve Amerika'da yaşayan Lico Amar, 1935 yılında İstanbul'a yerleşir. 1938 yılında Ankara Devlet Konservatuarı'na keman eğitmenliği yapmak üzere davet edilir. Ancak Lico Amar Musiki Devrimimiz için yazdığı raporunu henüz Türkiye'ye gelmeden önce, Fransa'da yaşarken 1934 yılında Paris'te kaleme alır. "Türkiye'de

<sup>66</sup> Bahar GÜDEK, *Cumhuriyet Dönemi Müzik Alanında Yabancı Uzman Raporları*, 636-639.

<sup>67</sup> Bahar GÜDEK, *Cumhuriyet Dönemi Müzik Alanında Yabancı Uzman Raporları*, 637.

<sup>68</sup> Bahar GÜDEK, *Cumhuriyet Dönemi Müzik Alanında Yabancı Uzman Raporları*, 639.

<sup>69</sup> Şefik KAHRAMANKAPTAN, *Hindemith Raporları 1935/1936/1937*, 18-19.

Musiki Eğitimi İnkılabına Dair Muhtıra” adını taşıyan raporunu Türkiye Cumhuriyeti Hükümetinin isteği üzerine hazırlayarak göndermiştir<sup>70</sup>.

Lico Amar raporunda Avrupa’daki müzik eğitimi hakkında bilgi vererek değerlendirmiş, Türk Musiki İnkılabı’nın Avrupa’da yapılan hatalara dikkat edilerek aynı hataların tekrarlanmaması adına raporunu hazırlamıştır. O yıllarda Avrupa’nın çoğu konservatuvarı ve yüksek eğitim kurumlarındaki müzik eğitiminin tek yönlü bir şekilde ses ve çalgı virtüözü yetiştirmeye odaklı olduğunu, yetersiz bulduğu bu eğitim anlayışının değiştirilerek çok yönlü, her alanda donanımlı müzisyenlerin yetiştirilmesi gerektiğini vurgulamıştır. Amar, Atatürk’ün bir Cumhurbaşkanı olarak müziğin ve kültürün bir halkın ilerlemesindeki etkisinin ciddiyetini tespit ederek müzik alanında köklü değişimler ve inkılaplar gerçekleştirmesinin Avrupa’daki tüm otoriteler tarafından takdirle karşılandığını ve ulus gözetmeksizin her sanatçının ona teşekkür borçlu olduğunu belirtmiştir<sup>71</sup>.

### 3.2.3. Paul Hindemith’in Raporları

Ülkemizin Musiki Devrimi adına en detaylı raporu hazırlayan yabancı uzman Paul Hindemith’tir. 16 Kasım 1895 tarihinde Almanya’nın Frankfurt şehri yakınlarındaki Hanau kentinde dünyaya gelen Paul Hindemith, keman ve viyola sanatçısı, besteci, eğitmen, kuramcı, orkestra şefi gibi sayabileceğimiz pek çok alanda uzmanlık sahibi bir sanat insanıdır<sup>72</sup>. Altı yaşında keman çalmaya başlayan Hindemith<sup>73</sup>, dokuz yaşında iyi derecede keman çalıyordu ve on üç yaşına geldiğinde usta bir kemancı olarak nitelendiriliyordu. Eğitimini Frankfurt Müzik Yüksek

<sup>70</sup> Bahar GÜDEK, *Cumhuriyet Dönemi Müzik Alanında Yabancı Uzman Raporları*, 639.

<sup>71</sup> Bahar GÜDEK, *Cumhuriyet Dönemi Müzik Alanında Yabancı Uzman Raporları*, 639.

<sup>72</sup> Şefik KAHRAMANKAPTAN, *Hindemith Raporları 1935/1936/1937*, 17.

<sup>73</sup> Yang-Ming SUN, *The Piano Concertos Of Paul Hindemith*, 18.

Okulu'nda alan Hindemith, keman derslerini Adolf Franklin Rebner, kompozisyon ve orkestra şefliği derslerini ise Arnold Mendelssohn ve Bernardh Sekles'ten aldı. Paul Hindemith, on dokuz gibi çok genç sayılabilecek bir yaşta Frankfurt Opera Orkestrasının yardımcı şefliğine, yirmi iki yaşında ise başkemancılık görevine getirildi. Oda müziğine büyük bir ilgisi olan Hindemith, 1914 yılında keman eğitmeni Adolf Franklin Rebner'in birinci kemancı olarak yer aldığı Rebner Yaylı Dörtlüsünde ikinci kemancı oldu ve 1931 yılında da Lico Amar ile birlikte Amar-Hindemith Dörtlüsü'nü kurdu. Amar-Hindemith Dörtlüsü ile Modern Dönem eserlerine sıklıkla yer vermelerinin yanı sıra Hindemith'in eserlerini de repertuvarlarına almaları sayesinde sanatçı besteleri ile de tanınmaya başladı<sup>74</sup>. Sonat, konçerto, senfoni ve oda müziği gibi çeşitli türlerde çok sayıda bestesi bulunan Hindemith, kontrbas için bestelediği "1949" başlıklı sonatıyla kontrbas repertuvarına da önemli bir eser kazandırmıştır.

Paul Hindemith, 1935,1936 ve 1937 yıllarında "Türk Müzik Yaşamının Yapılanması İçin Öneriler" başlığını taşıyan raporlarını Türkiye Cumhuriyeti Milli Eğitim Bakanlığına sunmak üzere bu yıllar içerisinde ülkemize kısa süreler için gelerek incelemelerde bulunmuştur. İlk olarak 6 Nisan 1935 tarihinde Türkiye'ye gelen Hindemith, beş ana başlıktan oluşan ilk raporunu bu ziyaretinde yaptığı çalışmalar doğrultusunda hazırlayarak Kültür Bakanlığına sunmuştur<sup>75</sup>.

Hindemith'in 1935 yılında hazırladığı ilk raporu, "A. Orkestra, B. Müzik Yüksekokulu, C. Kamuya Açık Müzik Yaşamı, D. İzmir-İstanbul, E. Türk Sanat Müziğinin Şekillenmesi" olmak üzere beş ana başlıktan oluşmaktadır. Ana başlıklar pek çok alt başlık ile desteklenmiştir. "A. Orkestra" ana başlığı kendi içerisinde "Genel, Çalışma Alanı, Orkestra Müzisyenleri, Orkestra Şefi, Çalgı Donanımı ve

<sup>74</sup> Şefik KAHRAMANKAPTAN, *Hindemith Raporları 1935/1936/1937*, 17-19.

<sup>75</sup> Şefik KAHRAMANKAPTAN, *Hindemith Raporları 1935/1936/1937*, 51-52.

Program” alt başlıklarından, “B. Müzik Yüksekokulu” ana başlığı “Genel, Kuruluş Planı, Okul Binası, Eğitim Araçları, Öğrenciler ve Öğretmenler, Yönetim, Teşkilat ve Sınavlar” yan başlıklarından, “C. Kamuya Açık Müzik Yaşamı” ana başlığı “Opera Tiyatrosu, Konser Organizasyonu, Okullardaki Müzik Eğitimi, Halk Müziği, Askeri Müzik, Müzik Okulları ve Müzik Öğretmenleri, Yayınevi, Konser Salonu, Radyo ve Engeller”, “D. İzmir ve İstanbul” ana başlığı “İzmir-Durum, İzmir İçin Öneriler, İstanbul-Durum ve Öneriler”, “E. Türk Sanat Müziğinin Şekillenmesi” ana başlığı ise “Türk Halk Müziği, Bugüne Dek Yapılan Denemeler ve Ne Yapılmalı” alt başlıklarını içermektedir<sup>76</sup>.

Hindemith’in 1936 yılında hazırladığı ikinci raporu, “1. Okul ve Orkestra İçin Gelecekteki Çalgı Alımlarıyla İlgili Bütçe Kalemleri”, “2. Okul Kütüphanesinin Kurulması”, “3. Askeri Müzik”, “4. Çalgı Yapımcısı İçin Yönetmelik”, “5. Orkestranın Durumu”, “6. Ankara’daki Konserler Üzerine”, “7. Orkestranın Sanat Yönetimi”, “8. Oda Müziği Konserleri”, “9. Askeri Müzisyenlerin Eğitimi”, “10. Koro Şarkıları Kitabı”, “11. Öğretmen Kadrosu”, “12. Yeni Devlet Müzik Okulu”, “13. Sınavlar Üzerine Rapor”, “14. Halkevlerinde Müzik Eğitimi”, “15. İstanbul İçin Planlar” ve “16. Nisan 1935’ten Mayıs 1935’e Dek Yapılanlar” başlıklarından oluşmaktadır. Bu başlıklardan 12. Yeni Devlet Müzik Okulu başlığı, “A. Özerk Müzik Okulu İçin Yönetmelik Taslağı (Konservatuvar) İçin Notlar ve B. Müzik Öğretmeni Semineri İçin Notlar” olmak üzere iki alt başlık içermektedir<sup>77</sup>.

Paul Hindemith’in 1937 yılında hazırladığı üçüncü raporu ise “Orkestranın Bugünkü Durumu”, “Halil Olayı,” Halk Müziği ve Plak Arşivi”, “Koronun Kurulması”, “Necil Kazım Akses’in Piyano Sonatı ve Flüt-Piyano Sonatı (Türk

<sup>76</sup> Elif Damla YAVUZ, **Paul Hindemith Türk Müzik Yaşamının Yapılanması İçin Öneriler 1935**, 74.

<sup>77</sup> Elif Damla YAVUZ, **Paul Hindemith Türk Müzik Yaşamının Yapılanması İçin Öneriler 1936**, 134.

Kompozisyonu Üzerine Genel)”, “Yeniden Veli Bey’in Askeri Orkestrası”, “Müzik Okulu İçin Planlar” başlıklarından oluşmaktadır<sup>78</sup>.

Hindemith, Türkiye seyahatlerinden sonra Almanya’ya döndüğünde de Türkiye’de kurulacak olan konservatuvarda görev yapacak uzmanlar aramak, Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası’nda çalgı gruplarına önderlik yapacak deneyimli sanatçılar bulmak ve orkestraya çalgı, nota gibi materyaller sağlamak konularında çalışmalar yürütmüştür. Bu çalışmalarının sonuçlarından birisi de Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası’nı yeniden organize ederek iyileştirmek, orkestranın şefliğini yapmak ve Ankara Devlet Konservatuarı’nda ders vermek üzere Dr. Ernst Praetorius ile anlaşmasıdır. Praetorius’un on beş yıl boyunca ülkemizde görev yapması göz önünde bulundurulduğunda Hindemith’in ülkemizde görev yapabilecek uzmanları seçerken titizlikle çalışarak karar verdiği sonucuna ulaşılabilir<sup>79</sup>.

### 3.2.4. Hermann von Schmeidel’in Raporları

Cumhuriyeti’in ilanından sonra Türkiye’de gerçekleştirilmesi istenen Müzik Devrimi için görüşlerine başvurulmuş uzmanlar arasında Avusturyalı orkestra şefi ve besteci Hermann von Schmeidel’da bulunmaktadır. Üç ana başlıktan oluşan raporunun ilk kısmı olan Musiki Muallim Mektebi Hakkında Rapor ve Teklifler, Yüksek Musiki Metebi’nde Schmeidle, Paul Hindemith’in sunduğu raporlarda Musiki Muallim Mektebi ve Yüksek Musiki Mektebinin kurulmasıyla ilgili önerilerine katıldığını fakat bu raporlarda eksik gördüğü bir konu olduğunu belirten Schmeidel, dans sanatının da bu okullardaki opera ve tiyatro bölümlerinde verilen

<sup>78</sup> Elif Damla YAVUZ, *Paul Hindemith Türk Müzik Yaşamının Yapılanması İçin Öneriler 1937*, 212.

<sup>79</sup> Şefik KAHRAMANKAPTAN, *Hindemith Raporları 1935/1936/1937*, 55-56.

eğitime dahil edilmesi gerektiğine değinmiştir. Türk halkının dinleyici olarak beğendikleri eser tarzlarından bahsederek ülkede gerçekleştirilecek Musiki Devriminin etkisinin istenen boyutta olması için kitlelerin estetik anlayışlarının yükseltilmesinin yanı sıra bireysel eğitim ve uygulamaların da yapılmasının önemine dikkat çekmiştir. Müzik okullarına alınacak yeni yetenekli öğrencilerin bulunabilmesi amacıyla ülkenin tüm bölgelerinde araştırmalar yapılmasını, konservatuvarda ders vermek üzere Musiki Muallim Mektebindeki mevcut öğretmenlerden yararlanılarak Avrupa'dan da yeni öğretmenler getirilmesini tavsiye etmiştir. Okulun yatılı öğrencilerinin ailelerinin gelirler düzeylerinin tespit edilerek beslenme, çalışma odası gibi ihtiyaçlarının karşılanması ve yatılı kısım için ek binalar inşa edilmesi gerektiğini belirtmiştir. Kendine ait çalgısı olmayan öğrencilerin tatil dönemlerinde çalışabilmeleri için okul tarafından sağlanan çalgıları evlerine götürebilmeleriyle ilgili bir düzenleme yapılmasını istemiştir. Schmeidel, konservatuvarın ders programına radyo dinleme saati, tüm öğrenciler için zorunlu piyano dersi gibi derslerin eklenmesini önererek beden eğitiminin öğrenciler için önemli olduğunu vurgulamış, solfej derslerinin üç yıl ve tolu derslerle okutulmasını önermiştir<sup>80</sup>.

Hermann von Schmeidel, raporunun ikinci başlığı olan Orkestra Hakkında Rapor ve Teklifler'de de yine Paul Hindemith'in raporlarında belirttiği unsurlara katıldığına değinerek kendi görüşlerini eklemiştir. Schmeidle, gözlemleri doğrultusunda orkestra müzisyenlerini sanatsal, ruhsal ve insani açılardan disiplinsiz gördüğünü, sanatçıların kendilerini şahsi olarak disipline etmeleri gerektiğine değinmiştir. Orkestra binasının en kısa zamanda yapılması gerektiğinden bahsederek, konserlere davet edilecek yabancı konuk şef ve solistler ve yıllık konser sezonunun düzeniyle ilgili önerilerde bulunmuştur. Orkestra üyelerinin orkestra ve oda müziği provalarında beş veya altı saatlik mesai yapmaları gerektiğine, okulda ders vermeyen sanatçıların orkestra provaları haricinde oda müziği grubu çalışmalarıyla

<sup>80</sup> Bahar GÜDEK, *Cumhuriyet Dönemi Müzik Alanında Yabancı Uzman Raporları*, 647-648.

görevlendirilmelerini tavsiye etmiştir. Schmeidel arıca orkestra üyelerinin hak ve yükümlülükleriyle ilgili detaylı açıklamalarda bulunur<sup>81</sup>.

Schmeidle raporunun üçüncü başlığı olan Türkiye’de Musiki Hayatı Kurumu Yolunda Genel Düşünüşler’de ise ilk olarak Ulu Önder Atatürk’ün Türk musiki kültürünü Batı müziği ile inşa edilmesini uygun gördüğüne dikkat çekmiştir. Türk ulusu için iyi bir musiki yaşantısının oluşturulabilmesi adına radyo ve radyoculuğun önemini vurgulayarak radyonun müzik komisyonu tarafından yönetilerek kurumun yeni araç gereçlerle donatılmasını ve halkın radyo yayınlarından faydalanabilmesi için satın almaya teşvik edilmesi gerektiğini belirtmiştir. Ayrıca konserlerin halkın ilgisini çekmesi için konser programları hazırlanırken daha popüler eserler seçilmesinin, gazete ve dergilerde müzik ve etkinliklerle ilgili makaleler yayınlanması gerektiğinin altını çizmiştir<sup>82</sup>. Hermann von Schmeidel’in raporlarında Paul Hindemith’in 1935, 1936 ve 1937 yıllarında hazırladığı raporlardan sık sık bahsetmesi ilginç bir detay olarak göze çarpmaktadır.

### 3.2.5. Bela Bartok’un Raporları

Piyanist, besteci, eğitmen, müzik kuramcısı, etnomüzikolog gibi pek çok uzmanlığa sahip olan Bela Bartok, 1936 yılında<sup>83</sup> ülkemize gelerek Türkiye Cumhuriyeti’nin Musiki Devrimi doğrultusunda çalışmalar yapmak üzere Ankara Halkevi şubesi tarafından davet edilmiştir<sup>84</sup>. Bu davetin ardından 1936 yılının Kasım ayında ilk olarak İstanbul’a gelerek konservatuvarda bulunan halk ezgileri plak arşivini inceleyen Bartok, incelemelerin sonrasında Ankara’ya geçerek Halkevi’nin

<sup>81</sup> Bahar GÜDEK, *Cumhuriyet Dönemi Müzik Alanında Yabancı Uzman Raporları*, 648-649.

<sup>82</sup> Bahar GÜDEK, *Cumhuriyet Dönemi Müzik Alanında Yabancı Uzman Raporları*, 649.

<sup>83</sup> Bahar GÜDEK, *Cumhuriyet Dönemi Müzik Alanında Yabancı Uzman Raporları*, 650.

<sup>84</sup> Serhan SARIKAYA – Sancar Tunalı, *Bela Bartok’un Çağdaş Türk Müziğine Katkılarının İncelenmesi*, 303.

kendisinden istediği “Macar ve Türk Müziği ilişkileri”, “Macar müziğinin oluşumu ve günümüzdeki durumu” ve “Türk Milli müziği nasıl oluşabilir?” başlıklı konferanslarla birlikte bir de piyano resitali vermiş, ardından da halk ezgileri kayıtlarını yapmak için Ankara’da başlayıp Adana, Mersin ve bu şehirlerin bazı ilçelerini içeren seyahatleri gerçekleştirmiştir<sup>85</sup>. Bartok tüm bu çalışmalar sonucunda Milli Eğitim Bakanlığına bir rapor sunmuştur. Raporunda Türk ezgilerinin Macar ezgileriyle büyük benzerlik gösterdiğini vurgulayarak yakın kültürlerin müzikleriyle olan benzerlik ve farklara değinmiştir. Derleme çalışmalarının yapılabilmesi için gerekli ekipmanların bulunduğu bir enstitünün kurulması ve buradaki çalışmaları gerçekleştirecek donanımlı müzik insanların gerekliliğini belirtmiştir. Enstitünün ihtiyaç duyduğu eksik ekipman ve çalışan maaşlarının enstitü bütçesiyle karşılanması gerektiği ve İstanbul’da gerçekleştirdiği çalışmalar ışığında edindiği bilgilerle kurulacak enstitünün İstanbul’da olmasının daha iyi sonuç verebileceğiyle ilgili görüşlerini sunmuştur. Enstitünün çalışma sistemine de yer veren Bartok, derleme çalışmalarında yer almak isteyen müzisyen ve özellikle bestecilerin görevlerinin, yılın iki ayında kayıt çalışmalarını yürütmek üzere ülkenin şehir yaşantısından uzak kesimlerine yapılacak seyahatlerde bulunmaları ve geri kalan zaman içerisinde ise yaptıkları kayıtları enstitüde işleyerek notaya dönüştürmeleri, incelemelerde bulunmaları ve yayına hazırlamaları gibi çalışmalar olacağıyla ilgili bilgi vermiştir<sup>86</sup>.

Bela Bartok’un ülkemizde gerçekleştirdiği çalışmalar Türk halk müziğinin derleme çalışmaları adına son derece önem taşımaktadır. Ayrıca bu çalışmaların sonucunda Türkiye’deki halk müziğiyle ilgili bilimsel araştırma, kitap ve makale yayımlanma oranı da oldukça yükselmiştir<sup>87</sup>.

<sup>85</sup> Bülent AKSOY, *Küçük Asya’dan Türk Halk Musıkisi Bela Bartok*, 5-9.

<sup>86</sup> Bahar GÜDEK, *Cumhuriyet Dönemi Müzik Alanında Yabancı Uzman Raporları*, 650-651.

<sup>87</sup> Bahar GÜDEK, *Cumhuriyet Dönemi Müzik Alanında Yabancı Uzman Raporları*, 651-652.

### 3.2.6. Carl Ebert'in Raporları

Cumhuriyetin ilan edilmesiyle sanat alanında yapılan devrimlerin bir ürünü olarak kurulan konservatuvarın müzik bölümüne ek olarak opera ve tiyatro bölümlerinin de kurulması yönünde çalışmalar yürüten dönemin Milli Eğitim Bakanlığı, tiyatro alanında Carl Ebert'in uzmanlığına başvurmuştur. Paul Hindemith'in önerisiyle Alman tiyatro oyuncusu, yönetmeni ve yöneticisi olan Ebert, 22 Subat 1936 tarihinde Ankara'da tiyatro okulunun kurulmasında görev almak üzer sözleşme imzalayarak 28 Şubat 1936'da Ankara'ya gelmiş ve çalışmalarına başlamıştır. Türkiye'de çağdaş bir tiyatro kurulmasının istendiğini gören Ebert, Reşid Rıza, Muhsin Ertuğrul, Cevat Dursunoğlu ve Cevad Memduh Altar gibi isimlerle birlikte Türk tiyatrosu üzerine incelemelerde bulunmuştur. Dönemin başbakanı İsmet İnönü ile görüşmeler gerçekleştirerek opera ve tiyatro bölümlerinin eğitim süreleri gibi önemli konularla ilgili kararlar bu toplantılarda alınmıştır<sup>88</sup>.

Carl Ebert, Türk tiyatrosunun batı medeniyetleri seviyesine ulaştırılması yolunda önerilerde bulunmak adına raporlar hazırlamıştır. Bu doğrultuda "Bir Milli Türk Opera ve Temaşa Sahnesi Kurmak Gayesiyle Tiyatro Mektepleri Tesisi Hakkında" başlığını taşıyan ilk raporunu dönemin Yüksek Öğretim Genel Müdürü Cevad Memduh Altar'a 3 Mayıs 1936 tarihinde sunmuştur. Raporunda tiyatro ve opera disiplinlerinde istenilen hedeflere ulaşılması için uzun ve zorlu bir süreç olduğunu, ancak Türkiye Cumhuriyeti'nin diğer alanlarda gösterdiği başarıların bu alanlarda da kendini göstereceğine dair inancı kuvvetlendirdiğini belirtmiştir. Devlet Tiyatro Akademisi'nin kurulmasının ve yetiştirilecek gençlerin eğitiminin önemine dikkat çekmiş, ülkedeki en yetenekli öğrencilerin eğitim imkanına erişebilmesi için verilecek eğitimin ücretsiz olması gerektiğini savunmuştur. Avrupa'da yetiştirilmek için öğrenci gönderilmesini uygun bulmadığını belirten Ebert, eğitimin ülkede donanımlı eğitmenler tarafından sağlanmasını daha uygun bulduğunu vurgulamıştır.

<sup>88</sup> Şaduman HALICI, **Ankara Devlet Konservatuvarı'nın Kuruluşu: Prof. Carl Ebert'in Raporları**, 7-9.

Seçilecek eğitmenlerin pedagojik açıdan yetkin olmaları gerektiğinin altını çizerek Akademi'nin başına eğitmenler ve öğrenciler üzerinde mesleki anlamda hayranlık uyandıran ve otoritesine güvenilebilecek bir müdür atanması gerekliliğine değinmiştir. Türk tiyatrosunun gelişmesinin önündeki engelin materyal eksikliği olduğu tespitinde bulunan Ebert, dünya klasiklerinin biran önce tercüme edilmesini, tercümeler için yarışmalar düzenlenmesini ve ulusal tiyatro eserlerinin yazılmasını önermiştir. Carl Ebert ayrıca tercüme edilebilecek dünya klasiklerinin bir listesini de sunmuştur<sup>89</sup>.

Ebert, 8 Ağustos 1937 tarihinde Cevad Memduh Altar'a gönderdiği mektubunda önerilerini sunarak, Türk tiyatrosunun sağlam temellere oturtularak gelecekte sağlıklı bir oluşum haline gelebilmesi için iyi eğitim görmüş, yerli sanatçı yöneticilerin göreve getirilmesi gerekliliğine işaret etmiş, bunun için tüm yayın organlarının kullanılarak başvuru duyurusunun geniş bir kitleye yayılabilmesinin sağlanmasını talep etmiştir<sup>90</sup>.

Ebert, Cevad Memduh Altar'a 20 Eylül 1938 tarihinde gönderdiği mektubunda ise tiyatro öğreniminde üçüncü sınıfın belirleyici öneme sahip olduğuna değinerek o zamana kadar bireysel olarak yapılan rol ve ensemble derslerinin birlikte yapılmasını ve ğretim yılı içerisinde ilk ğrenci temsilinin gerçekleştirilmesini istediğini kaleme almıştır. Ayrıca okula kız öğrencilerin başvurmadığını belirten Ebert, bu konuya dikkat çekerek kız öğrencilerin okula ilgi göstermeleri adına gerekli çalışmaların yapılmasının son derece önemli olduğuunu vurgulamıştır<sup>91</sup>.

<sup>89</sup> şaduman HALICI, **Ankara Devlet Konservatuarı'nın Kuruluşu: Prof. Carl Ebert'in Raporları**, 9-10.

<sup>90</sup> şaduman HALICI, **Ankara Devlet Konservatuarı'nın Kuruluşu: Prof. Carl Ebert'in Raporları**, 11.

<sup>91</sup> şaduman HALICI, **Ankara Devlet Konservatuarı'nın Kuruluşu: Prof. Carl Ebert'in Raporları**, 12.

Carl Ebert, Cevad Memduh Altar'a gönderdiği öneri mektuplarının yanı sıra 1939 yılının Mart ayı içerisinde dönemin Milli Eğitim Bakanı Hasan Ali Yücel'e sunduğu altı rapor hazırlamıştır. Ebert'in beşinci raporunun ardından son raporuna altı yerine yedi numarasının yazılması yedi rapor hazırladığının düşünülmesine neden olmuştur fakat belgeler arasında altı numaralı başka bir rapor bulunmadığından burada bir numaralandırma hatası yapılmış olduğu sonucuna varılabilir<sup>92</sup>.

Ebert, 2 Mart 1939 tarihinde kaleme aldığı bir numaralı raporunda, opera ve tiyatro bölümlerinin 1939-1940 yılı bütçesi için yeni öneriler sunarak her iki bölüm için de hem Türk hem de yabancı uzmanlar bulunarak eğitmen kadrosunun iyileştirilmesini talep etmiştir. Geleceğin Türk eğitmen ve idarecilerinin yetiştirilmesine biran önce başlanmasının ve mutlaka kadın eğitmen ve yöneticilerin de görevlendirilmelerinin önemine dikkat çekmiştir. Opera müdürlüğü görevine getirilebilecek Türk sanatçılar yetiştirilene kadar bir yabancı uzmanın görevlendirilebileceğini belirtmiştir. Öğrencilerin bedensel gelişimlerinin önemli olduğunun altını çizen Ebert, çalışmalarını devamlı kapalı ortamda gerçekleştiren öğrenciler için spor faaliyetlerinin, yaz aylarında binicilik, kış aylarında ise kayak gibi kursların düzenlenmesinin yararlı olacağı, sosyal gelişim için de sinema ve öğrenme seyahatlerinin yapılabileceği tavsiyelerinde bulunmuştur<sup>93</sup>.

Carl Ebert, iki numaralı raporunda, Cevad Memduh Altar'a gönderdiği öneri mektubunda da değindiği bir konuyu yineleyerek dünya klasiklerinin tercüme edilmesi için bir yarışma düzenlenmesini istemiştir. Bu yarışmanın en kısa zamanda düzenlenmesi ve duyurularının devletin tüm olanakları kullanılarak yapılması gerektiğine değinmiştir. Tercümeler için beş yıllık bir plan hazırlanarak bu sürede on beş eserin Türkçe'ye çevrilmesini tavsiye etmiştir. Dünya klasiklerinin iyi bir şekilde

<sup>92</sup> Şaduman HALICI, **Ankara Devlet Konservatuvarı'nın Kuruluşu: Prof. Carl Ebert'in Raporları**, 14-15.

<sup>93</sup> Şaduman HALICI, **Ankara Devlet Konservatuvarı'nın Kuruluşu: Prof. Carl Ebert'in Raporları**, 15.

tercüme edilmelerinin sadece tiyatro öğrencilerinin eğitimi için değil, okuma alışkanlığı az olan halkın okuma ve bilgi eksikliğinin giderilmesi açısından da son derece önemli olduğuna dikkat çekmiştir<sup>94</sup>.

Ebert, 8 Mart 1939 tarihini taşıyan üç numaralı raporunda, Türk tiyatrosunun kalitesinin arttırılabilmesinde rejisörlük ve orkestra şefliği mevkilerinin önemli role sahip olduğuna değinerek bu doğrultuda öğrenciler arasından rejisörlüğe ilgi duyan konu üzerine yetenekli olanlar ile reji, plan ve perspektif kursları düzenlediğinden bahsetmiştir. Yapılan kurs çalışmalarında rejisörlük alanında başarılı olan öğrenciler tespit ettiğini ve bu öğrencilerin Avrupa'daki tiyatro ve festivallere asistan olarak gönderilerek deneyimlerinin arttırılmasını önermiştir. Yöntemin olumlu sonuçlar vermesi durumunda sürekli uygulanabileceğinin altını çizmiştir. Ayrıca Ebert, opera ve temsil bölümü öğrencileri arasından başarılı görülen öğrencilerin yılda bir aylığına Avrupa'ya etüd gezilerine gönderilmesini ve gezilerin deneyimli bir uzman eşliğinde yapılmasını, bu görev için ise Prof. Alfred Braun'u tavsiye emiştir<sup>95</sup>.

24 Mart 1939 tarihli dört numaralı raporunda Ebert, tiyatro ve opera okulunun açıldığı yıl olan 1936-1937 giriş sınavlarına katılımın otuz altı adayla, sadece İstanbul ve Ankara illerinden olduğunu, 1937-1938 sınavlarında ise sayının iki yüz on altı adayın katıldığını, bu adayların elli yedisinin Ankara ve İstanbul'dan, geri kalanlarının ise Adana, Afyon, Antalya, Aydın, Bursa, Edirne, Erzincan, Eskişehir, Gaziantep, İzmir, Kastamonu, Kayseri, Konya, Muğla, Sivas, Tarsus illerinden geldiğini belirterek bölüme ilginin artışının olumlu görülebileceğine değinmiştir. Başvuru artışının okulun eğitim açısından gelişimi ve öğrencilerin başarılarıyla de ilgisi olduğuna dikkat çekmiştir. Ancak okula başvuran öğrencilerin sayısının artmasının olumsuz tararlarının da bulunduğunu, küçük şehirlerden gelenlerin edebiyat, müzik, Türkçe gramer gibi bilgilerinin büyük şehirlerden gelenlere oranla

<sup>94</sup> Şaduman HALICI, **Ankara Devlet Konservatuvarı'nın Kuruluşu: Prof. Carl Ebert'in Raporları**, 15-16.

<sup>95</sup> Şaduman HALICI, **Ankara Devlet Konservatuvarı'nın Kuruluşu: Prof. Carl Ebert'in Raporları**, 16.

az olduğunu, bu nedenle tiyatro ve opera bölümlerine hazırlık sınıfı eklenmesini önermiştir. Tiyatro bölümünün hazırlık sınıfında Türkçe gramer, Türkçe fonetik, Türk edebiyatı, Türk nahvi<sup>96</sup>, jimnastik derslerinin, opera bölümü hazırlık sınıfında da nota okuma, kulak terbiyesi, musiki nazariyatı<sup>97</sup> esasları, harmoni ilmi esasları, piyano, Türkçe gramer, fonetik ve jimnastik derslerinin verilmesini tavsiye etmiştir. Hazırlık sınıfı derslerini mevcut öğretmenlerin verebileceğini, sene sonunda yapılacak sınavda geçerli not alan öğrencilerin bölümlerindeki ilk senelerine geçebileceklerini eklemiştir. Hazırlık senesiyle birlikte eğitim sürelerinin tiyatro bölümünde üç seneden dörde, opera bölümünde ise beş seneden altıya çıkarılacağını belirtmiştir<sup>98</sup>.

Carl Ebert, 28 Mart 1939 tarihinde kaleme aldığı beş numaralı raporunda, tiyatro ve opera okulunun kurulduğu 1936-1937 öğretim yılından o güne kadarki gelişimini eleştirerek olumlu ve olumsuz tespitlerini sıralamış, olumsuz maddelere çözüm önerileri sunmuştur. Okulun tiyatro bölümünü kazanan öğrencilere üç senelik eğitimlerinin sonunda sınavlarında başarılı olmaları halinde, kurulması planlanan Türk Milli Tiyatrosu'nda görevlendirilmek üzere atanacakları vaadi verildiğini belirtmiştir. Bu vaadin üç sene içerisinde tiyatro binasının tamamlanması ve göreve hazır mezunların oyuncu kadrosunu oluşturması, ortaokul mezunu olan öğrencilerin eğitimleri tamamlandığında eşit bilgi seviyesinde olacakları beklentisi, rol çalışmaları için Türk uzmanlardan yardım alınabileceği ve yılda dokuz ay eğitim verilmesi gibi faktörlerin gerçekleştirilebileceği öngörülerek verildiğine dikkat çeken Ebert, kısıtlı bütçe nedeniyle tiyatro binasının belirlenen zamanda tamamlanamadığına değinmiş, bu durumun iş beklentisinde olan mezunların mesleğe olan güvenlerini sarstığını, öğrencilerin eşit bilgi seviyesinde olmaları beklenirken büyük farklar olduğunu, rol dersleri için desteğine başvurulacak Türk uzmanların bulunmadığını ve eğitimin gecikmeli başlaması nedeniyle dokuz ay yerine yedi ay verilebildiğini vurgulamıştır. Ebert, planlamalar gerçekleştirilemediği halde okulun seviyesinin öğrenci ve öğretmenlerin özverili çalışmaları neticesinde Avrupa'daki

<sup>96</sup> Nahv, Türk Dil Kurumu sözlüğündeki anlamı “söz dizimi”dir.

<sup>97</sup> Nazariyat, Türk Dil Kurumu sözlüğündeki anlamı “kuram”dır.

<sup>98</sup> Şaduman HALICI, **Ankara Devlet Konservatuarı'nın Kuruluşu: Prof. Carl Ebert'in Raporları**, 16-33.

tiyatro okullarıyla kıyaslanabilecek bir seviyeye geldiği yönündeki görüşlerine yer vermiştir. Tiyatro ve opera okulunda görev aldığı üç yıllık süreçte eğitim süresinin üç yıl olmasını yetersiz olduğunu deneyimlediğine dikkat çeken Ebert, eğitim süresinin en az beş yıla çıkarılmasını önermiştir. Ebert, eğitim süresine eklenen yılları “pratik sene” olarak adlandırmış, eklenen eğitim dönemlerinde teorik derslerin azaltılmasını, sahne pratiği ve rol çalışmalarına ağırlık verilmesini tavsiye etmiştir. Mikrofon önünde konuşma yapmanın dil kullanımını geliştirme konusunda en etkili yöntem olduğunu, bu nedenle öğrencilere radyo temsillerinde görevlendirmenin yararlı olacağını eklemiştir. Ders yılının kesin tarihler içerisinde yapılmasını isteyen Ebert, 1 Eylül’de başlayıp 31 Mayıs’ta biten bir öğretim yılı planı sunmuştur. Ayrıca 1941 yılının sonbahar aylarına kadar öğrencilerin “pratik sene”lerinde kullanımı için “Milli Tiyatro Stüdyosu” ve opera bölümü için de benzeri bir opera stüdyosu kurulması önerisinde bulunmuştur<sup>99</sup>.

Ebert, 31 Mart 1939 tarihli altıncı ve son raporunda, tiyatro ve opera bölümlerinin ders programlarına eklemelerde bulunmuş, tiyatro bölümü programına dünya edebiyatı, tiyatro tarihi ve sanat tarihi derslerinin, opera bölümü programına ise müzik tarihi ve opera tarihi derslerinin eklenmesini istemiştir. Tiyatro bölümüne eklenmesini istediği dünya edebiyatı dersinin nasıl gerçekleştirileceğiyle ilgili detayları sunarak eğitmen olarak Sabahattin Ali’yi tavsiye etmiştir. Tüm öğrencilerde bir eksiklik olarak gördüğünü dile getirdiği adab-ı muaşeret için kurs açılmasını ve okulun ihtiyacı olan eksik materyalin giderilmesini talep etmiştir. İncelemelerde bulunduğu kütüphane ve müzik arşivinde tespit ettiği eksikliklerin biran önce giderilmesi gerektiğini belirtmiştir. Opera bölümü öğrencilerinin literatürü tanıyarak eksiksiz yetişmeleri amacıyla operaların tamamının dinlendiği “dinleme geceleri”nin düzenlenmesini, etkinliğin organizasyonu için Prof. Alfred Braun’u önermiştir<sup>100</sup>.

<sup>99</sup> Şaduman HALICI, **Ankara Devlet Konservatuarı’nın Kuruluşu: Prof. Carl Ebert’in Raporları**, 17-18.

<sup>100</sup> Şaduman HALICI, **Ankara Devlet Konservatuarı’nın Kuruluşu: Prof. Carl Ebert’in Raporları**, 18-20.

Ankara Devlet Konservatuvarı'nın tiyatro ve opera bölümlerinin kurulmasında önemli rol oynayan Carl Ebert, Türkiye Cumhuriyeti'nin Sanat Devrimi adına atılan adımlarda önemli bir rol oynamış, Ulu Önderimiz Atatürk'ün işaret ettiği muhasır medeniyetler seviyesine erişme hedefi doğrultusunda önemli sonuçlar elde etmemize yardımcı olmuştur<sup>101</sup>. 1936-1945 yılları arasında ülkemizde görev yapan<sup>102</sup> Carl Ebert'in hazırlayarak Milli Eğitim Bakanlığımıza sunduğu raporlar bu nedenle oldukça önemlidir.

### 3.2.7. Eduard Zuckmayer'in Raporları

Felsefe, müzik tarihi ve müzikoloji alanlarında eğitim gören ünlü Alman müzik insanı Eduard Zuckmayer, ülkemizin Müzik Devrimi için çalışmalarda bulunup rapor hazırlayan yabancı uzmanlardan birisidir. Zuckmayer 1947 yılında Milli Eğitim Bakanlığına bir rapor sunmuştur fakat bu raporun yangında kaybolması nedeniyle 1948 yılında raporunu tekrar kaleme alıp eklemelerde bulunarak yeniden bakanlığa iletmıştır<sup>103</sup>.

Zuckmayer 1947 yılında yazdığı raporunda görev yaptığı Gazi Eğitim Enstitüsü ve dolayısıyla müzik öğretmeni yetiştirilmesiyle ilgili konular yer vermiştir. Enstitünün yetiştireceği öğretmen adaylarının okul sonrasında mesleklerinde başarılı olabilmelerinin sağlanabilmesi için kurumun eğitmen ve yönetiminin alanlarında başarılı ve deneyimli müzisyen ve pedagog uzmanlardan oluşması gerektiğini belirtmiştir. Öğrenciler için oda müziği, koro ve orkestra gibi derslerin gerekliliğine dikkat çekerek bu derslerin yapılabilmesi için daha çok sayıda

<sup>101</sup> Şaduman HALICI, **Ankara Devlet Konservatuvarı'nın Kuruluşu: Prof. Carl Ebert'in Raporları**, 20.

<sup>102</sup> Şefik KAHRAMANKAPTAN, **Hindemith Raporları 1935/1936/1937**, 60.

<sup>103</sup> Bahar GÜDEK, **Cumhuriyet Dönemi Müzik Alanında Yabancı Uzman Raporları**, 653-655.

öğrenciye ihtiyaç olduğuna, bunun için de enstitünün müzik şubesine daha büyük bir bina tahsis edilmesi gerektiğine değinmiştir. Enstitünün açılışından itibaren çalışmaların yürütülmesi, ders programları, eğitmenlerin durumları ve mali harcama yöntemleri ile ilgili bilgiler vermiştir. Enstitüye kabul edilen öğrencilerin eğitimlerine müzik ile ilgili donanımsız bir şekilde başlamalarının önüne geçmek için bir hazırlık okulu kurulmasını önermiştir. Ayrıca Gazi Müzik Enstitüsü'ne benzer bir kurumun İstanbul'da da açılarak faaliyete geçirilmesini tavsiye etmiştir<sup>104</sup>.

1948 yılında yangında kaybolan rapor yerine tekrar yazdığı raporunda 1947 yılında değindiği konuları yineleyen Zuckmayer, bunlara ek olarak enstitünün çalgı, şan, korrepitasyon ve ritmik jimnastik gibi derslerinin eğitmenlerinin sayıca yetersiz olduğunu belirterek bu sorunun giderilmesi için yabancı eğitmenler getirilmesi gerektiğini vurgulamıştır<sup>105</sup>.

### 3.3. Konservatuvarın Akademik Kadrosu

6-12 Mayıs 1936 tarihleri arasında dönemin konservatuvar müdürü Rauf Yener'in başkanlığında, Paul Hindemith, Eduard Zuckmayer, Ernst Praetorius ve Necil Kazım Akses'ten oluşan jüri ile yapılan ilk öğrenci alım sınavının ardından 1 Kasım 1936 günü Ankara Devlet Konservatuvarı eğitim vermeye başlamıştır<sup>106</sup>.

Konservatuvarın ilk eğitmen kadrosunu Türk Müzik Devriminde önemli rol oynayan yerli ve yabancı isimler oluşturmaktadır. Eduard Zuckmayer okul orkestrası,

<sup>104</sup> Bahar GÜDEK, *Cumhuriyet Dönemi Müzik Alanında Yabancı Uzman Raporları*, 654-655.

<sup>105</sup> Bahar GÜDEK, *Cumhuriyet Dönemi Müzik Alanında Yabancı Uzman Raporları*, 655.

<sup>106</sup> Refik Ahmet SEVENGİL, *Türk Müzik ve Sahne Sanatlarının Doğuş Yılları 1924-1976 – Musiki Muallim Mektebi ve Devlet Konservatuvarları Tarihçesi*, 131-133.

keman korosu, madrigal korosu, piyano ve piyanolu oda müziği, Ernst Praetorius orkestra şefliği, partiyon çalışması, Necil Kazım Akses armoni, kontrpuan, kompozisyon, form bilgisi ve çalgı bilgisi, Halil Bedi Yönetken temel teori, armoni, Mahmut Ragıp Gazimihal müzik tarihi, opera tarihi, bale tarihi, teori, Cevad Memduh Altar müzik tarihi, Hasan Ferit Alnar armoni, Ulvi Cemal Erkin piyano, Ferhunde Erkin piyano, Necdet Remzi Atak keman, Winkler Black keman, Gilbert Back keman, oda müziği, F. Handschke viyola, oda müziği, Fritz Mahlke viyolonsel, Klaus Richter kontrbas ve tuba, Efdal Günşiray obua, Werner Reus obua, Gerbard Leithoff trombon, Paul Lohmann ve Eva Preuss ise şan derslerini veren eğitimcilerdir<sup>107</sup>.

### 3.4. Ülkemize Gelen Yabancı Kontrbas Eğitimcileri

Türkiye Cumhuriyeti'nin Müzik Devriminde yabancı uzmanların görüşlerine başvurulmasının bir ürünü olarak Paul Hindemith'in önerisiyle Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrasının çalgı gruplarının solo mevkilerine getirilen yabancı sanatçıların kurulacak konservatuvarda da eğitimci olarak görevlendirilmeleri tavsiyesi sonucunda ilk olarak Ankara Devlet Konservatuarında ve sonrasında kurulan konservatuarlarımızda yabancı eğitimciler görev yapmıştır<sup>108</sup>. Bu doğrultuda ülkemizde konservatuarların kuruluş döneminde her çalgı için olduğu gibi kontrbas dalında da yabancı eğitimciler görev yapmıştır<sup>109</sup>.

<sup>107</sup> Elif Damla YAVUZ, **Paul Hindemith Türk Müzik Yaşamının Yapılanması İçin Öneriler 1936**, 178-184.

<sup>108</sup> Erdoğan OKYAY, **Atatürk Devrimlerinin Simgesi Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'na Armağan**, 80.

<sup>109</sup> Elif Damla YAVUZ, **Paul Hindemith Türk Müzik Yaşamının Yapılanması İçin Öneriler 1936**, 183-184.

Türkiye'ye gelerek Ankara Devlet Konservatuvarı'nda ders veren ilk yabancı kontrbas eğitmeni Klaus Richter'dir. Richter'in ismi Paul Hindemith'in 1936 yılı raporlarındaki eğitmen listesinde yer aldığından Ankara Devlet Konservatuvarı'nın kuruluşundan itibaren ders vermeye başladığı sonucu çıkarılabilir<sup>110</sup>. Ancak Klaus Richter'in ne kadar süre görev yaptığıyla ilgili bir bilgi mevcut değildir.

Ülkemize gelen ikinci yabancı kontrbas eğitmeni ise Çekoslovakya'lı Glazer'dir. Devlet Arşivleri Başkanlığı'nın belgelerine dayanarak edindiğimiz bilgiye göre 1943 yılında Glazer'e dönemin Cumhurbaşkanı İsmet İnönü'nün imzasıyla İstanbul Konservatuvarı'nda kontrbas eğitmenliği yapabilmesi için iki yıllık çalışma izni verilmiştir<sup>111</sup>.

Ülkemizde 1948-1976 tarihleri arasında görev yapan Alman kontrbas eğitmeni Henrich Fromme (Bkz. Res. 3.4.1 - 3.4.2), bu tarihler arasında Ankara Devlet Konservatuvarı'nda kontrbas ve oda müziği dersleri vermiştir<sup>112</sup>. Ayrıca Fromme, o dönemde Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'nın kontrbas grup şefliğini de yapmıştır<sup>113</sup>.

1967-1971 seneleri arasında İzmir Devlet Konservatuvarı'nda kontrbas eğitmenliği görevini yapan Alman kontrbas sanatçısı Curt Wallner (Bkz. Res. 3.4.3) ise ülkemizde görev yapan diğer bir yabancı uzmandır. Wallner ülkemize gelmeden önce Avrupa'nın önde gelen orkestralarından biri olan Berlin Filarmoni Orkestrası'nın solo kontrbas sanatçılığını yapmıştır. Ayrıca Curt Wallner'in

<sup>110</sup> Elif Damla YAVUZ, **Paul Hindemith Türk Müzik Yaşamının Yapılanması İçin Öneriler 1936**, 184.

<sup>111</sup> Bu bilgi, 26 Mart 1943 tarihli Devlet Arşivleri Başkanlığı belgesine dayanmaktadır.

<sup>112</sup> Bu bilgi, Curt Wallner ve Henrich Fromme'nin öğrencisi olmuş, kontrbas sanatçımız Numan Pekdemir ile gerçekleştirilen sözlü görüşmelere dayanmaktadır.

<sup>113</sup> Erdoğan OKYAY, **Atatürk Devrimlerinin Simgesi Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'na Armağan**, 105.

bestelediği bir kontrbas konçertosu da bulunmaktadır<sup>114</sup>. Curt Wallner'in İzmir Devlet Konservatuvarı'nda görev yaptığı sürede eğitim verdiği kontrbas öğrencileri, ülkemizden ayrılışının ardından Ankara Devlet Konservatuvarı'na geçerek eğitimlerini Henrich Fromme ile sürdürmüşlerdir<sup>115</sup>.



---

<sup>114</sup> Curt Wallner, Concerto for Double Bass and Orchestra.

<sup>115</sup> Bu bilgi, Curt Wallner ve Henrich Fromme'nin öğrencisi olmuş, kontrbas sanatçımız Numan Pekdemir ile gerçekleştirilen sözlü görüşmelere dayanmaktadır.

#### 4. CUMHURİYET DÖNEMİNDE KONTRBAS İÇİN ESER YAZMIŞ BESTECİLERİMİZ VE ESERLERİ

Cumhuriyet Dönemi'nden günümüze, özellikle 1970'li yılların sonlarından<sup>116</sup> itibaren Türk bestecilerimizin bestelediği çok sayıda kontrbas eseri bulunmaktadır.

Kontrbas için eser bestelemiş bestecilerimiz, Ahmet Altınel, Aydın Esen, Beste Özçelebi, Erdal Tuğcular, Ertuğrul Oğuz Fırat, Fazıl Say, Hasan Niyazi Tura, Mahir Cetiz, Mehmet Aktuğ, Mehmet Can Özer, Mert Karabey, Mustafa Burak Soykan, Mustafa Kemal Saydam, Nejat Başegmezler, Özkan Manav, Server Acim, Turgay Erdener ve Yiğit Kolat gibi isimlerdir<sup>117</sup>.

Ahmet Altınel, “Dört Kış Resmi” başlıklı keman ve kontrbas eserini 2019 yılında değerli sanatçılarımız Nilay Sancar ve Deniz Yurdakul’a ithaf ederek bestelemiştir. Ayrıca besteci 2020 yılında bestelediği “Semper Tenere” başlıklı solo kontrbas eserini değerli kontrbas sanatçımız Onur Özkaya’ya ithaf etmiştir.

Aydın Esen, 1980 yılında “Deep (Derin)” adlı eserini piyano veya orkestra eşlikli, kontrbas için bestelemiştir<sup>118</sup>.

Beste Özçelebi’nin kontrbas ve piyano için yazdığı bir sonatı bulunmaktadır.

<sup>116</sup> Turgay ERDENER, *Turgay Erdener ve Müziği*, 279.

<sup>117</sup> Ersin ANTEP, *Türk Bestecileri Eser Kataloğu Çağdaş Türk Müziği Bestecilerinin Yapıtlarından Oluşturulmuş Eser Listesi*, 319-562; Evin İLYASOĞLU, *71 Türk Bestecisi 71 Turkish Composers*, 102-353.

<sup>118</sup> Evin İLYASOĞLU, *Çağdaş Türk Bestecileri Contemporary Turkish Composers*, 234-235.

Erdal Tuğcular, “Colours From Anatolia (Anadolu’dan Renkler)” adlı piyano eşlikli kontrbas eserini 2006 yılında bestelemiştir<sup>119</sup>.

Ertuğrul Oğuz Fırat’ın 1982 yılında bestelediği, “Op. 68 After So Many Sounds (Nice Seslerden Sonra)” başlıklı piyano eşlikli kontrbas eseri bulunmaktadır<sup>120</sup>.

Fazıl Say’ın solo kontrbas için Op.93 başlığı ile bestelediği sonatının ilk seslendirilişini Onur Özkaya 17 Kasım 2021 tarihinde Yeldeğirmeni Sanat Merkezi’nde gerçekleştirmiştir.

Hasan Niyazi Tura (Bkz. Res. 4.1.), kontrbas ve piyano için sonatını Onur Özkaya’ya ithaf ederek 2016 yılında bestelemiştir. Onur Özkaya (Bkz. Res. 4.2.) bu eserin ilk seslendirilişini 31 Ekim 2020 tarihinde Yeldeğirmeni Sanat Merkezi’nde verdiği resitalde gerçekleştirmiştir.

Mahir Cetiz, “A-scape (Kaçış-Bakış)” adlı solo kontrbas eserini 2003 yılında bestelemiştir<sup>121</sup>. Onur Özkaya bu eseri 2005 yılında İtalya’nın Roma şehrinde düzenlenen Valentino Bucchi Kontrbas Yarışmasında seslendirmiştir.

Mehmet Aktuğ, “Five Miniatures (Beş Minyatür)” başlıklı piyano eşlikli kontrbas eserini 2005 yılında bestelemiştir<sup>122</sup>.

<sup>119</sup> H. Özgür AKKOR, **Konservatuvarlarda Verilmekte Olan Kontrbas Eğitiminde Çağdaş Türk Kontrbas Müziği Eserlerinin Yeri ve Değerlendirilmesi**, 22.

<sup>120</sup> Evin İLYASOĞLU, **Çağdaş Türk Bestecileri Contemporary Turkish Composers**, 101.

<sup>121</sup> Evin İLYASOĞLU, **71 Türk Bestecisi 71 Turkish Composers**, 343.

<sup>122</sup> Evin İLYASOĞLU, **71 Türk Bestecisi 71 Turkish Composers**, 232.

Mehmet Can Özer, 2015 yılında “Two Etudes” başlıklı iki ayrı kontrbas etüdü bestelemiştir. Özer bu etütlerini 2015 yılında Ankara’da düzenlenen 1. Uluslararası Kontrbas Yarışması için bestelemiştir.

Mert Karabey, “Vasilyevski’de Bir Yaz Gecesi” başlıklı eserini Onur Özkaya’ya ithaf ederek bestelemiştir. Özkaya bu eserin ilk seslendirilişini 2016 yılında Erimtan Müzesinde verdiği konserde gerçekleştirmiştir.

Mustafa Burak Soykan’ın kontrbas ve piyano için yazdığı bir sonatı bulunmaktadır.

Mustafa Kemal Saydam, 2020 yılında kontrbas için bir konçerto bestelemiştir. Onur Özkaya bu konçertoyu 23 Mart 2023 tarihinde Anadolu Üniversitesi bünyesindeki Anadolu Senfoni Orkestrası ile birlikte seslendirecektir.

Nejat Başegmezler, “Anımsamalar 2” başlıklı kontrbas ve piyano eserini Onur Özkaya’ya ithaf etmiştir. Onur Özkaya bu eserin ilk seslendirilişini 2016 yılında Erimtan Müzesinde verdiği konserde gerçekleştirmiştir.

Özkan Manav, “Horon Op.40” ve “Aman Avcı Op.41” başlıklı eserlerini kontrbas ve piyano için bestelemiştir. Besteci “Horon Op.40” isimli eserini Onur Özkaya’ya ithaf etmiştir. “Horon”un ilk seslendirilişini kontrbas sanatçısı Shawn Conley 19 Ocak 2019 tarihinde Houston’da gerçekleştirmiştir. “Aman Avcı”nın ilk seslendirilişini ise Onur Özkaya, 31 Ekim 2020 tarihinde Yeldeğirmeni Sanat Merkezi’nde verdiği resitalde gerçekleştirmiştir.

Server Acim, “Miniatures (Minyatürler)” adlı piyano eşlikli kontrbas eserini 1987 yılında bestelemiştir<sup>123</sup>.

Turgay Erdener, kontrbas için üç farklı eser bestelemiştir. “Turuncu Gözyaşı Damlası” adını taşıyan piyano eşlikli kontrbas eserini Erdener, 1977 yılında bestelemiştir. “Turuncu Gözyaşı Damlası” bestecinin kontrbas için yazdığı ilk eseridir. 1984 yılında bestelediği “Metamorphosis” başlıklı piyano eşlikli kontrbas eseri Erdener’in ikinci kontrbas eseridir. Bestecinin üçüncü kontrbas eseri ise “Four Short Stories from Sait Faik (Sait Faik’ten Dört Hikaye)” başlığını taşımaktadır. 1990 yılında bestelenen bu eser kontrbas ve orkestra için yazılmıştır<sup>124</sup>.

Yiğit Kolat’ın 2003 yılında yazdığı “Horon” adlı kontrbas ve piyano eseri bulunmaktadır<sup>125</sup>.

Kontrbas solo, piyano eşlikli ya da orkestra eşlikli bestelenmiş eserlerin dışında Türk bestecilerimizin yazdığı birden fazla kontrbas için oda müziği eserleri de bulunmaktadır. Bu doğrultuda yapıtları bulunan bestecilerimiz Necdet Levent, Server Acim ve Tolga Tüzün’dür<sup>126</sup>.

Necdet Levent’in “Kontrbas Trio No.2” başlıklı bir eseri mevcuttur<sup>127</sup>.

<sup>123</sup> Evin İLYASOĞLU, *71 Türk Bestecisi 71 Turkish Composers*, 257.

<sup>124</sup> Evin İLYASOĞLU, *71 Türk Bestecisi 71 Turkish Composers*, 213; Turgay ERDENER, *Turgay Erdener’den Eserleri Üzerine Birkaç Söz*, 279.

<sup>125</sup> Ersin ANTEP, *Türk Bestecileri Eser Kataloğu Çağdaş Türk Müziği Bestecilerinin Yapıtlarından Oluşturulmuş Eser Listesi*, 562.

<sup>126</sup> H. Özgür AKKOR, *Konservatuvarlarda Verilmekte Olan Kontrbas Eğitiminde Çağdaş Türk Kontrbas Müziği Eserlerinin Yeri ve Değerlendirilmesi*, 25.

<sup>127</sup> H. Özgür AKKOR, *Konservatuvarlarda Verilmekte Olan Kontrbas Eğitiminde Çağdaş Türk Kontrbas Müziği Eserlerinin Yeri ve Değerlendirilmesi*, 25.

Server Acim’in iki kontrbas için bestelediği “Duality” ve dört kontrbas için “Üç Minyatür No.1” adlı eserleri bulunmaktadır<sup>128</sup>.

Tolga Tüzün ise “Metathesis” adlı eserini iki kontrbas ve elektronik aygıt için bestelemiştir<sup>129</sup>.



---

<sup>128</sup> H. Özgür AKKOR, **Konservatuvarlarda Verilmekte Olan Kontrbas Eğitiminde Çağdaş Türk Kontrbas Müziği Eserlerinin Yeri ve Değerlendirilmesi**, 25.

<sup>129</sup> H. Özgür AKKOR, **Konservatuvarlarda Verilmekte Olan Kontrbas Eğitiminde Çağdaş Türk Kontrbas Müziği Eserlerinin Yeri ve Değerlendirilmesi**, 25.

## 5. HASAN NİYAZİ TURA

### 5.1. Hasan Niyazi Tura'nın Hayatı

1982 yılında İstanbul'da doğan Hasan Niyazi Tura, müzik eğitimine ülkemizin değerli bestecilerinden biri olan babası Yalçın Tura'nın gözetiminde armoni ve kontrpuan çalışmalarıyla erken yaşlarda başladı. Keman eğitimine yedi yaşında Gönül Gökdoğan ile başlayıp daha sonra Nuri İyicil ile sürdüren Tura, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'ndan 2003 yılında mezun oldu. Konservatuvar eğitimi sırasında kompozisyon dalına olan ilgisi doğrultusunda değerli bestecilerimizden biri olan Hasan Uçarsu ile de kompozisyon çalışmalarını sürdürdü<sup>130</sup>.

Hasan Niyazi Tura, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı tarafından 2004 yılında düzenlenen Ulusal Beste Yarışması'nın “Büyük Ölçekli Senfonik Eserler” kategorisini, bestelediği “1. Senfoni” ile kazanarak birincilik ödülünün sahibi oldu<sup>131</sup>.

Konservatuvar eğitiminin ardından keman çalışmalarını Cihat Aşkın ile sürdüren Tura, 27 Mart 2006 tarihinde Cemal Reşit Rey'in keman konçertosunun ilk seslendirilişini Rengim Gökmen yönetimindeki Cemal Reşit Rey Orkestrası eşliğinde gerçekleştirdi<sup>132</sup>.

<sup>130</sup> Orkun UYAR, Hasan Niyazi Tura'nın “Klarnet ve Yathı Orkestra İçin Konçerto” Adlı Eserinin Müzikal Açıdan İncelenmesi ve Çalışma Yöntemleri, 3.

<sup>131</sup> Orkun UYAR, Hasan Niyazi Tura'nın “Klarnet ve Yathı Orkestra İçin Konçerto” Adlı Eserinin Müzikal Açıdan İncelenmesi ve Çalışma Yöntemleri, 3.

<sup>132</sup> Orkun UYAR, Hasan Niyazi Tura'nın “Klarnet ve Yathı Orkestra İçin Konçerto” Adlı Eserinin Müzikal Açıdan İncelenmesi ve Çalışma Yöntemleri, 3; Zeynep İlayda ETEM, Türk Beşlerinin Keman Yapıtlarının Araştırılması ve İncelenmesi, 13.

Hasan Niyazi Tura, 2007-2018 yılları arasında Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'nda birinci keman grubu üyesi olarak görev aldı ve orkestra kariyerini bu süre içerisinde sürdürdü<sup>133</sup>.

Keman ve kompozisyon eğitiminin yanı sıra orkestra şefliği alanına da yönelen sanatçı, Gürer Aykal ile özel olarak başladığı orkestra şefliği çalışmalarını 2010 yılında Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nden Prof. Rengim Gökmen'in öğrencisi olarak Yüksek Lisans derecesinden mezun olarak tamamladı. Orkestra şefliği kariyerinde yurt içinde ve yurt dışında pek çok orkestrayı yöneten Tura, Cemal Reşit Rey Senfoni Orkestrası, Doğu Çocuk Senfoni Orkestrası, Eskişehir Büyükşehir Belediyesi Senfoni Orkestrası, Hacettepe Senfoni Orkestrası, İstanbul Devlet Senfoni Orkestrası, Karşıyaka Oda Orkestrası, Almanya'da Orta Saksonya Filarmoni Orkestrası, Bulgaristan'da Sliven Senfoni Orkestrası gibi orkestralar ile konserler gerçekleştirdi<sup>134</sup>.

Hasan Niyazi Tura'nın 2012 yılında bestelediği ve aynı yıl içerisinde Katar'da ilk seslendirilişinin gerçekleştirildiği Klarnet Konçertosu, ülkemizin yanı sıra Almanya, Amerika Birleşik Devletleri, Çin, İsveç, İsviçre ve Letonya gibi ülkelerde de seslendirildi<sup>135</sup>.

Koreografisini Nugzar Magalaşvili'nin yaptığı, libretto ve projesi Şefik Kahramankaptan'a ait olan ve Hasan Niyazi Tura'nın bestelediği "Aspendos:

<sup>133</sup> Orkun UYAR, Hasan Niyazi Tura'nın "Klarnet ve Yathı Orkestra İçin Konçerto" Adlı Eserinin Müzikal Açıdan İncelenmesi ve Çalışma Yöntemleri, 3.

<sup>134</sup> Orkun UYAR, Hasan Niyazi Tura'nın "Klarnet ve Yathı Orkestra İçin Konçerto" Adlı Eserinin Müzikal Açıdan İncelenmesi ve Çalışma Yöntemleri, 3.

<sup>135</sup> Orkun UYAR, Hasan Niyazi Tura'nın "Klarnet ve Yathı Orkestra İçin Konçerto" Adlı Eserinin Müzikal Açıdan İncelenmesi ve Çalışma Yöntemleri, 3.

Yüzyılın Aşkı” balesi 2013 yılında 20. Uluslararası Aspandos Opera ve Bale Festivali’nde temsil edildi<sup>136</sup>.

2015 yılında gerçekleştirilen 43. İstanbul Müzik Festivali açılışında bestecinin “Şehidin Türküsü” adlı senfonik şiiri seslendirildi.

Hasan Niyazi Tura, keman için bestelediği “Konçertango” adlı konçertosunu 2017 yılında Almanya’da kendisi seslendirdi<sup>137</sup>.

Tura, 2016 yılında Andante Dergisinin Klasik Müzik Ödüllerinde “Yılın Bestecisi” ödülüne layık görüldü<sup>138</sup>.

Kariyerini aktif olarak sürdüren sanatçı orkestra şefliği kariyerini İstanbul Devlet Senfoni Orkestrası ve Doğu Çocuk Senfoni Orkestrası yardımcı şefi olarak sürdürmektedir<sup>139</sup>.

<sup>136</sup> Orkun UYAR, Hasan Niyazi Tura’nın “Klarnet ve Yathl Orkestra İçin Konçerto” Adlı Eserinin Müzikal Açıdan İncelenmesi ve Çalışma Yöntemleri, 3.

<sup>137</sup> Orkun UYAR, Hasan Niyazi Tura’nın “Klarnet ve Yathl Orkestra İçin Konçerto” Adlı Eserinin Müzikal Açıdan İncelenmesi ve Çalışma Yöntemleri, 3.

<sup>138</sup> Orkun UYAR, Hasan Niyazi Tura’nın “Klarnet ve Yathl Orkestra İçin Konçerto” Adlı Eserinin Müzikal Açıdan İncelenmesi ve Çalışma Yöntemleri, 3.

<sup>139</sup> Orkun UYAR, Hasan Niyazi Tura’nın “Klarnet ve Yathl Orkestra İçin Konçerto” Adlı Eserinin Müzikal Açıdan İncelenmesi ve Çalışma Yöntemleri, 3-4.

## 5.2. Hasan Niyazi Tura'nın Eserleri

Hasan Niyazi Tura, orkestra, oda müziği, konçerto, sonat ve solo çalgı için yazdığı eserler gibi pek çok farklı türde eser bestelemiştir ve kariyerini sürdürerek yeni eserler üretmeye devam etmektedir<sup>140</sup>.

Bestecinin orkestra için yazdığı eserleri arasında 2004 yılında bestelediği “Senfoni No.1”, 2004 yılında bestelediği “Pop Üvertürü”, 2004 yılında yaylı çalgılar orkestrası ve vurmaları için bestelediği “2005”, 2005 yılında bestelediği “Çanakkale Şehitleri Senfonik Şiiri”, 2005 yılında bestelediği “Senfoni No.2” ve 2004 yılında Türkiye Cumhuriyeti Kültür ve Turizm Bakanlığının düzenlediği Ulusal Beste Yarışmasının birincilik ödülünü kazanan “Cumhuriyetimizin 80. Yıldönümü için Senfoni”, 2015 yılında bestelediği “Şehidin Türküsü” adlı Senfonik Şiiri gibi eserleri bulunmaktadır<sup>141</sup>.

Hasan Niyazi Tura'nın oda müziği türünde yazdığı eserleri 2004 yılında flüt ve piyano için bestelediği “Aşık Veysel Şatıroğlu'nun Uzun İnce Bir Yoldayım adlı türküsü üzerine Çeşitlemeler”, dört viyolonsel için 2004 yılında bestelediği “Burletta”, 2004 yılında keman ve arp için bestelediği “Cemal Reşit'in Anısına...”, 2006 yılında flüt ve piyano için bestelediği sonatı ve 2016 yılında kontrbas ve piyano için bestelediği sonatıdır<sup>142</sup>.

<sup>140</sup> Ersin ANTEP, *Türk Bestecileri Eser Kataloğu Çağdaş Türk Müziği Bestecilerinin Yapıtlarından Oluşturulmuş Eser Listesi*, 408; Evin İLYASOĞLU, *71 Türk Bestecisi 71 Turkish Composers*, 355.

<sup>141</sup> Ersin ANTEP, *Türk Bestecileri Eser Kataloğu Çağdaş Türk Müziği Bestecilerinin Yapıtlarından Oluşturulmuş Eser Listesi*, 408; Evin İLYASOĞLU, *71 Türk Bestecisi 71 Turkish Composers*, 353-355; Orkun UYAR, *Hasan Niyazi Tura'nın “Klarnet ve Yatlı Orkestra İçin Konçerto” Adlı Eserinin Müzikal Açıdan İncelenmesi ve Çalışma Yöntemleri*, 3.

<sup>142</sup> Ersin ANTEP, *Türk Bestecileri Eser Kataloğu Çağdaş Türk Müziği Bestecilerinin Yapıtlarından Oluşturulmuş Eser Listesi*, 408; Evin İLYASOĞLU, *71 Türk Bestecisi 71 Turkish Composers*, 355.

Bestecinin konçerto türündeki besteleri arasında 2002 yılında yazdığı “Folia a Deux (Çifte Çılgınlık)” adında iki piyano ve orkestra için bestelediği konçerto, 2012 yılında bestelediği Klarnet ve Orkestra için konçerto, 2017 yılında bestelediği “Konçertango” adlı keman konçertosu gibi eserleri bulunmaktadır<sup>143</sup>.

Tura’nın solo çalgı için yazdığı eserleri ise 2002 yılında gitar için bestelediği “Konser Etüdü”, 2005 yılında piyano için bestelediği “Sonatin” ve 2005 yılında piyano için bestelediği “Ah Bir Ateş Ver” halk ezgisi üzerine fantezisidir<sup>144</sup>.

Ayrıca Hasan Niyazi Tura’nın bestelediği, librettosu Şefik Kahraman Kaptan’a, koreografisi ise Nugzar Magalaşvili’ye ait olan “Aspendos: Yüzyılın Aşkı” adlı bale eseri de mevcuttur<sup>145</sup>.

### 5.3. Hasan Niyazi Tura İle Söyleşi

Soru 1. Türkiye Cumhuriyeti Devleti’nin kuruluşundan itibaren geliştirilen müzik politikaları hakkında neler düşünüyorsunuz?

Cevap 1. Bu konuda sağlıklı sonuçlar alınabilmesi için başlangıç noktasının daha da evvele, mesela modernleşme ihtiyacını en iyi kavrayan Padişahlardan Sultan 3. Selim Dönemine (1789-1807) alınması daha münasip olur kanaatindeyim.

<sup>143</sup> Ersin ANTEP, *Türk Bestecileri Eser Kataloğu Çağdaş Türk Müziği Bestecilerinin Yapıtlarından Oluşturulmuş Eser Listesi*, 408; Orkun UYAR, *Hasan Niyazi Tura’nın Klarnet ve Yathlı Orkestra İçin Konçerto Adlı Eseri Müzikal Açıdan İncelenmesi ve Çalışma Yöntemleri*, 3.

<sup>144</sup> Ersin ANTEP, *Türk Bestecileri Eser Kataloğu Çağdaş Türk Müziği Bestecilerinin Yapıtlarından Oluşturulmuş Eser Listesi*, 408; Evin İLYASOĞLU, *71 Türk Bestecisi 71 Turkish Composers*, 355.

<sup>145</sup> Orkun UYAR, *Hasan Niyazi Tura’nın “Klarnet ve Yathlı Orkestra İçin Konçerto” Adlı Eserinin Müzikal Açıdan İncelenmesi ve Çalışma Yöntemleri*, 3.

Soru 2. Ülkemize müzik reformumuz adına getirilen yabancı uzmanlar ve katkıları ile ilgili düşünceleriniz nelerdir?

Cevap 2. Devlet tarafından davet edilen veya kendi imkanlarıyla ülkemizde tatbikatta bulunan Paul Hindemith, Carl Ebert, Bela Bartok vb. gibi yabancı besteci veya uzmanların kıymetleri aşıkardır. Mamafih bu yabancı uzmanlar, gördükleri neticesinde bir hayli kıymetli tesbit ve tavsiyelerde bulunmakla beraber, milli kültürümüzün menfaatine bir bakış açısıyla ele alınıp hayata geçirilmediği takdirde bu görüşlerinin etki ve anlamı olmayacaktır.

Soru 3. Türkiye 'deki konservatuvarlar ve eğitim sistemleri ile ilgili neler düşünüyorsunuz?

Cevap 3. Aşağıda da belirteceğim üzere, müziğimizi ve milli kültürümüzü temsil ve temessüle yatkın her nevi müzisyenlerin sağlıklı bir şekilde yetiştirilip istihdamlarını hakkaniyetle sağlayacak efektif bir reform şarttır.

Soru 4. Türkiye 'deki orkestralar ile ilgili fikirleriniz nelerdir?

Cevap 4. Halen çalıştığım kurum itibariyle bu sorunuza cevap vermem çalışmamızın objektifliğine tesir edebilir kanaatindeyim.

Soru 5. Sizce Avrupa 'daki orkestraların Akademi sistemi ülkemizde uygulanabilir mi? Uygulanırsa doğru bir sistem oluşturarak başarı göstereceğine inanıyor musunuz?

Cevap 5. Ülkemizde tatbik edilmek üzere dışarıdan getirilecek her hangi bir metodun toplumsal şartlarımıza uydurulması şarttır. Noktası virgülüne dokunulmadan hayata geçirilmeye çalışılan her teori her ne kadar kağıt üzerinde güzel görünse de teoride kalmaya mahkum olabilir.

Soru 6. Türk bestecilerin ülke müziğimizin gelişimi adına çalışmalarını ve attıkları adımları nasıl değerlendiriyorsunuz?

Cevap 6. Bestecilerin önemli bir kısmı, özellikle Cemal Reşid Rey, Ferid Alnar, Muammer Sun, Yalçın Tura, Hasan Uçarsu gibi bestecilerimiz ürün verme; Adnan Saygun, Ulvi Cemal Erkin gibi bestecilerimiz de bunun yanı sıra kendi eserlerini yayacak öğrenci yetiştirme konularında üzerlerine düşeni yapmış olmakla beraber, seslendiricilerimiz bu emeğin gerçekleşmesi ve batı tekniğiyle bestelenmiş eserlerimizin tam ve tekmil olarak dünyaya tanıtılması konularında başka milletlerden meslektaşları kadar etkili olamamışlardır kanaatindeyim.

Soru 7. Günümüzde ülkemizin Klasik Batı müziğinin gelişmesi için yapılmasını gerekli bulduğunuz çalışma ve girişimlerden bahsedebilir misiniz?

Cevap 7. Ülkemizde, klasik batı müziği adına, yalnızca Cumhuriyet Döneminde değil, öncesinde de yapılan çalışmaları, adil, tarafsız ve yapıcı bir bakış açısıyla değerlendirerek iyi öğrenmek ve öğretmek;

Müziyen yetiştirilirken öğrenciye kendi milli kültürünü ve müziğini de objektif bir şekilde öğretmek, yarın kendisinin de yeni öğrencilere ve yabancı meslektaşlarına bu bilgi ve birikimi aktarabileceği bir bilinci kazandırmak;

Nota yayımı, telif gibi aciliyet arz eden meseleleri çözüme kavuşturarak, bestecilerimizin klasik batı müziği tekniğiyle bestelediği eserleri dengeli ve adilane şekilde seyirciye sunarak, sağlıklı bir repertuar oluşturmak;

Yabancı menşeli eserlerin, yeni kitlelere, yine adil, tarafsız ve yapıcı bir bakış açısıyla, klasik batı müziğinin tarihsel gelişiminin sağlıklı bir şekilde aktarılıp, yüzeysel değil, içi dolu bir müzik beğenisini tesis etmek;

Saymakla bitmeyecek ve bizden evvelkilerden de sayıp bitiremediği nice önerilerden bir tanesi bile yapılırsa devamını getirebilecek naçizane önerilerim arasındadır.

Soru 8. Kontrbas Sonatınızı bestelemeye karar verişiniz ve besteleme sürecinizle ilgili bilgi verebilir misiniz?

Cevap 8. 2016 yılında kontrbas virtüözü Onur Özkaya'nın özendirmesi ile beraber çalışmaya başlayıp kısa bir süre zarfında karşılıklı istişareler ile esere nihai şeklini verdim.

Soru 9. Kontrbas Sonatınızın bölümler bazında ana fikirlerinden bahsedermisiniz?

Cevap 9. Kontrabas Sonatımın bütün ana fikirleri, tematik bakımdan kendi müziğimize dayanır. Sonat allegrosu formunda ele aldığım birinci bölümde sergilenen iki karşıt fikir ile onları bağlayan geçiş motifleri, milli müziğimizin melodik ve ritmik unsurlarının özümsemiş soyutlamalarıdır.

İkinci bölüm, bol geçki yapmakla beraber, Uşşak makamında karar kılan, İlahi'leri andıran bir melodi olan esas fikir ile, Scherzo benzeri bir orta bölmeden ve ana fikrin hatırlayış şeklinde yeniden sergisinden oluşur.

Son bölüm, Karadeniz bölgemize mahsus bir Horon kurgusu içinde, Kemençe ve Tulum tınlarına atıfta bulunan bir Perpetuum Mobile'dir.

Soru 10. Kontrbas Sonatınızı seslendirecek olan çalıcılara önerileriniz ve dikkat etmelerini istediğiniz noktalar doğrultusunda tavsiyeleriniz nelerdir?

Cevap 10. Yukarıdaki sorunuzun cevabında saydığım özelliklere dair biraz olsun araştırıp bilgi edinmelerinin onları daha iyi yorumsal sonuçlara vardıracağını düşünüyorum.

Soru 11. Kontrbas üzerine eser yazmış bir besteci olarak, kontrbasın yapısını solistik açıdan nasıl değerlendiriyorsunuz?

Cevap11. Fevkalade imkanı haiz bir sazdır. Solistler ile bestecilerin beraber çalışması neticesinde kendine has bir repertuara ulaşmış olup yeniliklere açık bir saz olduğu kanaatindeyim.

Soru 12. Türkiye'nin en önemli bestecilerinden biri olan Yalçın Tura'nın oğlu olmanızın besteciliği seçmenizde ve kariyerinizde nasıl bir etki yarattığını düşünüyorsunuz?

Cevap 12. Benden esirgemediği bilgi ve birikiminden de öte, bana kendi ayaklarımın üstünde yükselmem gerektiğini öğrettiği için kendisine minnettarım.

Soru 13. Gelecekte yeni kontrbas eserleri bestelemeyi planlıyor musunuz?

Cevap13. Allah kısmet ederse neden olmasın?

## 6. HASAN NİYAZİ TURA’NIN KONTRBAS SONATI

### 6.1. Allegro energico (I. Bölüm)

Score

Sonata  
for Double Bass and Piano

Hasan Niyazi Tura  
(1982-)

Double Bass

Allegro energico  $\text{♩} = 152$

Piano

*f scherzando*

*dim.*

Şek. 6.1.1

Hasan Niyazi Tura'nın Kontrbas Sonatı'nın ilk bölümünün incelemesinde bir başlangıç kısmı gözlemlenmiştir. 5/8'lik olması Türk ezgilerinde bulunan hareketli melodik yapıyı çağrıştırmakta, piyano eşlik içerisindeki ritmik motifte adeta bir dansın başlangıcını anlatmaktadır.

The musical score is presented in three systems. The first system (measures 7-8) shows a double bass line with a melodic line and a piano accompaniment. A first ending bracket is marked with a circled '1'. The second system (measures 13-14) shows a continuation of the melodic line with a second ending bracket marked with a circled '2'. The third system (measures 19) shows the final measure of the piece, marked with 'dim.' (diminuendo). The piano part is marked with 'p' (piano) and the double bass part with 'mf' (mezzo-forte) and 'f' (forte). The tempo is marked 'la melodia marcata'.

Şek. 6.1.2

Kontrbas'ın başlangıç noktasında Auftakt görülmektedir. Kendi içerisinde ivmelenmiş olan solo partisi, eşlik ile uyumlu olarak 8'lik notalar ile devam etmektedir. Piyano eşliğin bas partisinde 4. ölçüden başlayan ve 10. ölçüye kadar olan kısımda Do notası görülmüştür ve bu notanın bir pedal notası olduğu anlaşılmıştır. Yapısal olarak kontrbasta bulunan melodinin bağlı şeklinde karşımıza çıkması eşliğin dinamizmi üzerinde akıcılık yaratmakta ve her iki çalgının da bas seslerinin birbirine karışmasını önlediği düşünülmektedir.



Şek. 6.1.3

Kontrbastaki uzun seslerin aksine piyano da 8'liklerden oluşan bir doku gözlenmiş, bu dokunun da piyano solo alanı olduğu anlaşılmıştır. Yapısından kaynaklı olarak 29. ölçüde kontrbas partisinin Sol Anahtarı'na geçiş yaparak ince seslere çıkması duyumsal açıdan daha güçlü bir etki yaratmıştır. İnce seslerdeki solo partinin altında ise piyano eşliğin içerisindeki gamdan sonra her iki yöne de ayrılması da kontrast olarak değerlendirilmiş, başlangıç kısmı olan A bölümünün içerisinde dinamizmi yükselttiği anlaşılmıştır.



Şek. 6.1.4

Eşlikteki dinamik pasajın hemen ardından bir benzeri de kontrbas partisi üzerinde 35. ölçüde görülmektedir. Dizinin içerisindeki atonal motif olarak düşünülebilecek alanın da makamsal değerler taşıdığı anlaşılmıştır. Halen Sol Anahtarı'nda devam eden solo partisinin altında bulunan piyano eşliğinin 43. ölçüde yoğun akorlar ve aynı notasyon değerleri üzerinde ilerlemesi A kısmının içerisinde ikinci bir bölmeye geçilmeye başlamasının işareti olarak değerlendirilmiştir.



Şek. 6.1.5

50. ölçüden itibaren öncesinde bulunan bağlı 8'lik notalardan oluşan melodilerden arınan kısım yerini daha hareketli ve kalın oktavlardaki yoğun seslere bırakmıştır. Bu kısmın ise Exposition bölümündeki B kesitine geçiş olduğu anlaşılmaktadır. 50. ölçüde bulunan işleme ile süslenmiş ilk vuruşun ardından Türk ezgilerinin içeriğindeki hareketlilik gözlemlenmiştir. Duyumsal olarak her ne kadar atonalite kapsamında incelenmiş olsa da yine de A ve B geçişindeki kesitlerin makamsal izler taşıdığı gözlemlenmiştir.



Şek. 6.1.6

Aynı efektif melodinin halen devam ettiği görülen 58. ölçü sonrasında dikkati çeken bir nokta da piyano eşlikte kontrbas partisinin pizzicato çaldığı alanda oldukça yoğun ritimler ile hız kazanmasıdır. Bu hız ise metronomik açıdan değil melodinin ilerleyişi açısından değerlendirilmiştir. 58. ölçüde bulunan piyano eşlik ise kontrbastaki çift 16’lık ve bir adet 8’lik değerinin bir yansıması olarak görülmüştür.



Şek.6.1.7

B kesitinin başladığı noktanın 68. ölçü olduğu analiz edilmiştir. Bu noktada ölçü biriminin öncesinde değiştiği görülmekte, değişen ölçü birimi ile birlikte geçiş köprüsünden farklı olarak yine A bölümünün başlangıcında bulunan geniş ve bağlı temalar göze çarpmaktadır. Piyano ile ünison çalındığı alanda entonasyonun mümkün olduğunca temiz olması gerektiği dikkati çekmektedir. Ünison alanın bitiminden hemen sonra ise tekrar polifonik bir temaya geçiş yapıldığı anlaşılmaktadır.



Şek. 6.1.8

B kesitinin devam eden ölçülerinde pizzicato tekniği ile çalınan bir alan göze çarpmaktadır. Pizzicato ve Arco alanlarda ise kendi aralarında hızlı geçişler saptanmış, yine bu alanlarda odaklanarak ve tellere de mümkün olduğunca arşeyi yakın tutmanın gerekliliği anlaşılmıştır. Aynı zamanda piyanodaki ezginin çalındığı sırada solo partinin hem Pizzicato hem de Arco tekniği ile çalınıyor olması da renk açısından kontrbasın ön planda kalmasına olanak sağlamaktadır.

The image displays a musical score for a piano and contrabass ensemble. The score is divided into two systems, each containing a piano (piano) and contrabass (kontrbas) part. The first system covers measures 82 to 89, and the second system covers measures 89 to 90. The piano part is written in the upper staves, and the contrabass part is written in the lower staves. The score includes various dynamic markings such as *f*, *mp*, *p*, and *dim.* (diminuendo). The piano part features a series of eighth notes and sixteenth notes, while the contrabass part provides a steady, rhythmic accompaniment. The score is marked with a large 'X' watermark in the background.

Şek. 6.1.9

B kısmının sonlarına doğru ilerleyen ölçülerde dikkati çeken noktalardan ilki piyano eşlikteki ritmik figürlerdir. 9/8'lik ölçü birimine geçiş yapan notasyonda kontrbas partisinin mümkün olduğunca sakın bir şekilde ilerlediği görülmektedir. Sakın olmasının yanında pizzicato bir teknik artikülasyon ile çalınması ve *fz* artikülasyonu ile çalınması ses gücünü arttırmıştır.



Şek. 6.1.10

Piyano eşliğün ünison melodisinin hemen ardından kontrbasın partisindeki melodik ve ritmik doku A kesitinin bir benzeri olarak değerlendirilmiş, bu değerlendirme sonucunda da eserin 1. bölümünün Development bölmesine geçişin sağlandığı anlaşılmıştır. Melodilerin contraction (genişleme) şeklinde kullanılması da ayrıca izlenmiştir.



Şek. 6.1.11

Development bölümünün girişindeki tek sesli melodinin ardından üçlü çift ses teknikle çalınan ve yine A kesitinde gözlenen 5/8'lik ölçü birimi görülmektedir. A kesitindeki ezginin benzer bir şekilde tekrar karşımıza çıktığı bu alanda aynı zamanda çift seslerin kullanılması esnasında sürekli olarak parmakların mümkün olduğunca ve gerektirmedığı sürece hareket ettirmeden notalar dahilinde ileri itilmesi veya geri alınması gerektiği düşünülmektedir.

Şek. 6.1.12

Çift seslerin bitiminden sonra ise yine legato bir melodi ile karşılaşılmaktadır. 126. ve 127. ölçülerde B kesitinin başlangıcındaki ritmik motifin başlangıç ritmi olduğu görülmektedir. Bu noktada ise development bölümünün içerisinde hem A hem de B kesitlerinin temalarının birlikte kullanıldığı sonucuna varılmaktadır.



Şek. 6.1.13

129. ölçüde bulunan ve üzerinde bir oktav üstten çalınacağını gösteren notanın hemen ardından Sol Anahtarında olduğu gözlemlenen melodinin, sol el parmaklarının mümkün olduğunca kuvvetli basılmasıyla birlikte vibrato ile desteklenerek uygulanması sayesinde tüm seslerin temiz çıkmasının yanı sıra daha rahat çalınabilmesinin de sağlanacağı düşünülmüştür.



Şek. 6.1.14

Üst oktavlarda ilerleyen melodinin altındaki eşliğin bas partisinde görülen ritmik doku ise küçük auftaktlar ile ilerleyiş göstermektedir. Bu noktada auftaktların melodinin içerisinde bir boşluk yaratmaması için solo partisinin ilk notalarının vibrato ile verilecek bir aksanla çalınmasının uygun olabileceği düşünülmektedir.

Şek. 6.1.15

Piyanonun 13 numaralı çalışma numarasından önceki ölçüsünün hemen ardından A kısmının başlangıcında giriş olarak gözlemlenmiş kısa bir piyano solosu göze çarpmaktadır. Bu noktada ise Re-Capitulation kısmına giriş yapıldığı anlaşılmaktadır. Tamamen benzer olan bu kısmın sayesinde eserin son kısmına giriş yapıldığı da anlaşılmıştır.



Şek. 6.1.16

Re-Capitulation kısmının sonlarına doğru gelindiği, Exposition kısmının A kesitinde bulunan ve piyano eşlik kısmında çalınan gam benzeri pasajlar ile anlaşılmaktadır. Tekrar bağlı pasajların gelişi ile önerilecek bir nokta da bu pasajlardaki seslerin net çıkabilmesi yönündedir. Seslerin net çıkması için arşenin geniş bir şekilde kullanılması gerekebileceği incelenmiştir ve sürekli olarak gam benzeri pasajların içerisindeki tüm artikülasyonların dikkatle çalışılması gerekmektedir.



Şek. 6.1.17

Melodik dokunun değişmesi ile birlikte “çek” işareti bulunan ölçülerde ilk notaların aksan ile çalınması kontrast açısından uygun olacaktır. Aynı zamanda çalışma numarası 16 yazan yerdeki yeni melodi Exposition bölümünün B kesitinde bulunan melodi ile aynı olması nedeniyle, öncesindeki alan ne şekilde çalışılmış ise bu noktada da benzer bir çalma stiline uygulanabileceği söylenebilir.



Şek. 6.1.18

Exposition içerisindeki B kesitinin başladığı alandan itibaren ilerleyişindeki ezgiler ve içerdiği ritmik motifler bir önceki B kesitinin başlangıcına benzemek ile birlikte farklılıkları beraberinde getirmiştir. Bu farklılıkların ortaya çıkabilmesi için üzerlerindeki bağlı noktalarda olabildiğince dengede kalmak ve değişim yapmadan çalmak gerekeceği düşünülmüştür.



Şek. 6.1.19

Piyano eşliğinde melodik yapılarında ve ritmik figürlerinde kontrbas partisine göre çok daha gelişmiş bir yazı şekli bulunmakta ve kontrbas partisindeki sadeliğe adeta bir karşıtlık oluşturmaktadır. Adım adım ince oktavlara çıkan kontrbas partisinde 202. ölçüde aşağı yönde hareket eden bir gam tespit edilmiş ve bu noktada piyanonun ritmik motifini sonlandırdığı görülmüştür.



Şek. 6.1.20

206. ölçüde piyano eşlik partisinde bulunan akorlar ve bas partisindeki eşlik, duyumsal olarak kuvvetli-zayıf zamanın aksi yönde bir şekildedir. Bu noktada eşliğin devam ettiği tüm benzer noktalarda tınısal olarak kuvvetli-zayıf zaman dengesine kontrast yaratıldığı gözlemlenmiştir. Aynı zamanda yine bu alanda da kontrbas partisindeki uzun değerlerin de bu partiye uygun şekilde hareket etmesi gerekebilir.

217

pizz.

*p*

*fz*

*mp*

217

*pp*

222

pizz.

*fz*

*fz*

*fz*

*fz*

*dim.*

*p*

222

*fz*

*fz*

*fz*

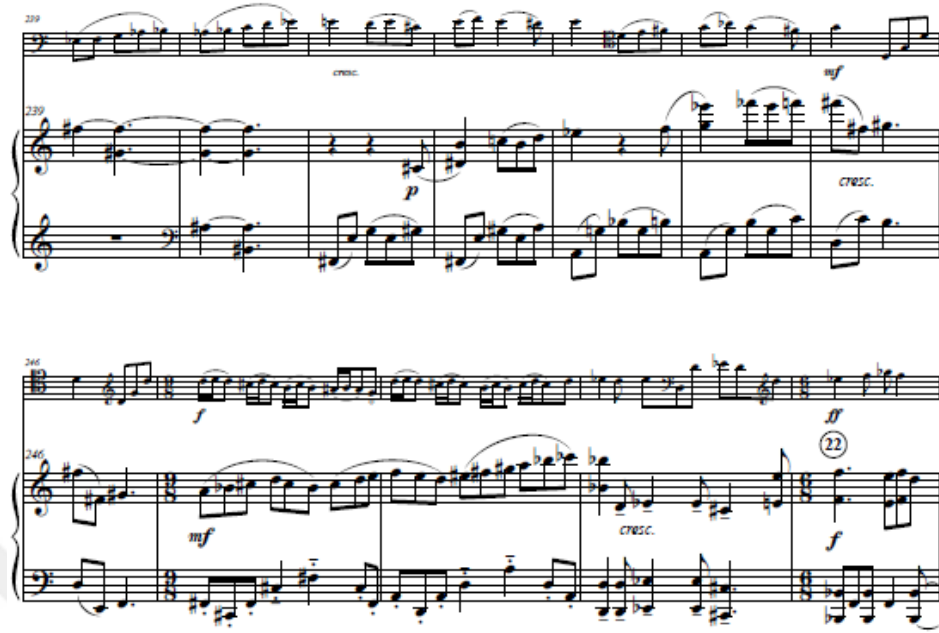
*fz*

*dim.*

*mf*

Şek. 6.1.21

218. ölçüde pizzicato olan noktada, piyanoda bulunan **pp** nüansı sayesinde atmosfer açısından oldukça yumuşak bir tını elde edilmektedir ve buna bağlı olarak solistin partisinde tüm pizzicatarın **p** nüansı ile gösterildiği bu kısmın piyano eşliğine uyum sağlayan bir ses gücü ile çalınması gerekmektedir.



Şek. 6.1.22

1. bölümün sonlarına doğru gelindikçe solo partide agility gerektiren bir pasaj göze çarpmaktadır. Bu noktada ise partinin hızlanmasına karşı piyano eşliğinin 8'lik notalar ile solo partiyi duyumsal açıdan desteklediği görülmektedir. Solo partideki ritmik figüründe adeta bir dans tınısını oluşturduğu gözlemlenmiştir.



Şek. 6.1.24

Bölümün sonunda ise yine çift seslerden oluşan ve baştaki ritmik pasaja adeta atıfta bulunan geniş aralıklara sahip bir melodik yapı gözlemlenmiştir. Teller ve pozisyonlar arasında bu atlayışın olabildiğince keskin yapılması önerilebilir çünkü en sondaki akorun *fz* artikülasyonu ile çalınması gerektiği görülmüştür.

## 6.2. Adagio (II. Bölüm)

II.

Hasan Niyazi Tura

Adagio  $\text{♩} = 48$

Piano

*P misterioso*

*cresc.* *dim.*

*mf cantabile*

*p*

18

*8va*

Şek. 6.2.1

İkinci bölümün Adagio olması bölümün içerisinde oldukça ağır bir atmosfer yaratacağının işareti olarak değerlendirilmiştir. Piyanonun giriş partisinde her iki elde de Fa Anahtarı üzerinde melodinin bulunması ve ilerleyen ölçülerde kontrbasın partisnin de dahil eklenmesi ile oldukça ağır bir tınısal doku olması gerektiği anlaşılmıştır. Partilerin ise büyük bağlar ile süslenmesi, istenilen atmosfer için gerekli görülmüştür.



Şek. 6.2.2

Solo partinin Fa Anahtarından adım adım uzaklaşarak ilerleyişi ise yukarı çıktığında 4. çizgi Do ve Sol Anahtarının yardımı ile olmuştur. Yine bağlı melodilerin çok fazla kesilmeden devam ettiği gözlemlenmiş fakat başlangıcının aksine boğucu havadan kurtulduğu anlaşılmıştır.



Şek. 6.2.3

40. ölçüden önceki bu alanda piyano partisinin son ölçüsündeki bas partisinde diğer ölçülere göre oktavlanmış bir hareketlilik görülmüş ve bu noktanın ilerleyen ölçülerde ikinci bölümün genel havasına bir değişiklik getirebileceği gözlemlenmiştir.



Şek. 6.2.4

40. ölçüde bölümün tamamen içeriği ile karşıtlık oluşturan bir parti göze çarpmaktadır. Bu şekilde ilerlemesi öncesindeki kısmın boğucu havasının etkisini kırmak olduğunu düşündürmekte ve scherzando müzikalitesinin ise öncesindeki puslu tınıları ortadan kaldırdığı gözlemlenmektedir.



Şek. 6.2.5

Scherzando kısmının kontrbas partisinde ise yine 8'liklerden oluşan 5'li tetrakordlar gözükmemektedir. Buna karşılık piyano da kuvvetli-zayıf zaman dengesinin yine karşıtı bir eşlik solo partiye eşlik etmektedir.





Şek. 6.2.7

97. ölçü sonrasında değişen bir yay tekniği ile yeni bir pasaj ve dinamik açıdan yükseliş gözlemlenmektedir. Bu gözlemin sonucunda scherzando kısmının sonlarına yaklaşıldığı anlaşılmıştır ve bu sonuç, **sffz** artikülasyonu ile desteklenen piyanodaki ünison oktavlardan dolayı anlaşılmaktadır. Aynı zamanda 3/2'lik öncesinde doğrudan point'd orgue ile çalınan bu oktav hızı anlık olarak düşürmeye de yardımcı olmaktadır.

109 *p semplice* *mp espress.* (26)

109 **Tempo precedente** *p misterioso* *fp*

113

115 *pp lontano* *pp simile* *pp*

(8<sup>va</sup>)

Şek. 6.2.8

Tekrar adagio kısma dönülen 109. ölçüde başlangıçtan farklı olarak dikkati çeken flagelet'lar görülmüştür. Bu noktada hızın ağır olması solist için bir avantaj olarak değerlendirilmiş ve bu alandaki seslerin temiz çıkması için olabildiğince zaman kazandırdığı düşünülmüştür.

The musical score consists of two systems. The first system (measures 124-134) shows a piano solo in the right hand with a melodic line and a bass line. Dynamics include *pp*, *dim.*, and *p*. The second system (measures 135-138) continues the piano solo, with dynamics *p*, *pp*, and *ppp*. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and articulation marks.

Şek. 6.2.9

Bölümün son kısmında ise piyanonun küçük solosu ve en sonunda da oldukça hafif bir nüans ile bitirilmesi adeta kayboluşu simgelemektedir. Bölüm içerisindeki 3 ayrı noktanın bulunması ile bölümün A-B-A şeklinde bir form yapısına sahip olduğunun işareti olarak analiz edilmiştir.

### 6.3. Presto “Perpetuum mobile” (III. Bölüm)

III.  
Perpetuum mobile

Hasan Niyazi Tura

*f*  
Presto  $\text{♩} = 120$

Piano *mf*

Şek. 6.3.1

Üçüncü bölüm olan ve başlığından da anlaşılacağı gibi (Perpetuum mobile) sürekli hareket içeren bu bölüm, teknik açıdan çok hızlı çalmaktan çok mümkün olan en yüksek hızda çalmaya daha yatkındır. Çalgının tuşe boyutu göz önüne alındığında bu durumun oldukça olağan bir durum olduğu anlaşılmaktadır. 7/8’lik bir ölçü biriminde olması da bir dansın içeriğine sahip olabileceği şeklinde değerlendirilmiştir.





Şek. 6.3.3

Çalışma numarası 30'un olduğu ölçüdeki çift sesli pasajın alt sesleri ilgi çekicidir ve bu noktada alt seslerin bir pedal ses olarak yazıldığı anlaşılmıştır. Pedal ses sayesinde kontrbasta çıkan ses gücünün de oldukça arttığı düşünülmektedir.

71

71

77

77

cresc. fz p

loco

p

cresc.

Şek. 6.3.4

77. ölçüden itibaren sürekli gelen ölçü birimi değişikliği oldukça dikkat çekicidir. Bu noktada piyano eşlikteki bas partisi ve kontrbasın mümkün olduğunca tınısal olarak birbirinden ayrılması gerektiği düşünülmektedir ve bu ayırım sayesinde her iki partinin de netlik kazanabileceği anlaşılmaktadır.



Şek. 6.3.5

82. ölçüden itibaren olan kısımda ise ölçü biriminin 2/4'lük ve 5/8'lik arasındaki geçişi görülmektedir. Bu alanlarda 1+1 şeklinde kalıplandırılmış olan melodinin aslında 9/8'lik içerisinde de değerlendirilebileceği anlaşılmış fakat müzikalite açısından her bir ölçünün içerisindeki ayırımın da yapılması gerektiği düşünülmüştür.

The musical score is for a double bass part, spanning measures 123 to 138. It is written in 2/4 time. The score is divided into three systems. The first system (measures 123-129) includes markings for 'pizz.' (pizzicato), 'arco' (arco), and 'cluster on black' and 'cluster on white'. The second system (measures 130-136) includes 'pizz.', 'arco', 'col legno battuto', and 'cluster on white' and 'cluster on black'. The third system (measures 137-138) includes 'ord.' (ordinario) and 'pizz.'. The score features various dynamics such as *f* (forte) and *p* (piano). Circled numbers 34 and 35 are placed above measures 124 and 135 respectively.

Şek. 6.3.6

128. ve 138. ölçüler arasında kontrbas partisinde arka arkaya gözlemlenen Pizzicato, Bartok Pizzicato ve sol el ile Pizzicato tekniklerinin kullanılması dikkat çekici teknik kısımlardan biridir.

The image displays two systems of musical notation. The first system begins at measure 158 and includes a vocal line with the markings 'quasi Recitativo' and 'a Tempo'. The second system begins at measure 164 and includes a 'con passione' marking above the vocal line. Both systems show piano accompaniment in the lower staves.

Şek. 6.3.7

Hareketli pasajların ardından gelen Recitativo kesitleri ise bölümün sürekli hareket ivmesini kırmış, bu noktada farklı bir etki bırakmıştır. Recitativo olan kısımlarda kontrbas ve piyano ayrı ayrı müzikalitelere ile çalmaya özen göstermelidir çünkü bu noktalar hem teknik hem de müzikalite açısından aslında soru-cevap şeklindedirler ve aralarındaki kontrast iyice açığa çıkmalıdır.



Şek. 6.3.8

Piu Presto olan kısımdan öncesi, daha önce de bölümün incelemesinde anlatıldığı gibi belirli ve mümkün olan en uygun hızda çalınmalıdır ve bu kısma gelindiğinde çalan performans sanatçısının olabildiğince tekniğini zorlaması gerekmektedir.

The musical score consists of two systems. The first system covers measures 201 to 205. Measure 201 begins with a *cresc.* marking. The right hand plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment. A *f* (fortissimo) dynamic is marked in measure 202. The piece concludes with a *cresc.* marking in measure 205. The second system covers measures 206 to 210. Measure 206 starts with a *marcato* marking. The right hand features a *trill* in measure 208. The piece ends with a *cresc.* marking in measure 210.

Şek. 6.3.9

201. ölçüden itibaren incelenen kısımda sürekli hareketin devam ettiği ve bir noktada çift sesler ile piyanoya devredildiği anlaşılmıştır. Hemen hemen tüm partinin *f* nüansında olması 4'lü aralık içeren seslerin ise oldukça net duyulabilmesini sağlamaktadır. Hemen ardından da şeklin son ölçüsünde oktav aşağı iniş ise oldukça şiddetli bir hava yaratmıştır.



Şek. 6.3.10

Eserin son kısmında mümkün olduğunca nüansın etkisi ile ses şiddetinin artması sağlanmaktadır ve son üç ölçüde oluşan etki oldukça dikkati çekicidir. *fp* nüansı ile crescendo-glissando'dan hemen sonra *fz* ve *ff* nüans ve artikülasyonları ardı ardına geldiğinden eserin bitiş kısmını oldukça belirginleştirmiş ve en sonda da coşkuyu en üst seviyeye çıkartmıştır.

## 7. SONUÇ

Türk bestecilerimizin eserlerine araştırma konusu olarak fazla yer verilmediği görülmüş ve Cumhuriyet Dönemimizin önemli bir keman sanatçısı, orkestra şefi ve bestecisi olan Hasan Niyazi Tura'nın kontrbas ve piyano sonatını inceleyerek bu konuda bir çalışma yapmanın önemli bir adım olacağı düşünülmüştür. Ayrıca bestecilerimizin eserlerinin konserlerde seslendirilme sayısının artırılması, konservatuvar müfredatlarında yer verilerek öğrencilere çalıştırılması konularında da teşvik edici bir unsur olması temenni edilmiştir. Hasan Niyazi Tura'nın değerli hocam Dr. Öğr. Üyesi Onur Özkaya'ya ithaf ederek bestelediği bu eseri incelemek, konunun benim açımdan ayrı bir ilgi ve cazibe noktası haline gelmesini sağlamıştır.

Bunlara ek olarak Türkiye Cumhuriyeti Devleti'nin kuruluş yılları, o yıllarda gerçekleştirilen yenilikler, bu yeniliklerin bir parçası olarak yapılan Musiki Devrimi, Devrimin gerçekleştirilmesinde yer alan yerli ve yabancı uzmanlar ve bu uzmanların attıkları adımların araştırılması her Türk müzik insanı için incelenmesi gereken konular olarak görülmüştür.

Eser metni incelemesinin konusu olan Hasan Niyazi Tura'nın kontrbas sonatı'nın irdelenmesinin ardından eserin Allegro energico, Adagio ve Presto "Perpetuum mobile" olmak üzere üç bölümden oluştuğu görülmüştür. Sonatın Allegro energico başlıklı birinci bölümü Türk ezgilerinin karakteristiği ile örülmüştür ve ölçü birimi bakımından dinleyiciye dans etkisi vermektedir. Ağır bir tempoda başlayan Adagio başlıklı ikinci bölüm orta kısmında hızlanıp bölümün sonlarına doğru tekrar dingin bir hale bürünerek kontrast oluşturmaktadır. Eserin son bölümü olan Presto "Perpetuum mobile" ise başlıkta verilen "Perpetuum mobile" yani sürekli hareket kavramını hissettirir şekilde başlayıp devam ederken, yine ikinci bölümde

olduğu gibi sürpriz hamleler ile Recitativo kısımların ardından Piu Presto ile tekrar hareketlenerek son bulmaktadır.



## 8. HASAN NİYAZİ TURA'NIN KONTRBAS SONATININ NOTASYONU

Score

## Sonata

for Double Bass and Piano

Hasan Niyazi Tura  
(1982-)

Double Bass

Piano

**Allegro energico**  $\text{♩} = 152$

*f* scherzando *dim.*

*mf* ① *p* *p* *la melodia marcata*

② *mf* *f*

*dim.*

2

25

25

*dim.* *p*

30

*mf*

*cresc.* *poco a poco*

30

3

*mf*

35

35

42

*cresc.* *mf* *ff*

42

*mf* *cresc.* *f*

Detailed description: This musical score is for a piano piece, spanning measures 25 to 42. It is written for a single melodic line and a piano accompaniment. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The score is divided into four systems. The first system (measures 25-29) features a melodic line with a half-note and quarter-note pattern, and a piano accompaniment with a steady eighth-note rhythm. Dynamics include *dim.* and *p*. The second system (measures 30-34) continues the melodic line with a triplet in measure 33, and the piano accompaniment with a steady eighth-note rhythm. Dynamics include *mf*, *cresc.*, and *poco a poco*. The third system (measures 35-41) features a melodic line with a half-note and quarter-note pattern, and a piano accompaniment with a steady eighth-note rhythm. Dynamics include *mf* and *ff*. The fourth system (measures 42-46) features a melodic line with a half-note and quarter-note pattern, and a piano accompaniment with a steady eighth-note rhythm. Dynamics include *mf*, *cresc.*, and *f*. The score concludes with a final chord in measure 46.

48

*mf*

48

4

*mp*

53

*f* *fp* *fz* *f*

53

*mf*

*f* *mp*

58

*mf* *fz* *fz*

58

5

*mf* *cresc.* *f*

*mf* *cresc.* *fz*

62

*pizz.* *mf* *arco* *p*

62

*brillante* *f* *mf* *cresc.* *f*

4

65 *p*

65 ⑥ *mp* *p*

71 *f* *subito p*

71 *f* *subito p*

76 *pizz.* *mp* *fz* *mp* *arco* *fz* *brillante*

76 ⑦ *mf* *brillante* *mf* *brillante*

80 *pizz.* *p* *arco* *mf* *brillante* *pizz.* *p* *fz*

80 *pp* *subito p* *brillante* *f*

Detailed description: This musical score is for a piano piece, spanning measures 65 to 89. It is written for a single melodic line (likely violin or flute) and a piano accompaniment. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The score is divided into four systems. The first system (measures 65-70) features a melodic line starting with a half note G4, followed by quarter notes F#4, E4, and D4, then a half note C4. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a quarter-note pattern in the left hand. The second system (measures 71-75) shows a melodic line with a forte (*f*) dynamic, followed by a sudden change to piano (*subito p*). The piano accompaniment continues with similar patterns. The third system (measures 76-79) includes a melodic line with a *pizzicato* (*pizz.*) section at measure 76, followed by a forte (*fz*) section, and then a *brillante* section. The piano accompaniment also features a *brillante* section. The fourth system (measures 80-89) includes a melodic line with a *pizzicato* (*pizz.*) section at measure 80, followed by a *brillante* section, and then a *fz* section. The piano accompaniment also features a *brillante* section. The score includes various dynamics such as *p* (piano), *mp* (mezzo-piano), *f* (forte), *fz* (forzando), *pp* (pianissimo), and *brillante* (brilliant). It also includes articulation marks like *pizz.* and *arco*.

85 *fz* *fz* *mp* *dim.* *p* (8) *p*

85 *mp* *p*

89 *arco* *mp* *dim.* (9) *mp* *p* *dim.*

96

96

102 *mf* *dim.* *p* *cresc.* (10) *p* *cresc.* *dim.* *fz*

Detailed description: This musical score is for piano and bass. It consists of four systems of staves. The first system (measures 85-88) features a bass line with dynamic markings *fz*, *fz*, *mp*, *dim.*, and *p*, and a piano part with *mp* and *p*. A circled measure number 8 is at the end. The second system (measures 89-95) includes an *arco* marking, *mp*, *dim.*, and circled measure number 9. The third system (measures 96-101) shows a piano part with various dynamics. The fourth system (measures 102-105) includes *mf*, *dim.*, *p*, *cresc.*, circled measure number 10, *p*, *cresc.*, *dim.*, and *fz*.

6

108

108

*pp* *lontano*

*pp* *lontano*

114

*mf*

*p*

*cresc.*

*mf*

*cresc.*

120

*cresc.*

*fp*

*p*

11

*cresc.*

*fz*

*fz*

*p*

125

*cresc.*

*f*

12

*cresc.*

*f*

Detailed description: This page contains a musical score for piano, spanning measures 108 to 125. The score is written for a single instrument, with a grand staff (treble and bass clefs) used for measures 108-113 and 125. Measures 114-124 are written in a single staff with a bass clef. The key signature is one flat (B-flat). The tempo/mood is marked 'lontano'. Dynamics include *pp* (pianissimo), *mf* (mezzo-forte), *p* (piano), *cresc.* (crescendo), *fp* (fortissimo piano), *fz* (forzando), and *f* (forte). Measure numbers 108, 114, 120, and 125 are indicated at the start of their respective systems. Rehearsal marks 11 and 12 are placed above measures 118 and 124 respectively. The score features various musical notations including chords, arpeggios, and melodic lines.

129 *8va* *cantabile*

129 *fp* *dim.* *p*

133 *la melodia marcata*

137 *cresc.* *fz* *leggero*

141 *mf* *8va*

Detailed description: This page contains four systems of musical notation for piano and voice. The first system (measures 129-132) features a vocal line with a melisma marked '8va' and a piano accompaniment with dynamic markings 'fp', 'dim.', and 'p'. The second system (measures 133-136) shows a more rhythmic piano accompaniment labeled 'la melodia marcata'. The third system (measures 137-140) includes a vocal line with 'cresc.' and 'fz' markings, and a piano accompaniment with 'leggero'. The fourth system (measures 141-144) features a piano accompaniment with 'mf' and a melisma marked '8va'.

8

145

145

*p*

*dolce*

(8<sup>va</sup>)<sup>-1</sup>

149

*pizz.*

*mp*

*cresc.*

*f*

*dim.*

*p*

155

*arco*

*p*

*pp*

*p*

14

160

*pizz.*

*mp*

*arco*

*p*

*pp*

Detailed description: This page contains a musical score for a piano piece, spanning measures 145 to 160. The score is written for a single melodic line (likely violin or flute) and a piano accompaniment. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/8. The score is divided into four systems. The first system (measures 145-148) features a melodic line with a long note in measure 145, followed by a series of eighth notes. The piano accompaniment starts in measure 146 with a series of eighth notes. The second system (measures 149-154) shows the melodic line with a crescendo leading to a forte (f) dynamic, followed by a decrescendo (dim.) to a piano (p) dynamic. The piano accompaniment consists of eighth notes. The third system (measures 155-160) includes a section marked 'arco' (arco II, I, II, III, II) starting in measure 155. The melodic line has a decrescendo (dim.) to a piano (p) dynamic, followed by a piano (pp) dynamic. The piano accompaniment features a series of eighth notes. The fourth system (measures 160-163) shows the melodic line with a piano (p) dynamic, followed by a piano (pp) dynamic. The piano accompaniment features a series of eighth notes. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

166 *cresc.*

166 *cresc.*

172 *mf*

172 (15) *fp*

178 *cresc.*

178 *mf*

184 *ff*

184 *f*

184 *mf* (16)

Detailed description: This page contains a musical score for measures 166 through 184. The score is written for a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The vocal line begins at measure 166 with a melodic line, marked with a crescendo. The piano accompaniment starts at measure 166 with a bass line, also marked with a crescendo. At measure 172, the vocal line has a rest, and the piano accompaniment features a series of chords, marked with a mezzo-forte (mf) dynamic and a fortissimo piano (fp) marking. At measure 178, the vocal line continues with a melodic line, marked with a crescendo, and the piano accompaniment features a series of chords, marked with a mezzo-forte (mf) dynamic. At measure 184, the vocal line has a rest, and the piano accompaniment features a series of chords, marked with a fortissimo (ff) dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

10

189 *cresc.* *f* *fp* *fz* *f*

189 *p* *mp* *mf* *p*

194 *mf* *cresc.* *fz*

194 *mf* *cresc.* *f*

198 *pizz.* *fz* *fz* *mf*

198 *brillante* *fz*

201 *arco* *f* *cresc.* *p*

201

204

*mf* *cantabile*

18

204

*p* *pp*

208

208

211

211

214 *pizz.* *arco*

19 *p* *mp*

214 *pp* *loco*

The musical score is for a string quartet, measures 204-214. The key signature is G major (one sharp). The time signature is 4/4. The score is divided into four systems. The first system (measures 204-207) shows a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The vocal line is marked *mf* and *cantabile*. The piano accompaniment has a complex texture with many chords and moving lines. The second system (measures 208-210) continues the vocal and piano parts. The third system (measures 211-213) shows the vocal line and piano accompaniment. The fourth system (measures 214-217) shows the vocal line and piano accompaniment. The piano accompaniment has a complex texture with many chords and moving lines. The vocal line is marked *loco*. The score includes dynamic markings *p*, *pp*, *mf*, *mp*, and *pizz.* (pizzicato). The score also includes a section marked *arco* (arco). The score is numbered 18 and 19.

12

217

pizz. *p* *fz* *arco* *mp*

217

*pp*

222

pizz. *fz* *fz* *fz* *fz* *dim.* *p*

222

*fz* *fz* *fz* *fz* *dim.*

*mf*

225

*p* *mp* *dim.*

225

*p* *mp* *p*

231

*mf* *p misterioso*

231

*pp misterioso*

(20)

(21)

229 *cresc.* *mf*

239 *p* *cresc.*

246 *f* *ff* *mf* *cresc.* *f* (22)

251 *p* *cresc.* *mf* *fp*

257 *fz* *cresc.* *f* *ff* *fz*

The musical score consists of four systems, each with a piano (right) and bass (left) staff. The key signature has one sharp (F#). The time signature changes from 8/8 to 2/4 at measure 251. Dynamics include *cresc.*, *mf*, *p*, *f*, *ff*, *fp*, and *fz*. Measure 246 contains a circled number 22. The score ends with a double bar line at measure 257.

14

## II.

Hasan Niyazi Tura

Double Bass

Adagio  $\text{♩} = 48$

Piano

*p* misterioso

cresc. dim.

*mf* cantabile

(18)

*p*

(19)

*mp* dolce

21

21

25

25

29

29

33

33

*dim.* *p*

*pp*

*p* *p* *dim.*

16

38

(20)

*Allegro scherzando*  $\text{♩} = 72$

*pp*

*cresc.*

44

*ad lib. pizz.*

*p*

*cresc.*

*fz*

(21)

*sempre simile*

*dim.*

51

*arco*

*p*

*cresc.*

*mf*

*dim.*

*p*

*cresc.*

*mf*

*cresc.*

57

*f*

*dim.*

*mf*

(22)

*f*

*dim.*

*mf*

*fp*

The musical score is for a piano piece, measures 38 to 57. It is in 3/4 time and the key of D major. The tempo is marked 'Allegro scherzando' with a quarter note equal to 72 beats per minute. The score begins at measure 38 with a piano (p) dynamic and a crescendo. At measure 44, there is a section marked 'ad lib. pizz.' (ad libitum pizzicato) with a piano (p) dynamic and a crescendo, followed by a fortissimo (fz) dynamic. At measure 51, the section is marked 'arco' (arco) with a piano (p) dynamic, followed by a crescendo to mezzo-forte (mf), a decrescendo (dim.), and another piano (p) dynamic, followed by a crescendo to mezzo-forte (mf) and a final crescendo. The score ends at measure 57 with a fortissimo piano (fp) dynamic. The piece is marked with various dynamics including p, cresc., mf, dim., fz, and fp. There are also markings for 'ad lib. pizz.' and 'arco'. The tempo is 'Allegro scherzando' with a quarter note equal to 72 beats per minute. The score includes a section marked 'sempre simile' and a section marked 'dim.'.

63

*dim.* *p* *cresc.* *pizz.*

69

*arco* *fp* *fp* *p* *fp*

23

*fz* *cresc.* *fp* *p*

*fp* *p*

74

*fp* *p*

*cresc.* *pp* *cresc.*

80

*cresc.* *f* *loco* *fz* *f*

*p* *fz* *f*

18

85 pizz. arco

24

*f* *mf* *sf*

85 86 87 88 89 90 91 92

[illegible]

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in three systems. The first system (measures 94-96) features a vocal melody in the treble clef and a piano accompaniment in the bass clef. The second system (measures 97-100) continues the vocal melody and piano accompaniment. The third system (measures 101-103) concludes the piece with a final vocal phrase and piano accompaniment. The score is written in 2/4 time and includes a key signature of one sharp (F#).

101 *fp* *mp* *cresc.* *mf* *cresc.* *f* *cresc.* *fz*

103 *fp* *cresc.* *fp* *cresc.* *f* *cresc.* *sfz*

*mp* *cresc.* *mf*

109 *p* semplice *mp* espress.

109 **Tempo precedente** (26) *p* misterioso *fp* 8<sup>va</sup>

115 *pp* lontano *pp* simile *pp* 8<sup>va</sup>

118 *pp* sempre simile 8<sup>va</sup>

121 *perdendosi* *mp* profondo *dim.* 8<sup>va</sup>

20

126 *p*

126 (27) *ppp celeste* *ppp* *8va*

*p* *perdendosi* *8va* *ppp*

130 *p*

130 *8va* *pp*

*pp*

134 *pp* *dim.* *con dolore* *p*

*ppp*

138 *p* *perdendosi*

138 *pp lontano* *ppp* *8va*

*pp*

Detailed description: This musical score page contains four systems of music, each with a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The first system (measures 126-129) features a vocal line starting with a piano (*p*) dynamic and a piano accompaniment with *ppp* dynamics, including a celeste effect and an octave (*8va*) line. The second system (measures 130-133) continues the piano accompaniment with *pp* dynamics and includes another octave line. The third system (measures 134-137) shows the vocal line with a *pp* dynamic and a piano accompaniment with *ppp* dynamics, marked with *dim.* and *con dolore*. The fourth system (measures 138-141) concludes with the vocal line and piano accompaniment, featuring *pp* and *ppp* dynamics and an octave line.

22

## III.

## Perpetuum mobile

Hasan Niyazi Tura

Double Bass

*f*

Presto  $\text{♩} = 120$

Piano

*mf*

*fz*

*fp*

*cresc.*

*dim.*

*p*

*sempre p*

*sempre p*

6

11

16

28

21

26

29

36

24

Measures 39-40 of a musical score. The top staff is in bass clef, and the bottom staff is in treble clef. Measure 39 shows a melodic line in the bass staff and a chordal accompaniment in the treble staff. Measure 40 continues the melody and accompaniment, with a *cresc.* marking at the end.

Measures 30-31 of a musical score. The top staff is in bass clef, and the bottom staff is in treble clef. Measure 30 is marked with a circled 30 and a *f* dynamic. Measure 31 continues the melody and accompaniment, with a *mf* dynamic marking in the treble staff.

Measures 51-52 of a musical score. The top staff is in bass clef, and the bottom staff is in treble clef. Measure 51 shows a melodic line in the bass staff and a chordal accompaniment in the treble staff. Measure 52 continues the melody and accompaniment, with a *mf* dynamic marking in the treble staff.

Measures 56-57 of a musical score. The top staff is in bass clef, and the bottom staff is in treble clef. Measure 56 shows a melodic line in the bass staff and a chordal accompaniment in the treble staff. Measure 57 continues the melody and accompaniment, with a *mf* dynamic marking in the treble staff.

61

*cresc.*

*dim.*

*dim.*

(31)

*p*

*loco*

*8<sup>va</sup>*

71

*cresc.* *fz* *p*

71

*loco*

*8<sup>va</sup>*

77

*cresc.* *fz* *p*

*cresc.*

77

*p*

*cresc.*

26

Measures 32-37. The score is in 3/8 time. The upper staff (treble clef) begins with a forte (*f*) dynamic. The lower staff (bass clef) begins with a piano (*p*) dynamic. The key signature has one sharp (F#). The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests.

Measures 88-94. The score is in 3/8 time. The upper staff (treble clef) and lower staff (bass clef) both begin with a piano (*p*) dynamic. The key signature has one sharp (F#). The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests.

Measures 95-102. The score is in 3/8 time. The upper staff (treble clef) begins with a piano (*p*) dynamic. The lower staff (bass clef) begins with a piano (*p*) dynamic. The key signature has one sharp (F#). The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests.

Measures 103-109. The score is in 3/8 time. The upper staff (treble clef) begins with a piano (*p*) dynamic. The lower staff (bass clef) begins with a piano (*p*) dynamic. The key signature has one sharp (F#). The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests.

109

33

116

123

pizz. arco pizz. arco

cluster on black

cluster on white

$f$   $fz$   $8^{va}$

130

pizz. arco pizz. arco

col legno battuto pizz. col legno battuto

cluster on white

cluster on black

$p$   $fz$   $8^{va}$

28

137 *ord.* *pizz.*

137 *f* *35*

143 *ad lib.* *cresc.*

148

153 *arco* *a piacere* *f* *36* *quasi Recitativo*  $\text{♩} = 69$  *a Tempo* *p misterioso*

158

quasi Recitativo  $\text{♩}=69$  a Tempo

164

con passione quasi Recitativo  $\text{♩}=69$  a Tempo

169

quasi Recitativo  $\text{♩}=69$  a Tempo

174

sul ponticello  
dim. sotto voce

37

dim. **pp** poco scherzando

**pp** sotto voce

30

180 *ord.* *f* *sul ponticello* *sotto voce* *ord.* *f*

180 *p* *fp dim.* *p* *p* *p*

186 *fp* *cresc.*

186 *cresc.*

191 *f* *dim.* *p* *(38) Più Presto*  $\text{♩} = 132$

191 *f* *p* *p*

196 *cresc.* *mf*

196 *cresc.* *mf* *fp* *fp* *cresc.* *fp* *fp*

201 *cresc.* *f* *cresc.*

201 *marcato* *f marcato*

206 *marziale* *dim.* *p* *cresc.*

39 *f*

217 *fp* *cresc.* *fz* *ff*

217 *cresc.*

Detailed description: This musical score is for piano and voice. It consists of four systems of staves. The first system (measures 201-205) features a vocal line with a crescendo and forte dynamic, and a piano accompaniment with a marcato character and forte dynamic. The second system (measures 206-210) includes a 'marziale' section with a decrescendo and piano dynamic, followed by a crescendo. The third system (measures 211-216) is marked with a forte dynamic and includes a circled measure number '39'. The fourth system (measures 217-221) shows a dynamic shift from fortissimo piano to fortissimo, with a crescendo leading to a final fortissimo section.

## 9. RESİMLER

### Resimler 1



Res. 1.1: Mustafa Kemal Atatürk

## Resimler 2



Res. 2.3.1: Abidin Özmen

## Resimler 3



Res. 2.3.2: Cemal Reşit Rey

## Resimler 4



Res. 2.3.3: Cevad Memduh Altar



Res. 2.3.4: Halil Bedii Yönetken

## Resimler 6



Res. 2.3.5: Hasan Ferit Alnar



Res. 2.3.6: Necil Kazım Akses

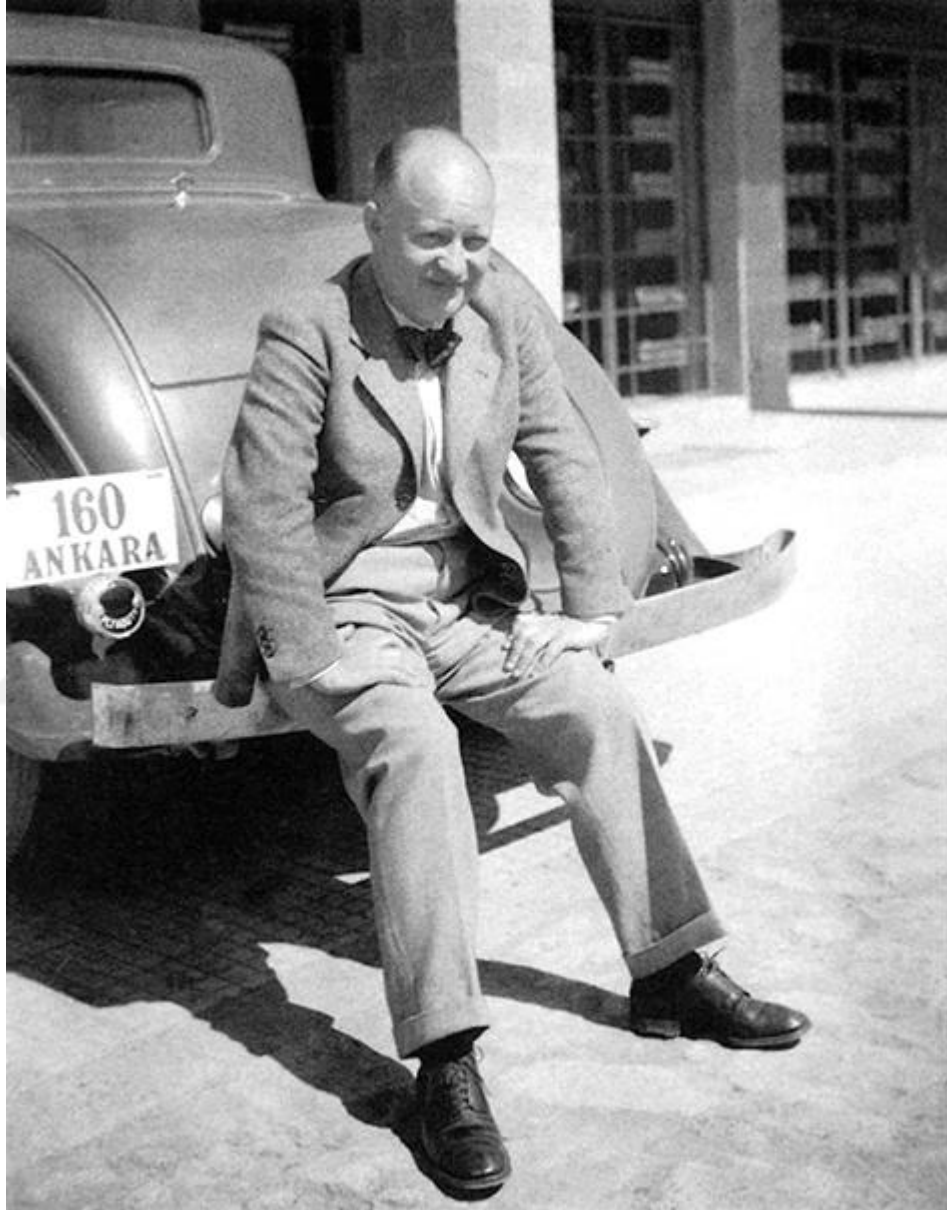
## Resimler 8



Res. 2.3.7: Nurullah Şevket Taşkıran



Res. 2.3.8: Ulvi Cemal Erkin



Res. 2.3.9: Paul Hindemith

## Resimler 11

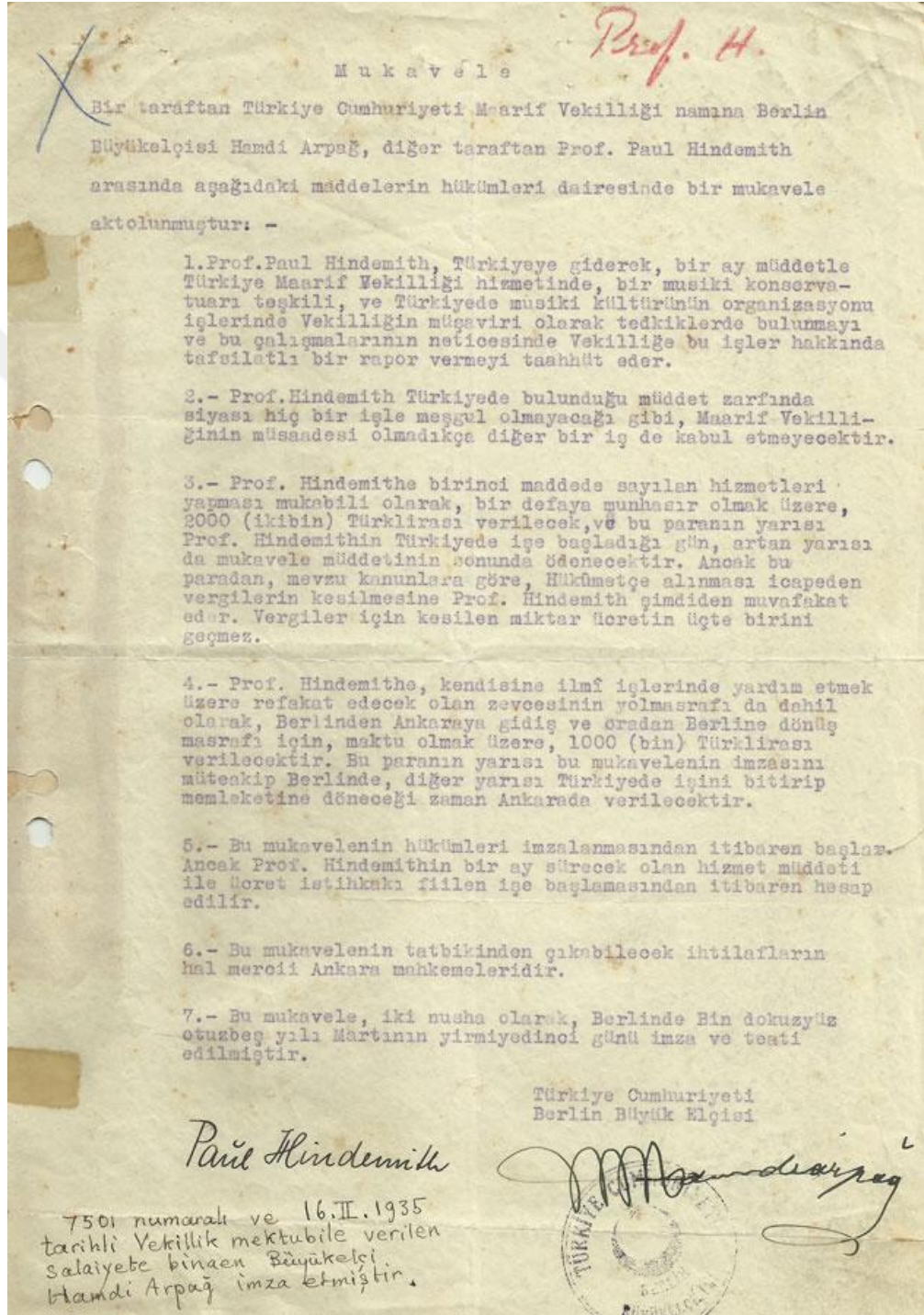


Res. 2.3.10: Cevat Dursunoğlu

Resimler 12



Res. 2.3.11: Wilhelm Furtwängler



Res. 2.3.12: Paul Hindemith'in ülkemize göreve gelmek üzere yaptığı anlaşma belgesi

## Resimler 14



Res. 2.3.13: Osman Zeki Üngör



Res. 2.3.14: Mehmet Akif Ersoy

## Resimler 16



Res. 2.3.15: Bela Bartok

Resimler 17



Res. 3.1.1: Joseph Marx



Res. 3.1.2: Lico Amar

## Resimler 19



Res. 3.1.3: Carl Ebert

Resimler 20



Res. 3.1.4: Hermann von Schmeidel



Res. 3.1.5: Eduard Zuckmayer



Res. 3.1.6: Musiki Muallim Mektebinin ilk binası



Res. 3.1.7: Musiki Muallim Mektebinin ikinci binası



Res. 3.1.8: Hikmet Bayur



Res. 3.1.9: Ahmed Adnan Saygun

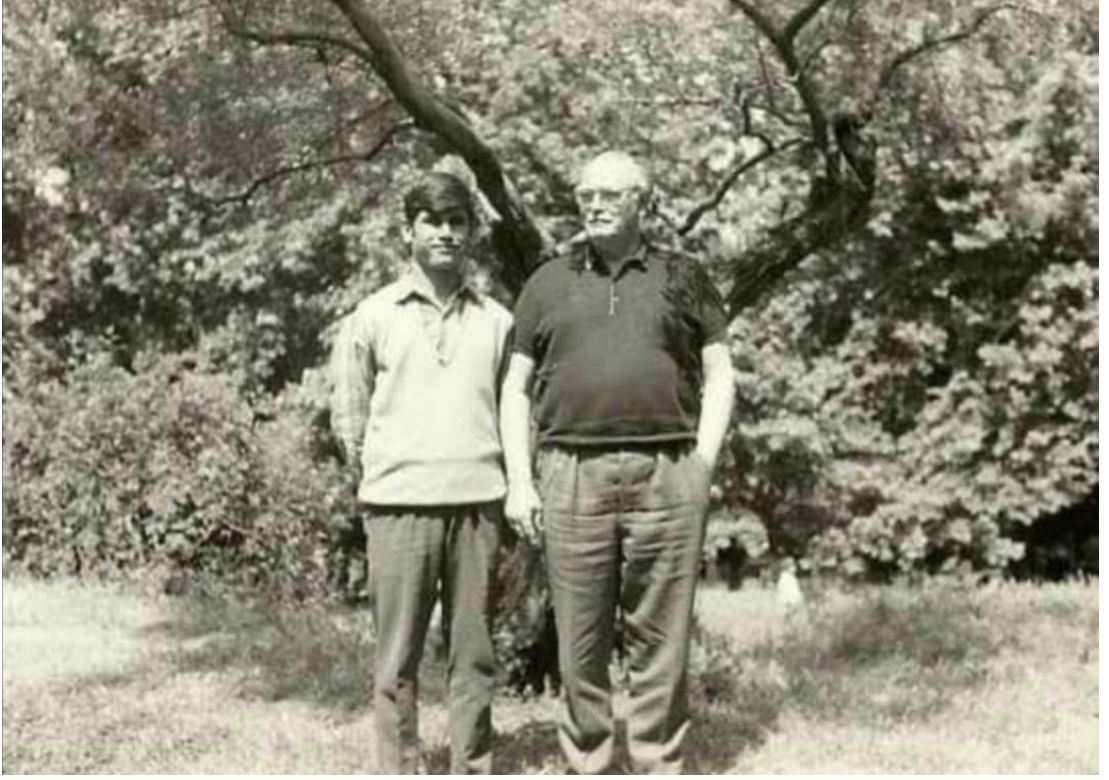
Resimler 26



Res. 3.4.1: Henrich Fromme



Res. 3.4.2: Henrich Fromme'nin Ankara Devlet Konservatuvarı'nda gerçekleştirdiği resitalden bir fotoğraf



Res. 3.4.3: Curt Wallner, İzmir Devlet Konservatuarı'ndaki öğrencilerinden Numan Pekdemir ile birlikte



Res. 4.1: Hasan Niyazi Tura



Res. 4.2: Onur Özkaya

## 10. KAYNAKLAR

AKKOR, H. Özgür (2009), **Konservatuvarlarda Verilmekte Olan Kontrbas Eğitiminde Çağdaş Türk Kontrbas Müziği Eserlerinin Yeri ve Değerlendirilmesi**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anasanat Dalı, Afyonkarahisar.

ALİ, Filiz (1984), “Türkiye Cumhuriyeti’nde Konservatuvarlar”, **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, (Lütfi Kuzu, Abdullah Onay), Fasikül No.49, İletişim Yayınları, İstanbul.

ANTEP, Ersin (2006), **Türk Bestecileri Eser Kataloğu Çağdaş Türk Müziği Bestecilerinin Yapıtlarından Oluşturulmuş Eser Listesi**, Sevda-Cenap And Müzik Vakfı Yayınlar, Ankara.

ANTEP, Ersin (2017), **Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası Çoksesliliğin Belgesel Tarihi**, Elma Yayınevi, Ankara.

BARTOK, Bela (2017), **Küçük Asya’dan Türk Halk Musikisi Bela Bartok**, Çev. Bülent Aksoy, Pan Yayıncılık, İstanbul.

ÇİNİ ŞİMŞEK, Derya (2018) “Müzik İnkılabı’nda Bir Uygulama; Musiki Muallim Mektebi’nden, Ankara Devlet Konservatuvarı’na”, **Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi**, Sayı 82, 241-251.

DENİZ, Ünsal (2016), **Milli Musiki ve Türk Beşleri Türk Beşleri Tarafından Çokseslendirilmiş Olan Türkülerin Armoni Anlayışı Bakımından İncelenmesi**, Gece Kitaplığı Yayınevi, Ankara.

ERDENER, Turgay (2017), “Turgay Erdener’den Eserleri Üzerine Birkaç Söz”, **Şosta Turgay Erdener ve Müziği**, (Serhan Yedig), Sevda-Cenap And Müzik Vakfı Yayınlar, Ankara.

ETEM, Zeynep İlayda (2018), **Türk Beşlerinin Keman Yapıtlarının Araştırılması ve İncelenmesi**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Çalgı Anasanat Dalı, Ankara.

GÜDEK, Bahar (2014), “Cumhuriyet Dönemi Müzik Alanında Yabancı Uzman Raporları”, **Tarih Okulu Dergisi**, (Prof. Dr. Ahmet Kara), Sayı 17, 629-659.

HALICI, Şaduman (2009), **Ankara Devlet Konservatuvarı’nın Kuruluşu: Prof. Carl Ebert’in Raporları**, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara.

İLYASOĞLU, Evin (1998), **Çağdaş Türk Bestecileri Contemporary Turkish Composers**, Pan Yayıncılık, İstanbul.

İLYASOĞLU, Evin (2007), **71 Türk Bestecisi 71 Turkish Composers**, Pan Yayıncılık, İstanbul.

KAHRAMANKAPTAN, Şefik (2013), **Hindemith Raporları 1935/1936/1937**, Çev. Elif Damla Yavuz, Sevda-Cenap And Müzik Vakfı Yayınlar, Ankara.

KARACA, Hüseyin Ertuğrul (2020), **Türkiye'nin Kronolojik Tarihi: Cumhuriyetin İlk Yılları (1920-1940)**, Revzen Kitap Yayıncılık, İstanbul.

KILIÇ, Mehmet (2013), **Cumhuriyet'in Kuruluşu ve Bir Milletin Aydınlanması**, Okan Üniversitesi Yayınevi, İstanbul.

KUTLUK, Fırat (2018), **Cumhuriyetin Müzik Politikaları**, h2O Yayıncılık, İstanbul.

NURCAN, O. – GÜNER CANBEY, E. (2016), “Geleneksellik-Çağdaşlık İkileminde Cumhuriyet'in “Milli Musiki” Politikası ve Türk Besteciler”, **İllüzyon Cumhuriyet'in Klasik Müzik Serüveni**, (Fırat Kutluk), h2O Yayıncılık, İstanbul.

OKYAY, Erdoğan (2009), **Atatürk Devrimlerinin Simgesi Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrasına Armağan**, Sevda-Cenap And Müzik Vakfı Yayınlar, Ankara.

SARIKAYA, S. – Tunalı, S. (2014), “Bela Bartok'un Türk Müziğine Katkılarının İncelenmesi”, **Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, (Yrd. Doç. Dr. İbrahim Coşkun), Sayı 2, Cilt 16, 299-313.

SEVENGİL, Refik Ahmet (2020), “Devlet Konservatuvarı Kısa Tarihi”, **Türk Müzik ve Sahne Sanatlarının Doğuş Yılları 1924-1976 – Musiki Muallim Mektebi ve Devlet Konservatuvarları Tarihçesi**, (Ersin Onay), Sun Yayınevi, Ankara.

SUN, Yang-Ming, (2007), **The Piano Concertos Of Paul Hindemith**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, University Of Oklahoma Graduate College, Oklahoma.

TARMAN, Süleyman (2013), **Doğumunun 130. Yılında Atatürk ve Müzik**, Müzik Eğitimi Yayınları, Ankara.

UÇAN, Ali (2012), **Aramızdan Ayrılışının Kırkıncı Yılında Eduard Zuckmayer ve Cumhuriyet Müzik Eğitimi**, Müzik Eğitimi Yayınları, Ankara.

UYAR, Orkun (2019), **Hasan Niyazi Tura'nın “Klarnet ve Yaylı Orkestra İçin Konçerto” Adlı Eserinin Müzikal Açısından İncelenmesi ve Çalışma Yöntemleri**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Anasanat Dalı Üfleme ve Vurma Çalgılar Programı, İstanbul.

WALLNER, Curt (2002), **Concerto for Double Bass and Orchestra**, Verlag Friedrich Hofmeister, Frankfurt am Main.

YAVUZ, Elif Damla (2013), “Paul Hindemith ve Türkiye’de Müzik Yaşamının Yapılandırılması”, **Hindemith Raporları 1935/1936/1937**, (Şefik Kahramankaptan), Sevdâ-Cenap And Müzik Vakfı Yayınlar, Ankara.



## 11. ÖZGÇMİŞ

2004 yılında İzmir Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarına yarı zamanlı olarak Prof. Tahir Sümer'in öğrencisi olarak girdi. 2007 yılında İzmir Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı giriş sınavlarını kazanarak kontrbas dalı asil öğrencisi oldu. Lise bölümü çalışmalarına da Prof. Tahir Sümer'in öğrencisi olarak devam etti.

2007 yılında şef Espertaco Lavalle Terry yönetiminde *Tobav Gençlik Senfoni Orkestrası* ile konserler verdi.

2009 yılında şef Rengim Gökmen yönetimindeki *Doğuş Çocuk Senfoni Orkestrası*'nın sınavını kazanarak orkestranın üyesi oldu. 2011 yılında Doğuş Çocuk Senfoni Orkestrası'nın kontrbas grup şefliğini yaptı. Bu orkestrada Prof. Rengim Gökmen, Tolga Taviş, Oğuzhan Kavruk ve Hasan Niyazi Tura ile çalıştı.

2010-2015 yılında *Dokuz Eylül Üniversitesi Akademik Senfoni Orkestrası*'nın grup şefliğini yaptı. Bu orkestrada İbrahim Yazıcı, Tulio Gagliardo Varas, Prof. Jean Baily ve Nesrin Bayramoğulları ile çalıştı.

Nisan 2010'da Prof. Şeniz Duru eşliğinde Domenico Dragonetti La Majör Kontrbas Konçertosu'nu seslendirdi.

2011 yılında İzmir Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı lisans sınavını kazandı.

Eylül 2012'de Konzerte Burg Namedy/Almanya'da piyanist Tomoko Takahashi ile Johann Matthias Sperger Re Majör sonat ve Giovanni Bottesini Melodie adlı eserleri seslendirdi.

Nisan 2013'te *Dokuz Eylül Üniversitesi Akademik Senfoni Orkestrası* ile birlikte, Ahmed Adnan Saygun Sanat Merkezi'nde Giovanni Bottesini'nin Si minör Kontrbas Konçertosu'nu seslendirdi.

Kasım 2013'te Mykola Lysenko Music Academy'de Arni Egilsson "An Old Fashioned Bass Piece", Bohdana Frolyak "Kontrabass Dance" adlı eserleri ve piyanist Miloslav Drahan ile Johann Matthias Sperger Re Majör sonatı seslendirdi.

Ağustos 2013'te Türk-Alman-Fransız Gençlik Orkestrası'nın üyesi olarak şef Naci Özgüç ile çalıştı.

Şubat 2014'te İzmir Devlet Senfoni Orkestrası'nın açtığı Genç Solistler Sınavı'nı kazanarak, İzmir Devlet Senfoni Orkestrası eşliğinde solist olarak Giovanni Bottesini'nin fa diyez minör Kontrbas Konçertosu'nu seslendirmeye hak kazandı.

Nisan 2014'te Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Orhan Barlas Konser Salonu'nda Giovanni Bottesini'nin Allegretto Capriccioso, K.D. von Dittersdorf'un Mi Majör Kontrbas Konçertosu, G. Bottesini'nin Melodie, R. Gliere'in Intermezzo ile Tarantella eserlerini seslendirdi.

6 Mayıs 2014'te Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Orhan Barlas Konser Salonu'nda Hans Fryba'nın Kontrbas Süiti (İzmir'de ilk seslendirilişi.), Teppo Hauta-aho'nun Kadenza (İzmir'de ilk seslendirilişi.) ile Hommage a Johann Matthias Sperger (Türkiye'de ilk seslendirilişi.) ve Arni Egilsson'un An Old Fashioned Basspiece (Türkiye'de ilk seslendirilişi.) eserlerini seslendirdi.

2015 yılının Şubat ayında Berlin Filarmoni Orkestrası solo kontrbas sanatçısı Esko Laine ile çalıştı.

5 Mayıs 2015'te Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Orhan Barlas Konser Salonu'nda Adolf Mises'in mi minör Kontrbas Sonatı'nı seslendirdi.

22 Mayıs 2015'te İzmir Devlet Senfoni Orkestrası ile Ahmed Adnan Saygun Sanat Merkezi'nde Giovanni Bottesini'nin fa diyez minör Kontrbas Konçertosu'nun İzmir'de ilk seslendirilişini gerçekleştirdi.

23 Haziran 2015'te Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nı hem Müzik Bölümü hem de Konservatuvar Bölüm birincisi olarak bitirdi.

22 Aralık 2015'te Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda Miloslav Gajdos'un "Invocation" adlı eserinin İzmir'de ilk seslendirilişini gerçekleştirdi.

8 Nisan 2016'da Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Orhan Barlas Konser Salonu'nda Teppo Hauta-aho'nun "Kadenza" adlı eserini seslendirdi.

25 Mayıs 2016'da 30. Uluslararası İzmir Müzik Festivali kapsamında düzenlenen "Bir Sahne/One Stage" adlı konserde bulundu ve seslendirilen eserlerin Dünya Prömiyerlerini gerçekleştiren sanatçılar arasında yer aldı.

2018-2019 sezonunda Borusan İstanbul Filarmoni Orkestrası'nın açtığı sınava katılarak orkestraya çağırılma hakkı kazandı ve orkestranın konserlerinde yer almaya başladı.

11 Ocak 2019 tarihinde Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün Yüksek Lisans derecesinden Dr. Öğr. Üyesi Onur ÖZKAYA'nın öğrencisi olarak mezun oldu.

2021 yılında Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Yaylı Çalgılar Anasanat Dalı Kontrbas Sanat Dalında Öğretim Görevlisi olarak çalışmaya başlamıştır.

Halen Sanatta Yeterlik eğitimini Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nde Dr. Öğr. Üyesi Onur ÖZKAYA'nın öğrencisi olarak sürdürmektedir.

