

İLHAN USMANBAŞ'IN SOLO FLÜT İÇİN FL.-75 ADLI ESERİNİN FORM ANALİZİ VE TEKNİK ÇALIŞMA YÖNTEMLERİ

Aysu Zehra ŞANVER¹

ÖZET

İlhan Usmanbaş, çok sayıda yapıt üretmiş, yapıtların çoğu yurtdışında önemli ödüller kazanmış, gerek Avrupa gerekse Amerika'da seslendirmeleri ve kayıtları yapılmış, dünya çağdaş müzik ortamında üst sıralarda saygın bir yer edinmiş en önemli Türk bestecilerimizden biridir. Bu makalenin amacı, İlhan Usmanbaş'ın Solo Flüt için yazdığı Fl.-75 adlı eserinin tanıtılması, Türkiye'de "Raslamsallık" akımının öncülerinden olan bestecinin müzik diline ve Türkiye'deki çağdaş müziğe olan katkısına kısaca değinmektir. İlhan Usmanbaş'ın 1975 yılında Prof. Mükerrer Berk'e ithafen yazdığı bu eserin ilk seslendirilişi yine sanatçının kendisi tarafından aynı yıl İstanbul'da gerçekleştirilmiştir. Makalede eserin yapısal incelemesi yapılmıştır. Eser ölçsüz bir yazım tekniği kullanılarak yazılmış olup, gerek ritmik gerek kullanılan ses malzemesi olarak iki zıt karakterden oluşur. İncelemede iki zıt karakterin netleşmesi ve kullanılan ritmik öğelerin algılanması açısından icracıya ışık tutacak çözümlere yer verilmektedir. Bestecinin Fl.-75 adlı eserinin yorumlanabilmesi için teknik, ton ve yorum açısından yüksek bir düzeye sahip olunması gerekir. Bu anlamda makalede eserdeki teknik zorlukların üstesinden gelebilmek için eserin çalışılması sırasında icracıya destek olması hedeflenen çeşitli çalışma yöntemleri ve kaynaklar önerilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Flüt, Çağdaş Müzik, İlhan Usmanbaş, Analiz, Yöntem.

¹ E-posta: aysusulu@yahoo.com

FORM ANALYSIS AND TECHNICAL STUDY METHODS OF İLHAN USMANBAŞ FL.-75 FOR SOLO FLUTE

ABSTRACT

Ilhan Usmanbaş is one of the most important Turkish composers, who has produced many works and most of his works have won important prizes abroad and have been performed and recorded in Europe and America and who holds a prestigious position in the contemporary music scene. The aim of this article is to introduce Usmanbaş's piece for the Solo Flute. -75, and to briefly give insight on the composer's, who is one of the pioneers of the Aleatoric stream in Turkey, style and his contribution to contemporary Turkish music. The first recording of this work, which was written in honour of Prof. Mürkerrem Berk, was also performed in Istanbul by the artist himself in the same year. The work has been examined structurally in the article. The work was composed using an unmeasured writing technique and consists of two opposite characters in the sense of rhythmic and sonic material. In the review, clarification of the two contrasting characters and analysis of the performances that will illuminate the performances in terms of perception of the used rhythmic items are given. In order to interpret the composer's work Fl.-75, it is necessary to have a high level of technique, tone and interpretation. In this sense, various work methods and resources have been proposed, aimed at supporting the performer during the study of the work in order to overcome the technical difficulties.

Keywords: *Flute, Contemporary Music, İlhan Usmanbaş, Analysis, Method.*

1. GİRİŞ

2. Dünya savaşından sonra yeni özgürlükler ve yeni arayışlar müzikte birçok akımı doğurmuştur. Bu akımların başlıcaları arasında, bestecinin yanı sıra icracıya da yapıta fiilen katılma ve yaratıcı bir şekilde yorumlama özgürlüğü sunan “Raslamsallık” akımı, elektronik müzik ve minimalizmi sayabiliriz. Raslamsallık akımı çoğu zaman Şans, Belirsizlik ya da Aleatory isimleriyle kullanılmaktadır. Tarihe bakıldığında, müziğin bazı öğelerinin belirsiz kaldığı ve icra sırasında belirlendiği örnekler çok eskilere kadar uzanmaktadır. Fakat bestecilik yöntemi olarak belirgin bir akım oluşturan Raslamsal düşünce 1950’li yıllarda ortaya çıktı. Amerika’ya, ardından Avrupa’ya yayıldı ve bestecilerin büyük çoğunluğunu etkisi altına aldı (Boran, Şenürkmez, 2007: 250). Amerika’da John Cage (1912-1992), Earle Brown (1926-2002) ve Morton Feldman (1926-1987), Avrupa’da ise Pierre Boulez (1925-2016), Karlheinz Stockhausen (1928-2007) ve György Ligeti (1923-2006) bu akımdan etkilenerek eserlerinde Raslamsal öğeler kullanmışlardır.

Amerika ve Avrupa’da hızla yayılan bu akımlar Türkiye’de de etkisini göstermeye başlamış, 1940’larda bestecilik serüvenine başlayan müzikçiler ister istemez bu akımların yansımalarını yapıtlarına taşımışlardır. 20. yüzyıl, sesin ve enstrümanın fiziki koşullarını irdeleyen, besteciye ve yorumcuya yeni özgürlükler sunan ve hatta dinleyiciyi de bu yaratıcı sürece dahil eden devinimi yüksek bir çağ olmuştur. Bu yenilikler bu makalede incelenen besteci Usmanbaş’ın yapıtları için de geçerli olmuş, fakat besteci bu etkileri kendine özgü söyleminden sapmadan, kendi müzik diline sahip çıkarak yapıtlarına dahil etmiştir.

İlhan Usmanbaş, 1921 yılında İstanbul’da doğmuş ve Galatasaray Lisesi’nden mezun oluncaya kadar Sezai Asal ile viyolonsel çalışmış; 1941’de hem Edebiyat Fakültesi’ne hem de İstanbul Belediye Konservatuvarı’na devam etmiş, Cemal Reşit Rey’den armoni dersleri almıştır (Aktüze, 2004: 2456). 1942’de Ankara Devlet Konservatuvarı kompozisyon bölümüne geçerek Ferid Alnar’la armoni, kontrpuan ve kompozisyon, Adnan Saygun ile kompozisyon, David Zirkin’le viyolonsel ve Ulvi Cemal Erkin’le piyano çalışmıştır. 1948’de ADK’nin ileri döneminden mezun olan Usmanbaş, aynı yıl solfej öğretmenliğine başlamıştır. İlhan Usmanbaş ilk bestecilik denemelerini Orkestra dergisinde şu sözlerle anlatır:

Besteciliğe ilk merakım lise yıllarında oldu. Yarı modal, yarı Schumann, kısa, soluksuz ezgiler ve bir sürü, ilk adımdan öteye proje, sonat, yaylı dördül vb. Cemal Reşit Rey ile İstanbul Konservatuvarı’ndaki armoni çalışmalarım sırasında armoni ödevlerinde besteciliğe doğru belki birkaç atılım, belli belirsiz görünüp kaybolan birkaç kanatlama. Daha sonra Ankara

Devlet Konservatuvar''ında envansiyon ve füğ çalışmalarında pek de başarılı sayılamıyacak Barok çağ benzetmeleri ve sınıf dışında iki ufak deneme (Usmanbaş, Orkestra, 8).

1951'de Kemal İlerici ile Türk Müziği ve makamları üstüne çalışmıştır. 1952 yılında Unesco aracılığı ile Amerika'ya giden besteci aynı dönemde Ankara'da sanatçıların buluşup kültürel konuları tartıştığı ve konserlerin verildiği Helikon Derneği'nin kurucuları arasında yer almıştır. 1957-1958 yılları arasında Rockefeller'den kazandığı bursla tekrar Amerika'ya giderek çağdaşı olan birçok besteciyle tanışma olanağı bulmuştur (İlyasoğlu, 2007: 94). Türk bestecilerinden sonra ikinci kuşak bestecilerimizden olan İlhan Usmanbaş'ın eserlerini incelediğimizde müzik dilinin diğer sanat disiplinleriyle iç içe olduğunu görüyoruz. Her zaman yenilikçi bir yaklaşım benimseyen İlhan Usmanbaş, çağının sunduğu hemen hemen bütün malzemelerden yararlanmaya çalışmıştır.

Bestecinin dönemlerini yazı tekniği açısından değerlendirecek olursak ilk döneminde Stravinski, Hindemith ve Türk Beşleri'nin etkisindeki modal çalışmaları yer alır (1945-1952). İkinci döneminde 12-Ton yazısına yönelmiş, giderek bütünsel-dizisel yöneme varmıştır (1952-1960) 1950 yıllarının sonundan itibaren raslamsallık akımından etkilendiği yapıtlar yazmaya başlamış bu da yorumcuya daha özgür bir icra olanağı sunmuştur. Geniş ölçüde raslamsal öğelerden ve özgür biçim denemelerinden yararlandığı bu dönem üçüncü dönemi olarak adlandırılabilir (1960- 1970) Örneğin Yaylı Dördül'70 açık biçimlere yönelen bir çalışmadır. 1980'lerde minimalist tekniği ve kolaj yöntemini de içeren yapıtlar bestelemeye başlamış; 1990'dan beri, önceden uyguladığı radikal yöntemleri daha yalınlaştırmış ve her yapıta göre farklı materyal kullanmaya başlamıştır (İlyasoğlu, 2007: 95).

İlhan Usmanbaş "FL.-75" adlı solo yapıtını 1975 yılında yazmıştır. İlhan Usmanbaş'ın Prof. Mükerrer Berk'e (1917-1996) ithafen yazdığı solo yapıtın ilk seslendirilişi yine Prof. Mükerrer Berk tarafından aynı yıl yapılmıştır. Ayrıca bu eser 1975 yılı Devlet Konservatuvarı flüt bölümü mezuniyet sınavının zorunlu parçası olarak kabul edilmiştir. Usmanbaş'ın "Fl.-75" adlı yapıtını bestelerken, özgür ve açık bir biçimden yararlanarak ölçsüz bir yazım tekniği ortaya koyduğu görülür.

Yapboz hissi uyandıran eser keskin bir şekilde flütün parlak sesleriyle başlar. Flütün teknik kapasitesini gösteren parlak seslerin oluşumunu yatıştırıcı diller izler. Eserde martellato, legato ve portato gibi artikülasyonlar; ff, fff, p, pp, mp, f, crescendo, decresendo gibi nüanslar; kurbağa dili olarak bilinen flatterzunge süslemeleri kullanılmıştır (Kurtaslan, 2014: 164).

Besteci yapıtı kendi sözleriyle şu şekilde ifade eder;

Flüt solo için. Ölçü çizgisi olmadan salt değerlerle yazılmış, salt değerlerin küçük uzama ve kısaltmalarının getirdiği süreklilik kaymalarından yararlanan parça. Tam zıtlık

olarak hızlı (ama pp) otuzikiliklerin ve araya konan küçük aksanların belirginlikleri ile sürer. Bir başka zıtlık ögesi de, en başta incelerdeki aksanlı ff ve tekdüze geçidin sonda aynı ses alanında p ve dolce olarak gelmesidir. Parça içinde dörtlüklerin ve noktalı dörtlüklerin non legato anlatımına karşılık, sekizlik değerlerin inişli çıkışlı çizgilerinin alabildiğine legato ve dolce kullanılması, aranmış olan başka türlü bir zıtlık ögesidir (Köksal, Nemutlu, Şenürkmez, 2015: 264).

2. SOLO FLÜT İÇİN “FL.-75”İN FORM ANALİZİ

“Fl.-75”in aşağıda yer alan analizinde ise eser herhangi bir ölçü içermediğinden notaları ve yapıyı ifade etmek için dizeler sırasıyla numaralandırılmıştır. Analizde sayfa numaraları üzerinden gidilerek nota ve kesitlerin tespiti daha açık hale getirilmiştir. Eserin analizi yapılırken Usmanbaş’ın Raslamsal Müzik ve grafik notasyonun imkanlarını yer yer sonuna kadar, yer yerde seçerek kullandığı göz önüne alınmıştır. Ayrıca Usmanbaş’ın ses dünyası ve ses tercihleri, 12 ton müziğinin sunduğu ses dünyasından da etkilenmektedir. Buna göre bu eserde solo çalgı için yazılmış olmasının da etkisiyle, eserin kendine has kuralları ve düzenini bu imkanlar dahilinde yarattığını görürüz. Bu bağlamda eserin analizi sadece bir akıma bağlı dahilinde değil bütünsel bir bakış açısı benimsenerek yapılmıştır. Makalenin bu bölümünde kullanılan şekillerde İlhan Usmanbaş’ın kendi el yazısı notası tercih edilmiştir.

Eser, üçüncü oktavda yer alan dörtlük ve noktalı dörtlük notalar ve genelde büyük ikili ve küçük ikili aralıkları barındıran onaltılık pasajlar olmak üzere iki farklı karakteri ortaya koyar. Dörtlük notaların yer aldığı bölümlerde bestecinin genelde ff nüansını kullanması, otuzikilik pasajlarda ise pp nüansını kullanması bu karakterlerin özellikleri konusunda fikir vermektedir. Bu iki pasaj son kez tekrar edildiğinde, nüansların pasajlar üzerinden yer değiştirmesini karakterlere zıtlık katmak adına bir tavır olarak nitelendirebiliriz.

Şekil 1’de görüldüğü üzere, yapıt flütün 3. oktavındaki do- do diyez- re- mi bemol- mi seslerinden oluşan dörtlük ve noktalı dörtlük ritim ögesini barındıran bir bölümle başlar. Besteci bu kısımda bütün seslere atlamaksızın ff içerisinde aksanlar koyarak güçlü bir giriş yapar. Bu ses bölgesinin 2. dizekte yine 3. oktav fa ile, 3.dizekte ise 2. oktav si ve si bemol sesleri ile esnediği görülür. Bu esneme ve alt/üst sınırlar müziğin yapısı açısından da önemlidir. Bu 4 dizekten oluşan bölümde ikili ve üçlü aralıklar tercih edilmiştir. Eserin devamında yinelenen bu temada aynı aralıkların kullanıldığı görülür.

Şekil 1. Fl.-75 1. 2. 3. 4. Dizeler (İlhan Usmanbaş'ın kendi el yazısı).

Şekil 2'de görüldüğü üzere, 5. dizekte puandorg işaretinden sonra başlayan presto possible birinci karaktere tamamen zıt olarak pp nüansını içerir. Besteci bu kısımda ses bölgesini birinci oktavdan, flütün pes seslerinden seçmiştir. Birbirinden iki onaltılık sus dışında kopmayan otuzikilik notalardan oluşan, oldukça hızlı bir tempoda yazılan bu tema 11.dizeğe kadar devam eder. Bu bölümde aksanların üçlü ya da ikili gruplar halinde ardarda gelen notalara verildiği görülür. Bu gruplara bakacak olursak; la-si-si bemol, si-si bemol, mi-re-mi bemol notalarında aksanlar görebiliriz. Bu gruplarda yer alan aralık seçimlerinin küçük ikili ve büyük ikili olması, giriş temasında gördüğümüz aralıklarla benzerlik taşıması açısından oldukça dikkat çekicidir. Yalnızca 10. dizekte gördüğümüz mi bemol-la aralığı artık dörtlü aralık olarak vurgulanmıştır.



Şekil 2. Fl.-75 5. 6. 7. 8. Dizeler (İlhan Usmanbaş'ın kendi el yazısı).

11. dizek, 10. dizeğin sonunda otuzikilik susun üzerindeki puandorg işaretinin yarattığı sessizliğin ardından gelen ff do diyez sesiyle ani bir sıçrayış yapar. Hiçbir hazırlık ve taşıyıcı unsur olmadan gelen do diyez notası oldukça dikkat çekici ve vurucudur. Dördüncü oktavda yer alan do diyez sesi eserin en ince sesidir ve parçanın ilk zirvesini oluşturur. Bu nota aynı zamanda flütün de en ince seslerinden biridir.

11. dizekte do diyez ve si bemol notalarına bağlı olarak gelen çarpma notalar bir oktav aşağıda yazılmıştır. Çarpma notaları olan do ve la notasını do diyez ve si bemol notalarıyla aynı oktava alırsak do diyez-do bekar, si bemol-la aralıklarını elde ediyoruz. Bu aralıkların küçük ikili, büyük ikili, küçük ikili olarak sıralandığını görüyoruz.

12. dizek ilk 9 notayla bizi tekrar ilk temaya götürür. Aslında bu sadece bir alıntıdır çünkü dokuz notadan sonrası aynı gitmez ve bildik ses ve aralık tercihleri etrafında sekizlik bir ritim grubuyla giriş kısmını çeşitlendirir. Aynı zamanda bu sekizliklerde 11. dizekte gördüğümüz çarpma notaları kullanılarak yapılmış oktav hareketinin sekizlik ritmi içerisinde kullanıldığını görürüz. Şekil 3'te görüldüğü üzere 13. dizekte bu hamlenin göz önüne çıkması dikkat çekicidir. Kendi oktavında yürümesi gereken bu hattın kimi sesleri bir oktav yer değiştirmiştir; bu sebeple, bildik ses tercihlerinden sonra en çok bu aralıkların çevrimleri vardır

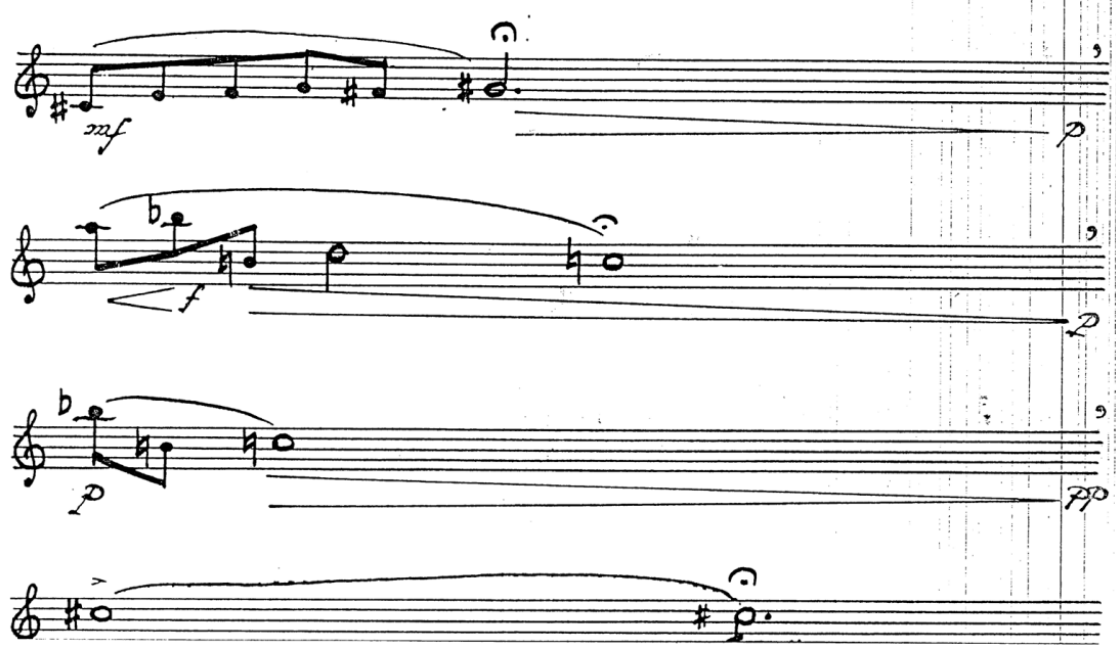
müzikte. Bu büyük atlama gerek “p, legato” tercihi yüzünden gerekse daha önce bahsettiğimiz hamleden ötürü, müziğin başındaki yapının çeşitlenmesi, yorumlanmasıdır. Parçada bir dizinin bu dizi kaç sesli olursa olsun bir veya birden fazla sesinin bir oktav yukarı veya aşağı aktarılması müziğin önemli bir parçası haline gelecektir.



Şekil 3. Fl.-75 13.Dizek (İlhan Usmanbaş'ın kendi el yazısı).

15. dizekteki son mi notasında aynı hamlenin devamını görüyoruz. Bir oktav yukarda olması gerekirken bir oktav aşağıda kullanılmış olan bu mi sesi, bu hamlenin özelden genele yayıldığını görebiliriz. Bu dizeği takiben 17. ve 18. dizekte gördüğümüz oktav hareketleri bestecinin bu tavrını destekler niteliktedir.

18. dizekte tekrar başlayan ve 21. dizeğe kadar süren sekizlik grupta benzer tavırdan örnekler görüyoruz. Presto possible bölümüne tekrar bağlanmadan önce besteci bize sekizlik küçük gruplar ve puandorg notalardan oluşan bir kurgu sunar. Şekil 4'te görüldüğü üzere 21. dizekte başlayan bu kurgunun şu şekilde geliştiğini görmekteyiz: Beş sekizlik nota ile başlayan büyük bir harekettten sonra ikilik puandorg notası, üç tane sekizlik notadan sonra ikilik bir nota ve birlik puandorg notası, iki sekizlik notadan sonra ise puandorg işareti konmamış birlik nota. Bu şekilde incelediğimizde bir taraf zaman olarak uzarken diğer sekizliklerin giderek kaybolduğu iki farklı taraf görürüz. Bu iki tarafın farklı hareketi ve ısrarı 24. dizekte aynı notada buluşup bir bağ içinde aynı düzlemde sonlanır. Bu arada besteci yapıtında bir anahtar niteliği taşıyan küçük ikili ve büyük ikili aralıklarını bu sekizlik gruplarda da kullanmaya devam etmektedir.



Şekil 4. Fl.-75 21. 22. 23. 24. Dizeler (İlhan Usmanbaş'ın kendi el yazısı).

Şekil 5'te görüldüğü üzere 25.dizekte ikinci defa gelen presto possibile kısmının puandorg işaretli notalarla kesitler haline dönüştüğünü görürüz. İlk iki puandorg notasında yine la si bemol vurgusu dikkat çekicidir. Ayrıca puandorg notası ve ondan bir önceki notadaki ilişkiye baktığımızda eserde birçok kez karşımıza çıkan küçük ikili ve büyük ikili hakimiyetini görüyoruz. Besteci ilk presto possibile kısımda ses bölgesi olarak flütün birinci oktavını kullanmış ancak ikinci gelişte benzer sesleri ve hareketleri flütün ikinci oktavından sergilemeyi tercih etmiştir. Ayrıca yine ilk presto possibile kısmında yukarıda sözü geçen la si ve si bemol sesleriyle yapılan ses bölgesini esnetme çabasının ikinci kısımda bir oktav yukarıdan devam ettiğini görmekteyiz.



Şekil 5. Fl.-75 25. ve 26. Dizeler (İlhan Usmanbaş'ın kendi el yazısı).

Sonuçta bu çaba 25. ve 28. dizelerdeki do diyez seslerine ulaşarak ikinci bir zirve yapmıştır denilebilir.

Dördüncü sayfada yer alan puandorg işaretli notaları incelediğimizde fa diyez-re aralığı hariç bütün aralıkların küçük ikili olduğunu, bu bölümde de parçanın genelinde sıkça rastladığımız çekirdek fikre sadık kalındığını görmekteyiz.

Şekil 6'da görüldüğü üzere 33. dizek fa diyez-fa-re-do diyez ile başlar. Bu başlangıç 32. dizeğin son dört notasının tekrarı olmaktadır. Bu noktada bestecinin bir önceki sayfanın sonunda bu notaları kullanarak yeni müziğe hazırlayıcı bir unsur oluşturmaktadır. Aynı zamanda ilk altı notaya baktığımızda bestecinin eserin ilk girişindeki kesitten oktav farkı dışında birebir aynı seslerle bir alıntı yaptığını tespit ederiz. Bu kısımda eserde daha önce kullanılmamış aralık tercihlerine rastlamaktayız. Daha önceki sayfalarda bestecinin eğilimi ikili ve üçlü aralıklar üzerine iken, bu sayfada dörtlü ve beşli aralıkları da tercih ettiğini görüyoruz. Örneklemek gerekirse besteci 33. ve 34. Dizekte do-fa diyez (artık dörtlü) 35. dizek re-la bemol (eksik beşli) mi bekar-la bekar (tam dörtlü) ve 36. dizekte mi bemol-si bekar (artık beşli) ve do-fa diyez (artık dörtlü) seslerini kullanmıştır. Besteci 37. dizekte tekrar la si ve si bemol seslerindeki ısrarını sürdürür. Bu dizekte ayrıca daha önceki kullanımlardan farklı olarak la sesini son gelişinde çarpma olarak karşımıza çıkartır.



Şekil 6. Fl.-75 33. 34. 35. 36. Dizeler (İlhan Usmanbaş'ın kendi el yazısı).

Son tempo değişikliğinin yapıldığı 38. dizikle birlikte başlayan kısım bir süredir flütün birinci oktavında seyreden müziği tiz seslerden oluşan son kesite taşır. Bu kesitte defalarca

gelecek olan la bemol la sesleriyle sınırlandırılmış üst sınır bir defaya mahsus olmak üzere si bemol sesi ile esnetilir. Ritmik olarak uzun seslerden oluşan bu kesit 42. dizekte gelen sekizlik notalar ve bildiğimiz aralık tercihleriyle birinci oktavdaki si sesine bağlanır. Bu si sesinde uzun süreli durulması müzikte bir bitiş hissi yaratsa da son si sesinde başlayan ppp nüansını fff çıkarması ve bağlı si sesinin son üç vuruşunu kurbağa dili ile desteklemesi bunun bir yanığı olduğunu ortaya koyar. Bestecinin tercihi yine otuzikilik notaların fff nüansında aksanlarla güçlendirildiği güçlü ve şaşırtıcı bir final olacaktır.

3. UYGULANABİLECEK TEKNİK ÇALIŞMA YÖNTEMLERİ

İlhan Usmanbaş'ın bu yapıtının çalışma yöntemleri araştırılırken kullanılan etütler ve egzersizler için, şekillerde orijinal notalardan yararlanılmıştır. İzlenecek yöntemler oluşturulurken flüt repertuarının önemli egzersiz ve etütlerin tümü taranıp içlerinden eseri teknik ve ton açısından daha ileri taşıyacak bölümler seçilmiş ve icracının bilgisine sunulmuştur. Usmanbaş'ın bu eserini çalışırken iki ana karakterde inceleyebiliriz; Girişte başlayan üçüncü oktavda dörtlük notalarla gelen forte ve aksanlı grup ve benzer gelen pasajlar ilk karakteri oluşturur. Öncelikle bu bölümü çalışmadan önce güçlü bir ton elde etmek için tiz seslerde uzun ses çalışmaları yapılmalıdır. Daha sonra aynı sesler aksanlı bir şekilde çalışılmalıdır. Eserde bu ve buna benzer pasajları çalışırken bestecinin istediği ff nüansı dikkate alınmalıdır. Bu nüans içerisinde istenilen aksanlarla birlikte, üçüncü oktavda gelen seslerin entonasyonuna çok dikkat edilmeli, çalışırken akort aleti ile notaların doğruluğu kontrol edilmelidir. Bu pasajın tümündeki notalarda istenilen ff aksanları yaparken tizleşmemeye özen gösterilmelidir.

Birinci sayfanın beşinci dizeğinde başlayan ikinci sayfanın ikinci dizeğine kadar devam eden ve daha sonra dördüncü sayfada tekrar eden otuzikilik pasajlar eserin ikinci karakterini oluşturmaktadır. Genelde staccato çalınması istenen bu pasajda notalar pp nüansında çalınmalı, arada gelen aksanlı notalar gözden kaçırılmamalıdır. Bu pasajda yer alan otuzikilik notalarda kullanılan çift dillerin net duyulması için kromatik dil çalışmaları tavsiye edilir. Ayrıca pasajı küçük bölümlere ayırarak, seslere değişik ritim çalışmaları eklenerek sesler ve parmak pozisyonları pekiştirilir. Pasajda eşitlik sağlanması açısından bu ritim çalışması büyük önem taşır. Ayrıca Şekil 7'de görüldüğü üzere Peter-Lucas Graf 20 Basic Studies for Flautists adlı kitaptan 36-37-38. sayfalardaki 15 numaralı egzersizin çalışılması önerilir. Özellikle egzersizin c, d, e, f, g, h, i, k bölümleri staccato ve marcato notaların pekiştirilmesi açısından önemlidir.

c **Staccato**

d **Marcato**

e **ca. 60** (détaché) **f** K K K (détaché)
2.x 8va

g T T T T T T

h K K K K K K

i T K T T K T

k T K T K

Şekil 1. Peter-Lucas Graf 20 Basic Studies for Flautists No:15 (B. Schott's Söhne).

Bu çalışmalara ihtiyaç duyulduğu takdirde Şekil 8'de görüldüğü üzere *Marcel Moyse Vingt Cinq Etudes Melodiques* adlı kitaptan 18 numaralı etüdün 1. ve 2.varyasyonu eklenebilir. Bu egzersizler hem çift dil hem de tek dil olarak çalışılabilir.

Allegro moderato

1: Variazione

Allegro moderato

2: Variazione

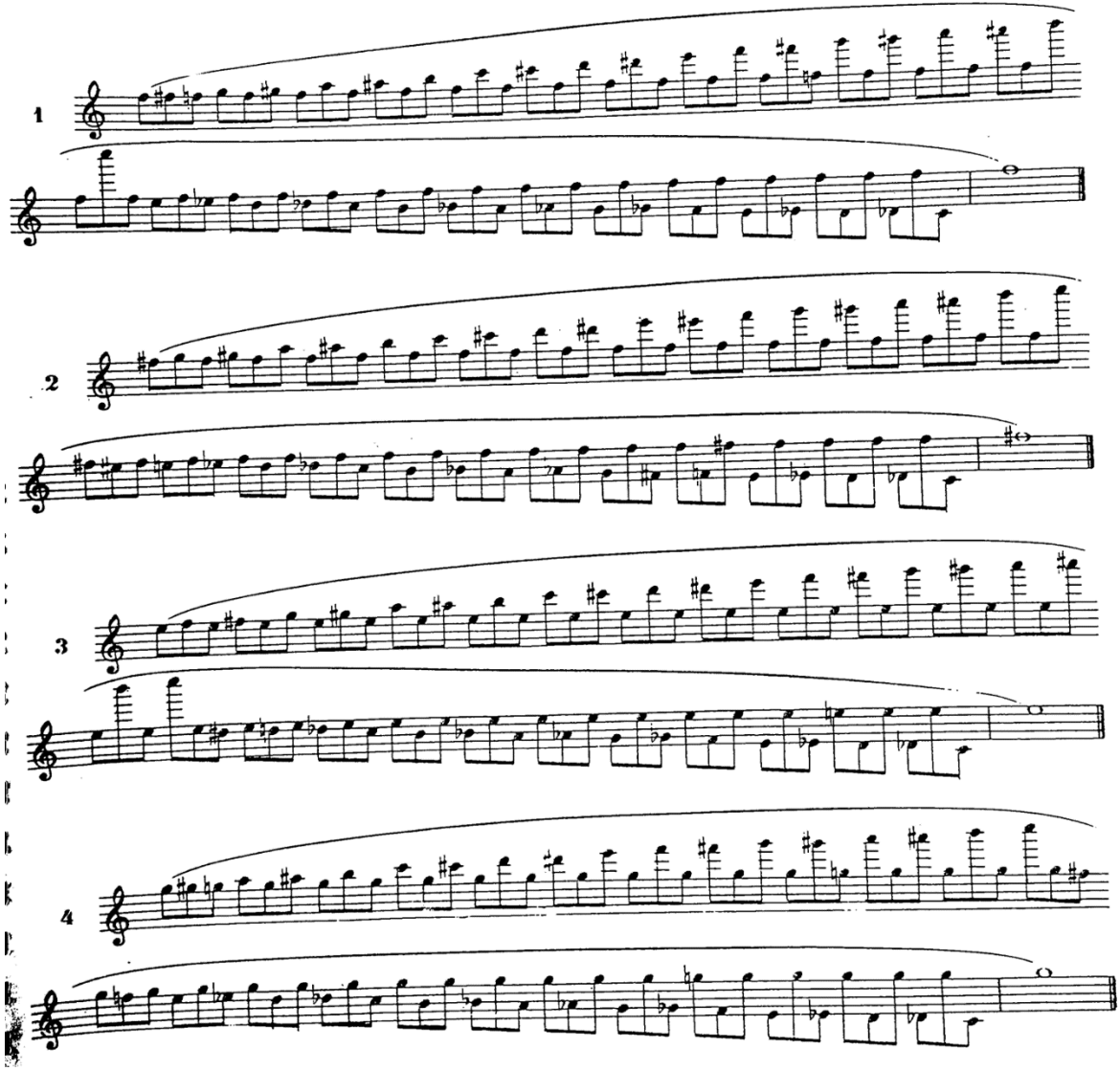
simile

simile

A. L. 18,026

Şekil 2. Marcel Moyse Vingt Cinq Etudes Melodiques No:18 (Alphonse Leduc & C.).

Bu iki ana karakterin yanısıra bir geçiş karakteri olarak adlandırabileceğimiz bağlı sekizlik pasajlar 13. 19. ve 20. satırlarda yer alır. Diğer iki pasajda birbirine yakın sesler kullanan besteci bu pasajda tamamen geniş aralıklara yer vermiş ve sesleri bağlı olarak kullanmıştır. Bu pasajda dikkat edilmesi gereken en önemli nokta geniş aralıklarda ton kalitesinin bozulmaması bütün geçişlerin kontrollü bir şekilde *p* nüansı içerisinde yapılmasıdır. Şekil 9'da görüldüğü üzere *Marcel Moyse'un De La Sonorité* adlı kitabından 16. sayfadaki ve takip eden egzersizleri yapmak fayda sağlayacaktır.



Şekil 3. Marcel Moyse'un De La Sonorit  s.16 (Alphonse Leduc & C.).

Ayrıca Şekil 10'da görüldüğü üzere *Marcel Moyse Mechanisme-Chromaticism* adlı kitapta yer alan 22. sayfadaki 1 ve 7 numara arasındaki egzersizler bu tip pasajları rahat uygulamak adına fayda sağlayacaktır.

A. L. 17395

Şekil 4. Marcel Moyse Mecanisme-Chromaticism s.22 (Alphonse Leduc & C.)

Bu egzersiz ve etütlerin yanısıra hızlı pasajlardaki otuzikilik notalar çeşitli ritim grupları oluşturularak çalışılmalıdır. Noktalı otuzikilik ve altmışdörtlük şeklinde ikili gruplar halinde bölünebilir. Aynı gruplar ritim tersine çevrilerek altmışdörtlük ve noktalı otuzikilik şeklinde farklı tempolarda uygulanmalıdır.

3. SONUÇ

Bu çalışmada öncelikle çok geniş bir eser çeşitliliğine sahip flüt repertuarında Türk bestecilerin eserlerine de yer verilmesi gerekliliğinin önemi vurgulanmıştır. Aynı zamanda repertuardaki Türk bestecilerin eserlerinin analiz açısından kaynak eksikliğinin giderilmesine katkıda bulunmak amaçlanmıştır. Bu fikirden yola çıkılarak İlhan Usmanbaş Fl.-75 adlı eserinin derinlemesine analizi yapılmıştır. Flüt sanatçılarının çağdaş Türk müziği bestecilerinin yapıtlarına kendi repertuarlarında özellikle yer vermeleri çağdaş müziğimizin tanıtılmasında büyük önem taşımaktadır. İlhan Usmanbaş'ın bu yapıtında ton, nüans, artikülasyon, teknik zorluklar gözönüne alınarak çalışılmalı ve solo eser özelliği taşıdığı unutulmamalıdır.

Çalışmada sonuç olarak yapıtı incelerken belirtilen teknik zorlukların nasıl çözülebileceği, yapıtı çalışırken yorumcuların karşılaşma olasılığı olan problemlerin aşılmasına yardımcı olacak çalışma önerilerine yer verilmiştir. Bu yapıtı seslendirecek olan yorumculara hem besteciye hem de yapıtı daha iyi tanımasını sağlayacak bilgileri sunmak, farklı bir bakış açısı kazanmalarına olanak yaratmak ve ayrıntılı bir kaynak oluşturmak amaçlanmıştır.

KAYNAKÇA

Aktüze, İ. (2007). *Müziği Okumak*. İkinci Baskı, 5. Cilt, İstanbul: Pan Yayıncılık.

Boran, İ., Yıldız Şenürkmez, K. (2010). *Kültürel Tarih Işığında Çoksesli Batı Müziği*. İkinci Baskı, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Graf, P. L. (1991). *Check-up, 20 Basic Studies For Flautists*. B. Schott's Söhne, Mainz, 33-36.

İlyasoğlu, E. (2007). *71 Türk Bestecisi*. Birinci Baskı, İstanbul: Pan Yayıncılık.

Köksal, A., Nemutlu, M., Yıldız Şenürkmez, K. (2015). *Perpetuum Mobile İlhan Usmanbaş'ın Yapıtı*, Birinci Baskı, İstanbul: Pan Yayıncılık.

Kurtaslan, H. (2014). Determination and analysis of the recorded flute works of turkish composers (Türk bestecilerinin kayıtları yapılan flüt eserlerinin tespiti ve incelenmesi). *The Journal of Academic Social Science Studies*, 27, 155-170 https://www.jasstudies.com/Makaleler/1879889130_11-%20Yrd.%20Do%C3%A7.%20Dr.%20Hazar%20KURTASLAN.pdf, Erişim Tarihi: 20.01.2018.

Moyse, M. (1928). *Mecanisme-Chromatisme pour Flute*. Paris: Alphonse Leduc & C., 22.

Moyse, M. (1932). *Vinght Cinq Etudes Melodiques, 25 Melodious Studies*. Paris: Alphonse Leduc & C., 16.

Moyse, M. (1934). *De la Sonorité, Art Et Technique*. Paris: Alphonse Leduc & C., 16.

Usmanbaş, İ. (1971). "Yapıtlarım ve Öyküleri", *Orkestra*, 103, Ekim: 8-26.