
İLHAN USMANBAŞ'IN VİYOLONSEL-PİYANO ESERLERİNİN ÖZELLİKLERİ¹**Characteristics of İlhan Usmanbaş's Violoncello-Piano Works****Barış AYGÜN *****Doç. Muzaffer Özgü BULUT ****

ÖZ

Makalenin kapsamında İlhan Usmanbaş'ın viyolonsel ve piyano ikilisi için bestelediği dört eser yer almaktadır. Araştırmanın amacı eserlerin önemini, ilişkilendirildikleri akımların ve tekniklerin ilkelerinin kullanım şeklini, konservatuvar ve enstitü müfredatlarında yer alabilecekleri aşamaları ve icralarında dikkat edilmesi gereken hususları ortaya koymaktır. Araştırma verileri kaynak taramasıyla ve uzmanlarla görüşmeler ve yazışmalar yoluyla toplanmıştır. Uzman grubunda besteci/teorisyenler ile eserleri besteci ile çalışarak seslendirmiş bir viyolonsel sanatçısı yer almaktadır. Makalenin giriş bölümünde kısaca konu ile ilgili diğer kaynaklara, bestecinin söz konusu dört eseri bestelediği dönemlere ve kullandığı besteleme tekniklerine değinilmiştir. Bulgularda her bir eserin formu, teknik ve müzikal içeriği ve çalışma süreci ilgili uzman fikirleri detaylı olarak paylaşılmıştır ve amaç cümlesindeki sıralamaya göre yorumlanmıştır. Araştırmanın sonucunda söz konusu eserlerin her birinin türünün ilk örneklerinden olduğu, bir arada geniş perspektifli bir albüm repertuarı oluşturdukları, her birinde özgün tekniklerin varlığı ve viyolonsel müfredatlarında lise son sınıftan, lisans ve yüksek lisansa kadar geniş bir kapsamda değerlendirilebilecekleri saptanmıştır.

Anahtar Sözcükler: Usmanbaş, Viyolonsel, Raslamsal Müzik, Dörtlü Armoni, On iki Ton.

ABSTRACT

The scope of the article includes four works composed by İlhan Usmanbaş for the cello and piano duo. The aim of the research is to reveal the importance of the works, the way of using the principles of the movements and techniques they are associated with, the stages they can be included in the curriculum of the conservatory and institute, and the issues that need to be considered in their performance. Research data were collected through literature review and interviews and correspondence with experts. The expert group includes composers / theorists and a cello artist who has performed his works by working with the composer. In the introduction part of the article, literature directly related to the subject, the periods in which the composer composed the four works in question and the composition techniques he used were briefly mentioned. In the findings, all the expert statements about form, technical and musical content of each work are given and interpreted in correspondance with the purpose statement. As a result of the research, it has been determined that each of the works in question is one of the first examples of its era or kind, unique techniques exist in each of them, that together they form a repertoire of wide perspective and that they can be functional in a wide range within the cello curriculum from high school to undergraduate and graduate levels.

Keywords: Usmanbaş, Cello Works, Aleatoric music, Fourth Based Harmony, Dodecaphony.

¹ Bu makale Barış AYGÜN'ün Doç. Muzaffer Özgü BULUT danışmanlığında Ondokuz Mayıs Üniversitesi Yüksek Lisans Enstitüsü Müzik Anasanat Dalı bünyesinde Müzikte Yorumculuk Yüksek Lisans programı kapsamında gerçekleştirdiği "İlhan Usmanbaş'ın Viyolonsel Eserlerinin Özellikleri" başlıklı tez çalışması temelinde kaleme alınmıştır.

Araştırma Makalesi/Research Article Geliş Tarihi/Received Date: 04.04.2021 **Kabul Tarihi/Accepted Date:** 04.05.2021

* **Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** Antalya Devlet Senfoni Orkestrası Viyolonsel Sanatçısı, barisaygun@hotmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-8581-5732>

** Doç. Dr., Omü Devlet Konservatuvarı Öğretim Üyesi, ozozgubulut@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0003-1041-9385>

Extended Abstract

İlhan Usmanbaş composed four cello and piano duets that are *Cello and Music for Piano No.1 and No.2* (1951) and *Raslamsal Vc-Pf I-II* (1968). The aim of the study is to determine the characteristics of these duets. Accordingly, data were collected on the duets' significant properties, composition techniques and flows that they are related with, their value within violoncello education programs, practice and performance clues and sheet music resources through literature review, analysis, and detailed interviews with some experts. In the expert group, there are composer-scholars who are knowledgeable about the compositional details and a cellist-scholar who has recorded the duets in contact with the composer. Within the scope of the article, brief information was given about the works of Usmanbaş and the Twelve-Tone Technique, İlerici's Dörtlü (Fourth Based) Harmony, Indeterminate (Aleatoric) Music with which the works were associated. The findings and comments regarding each work were shared under separate headings and the common features of the works were revealed.

"Music for Cello and Piano No.1" is İlhan Usmanbaş's first twelve-tone work and the third piece in the historical order among the works written by Turkish Composers for cello and piano. This work of Usmanbaş, which coincides with the beginning of the 1950s, documents the title of "The Pioneer of Fifties Modernism in Turkey" attributed to him. When the list of twelve-tone works given under the title of "list of dodecaphonic and_serial compositions" in Wikipedia is examined, the work may be one of the first twelve tone samples written for cello and piano duo in the World. The work, with its 7-minute duration and its traceable structure as seen in its analysis, may be suitable for performing a narrative concert on the use of ten atonal music and twelve tones.

This work, which is the fourth piece of the Cello and Piano duet repertoire of Turkish Composers, may be the first example to use the maqam sequence based on the Dörtlü (The Fourth Based) Harmony in this setting. It is possible that the eagerness to get to know the maqam scales and different harmonic approaches motivated the performer who performed the piece in America just a year later.

Usmanbaş's *Raslamsal Vc / Pf-1, 2* works are the ninth and tenth works in history that are composed by Turkish composers for the cello-piano duo. These works are probably among the first examples of the indeterminate music cello repertoire worldwide. They were performed in Turkey by a foreign group 25 years after being composed. This fact is a sign of the local performers' approach to new music and taking risks. On the other hand, Usmanbaş's choice to include the performers' momentary decisions to his composition is a reflection of his pioneering stance since Fifties Modernism.

Bu makalede İlhan Usmanbaş'ın viyolonsel ve piyano ikilisi için bestelediği *Viyolonsel ile Piyano İçin Müzik No.1 ve No.2* (1951) ve *Raslamsal Vc-Pf I-II* (1968) adlarını taşıyan dört piyano-viyolonsel düetinin konu edilmekte, diğer bestecilere kıyasla çok sayıda viyolonsel eseri bulunan İlhan Usmanbaş'ın viyolonsel yazısıyla² ilgili bilgi toplamak, söz konusu eserlerin bilinirliğini artırmak ve notalarına ulaşılmasını mümkün kılmak, haklarında detaylı bilgi vermek ve repertuvarlar ile eğitim programlarında yer almalarına zemin hazırlamak amaçlanmaktadır. Bu amaç doğrultusunda “İlhan Usmanbaş'ın viyolonsel-piyano düetlerinin özelliklerini belirleme” problemi özelinde şu sorulara yanıt aranmaktadır: Eserlerin önemi nedir? Eserlerin ilişkilendirildiği akımların ilkeleri nasıl kullanılmıştır? Eserlere konservatuvar ve enstitü müfredatlarının hangi aşamalarında yer verilebilir? Eserleri icra etmek için nasıl çalışılmalı, icrada nelere dikkat edilmelidir? Eserlerin notasına nasıl ulaşılabilir? Araştırmanın verileri, kaynak taraması, eser analizi ve viyolonsel sanatçılarıyla ve bazı besteciler ile detaylı görüşmeler yoluyla toplanmıştır. Uzman grubunda çalışma kapsamındaki eserlerde kullanılan besteleme teknikleri üzerinde bilgi sahibi akademisyen sanatçılar³ ile eserleri besteci ile yürüttüğü bire bir çalışmalar ışığında kaydeden bir akademisyen viyolonsel sanatçısı⁴ yer almaktadır. Araştırma bulgularının özellikle bu eserleri ya da Usmanbaş müziğini seslendirecek performansçıların, eğitim programlarına alacak öğretim elemanlarının ve Usmanbaş müziği, Rastlamsal Müzik, Dörtlü Armoni ve On İki Ton Tekniği ile ilgili çalışmalar yapan müzikolog, besteci, akademisyen ve ilgililer için aydınlatıcı ve yol gösterici olacağı düşünülmektedir. Makale kapsamında Usmanbaş'ın söz konusu eserleri ve eserlerin ilişkilendirildiği On İki Ton Tekniği, Dörtlü Armoni ve Rastlamsal Müzik ve araştırmanın yöntemi ile ilgili kısa bilgi verildikten her bir esere ilişkin bulgular ve yorum ayrı başlıklar altında paylaşılmıştır. Sonuçlar başlığı altında eserlerin saptanan ortak özellikleri ortaya konmuştur.

Usmanbaş eserlerini bir alt başlık olarak ele alan ilk yayın, Akarsu'nun *Türk Bestecilerinin Viyolonsel Eserleri* (2008) adlı çalışmasıdır. Çalışmada *Viyolonsel ile Piyano İçin Müzik No.1 ve No.2* ile ilgili kısa bilgi yer almaktadır (69). Usmanbaş'ın öğrencileri Köksal, Nematlı ve Şenürkmez'in bestecinin müziğini ve yaşam öyküsünü konu alan *Perpetuum Mobile* (2015) adlı kitabında, eserlerinin birçoğu ile ilgili bestecinin kendi kaleminden bilgi yer almaktadır. Bu kapsamdaki viyolonsel-piyano düetleri ilgili bilgiye bulgular kısmında, her bir çalışmaya ilişkin verilerin öncesinde yer verilmiştir. Nazlıaka ve Turan'ın *Cumhuriyet'ten Günümüze Çello İçin Eser Yazmış Türk Besteciler ve Eserleri* (2017) adlı kitabında da bu makale kapsamındaki tüm eserlerle ilgili kısa bilgi yer almaktadır.

Viyolonsel ile Piyano için Müzik No.1(1951) ve Viyolonsel ile Piyano için Müzik No.2 (1951), İlhan Usmanbaş'ın otuzlarına girdiği yıllarda, viyolonsel için bestelediği ilk yapıtlardır. Eserlerden birincisi ilk kez, bestelenişinden 30 yıl sonra (1981'de); ikincisi ise 1952'de seslendirilmiştir. 1950'de on iki ton müziğini ilk defa radyodan dinleyen Usmanbaş, o dönemde, Schönberg'in öğrencisi Leibowitz'in “Schönberg Okulu”⁵ ve “On İki Ses Müziği”⁶ konulu yayınlarını okumuş ve çağdaş müzik sanatı üzerine eleştiriler getiren bu yazılardan çok

² Bestecinin diğer viyolonsel eserleri arasında *Partita Per Violoncello Solo* (1985), *Viyolonsel İçin Müzik '94* (1994), *Viyolonsel İçin Müzik '97* (1997) adlı üç tane solo viyolonsel eseri; *Klarinet ile Viyolonsel için Üç Parça* (1956) ve *Keman ile Viyolonsel için İki Parça* (1960) ve *İki Viyolonsel için Müzik '99* (1999) düetleri ve *İşte, Sevgili Viyolonsellerimiz!* (1999) adındaki viyolonsel grubu ve orkestra için eser yer almaktadır.

³ Dr. Eren Arın, Dr. Bahadır Tutu, Orkestra Şefi Mürsel Yavuz

⁴ Viyolonsel Sanatçısı Dr. Öğretim Üyesi Dilbağ Tokay

⁵ Schoenberg *et son école : l'étape contemporaine du langage musical*, Paris, Janin, 1947.

⁶ *Qu'est-ce que la musique de douze sons ? Le Concerto pour neuf instruments op. 24, d'Anton Webern, Liège, Éd. Dynamo, 1948.*

etkilenmiştir (Usmanbaş, 2010; Aydın, 2010, s. 34). 1951'de bir yandan on iki ton besteleme tekniği ile yakından ilgilenirken diğer yandan Kemal İlerici ile Türk Müziği makam ve armonisi çalışan Usmanbaş, aynı yıl ilki on iki ton sisteminde, ikincisi Kemal İlerici sisteminde olmak üzere bu iki eseri bestelemiştir. Bir yıl sonra da yakın arkadaşı Ertuğrul Oğuz Fırat'ın şiirleri üzerine bestelediği *Üç Müzikli Şiir* (1952) ve *Viyolonsel ile Piyano için Müzik No. 1*, Usmanbaş'ın on iki-ton tekniğini tam olarak uyguladığı ilk yapıtlardır, (Köksal ve diğerleri, 2015, s. 17).

Usmanbaş 1967-68 yıllarında birbirinden belirli oranda bağımsız sayılabilecek partilerden oluşan bir dizi rastlamsal müzik bestelemiştir. Bu çerçevede bestelenen Raslamsal I, II, III'te (1967) trompet, piyano, viyola ve kontrbas Raslamsal IV, V, VI'da (1968) alto saksafon, vibrafon, kontrbas ve vurmaları yer almaktadır (Say, 2005, s. 359). Solo piyano, 8 viyolonsel ve 4 kontrbas için (1968), Raslamsallar'ın arasında seslendirmesi en zor olanıdır. 21 çalgı için tema ve çeşitlemelerden oluşan *Bale İçin Müzik* (1968), rastlamsal öğelerle kesin ritimlerden oluşur ve Cenevre bale yarışması için bestelenmiştir (Aydın, 2010, s. 65). Bestecinin 1968'de bestelediği *Raslamsal Vc-Pf I-II* de aynı dönem eserleridir. Bu eserler bestelenişlerinden 25 yıl sonra Ankara'da seslendirilmişlerdir (Köksal ve diğerleri, 2015, s. 302).

On İki Ton Müziği

Dodekafonik Müzik olarak da adlandırılan On İki Ton Sistemi bestecilere sesleri organize etmek için bir yöntem sunmaktadır. Bir eksen sesinin (karar sesi) vurgulanmış olduğu tonal sistemden farklı olarak besteci, kromatik dizideki on iki sesi herhangi bir sıra ile düzenleyebilir ve buna çeşitli ritimler uygulayarak melodi haline getirebilir (Özçelik, 2001, s. 10).

Yirminci yüzyıl müzik tarihinde devrimci etkilere sahip olan atonal müziğin en önemli temsilcilerinden biri olan Schoenberg (İlim, F. 2018, s. 174), On İki Ton Sisteminin yaratıcısıdır. 12 ton (12 nota) sistemi üstüne çalışmalarını 1920-1923 yılları arasında sonuçlandırmıştır. Schoenberg'in tanımlayıcı ilkelerinden bazılarını kısaca ele alalım. (Bu kurallar belki on iki ton bestecisinin uygulaması gereken metodolojik idealler olarak anlaşılır; Schoenberg'de bile nadiren katı bir şekilde gözlemlenmektedir.) Bir müzik parçasının perde yapısı, kromatik skalanın on iki tonunun (piyano klavyesindeki herhangi bir oktavdaki on iki perde) belirli bir sıralamasına dayandırılır ve bu sıralama -aynı tonal bir çalışmadaki gam anlayışında olduğu gibi- çalışmanın perde yapısı için temel düzenleme ve birleştirme ilkesinin yerini tutar. On iki tonlu sistemin en önemli kuralları arasındaki "sürekli dolaşım" adı verilen kurala göre, "herhangi bir ton tekrarlanmadan önce diğer on bir ton duyulmalıdır," çünkü, Schoenberg'in gözlemine göre, "bir tona erken tekrarla verilen vurgu, onu bir tonik mertebesine yükseltebilir" (Raffman, 2003, s. 70). Bu kısıtlamalar dahilinde, bir dizi değişken kompozisyon özgürlüğüne izin verir. Örneğin, çevrim, ters seri ya da ters serinin çevrimi kullanılabilir ve seri herhangi bir perdede başlamak üzere transpoze edilebilir. Seri yatay olarak melodide veya dikey olarak akorlar oluşturmak için kullanılabilir ve farklı kontrapuntal seslere dağıtılabilir. Ayrıca, bir oktav denkliği ilkesi geçerlidir: Serideki perde sırası korunduğu sürece, herhangi bir perde herhangi bir oktavda çalınabilir (Raffman, 2003, s. 70).

Bu sistemle atonal müzik belli bir disipline kavuşur. Schoenberg'in bu tekniğe ilk olarak yer veren yapıtı *Beş Piyano Parçası*, op.23 (1920-1923) idi. Bundan sonraki yapıtlarında birkaç tonal eser vermekle beraber on iki ton tekniğini kullandı. Aynı yıllarda Josef Matthias Hauer (1883-1959) adlı Avusturyalı bir besteci de aynı sistem üzerinde çalışmaktaydı. Besteci bu dizileri kullandığı metodunda 479.001.000 olası kombinasyon hesaplamış (Karabey, 2018, s. 9).

Dörtlü Armoni

Kemal İlerici, Batı müziği eğitimi görmüş Türk besteciler arasında Türk Müziği'ni de iyi bilen besteciler arasındadır. İlerici, halk müziğinin ve Klasik Türk Müziğinin hemen bütün örneklerini tek tek elden geçirerek, çeşitli açılardan incelemiş, müziğin bünyesine uygun yeni bir armoni sistemi yaratmıştır (Özsan, 1986). Makamsal müziğin ayrı bir armoni sanatına sahip olması gerektiğini ilk defa Kemal İlerici'nin dile getirmiş ve "Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi" kitabında Dörtlü Armoni'yi çok detaylı bir şekilde anlatmıştır (Tutu ve Tutu 1999). İlerici, böyle bir armoni sistemi önermesine neden ihtiyaç duyduğunu şu sözlerle açıklamaktadır:

"Biz, yetersiz bulduğumuz eski anlatış biçimlerini bir kenara iterek, müziğimizin dokusundan, iç yapısını, yapıtlar üzerindeki derin incelemelerle ortaya çıkarmış bulunuyoruz. Dün şöyle idi, yarın böyle olabilir diye, geleceği gösteren yollar da çizmekteyiz. Bir besteci adayı için yapılacak iş, müzik dil örgümüne uygun bir dil kazanmaktır. Bu da ölçülerimizin yardımı ile ve müzik biçimlerimize uygun, bütün kurabilecek bir kolaylık içinde dizilerimizi işleyebilmekle olur. Bu da ilk önce, yaşama gücü olan, yararlanabileceği dizilerin neler olduğunu; yararlanabilmek için de bunların nasıl işleneceğini gereği gibi, öğrenmelerine bağlı kalmaktır," (İlerici, 1981, s. 1; Özdemir, 2017, s. 3).

İlerici bu kitabında; Hüseyini, Rast, Kürdi, Buselik, Hicaz, Segâh, Karcığâr, Arazbar, Suzinak, Saba, Hüzzam, Nikriz, Dilkeşhaveran, Eviç, Pençgâh-ı Zaid, Yegâh, Saba, Ferahnak, Nişabur, Nev'eser, Çargâh, Bestenigâr, Uşşak olmak üzere yirmi üç makama yer vermiştir (Yalçın, 2012, s. 225).

Bestecinin 1944 yılında ortaya çıkardığı, "*Dörtlü armoni*" adını koyduğu bu sistem, oktavı 53 koma olarak alan mikrotonal (ara-perdelere dayalı) çokseslilik tekniğidir. İlerici neredeyse tüm eserlerini üzerinde uzun yıllar boyu araştırmalarda bulunduğu Makamsal Türk Müziği sistemi ile -ona dayanarak oluşturduğu- bu sistemi kullanarak yazmıştır (Turan, 2019, s. 56). Ancak armoni kitabının hemen bugünkü şeklini almadığını, çeşitli süreçlerden geçtiğini de ayrıca açıklamıştır. 1943-44 yılından itibaren etkin olan bu görüşü, Ankara Devlet Konservatuvarı'ndaki öğrencilik yıllarından 1946 yılındaki öğretmenliğine ve kitabının ilk biçimi olan 1964'teki haline kadar uzanmaktadır (Bayraktarkatal, 2020, s. 350).

Dörtlü Armoni, Batı müziğinde dizinin seslerinin "tonik" ve "çeken" ya da "durucu" ve "yürüyücü" tabir edilen karakterlerinin Hüseyini makamının doğasına uygun şekilde uyarlanması suretiyle temel bulmuştur. Buna göre tonik özelliğindeki "durucu akor" dizinin durucu sesleri (Hüseyini'de I., IV., V. dereceler); "yürüyücü akor" ise dizinin yürüyücü seslerini üst üste yazarak oluşturulurken Batı müziğinde V. derece olan dominant akor Hüseyini'de III. Derecede; yine Batı'da IV. Derece olan subdominant akor ise Hüseyini'de VI. Derecede tanımlanmış, akorların çevrimleri, akorlar ve çevrimler arası bağlantı kuralları detaylarıyla açıklanmıştır (Özdemir, 2017, s. 3-6).

Rastlamsal Müzik

"Rastlamsallık/raslamsallık/raslantisallık" (indeterminacy) kavramı, genel olarak, yapıtın icrası sırasında yorumcuya verilen serbestliklerle belirginleşen uygulamaları ifade etmek için kullanılmaktadır. Bir anlamda yorumcu, bestecinin tasarımını aktaran bir "aracı" değil, yapıtın her seferinde biricik icrasını belirleyen bir aktör pozisyonundadır," (Öğüt, 2014, s. 28).

Bestecinin kompozisyon sürecinde ve / veya performansta şans unsurlarını içerdiği müzik, "aleatorik müzik" adıyla tanımlanır. Bu müziğe genellikle şans müziği veya belirsizliğin müziği denir.

Avrupa'da Pierre Boulez tarafından popüler hale getirilen bu terim, tesadüfen yapılan eylemlerin ("alea," Türkçe "zar" sözcüğünün Latincesidir) müzikal bir sonucu anlamına gelmektedir. Besteciler ya eseri rastlamsal yollarla üretirler ya da performansçılara rota verip bu yolda serbestçe yürümelerini isterler, ancak aynı zamanda işin genel şeklinden tamamen sorumlu olurlar. Aleatorik müzik bazen belirsiz müzik ile eş anlamlı olarak kabul edilse de "belirsizlik" John Cage tarafından ayrıca tanımlanmıştır. Belirsizliği "bir parçanın büyük ölçüde farklı şekillerde gerçekleştirilebilmesi" olarak tanımlayan besteci John Cage (Pritchett, 1993, s. 108) şöyle demiştir: "Niyetim her şeyin kendiliğinden olmasına izin vermek. Griffiths (2001)'e göre "belirsiz veya tesadüfi müzik" üç gruba ayrılabilir: (1) belirli, sabit bir parti oluşturmak için rastgele süreçlerin kullanılması, (2) mobil form ve (3) grafik notasyon ve metinler dahil olmak üzere belirsiz notasyon kullanımı. Bunlara ek olarak Simms, "bir müzik eserinin belirsiz olması için herhangi bir bölümünün tesadüfen belirlenmesi veya performansının kesin olarak belirtilmemiş olması gerekir. İlk durum, 'kompozisyonun belirsizliği' olarak adlandırılır; ikincisi 'performansın belirsizliği' olarak adlandırılır," demiştir. (Simms ,1986, s. 357).

Yöntem

Araştırmanın bulguları kaynak taraması ile toplanan veriler ile detaylı görüşme ve yazışma yoluyla elde edilen uzman görüşlerinden oluşmaktadır. Kaynaklar arasında "eserleri başlık olarak alan", "eserlerin adlarına yer veren" ve "bestecinin yaşam öyküsünü aktaran" yayınlar ile eserlerin notaları ve kayıtları yer almaktadır. Kaynak taraması sonrasında veriler "kasıtlı olarak konu hakkında daha fazla bilgi toplanabilecek bireyler" (Büyüköztürk, 2018, s. 258) arasından besteci/teorisyen ve icracı uzmanlardan "soruşturma" tekniği (Karasar, 2004, s. 153) kapsamında yapılan yazışmalar ve görüşmeler yoluyla toplanmıştır. Uzman grubu, *Dörtlü Armoni ve Türk Müziği'ne Uygulanışı* adlı kitabın yazarları, Doç. Dr. Sıtkı Bahadır TUTU ve Mehmet Tevfik TUTU; Türk Müziği Devlet Konservatuarı mezunu besteci Dr. Eren ARIN, eserlerin tümünü seslendiren ve kaydeden Viyolonsel Sanatçısı Dr. Öğretim Üyesi Dilbağ Tokay ve Orkestra Şefi Mürsel Yavuz'dan oluşmaktadır. Bulgular ve yorum kapsamında her bir eserle ilgili bulgular ayrı başlıklar altında paylaşılmış; eserlerin ortak ve birbirini tamamlayan özellikleri ise sonuç başlığı altında verilmiştir.

Bulgular ve Yorum

Viyolonsel ile Piyano İçin Müzik No.1 (1951)

Tarih, yer : 12.3.1951, Ankara

İlk Seslendiriliş : 1981, İstanbul

Seslendirenler: Tayfur Çağlayansu (Viyolonsel), Metin Ülkü (Piyano)

Süre : 7 dk.

"Bestecinin ilk 12 ses yapıtı. (Dörtlük = 128 MM.) 12 ses dizisinin seçiminde daha önceki yapıtlarında görülen dörtlü ve beşli akorlara olanak tanıyan bir sıralama yanında küçük ikili ve üçlülerden oluşan kısa figürlerin kullanımını öngören dizi sırası da düşünülmüştür. Bu kısa yapıt, Viyolonsel'in pizzicatoları ile piyanonun noktalı notaları; viyolonsel'in ezgileri altında duyulan piyanonun tekrarlanan akorları; hızlı tempolarla çok hareketlenen birkaç ölçülük geçitlerle meno mosso tempoların uygulandığı karşı anlatımların yer aldığı geçitler ve en sonunda coda kesitinde, viyolonsel'in ağırbaşlı pizzicatoları yanında piyanonun pedal kullanılan arpejlerinin yumuşaklığının sergilendiği anlatımlardan oluşmaktadır," (Usmanbaş, 2015, s. 231).

12 sesin çello ve piyano arasında ilk iki ölçüde kullanıldığı görülmektedir. 2. ölçüde melodik devinim 5'li aralıklar üzerine kurulmuştur. 4. ölçüde melodik yapı 4'lü aralıklara geçmiştir, ölçü sonunda ilk akor çevrilerle tekrar kullanılmıştır. 5. ve 6. ölçülerde Piyano partisi polikordal yapıda sunulmuştur. 7. ölçüde yine ilk akorun çevrimi yapıldığında modüle edilmiş hali görülmektedir ve 8. ölçüde de aynı düşünce farklı bir çevrim ile tekrar edilir.

9. ölçüde çelloda yinelenen Do sesine, Piyano 5'li ve Majör 1 aralığından oluşan bir akor ile eşlik etmektedir. Eser 45. ölçüye kadar benzer yapı sergilemektedir. 46. Ölçünün son vuruşundan itibaren piyano agresif bir vurma çalgılar topluluğu olarak kullanılmıştır (Şekil 1).

Şekil 1. Viyolonsel ile Piyano İçin Müzik No.1 – “agresif vurma çalgılar topluluğu”

Eserin 80. ölçüsünden itibaren çelloda motifsel yapı ritimsel yönden çeşitlenmeli bir şekilde *ostinato* niteliğinde sunulmuştur. Eserin son akorundaki Do diyez yukarı alındığında, parçanın birinci ölçüsünde bulunan akorun büyük ikili yukarı transpoze edilmiş hali olduğu görülür. Besteci, eserin genelinde, geniş bir renk yelpazesinden yararlanıp Do ve La tellerinde bulunan sesleri sıklıkla kullanmış, böylece çellonun geniş ve kontrast ses yapısını ön planda sunmuştur (Orkestra Şefi Mürsel Yavuz ile görüşme notlarından, 2020).

İcra üzerine. Eseri seslendiren viyolonsel sanatçısı Dilbağ Tokay: “Eserin on iki ses bir yapıt olması, eseri icra edecek sanatçılar açısından ilk okumalarda tonal bir eserin okumasından çok farklı bir güçlük yaratmıyor. Eserde yer alan, gördüğümüz, okuduğumuz, düşüncede canlandırıp enstrümanımızla çaldığımız tüm sesler bizlerin zaten kulağımızda, ancak tonal müzik geleneğindeki hiyerarşik düzenek tamamen yok oluyor. Müzikte hangi dönemde olursa olsun, tonal anlayışta yer alan fonksiyon ilişkileri, hareketleri ve çözümlerinin hiçbir şekilde yer almadığı 12 ses anlayışında bestelenmiş bu yapıt, sanatçılar için adeta yerçekimsiz bir atmosfer yaratıyor. Yorumcuyu geleneğe ve ses ilişkilerine karşı özgür kılan bu anlayış, sanatçıyı eserde yer alan tüm tempo değişimleri, nüanslar ve artikülasyonları daha uç noktada parlak ve karakterleri daha cesurca ortaya koyan bir yoruma teşvik ediyor. Yapıtı bestecisi Usmanbaş ile çalıştığımızda, tüm bu unsurları, eseri okuyan, yorumlayan değil, adeta besteleyen kadar cesur bir performans gerçekleştirmek üzerinde yoğunlaştık. Eseri müfredatta

değerlendirmek gerekirse, öğrencinin seviyesi de göz önünde tutularak, lise son sınıftan itibaren çalınabilir,” demiştir (Dilbağ Tokay ile görüşme notlarından, 2020).

Yorum. Türk Bestecilerin viyolonsel ve piyano için yazdıkları eserler arasında, tarihsel sıralamada üçüncü eser olan “Viyolonsel ile Piyano İçin Müzik No.1” İlhan Usmanbaş'ın ilk on iki ton eseridir. Usmanbaş'ın 1950'lerin tam başına denk gelen bu eseri, kendisine atfedilen “Türkiye’de Elliler Modernizminin Öncüsü” sıfatını belgeler niteliktedir. Wikipedia’da “list of dodecaphonic and serial compositions” başlığı altında verilen on iki ton eserler listesi incelendiğinde eserin Dünya’da ve Türkiye’de viyolonsel ve piyano ikilisi için yazılmış ilk on iki ton örneklerinden olabileceği akla gelmektedir. Eser 7 dakikalık süresi ve analizinde görülen takip edilebilir yapısı ile on atonal müzik ve on iki ton kullanımı konusunda anlatımlı bir dinleti gerçekleştirmek için uygun olabilir.

Şekil 2. Viyolonsel ile Piyano İçin Müzik No.1'in on iki ton serisi

Yapıtın girişteki on iki ton serisinin [C E F B Bb D A G F# Eb Ab Db] şeklinde olduğu görünmektedir (Şekil 2). 12 ton besteciliği idealinde, ilerleyen ölçülerde kullanılan ses sıralarının yine bu sıra, sıranın transpozese, tersi, çevrimi veya transpoze ya da çevrimlerinin tersini ve bu sıralarda yer alan tüm sesleri kullanması beklenirdi (Şekil 3). Ancak Şekil 3'teki seçenekler incelendiğinde, bestecinin bu seçeneklerden farklı bir şekilde, 3. ölçüde kullandığı [B Bb E F C G Ab Db Gb...] ve yine 7. ölçüdeki [D G Ab Eb Bb Db C F F#...] sıralarının on iki ton sisteminde öngörülenden farklı tercihlerle üretildiği görülmektedir. Bu bağlamda, bestecinin söylemine de uygun olarak, yukarıda görünen tüm sıraların küçük ikili, dörtlü ve beşli aralıklarla örülü olması dikkat çekmektedir. Bu durum eserdeki on iki ton kullanımında kişisel seçimlerin kuramın ideallerine kıyasla daha ön planda tutulduğunu göstermektedir.

	I ₀	I ₄	I ₅	I ₁₁	I ₁₀	I ₂	I ₉	I ₇	I ₆	I ₃	I ₈	I ₁	
P ₀	C	E	F	B	B _b	D	A	G	G _b	E _b	A _b	D _b	R ₀
P ₈	A _b	C	D _b	G	G _b	B _b	F	E _b	D	B	E	A	R ₈
P ₇	G	B	C	G _b	F	A	E	D	D _b	B _b	E _b	A _b	R ₇
P ₁	D _b	F	G _b	C	B	E _b	B _b	A _b	G	E	A	D	R ₁
P ₂	D	G _b	G	D _b	C	E	B	A	A _b	F	B _b	E _b	R ₂
P ₁₀	B _b	D	E _b	A	A _b	C	G	F	E	D _b	G _b	B	R ₁₀
P ₃	E _b	G	A _b	D	D _b	F	C	B _b	A	G _b	B	E	R ₃
P ₅	F	A	B _b	E	E _b	G	D	C	B	A _b	D _b	G _b	R ₅
P ₆	G _b	B _b	B	F	E	A _b	E _b	D _b	C	A	D	G	R ₆
P ₉	A	D _b	D	A _b	G	B	G _b	E	E _b	C	F	B _b	R ₉
P ₄	E	A _b	A	E _b	D	G _b	D _b	B	B _b	G	C	F	R ₄
P ₁₁	B	E _b	E	B _b	A	D _b	A _b	G _b	F	D	G	C	R ₁₁
	R ₁₀	R ₄	R ₅	R ₁₁	R ₁₀	R ₂	R ₉	R ₇	R ₆	R ₃	R ₈	R ₁	

Şekil 3. *Viyolonsel ile Piyano İçin Müzik No.1'in on iki ton matrisi*

Eserin virtüözite beklemeyen teknik seviyesi göz önünde tutulduğunda, icracıların ve öğrencilerin (lise seviyesinde) atonal müzikle, on iki ton müziği ile tanışmaları açısından işlevselliği öne çıkmaktadır. Dörtlü, beşli ve küçük ikili aralıkların sıkça kullanılmış olması çello öğrencisinin etütlerde çalıştığı bu aralıkları repertuar kapsamında uygulamasına olanak sağlar. Eser, belirlenmiş metronomu, geniş dinamikleri ve tempo değişimlerini içeren yazısıyla 20. yy müziğinin detaylı yazı özelliğini taşımaktadır. Mürsel Yavuz'un tabiriyle "piyanonun agresif vurmali çalgılar grubu" efekti ile eşliğin alternatif kullanımı ve çellonun ses dağarcığının geniş kullanımı da eserin göze çarpan özelliklerindedir.

Eseri seslendirecek yorumcular, tonal olmayan bu eserin okumasında bir merkez notanın var olmaması durumuna ayak uydurmalıdır. Tonal hiyerarşinin olmadığı bu ortamda notada yazana en küçük detaylara kadar bağlı kalınması, dinamiklerin en sessizden en sesliye, tempo değişimlerinin metronom belirteçlerine uygun olarak, artikülasyonların cesurca işlenmesi ve bunu yaparken yerine göre viyolonselın klasik ses estetiği çerçevesinin dışına taşan sesler çıkartmaktan, "forse etmekten" ya da "kazımdan" kaçınılması önerilebilir.

Viyolonsel ile Piyano İçin Müzik No:2 (1951)

Tarih, yer : 1951, Ankara

İlk seslendiriliş : 1952, Bennington, ABD

Seslendirenler: George Rochman (viyolonsel), Lionel Nowak (piyano)

TR'de ilk sesl. : İTÜ, İstanbul, 17.11.2005

Seslendirenler: Dilbağ Tokay (Viyolonsel), Metin Ülkü (Piyano)

Süre : 7 dakika.

"Türk Müziği üzerine yaptığı armoni kuramı çalışmalarıyla tanınan besteci Kemal İlerici ile yapılan çalışmaların bir ürünü olan bu yapıt, her ne kadar piyanonun eşit düzenini kullanıyorsa da Türk Müziği makamlarının renklerini ve armoni olanaklarını çağdaş bir yazıya geçirmeyi amaçlamaktadır. Kullanılan makamlar, makam yapıları çoğu kez sadece temel diziler üzerinde kalmak koşulu ile, bazen geleneksel tonlarında, çoğu zaman da başka karar seslerinde ele alınmıştır. Makamların yanı sıra geleneksel usulleri kullanmamakla

birlikte, bu usullerin mantığına yaklaşan ölçü kalıpları ve özellikle piyanonun kalın ses alanında hafif/güçlü vuruşları uygulayan bir vuruş türü kullanılmıştır.

Müzik, piyanonun Segâh dizisini ve armonilerini (genelde üç sesli bir yazıdır) kullanan uzun girişinden sonra viyolonsel gene Segâh'ı kullanan benzer bir ezgiyle sürer. Piyano her seferinde biraz kısalan Segâh aranağmelerinde sözü viyolonsel bıraktığında, viyolonsel bir seferinde Hüseyini, bir seferinde Nikriz, başka bir seferinde ise Saba dizilerini kullanarak bitiriş bölmesinde yeniden Segâh'a dönerek ezgisini sürdürür. Her iki çalgı, piyanoda ölçüler ve vurumlar oldukça sadeleşmiş olarak, müziği başlangıç makamının dizisi çerçevesinde bitirmiş olur," (Usmanbaş, 2015, s. 231).

Usmanbaş, araştırmacı Revnak Yengi'nin 2011'de yaptığı özel görüşmede, İlerici'nin dörtlü armoni yaklaşımının önce çok sezgisel bir duyuştan çıkıp kendi teorisi haline dönüştüğünü, sonra bu teoriyle hem eser verdiğini hem de o teorinin gücünü başka eserlerde de kabul ettirmeye çalıştığını; Usmanbaş'ın kendisi dahil olmak üzere İlerici'nin öğrencilerinin pek çoğunun o teorinin açık noktalarından başka yerlere geçerek teoriyi genişletmeye çalıştıklarını ifade etmiştir. Buna binaen Yengi'ye göre İlhan Usmanbaş'ta İlerici sistemini genişleterek yararlanma eğiliminin olmuş olduğu anlaşılmaktadır (2017, s. 745).

Dr. Eren Arın, B-C-D-E-F-F#-G-A#-B seslerini kullanan armonik gramerin makamsal, çoğunlukla Segâhımsı olduğunu, dörtlü armoni yaklaşımının yoğun olarak kullanıldığını belirtmiştir. Arın'a göre eserin dokusal karakteristiği ağırlıklı olarak homofonik olmakla birlikte (ezgi-eşlik) tüm müzik boyunca neredeyse kesintisiz sekizliklerle devam eden (ostinato) bas partisi piyanonun sol elinde bir tür arka plan oluştururken piyanonun sağ elinde ve viyolenselde orta ve yakın planlarda bir anlamda taksimvari bir serbestliği çağrıştıran lirik-melodik hatlar duyulur.

Arın'a göre eserin formal özellikleri şu şekildedir: Neo Klasizm yönelimli "konvansiyonel" kurgulanmış 16 ölçülük segâh kararlı tema veya kesit piyanoda sağ elde duyulur. 15 ölçülük benzer karakterde bir tema/kesit bu sefer viyolenselde yakın planda duyulurken, piyanonun sağ eli homofonik ve yer yer heterofonik işlevlerle armonik bir orta plan oluşturur. Bu kesitte daha çok Segâh dizisine ait bemol beşli, yani F notası işlenir. 31. ölçüde Segâh karar ve devamında gelen beş ölçülük sessizlik ile viyolonsel partisi bir tür kadansa ulaşır. Segâh Kadans 52. ölçüye kadar devam eder. 53. İle 77. ölçüler arasında, piyanonun sol elinde sırasıyla E-F ve A perdeleri üzerine kurulan makamsal hücrelerden oluşturulmuş geçici tonal merkezlerle armonik spektrum genişletilirken benzer şekilde viyolonsel partisinde ve piyanonun sağ elinde duyulan C#-Bb-G#-D# sesleri ile bir tür armonik destabilizasyon (istikrarsızlaştırma) yaratılmıştır. Bu ölçüler arasındaki kesit konvansiyonel manada bir tür gelişme bölümüne karşılık gelir. Bu kesitin sonunda viyolenselde duyulan ve G5 perdesi ile son bulan melodik çıkış hattı bir gelişme bölümünden beklenen kontrastlığı desteklemektedir. 77. ölçüde G5 perdesinde kalış ile melodik zirveye ulaşıldıktan sonra 79-90. ölçüler arasındaki Segâh'a dönüş sürecinde 85. ölçüden itibaren viyolenselde duyulan Si3 perdesi 90. ölçüye kadar işlenerek bir tür kapanış kesiti yaratılmıştır. Eserin tamamında tüm partilerde farklı zamanlarda duyulan ve Segâh tetrakordunun çekirdeğini oluşturan C-B-A# figürü tüm müzikal yapının hücresele çekirdeği olma özelliğini taşır.

Eseri makamsal armonik özellikleri üzerinden konvansiyonel bir şablona oturtulursa: A (1-52 ölçüler) B (53-79 ölçüler) A1 (79-90 ölçüler) şeklinde bir yapı ile karşılaşılır (Eren Arın'la yazışmadan, 2020).

Doç. Dr. Sıtkı Bahadır Tutu ve Mehmet Tefvik Tutu, eserin armonik yapısını genel olarak dörtlü akorların oluşturduğunu söylemektedirler. Yer yer alt dörtlü, beşli, yedili, bazen de klasik armoni aralıkları kullanılmıştır.

Si duraklı eserde, ağırlıklı olarak Segâh makamına öykünerek yaratılmış bir karakter söz konusudur. Eserin son ölçülerinde V. derece ve I. derece ardıllığı ile kadansa yönelme görülmektedir. Segâh dizisinin armonik üçlüsü olan III. derece (Re) akoru sıklıkla kullanılmıştır. Ancak eserin sıkı bir tonal ya da makamsal karakterde olduğu söylenemez. İşitsel bakımdan, Segâh makamı etkisi gelenek ve modern ötesi bir yaklaşımla soyutlanmıştır. Bu olgu, ezgisel ve armonik örgünün tarzından kaynaklanmaktadır. Bilinen ezgi örgüsü kullanılmadığı gibi, dörtlü akorların kullanımının da dörtlü armoninin işleniş kurallarına uymadığı anlaşılmaktadır. Eserde, bestecinin muhtemel atonal eğiliminin yansımaları olduğu düşünülebilir (Emekli Öğretim Görevlisi Mehmet Tevfik Tutu ve Doç. Dr. Sıtkı Bahadır Tutu ile yazışmadan, 2020).

İcra üzerine. Eseri seslendiren ve kaydeden viyolonsel sanatçısı ve öğretim üyesi Dilbağ Tokay, Usmanbaş'la yaptığı çalışmalara binaen, bestecinin bu eserde Müzik No.1'e kıyasla yorumcudan bol vibratolu ve tutkulu bir yorum istediğini belirtmektedir. Eserde makamsallığın ön planda olmasına rağmen bestecinin herhangi bir koma ses talebi olmamış. Besteci, eserde yer alan çarpma notalar, süslemeler ve artikülasyon ile ilgili hep netlikten yana olmuş. Eser romantik bir üslupla çalınsa dahi besteci için netlik daima ön planda tutulmakta. "Usmanbaş Legato anlayışını ve alt registırda yer alan seslerin artikülasyonunu önemsiyordu," (Dilbağ Tokay ile görüşme notlarından, 2020).

Yorum. Türk Bestecilerin Viyolonsel ve Piyano düet repertuarının dördüncü eseri olan bu yapıt, bu minvaldeki makam dizisi kullanan ve Dörtlü Armoni'ye temellendirilen ilk örnek olabilir. Makam dizilerini ve farklı armonik yaklaşımları tanıma hevesinin, eseri hemen bir yıl sonrasında Amerika'da seslendiren icracıyı harekete geçirmiş olması muhtemeldir.

Usmanbaş'ın söylemlerinden, Viyolonsel ve Piyano için Müzik No.2'nin temelinde Dörtlü Armoni kuramının Usmanbaş tarafından genişletildiği bir yaklaşımın olduğu anlaşılmaktadır. Eserin, İlerici'nin teorisinin öğrencisi Usmanbaş tarafından temel alınarak geliştirilmesi yönünde alternatif getirme çalışmasının bir ürünü olması açısından özel ve önemli olduğu düşünülmektedir.

Buna bağlı olarak, Viyolonsel ile Piyano İçin Müzik No:2'nin Usmanbaş'ın Kemal İlerici ile çalışmalarının ürünü olmasına karşın, eserin Dörtlü Armoni'nin işleniş kurallarına uymadığının saptanmış olması şaşırtıcı değildir. Bu karşıtlık kuşkusuz, Usmanbaş'ın İlerici ile çalışmalarına dair kazanımlarını içselleştirip kendi özgün müzik dilinin bir parçası haline getirmesi ile ilgilidir. Bu çerçevede eser boyunca dörtlü akorlara yer verilmiş olmasının ve III. Derece Re akorunun sıklıkla kullanılmış olmasının Dörtlü Armoni temeline dayandığı söylenebilir. Eserin makam müziği temelinde ise, Segâh tetrakordunun çekirdeğini oluşturan Do-Si-La# figürünün tüm müzikal yapının hücresel çekirdeği olması, Hüseyini, Nikriz ve Saba dizilerinin kullanılması, homofonik dokuya (ezgi-eşlik) ve basta usûl benzeri yürüyüşlere ve taksimvari serbestliğe yer verilmesi gibi özellikler yer almaktadır. Bunlara karşın Arın'ın belirttiği üzere gelişme kısmında armonik istikrarsızlaşma yaratılması ve geçici tonal merkezler kullanılarak armonik spektrumun genişletilmesi gibi detaylar, Tutu'nun 'Segâh makamı etkisinin işitsel bakımdan gelenek ve modern ötesi bir yaklaşımla soyutlanmışlığı' ve 'eserde bestecinin atonal eğiliminin yansımalarının görüldüğü' söylemlerine açıklık getirirken bestecinin Dörtlü Armoni kuramını genişletme önerilerine ilişkin ipuçları sunmaktadır.

Eserde kullanılan Segâh, Hüseyini, Nikriz ve Saba makamlarının ve makam müziği konusundaki temel bilgilerin önceden kazanılmış olmasının eserin icra kalitesine katkısı olabileceği ve yapıtın teknik ve müzikal anlamda lise son sınıftan itibaren müfredata alınabileceği, bu çerçevede eserin konvansiyonel anlamda

tanımlanabilir form yapısının varlığının da avantaj sağlayacağı düşünülmektedir. Ayrıca makam müziğine öykünen tampere müzik örneklerini ya da dörtlü armoninin yenilikçi kullanım alternatiflerini konu alan araştırmalar için uygun bir eserdir.

Eseri seslendirecek yorumcunun, söz konusu makamlardan türetilmiş tampere dizileri enstrümanında çalarak tanınması ve söz konusu makamları Türk Müziği repertuarından örnekler dinleyerek kulak aşinalığını geliştirmesi faydalı olacaktır. Söz konusu dizileri tanıyan yorumcu ellilerin çağdaş müzik anlayışı içerisinde Usmanbaş tarafından nasıl kullanıldıklarını fark edebilir ve bu bilgiyi yorumuna yansıtabilir. Eserin yorumunda çarpma notalar, süslemeler ve artikülasyon ile ilgili net olunması, *vibrato* kullanılması istenmiş, *legato* pasajların ve özellikle çelloda boğuk duyulan alt registrlardaki pasajların artikülasyonunun önemine dikkat çekilmiştir.

Raslamsal Vc/Pf-1, 2 (1968)

Tarih, yer : 1968, Ankara.

İlk Seslendiriliş : Ankara, 1993 (3. Uluslararası Yeni Müzik Festivali)

Seslendirenler: Moskova Yeni Müzik Topluluğu

Süre : 8 -10 dakika.

Vc 1 (viyolonsel partisi, birinci parça) dokuz değişik figürden bulunmakta. Bunların arasında, presto dört ya da yedi notalık ff gruplar; sonları çarpmalarla biten kaydırmalar; eşit değerde, ağır pp notalar grubu; çift sesli iki uzun grup; çok hızlı, sonu incelerde kaydırmalara bağlanan figürler özgür biçimde, sıra gözetmeksizin çalınır.

Vc 2'de en ince telin eşiğe yakın yerinde çalınan tekrar notalı bir figür; kalından inceye doğru giden çok hızlı, sonu tekrarlarla biten bir grup; en incelerde p tremolo güçlenerek dördüncü telin en incelerinde devam eden bir tremolo; çok incelerden başlayıp Do teline gelen çok hızlı bir geçit gibi figürler ikinci parçayı oluşturmaktadır.

Pf 1'de (piyano partisi, birinci parça) genelde birkaç notalık çok sakin figürler bulunmaktadır. Bunlarda bazen pedalle sürdürülen arpejler; tek ses üzerinde tekrarlar; iki sesin sürdürüldüğü sırada küçük notalardan oluşmuş bir karışıklık.; seslerin tek tek verilen dört sesli bir akor gibi figürler bulunmaktadır.

Pf 2'de şu figürler vardır: En ince / En kalınlarda dar bir salkımdan oluşmuş ff'dan pp'ya giderek hızlanan tekrar sesleri; kalınlardan başlayıp incelere çıkan çok hızlı bir figür; salkım akorlar; triller; tremolalarla birlikte salkım sesler. İki parça 4-5'er dakikadan, bütün yapıt 8-10 dakika sürmektedir, (Usmanbaş, 2015: 251).

İcra üzerine. Raslamsal No.1'deki dokuz küme birbirinden adeta bağımsız düşünülmelidir (Şekil 2). Viyolonselci ve piyanist istediği kümeden başlayarak, istediği kümeye, istediği sırayla geçebilir. Yani dokuz küme belli bir sırayla ve birer kere çalınarak, eser sonlanmamakta. Bir küme istenirse üst üste birkaç kez ve farklı kombinasyonlarda çalınabilir. Her çalışta farklı şekilde, yayla ya da pizzicato olarak çalınabilir. Tempo ile ilgili, bestecinin temposunu özellikle belirtmediği kümeler, çeşitli tempolarda, daha yavaş ya da hızlı çalınabilir, nüanslar değiştirilebilir.

RASLAMSAL Vc/Pf-I
violoncello

Presto

Piano

RASLAMSAL Vc/Pf-I
Pianoforte

RASLAMSAL Vc/Pf-2
pianoforte

RASLAMSAL Vc/Pf-2
violoncello

Şekil 4. *Raslamsal Vc/Pf-1, 2 (1968) – kesitler*

Besteci bize adeta bir anahtar veriyor ve yola o anahtarla çıktığımızda, açılacak pek çok kapı var. Her çalış hem piyanist hem de viyoloncelci için bir öncekinden ve sonrakinden benzersiz, sonsuz bir bilmece gibi. Raslamsal eserler haricinde, notada gördüğünü, hep gördüğü sırayla ve notada yazılı şekilde çalmayı öğrenerek yetişen genç müzisyenlerden profesyonellere, raslamsal eserler tüm müzisyenler için bambaşka bir tecrübe oluşturmaktadır.

Eserde yazılı notalardan hiçbiri atlanamaz ya da yazılı olmayan bir nota eklenemez. Yavaş, hızlı, pizzicato ya da yay ile ve benzeri çeşitlemeler yapılabilir. Notaların birbirine olan mesafesini, çalma zamanlamalarıyla ilgili yol gösterici olarak düşünebiliriz.

Örneğin Raslamsal No.2'nin ikinci motifinde nota sapları arasındaki aralıklar başta çok sık yazılmış; sonrasında giderek açılmakta. Notada gördüğümüz grafikten yola çıkarak, yavaş başlayıp hızlandırılabilir veya hızlı başlayıp yavaşlatılabiliriz. Aralıklar korunarak daha yavaş ve daha hızlı şekillerde de düşünebiliriz. Eseri çalışırken önce algıyı değiştirmek gerekiyor. Örneğin klasik bir sonat çalarken, aynı bölüm içerisinde bütün karakterler birbiri ile bir şekilde ilişkilidir. Eseri yorumlayacak sanatçılar aynı alışkanlıkla, raslamsal çalarken de buradaki her şeyi birbiri ile bir şekilde ilişki içinde düşünebilir. Fikren, bir kümeden bir başka kümeye atlanılsa dahi algı, eser devam ediyor algısı olduğu için sanatçı kümeden kümeye bir bağ kurmak istiyor. Oysa algıyı değiştirmek raslamsalların can damarı. Bir müzisyen olarak bir ömür geliştirmeye çalıştığımız işitsel algımız, raslamsallarda önceki kümenin kulağımızdaki anısını silmeli ve görsel algımızla yeni kümenin bağımsız algısını oluşturmali. Kümeden kümeye adeta her biri bir başka renk ya da şekilmişçesine, her biri kendine özel ses kümeleri olabilmeli. Tokay ve Serdaroğlu, Raslamsalların her birini Cd kaydında iki kere yorumlamışlar ve böylece her çalmanın bir başka yapıt icra etmiş kadar farklı şekilde olduğunu dinleyicilerle paylaşmak istemişlerdir. (Dilbağ Tokay ile görüşme notlarından, 2020).

Yorum. Usmanbaş'ın Raslamsal Vc/Pf-1, 2 eserleri, Türk bestecilerce viyolonsel-piyano ikilisi için bestelenen dokuzuncu ve onuncu eserlerdir. Dünya Raslamsal çello repertuarının ilk örneklerinden olduğu düşünülen bu eserlerin, Türkiye'de de olsa yabancı bir topluluk tarafından, bestelenmelerinden 25 yıl sonra seslendirilmeleri, ülkedeki performans eğitiminin yirminci yüzyılın son on yılında dahi bazı sınırları aşamamış olduğunu göstermektedir. Öte yandan Usmanbaş'ın 1968'deki yorumcu ve seslendirme anını esere katma yönündeki seçimi, Elliler Modernizmi'nden beri süregelen öncü duruşunun bir yansımasıdır.

Usmanbaş'ın bu eserlerinin her ikisi de John Cage'in "belirsiz (indeterminate) müzik" tabirine uymaktadır. Eserler Joe ve Song'un sınıflandırmasında "mobil form," Simms'in yaklaşımında ise kompozisyonun belirsizliği durumu söz konusudur.

İlhan Usmanbaş Raslamsal Vc/Pf- 1 ve Raslamsal Vc/Pf- 2 eserlerinde yorumcular eserin formunu belirleyen aktörlerdir. Nota ile yalnızca yol gösterilen performansçılar eseri şekillendirme hususunda özgür bırakılmıştır. Eserde piyanist ile çellist günlük konuşmada olduğu gibi bir diyalog içerisinde görülebilir: Konuşacakları malzeme sözcüklere ve cümlelere kadar belirlenmiştir; fakat söylenme ve seslenme şekilleri ile zamanları farklılık gösterir. Yorumcuların, eseri seslendirdikleri esnada kendileri için yazılmış pasaj kümelerinden seçme özgürlükleri vardır. (Örneğin ilk eserde çelist için yazılmış dokuz ayrı *küme* yer almaktadır.) Bu halde eserin formu yorumcuların "o ana dair" raslamsal seçimleriyle sahnede oluşturulmaya bırakılmıştır. Bu iki kişilik oyunun kurallarının başlangıcı, akışı ve bitişi besteci tarafından net olarak belirlenmiş eserlere kıyasla farklı olduğu tespit edilmiştir. Dinleyicinin hangi pasajı ne zaman nasıl duyacağı yorumcular tarafından anlık olarak belirlenmekte, beste sahnede kendiliğinden oluşmaktadır. Besteci, yorumcular için bir yaşam/oyun alanı kurgulamıştır. Bu yaşam alanı her performansta birbirinden farklı ve o ana ait yaşantılara yol açmakta, eser her seslendirilişinde değişkenliğini ve çağdaşlığını korumaktadır.

Bu eserin lisans yıllarında öğrencilere tanıtılması, öğrencinin alternatif performans şekilleri ile tanışması, müziğe bakış açısını genişletmesi, müziğin oyun yanı ile tanışması, müziği kendi anlık seçimleriyle

yönlendirebilme pratiğini kazanması, sürpriz gelen pasajları dinleme ve sahnede alışılmadık bir iletişim içinde olma pratiğini geliştirmesi ve grafiğe yakın nota yazısını yorumlamayı öğrenmesi açısından fayda sağlayacaktır.

Her çalışta farklı olarak ortaya çıkan bu esere hazırlanırken kümeleri çeşitli karakterlerle çalmaya alışılmalıdır. Nota yazısını konvansiyonelden öte yorumlayacak kadar özgür düşünebilecek ve hareket edebilecek seviyeye ulaşılmalıdır. Çünkü notada nüansların ve temponun belirtilmediği yerlerde bu detayların da icracı tarafından o anda belirlenmesi söz konusudur. Ayrıca icra esnasında kümeler arası bağlantı kurarak algıyı sabit tutmak değil, her bir kümeyi yeni bir bakışla değerlendirerek izleyicinin algısını sürekli değiştirmek, hatta onu “sarsmak” hedeflenmelidir. Rastlamsal eserler çalgıcıya duraksama, hata yapma özgürlüğü tanıdığı için sahne psikolojisi açısından rahatlatıcıdır. Dinleyiciye bu eseri dinlemek ya da izlemek her defasında farklı bir deneyim sağlayacaktır. Çalgıcılar aynı olsa bile iki konser performansının aynı olmasının olanaksızdır. Buna bağlı olarak dinleyicinin eserde hatayı fark etmesi gibi bir risk, alışlagelmiş performansa kıyasla yok gibidir.

Sonuç

Türk Bestecilerin Piyo-Viyolonsel düet repertuarının sırasıyla üçüncü, dördüncü, sekizinci ve dokuzuncu eserleri olan 1951 tarihli, On İki Ton Tekniği temel alınarak bestelenen *Çello ve Piyo için Müzik No. 1*, Dörtlü Armoni kuramı temel alınarak bestelenen *Çello ve Piyo için Müzik No. 2* ve 1968 tarihli *Raslamsal, Vc ve Pf-1*, *Raslamsal, Vc/Pf-2* adlı eserleri ile ilgili genel özellikler aşağıda sıralanmıştır:

- > Eserlerin her biri, kullanılan besteleme tekniğinin veya ait oldukları akımların ilk yerel örneklerindedir.
- > Eserlerden ilk ikisi ilişkili oldukları besteleme tekniğine ve kuramına harfiyen uyumlu olmayıp tekniği ya da kuramı genişletici, kişisel kullanımlar, alternatif yaklaşımlar içermektedirler.
- > Eserlerin her biri çelist ve piyanist için yeni konsantrasyon alanları içermektedir.
- > Eserler bir albüm olarak ele alındığında viyolonsel-piyo müziği üzerinden besteciliğe dair ayrı yaklaşımlar barındıran, dinleyici için renkli olabilecek tamamlayıcı bir tablo ortaya çıkmaktadır.
- > Eserler viyolonsel müfredatı kapsamında ele alındığında konservatuvar lise düzeyinden lisans ve yüksek lisans seviyesine kadar yeni içerikler sunan, bilgi ve beceri gelişimini destekleyen bir tablo görünmektedir.
- > Eserlerin tümü 20. Yüzyıl müziğinin detaylı nota yazımı ve tonalite dışı arayış özelliklerini taşımaktadır.
- > Eserlerin tümünün notasına Müzikotek firması üzerinden erişim sağlanabilir.

Kaynakça/References

- Akarsu, E. (2008). Türk bestecilerinin viyolonsel eserleri.
- Arın, E. (kişisel iletişim, 18 Haziran 2020)
- Aydın, Y. (2010). *İkinci Kuşak Çağdaş Bestecilerimizden İki Örnek: İlhan Usmanbaş, Nevit Kodallı*. Müzik Eğitimi Yayınları.
- Aygün, B. ve Bulut, M.Ö. (2020). İlhan Usmanbaş'ın Viyolonsel Eserlerinin Özellikleri. Ondokuz Mayıs Üniversitesi Yüksek Lisans Enstitüsü. Samsun

- Bayraktarkatal, E. (2020). Türk Müzik Yaşamında Kemal İlerici. AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ AKADEMİK MÜZİK ARAŞTIRMALARI DERGİSİ Cilt VI / ÖZEL SAYI / Eylül 2020 “Doğumlarının 110. Yılında Kemal İlerici ve Ahmet Samim Bilgen”
- Griffiths, P. (2001). "Aleatory". *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, second edition, ed. S. Sadie J. Tyrrell. London: Macmillan Publishers.
- İlerici, K. (1981). Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- İlim, F. (2018). Tonalite-Atonalite Karşıtlığı Açısından A. Schönberg'in Müzik Estetiği. *Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* (40), 173-186.
- Joe, Jeongwon, and S. Hoon Song. (2002). "Roland Barthes' 'Text' and Aleatoric Music: Is the Birth of the Reader the Birth of the Listener?". *Muzikologija* 2:263–81.
- Karabey, M (2018). *12 Ton Sisteminin Yaratıcısı Ve Öğretmen Olarak Arnold Schoenberg*. *Fine Arts* ,13 (4) 91-104.
- Karasar, N. (2004). Bilimsel Araştırma Yöntemi. Nobel Yayın Dağıtım.
- Köksal, A., Nemutlu, M., & Yıldız Şenürkmez, K. (2015). *Perpetuum Mobile İlhan Usmanbaş'ın Yapıtı*. Birinci Baskı, İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Öğüt, E.H. (2014) İlhan Usmanbaş'ın Üç Yapıtı Bağlamında Çağdaş Müzik-Şiir İlişkisine Bir Bakış. *Müzik-Bilim Dergisi*. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sayı: 5. Ss. (27-39)
- Özçelik, S. (2001). On İki Ton Besteleme Tekniği. *Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 21(3).
- Özdemir, G. (2017). İlerici Armonisine Giriş. Anı Yayıncılık
- Özsan, S. (1986). Müziğimizde Yeni Armoni Sisteminin Yaratıcısıydı: Besteci Ve Müzik Kuramcısı Kemal İlerici'nin Ardından.
- Pritchett, J. (1993). *The Music of John Cage*. *Music in the 20th Century*. Cambridge, New York, Melbourne: Cambridge University Press.
- Raffman, D. (2003). Is Twelve-Tone Music Artistically Defective? *Midwest Studies in Philosophy*, 27(1), 69–87. doi:10.1111/1475-4975.00073
- Say, A. (2005). Müzik Sözlüğü. Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Simms, B. R. (1986). *Music of the Twentieth Century: Style and Structure*. New York: Schirmer Books; London: Collier Macmillan Publishers.
- Schoenberg, A. (1975) (orig. 1941). “Composition with Twelve Tones (1)”. In *Style and Idea*, Leo Stein (ed.). London: Faber & Faber, pp. 214–45.
- Tokay, D. (kişisel iletişim, 17 Mart 2020)
- Turan, P. (2019). *Kemal İlerici, Sanat Yaşamı, Dörtlü Armoni Sistemi Ve “Efe Kaprisi'nin” Müzikal Açından İncelenmesi*. *Müzik Ve Sahne Sanatları Dergisi* , (3) , 53-71.

- Turan, P. & Nazlıaka, İ (2017). Cumhuriyet'ten Günümüze Çello İçin Eser Yazmış Türk Besteciler ve Eserleri.
- Tutu, M. T., & Tutu, S. B. (1999). Dörtlü Armoni ve Türk Müziği'ne Uygulanışı. Ege Üniversitesi Basımevi.
- Tutu, M. T. & Tutu, S. B. (kişisel iletişim, 15 Haziran 2020)
- Usmanbaş, İ. (1964) “*Besteci Eserini Açıklıyor*”, Opus, sayı 26.
- Usmanbaş, İ. (1971). *Yapıtlarım ve Öyküleri. Orkestra, 103*, 8-29.
- Usmanbaş, İ. (2003). rh+ sanat dergisi. SAYI:06 Eylül 2003 - Dosya: Plastik Sanatlar ve Müzik - İlhan Usmanbaş: Yapıtlarım
- Usmanbaş. (2015) Köksal, A. – Nemutlu M. – Şenürkmez, K. Y. *Perpetuum Mobile: İlhan Usmanbaş'ın Yapıtı* içinde. İstanbul: Pan Yayıncılık
- Yalçın, G. (2012). *Dörtlü Armoni Sistemi Uygulamalarını İçeren Armoni Kitaplarının Karşılaştırmalı Analizi*. İnönü Üniversitesi Sanat Ve Tasarım Dergisi, 2(5).
- Yavuz, M. (kişisel iletişim, 10 Ocak 2020)
- Yengi, M. R. (2017). Çağdaş Modern Türk Müziği Bestecisi Açısında Kemal İlerici'nin Türk Müziği için “Dörtlü Armoni” Yaklaşımının Değerlendirilmesi. İNSAN VE TOPLUM BİLİMLERİ ARAŞTIRMALARI DERGİSİ Cilt / Vol: 6, Sayı/Issue:2, 2017 Sayfa: 741-749.