

Viyolonsel için müzik 94' ve İlhan Usmanbaş'ın modernizmi

Music for Violoncello 94' and Usmanbaş's Modernism

Mert Necati Kocadayı¹ 

¹ Yaşar Üniversitesi, İzmir, Türkiye.

ÖZ

Bu makale, İlhan Usmanbaş'ın Viyolonsel için Müzik 94' adlı eserinin anlık form üzerinden analiz edilmesini ve bestecinin müziğinin 1945 sonrası modernizmi ile ilişkisini tartışmayı amaçlamaktadır. Çalışmanın ana konularını bestecinin yıllar içinde farklı stillerle kurduğu bağ, anlık formun tanımlanması, Viyolonsel için Müzik 94'ün anlık form üzerinden analizi ve Usmanbaş'ın 1945 öncesi ve sonrası modernist yönelimlerle ilişkisi oluşturmaktadır. Eser analizinde kullanılan yöntem, müziğin anlık form üzerine oturtulması ve ritmik-armonik yapı gibi tüm diğer parametrelerin bu bağlamda incelenmesi üzerine kuruludur. Anlık formun genel bir tanımının yapılmasının ardından gelen eser analizi ile birlikte bu form yapısı ve besteleme yöntemini daha net bir şekilde açıklamayı hedefleyen makale, Usmanbaş'ın ve anlık form yapısının raslamsallık ve belirlenmemişlik gibi kavramlarla kurduğu bağa da değinmektedir. Eser boyunca anlık formu oluşturan her bölme ayrı ayrı incelenmiş, karakterleri analiz edilmiş, varsa diğer bölmelerle ilişkileri açıklanmış ve K.Stockhausen'dan J.Kramer'e kadar farklı besteci ve teorisyenlerin anlık form tanımlamalarına uygun yapısı ortaya konmuştur. Anlık form kurgusunun doğal bir sonucu olarak, her bölmenin kategorize edilip ayrı ayrı analiz edildiği çalışmada, eserin aynı yöntem ile bestelenmiş diğer eserlerden farkları da açıklanmış ve bu farkların olası nedenleri saptanmıştır. Makalenin son kısmında Usmanbaş'ın anlık form ve 1945 sonrası Çağdaş Batı Müziğinde ortaya çıkan birçok stil ile girdiği etkileşim, D.Metzer'in yeni modernizm kavramına göre incelenmiş ve bestecinin stili üzerinden 20. Yüzyıl müziğinde konumlandığı alan hem fikrinsel hem de müzikal anlamda tartışılmıştır.

Anahtar kelimeler: Usmanbaş, Çağdaş Batı Müziği, anlık form, solo viyolonsel müziği, yeni modernizm

ABSTRACT

This article aims to analyze İlhan Usmanbaş's Viyolonsel için Müzik 94' through moment form and to discuss the relationship of the composer's music with post-1945 modernism. The main topics of the study are the composer's connection with different styles over the years, the definition of moment form, the analysis of Viyolonsel için Müzik 94' based on moment form and Usmanbaş's relationship with new modernist tendencies. The method used in the analysis of the work is based on placing the music on principles of moment form and analyzing all other parameters such as rhythmic-harmonic structure in this context. Following a general definition of the moment form, the article aims to explain this form structure and the method of composition more clearly through the analysis of the work, and also touches upon Usmanbaş's and the moment form structure's connection with concepts such as aleatory and undeterminedness. Throughout the work, each section that constitutes the moment form is examined separately, their characters and relationships with other sections, if there is any, are explained, and finally its structure is revealed in accordance with the definitions of moment form by different composers and theorists ranging from K. Stockhausen to J. Kramer. As a natural consequence of the moment form construction, each section is categorized and analyzed separately. Structural differences of the work from other works composed with the same method are also explained and the possible reasons for these differences are determined. In the last part of the article, Usmanbaş's interaction with the moment form and many styles that emerged in Contemporary Music after 1945 is analyzed according to D. Metzer's concept of new modernism, and the area in which the composer's style is positioned in 20th century music is discussed both intellectually and musically.

Keywords: Usmanbaş, Contemporary Western Music, moment form, solo music for cello, new modernism

Mert Necati Kocadayı — mert.kocadayi@gmail.com

Geliş tarihi/Received: 11.03.2025 — Kabul tarihi/Accepted: 26.06.2025 — Yayın tarihi/Published: 28.07.2025

Telif hakkı © 2025 Yazar(lar). Açık erişimli bu makale, orijinal çalışmaya uygun şekilde atıfta bulunulması koşuluyla, herhangi bir ortamda veya formatta sınırsız kullanım, dağıtım ve çoğaltmaya izin veren [Creative Commons Attribution License \(CC BY\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) altında dağıtılmıştır.

Copyright © 2025 The Author(s). This is an open access article distributed under the [Creative Commons Attribution License \(CC BY\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium or format, provided the original work is properly cited.

1. GİRİŞ

Bu çalışmada, İlhan Usmanbaş'ın Viyolonsel için Müzik 94' adlı eserinin yapısal özellikleri anlık form kuramı doğrultusunda analiz edilmiştir. Türkiye'de çağdaş müzik analizine yönelik çalışmalarda form kavramı çoğu zaman geleneksel yapılar çerçevesinde ele alınmış; anlık form gibi post-tonal ve atonal estetiğe bağlı özgün form anlayışları ise yeterince incelenmemiştir. İlhan Usmanbaş'ın *Viyolonsel için Müzik 94* adlı eseri, biçimsel süreksizlik, özerk yapısal bölümler ve çizgisel olmayan zaman algısı gibi özellikleriyle, bu eksikliği gidermeye yönelik bir inceleme için uygun bir örnek sunmaktadır. Bu bağlamda, eserin yapısının, anlık forma dair kavramsal çerçeveye hangi düzeylerde örtüştüğü, yalnızca teknik bir çözümleme değil, aynı zamanda Usmanbaş'ın modernist estetikle kurduğu ilişkinin de sorgulanmasına olanak tanır.

Çağdaş Türk müziği repertuarının önemli isimlerinden biri olan İlhan Usmanbaş, yaşamı boyunca neo-klasizm, raslamsallık, on iki ton müziği, serializm ve minimalizm gibi birçok farklı akımla ilişki kurmuş ve bunları Türkiye'nin sanat çevresine tanıtan ilk besteciler arasında yer almıştır (Nishida, 2023). Viyolonsel için Müzik 94', onun 1970'lerden bu yana katkıda bulunduğu viyolonsel repertuarına eklediği son eserlerdendir. Eser yaklaşık yedi dakika sürer ve Polonyalı besteci Witold Lutosławski'nin vefatının ardından ona adanmıştır (Usmanbaş, 1994, s. 1).

Eserde, bestecinin uzun yıllar etkisinde kaldığı raslamsallığın izleri, ölçü çizgisiz (ve dolayısıyla numarasız) notasyon kullanımı ile belirgindir. Bu yaklaşım, 1960'lı yıllarda bestecinin *Biçim/Siz* (1965) ve *Soruşturma* (1965) gibi eserlerinde de karşımıza çıkar. Usmanbaş, bu dönemde "dizisel yöntemin çok keskin ritim değerlerini" terk ettiğini ifade etmiş ve zamanla müziğinde "belirlenmemişlik" (*indeterminacy*) ve "açıklık" (*openness*) ilkelerine yer vermeye başlamıştır (İlyasoğlu, 2000, s. 15). Bu yönelim, anlık form (moment form) kavramıyla da doğrudan ilişkilidir.

Anlık form, 1950'lerin sonunda K. Stockhausen tarafından sistematik olarak tanımlanmış ve ilk örneklerini *Kontakte* (1958-60) ve *Momente* (1965) adlı eserlerinde vermiştir. Bu form anlayışında müzik çizgisel olarak ilerlemez; her biri kendi içinde tamamlanmış bağımsız bölümlerden (*self-contained moments*) oluşur. Bu yapı, geleneksel gelişim ve hedefe yönelme fikrinden ayrılır. J. Kramer'in tanımıyla bu, "yönsüz zaman" (*non-directed time*) ve "dikey yapı" (*vertical structure*) anlayışına dayanır (Kramer, 1981, s. 3).

Kramer, anlık formu "her bir bölümün (*moment*), diğerinin sonucu olmadan, kendi içinde yeterli ve otonom hareket etmesi" şeklinde açıklar (Kramer, 1981, s. 3). Bu nedenle bu form, yalnızca besteleme tekniği değil, aynı zamanda bir dinleme pratiği olarak da değerlendirilir (Hopkins, 1968). Dinleyici, geleneksel form şemalarında olduğu gibi bir bütünsel gelişim beklentisinden ziyade, her anın içsel gerilimi ve çözülmesiyle karşılaşır.

Bu bağlamda Viyolonsel için Müzik 94', hem bestecinin stilistik çeşitliliği hem de anlık formun Türkiye'deki çağdaş müzik geleneğinin nadir örneklerinden biri olması nedeniyle incelemeye değerdir. Bu çalışmada eserin, Jonathan Kramer'in Müzikte Yeni Zamansallıklar (*New Temporalities in Music*) ve Yirminci Yüzyıl Müziğinde Anlık Form (*Moment Form in Twentieth-Century*) başlıklı yazılarında açıkladığı kuramsal çerçeveye nasıl örtüştüğü değerlendirilecektir.

Mark Hutchinson'un *Biçim, Süretilik ve Gelişim* (*Shape, Continuity and Development*) adlı makalesinde belirttiği gibi anlık form ile kurgulanmış eserler, bireysel alanlarda yüzeysel süretililiklere (*superficial continuities*) sahip olsa da hedef odaklı geniş çaplı bir mimari kurguya sahip olamazlar (Hutchinson, 2016, s. 115). Viyolonsel için Müzik 94'te de bazen genişleme eğilimi gösteren jestler, ancak yüzeysel süretililiklere sahip motiflere evrilebilir. Jestler, Jerrold Levinson'un "Eklemlenme" (*Concatenationism*) yaklaşımına da uygun bir yapıyı takip eder. Buna göre, jestler eserde kimi zaman birbirlerine eklemlenerek bölgesel süretililikler (*local continuities*) sağlar ve dönüşüme uğrar fakat yine bu dönüşümün eserin genel yörüngesine bir etkisi yoktur (Levinson, 2006, s. 506).

Eserin her bölmede kurgulanan gerginlik ve sönümlenmelerle dolu yapısı da onu anlık forma oturtmayı kolaylaştıran başka bir etkidir. Bölmelerin çoğu kendi gelişim-dönüşüm ve sönümlenme alanlarına sahiptir ve bu özellikleri onların bir sonraki bölmeden duyuş anlamında kopmalarını kolaylaştırır. Hutchinson'a göre anlık formda her müzikal blok özgürdür ve herhangi bir geçiş bölmesinden söz edilemez. Tipik form modellerinde görülen organik, yaşayan ve dönüşen nesne yapısı anlık formda reddedilmiştir (Hutchinson, 2016, s. 107).

Tüm meseleye ters bir bakış attığımızda ise eserin her yeni blokta hiyerarşik anlamda daha güçlü ses perdelerine sahip olduğunu (Bunlar eserin her bölümünde sırasıyla Re2-Mibemol2-Do Diyez2-Do2 ve syf. 5'te La3 vb şekillerde karşımıza çıkar) ve bu sebeple çizgisel bir izlenim verdiğini hissedebiliriz. Bu çizgisel izlenim, ses perdeleri arasındaki aralık ilişkilerinden kaynaklanmaktadır. Bu durum Hutchinson'un anlık form anlatısı ile tam anlamıyla uyuşmasa da Levinson'un tanımladığı farklı dinleme deneyimleriyle (*concatenationism* vs. *architectonicism*) ilişkili olabilir.

Usmanbaş'ın eser analizinde önemli yer tutacak olan lirik-dışavurumcu "iç çekme motifli" bölmelerindeki uygulamalarına ve eserin genel planına baktığımızda onu modernizm tartışmalarında konumlandırmak mümkündür. David Metzger'e göre, ilk örnekleri 1950'lerin sonundan itibaren görülmeye başlanan ancak asıl anlamıyla 1980 sonrası ortaya çıkan ikinci bir modernist akım vardır (Metzger, 2003). Bu yeni modernizmin 1945 sonrası modernizmi ile arasındaki en büyük fark, dışavurumcu ifadenin yalnızca atonalite ya da total serializm yoluyla değil, yeni stilistik kanallar üzerinden kurgulanmasıdır.

Lachenmann, Rihm, Sciarrino gibi bestecilerin geliştirdiği bu yeni dışavurumcu stiller, Claus Mahnkopf'un deyimiyle "dışavurumcu dışavurumculuk" (*expressionist expressionism*) şeklinde tanımlanabilir (Mahnkopf, 1998, s. 874). Usmanbaş'ın Viyolonsel için Müzik 94' temelinde durduğu yer ise 1945 sonrası modernizmini çağrıştırmakla birlikte, zaman zaman bu yeni modernist yaklaşımlarla da örtüşmektedir. Mahnkopf'un "harika eser" (*great music*) kavramına göre bir besteci her eserde farklı bir yaratıcılık hırsı taşıyabilir (Mahnkopf, 2016, s. 138). Bu düşünceye göre Usmanbaş'ın eser dizini içinde bu çalışma, onun hem armonik dil hem de form planı üzerinden modernist bir estetikle yoğun biçimde ilişkide olduğunu göstermektedir.

Türkiye ölçeğinde gerek 1945 sonrası gerekse yeni modernizmin etkileri bağlamında, Usmanbaş her anlamda öncü olarak değerlendirilebilir.

1.1. Araştırmanın Amacı

Usmanbaş'ın bu eserinde, genel hatlarıyla Amerikalı teorisyen Jonathan Kramer'in *Müzikte Yeni Zamansallıklar* adlı makalesinde detaylı analiz ettiği anlık forma uygun bir yapı takip edilebilmektedir. Araştırmanın amacı, Viyolonsel için Müzik 94'ü anlık form bağlamında incelerken hem bu form anlayışının özelliklerini hem de Usmanbaş'ın bu planı kurgulama şekli ve bestecinin farklı yenilikçi yönelimlerle ilişkisini açıklamaktır.

1.2. Araştırmanın Önemi

30 Ocak 2025 tarihinde yitirdiğimiz İlhan Usmanbaş, uzun yıllar boyunca yenilikçiliğin öncüsü olmuştur. Çağdaşı olan Ertuğrul Oğuz Fırat, Muammer Sun, Nevit Kodallı gibi diğer Türk bestecilerden en fazla ayrılan yönü, aktüel sanat akımlarıyla kurduğu yakın ilişki ve yenilikçi fikirleri benimseyen bakış açısıdır. Bu fikirlerden raslamsallık, besteci hakkında ülkemizde daha önce E.H. Ögüt ile P.Çakaloz ve G.Özkişi tarafından yapılmış araştırmaların temel noktası olurken, bestecinin eserleri üzerinde yapılmış müzikal analizler oldukça az sayıdadır. Bu araştırma, Usmanbaş'ın Viyolonsel için 94' adlı eserini 20.yüzyıl'da ortaya çıkmış olan anlık form planı ile açıklayarak hem bu form planının hem de Usmanbaş'ın stiline daha iyi anlaşılmasına katkı sunacaktır.

2. YÖNTEM

Bu çalışmada temel analiz yöntemi olarak anlık form (*moment form*) benimsenmiştir. Bu bağlamda, öncelikle anlık formun tarihçesi, temel kuramsal çerçevesi ve literatürdeki temsilleri üzerine kapsamlı bir tarama gerçekleştirilmiştir. Özellikle Karlheinz Stockhausen, Jonathan D. Kramer ve Edward T. Cone'un moment form hakkındaki fikirleri incelenmiş ve kavramın müzikteki biçimsel karşılığı derinlemesine araştırılmıştır.

Literatür taramasının ardından, *Viyolonsel için Müzik 94*'ün partiyonu sistematik bir yaklaşımla analiz edilmiştir. Analiz süreci, üç temel odak etrafında yapılandırılmıştır. İlk olarak, eserde kullanılan temel müzikal malzemeler belirlenmiş ve bu malzemeler, belirli ses perdelerine dayalı tekrarlı yapılar ile jestsel inisiyatif/çıkıcı çizgiler olmak üzere iki ana grup altında sınıflandırılmıştır. Her bir bölmenin bu malzeme gruplarıyla olan ilişkisi dikkatle incelenmiş ve kayıt altına alınmıştır. İkinci aşamada, eserin yapısı anlık formun belirleyici ilkeleri doğrultusunda bağımsız bölmelere ayrılmıştır. Bu bölmelerin her biri, içerdiği müzikal olayların özerkliği ve içsel tutarlılığı temel alınarak analiz edilmiştir.

Son olarak, bölmelerin ritmik, armonik ve tınısal yapıları ayrıntılı biçimde ele alınmış; özellikle bölmeler arasında süreklilik, kontrast ve kırılma noktaları gibi ilişkiler belirlenmiştir. Ayrıca jestlerin organizasyonu, ses merkezlerinin hiyerarşik dağılımı ve dinleyici algısına yönelik biçimsel etkiler gibi unsurlar da inceleme kapsamına dâhil edilmiştir.

Bu yöntembilimsel yaklaşım, yalnızca yapısal değil, aynı zamanda algısal ve estetik düzeyde de değerlendirmeler yapılmasına olanak tanımıştır. Nitekim, çalışma yalnızca eserin biçimsel çözümlemesiyle sınırlı kalmayıp, anlık formun dinleyici üzerindeki etkisini ve Usmanbaş'ın çağdaş besteleme teknikleriyle kurduğu ilişkiyi de sorgulamaktadır.

3. ANLIK FORMUN YAPISI

3.1. Viyolonsel için Müzik 94'te Anlık Formun Uygulanması

Stockhausen'ın anlık form planı üzerinde kurguladığı *Kontakte* (1958-60) üzerine yaptığı incelemede J. Dack, bu formun en belirleyici özelliğinin, "geniş çaplı bir yörüngeden ve anlatıdan yoksun oluşu" olduğunu belirtir (Dack, 1999, s. 1). Geleneksel form planlarının aksine anlık formda müzik çizgisel (linear) olarak ilerlemez, genellikle bir hedefe doğru yönelmeyen (non-directed time) ve birbirinden bağımsız anlardaki (self-contained moments) olaylarla şekillenir.

Edward T. Cone, Stravinsky'nin *Symphony of Wind Instruments* (1920) eserinde ses yüzeylerinin katmanlaşmasını (*stratification*) vurgulayarak yapının kontrolsüz bir polifoniye işaret ettiğini belirtir (Cone, 1962, s. 19). Jonathan Kramer ise bu yapıyı anlık formun erken bir örneği olarak görür ve formu, birbirleriyle bağlantısız ama benzer materyallere sahip bölmeler ücretinde tanımlar (Kramer, 1981). Kramer'in ifadesiyle, her an kendi bağlamında anlamlıdır ve bir sonrakinin zorunlu sonucu değildir (non-causal progression).

Usmanbaş'ın *Viyolonsel için Müzik 94*'te uyguladığı yapı da bu tanımla örtüşür. Eserde, kullanılan ana materyaller benzer kalsa da, her biri kendi özerkliğini koruyan, otonom bölmelerden oluşan bir doku vardır. Bu bölmeler, karakteristik jest ve perde merkezleriyle birbirinden ayrılır, ancak yapısal bir dönüşüm süreci takip edebilmek mümkün değildir.

Eserdeki bölmelerden bazıları birbirine benzer jestsel yapılar taşısa da, her biri özgün çıkış noktalarına ve ses yüksekliklerine sahiptir. Bu durum, Kramer'in "teleolojik olmayan dinleme" (*non-teleological listening*) ve "dikey algı" (*vertical perception*) kavramlarıyla açıkladığı, anın kendi içsel mantığına dayanan bir form deneyimi sunar. Usmanbaş'ın bu yapıyı uygularken jestler arasındaki üslup farklarını minimumda tutması, müzikteki anlatısal yapının etkisini azaltmakta, fakat dinleyiciye bir bütün içinde bireysel anlara odaklanma fırsatı sunmaktadır.

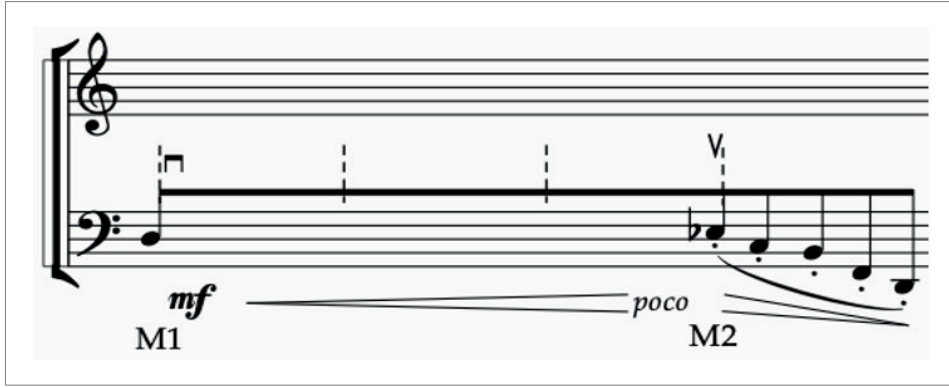
4. BULGULAR

4.1. Viyolonsel için Müzik 94'ün Form Yapısı

Materyallerin oldukça ekonomik biçimde kullanıldığı eserde temel iki malzeme grubu bulunur. İlk ana malzeme grubu eserin farklı bölmelerinde çellonun dördüncü telinin ilk perdelerinde duyurulan Re2-Mi Bemol2-Do Diyez2 ve Do2 ses perdeleridir. Bu ilk gruptaki dört ses perdesi, ortaya çıktıkları her bölmede gerek kullanım sıklığı gerek de ısrarcı-tekrara dayalı ritmik yapılarının yalınlığı ile dikkat çekerler. Bununla birlikte çellonun en pes alanındaki bu dört perde, ses yüksekliği anlamında ikinci malzeme ile eserin genelinde büyük bir karşıtlık sunarak kendi karakterini ayrıştırır. İkinci malzeme grubu ise eser boyunca çoğunlukla dört veya beş sestem oluştuğunu gördüğümüz inisi-çıkıcı jestlerdir. Bu jestler kimi bölmelerde ritmik daraltmalara ve genişlemelere tabi olurken, diğerlerinde melodik hattın bir parçası haline gelip jest tanımından uzaklaşarak, artık motif olarak tanımlanabilecek genişliğe ulaşır (Görsel 1).

Görsel 1

Viyolonsel için Müzik 94'ün iki temel malzeme grubu (Malzeme 1 ve Malzeme 2)

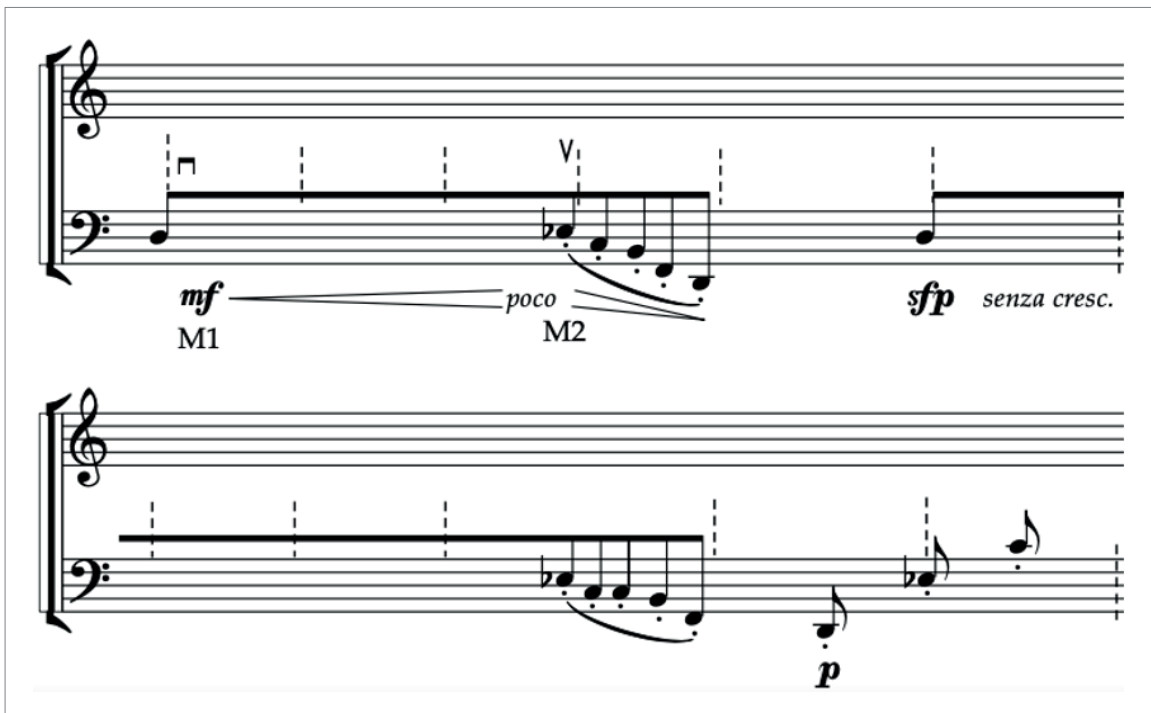


Eser on iki adet farklı bölmeden oluşmaktadır. Bu bölmelerin çoğunluğu birbirlerine geçişlerini veya dönüşümlerini sağlayacak kesitlerden yoksundur ve kendi iç form dinamiklerine (gerginlik-çözümleme) sahiptir. Kramer'e göre anlık formda bölmelerin birbirlerine geçişi veya dönüşümünün kasıtlı olarak devre dışı bırakılmasına bile lüzum yoktur. Önemli olan müziğin duyulduğu anda anlık zamanda hissettirmesi ve bir hedefe ilerlememe konusunda dinleyeni temin etmesidir (Kramer, 1981). Eserin tüm bölmelerinde az önce açıklanan iki malzemeden faydalandığı görülür ancak bölmelerin karakterleri birbirlerinden farklıdır.

Viyolonsel için Müzik 94' ilk malzemenin tanıtıldığı Re2 ses perdesi merkezli birinci bölme ile başlar (1. sayfa, 1. dizek) ve hiç vakit kaybetmeden inici bir jestle, yani ikinci malzemenin duyurulması ile sönümlenir (Görsel 2). Belirli ses perdelerinin açıkça merkez eksenine oturması ve her yeni perdenin diğerlerine kurduğu hiyerarşik üstünlük gibi fenomenler eser boyunca açıkça gözlemlenebilmektedir. Bu ses perdeleri art arda tekrarlanır, melodik hatların ara kısımlarında ve sonlarında manyetik bir etki yaratarak durak noktaları olarak sıkça kullanılır ve ritmik yapılarını stabil tutarak diğer malzemelerden etkilenmezler. Bu nedenle her bölmede onların hiyerarşik bir üstünlüğünden söz edilebilir. Henüz birinci bölmeden neredeyse bir ton merkezi olarak kendisini belli eden Re2 ses perdesi, ilerleyen bölmelerde yerini farklı (sırasıyla Do diyez2, Mi bemol2, Sol2, La2, Do2) ses perdelerinin hiyerarşik üstünlüğüne bırakır.

Görsel 2

Birinci bölme



İlk sayfanın üçüncü dizeğine geldiğimizde son bulan ilk “an” yerini *vibrato* terimi ile başlayan ve eser boyunca karşımıza çıkacak olan, yoğun küçük ikili ve üçlü aralıklarla bezeli, lirik-dışavurumcu ‘iç çekme’ motiflerinin ilk örneğine rastladığımız ikinci bölmeye bırakır (Görsel 3). Bu bölmelerde hissedilen dışavurumcu ifadeyi modernizm çerçevesinde 20. yüzyılın hangi noktasında konumlandırabileceğimiz ilerleyen kısımlarda tartışılacaktır. İlk bölümde inici bir yapıda olan jestler, ikinci bölümde kendilerini çıkıcı şekilde ve birbirine daha yakın ses aralıkları ile gösterir ve ilk malzemeyi oluşturan ses perdeleriyle etkileşime girerler.

Görsel 3

İkinci bölüm ve iç çekiş motifleri

The image displays a musical score for a piano piece, consisting of five staves. The first staff is labeled 'M1' and 'pp'. The second staff is labeled 'Sigh motif- iç çekiş motifi', 'mf', 'f', 'M2', and 'p'. The third staff is labeled 'poco'. The fourth staff is labeled 'p'. The fifth staff is labeled 'M2' and 'M1'.

Eserin üçüncü bölümünde (s.2 d.2) ilk malzeme grubu üzerine denemeler ve onların dönüşümünü gözlemlemek mümkündür. Burada az da olsa ikinci malzeme grubu olan inici ve çıkıcı jestler görülür. Jestlerin sıklığının arttığı noktada müzik yeni bir bölmeye girer.

Dördüncü bölme (s. 3 d.1 Si4 perdesi) lirik dışavurumcu bölmelerin ikincisidir, ikinci bölme ile paralellikler gösterir ve hali hazırda Mi bemol ses perdesi ile mücadele içine girmiş olan Re merkezini de Do diyeze çeker (Görsel 4). Bu bölmede iki malzemenin birbirlerine dönüştüğü, tekrar eden ses perdelerinin jest eğilimi gösterdiği ve jestlerin de yavaşlatılarak tekrar eden sesler haline geldiği, motifleşmeye başladığı gözlemlenir. Hemen ardından feroce ifadesi ile başlayan beşinci bölme (s.4 d.5) ise bir anlamda inici-çıkıcı jest fikri ile bağlantılı fakat onların geliştirilmiş ve çok daha agresif bir versiyonu olarak karşımıza çıkar (Görsel 4). Bu bölmenin müziği ulaştırdığı La3 notası ile altıncı bölme başlar (s.5 d.2) ve yeniden oldukça yoğun ikili-üçlü aralık ilişkileri üzerine kurulu, aynı zamanda inici jestlerden de faydalanan bir alana gireriz.

Bu yeni lirik-dışavurumcu altıncı bölmede bestecinin hem *espressivo* hem de *dolce* terimlerini birlikte kullandığı görülmektedir. Bu kez ulaştığımız ses perdesi Sol'dür ve yedinci bölme (s.6 d.3 Sol2 perdesi) başlar. Art arda tekrar eden Sol perdesinin ritmik yapısı ve ısrarcı tavrı ilk malzemeyi anımsatır ve bize hiyerarşik anlamda diğer perdelere üstün olacağı sinyallerini verir. Fakat yine inici bir jestin aniden belirmesiyle beklenmedik şekilde ses perdesi merkezi Do'ya çekilir.

Görsel 4

Dördüncü ve beşinci bölmelerden kesitler

The image displays musical notation for the 4th and 5th movements of a cello piece. The 4th movement (s. 3 d.1) shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, with a 'm2' interval marked. The 5th movement (s. 4 d.5) starts with a 'feroce!' marking and a 'ff' dynamic, featuring a 'm1 + m2' interval. The 6th movement (s. 5 d.2) begins with a 'dolce' marking and a 'p' dynamic, showing a 'M1' interval. The 7th movement (s. 6 d.3) starts with a 'gliss.' marking and a 'p' dynamic, showing a 'm1' interval.

Ulaşacağı nokta konusunda her daim bir belirsizlik taşıyan, bir noktadan sonra kesinlikle hedef odaklı olmadığı hissini veren ve de gerginliklerin-sönümlenmelerin oldukça yoğun olduğu müzik yedinci sayfanın ikinci sisteminde belki de en otonom bölmelerden biri olan sekizinci bölme ulaşır (s. 7 d.2) (Görsel 5).

Görsel 5

Sekizinci bölme

The image displays a musical score for the eighth section, consisting of four systems of staves. The notation includes various musical symbols and performance instructions:

- System 1:** The first staff has the instruction *saltando*. The second staff begins with a piano (*p*) dynamic, a half note, and the instruction *lase vib.* (laser vibration). Below the staff, the notation *M1* is present.
- System 2:** The first staff has the instruction *con dita*. The second staff has the instruction *senza arco (non pizz)* and *(battere le dita fortamente)* (beat the fingers forcefully).
- System 3:** The first staff has the instruction *ord. arco* (ordered arco). The second staff has the instruction *sempre IV* and a forte (*f*) dynamic.
- System 4:** The first staff has the instruction *sim.* (simile). The second staff has a forte (*ff*) dynamic and the instruction *(IV)*.

Buradaki tek malzeme dördüncü teldir (Do2 ses perdesi) ve diğer bölmelere kıyasla iki ana malzeme ile de ilişkisi asgari düzeyde kalır. Do ses perdesinin oldukça kısa sürede yaşadığı dönüşüm çabuk sönümlenir ve yedinci sayfanın son sisteminde dokuzuncu bölme ulaşırız (s.7 d.6 Fa diyez3 perdesi) Hala Do ses perdesinin yoğun bir şekilde hissedildiği bu bölme de inici-çıkıcı materyal fikrinden kısa jestler yerine genişlemiş motifler olarak faydalandığı görülebilmektedir. Onuncu bölme (s.9 d.3), yine yalnızca Do ses perdesi üzerinde otonom bir alandır. Kendisinden yalnızca iki bölme önce duyurulmuş, Do ses perdesi üzerinde ve de geliştirilmiş teknikler ile sunulmuş sekizinci bölme ile fikirsel anlamda büyük benzerlikler taşıyan onuncu bölme, onunla çizgisel anlamda bir ilişkiye girmez. Hangisinin daha önce duyurulduğu eserin genel yapısına bakıldığında

önemsiz görünür. Bu iki bölme; kendi yörüngelerinde, belki birbirlerinden çok uzakta fakat birbirlerine yakın özellikleri olduğu tespit edilmiş gezegenlere benzetilebilir.

On birinci bölme (s.9 d.5) yedili aralıkların egemen olduğu ve çift sesli akorlar üzerine kurulu bir alandır (Görsel 6). Burada gerginlik gittikçe sıkışan ritmik yapı ve oktav farkları ile bir anlamda gizlenmiş kromatik (Do-Sol+Do#-Fa#) yapıların tekrarı ile artar. Yedili aralıkların terkedildiği ve yerini beşli-dörtlü aralıklara bıraktığı ve hala Do ses perdesinin egemen olduğu on birinci bölme geniş bir glissando ile sonlanır. On ikinci bölme (s.10 d.5) hem lirik-dışavurumcu hem de tüm bölmelerin sonuncusudur ve bu alanda biraz vakit geçirdiğimizde bizi buraya ulaştıran glissandoların aslında ikinci malzememiz olan jestler üzerine bir başka çeşitleme olduğunu anlarız. Bu bölmede enstrümanın ses yüksekliği oldukça artsa da aralık ilişkilerinin farklılaşmaması dikkat çeker. Usmanbaş'ın *espressivo* terimini her kullandığında notasyonda sayılarının arttığını gördüğümüz ikili ve üçlü aralıklar ve bunların zaman zaman Triton ile kurduğu ilişki burada da yine hâkim güçtür. Glissandolara dönüşen jestler de artık son halini almıştır ve on ikinci sayfanın orta kısımlarında ses perdeleri anlamında raslamsal hissi veren agresif bir bölme ile eserin son kısmına ulaşılır. On ikinci bölme eserin son bölümü olarak kabul edilebilir olsa da tek bir ses perdesinde kısa bir duraklamadan sonra yeniden başlayan bölme bir anlamda koda hissi de verir. Burada hemen önceki raslamsal hissi veren motiflerden farklı olarak sürekli duyurulan Do pedalı üzerinde uçuşan sesler ve onların Do ses perdesinin çekim gücüne yenik düşmesini gözlemleyebiliriz. Son olarak ısrarcı bir şekilde üç kez tekrar edilen Do ses perdesi ile eserin bittiğini düşündüğümüz anda, çok kısa bir çıkıcı glissando jest müziğe son noktayı koyar.

Görsel 6

On birinci bölme

The image displays a musical score for the 11th section of the work, consisting of four staves. The first staff shows a simple melody. The second staff features a more complex, chromatic melody with a 'ff' dynamic marking. The third staff includes 'saltando' and 'ord. tremolo vib' markings, with a 'M2' label. The fourth staff features 'vib' and 'trem.' markings, with a 'gliss.' marking at the end.

5. SONUÇ

Bu çalışma, İlhan Usmanbaş'ın *Viyolonsel için Müzik 94* adlı eserini anlık form kuramı doğrultusunda ele alarak, hem biçimsel özelliklerini hem de bestecinin modernist estetikle ilişkisini açıklamayı hedeflemiştir. Yapılan analiz sonucunda, eserin yapısal olarak Jonathan Kramer'in tanımladığı anlık formun temel ilkeleriyle örtüştüğü, her bir bölümün kendi içinde otonom bir yapı taşıdığı ve çizgisel bir yönelimi dışlayan, "yönsüz zaman" (non-directed time) anlayışıyla inşa edilmiş bir zaman kurgusu sunduğu görülmüştür (Kramer, 1981, s. 3). Bu bağlamda, Kramer'in tanımladığı "kendi kendine yeten" veya "müstakil anlar" (self-contained moments) kavramı eserde doğrudan karşılık bulmaktadır.

Bölmelerin yapısal süreksizlik içinde benzer malzeme temelli biçimlenmesi, geleneksel neden-sonuç ilişkilerine dayalı anlatı yapılarının bilinçli bir şekilde dışlandığını göstermektedir. Bu durum, Levinson'un tanımladığı "eklemleme" (*concatenationism*) biçimindeki yapısal örgütlenmeyle örtüşmektedir (Levinson, 2006). Aynı şekilde, Hutchinson'un belirttiği üzere, anlık form çoğu zaman "bloklar arası yüzeysel süreklilikler" (*superficial continuities*) ile ilerler ve bölmeler arası geçişler, motivik veya ses perdesi merkezli bağlantılar yerine ani yönelimlerle sağlanır (Hutchinson, 2016, s. 107). Viyolonsel için Müzik 94 de bu yaklaşımla, her bir anı içsel olarak kapalı ama dinleyici algısında açık ve geçirgen bir yapıda sunmaktadır.

Bütün bu yapısal tercihlerin dinleme deneyimi üzerindeki etkisi de dikkate değerdir. Kramer'in ifadesiyle anlık form, "teleolojik olmayan dinleme" (*non-teleological listening*) ve "dikey algı" (*vertical perception*) gibi dinleme biçimlerini teşvik eder (Kramer, 1981, s. 9). Usmanbaş'ın eserinde, anlatısal bir yönelim yerine zamansal olarak eşdeğer önemde sunulan anlar, dinleyiciyi her bir müzikal jestin kendi iç mantığını takip etmeye zorlamakta; bu da eserin alımlanmasını, klasik form şemalarına göre değil, dikkat yoğunluğu ve jestik kontrast temelinde biçimlendirmektedir. Bu bağlamda eser, yalnızca analiz düzeyinde değil, estetik deneyim açısından da moment formun kavramsal çerçevesine katkıda bulunmaktadır. Stockhausen'a göre anlık form "sürekli şimdî" olanı ifade eder, bu da aslında bir zaman sonra algımızda zamansızlığa yol açar (Stockhausen, 1972, s. 191).

Eserin estetik yönelimi, Usmanbaş'ın biçimsel arayışlarının ötesine geçer. 1945 sonrası modernizmin teknik olanaklarını kullanan besteci, aynı zamanda Mahnkopf'un tanımladığı "dışavurumcu dışavurumculuk" (*expressionistic expressionism*) anlayışıyla da örtüşen bir müzikal söylem kurmaktadır (Mahnkopf, 1998). Buradaki dışavurum, salt bireysel duygu aktarımına değil, yapının içsel gerilimine ve jestlerin yoğunluğuna dayalıdır. Usmanbaş'ın ifadeci jestleri minimal dönüşümle sunması, hem biçimsel bütünlük duygusunu askıya alır, hem de her bir müzikal anın içerdiği enerjiyi yoğunlaştırır. Bu yönüyle eser, modernist estetikle yalnızca teknik değil, kavramsal düzeyde de ilişkilendirir.

Viyolonsel için Müzik 94, anlık formun yalnızca Batı Avrupa merkezli örneklerle sınırlı bir olgu olmadığını; Türkiye çağdaş müzik repertuarında da özgün biçimlerde karşılık bulduğunu göstermektedir. Eser, hem yapısal hem de estetik düzlemde post-1945 modernizmin ileri yönelimleriyle örtüşmekte; Usmanbaş'ın sadece biçimsel değil, kavramsal ve düşünsel anlamda da modernist estetikle güçlü bir ilişki kurduğunu ortaya koymaktadır.

Etik kurul onayı

Bu çalışma insan, hayvan veya hassas veriler içermediği için etik kurul onayı gerektirmemektedir.

Yazarlık katkısı

Çalışmanın tasarımı ve konsepti: MNK; verilerin toplanması: MNK; sonuçların analizi ve yorumlanması: MNK; çalışmanın yazımı: MNK. Tüm yazarlar sonuçları gözden geçirmiş ve makalenin son halini onaylamıştır.

Finansman kaynağı

Yazar, çalışmanın herhangi bir finansman almadığını beyan etmektedir.

Çıkar çatışması

Yazar, herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmektedir.

Ethical approval

This study does not require ethics committee approval as it does not involve human, animal or sensitive data.

Author contribution

Study conception and design: MNK; data collection: MNK; analysis and interpretation of results: MNK; draft manuscript preparation: MNK. All authors reviewed the results and approved the final version of the article.

Source of funding

The author declare the study received no funding.

Conflict of interest

The author declare that there is no conflict of interest.

KAYNAKLAR

- Cone, E. T. (1962). Stravinsky: The progress of a method. *Perspectives of New Music*, 1(1), 19-30.
- Dack, J. (1999). Kontakte and narrativity. *eContact!*, 2(2).
- Hopkins, G. W. (1968). Stockhausen, form, and sound. *The Musical Times*, 109(1499), 60-62.
- Hutchinson, M. (2016). Shape, continuity, development. *Coherence in new music: Experience, aesthetics, analysis* içinde (s. 99-143). Routledge.
- İlyasoğlu, E. (2000). *İlhan Usmanbaş: Ölümsüz deniz taşlarıydı*. Yapı Kredi Yayınları.
- Kramer, J. D. (1981). New temporalities in music. *Critical Inquiry*, 7(3), 547-561.
- Levinson, J. (2006). Concatenationism, architectonicism, and the appreciation of music. *Revue Internationale de Philosophie*, 60(238), 505-514.
- Mahnkopf, F. (1998). Neue Musik am Beginn der Zweiten Moderne. *Musik und Gesellschaft*, 873-875.
- Mahnkopf, F. (2016). When is great music possible?. D. P. Biró & K. J. Polzhofer (Ed.), *Perspectives for contemporary music in the 21st century* içinde (s. 135-150). Wolke.
- Metzer, D. (2003). *Musical modernism at the turn of the twenty-first century*. Cambridge University Press.
- Nishida, E. M. Y. (2023). İlhan Usmanbaş, keman-piyano için beş etüd: İl. E. Erdoğan'ın (Ed.), *Güzel sanatlar üzerine araştırmalar* içinde (s. 85-100). Özgür Yayınları.
- Stockhausen, K. (1972). Momentform. *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik* içinde (vol.1, s. 189-210), DuMont Buchverlag.
- Usmanbaş, İ. (1994). *Viyolonsel için Müzik 94* [Müzik notası].

EXTENDED ABSTRACT**1. Introduction**

Throughout this study, Usmanbaş's Viyolonsel için Müzik 94' is discussed in detail, while at the same time the method of moment form used to analyze the piece is outlined. The understanding of moment form and its relation to our listening experiences is also one of the topics of the article.

The main research of the analysis is based on how moment form works in Viyolonsel için Müzik 94', its differences with works with the same formal structure and the methods Usmanbaş used. During the analysis, the pitches that Usmanbaş prioritizes hierarchically in each section of the piece were discussed. This discussion moves the subject to the concept of linear-vertical perception of form and allows us to focus on the concepts of new modernism through listening experiences and Usmanbaş's aesthetic and musical preferences.

2. Method

Before the analysis of the piece, a literature review on moment form was conducted, then the feasibility of analyzing the piece with the method of moment form was discussed, and then the analysis began. Although the analysis of the work is form-oriented, every parameter affecting the form is explained in detail.

3. Findings, Discussion and Result

Viyolonsel için Müzik 94' is a work that fits perfectly into Usmanbaş's construction of moment form, whose music is characterized by traces of aleatory. Compared to other works, the biggest difference in Usmanbaş's approach to moment form is the similarity of material between the sections. Although one might think that this similarity would trigger a linear perception of hearing, this is not the case. Usmanbaş's method of moment

form is based on the idea of the cellist making new discoveries with similar materials in each section. Most of the time the connections between the sections are clearly disconnected, rarely the interruptions between them are more ambiguous. Nevertheless, the disconnected structure of the sections in the work expresses the moment form and promises a vertical listening experience. Viyolonsel için Müzik 94' is a great example of Usmanbaş's relationship with modernist movements. Methods he used to implement his modernist ideas like in Viyolonsel için Müzik 94' makes his music valuable not only musically but also theoretically.