



T.C.
ANKARA MÜZİK VE GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
MÜZİK VE GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

İLHAN USMANBAŞ'IN YAYLI DÖRDÜL-70 ESERİNİN
FORMAL VE ÇALIŞ TEKNİKLERİ BAKIMINDAN İNCELENMESİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Cansu Gökayaz
202016

Çalgı Eğitimi Ana Sanat Dalı
Çalgı Eğitimi Yüksek Lisans Programı

Tez Danışmanı: Doç. Ceyla Ganioglu Yalçın

Ekim 2022





ETİK BEYAN

Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi Müzik ve Güzel Sanatlar Enstitüsü Lisansüstü Tez Yazım Kılavuzunda belirtilen hususlar doğrultusunda hazırladığım bu tez çalışmasının akademik ve etik kurallar çerçevesinde gerçekleştirilmiş olduğunu; tezde yer verdiğim tüm bilgi, belge, bulgu, yorum ve sonuçları bilimsel etik ilkelere bağlı kalarak oluşturduğumu; yararlandığım eserlerin tümüne etik kurallar dâhilinde atıfta bulunup kaynakçada yer verdiğimi ve Enstitüye teslim ettiğim çalışmanın bütünüyle özgün nitelikte olduğunu bildirir; tez çalışmamla ilgili olarak burada dile getirdiğim kişisel bildirimin aksi yönünde ortaya çıkabilecek ve etik kuralların ihlal edilmiş olduğuna işaret eden bir tespit durumunda, akademik kariyer bağlamında aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını peşinen kabullendiğimi beyan ederim.

Tarih

İmza
Adı Soyadı



ÖNSÖZ

Bu çalışmada İlhan Usmanbaş'ın yaşamı, yıllar içinde değişen müzik dili ve yaylı dördüllerine yer verilmiş, Yaylı Dördül-70 eserinin tanıtılarak icracılara yol göstermesi amaçlanmıştır.

İkinci kuşak Türk bestecilerimizden olan Usmanbaş, 1950'lerde başlayan müzik akımlarını, dünya ile paralel bir şekilde takip etmiş ve sürekli yeniyi kullanarak üretmiştir. Bugün eserlerine bakıldığında, birbirini tekrar etmeyen, yenilikçi anlayışı görmek mümkündür. Bu sebeple Çağdaş Türk Müziği'nin en büyük öncülerinden biri olarak kabul edilir. Bu çalışmada açık biçim örneği olan Yaylı Dördül-70 eserinin teknik ve kavramsal açıdan incelenerek, icracılara yol gösterici olması hedeflenir.

Bu çalışmamda bana destek olan aileme, her konuda yanımda olan ve yardımlarını esirgemeyen değerli hocam Selahattin Yunkuş'a, Ankara Yaylı Çalgılar Dörtlüsü üyelerinden değerli sanatçı Murat Tamer ve Betil Başeğmezler'e, Britten String Quartet üyelerinden Keith Pascoe'ye, Gülten Gökayaz'a, Cem Çobanlı'ya, süreç boyunca beni destekleyen danışmanım Ceyla Ganioglu Yalçın'a teşekkür ederim.

Eylül 2022

Cansu Gökayaz



İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	vii
İÇİNDEKİLER	ix
ŞEKİL LİSTESİ.....	xi
TERİM LİSTESİ.....	xiv
ÖZET.....	xvii
SUMMARY	xix
1. BÖLÜM	1
1.1. GİRİŞ.....	1
1.2. Problem	1
1.2.1. Alt Problemler	1
1.3. Çalışmanın Önemi	2
1.4. Araştırmanın Amacı	2
2. BÖLÜM	3
2.1. Araştırma Modeli.....	3
2.2. Evren ve Örneklem	3
2.3. Verilerin Toplanması.....	3
2.4. Verilerin Analizi ve Yorumlanması	3
3. BÖLÜM İLHAN USMANBAŞ	5
3.1. İlhan Usmanbaş'ın Hayatı, Müziği Ve Yaylı Dördülleri	5
3.1.1. Konservatuvar Yılları	5
3.1.2. İlhan Usmanbaş'ın Müzikte Yeniye Arayışı	7
3.1.3. İlhan Usmanbaş'ın Yaylı Dördülleri	10
4. BÖLÜM RASTLAMSALLIK KAVRAMI	15
4.1. 1950'lerde Dünyada Değişen Müzik Dili ve Rastlamsallık	15
4.2. 1950'lerde Ankara.....	17
4.3. Usmanbaş'ta Rastlamsallık Kavramı, Açık Biçim ve Değişen Notalama Teknikleri.....	21
5. BÖLÜM İLHAN USMANBAŞ'IN YAYLI DÖRDÜL-70 ESERİNİN İNCELENMESİ	29
6. SONUÇ VE DEĞERLENDİRME	57
7. KAYNAKÇA	61
8. EKLER	63

ŞEKİL LİSTESİ

Şekil 3.1 İlhan Usmanbaş.....	5
Şekil 3.2 Repost'de, I. Intermezzo, Ölçü No. 17-20	9
Şekil 4.1 Luciano Berio, Solo Flüt İçin Sequenza	16
Şekil 4.2 J.Cage - Piyano Konçertosu / Grafik Notasyon Örneği	17
Şekil 4.3 Helikon Derneği'nin 1953 yılında Ankara, Mithat Paşa Caddesi'ndeki binasında verilen bir konserden: (Soldan Sağa) Aynan Erman, Bayan Rosen, Danyal Erinc, Bay Rosen, Bülent Arel, Rasin Arsebük, Faruk Güvenç.....	19
Şekil 4.4 İlhan Usmanbaş, Yaylı Dördül 1970.....	23
Şekil 4.5 Kesin Notalama Örnekleri.....	24
Şekil 4.6 Yönetsel Notalama Örnekleri	25
Şekil 4.7 Moran, Four Visions, (1963), Flüt, Harp, Yaylı Dördül için (Grafik Biçim Örneği)	25
Şekil 4.8 Resim Notalama Örneği.....	25
Şekil 4.9 STOCKHAUSEN, Elektronische Studie II	26
Şekil 4.10 Usmanbaş, Yaylı Dördül-70	26
Şekil 5.1 Yaylı Dördül-70 Bölmeli Notalama Örneği.....	30
Şekil 5.2 Yaylı Dördül-70 Yönetsel Notalama Örneği.....	30
Şekil 5.3 Eserin İlk Sayfasında Çalıcılar İçin Yazılmış Açıklamalar	32
Şekil 5.4 Partisyon Örneği (Tüm çalgılar aynı sayfada yer alır)	33
Şekil 5.5 Sayfanın Çalınma Süresi (Yuvarlak İçinde).....	33
Şekil 5.6 Sayfayı Viyola Çevirir.....	34
Şekil 5.7 Sayfa Hep Birlikte Çevrilir	34
Şekil 5.8 Seçmeye Bağlı Figürler.....	34
Şekil 5.9 Üç Kesitli Yapı	35
Şekil 5.10 A(rel) Harfi, Birinci Keman	36
Şekil 5.11 P(enderecki) Harfi.....	37
Şekil 5.12 A(rel) Harfi, İkinci Keman	37
Şekil 5.13 A(rel) Harfi, Viyola.....	38
Şekil 5.14 A(rel) Harfi, Viyolonsel.....	38
Şekil 5.15 B(erio) Harfi, Birinci Keman	39
Şekil 5.16 B(erio) Harfi, İkinci Keman	40
Şekil 5.17 B(erio) Harfi, Viyola.....	41
Şekil 5.18 B(erio) Harfi, Viyolonsel	41
Şekil 5.19 C(age) Harfi, Birinci Keman	42
Şekil 5.20 C(age) Harfi, Viyolonsel.....	42
Şekil 5.21 D(avis) Harfi, İkinci Keman	43

Şekil 5.22 D(avis) Harfi, Birinci Keman.....	43
Şekil 5.23 D(avis) Harfi, Viyola.....	44
Şekil 5.24 D(avis) Harfi, Viyolonsel	44
Şekil 5.25 E(vangelisti) Harfi, Birinci Keman	45
Şekil 5.26 F(oss) Harfi, Birinci Keman.....	45
Şekil 5.27 G(orecki) Harfi, Birinci Keman	46
Şekil 5.28 H(aubenstock-Ramati) Harfi, Birinci Keman	47
Şekil 5.29 I Harfi, Birinci Keman.....	47
Şekil 5.30 I harfi, Viyolonsel	47
Şekil 5.31 I Harfi, Birinci Keman.....	48
Şekil 5.32 J(urisalu) Harfi, Birinci keman.....	48
Şekil 5.33 K(agel) Harfi, Birinci Keman	49
Şekil 5.34 K(agel) Harfi, Viyolonsel	50
Şekil 5.35 L(igeti) Harfi, Birinci Keman.....	50
Şekil 5.36 M(aderna) Harfi, Viyolonsel	51
Şekil 5.37 M(aderna) Harfi, Viyola.....	51
Şekil 5.38 N(ono) Harfi, Birinci Keman.....	52
Şekil 5.39 O(lah) Harfi, Birinci Keman.....	52
Şekil 5.40 P(enderecki) Harfi, Partisyon.....	53
Şekil 5.41 BrittenString Quartet.....	54
Şekil 8.1 Cumhuriyet Gazetesi, 26 Mart 1973	63
Şekil 8.2 Cumhuriyet Gazetesi, 15 Eylül 1982.....	64
Şekil 8.3 Britten Quartet Konser Haberi, Cumhuriyet Gazetesi, 10 Şubat 1992.....	64
Şekil 8.4 Helikon Derneği'nin Kuruluşunu ve Faaliyetlerini Anlatan Broşür, Gergedan Dergisi, 1988	65
Şekil 8.5 Helikon Derneği'nin Kuruluşunu ve Faaliyetlerini Anlatan Broşür, Gergedan Dergisi, 1988	66
Şekil 8.6 Britten Quartet Konser Haberi, Cumhuriyet Gazetesi, 10 Şubat 1992.....	67



TERİM LİSTESİ

Adagio: (İt.) Bir tempo birimi: Oldukça ağır tempoda; ancak gösterişli, oturaklı, huzur veren bir ağırlıkta.

Akor: Aynı anda duyulan ya da duyurma işlevinde olan üç ya da daha fazla sesin birleşimi.

Arco: (İt.) Yay.

Consordini: Surdinli.

Cresc. (Crescendo): (İt.) Birbirini izleyen notalarda sesin giderek gürleşeceğini belirten işaret. Kısaltması *cresc.*

Decresc. (Decrescendo): (İt.) “Sesi söndürerek”. Ses gürlüğü giderek hafifletme. Kısaltılmış yazılı: *decresc.*

Flageolet: (Fr., Alm., İng.) Yaylı çalgılarda doğuşkanları öne çıkarma şeklinde kullanılan bir teknik yöntem.

Forte, (f): (İt.). “Güçlü”. Gür ses elde etmeyi belirten nüans işareti. Nota üzerindeki kısa yazımı: (f).

Fortissimo,(ff): (İt.). Çok güçlü. Nota üzerindeki kısa yazımı: (ff).

Glissando: (İt.) “Kaydırmak”. Sesleri birbiri ardı sıra hızla üretme.

Grupetto: (İt.) “Kümecik”. Bir notadan ötekine yumuşak bir gidiş gelişle uygulanan süsleme biçimi.

Metronom: Tempo belirlemeye yardımcı olmak üzere, değişik hızlara ayarlanabilen sarkaç.

Nüans: Ayırtı. Müzikal ifadeye anlam kazandırmakta kullanılan ses gürlüğü işaretleri. Bir müzik eserinin yorumu sırasında bazı seslerin hafif, bazılarının kuvvetli çıkarılması gerekir. Hafif sestten kuvvetliye doğru değişik derecelerde yer alan ayırtılar, esere anlam kazandıran müzikal dinamikleri oluşturur.

Piano, (p): (İt.) Gürlük derecesi terimi: Çok hafif ses, yumuşak ses. Kısaltılmış yazımı: *p*.

Partitür: Koro, oda müziği grubu ya da orkestra gibi bir topluluk tarafından seslendirilmek üzere bestelenmiş çok partili bir eserin müzik yazısıyla bir bütün olarak ifadesi anlamına gelen terim. Opera, senfoni, konçerto gibi eserlerin bütün partilerini kapsayan büyük boyutlu nota kitabı.

Pizz., (pizzicato): (it) Yaylı çalgılarda yay kullanmaksızın tel(ler)in parmakla çekilmesiyle elde edilen ses. Kısaltılmış yazımı: *pizz.*

Pianissimo, (pp): (İt.) Gürlük derecesi terimi: En hafif, en yumuşak ses. Kısaltılmış yazımı: *pp*.

Presto: (İt.) Seslendirmede hız terimi: “Çok hızlı”.

Puandorg: Bir eserde ses hareketinin bir süre askıya alınması gerektiğini gösteren işaret. “Uzatma” anlamındadır.

Secco: (İt.) “Kuru”.

Reprise: (Fr.). “Tekrar, yinleme”. Müzik yazısında tekrar işareti.

Scherzo: (İt.) Anlatım terimi olarak: Şaka. Genelde, “esprili parça”.

Senzasordino: Surdinsiz.

SulPonticello: (İt.) “Eşik üzerinde”. Yay tekniği terimi: Yayın eşığe olabildiğince yakın biçimde kullanılması gerektiğini belirten uyarı. Bu yöntemle elde edilen sesler, biraz cızırtılı, metalik bir etki taşımakla birlikte, gizemli bir atmosfer yaratılmak istenen belli ses ortamları için uygun bir seçenek oluşturabilir.

SulTasto: (İt.) “Tuş üzerinde”. Yay tekniği terimi: *Sulponticello’nun tam tersidir: Bu durumda çalgı sanatçısı, yayı tam olarak tellerin, parmakların gezindiği sap üzerindeki bölümünde kullanılmaktadır.

Surdin: Çalgıların ses gürlüğünü azaltmak üzere kullanılan ek parçanın adı.

Tempo: (İt.) Müzikte, çok ağırdan çok hızlıya kadar bütün hız derecelerini kapsayan kavram ve uygulaması.

Tremolo: (İt.) Yaylı çalgılarda kullanılan bir teknik yöntem: Aynı ses üzerinde yayın çok hızlı bir itme çekme hareketiyle titretilmesi.

Tutti: Hep birlikte. Bütün seslerle birlikte : Çalgı ya da ses sanatçılarının hep birlikte seslendirmeye geçmesi.

Unison: (Lat.). Bir müzik eserinde, bütün parti ya da seslerin birli ya da sekizli aralıkta paralel hareket etmesi.



ÖZET

Bu çalışma İlhan Usmanbaş'ın yaşamını, zaman içerisinde dünyada değişen müzik dilinin Usmanbaş'ın müziğindeki yansımalarını ve Yaylı Dördül-70 eserinin incelemesini içerir. Bestecinin 1947-2006 yılları arasında yazmış olduğu dokuz yaylı dördül bulunur. Rastlamsal öğeler içeren, farklı notalama yöntemleri kullanılan bu eseri tanıtarak, seslendirmek isteyen icracılara yol gösterici olmak, bu çalışmanın amaçlarındandır.

İkinci kuşak Türk bestecilerimizden olan Usmanbaş, 1950'lerde başlayan müzik akımlarını, dünya ile paralel bir şekilde takip etmiş ve sürekli yeniyi kullanarak üretmiştir. Eserlerinde, birbirini tekrar etmeyen, yenilikçi anlayışı benimsemiştir. Usmanbaş'ın 1950'li yıllarda başlayan 12 ton, dizisellik gibi yenilikçi anlayışı, 1950'lerin sonlarında yerini rastlamsallığa bırakır. 1960 sonrası yazdığı eserlerde, rastlamsal anlayış sıklıkla görülür. Rastlamsallık, açık biçim gibi kavramların müzikte kullanılmasıyla notalama yöntemleri de değişikliğe uğrar. "Açık yapıt" örneği olan Yaylı Dördül 70 eserinde de, Usmanbaş farklı notalama yöntemlerini bir arada kullanır. Geleneksel notasyondan farklı şekilde yazılmış, icracıyı da eserin oluşumuna dahil eden bu yaylı dördülün incelemesi, yorumculara yol göstermek için yapılmıştır. Bu tezde yer verilen bazı kaynak ve alıntılarda kelime "raslantı" olarak geçse de "rastlamak" kelimesinden türediği ve Türk Dil Kurumu'nda da bu şekilde yer aldığı için, çalışma boyunca "rastlamsal" olarak kullanılmıştır.

Anahtar kelimeler: İlhan Usmanbaş, Yaylı Dördül, Rastlamsallık



SUMMARY

İlhan Usmanbaş is one of the first names that come to mind from contemporary music in Turkey. As a composition understanding, he produced works against the traditional language of the old generation, in parallel with his contemporaries. The violin became popular with him and his older brother in his childhood in Ayvalık. While İlhan Usmanbaş was in primary school, violin lessons were given by his elder brother, Seyfettin Asal. After finishing primary school, his older brother's summer cello debuts on his own. Usmanbaş, who was taken as an example by the Ankara State Conservatory in 1942, was taken as harmony with Ferit Alnar and Necil Kazım and as counterpoint with Akses, and then as counterpoint with Saygun and Erkin. Working with four members of the Turkish Five, Usmanbaş is a living history working with the pioneers of Contemporary Turkish Music. 1957-58 Rockefeller scholarship came together and he went to the United States for two years with his wife Atifet. Usmanbaş, who finds voiceovers for the products here many times, is based on "Koussewitzky" in 1958 with his work "Poetic Music". Yaylı Dördül-47, written in 1947, was popularized by the FROMM Music Foundation in America in 1954.

İlhan Usmanbaş has nine string quartets written between 1947 and 2006. The musical language that has changed over the years is also seen in these string quartets. Usmanbaş develops his music together with other branches of art such as painting, literature and poetry. In the last part of his first known quartet, Yaylı Dördül-47, he adapted the understanding of Henri Matisse, one of the most important painters of the 20th century, into his own music.

Aleatory, one of the currents that developed after the war, spread first to America and then to Europe in the 1950s. One of the most important representatives of this movement in America is John Cage (1912-92). In some aleatoric musical works, note durations, dynamics, and even the starting page are determined by the player during the performance of the piece. In this way, composers include the players in the formation of the piece. Luciano Berio's *Sequenza* for Solo Flute has a score written for the player, but lacks note durations and scale lines. The performer determines the duration of the note to be played according to the metronome written by the composer. In this way, the same piece is interpreted differently by two different flutists.

While these developments were taking place in Europe and America, the years 1923-29 were the years when the country was restructured together with the Republic. Musicians who will create the necessary infrastructure to establish a conservatory in Ankara are brought from abroad. In addition to Paul Hindemith, important artists such as Carl Ebert, Ernst Praetorius, Edvard Zuckmayer, Lico Amar and Joseph Marx serve at the Conservatory. Between 1938-40, the Western music department of Ankara Radio was established. In addition to the conservatory and orchestras, community centers, theaters and radios are established and developed.

The reflections of the musical language, which started to change in the post-war world in the 1950s, are also seen in Usmanbaş's works. Following the concepts such as 12 tones and seriality that we saw in Usmanbaş's works in the 1950s, we frequently encounter the concept of aleatory in his works in the 1960s and later. The first work he wrote using the 12-tone technique is the *Three Musical Poem* for voice and piano on the poems of Ertuğrul Oğuz Fırat in 1952. Following the 12-tone technique, the concept of "serialism" enters the composer's writing technique. In *Five Etudes* for Violin and Piano, which is "Turkey's first serial music experiment", written by Usmanbaş, who switched to serial music experiments after twelve tones, the concept of seriality is also seen in other values apart from notes (İlyasoğlu, 2011). Some parts do not use measurements. The writing technique, which changes

over time, forms the modernist language of the composer. In his work, *Three Pictures by Salvadore Dali*, which he wrote for twenty-two string instruments between 1952-55, it is seen that he used the concept of seriality in rhythmic elements besides sound scales. Usmanbaş, who adopts “infinite otherness in his works” after the twelve-tone and seriality trials, moves on to the aleatoric trials. The changing music language after 1950 and the playing techniques that developed along with it caused the development of new methods by changing the traditional notation.

İlhan Usmanbaş dedicated his work *Yaylı Dördül-70*, which is the subject of this thesis, to Faruk Güvenç. Faruk Güvenç served in Ankara Radio, TRT, Presidential Symphony Orchestra, established the Helikon String Quartet and Ankara Chamber Orchestra, and worked as a music critic in various newspapers and magazines. This string quartet written by İlhan Usmanbaş in 1970 and dedicated to the violist Faruk Güvenç is an example of an open piece. From the notation writing to the sitting arrangement, the traditional has been moved away and graphic elements have been used. Usmanbaş uses the "Division Notation" technique in *String Quadruple-70*. split notation; “It is imprecise notation that gives the player-manager choice within certain segments or segments at the beginning and the end. Notation images can be taken from traditional notation, or they can be written with special signs or commands that indicate other wishes of the composer” (Usmanbaş, *Musical Forms*, 1974, p. 300)

In his *Yaylı Dördül-70* work, he uses "Administrative Notation" as well as Divided Notation. The ability of the player to start from the desired section enables many different pieces to emerge from a single piece. Even if it starts from the same section, the figures that are left to the player's choice in the continuation create a polyphony with a very different structure. The limited freedom determined by the composer sometimes leaves its place to a unity with a determined tempo. In this way, Usmanbaş includes the players in the creation process of the piece. This work, which contains aleatoric elements and is an example of a clear work, has been examined, and a guiding study for commentators and researchers has been tried to be put forward.

Usmanbaş explains the work as follows:

Description: Quadruple's (K) page. From A-P to fourteen pages, the school can start from any page in this work; It is finished before the one started. Everything was like a beginning, a beginning, and a finishing page. Each selection is run in the order of the operator; its page has a more or less determined duration; With the beginnings of the 1st violinist and playing, they sometimes move to a time or a multiple page, as that page begins to play their music. The upper left structure of the open double page is divided into the 1st violin, six violas, the upper right page is divided into the 2nd violin and six cellos. Partitur is also party. (Usmanbaş, *Forms in Music*, 1974, p. 292, 294)

In *Yaylı Dördül-70*, graphic notation is used, which facilitates the contribution of the performers, albeit within the limits set by the composer. Unlike the traditional score, the four instruments are placed side by side on the same page. Letters are used instead of page numbers. It consists of a total of sixteen letters, of which each letter is two pages. These letters from A to P are formed from the names of some contemporary composers. (such as Arel, Berio, Cage, Davis). The composer offers a certain freedom to the interpreters while preserving the integrity.

Ankara String Quartet, of which Murat Tamer (first violin), Cengiz Özkök (second violin), Betil Başımeçmezler (viola) and Engin Sansa (cello) is a member, is one of the works of Turkish composers named “Chamber Music From Turkey: Volume Three” in 1992. releases an album. In this album they released, İlhan Usmanbaş *Yaylı Dördül-70* is also included. One of the two recordings of the piece belongs to the Ankara String Quartet and the other belongs to the Britten String Quartet. In both recordings, the playing started with the letter A, their total duration differs.

At the end of the text of the work, the interviews with the artists included in the records of the work are added, and their ideas and recommendations about the work are included. In addition, the notation of the work is also added to the end of the work.

Keywords: İlhan Usmanbaş, Seriality, Aleatory, Yaylı Dördül-70, Graphic Notation.





1. BÖLÜM

1.1. Giriş

İlhan Usmanbaş, müzikte modernizmin ülkemizdeki öncülerinden kabul edilir. Avrupa ve ABD'deki çağdaşlarına paralel olarak dünyadaki müzik alanındaki yenilikleri takip etmiş ve sürekli “yeni” arayışı ile farklı yazı tekniklerinde eserler üretmiştir. İlhan Usmanbaş'ın müziğini kendinden önceki kuşaktan ayıran modernist dilinin yanı sıra, eserlerinin diğer sanat dalları ile olan etkileşimidir.

Dünyada 1950'lerin ortaların görsel sanatlar ve müzik alanında ortaya çıkan “açık yapıt”, rastlamsallık gibi kavramlar 1950'lerde İlhan Usmanbaş'ın yapıtlarında da görülmeye başlar. Müzikte yorumcunun eserin icrasında aktif katılım sağladığı açık yapıtlar, nota yazım tekniklerinin değişmesine de neden olur. Bu çalışmada incelenen ve “açık yapıt” örneği olan Yaylı Dördül-70 eserinde de, geleneksel notalama yerine grafik notasyon kullanılmıştır.

1.2. Problem

Bu çalışmanın problemini İlhan Usmanbaş'ın yaşamı, müziği, yaylı dördülleri, rastlamsallık kavramının açıklanması, Yaylı Dördül-70 eserinin incelenmesi ve eserin icrasında karşılaşılabilecek teknik sorunların çözümü oluşturmaktadır.

1.2.1. Alt problemler

Bu çalışmanın alt problemleri şu şekildedir:

1. İlhan Usmanbaş'ın hayatı, müziği, yaylı dördülleri.
2. Rastlamsallık kavramı.
3. 1950'lerde dünyada değişen müzik dili ve rastlamsallık.
4. 1950'lerde Ankara.
5. Usmanbaş'ta rastlamsallık kavramı.
6. İlhan Usmanbaş'ın Yaylı Dördül-70 eserinin incelenmesi.

1.3. Çalışmanın Önemi

Türkiye’de çağdaş müzik denildiğinde akla gelen ilk isimlerden biri İlhan Usmanbaş’tır. Bestecilik anlayışı olarak kendinden önceki kuşağın geleneksel üretim diline karşı, dünyadaki çağdaşları paralelinde eserler üretmiştir. Biz de kendi değerlerimize sahip çıkmak adına bu eserleri ortaya çıkarıp tanıtmalıyız. Yaylı Dördül-70 hakkında pek fazla bilginin bulunmaması, daha önce incelenmemiş olması bu araştırmanın önemini ortaya koymaktadır.

1.4. Araştırmanın Amacı

Bu çalışmanın amacı, hakkında daha önce çalışma yapılmamış Yaylı Dördül-70 eserinin incelenerek tanıtılması ve eseri icra edecek çalıcılara yol gösterici olmasıdır.

2. BÖLÜM

2.1. Yöntem ve Araştırma Modeli

Bu araştırmada betimsel yöntem kullanılacak olup, bu yönetime yönelik belge tarama tekniğinden yararlanılacaktır. Yaylı Dördül-70 eseri teknik açıdan incelenecektir.

2.2. Evren ve Örneklem

Araştırmanın evreni İlhan Usmanbaş'ın müziği ve yaylı dördülleri, örnekleme ise Yaylı Dördül-70 eseridir.

2.3. Verilerin Toplanması

Bu araştırmadaki verilerin toplanmasına İlhan Usmanbaş'ın yaşamı ile başlanmış, müziği, yaylı dördülleri, 1950'lerde dünyada değişen müzik dili, Usmanbaş'ta rastlamsallık kavramı ile devam edilmiştir. Veriler, ilgili kitap, dergi, gazete arşivi, röportaj ve makalelerden elde edilmiştir. Aynı zamanda, eserin kayıtlarında çalmış sanatçılarla yapılan röportaj ve Yaylı Dördül-70 eserinin partitürü de eklenmiştir.

2.4. Verilerin Analizi ve Yorumlanması

Bu araştırmanın sonucunda, elde edilen veriler toplanarak, İlhan Usmanbaş'ın yaşamı, müziği, Çağdaş Türk Müziği'ne katkıları betimsel yöntemle ortaya konmaya çalışılmıştır. Buna ek olarak bir açık yapıt örneği olan Yaylı Dördül-70 eseri, icra teknikleri bakımında incelenmiştir.



3. BÖLÜM İLHAN USMANBAŞ

3.1. İlhan Usmanbaş'ın Hayatı, Müziği Ve Yaylı Dördülleri

3.1.1. Konservatuvar yılları

İlhan Usmanbaş, 1921 tarihinde, avukat Mehmet Hilmi Bey'in (1887-1964) ve Münire Hanım'ın (1889-1972) üçüncü çocuğu olarak İstanbul'da dünyaya gelir. İlk soyadları Osmanbaşagaoglu olarak bilinse de Arapçadan Türkçeye "Usmanbaş" olarak çevrilmiştir. (İlyasoğlu, 2011) 1924 yılında Usmanbaş ailesi İstanbul'dan ayrılarak Ayvalık'a yerleşir. Çocukluğunu Ayvalık'ta geçiren Usmanbaş'a küçük yaşta müziği sevdiren, keman çalan annesi ve ağabeyi olmuştur. İlhan Usmanbaş ilkokuldayken ağabeyi Orhan, Seyfettin Asal'dan keman dersleri almaktadır. İlkokulu bitirdiği yaz, ağabeyinin aldığı viyolonsel ile kendi başına çalışmaya başlayan Usmanbaş o zamanları şöyle ifade eder: "Aslında elime alır almaz viyolonseli hemen çalmaya, birtakım anlamlı sesler çıkartmaya başladığımı hatırlıyorum. Demek ki nota biliyordum. Fa anahtarını ve ritim değerlerini birdenbire okumuştum. Demek ki bilinçli bir eğitimle annem ve ağabeyim beni o güne hazırlamışlardı" (İlyasoğlu, 2011, s. 55).



Usmanbaş, küçük viyolonseli ile çalışırken.

Şekil 3.1 İlhan Usmanbaş

İlhan Usmanbaş ortaokulu da Ayvalık'ta tamamladıktan sonra 1936 yılında Galatasaray Lisesi'ne gider. Bu sırada Sezai Asal'dan viyolonsel, Cemal Reşit Rey'den kompozisyon dersleri alır. Usmanbaş, Galatasaray Lisesi'nin kendisine katkılarını yıllar sonra şu sözlerle ifade eder: "Ben ve Bülent Arel müzik eğitimimizi

Türkiye’de gördük. Türkiye’de de yetişmek mümkün. Öğrencinin geniş görüşlü, uyanık kafalı olması şartıyla. İkimizin de Galatasaray’dan gelişinin etkisi büyük bunda” (İlyasoğlu, 2011, s. 59).

1942’de Ankara Devlet Konservatuvarı’nın kompozisyon bölümüne giren Usmanbaş, Ferit Alnar ve Necil Kazım Akses ile armoni ve kontrpuan, daha sonra Saygun ve Erkin ile kompozisyon çalışmaya başlar. Türk Beşleri’nin dört üyesi ile çalışan Usmanbaş, Çağdaş Türk Müziği’nin öncüleri ile çalışma fırsatı bulan canlı tarih olarak düşünülebilir (İlyasoğlu, 2011). Bu sırada David Zirkin ile viyolonsel, Lico Amar ile oda müziği çalışmalarını sürdürür.

Usmanbaş, 1947 yılında konservatuvardan sınıf atlayarak mezun olmak için *Keman Konçertosu*’nu besteler. Bu konçerto Türk müziğinde yazılmış ilk üç keman konçertosundan biridir. İlk keman konçertosunu 1939 yılında Cemal Reşit Rey yazar fakat partiyonu kayıp olduğu için o yıl dışında seslendirilemez (İlyasoğlu, 2011). İkinci ve üçüncü konçerto aynı yıl (1947), Usmanbaş ve hocası Ulvi Cemal Erkin tarafından yazılır (İlyasoğlu, 2011). 1948 yılında ileri devre mezuniyeti için ilk senfonisi olan *Birinci Senfoni*’sini besteleyen Usmanbaş konservatuvardan mezun olduktan sonra Ankara Devlet Operası’nın ilk solist sanatçılarından biri olan Atıfet Üçkök ile evlenir. Ve o sene Ankara Devlet Konservatuvarı’na solfej öğretmeni olarak atanır (İlyasoğlu, 2011).

Usmanbaş, Bülent Arel, Ulvi Yücelen, Faruk Güvenç gibi müzisyenler, 1953 yılında Ankara’da Helikon Derneği’ni kurarlar. Usmanbaş bu derneğin kurulma amacını şöyle ifade eder:

Bu dernek öyle kendiliğinden kurulmuş olan bir dernekti. Yani kendiliğinden birkaç öncünün desteklemesi, öne atılmış olmasıyla oluşmuş bir dernekti Helikon. Düşünce şöyleydi: Çorak bir yerdeyiz, ama hepimizin bildiği bir şeyler var, okuyoruz, ediyoruz, yazıyoruz, o zaman bunları karşılıklı alışveriş haline getirmek için ortam oluşturalım. Bir dernekte sergi açılabilir, müzik çalışmaları yapılabilir, provalar dinleyiciye açık olabilir, resim çalışmaları yapılabilir diye düşündük. (Altan, 2014, s. 52)

1957-58 tarihlerinde Rockefeller bursu¹ kazanır ve eşi Atıfet Hanım ile beraber iki yıl Amerika Birleşik Devletleri’ne gider. Burada eserlerini pek çok kez seslendirme şansı bulan Usmanbaş, *Şiirli Müzik* eseri ile 1958’de “Koussewitzky” ödülünü alır.

1971 yılında, Devlet Sanatçılığı unvanı ilk kez verilmeye başlamıştır. Ahmed Adnan Saygun, Ulvi Cemal Erkin, Necil Kazım Akses, İdil Biret, Suna Kan ve İlhan Usmanbaş aynı yıl Devlet Sanatçılığı unvanını alır (İlyasoğlu, 2011).

Usmanbaş, 1974 yılında kurulan İstanbul Devlet Konservatuvarı’na müdür olarak

¹Rockefeller Vakfı tarafından verilen yurt dışı eğitim bursu.

atanır. Bu sebeple aynı yıl eşi Atıf Hanım ile beraber Ankara'dan İstanbul'a taşınırlar. 1976'da müdürlükten ayrılıp, aynı kurumun kompozisyon bölümüne atanarak 1998 yılına kadar Kompozisyon Ana Sanat Dalı Başkanlığı yapar (İlyasoğlu, 2011).

Usmanbaş 1993 yılında Sevda Cenap And Vakfı tarafından verilen Altın Onur Madalyası'na değer görülmüştür. Her yıl tek bir kişi ya da kuruma verilen bu ödül Cevad Memduh Altar, Ahmed Adnan Saygun, Ulvi Cemal Erkin ve Necil Kazım Akses'ten sonra alan kişi olmuştur (İlyasoğlu, 2011).

3.1.2. İlhan Usmanbaş'ın müzikte yeni arayışı

1945'te, Usmanbaş henüz 12 ton sistemi ile tanışmamışken ilk basılı eseri olan *Altı Prelüd*'ü, 1946 yılında da yaylı çalgılar orkestrası için *Küçük Gece Müziği*'ni yazar. *Küçük Gece Müziği*'nin ilk seslendirilişi, Bülent Arel'in yönettiği, Helikon Derneği'nin Yaylı Çalgılar Orkestrası tarafından 1953'te Ankara'da yapılır. Bu iki eser de Ferit Alnar'ın sınıfında yaptığı çalışmalardandır (İlyasoğlu, 2011). Ardından 1947 yılında yazdığı dördül olan ve Amerika'da 1954'de FROMM Müzik Vakfı'nın ödülünü kazanacak olan *Yaylı Dördül-47* eserini yazar.

1950'ler Usmanbaş'ın müziğinde farklı yönelimlerin görüldüğü bir dönemdir. Usmanbaş, 20. yüzyılın başlarında Viyanalı besteci Arnold Schönberg'in bir besteleme tekniği olarak geliştirdiği 12 ton tekniğini, tesadüfen bulduğu bir kitap sayesinde keşfeder.

Bir rastlantı sonucu. Hachette'de bulduğum bir kitaptan. 1950 yıllarında Schönberg'in onikses sistemini açıklayan kitabı.

..bir türk müzikçisi eğer 30-40 yıl öncesindeki birtakım verilerden hareket ederse, ikinci elden bir ürün çıkartacak demektir. O zaman 1952'de ilk onikses'i, iki üç yıl farkla dizisel sistemi denemiş oldum. Kendi açımdan bu benim için önemli, çünkü onikton bir çeşit özgürlük. Ezgileriniz özgür, şu veya bu kökenden gelmiyor. Yaratığının yargıcı da kendiniz oluyorsunuz (Usmanbaş, Cansever, Tanyol ve Benk, Ağustos, 1982, s. 22)

12 ton tekniğini kullanarak yazdığı ilk eser, 1952'de Ertuğrul Oğuz Fırat'ın şiirleri üzerine ses ve piyano için yazdığı *Üç Müzikli Şiir*'dir. A. Schönberg'in geliştirdiği 12 ton tekniği temel olarak şöyle açıklanabilir: "Bestecinin 1917-23 arasındaki 6 yıl süresince geliştirdiği, "dodekafoni" olarak da adlandırılan, 12 ton sisteminin temel düşüncesi bir oktavın 12 sesinin besteci tarafından belirlenen belirli bir düzen (dizi) içinde kullanılmasına dayanıyordu" (Boran ve Şenürkmez, 2007, s. 257).

12 ton tekniğinin ardından, "dizisellik" kavramı bestecinin yazı tekniğine girer. Besteci dizisel yazıyı şöyle açıklar:

Dizisel yazı öyle bir şey ki nota yazabilen hemen herkes bu müzikte kompozisyon yapabilir.

Sonuç çok iyi olmayabilir ama kompozisyon yaptım diyebilirsiniz. Müthiş bir mekanizmanın başlangıcı. Elimizde 12 tane ses var, yarımşar ses aralıklı. Bu 12 tane sesi kendi istediğiniz düzende arka arkaya getirebilirsiniz. Herhangi bir 12 sesi eksiksiz düzenlediğiniz zaman elinizde bir mekanizma oluyor. O mekanizma hemen uygulanmaya hazır. Sizin hem bir ezgi yaratmanıza hem de bunu akor olarak kullanmanıza neden oluyor. Bir piyanist oturur çalar. Yani başka bir mekanizmaya gerek duyulmayan bir yaratı saflığında... (İlyasoğlu, 2011, s. 131)

Zamanla değişim gösteren yazı tekniği, bestecinin modernist dilini oluşturur. 1952-55 yılları arasında yirmi iki yaylı çalgı için yazdığı, *Salvadore Dali'den Üç Resim* isimli eserinde, ses dizileri dışında ritmik öğelerde de dizisellik kavramını kullandığı görülür. Usmanbaş 12-ton sistemi ve sonraki dönemini şöyle ifade eder:

Bu 12-ton anlayışı müziği daha soyut biçimde ele alan; gerek yerel etkilerden, gerekse öbür bestecilerin etkilerinden kurtaran, sizi doğrudan doğruya notalarla başbaşa bırakan bir sistem gibi gözüküyordu. Ama bu benim için 6-7 yıldan fazla sürmedi. Sonra başka yerlere gitmek zorunda kaldım. Her yolculukta olduğu gibi, yolculuk devam ettikçe sürekli değişen coğrafya içindeyiz. (İlyasoğlu, 2011, s. 128)

Oniki ses müziğinden sonra dizisel müzik denemelerine geçen Usmanbaş'ın yazdığı, "Türkiye'nin ilk dizisel müzik denemesi" olan *Keman ve Piyano için Beş Etüd*'de, notalar dışında diğer değerlerde de dizisellik kavramı görülür (İlyasoğlu, 2011). Bazı bölümlerinde ölçü kullanmaz.

Türkiye'de ben ve Bülent Arel, bizden önceki kuşaklara tepki olarak folklor müziği ile geleneksel müzikten ayrıldık. Bülent ve ben, 1952-1958 arası oniki ses müziği üzerinde çalıştık. Sonraları bu yoldan ayrıldık da, oniki ses müziğinin sağladığı bazı teknik kazançlar kalmıştır bize. Oniki ses müziğinden dizisel musikiye de yöneldik. Dizisel müzik, seslere uygulanan örgütü, ritimlere ve gürlüklere de, yani forte ve piano ses gücüne de uygulamaktır. Bu alanda da çalıştım. (İlyasoğlu, 2011, s. 167)

1952'den itibaren 12-ton sistemi, dizisellik gibi yeniyi arayan Usmanbaş, 1957'den sonra rastlamsalın peşine düşer. Bestecinin 1957'de Selçuk Gündemir ve Kamuran Gündemir için yazdığı, *İki Piyano İçin Üç Bölüm* isimli yapıt ilk kez yarı rastlamsal öğeler kullandığı eseridir (İlyasoğlu, 2011). Bu yapıtında yeni bir ritmik notalama kullanır. Besteci Turgut Pöğün Usmanbaş'ın yeniyi deneme sürecini şöyle özetler:

Usmanbaş, 1952 yılından 1960 yılına kadar geçen sekiz yıl içinde geleneksel notalama yönteminin getirdiği kalıpların dışına çıkmaya çalışmış ve 1960'dan itibaren kendi geliştirdiği görece notalama tekniğine varmıştır. Daha sonra bu teknik üzerinde detaylar geliştirmiş ve 2000'li yıllara dek gerek gördüğü müziklerde görece notalamayı kullanmıştır (Köksal, Nemutlu ve Şenürkmez, 2015, s. 190)

20. yüzyılın ikinci yarısında besteciler tarafından sıklıkla tercih edilen "görece notalama" yöntemi, Luciano Berio, Krzysztof Penderecki gibi bestecilerin eserlerinde de görülür. Turgut Pöğün görece notalama yöntemini şöyle tanımlar:

Görece notalamada, yorumun (icranın) zamanın kullanımı açısından esneklik kazanması ve müziğin metrik değerlerden bağımsızlaşması hedeflenir. Geleneksel nota değerleri kullanmaktansa, besteci tarafından belirlenen belli bir zaman aralığı ve yöntemle, çalınacak seslerin süresi notaların birbirine olan uzaklığı baz alınarak tespit edilir. Tartımdan ve ölçü çizgilerinden, yani metrik düzenden bağımsızlaşmış olan seslerin zamansal konumları yorumcudan yorumcuya minimal ölçüde de olsa farklılık gösterir. (Şenürkmez vd., 2015, s.189)

Usmanbaş'ın dördüllerinden *Yaylı Dördül için Müzik-94, Morton'a (Feldman)*

Göndermeler Yaylı Dördül İçin-99, Yaylı Dördül İçin Müzik-99, Yaylı Dördül İçin Adagio-99 eserlerinde görece notalama örneklerini görürüz (Şenürkmez vs., 2015). Usmanbaş, 1954 ve sonrasındaki süreci şöyle özetler:

Oniki ses yöntemiyle yazılmış ilk yapıtım E.O.Fırat'ın şiirleri üstüne ses ve piyano için *Üç Müzikli Şiir*'dir. Ve sistematik atonal dönem bende 1954'te başladı. 'Entegral serial'ler: Dizi haline getirilmiş sesler, ritimler. Mekanizması önceden kurulmuş bir yörüngeye oturtulur. Bu bende 1957'ye kadar sürdü. Ve benim yazdığım müziğe raslantısal öğeler girmeye başladı. (İlyasoğlu, 2011, s. 258)

1959 tarihli *Reposd'ete* adlı yapıtta nota değerlerini kullanmayı bırakır. Dizekte sadece ölçüsüz nota başları yer alır. Ölçü, ölçü çizgisi, nota değeri yoktur, soprano eseri şekillendirir. Görece notasyon örneklerinden biri olan bu yapıttan sonraki yapıtlarında da, bu notalamayla karşılaşırız. "1959 tarihli *Reposd'ete* adlı yapıtta Usmanbaş yorumcuyu kompozisyon sürecine daha aktif katmak ister, bu istek partiyonu yeniden şekillendirir. Değişiklik yine ritmik notalamada gözlenir. Dizeği ölçüden, ölçü rakamında ve nota kuyruklarından arındıran Usmanbaş bu kez nota değerlerini bırakır" (Köksal, Nemutlu ve Şenürkmez, 2015, s. 148).



Reposd'ete, I. Intermezzo, ölçü no. 17-20.

Şekil 3.2 Reposd'ete, I. Intermezzo, Ölçü No. 17-20

Sekizil, Gölgele, Ölümsüz Deniz Taşlarıydı, Soruşturma eserlerinde görece notalama farklı şekillerde görülür.

1967 ve 1968 yıllarında bestelenen *Raslamsal II-II-III* ve *Raslamsal IV-V-VI* adlı iki yapıtta Usmanbaş her partiyi partiyon üzerinde farklı yerlere yazar, beraberlik tamamen rastlantıya bırakılır. *Parçalanmış Sinfonietta, Bale İçin Müzik* eserlerinde de grafik öğeler ön plandadır. 1970 tarihli *Bakışsız Bir Kedi Kara, Özgürlükler, Şenlikname, Yaylı Dördül-70* ve *Kareler* adlı eserler, grafik öğe kullanımını ileri taşırlar (Köksal, Nemutlu ve Şenürkmez, 2015).

Bestecinin yeniye arayışını kompozitör Erdem Çöloğlu şöyle ifade eder: “Usmanbaş kimi yapıtlarında ateşli bir modernist, bir *avant-gardiste*², kimi yapıtlarında kolajlarla, alıntılarla çalışan bir post-modernist, kimi yapıtlarında da gelenekle bağlantısını ustaca gizleyen ama aslında gelenekten çok uzaklaşmayan bir besteci olarak karşımıza çıkar” (Köksal, Nemutlu ve Şenürkmez, 2015, s. 143).

3.1.3. İlhan Usmanbaş’ın yaylı dördülleri

3.1.3.1 Yaylı Dördül-47 (1946-1947)

İlhan Usmanbaş’ın 1947-2006 yılları arasında yazmış olduğu dokuz tane Yaylı Dördül’ü bulunmaktadır. Seneler içinde değişen müzik dili, bu yaylı dördüllerde de görülür. Usmanbaş müziğini resim, edebiyat, şiir gibi diğer sanat dallarıyla beraber geliştirir. Bilinen ilk dördüllerinden *Yaylı Dördül-47*’nin son bölümünde, 20. Yüzyılın en önemli ressamlarından Henri Matisse’den anlayışından kendi müziğine uyarlamıştır. 1954’te Amerika’da *FROMM Müzik Vakfı*’nın ödülünü alan bu dördül, aslında 1947’de Macaristan’da yapılan Bartok yarışması için hazırlanmıştır. İki yıl önce ölen Bartok’un anısına adanan ve Bartok etkileri taşıyan bu dördül, 1947’deki Bartok yarışmasında derece alamasa da yıllar sonra Amerika’da ödül getirir. “Ferid Alnar ile sınıf çalışması. Bu yapıtta daha önceki bestecilerin etkilerinin yanı sıra Bartok’un etkisi, özellikle Scherzo ile son bölümde ortaya çıkacak. Yapıt Bartok’un anısına yazılmıştır ve 1947, ya da 48’de Macaristan’da açılan bir yarışma için hazırlanmıştır” (Usmanbaş, Yapıtlarım ve Öyküleri, 1971, s. 10).

“..notası New York’ta Boosey ve Hawkes’ta ve plak olarak (Epic Records LM 3333) New Music Quartet tarafından seslendirilerek yayınlanacaktır” (İlyasoğlu, 2011, s. 96). Bu dördül için, birinci kuşak bestecilerimizden Adnan Saygun’un yaklaşımını şöyle anlatır: “..1947 tarihli bir yaylı çalgılı dördlüm vardı, biraz Hindemith, biraz Bartok karışımı bir etkilenme içinde bir yapıt; Saygun hocaya bu eseri gösterdim. Hocanın o sırada bu çalışmamı anlamayacağı tuttu. Belki de bir öğrencinin bu kadar özgürleşmesi hoşuna gitmemiş olabilirdi” (Altan, 2014, s. 57).

İlhan Usmanbaş:

Bartok’un bize özgü yönünü Batı dünyasından çok bizim kullanmaya hakkımız olduğunu düşünüyorduk. Ne yazık ki Bartok konusunda partiturlardan başka bildiklerimiz çok azdı; öğretmenlerimiz bizi yeterince aydınlatamıyorlardı. Dahası, Bartok’un bir dördülünü bu yapıtı yazdıktan iki yıl sonra radyoda dinlediğimi hatırlıyorum. *Yaylı Dördül’47*’nin bütün yazısında Bartok’un dördül yazısı tanısı ile birlikte yazı tekniğinden esinlenme görülmektedir: Tekrar sesler, ostinatolar, küçük tartışal-ezgisel öğelerin polifon dokusu, ikililerle armoniler, uygulamaların vurumsalkullanışı, vb. (İlyasoğlu, 2011, s. 99)

²Avantgarde: (Fr.). “Öncü”. Müzikte özellikle 1950’li yıllardan başlayarak çağdaş bestecilerin değişik arayışlarını niteleyen sözcük.

Eserin ilk seslendirilişini yazıldığı yıl Duyal Dörtlüsü tarafından yapılmıştır. Bu duruma oldukça üzülen Usmanbaş şöyle ifade eder:

Hiçbir yapıtınız sıcaklığına, tam ve doğru bir çalışma kavuşamadığı için denediklerinizi ancak kafanızda değerlendirmek zorundasınız. *Yaylı Dörtlü'47*'yi yazdığım yıl, Ankara'da bir yaylı çalgılar grubu öylesine kötü ve isteksiz çalmıştı ki, az daha yapıtın notasını yırtıyordum. İyi ki yırtmamışım! Sonradan Amerika'da FROMM ödülünü kazandı bu yapıt. (İlyasoğlu, 2011, s. 113)

3.1.3.2 Yaylı Dörtlü-70

Bestecinin açıklamalarıyla bu dörtlü şöyle özetlenebilir:

Her sayfaya bir harf verilerek A'dan P'ye düzenlenmiş bu "açık biçim" yapıtında, her sayfa hem başlama hem bitirme sayfası olarak ele alınabilir. (Her bir sayfaya sembolik olarak bir besteci adı verilmiştir.) Başlama sayfası hangi harfe ondan bir önceki sayfa bitirme sayfası olur. Dörtlünün her bir çalgısı aynı sayfa üzerinde yer alır. Her sayfanın sağ köşesinde sayfayı ilk çevirecek çalgı ya da çalgılar belirtilmiştir. Her sayfanın çalma süresi üstte bir yuvarlak içinde saniye olarak gösterilmiştir. Genel olarak çalmayı birinci keman yönetir. Her çalgının çalacağı figürler seçmeli olarak-kimi kez bütün olarak- kendi köşesinde belirtilmiştir. Kullanılan müziksel malzeme olarak, olağan fikirler dışında, eşiklere yakın sesler, kaydırmalar, kaydırmalar yapılırken tekrarlanan sesler, *sultasto*'lar, aynı ritmik değerleri kullanan ortak homofon sayfalar, çemberler içinde yazılarak seçmeye bırakılan *pizzicato*'lar gibi özellikler yer alır. Bütün bu özgür fikirlerin arasında bütünlüğün oluşmasına yardımcı olacak ortak malzemeler kullanılmıştır. Bu yönüyle bu müziğin çalış bakımından açık biçim özelliği yanında, bir süreklilik göstermesi amaçlanmıştır. (Köksal, Nemutlu ve Şenürkmez, 2015, s. 262)

3.1.3.3 Yaylı Dörtlü İçin Müzik-94 (1994)

Usmanbaş:

Genelde görsel notalama yazısı. Başlangıç, bitişik seslerden oluşan dört sesli bir parti yazısı. İkinci kemanda çok hızlı nota grupları. 18. satırdan başlayarak atlamalı iki notalık figürler bundan sonrası için çok belirleyici bir anlatım ögesi olarak sürecek. Daha sonraki sayfalarda bu ve önceki anlatım elemanları karışık olarak duyulacak. 54. satırdan sonra uzun sürecek olan, dörtlük = 76 MM hızında belli nota değerleri verilmiş sesdeş bir geçit, daha ileriki sayfalarda yine ritmik yapıları belirsiz değerlerle karışık olarak duyulmakta. Birinci kemanın uzun bir resitatif ile gelişen kesitten sonra hızlı notalarla sürüp giden karmaşık bir yazı, en sonda *crescendo*'lu armoniklerin sürdüğü son sayfalara dönüşmekte. (Şenürkmez vd., 2015, s. 277)

3.1.3.4 Yaylı Dörtlü İçin Müzik-96 (1996)

1996 yılında bestelenen *Yaylı Dörtlü İçin Müzik-96*, Ankara Üniversitesi Rektörlüğü tarafından, üniversitenin 50. Kuruluş yıldönümü için bestelenmiş olup, seslendirilememiştir. Bu eserin CD kaydına 2006 senesi, Yapı Kredi Yayınları'ndan ulaşılabilir. Usmanbaş:

Orta ses alanında, yakın seslerle bir salkım üzerinde hareketli başlayan müzik yer yer çalgılardan birinin sınırı aşan birkaç notasıyla genişler ve dört partili hareketli bir karmaşaya dönüşür. Bu dönüşüm bir süre sonra yoğunluğunu kaybeder ve tremololarla son bulur. Bundan sonraki sayfalar, bu tremolo fikrini ve daha da az yoğunluklu fakat lirik ezgi parçacıklarını hareketli grup notalarıyla birleştirir. Müziğin geri kalan kısmı bu iki ana düşüncenin gelişimidir. Son sayfalardan önce iki notalık grup fikirleriyle başlayan bir düşünce son sayfalarda müthiş bir yoğunluk kazanır, ne ki, başlangıçta hareketli bir salkım akor düşüncesiyle başlayan dörtlü, hareketli bir Sol diyez üzerinde uzun süre durarak parçayı bitirir. (Şenürkmez vd., 2015, s. 280)

Usmanbaş bu iki dördümlü şöyle anlatır:

Biri 1994, diğeri 1996 yılında yazılmış 10'ar dakikalık bu ikiz yapıt aslında sadece içinde kullanılan fikirlerin farklılıklarıyla birbirlerinden ayrılır, yoksa yazı olarak aynı tekniği kullanmaktadır: Bağımsız partiler, kısa figürler, hızlı geçitler ,v.b... (İlyasoğlu, 2011, s. 219)

3.1.3.5 Yaylı Dördül İçin Müzik-99 (1999)

1998 yılında konservatuvardan ayrılan Usmanbaş, 1999 yılında Ayvalık'ta dört yaylı dördül daha besteler. Usmanbaş, *Yaylı Dördül İçin Müzik-99* yapıtını önceki dördülleri ile kıyaslayarak şöyle ifade eder: "1994 ve 1996'da yazılan iki yaylı dördülden pek farklı olmamakla birlikte zaman zaman gelen ve belli armonik tınlar üzerine oturan homofon geçitlerin duyurulduğu bu dördülde görece yazı kullanılır, bir anlamda ritmik yapı çalıcıların doğal dalgalanması sonucu kesinliksizdir" (İlyasoğlu, 2011, s. 222).

Birinci keman, ikinci keman ve viyolonsel'in ilk 8-10 satırı sırasında birbirinden bağımsız ve oldukça güçlü ezgisel atılışlarına karşılık, viyolanın çok hızlı figürleri bu ilk kesitin genel anlatımını oluşturur. Bundan sonra bu kez bütün çalgıların oldukça yumuşak kıvrımları iç içe girer. Bir çeşitleme yöntemi olarak bu fikirler daha önceki hızlı fikirlerle yan yana gelir, bir süre sonra dört partili iki fikirli bir homofoni bütün yazıya egemen olur. Müziğin son sayfalarında bu hareketli homofon yazı ile özgür dört sesli yazı birbirini izler. Son sayfa giderek sönen ve uzaklaşan dört sesli özgür ezgi kıvrımlarıdır. (Köksal, Nemutlu, & Şenürkmez, 2015, s. 281, 282)

3.1.3.6 Yaylı Dördül İçin Adagio-99 (1999)

Bu yaylı dördümlü Usmanbaş şu sözlerle anlatır:

Birinci kemanın uzun ezgisi sırasında dördümlün öbür çalgıları *consordino* olarak kimi zaman hareketli de olsa, ikinci planda kalan çokezgililik sergiler. Görece yazının ritim bakımından belirsizliği yanında yakın seslerin ve kimi yerde salkım oluşumlarının getirdiği bu yoğun yazıdan sonra *senzasordino* ve homofon bir yazı da uzun süre devam eder. Parçanın son sayfalarında kemanlar ile viyolanın akorsal birlikteliğine karşılık viyolonsel *sulponticello* olarak kalın ses alanında aksanlı başlayıp sönen, aynı sesler etrafında dolanan ezgi parçacıkları duyurur. (Şenürkmez vd., 2015, s. 282)

Geleneksel yaylı dördül adagio'larının şarkımsı ama dramatik olmayan düşünceli anlatımını yakalamaya çalışan bu parçada yer yer belirli armonik kümelerin bir yaşam öyküsüne –sanki-dönüşmesi kaçınılmaz gibi görünüyor. Doğal ki böyle bir anlatıma varılmak istenmemiştir. 'Müzik kendinden başka bir şey anlatmaz', diyen Stravinski'den sonra bu çeşit anlam aramak boşunadır. Gene de isteyen bunu yapabilir. Besteci de –belki- onlara katılmaktadır. (İlyasoğlu, 2011, s. 222)

3.1.3.7 Yaylı Dördül İçin Scherzando-99 (1999)

Yaylı Dördül İçin Scherzando-99: Daha önceki yaylı dördüllere karşılık bu dördülde sürekli sekizlik akışının egemen olduğu oldukça yoğun bir polifon doku kullanılır. Scherzo kavramı kısa sekizliklerle bağlı sekizlikler arasında gidip gelir. Ne ki parçanın sonuna doğru hızlı sekizlikler özgür ve bağımsız figürlere dönüşür. (İlyasoğlu, 2011, s. 222)

Noktalı dördlük = 90 MM hızında, üç sekizlik (3/8) ölçüler çerçevesine oturtulmuş olmakla birlikte, dört partinin birbirinden bağımsız ritmik kalıplar içinde devindiği bir yazı. Ancak kesit sonlarında birlikte olan bu yazı, arada homofon geçitler taşıyarak başlangıç anlatısına zaman zaman döner. Scherzando karakteri arada özgür hızlı bir anlatıma varır. Bu tür geçitlerden sonra yeniden scherzando anlatıma dönmekle birlikte, bağlı cümle yapılarıyla bu karakter ritmik kesinliğini değiştirir. Son sayfalarda ritmik bakımdan özgür, hızlı ve bağlı figürlere karşı sadece viyolonsel, scherzando'nun bir ögesini taşıyarak parçayı bitirir. (Şenürkmez vd., 2015, s. 282)

3.1.3.8 Morton'a (Feldman) Göndermeler Yaylı Dördül İçin-99 (1999)

Yirminci yüzyılda müziğin sadece sürekli bir akış demek olmadığını öne süren belki tek bestecidir Morton Feldman. Yüzyıllardır süren bir anlayışı tersine çevirmiştir. Onda süreklilik kavramı tıpkı aralıklarla damlayan suyun her damlayışta biraz farklı tınlaması gibi sürekliliği ve kopukluğu birleştiren yepyeni bir öneridir. Bu öneriye, *Morton'a Göndermeler*'le ben de katılmak istedim. Burada, birbirinden farklı, aralarında boşluklar bulunan kısa müzik fikirleri aslında birbirlerinden pek de kopuk olmadıklarını gizli bağlarla sağlarlar. (İlyasoğlu, 2011, s. 222, 223)

Bütün yapıt boyunca kullanılan belli bir ses dizisine dayalı olarak işlenen birbirinden bağımsız 36 kısa kesitten oluşan dizi. Genelde çoğu 12 vuruş olan -6 vuruş ya da 24 vuruş olan da var fakat tempoları değişik bu vuruşlar, ince noktalı ölçü çizgileriyle ayrılmaktadır. Notalama görsel görece notalamadır. Art arda gelen fikirler çok farklı oldukları gibi birinden öbürüne geçildiğinde belli bir gelişme çizgisi ya da çeşitleme süreci gösterenler de bulunmaktadır. Kesitlerin farklı tempoları vardır. Kesitler arasında bir virgül niteliğinde, birkaç saniye süren beklemeler bulunur. Bu beklemeler çalış sırasında toplulukça uygulanır. *Morton'a (Feldman) Göndermeler*, 20. yüzyılda müziğin sadece sürekli bir akış, bir kuruluş olmadığını öne süren, daha önceki yüzyıllardan günümüze kadar gelmiş bu anlayışın karşısına çıkmış belki tek besteci olan Feldman'a bir saygı sunusudur. (Köksal, Nemutlu ve Şenürkmez, 2015, s. 282, 283)

3.1.3.9 Yaylı Dördül İçin Müzik-06 (2006)

Belli tek bir fikir etrafında dolaşmadan yaylı dördül tınısının birçok davranışını, jestini taşıyan bir müzik: ünisonlar, parçalanmış başlangıçlar, tek bir sesin etrafını dolduran armoniler, birden ortaya çıkan ve birden kaybolan polifon pasajlar, flajölelerle incelere kayan tınılar, bağımsız grupetto sayfaları, çalgılardan birinin öne çıkması, parçalanmalar, birleşmeler, dördül virtüoziteleri...ve bitiş. (Köksal, Nemutlu ve Şenürkmez, 2015, s. 285).



4. BÖLÜM RASTLAMSAALLIK KAVRAMI

4.1. 1950'lerde Dünyada Değişen Müzik Dili ve Rastlamsallık

20. yüzyıl müzik akımında kırılma noktası olarak kabul edilen besteci Arnold Schönberg, “12 ton” adı verilen sistemi geliştirir. “Bestecinin 1917-23 arasındaki 6 yıl süresince geliştirdiği, “dodekafoni” olarak da adlandırılan, 12 ton sisteminin temel düşüncesi bir oktavın 12 sesinin besteci tarafından belirlenen belli bir düzen (dizi) içinde kullanılmasına dayanıyordu” (Boran & Şenürkmez, 2007, s. 257).

Fransa'daki yeni müzik akımının öncüsü olarak görülen Boulez, Schönberg'in geliştirdiği 12 ton sistemi sonrası ortaya çıkan tam diziselleştirmeyi (total seriyalizm) ve bu yeni müzik dilinin ortaya çıkış nedenini, verdiği bir röportajda şöyle ifade eder:

Savaşta sonra hepimiz çevremizdeki dünya gibi müziğin de kaos içinde olduğunu hissettik. Sorunumuz geçmişte neyin iyi neyin kötü olduğunu bularak yeni bir müzik dili yaratmaktı. 1950 yılı sıralarında ve sonraki üç yıl boyunca müzik üzerine tam bir hakimiyet kurmaya çalıştığımız bir döneme girdik. Tam diziselleştirmeye (serialization) yapmaya çalıştığımız şey bestecinin iradesi lehine önceden belirlenmiş sistemi yok etmektir. (Copland, 2015, s. 163)

Yalnızca notaların değil, müzikteki tüm unsurların 12 ton sistemindeki dizisel örgütlenmeye dahil olması düşüncesini savunan besteciler tarafından, *Total Seriyalizm (Bütünsel Seriyalizm)* akımı gelişmeye başlar. 1950'lerdeki *Total Seriyalizm*, içerdiği sıkı kurallar nedeniyle 1960'lara gelindiğinde yerini *serbest 12 ton* anlayışına bırakır (Boran ve Şenürkmez, 2007).

Boran ve Şenürkmez (2007, s. 266)'a göre “zaten total Seriyalizmin sıkı ve kısıtlayıcı kurallarından uzaklaşma isteğinin sonucunda gelişen serbest 12 ton müziği (içerdiği serbestlik ögesinin etkisiyle) Rastlamsallık adını alan yeni bir akıma doğru yönelmişti.”

Savaş sonrası gelişen akımlardan biri olan Rastlamsallık, 1950'li yıllarda önce Amerika sonrasında Avrupa'ya yayılır. Bu akımın Amerika'daki en önemli temsilcilerinden biri John Cage'dir (1912-92). Rastlamsallığa geçiş yapmadan önce, 1930-50 arası tınısal arayışlarda bulunduğu eserler denese de *Piyano İçin Müzik (1952-56)* eserinde, Rastlamsallık öğeleri görülür. Belirlenen notaların gürlükleri ve süre değerleri, çalıcının o anki yorumuna bırakılmıştır (Boran ve Şenürkmez, 2007).

Bazı rastlamsal müzik yapıtlarında, nota süreleri, dinamikler, hatta başlangıç sayfası, çalıcı tarafından eserin icrası sırasında belirlenir. Besteciler bu sayede, eserin oluşumuna çalıcıları da dahil etmiş olurlar. Luciano Berio'nun *Solo Flüt İçin Sequenza* eserinde çalıcı için yazılmış bir partiyon bulunur fakat nota süreleri ve

ölçü çizgileri yoktur. İcracı, besteci tarafından yazılmış metronoma göre çalacağı notanın süresini belirler. Bu sayede aynı eser iki farklı flütçü tarafından, farklı şekilde yorumlanır.



Şekil 4.1 Luciano Berio, Solo Flüt İçin Sequenza

Usmanbaş, 1950 yıllarında kendi yazdığı eserler ve o kuşağın Avrupa'daki deneyselçileri ile ilgili şu sözleri söyler:

Kendi eserlerimden verebileceğim örnekler arasında, ilk denemelerimden birisi olan Viyolonsel ve Piyano İçin Müzik No.1, var. Daha sonra aynı çizgide, daha köktenci bir yaklaşımla, dizesel yöntemde, Keman ve Piyano için Beş Etüd'ü yazdım. Eğer dünya ile kıyaslama yapacak olursak, bu konuda en çarpıcı eserlerden bir tanesi Boulez'in 1951'deki sonatıdır. Stockhausen, Boulez gibi besteciler 50'lerin başlarındaki bizim kuşağımızın Avrupa'daki deneyicileriydi. (Usmanbaş, 1999)

Pierre Boulez, 3 No'lu Piyano Sonatı'nın ilk bölümünde (Formant 1, Antiphonie"), on farklı nota kâğıdına yazılmış on farklı bölüm sunar. Bölümler oyun kâğıdı gibi karıştırılabilir (bazı kombinasyonlara izin verilmez).

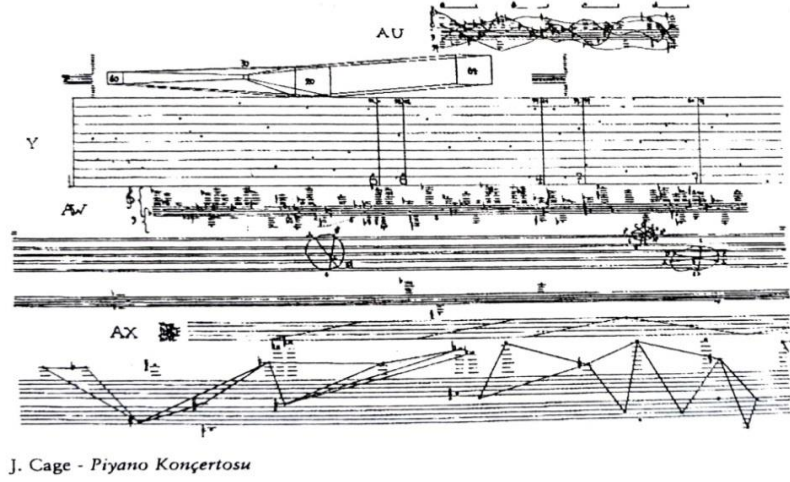
Karlheinz Stockhausen'in Klavierstück XI eserinde yorumcuya grupları sunar. Hangi gruptan başlayacağına, hangi grupları birbiri ardına çalacağına icracı karar verir. Bu eserlerin iki farklı çalıcı tarafından yorumu her zaman farklı olacaktır. Bu konuda İtalyan yazar Umberto Eco'nunda ifade ettiği gibi "Öncülleri sanatçı tarafından sunulmuş özgün verilerin içinde yer alan güçlü bir bireysel biçimcilik olarak görülmelidirler" (Eco, 2000, s. 91).

Avrupa'da rastlamsallık kavramına yaklaşım, 1960'lı senelere kadar tam anlamı ile benimsenemese de, 1960'dan sonra rastlamsal örneklerle karşılaşırız. Notaların ve süre değerlerinin rastlamsallığı dışında, müzik formu olarak da rastlamsallaşma fikri gelişmeye başlar.

Aynı biçimde, "açık form" düşüncesini özümseyen besteciler, müzik yapıtına herhangi bir noktastan başlayıp, tercihe göre yönlenebileceğini ve herhangi bir noktastan sonlandırabileceği fikrini geliştirmişti. Bu alandaki en belirleyici yapıtlardan biri John Cage'in *Atlas Eclipticalis*'iydi. Bu yapıtta Cage Kuzey ve Güney yarım kürenin yıldız haritalarının üzerine kağıt yerleştirerek, yıldızların kağıt üzerindeki izdüşümüne denk gelen sesleri kullanmış ve bu yolla yapıtın oluşum sürecini de Rastlamsallık boyutuna taşımıştı. Diğer yandan, yapıtın icrası sırasında da icracılar kağıdın herhangi bir bölgesinden başlayarak tercih ettikleri bölgelere doğru yönelip herhangi bir yerinde yapıtı sonlandırabiliyordu. (Boran

ve Şenürkmez, 2007, s. 274)

1950’lerde gelişen rastlamsal akım ile beraber, yeni notasyon teknikleri de gelişir. Geleneksel notasyon tekniklerine eklemeler yapılabildiği gibi tamamen grafik bir notasyon da kullanıldığı görülür. “Geleneksel notasyon tekniklerinin biçimini bozarak değişime uğratan yazı teknikleri özellikle John Cage, Karlheinz Stockhausen ve Luciano Berio tarafından kullanılıyordu” (Boran ve Şenürkmez, 2007, s. 276).



Şekil 4.2 J.Cage - Piyano Konçertosu / Grafik Notasyon Örneği

Amerika’lı besteci A. Copland, John Cage’in bu akımdaki yerini şu sözlerle anlatır:

Rasyonel akla inanmayan ve üzerimizde kendi iktidarını kurmanın yollarını araştıran Zen felsefesinin giderek güçlü bir taraftarı haline geldi. Sanatçının bilinçli yaratıcı gücünü terk etme düşüncesinde daha kararlı olmaya başladı. Bunun sonucunda kompozisyonlarında kullanacağı notalara karar vermek için zar atmak, yazı tura atmak gibi “tesadüfi belirleyenler” yaklaşımını geliştirdi. (Copland, 2015, s. 166)

Usmanbaş’ın son dönem Yaylı Dördül’lerinden birini ithaf edeceği Morton Feldman (1926-87) ve Earl Brown (1926) da, bu dönemde görsel sanatlarla bestecilik tekniklerini birleştirmek üzere kuramlar geliştirmektedir. Feldman, 1950-51 senelerinde yazdığı *Yansıma* isimli yapıtı ile grafik notasyon sistemi geliştirir (Boran ve Şenürkmez, 2007).

Rastlamsala bir örnek daha verecek olursa Stockhausen’in *Gruppen* isimli orkestra eserinde, birbirinden bağımsız üç küçük orkestra ve üç ayrı şef bulunur. Planlanmamış, rastlamsal durumların gerçekleştirilmesi kaçınılmazdır (Copland, 2015).

4.2. 1950’lerde Ankara

Avrupa ve Amerika’da bu gelişmeler yaşanırken 1923-29 yılları, ülkenin Cumhuriyet ile beraber yeniden yapılandırıldığı yıllardır. 1923’te Cumhuriyet’in ilanından bir yıl sonra Musiki ve Temsil Akademisi Kanunu bu alanda devrim niteliğindedir. 1924’te

müzik öğretmenlerinin yetiştirilmesi için Musiki Muallim Mektebi açılır. 1925 ve 1928'de açılan devlet sınavlarıyla sanatçı yetiştirilmek üzere, Avrupa'ya öğrenciler gönderilir. Bu öğrenciler arasında, daha sonra Türk Beşleri olarak bilinecek olan Ulvi Cemal Erkin, Ahmet Adnan Saygun, Necil Kazım Akses, Hasan Ferit Alnar yer alır. 1922-24 yılları arasında Makam-ı Hilafet Mızıkası, 1932 'de Riyaset-i Cumhur Filarmoni Orkestrası ismini alıp, Cumhurbaşkanlığı makamına bağlanır.

İlk opera siparişi Mustafa Kemal Atatürk tarafından A. Adnan Saygun'a verilir ve Özsoy Operası 1934'te Saygun tarafından yazılır. Bugün Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestra'sı diye bildiğimiz Riyaset-i Cumhur Filarmoni Orkestrası'nın şefliğine Ahmet Adnan Saygun getirilir.

Ankara' da konservatuvar kurmak için gerekli altyapıyı oluşturacak müzisyenler, yurtdışından getirilirler. Paul Hindemith'in yanı sıra Carl Ebert, Ernst Praetorius, Edvard Zuckmayer, Lico Amar ve Joseph Marx gibi önemli sanatçılar Konservatuvar'da görev yaparlar. 1938-40 yılları arasında Ankara Radyosu'nun Batı müziği bölümü kurulur. Konservatuvar ve orkestralar dışında halkevi, tiyatrolar ve radyolar kurulup geliştirilmektedir.

İlhan Usmanbaş ile 2005-2006 yıllarında yapılan bir söyleşide, Ankara'da 1950 yıllarında ortaya çıkan bu yeni müzikle ilgili şu sözleri söyler:

1950'ler Ankara'da operanın devlet tiyatrolarının kurulduğu yıllardı. Özellikle tiyatro öğreniminde Carl Ebert'in hakim olduğu Alman Okulu İstanbul Şehir Tiyatroları'ndan çok farklı idi. Müzik konusunda Devlet Konservatuvarı, özellikle yatılı bir okul olarak, Cumhurbaşkanlığı Orkestrası'nın çalışmalarının ve konserlerin yapıldığı mekanın aynı bina olmasının, genç müzikçilerin gerek Türk operasının gerek Türk tiyatrosunun hem öğrencileri hem yaratıcıları olmasının, böylelikle yeni bir okulun oluşmasını bir tesadüf olarak mı, yoksa bir kaçınılmazlık olarak mı görmeliyiz, bunu bilemem. (Altan, 2014, s. 67)

Türk Beşleri diye bildiğimiz birinci kuşak bestecilerin yaratı dönemleri devam ederken, 1950-60'lı yıllarda etkin olan *"ikinci kuşak"* , müziğe birinci kuşaktan farklı yaklaşıyordu.

Kemal İlerici, Sabahattin Kalender, Nevit Kodallı, Ferit Tüzün, Cenan Akın, Muammer Sun gibi isimler "Türk Beşleri"nin izinden giderek eserlerinin temelinde Türk halk müziği ve klasik Türk müziği öğelerine yer verdiler. İlhan Usmanbaş, Bülent Arel, Cengiz Tanç gibi besteciler ise soyut müziğe yöneldi. Usmanbaş ve Tanç 20. yüzyılda gelişen çağdaş üslupları izlemekle birlikte özgünlüklerini ortaya koyarken, Bülent Arel dünyanın 1950'lerde keşfettiği elektronik müziğe yöneldi. (Boran ve Şenürkmez, 2007, s. 308)

1950'li yıllarda, savaş sonrası dünyada yaşanan değişimin yansıması, Türkiye'de de görülür. Yazar Aykut Köksal (2015, s.15)'a göre:

Türkiye'de 1950 dönüşümü, merkez-çevre çatışmasının yol açtığı ilk iktidar değişimidir. Merkezin otoriter siyasetine karşı yükselen muhalefet sonunda iktidarın değişmesini getirecek ve özgürlükçü bir söylem öne çıkacaktır. Doğal olarak, bu değişim resmi kültür siyasetinin egemenliğine de son verecek, müzikten mimarlığa, plastik sanatlardan karikatüre, edebiyata uzanan ve "Elliler Modernizmi" olarak adlandırabileceğimiz yeni bir dönem başlayacaktır. İşte İlhan Usmanbaş'ın Cumhuriyet müziği içindeki yerini belirleyen, Elliler Modernizmi'nin en önde gelen temsilcisi olmasıdır. (Köksal, Nemutlu, & Şenürkmez, 2015, s. 15)

Usmanbaş, Çağdaş Eleştiri dergisinde yayımlanan bir söyleşide, üç kuşak bestecilerin arasındaki anlayış farkını açıkça dile getirir;

Bizim kuşağın ellilerde onikite gelmemizin nedeni, daha önceki kuşağın, yani Necil Kazım Akses, Adnan Saygun, Ulvi Cemal Erkin'in bir çeşit türk müzik okulu yaratmak için sürdürdükleri çabaya karşı bir çıkış noktası bulmak ihtiyacıydı. Çünkü onların kullandığı gereç öyle bir gereçti ki, 1950'lerde o gereç ortaya konduğu zaman o yaştaki bizler, yani 25 yaşlarında olan bizim kuşak için bu gereci benimsemek dünyaya kapanmak demektir. Hala da belki öyle sanılabilir, eğer aynı gereci denersek. Bu arada şunu da belirteyim: 60'larda bizden sonra bir üçüncü kuşak çıkıyor, fakat dünyaya kapanmak istedikleri için yeniden bizden önceki kuşağın gereğine dönüyorlar. Yani halk türküsü, makam gibi şeyler kullanıyorlar. (Usmanbaş, Cansever, Tanyol ve Benk, Ağustos, 1982, s. 6)

Heykelde Hadi Bara, Zühtü Müridoğlu, Şadi Çalık; resimde Nuri İyem, Adnan Çoker, Lütfü Günay; karikatürde Turhan Selçuk gibi sanatçılar, Türkiye'deki soyut sanatın öncüleridir. 1950'lerde ortaya çıkan soyutlama düşüncesi sanatçıların üretiminde de görülür. İlhan Usmanbaş'tan tonal müzikler yerine soyut yapıları tercih ettiği ilk çalışmalar 1950'li yıllara denk gelmektedir. 12 ton tekniği ile yazdığı ilk eserleri, bu yıllarda karşımıza çıkar. (Köksal, Nemutlu ve Şenürkmez, 2015)

1951'de İstanbul'da Adalet Cimcoz tarafından kurulan Maya Sanat Galerisi'nden sonra 1953 yılında aralarında Bülent Arel, İlhan Usmanbaş, Faruk Güvenç, Bülent Ecevit, Ulvi Yücelen'in de yer aldığı topluluk, Ankara'da Helikon Derneği'ni kurar. İlhan Usmanbaş şu sözlerle ifade eder; "Ankara'da belki 50'ler civarında bizim en büyük mutluluğumuz, başka sanatçılarla yan yana geldiğimiz Helikon Derneği olmuştur. Bu dernek öyle kendiliğinden kurulmuş olan bir dernektir. Yani kendiliğinden birkaç öncünün desteklemesi, öne atılmış olmasıyla oluşmuş bir dernektir Helikon." (Altan, 2014, s. 52).



Şekil 4.3 Helikon Derneği'nin 1953 yılında Ankara, Mithat Paşa Caddesi'ndeki binasında verilen bir konserden: (Soldan Sağa) Aynan Erman, Bayan Rosen, Danyal Erinc, Bay Rosen, Bülent Arel, Rasin Arsebük, Faruk Güvenç.

O yıllarda henüz siyasete girmemiş, Ulus Gazete'sinde resim-heykel eleştirileri yazan Bülent Ecevit dernek kurucularının neden bu ismi seçtiği şu sözlerle ifade eder; “Helikon” denince, çağımızda, öncelikle, bu adı taşıyan bir nefesli çalgı hatra gelir; fakat Helen mitolojisinde, “Helikon”, müz'lerin kutsal dağına verilen addır. Dernek kurucuları da, müz'lerden, sanatçıların esin perilerinden esinlenerek, Derneğe bu ismi seçmişlerdi” (Ecevit, Helikon, 1988, s. 150).

Helikon Derneğinin kuruluşunu ve faaliyetlerini anlatan broşür, derneğin oluşumunu kısaca özetler:

Üç – beş arkadaşlar: hafta sonu tatillerinde bir araya geldiler mi resimden, müzikten, tiyatrodan, gerçek sanat değeri taşıyan filmlerden, edebiyattan söz açar, içlerinden, müzik ile ilgilenen müzik, resim ile ilgilenen resim, tiyatro ve sinema ile ilgilenenler de tiyatro ve sinema hakkında öbürlerine bilgi vermiye, Batıda bu sanat alanlarında neler olup bittiğini anlatmaya çalışırlardı. Sonra bir gün bu iş böyle olmaz dediler; bu sanat dallarında bilgilerinden faydalanacak belki daha baika kimseler vardı. Sonra belki, günün sanatını belirli alanlarda, kendileri gibi, anlamak, bilmek isteyenler de bulunabilirdi; “Daha sistemli bir şekilde çalışalım. Edebiyatın bir organizasyona ihtiyacı yoktur, fakat öbür sanat kolları için durum öyle değildi: müzik, tiyatro çalışmalarına, 16 mm.lik filmler gösterilmesine, sergi açılmasına, konferans verilmesine elverişli bir yerin temini gerekiyordu. Paraları yoktu, Şadan Candar, Mithat Fenmen, Hilmi Girginkoç'tan rica ettiler, üçlü bir konser vermeleri için. Konser verildi, ellerine 750 lira geçti. Tuttukları evin üç aylık kirasını peşin ödediler, geriye kalan 150 liraya bütçelerinin el verdiği kadar eklediler; duvarlara badana yapıldı, çuval gerildi, bir masa, üç – beş sandalye alındı ve 1952 yılının ocak ayında Hasan Kaplan sergisi ile HELİKON faaliyete başladı. (Ecevit, Helikon, 1988, s. 152)

Helikon Derneği üyeleri, sadece müzik alanında değil resim ve heykel alanında da çağdaş sanat akımlarını tanıtmayı hedeflemiş, soyut resim ve heykellerden oluşan sergiler düzenlemiştir. Ecevit'in belirttiği gibi, “Helikon Sanat Galerisi”, Ankara'nın, belki de Türkiye'nin, ilk özel sanat galerisiydi. Ülkemizde ancak 20-30 yıl sonra oluşacak resim-heykel piyasasının da ilk habercisiydi” (Ecevit, Helikon, 1988, s. 151).

Resim ve heykel galerisinden bir süre sonra, provalarını üyelere açık olarak yapan “Helikon Oda Orkestrası” kurulur. Eğitim toplantıları hazırlayan Faruk Güvenç, İlhan Usmanbaş ve Bülent Arel'in bu orkestraya büyük katkıları olmuştur. Usmanbaş;

Düşünce şöyleydi: Çorak bir yerdeyiz, ama hepimizin bildiği bir şeyler var, okuyoruz, ediyoruz, yazıyoruz, o zaman bunları karşılıklı alışveriş haline getirmek için ortam oluşturalım. Bir dernekte sergi açılabilir, müzik çalışmaları yapılabilir, provalar dinleyiciye açık olabilir, resim çalışmaları yapılabilir diye düşündük. (Altan, 2014, s. 52)

Bu süreçte Usmanbaş'ın viyolonsel üyesi olduğu Helikon Yaylı Çalgılar Dörtlüsü de kurulur. “...Ulvi Yücelen birinci keman, Sıtkı Bursalı ikinci keman, Faruk Güvenç viyola ve İlhan Usmanbaş viyolonselden oluşan “Helikon” Yaylı Çalgılar Dörtlüsü'yle Ulvi Yücelen 1959'da Hannover Senfoni Orkestrası'na gidince dörtlü dağılıyor” (1986, s. 5).

Kuruluşundan birkaç yıl sonra isminden dolayı kapanan derneğin kapanma sebebini Ecevit şu sözlerle dile getirir;

6-7 Eylül 1955 günleri İstanbul'da büyük olaylar olmuştu. Adı sanı duyulmamış bir gazetede "Atatürk'ün Selanik'teki evi bombalandı" diye bir haber çıkmış, bu asılsız haberi devlet radyosu da yayınlamıştı. Onun üzerine, İstanbul'da, kimlerin nasıl düzenlediği bilinmeyen büyük gösteriler başlamış; Beyoğlu çarşısında ve Rumlara ait işyerlerinin bulunduğu başka bazı semtlerde dükkânlar yıkılıp yağmalanmıştı. Yetkili makamlar, dışarda geniş yankı uyandıran bu olayların sorumluluğunu kimlerin üzerine yıkacaklarını bilemiyorlardı.

Hemen sıkıyönetim ilan edildi, askeri mahkemeler kuruldu, soruşturmalar kovuşturmalar başlatıldı.

O arada, olaylarla hiç ilgisi olmayan birçok başka dernek gibi, Helikon da geçici olarak kapatıldı ve dernek yöneticileri bir gece yarısı evlerinden alınıp günlerce sorguya çekildi.

"Helikon" adı eski Helen mitolojisinde geçtiğinden Selanik de Yunanistan'da bulunduğu göre, bazı yetkililer, İstanbul'daki yağma olaylarının sorumluluğunu Ankara'daki bu sanat derneğinin üzerine yikabileceklerini ummuşlardı.

Sorgulamayı yürüten siyasi şube görevlileri ise, 6-7 Eylül olaylarıyla Helikon Derneği arasında nasıl bir bağlantı kurulabileceğini bilemiyorlardı. Sorgulama, ister istemez, soyut ve nonfigüratif sanat konularına kayıyor, o konular da siyasi şube görevlilerini pek ilgilendirmiyordu.

Tabii sorgulamadan bir şey çıkmadı; birkaç ay sonra da Derneğin yeniden açılmasına izin verildi. Ama bu olay yüzünden birçoklarının hevesi kırılmıştı. Helikon bir daha eski canlılığını kazanamadı ve sönüp gitti. (Ecevit, Helikon, 1988, s. 153)

4.3. Usmanbaş'ta Rastlamsallık Kavramı, Açık Biçim ve Değişen Notalama Teknikleri

1950'lerde savaş sonrası dünyada değişmeye başlayan müzik dilinin yansımaları, Usmanbaş'ın eserlerinde de görülür. Usmanbaş bu dönemin kendi müziğindeki karşılığını şu sözlerle ifade eder:

.. 1950'lerden sonra dünya 1925'lerden başlamış olan 12 ton sistemini ve onun uzantısı olan seriyel (dizisel) sistemi yeniden keşfetti. Ve savaş sonrası gençlik o dizi yöntemini çok başka şekilde, eskileri reddedecekmiş gibi başka bir radikalizmle ele aldı. Aynı şeyler bende de oldu. 50'lerden sonra yazdığım eserlerde bir anda Bartok bırakılmış oldu, Webern'e geçmiş oldum. (İlyasoğlu, 2011, s. 299)

Usmanbaş'ın yapıtlarında 1950'lerde gördüğümüz 12 ton, dizisellik gibi kavramların ardından 1960'lar ve sonrasındaki yapıtlarında rastlamsallık kavramı ile sıklıkla karşılaşırız. Çağdaş Eleştiri dergisinde Adnan Benk ile yaptığı bir söyleşide 12 ton, dizisellik, rastlamsal müzik ve sonrası ile ilgili şu sözleri söyler:

Bizden önceki kuşağın bir çeşit Türk müzik okulu yaratmak için sürdürdükleri çabaya karşı bir çıkış noktası bulmak ihtiyacıydı. Çünkü onların kullandığı gereci benimsemek, o zamanlar 25 yaşlarında olan bizler için dünyaya kapanmak demektir. Bu arada şunu da belirteyim: 60'larda bizden sonra bir üçüncü kuşak çıkıyor, fakat dünyaya kapanmak istedikleri için yeniden bizden önceki kuşağın gereğine dönüyorlar. Yani halk türküsü, makam gibi şeyler kullanıyorlar. (İlyasoğlu, 2011, s. 237)

Kimlerden ne aldığını, ne almak istediğini, nerelerde belli noktalara vardığını en çok araştıran besteciyim. 1950'lerde giriştiğim dizisel müzik, 60'larda yöneldiğim raslantısal müzik, yakın zamanlarda, *Üçüncü Senfonî*'mde denediğim minimal müzik, daha önce var olan, sözünü işittiğim, örneklerini dinlediğim ama bir de acaba ben yapsam ne katabilirim dediğim türler. Yani denemekten korkmuyorum. (Usmanbaş, Cansever, Tanyol ve Benk, Ağustos, 1982)

On iki ton, dizisellik denemelerinden sonra “eserlerinde sonsuz başkalığı” benimseyen Usmanbaş rastlamsal denemelere geçer. Rastlantı³ kelimesinden gelen rastlamsallık, anlamındaki gibi her seferinde farklı tesadüflerin neden olduğu sonsuz başkalıktır. Usmanbaş rastlamsallığı en kolay ve anlaşılır şu şekilde özetler:

Raslamsallık çok basit. Evinizde bütün aile fertlerini toplayın, ellerine bir şeyler verin ve hadi hepiniz bir şeyler çalın, dediğinizde raslamsal bir müzik ortaya çıkar. Yani tınların kendi başına yolculuğu. Yalnız şöyle bir şey oluyor: Bir süre sonra insanlar karşısındakinin ne çaldığını birazcık dinlemeye başlıyorlar ve bir cevap yetiştirir gibi bir hal alıyorlar. Tamamen müzik dışı bir topluluktan söz ediyorum. Ama bu topluluğa eğer birtakım notalar, yol gösterici notalar verirseniz, her birisine birtakım göndermeler yaparsanız, bu defa çalgıcılar önlerindeki notalardan yola çıkarak, birbirlerini de kollayarak raslamsal bir bütün oluşturmuş oluyorlar. (Usmanbaş, 2001)

Besteci, Çağdaş Eleştiri dergisinde kendisi ile ilgili yapılan bir söyleşide, Adnan Benk’in on iki tonu neden bıraktığı ilgili soruyu şöyle yanıtlar:

Caymak değil, 56’da ve yine aynı dizisel yöntemle yazmış olduğum iki piyano için **Üç Bölüm** adlı bir parça var. **Üç Bölüm**’ün sonunda, bir piyano, sanki o kuramın dışına çıkmak ister gibi birtakım şeyler yapmaya başlıyor. Gerek ritim olarak, gerek başka şeyler olarak ve özgürce yapıyor bunları. Orada, işte o şeytan girmiş oluyor anlaşılır. Yapanın kendi içine girmiş oluyor...O kadar ölçülü gitmişsiniz ki, birden o ölçünün üzerinde, daha sağlıklı bir yol olabileceği, umudu uyanıyor, sanki, böyle bir rüzgarın gelmesi nefes aldırıyor insana. O zaman, 58’lerde falan rastlantısal denemelere başladım. (Usmanbaş, Cansever, Tanyol, & Benk, Ağustos, 1982, s. 24)

Besteci, yazmış olduğu “Müzikte Yeni Yollar” makalesinde rastlamsalı şöyle anlatır:

Öyle bir sanat yapıtı düşününüz ki yapıtın parçaları az çok kesin (kesin olmayabilir de); bu parçaların birleşiminde, gerçekleştirmenin her seferinde boyuna ayrı biçimler çıkıyor ortaya. Doğal ki böyle bir yapıt, en büyük soyutlaması içinde, yalnız ve yalnız müzik yapıtı, müzik olabilir. Çünkü müzik ses gerçekleştirmesi ise, bu gerçekleştirmenin en yüce gerçekleşme oranı ancak ve ancak kaosu sonsuz birleşim olanaklarını kapsayan raslamsal düşüncede varlaşmaktadır. Oysa, hep tersi düşünölmüştü yüzyıllardır: bir yapıt ancak ve ancak tektir - bütün değişik seslendirmelere karşın. İyice düşünelim : Bir çeşit raslamsalda bütün seslendirmeler boyunca müzik yapıtı gene tek kalabilir, değişmeyen parçalardan yapılmışsa; bunda parçaların birleşimleri sonsuza dek değişmektedir. Sorun şuraya varıyor : Gerçek yapıt hangisidir : Tümöyle kaskatı ve tek dediğimiz mi, yoksa parçalarıyla tek ama tümöyle boyuna yeni, boyuna başka olan mı? Bu, eninde sonunda bir seçme sorunu gibi geliyor; onu ya da bunu seçebilirim. Yüzyıllardır birini seçmişim, tümöyle kaskatı ve tek olanı; tek seslendirme olanağında tek sonucu kabul eden sanat yapıtını. Oysa, şimdi, seslendirmede sonsuz başkalığı ortaya koyanı seçiyorum ve onun getirdiği yepyeni bir duyuşu ve anlayışı. (Usmanbaş, Mayıs, 1969, s. 489)

Avrupa ve Amerika’daki çağdaş akımların paralelinde özgün çizgilerini koruyarak eserler veren İlhan Usmanbaş, Türkiye’deki çağdaş müzik tınısının değişmesine önayak oldu.

³ Bilgiye, isteğe, kurala veya belli bir sebebe dayanmaksızın oluveren karşılaşma, tesadüf.

Birinci kuşak bestecilerle yetişmiş, ama her zaman yeniyi deneyen Usmanbaş, birinci kuşağa karşı duruşunu şu sözlerle dile getirir:

Şu bakımdan: müzikte bir model, bir örnekçe yok, kendinden öncekini örnekçe olarak alıyor müzik. O örnekçeye yeni bir değiştirim, bir deformasyon getirmek gerekince böyle bir yönetime bir bakıma kaçınılmazdır. Onikton genel anlamda “müzik söylevi” dediğimiz şeyi yıkmış oluyor. Algılama tamamen değişik bir şeye dönüşüyor. Müziğin daha da bir soyutlaşması oluyor ki, bu da bir karşıt hareket sayılır. (Usmanbaş, Cansever, Tanyol ve Benk, Ağustos, 1982, s. 22)

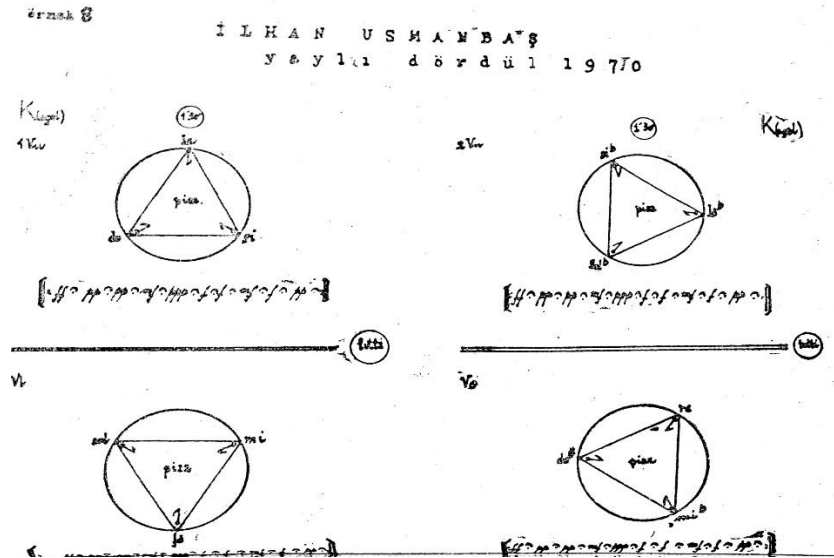
Seçimi yorumcuya bırakan anlayış, Usmanbaş'ta ilk olarak 1967 tarihli *Raslamsal I-II-III* dizisinde karşımıza çıkar. Yorumcunun katılımına açık yapıtlar arasında, 1968 tarihli *Biçim/Siz, Raslamsal IV-V-VI*, 1970 yılına ait *Bakışsız Bir Kedi Kara*, yine aynı yılın üretimleri olan *Özgürlükler, Kareler* ve *Yaylı Dördül-70* sayılabilir. (Köksal, Nemutlu ve Şenürkmez, 2015, s. 114)

Umberto Eco'nun açık yapıtı tanımladığı gibi:

Yeni müzik eserleri kapalı, belirlenmiş ve sınırları net biçimde yapılandırılmış müziksel iletilerden değil, yorumcunun kişisel tercihlerine dayanan farklı yapılandırma olasılıklarından oluşur, böylelikle önceden belirlenmiş bir yapının tekrar edilmesini şart koşan tamamlanmış yapıtlar gibi değil, icracı tarafından estetik olarak deneyimlendiği anda tamamlanan “açık” yapıtlar olarak ortaya konur. (Eco, 2000, s. 65)

Usmanbaş *Açık Biçimler'i, Değişken Biçimler* ve *Grafik Biçimler* olmak üzere iki alt kategoride inceler:

Değişken-biçimler: Kesitlerinin tümü ya da bir bölümü seslendirme sırasında seçmeye bağlı, atlanabilir, uzatılabilir, değiştirilebilir öğelerden, bölmelerden oluşmuş biçimlerdir. Bunlar çok değişik yöntemlerle gerçekleştirilir: **a.** Başlangıcı ve sonu belli fakat araya konan parçalarının değiştiği (**Stockhausen**, *Momente* (1961): Solo soprano, koro ve 13 çalgı için) ; **b.** Başlama ve bitme yeri isteğe bağlı, kesitlerin ve bölmelerin sırası kesin, gerçekleştirme özgür (**Usmanbaş**, *Yaylı Dördül* 1970: bkz. Örnek 8) ; **c.** Başlama, tekrarlama kesitleriyle bitme kesiti seslendirme sırasındaki isteğe bağlı (**Stockhausen**, *Klavierstück No. XI* (1956) ; **d.** Her çalgının başlama ve bitirme kesiti isteğe bağlı, kesitlerin sırası kesin fakat ileri ya da geriye doğru seçimi isteğe bağlı (**Haubenstock-Ramati**, *Mobile for Shakespare* (1961). (Usmanbaş, *Müzikte Biçimler*, 1974, s. 292)



Şekil 4.4 İlhan Usmanbaş, Yaylı Dördül 1970

Grafik-Biçimler: Belirli seslerin, notaların, değerlerin yazılı olmadığı, çalıcıların sayfa üzerinde gördükleri çizgilerin, lekelerin kendilerine esinlettiği seslerle, sürelerle, gürültülerle vb. yaptıkları müzik biçimi. Değişken Biçimlerde olduğu gibi bunda da her seslendirişte hem içerik hem kalıp olarak başka türlü gerçekleşmeyi sınırsız bir özgürlük içinde ama belirli bir yöne doğru

yönelme amacı vardır. (Usmanbaş, Müzikte Biçimler, 1974, s. 294)

Besteci rastlamsallık, açık biçim gibi gelişen kavramların sonucu olarak notalama yöntemlerinin de değiştiğini belirtir:

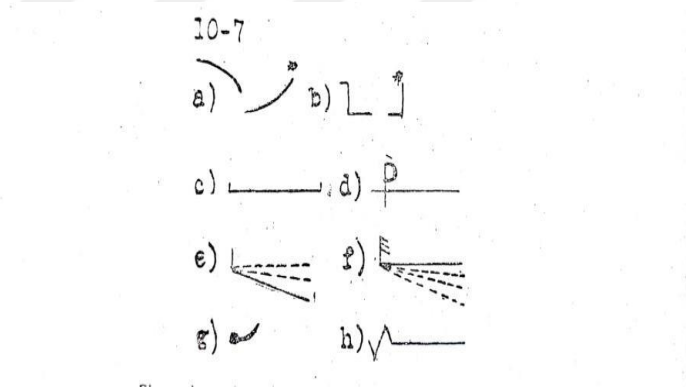
En kökten değişiklik ise yapıtın kuruluşunun çalıcıya bırakılması oldu. Belli bir başlangıç, belli bir son yoktu artık; ancak çalma sırasında ortaya çıkıyordu bu. Kimi yapıtlarda bu da kalktı: Dinleyici istediği zaman konser salonuna giriyor, istediği zaman bırakıp çıkıyordu, yapıt ise sürüp gidiyordu. Bütün bunlara koşut olarak notalama da değişti. (İlyasoğlu, 2011, s. 154)

1950'den sonra değişen müzik dili ve beraberinde gelişen çalma teknikleri, geleneksel notalamanın değişerek yeni yöntemlerin geliştirilmesine sebep olur.

Usmanbaş bu notalama türlerini altı başlıkta inceler:

- Kesin Notalama
- Bölmeli Notalama
- Yönetsel Notalama
- Grafik Notalama
- Resim Notalama
- Elektronik Müzik Notalaması

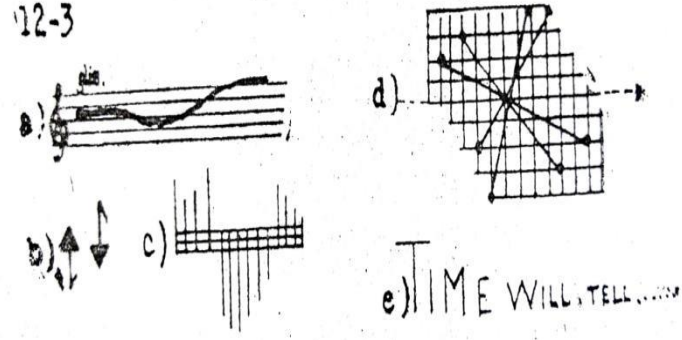
Kesin notalama; icranın değişmemesi, sabit kılmak için bestecinin belirli kurallarını içeren notalamadır.



Şekil 4.5 Kesin Notalama Örnekleri

Piyanoda pedal göstergeleri: **a)** ağır ağır basınız, ağır ağır kaldırınız; **b)** çabuk basınız, çabuk kaldırınız (BOULEZ, Üçüncü sonat); **c)** tutunuz (CAGE, Music of Changes); **d)** yarım pedal (STOCKHAUSEN, Klavierstück); **e, f)** Pedal tremolosu (EVANGELİSTİ, Proiezionisonore); **g)** basıp kaldırınız (STOCKHAUSEN, Klavierstück); **h)** basıp yarım kaldırınız (USMANBAŞ, Ölümsüz deniz taşlarıydı) (Usmanbaş, Müzikte Biçimler, 1974, s. 298)

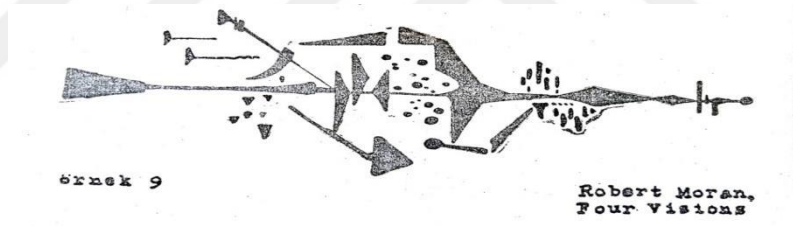
Yönetsel notalamada tempo, süre, yükseklik gibi öğeler kesin olarak verilmez. Çalıcı kendisine verilen bazı simge ya da göstergelerle tempo, süre, ses yüksekliği gibi öğelerde tahmini sonuçlar yaratır.



Şekil 4.6 Yönetmelik Notalaması Örnekleri

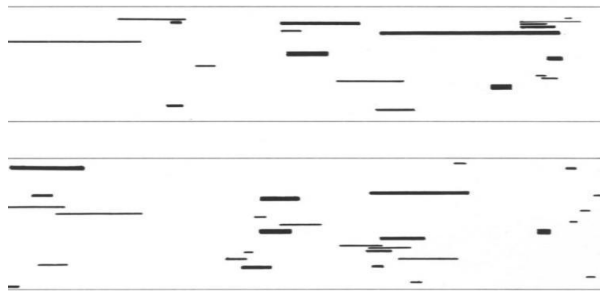
- a) do ile başlayan gliss. la'ya dek iniyor, sonra sol'e dek çıkıyor (USMANBAŞ, Yaylı Dördül 1970);
- b) Çalgının en ince, en kalın sesleriyle (USMANBAŞ, Bale için müzik);
- c) Nota başları olmaksızın bacakların dizek üzerinde rasladıkları yerlere göre herhangi notalar;
- d) Orta ses çalgıcının isteğine bağlı olarak herhangi bir ses; bir kez bu saptandıktan sonra öbür sesler göstergedeki aralıklara göre uygulanıyor (SCHAFFER, Tertiumdatur);
- e) Harflerin büyüklüğüne göre ses yüksek, küçüldükçe alçalıyor (HAUBENSTOCK- RAMATI Credentials). (Usmanbaş, Müzikte Biçimler, 1974, s. 303)

Grafik notalamada besteci isteklerini yoğunluklu olarak “görsel” şekilde anlatır. Ses yüksekliği, tempo, nüans gibi kavramlar grafik öğelerle gösterilir.



Şekil 4.7 Moran, FourVisions, (1963), Flüt, Harp, Yaylı Dördül için (Grafik Biçim Örneği)

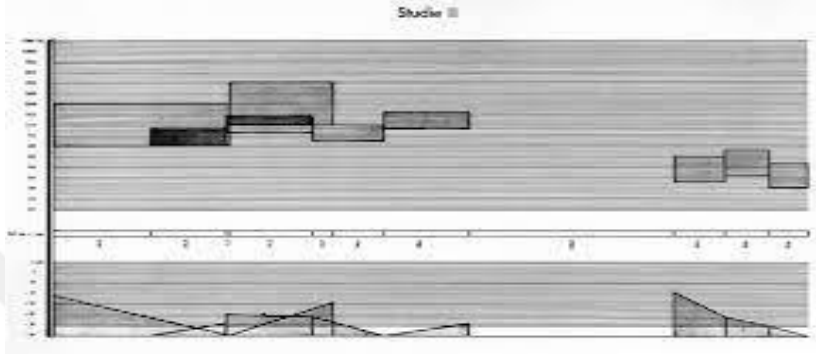
Resim notalamada çalıcı için yazılmış herhangi bir nota yoktur, aslında ortada notalama da yoktur. Sadece çizgilerden oluşmuş bir resmin çalıcı tarafından yorumlanması şeklinde tanımlanabilir.



Şekil 4.8 Resim Notalaması Örneği

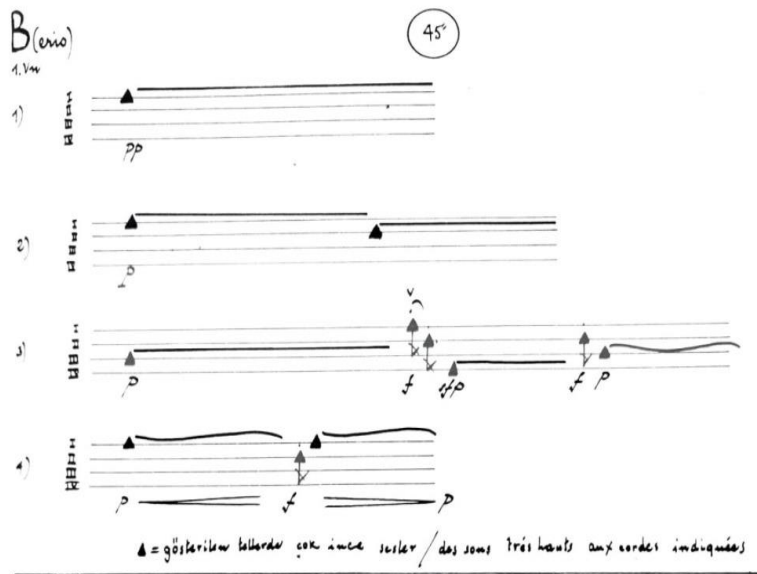
Elektronik müzik notalaması seslendirme amacıyla yapılmaz, belirlenmiş seslerin detaylı bir görüntüsünü kâğıda aktarmayı amaçlar. Bunun için besteciler iki farklı yol kullanırlar. Usmanbaş, 1974 tarihli Müzikte Biçimler kitabında şu şekilde tanımlar:

Biri, seslerin elde edilme yollarını (ses cinsleri: gürültü, beyaz ses, sinüs sesleri, doğuşkansız sesler vb.) belirten, süre, yükseklik, gürülük ve bütün öbür öğelerin niteliklerini sayılar ve sözcüklerle açıklayan istatistikler. Bu notalama kesin olduğu oranda değerli fakat partitur niteliği taşımayan bir notalama türüdür. Öbürü, ayrıntıda tını özelliklerini, ses cinslerini pek belirtmeyen, buna karşılık zaman içinde müziksel olayları geometrik ve grafik göstergelerle okunması ve izlenmesi kolay bir duruma getiren partitur. (Usmanbaş, Müzikte Biçimler, 1974, s. 307)



Şekil 4.9 STOCKHAUSEN, Elektronische Studie II

Usmanbaş, Yaylı Dördül-70'te de "Bölmeli Notalama" tekniği kullanır. Bölmeli notalama; "başı ve sonu belirli kesitler ya da bölmeler içinde çalıcıya-yöneticiye seçme olanağı veren kesinliksiz notalamadır. Notalama imgeleri geleneksel notalamadan alınmış da olabilir, bestecinin başka isteklerini belirten özel göstergeler ya da buyruklarla da yazılabilir" (Usmanbaş, Müzikte Biçimler, 1974, s. 300).



Şekil 4.10 Usmanbaş, Yaylı Dördül-70

Usmanbaş, müzikte rastlamsal yöntemi şöyle anlatır:

Raslamsal müzikte çalıcılar seçme ve çalma sırasında parçayı biçimlendirme ile yeni bir olanağa kavuşmuş olurlar: Yaratmaya katılma. Notaya en sıkı bağlılık ilkesinin uygulandığı geleneksel müzik eğitimi ile yetişmiş müzikçiler için bu yeni çalış yöntemine uymak, birlikteliği değil, parçanın gelişimini izlemek, birbirleriyle ilintili ya da tüm ilintisiz figürlerin yapıcı ve biçimlendirici niteliklerini gelişen bir müzik akışı içinde değerlendirmek, yepyeni bir görüş açısı getirmektedir. (İlyasoğlu, 2011, s. 175)

Yüzyılımızın başında Gerçeküstücülerle önce edebiyatta ortaya çıkan, daha sonra Amerika'da resim ve müzikte görülen raslantı akımı gerek resimde, gerek müzikte, özellikle müzikte, kesin tasarım yöntemlerinin (tüm dizesel müzik gibi) en uç noktaya geldiği bir dönemde, onunla birlikte çıktı ortaya, kaçınılmaz bir diyalektik olarak. (İlyasoğlu, 2011, s. 233)

Özetle: Raslantı sadece çalıcılar için belki bir yeni soluk alma yöntemi oluyor; belki de kesin notalama yoluyla varılabilecek bir karmaşık anlatıma daha özgür, daha içgüdüsel yollarla varmış oluyoruz. Bir çıkmaz değil bu, kuşkusuz. Bir zenginleşme, insanlığın başlangıcından beri yapılagelenin belli bir dönemde, son bir kaç on yıl içinde, bir akım haline gelişi. Üstelik eğitimde çok yararlı olabilir. Her yapıtta değişik oranlarda kullanılabilir, yapıtın tümü böyle olabilir, herhangi bir sınır koymak doğru değil. Gerçekte, çalıcılar kadar dinleyicilerin de bu olayı yaşaması oldukça doyurucu, heyecan verici oluyor. Hem yüzyıllardan beri bildiğimiz doğaçlama yöntemleri, biraz değişik de olsa, raslantı müziğidir. Bu yönde bir adım daha ileri giderek nota denilen şeyin sadece grafik yönü ele alınarak, çizgilerden, noktalardan, eğrilerden oluşmuş bir notalamayla çalıcılarda belli birtakım çağrışımlar yaparak yaratılan görsel müzik de var. Sanatın gelişmesi, ya da başka deyimle, onda bilinmedik alanların bulunması, aslında tohumda gizli bazı güçlerin giderek ortaya çıkmasıyla olmuştur yüzyıllardan beri. Her yeni adım başka bir kapıyı açmıştır. Notalamaların, ortaçağlarda salt görsel bir yöntem olduğunu, bilinen, ezberlenmiş birtakım ezgilerin, noktalar, virgüller, eğriler yoluyla bellekte tutma aracılığı yaptığını düşünerek bugünkü görsel müziği (grafik çizgilerin çalıcı tarafından içgüdüsel olarak seslendirilmesi) hiç yadırgamamak gerek. Ne var ki bugünkü çalıcının müzik eğitimi öylesine akademik bir sınırlılık içindedir ki, bu yeni yöntemleri dinleyiciden önce onlar yadırgamaktadır. Sanki müzik emekçisine karşı besteci tarafından bir şaşırtmaca oyunu, ona yüksekte bakmak için bulunmuş bir bilmece gibi gelmektedir. Bir buluştur oysa. Ve her buluş gibi aşırı yönleri zamanla törpülenecek ya da bir süre sonra başka bir yöntemin parçası olacaktır. (İlyasoğlu, 2011, s. 234)



5. BÖLÜM İLHAN USMANBAŞ'IN YAYLI DÖRDÜL-70 ESERİNİN İNCELENMESİ

İlhan Usmanbaş 1970 yılında yazdığı bu yaylı dördümlü Faruk Güvenç'e ithaf etmiştir. Faruk Güvenç Ankara Radyosu, TRT, Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'nda görev yapmış, Helikon Yaylı Çalgılar Dörtlüsü ve Ankara Oda Orkestrası'nın kurulmasını sağlamış, çeşitli gazete ve dergilerde müzik eleştirmenliği yapmıştır. Vefatından sonra, son yıllarda kendisinin de müzik eleştirmenliği yaptığı Cumhuriyet Gazetesi'nin 15 Eylül 1982 tarihli basımında, hakkında yazılmış olan yazı Faruk Güvenç'i kısaca tanıtır:

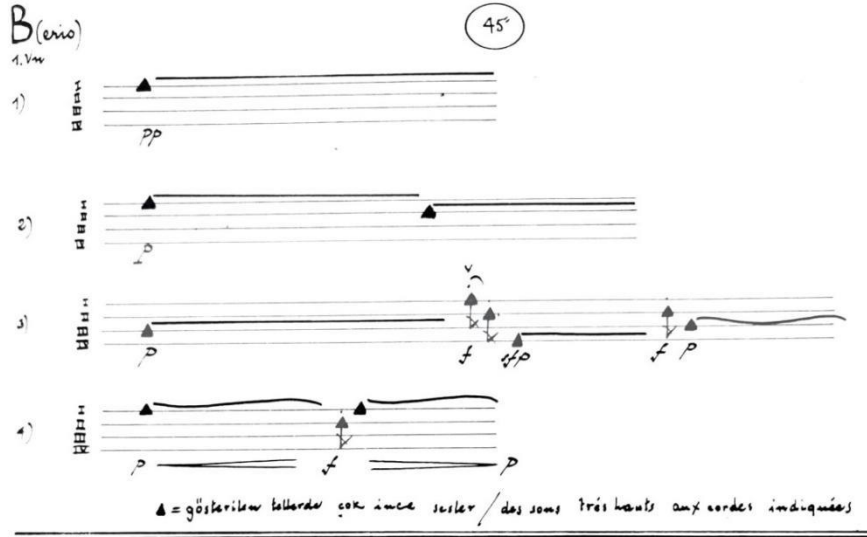
Faruk Güvenç 1926'da Ankara'da doğdu. Kemana Nebil Otman ve Necdet Remzi Atak ile çalıştı. 1959'da viyolacı olarak Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'na girdi. Ankara Radyosu'nda ve TRT'de uzun yıllar görev yaptı. Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'nın Müdürlüğü'nde bulundu. Helikon Sanat Derneği'ne katıldı ve Helikon Yaylı Çalgılar Dörtlüsü'nü kurdu. Daha sonra Ankara Oda Orkestrası'nın kurulması çalışmalarına katıldı.

Çeşitli gazete ve dergilerde müzik eleştirileri yayımlanan Faruk Güvenç, Opus ve Orkestra dergilerinde de yazdı. Beethoven ve Senfonileri ve Müzik Sözlüğü adlı yapıtları kaleme aldı. Son yıllarda gazetemizin müzik yazarlığını yapmaktaydı. (Cumhuriyet Gazetesi Arşivi, 1982)

4 Aralık 1982 tarihli yazısında, Filiz Ali Laslo, Faruk Güvenç'i şöyle anlatır:

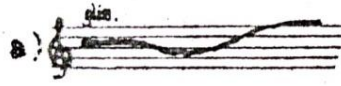
Faruk Güvenç, daha TRT diye bir kurum ortalarında yokken radyoculuğa başlamıştı. Sonraları, TRT Radyo ve TV'nin en renkli, en atak, en cesur program yapımcısı ve müzik yayınları yönlendirici olmuştu. TRT Yönetim Kurulu üyeliği sırasında da doğru bildiğini her ne pahasına olursa olsun, savunmasıyla şimşekleri üzerine çekip durmuştu. (Laslo, 1982)

İlhan Usmanbaş'ın 1970 yılında yazdığı, viyolacı Faruk Güvenç'e adadığı bu yaylı dördümlü, bir açık yapıt örneğidir. Nota yazımından oturuş düzenine gelenekselden uzaklaşmış, grafik öğeler kullanılmıştır. Usmanbaş, Yaylı Dördümlü-70'de de "*Bölmeli Notalama*" tekniği kullanır. Bölmeli notalama; "başı ve sonu belirli kesitler ya da bölmeler içinde çalıcıya-yöneticiye seçme olanağı veren kesinliksiz notalamadır. Notalama imgeleri geleneksel notalamadan alınmış da olabilir, bestecinin başka isteklerini belirten özel göstergeler ya da buyruklarla da yazılabilir" (Usmanbaş, Müzikte Biçimler, 1974, s. 300).



Şekil 5.1 Yaylı Dördül-70 Bölmeli Notalama Örneği

Yaylı dördül-70 eserinde *Bölmeli Notalama*'nın yanı sıra "*Yönetmel Notalama*" da kullanılır (Usmanbaş, Müzikte Biçimler, 1974). "Bu notalama çalıcıya, yerine göre tempo, süre, ses yüksekliği gibi öğeleri kesin olarak vermemekle birlikte gösterge, imge ya da buyruklarla seçmeler yapmaya, yaklaşık sonuçlar sağlamaya yönetmektedir" (Usmanbaş, Müzikte Biçimler, 1974, s. 302)



Şekil 5.2 Yaylı Dördül-70 Yönetmel Notalama Örneği

"do ile başlayan gliss, la'ya dek iniyor, sonra sol'e dek çıkıyor" (Usmanbaş, Müzikte Biçimler, 1974, s. 303)

Usmanbaş 1974 tarihli Müzikte Biçimler kitabında eseri şöyle açıklar:

Açıklama: Dördül'ün (K) sayfası. A-P ye dek ondört sayfadan oluşmuş bu yapıtta herhangi bir sayfadan başlanabilir; başlanılandan bir öncekinde bitirilir. Her sayfa hem bir başlangıç, hem bir sürdürme, hem de bitirme sayfası olabilecek gibi düşünülmüştür. Her sayfada seçmeye bağlı cümlecikler, çalıcının istediği sıraya göre çalınır; her sayfanın azçok belirlenmiş bir süresi vardır; 1. kemancının isteği ve işaretleriyle kimi zaman bir, kimi zaman iki ya da daha çok çalıcı bir sonraki sayfaya geçerler, o sayfanın müziklerini çalmaya başlarlar. Açık çift sayfanın sol üst bölümü 1. kemana, altı viyolaya, sağ üst sayfa 2. kemana, altı viyolonsele ayrılmıştır. Partitur aynı zamanda partidir. (Usmanbaş, Müzikte Biçimler, 1974, s. 292, 294)

Çalıcının istediği bölümden başlayabilmesi, tek partitürden birçok farklı eserin ortaya çıkmasını sağlar. Aynı bölümden başlansa bile, devamında çalıcının seçimine bırakılmış figürler, çok daha farklı yapıda bir çokseslilik doğurur.

Usmanbaş başka bir kaynakta bu dördül hakkında şunları anlatır:

Yaylı dördül 1970'te, çalıcılar herhangi bir sayfadan başlayabilirler çalmaya ve bir önceki sayfada bitirirler. Her sayfada çalacakları şeyler de seçmelere bırakılmıştır. Besteci için böyle bir şey yazmadaki ilginç yön herhangi bir sayfanın bir başlama noktası, herhangi birinin de

bitirme sayfası olabilmektedir. Çalışmaları sırasında seslendirici arkadaşlarımı dikkatle izledim. Yapıtı ancak her yönüyle iyice öğrendikten sonra, ona biçim vermedeki bu özgürlüklerini kullanmaya, bundan tad almaya başladılar. Ama ne oldu? Ancak dört dinleti yapabildiler; belki her konserde başka bir yerden başladılar, ama konser dinleyicisi yapıtı tek kez duyduğuna göre değerlendirdi. Radyoda ise değişik çalınışı var. Sadece biri yayımlanıyor. Özetle: Raslantı sadece çalıcılar için belki bir yeni soluk alma yöntemi oluyor; belki de kesin notalama yoluyla varılabilecek bir karmaşık anlatıma daha özgür, daha içgüdüsel yollarla varmış oluyoruz. (İlyasoğlu, 2011, s. 234)

Faruk Güvenç 26 Mart 1973 tarihli “Usmanbaş ve Yücelen Dörtlüsü” başlıklı yazısında, 12 Mart akşamı Yücelen Dörtlüsü tarafından seslendirilen Yaylı Dördül-70’ten şöyle bahseder:

Yücelen Dörtlüsü 12 Mart Pazartesi gecesi Ankara’daki Türk Amerikan Derneği Salonunda bir konser verdi ve Barber’ın, İlhan Usmanbaş’ın, Smetana’nın eserlerini seslendirdi. Toplulukta Ulvi Yücelen 1. keman, Ermukan Saydam 2. keman, Özer Sezgin viyola ve Ali Doğan viyolonsel çalıyor. Önce programdaki en ilginç eserden, Usmanbaş’ın “Yaylı Dördül”ünden söz edeyim. Usmanbaş bu raslamsal yapıtını 1970 yılında tamamlamıştı. Ben eseri besteleme tekniği yönünden değerlendirecek değilim. Raslamsal müziği müzik saymayanlar, kabul etmeyenler pek çoktur bugün. Bir kompozisyon içinde raslamsal öğelere yer verilmesini anlıyorum da ben, raslamsallığın amaç olarak alınmasını anlamıyorum. Ama bu, raslamsal bir icradan, bir çizginin üstündeyse, zevk almama da engel olmuyor. Usmanbaş’ın dörtlüsünü geçen ay bir defa daha dinlemiştim Yücelen Dörtlüsünden. O zaman başka bir sayfasından başlamışlardı eseri çalmaya ve bambaşka bir müzik çıkmıştı ortaya. Zaten böyle bir kompozisyonun her icrasında başka bir sonuçla karşılaşmamız doğaldır. Ben her iki çalışı da ilgiyle, heyecanla izledim. Usmanbaş, Yücelen işbirliğinden zevk aldım. Usmanbaş’ın müziği olaylarla zıtlasmlarla dolu, altın oranlarda kurulmuş. Onun için bugün raslamsal teknikte çalışan pek çok bestecinin müziğinden hemen ayrılıyor, sadece kuramsal nota oyunları yapanların aksine, kolaycacık insanın kalbine giriveriyor. (Güvenç, 1973)

Eserin ilk sayfasında bestecinin çalıcılara yazdığı açıklamalar yer alır. Eser boyunca yapılan açıklamalar, Türkçe ve Fransızca olarak yer alır. Açıklamalar, aşağıda görsel örnekleri ile verilmektedir.

Faruk Güvenc'i

Yaylı Dördü'l 1970

İlhan Usmanbaş

- ▶ Partiler ikişer sayfa olarak düzenlenmiştir. Soldakilerde 1. keman. Viyola sağdakilerde 2. keman. Viyoloncel bulunur.
- ▶ Birlikte çalınan sayfalar aynı harfi taşıyanlardır.
- ▶ Çalmaya herhangi bir harften başlanabilir; harf sırasına göre devam edilir; başlama harfinden bir öncekinde bitirilir; [A'dan P'ye geçilir]. Örnek: Başlangıç: E
Devam : F P.A.B.C
Bitiriş : D
- ▶ Her sayfanın üst ortasındaki yuvarlak içinde o sayfa müziğinin besteci tarafından düşünülen ortalama süresi gösterilmiştir. Bu süre istenirse daha kısa yada daha uzun olabilir.
- ▶ Her sayfanın sağ yanındaki yuvarlak içinde o sayfayı ilk kez çerezcek ve diğer sayfadaki müziği çalmaya hemen devam edecek çalgı yada çalgılar belirtilmiştir. Tullü ile belirtilen çerimelerde sayfalar hep birlikte ve araya bir boşluk konarak çevrilir.
- ▶ Bir sayfa üzerinde 1,2,3,4... n ile belirtilen tekrar etmeye bağlı sigürler sıra gzetmetriinin çalınır; aralarına kırma (v) yada uzund (u) boşluklar konur.
- ▶ Her sayfa hem başlangıç hem bitiriş sayfasıdır.
- ▶ Çalma sırasında her türlü yönetime 1. KEMAN tarafından yapılır.

Şekil 5.3 Eserin İlk Sayfasında Çalıcılar İçin Yazılmış Açıklamalar

- Partiler ikişer sayfa olarak düzenlenmiştir. Soldakilerde 1. keman-viyola sağdakilerde 2. keman-viyoloncel bulunur.

- Birlikte çalınan sayfalar aynı harfi taşıyanlardır.

Şekil 5.4 Partisyon Örneği (Tüm çalgılar aynı sayfada yer alır)

- Çalmaya herhangi bir harften başlanabilir; harf sırasına göre devam edilir; başlama harfinden bir öncekinde bitirilir; (A'dan P'ye geçilir).

Örnek: Başlangıç: E

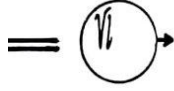
Devam : F.....P.A.B.C

Bitiriş :D

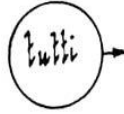
- Her sayfanın üst ortasındaki yuvarlak içinde o sayfa müziğinin besteci tarafından düşünülen ortalama süresi gösterilmiştir. Bu süre istenirse daha kısa ya da daha uzun olabilir.

Şekil 5.5 Sayfanın Çalınma Süresi (Yuvarlak İçinde)

- Her sayfanın sağ yanındaki yuvarlak içinde o sayfayı ilk kez çevirecek ve öbür sayfadaki müziği çalmaya hemen devam edecek çalgı ya da çalgılar belirtilmiştir. "Tutti" ile belirtilen çevirmelerde sayfalar hep birlikte ve araya bir boşluk konarak çevrilir.



Şekil 5.6 Sayfayı Viyola Çevirir



Şekil 5.7 Sayfa Hep Birlikte Çevrilir

- Bir sayfa üzerinde 1,2,3,4... ile belirtilen seçmeye bağlı figürler sıra gözetmeksizin çalınır; aralarına kısa (v) ya da uzunca () boşluklar konur.



Şekil 5.8 Seçmeye Bağlı Figürler

- Her sayfa hem başlangıç hem bitiriş sayfasıdır.
- Çalma sırasında her türlü yönetim 1. KEMAN tarafından yapılır.

Yaylı Dördül-70'te bestecinin belirlediği sınırlar çerçevesinde de olsa yorumcuların katkısını kolaylaştıran grafik notasyon kullanılır. Geleneksel partisyondan farklı olarak, dört çalgı aynı sayfada yan yana yer alır. Harfler, sayfa numaraları yerine

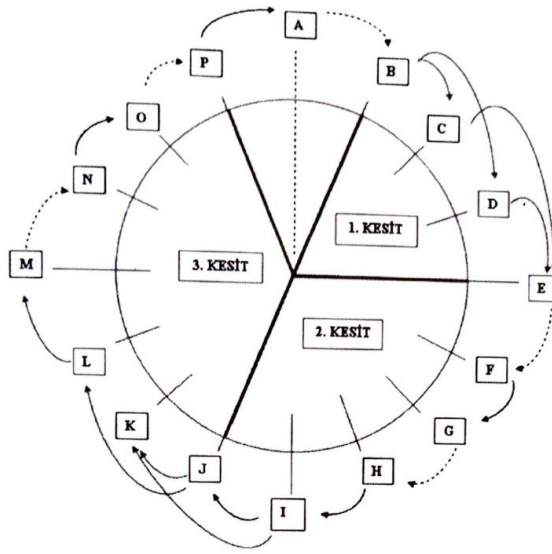
kullanılmıştır. Her harfin iki sayfa olduğu, toplam on altı harften oluşur. A'dan P'ye kadar olan bu harfler, bazı çağdaş bestecilerin isimlerinden oluşturulmuştur. (Arel, Berio, Cage, Davis gibi). Besteci, bütünselliği korurken yorumculara sınırları belirli bir özgürlük alanı sunar.

Kıvılcım Yıldız Şenürkmez'e göre:

Yapıtta söz konusu olan mobilité, bölümlerin iç düzenlemelerinde sınırlı bir şekildedir. Süre değerlerinin kesin olarak belirtilmediği hızlı nota grupları, kaydırmalar, kesin olmayan girişler ve esnek ses bölgeleri yapıta doğrudan "hareketlilik" kazandırmamasına karşın, büyük oranda bağlantısızlık ve raslamsallık etkisi yaratmaktadır. Bu özellikleri ile *Yaylı Dördül-70*, biçimsel kuruluşunun iç ilişkilerinin sürekli yaratılmasına açık ve "çok formulu" bir yapıttır. (Köksal, Nemutlu ve Şenürkmez, 2015, s. 126)

Bestecinin kullandığı doku ve ses malzemesi benzerliği bakımından eser üç kesitli yapıda incelenebilir. Kıvılcım Yıldız Şenürkmez şu şekilde ifade eder:

A ve P harfleri aynı malzemeyi kullanan giriş ve sonuç bölümleri olarak karşımıza çıkar ve diğer harfler ortak malzeme kullanımı açısından 3 ayrı kesitte ayrılabilir. (Şenürkmez vd., 2015, s. 123)



Yaylı Dördül 1970'te doku ve ses malzemesi bağlamında bölümler arası ilişkiler

Şekil 5.9 Üç Kesitli Yapı

Harflerde, çalıcılara yorum sırasında yol gösterici olması için bestecinin yazdığı açıklamalar bulunur. A(rel) harfinde bestecinin yazmış olduğu açıklamalar:

A_(rel) (1'-430)

1. 1/4

1) $\text{♩} = 60-78 \text{ ca}$

2) $\text{♩} = 3'-5''$

1) 1'ler eşit; ikili ya da üçerli gruplarla; gruplar arasına boşluk konabilir
 2) crotches égales; groupes de deux ou de trois; on peut mettre des silences entre groupes

2) 1)in grupları arasına, istendiği zaman. 2) Entre les groupes de 1); à volonté

Şekil 5.10 A(rel) Harfi, Birinci Keman

1) 1'ler eşit; ikili ya da üçerli gruplarla: gruplar arasına boşluk konabilir

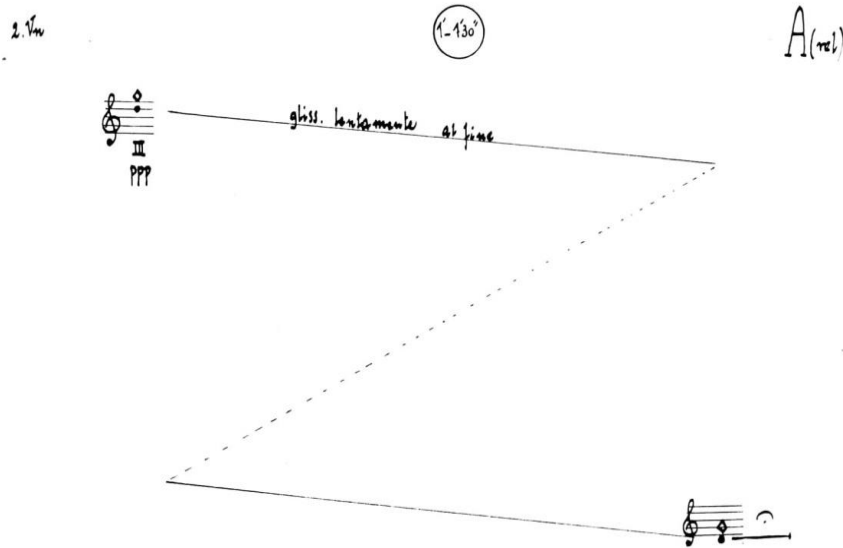
2) 1)'in grupları arasına, istendiği zaman.

A harfinde birinci keman partisinde iki ayrı motif bulunur. İlk motif ikili (ya da üçlü) pizz gruplamaları; ikinci motif uzun, flajole olarak duyurulan fa diyez sesidir. Pizz. ses elde etmek için, yay kullanmadan tel(ler) parmakla çekilir. Flajole ses ise iki yoldan elde edilir: doğal flajole ve yapay flajole. Bu partitürde yazılı olan doğal flajole olup, III. telde (re teli) fa diyez sesinin basıldığı yere parmağın hafifçe dokunması ile elde edilir. İlk motifte gruplamalar halinde yazılmış pizz. sekizlikler, tamamen yorumcunun seçimine bağlı olarak ikili ya da üçerli gruplar halinde çalınır. Çalınması tercih edilen gruba göre (ikili ya da üçlü), “V” işaretlerinin görüldüğü yerlerde çalınan gruplar arası boşluklar konur. $\text{♩} = 60-78$ olarak partitür üzerinde besteci tarafından temposu belirlenmiş sekizlikler, eşit metronomda ikili ya da üçlü gruplar halinde çalınır. Bu sırada ikinci motif, istendiği zaman çalınan gruplar arasında duyurulur. Bu iki ayrı motif, bestecinin sayfanın üzerinde yuvarlak içinde yazdığı, yaklaşık bir, bir buçuk dakika boyunca tekrarlanır. Bu gruplamalar, eserin son harfi olan P harfinde birinci keman dışında bütün partilerde görülür. “A’da söz konusu olan parçalı yapı P’de daha bütünsel bir malzemeye dönüşmüştür ve daha önce öngörülmemiş farklı gruplaşmalarda ortaya çıkmıştır” (Köksal, Nemutlu ve Şenürkmez, 2015, s. 123).



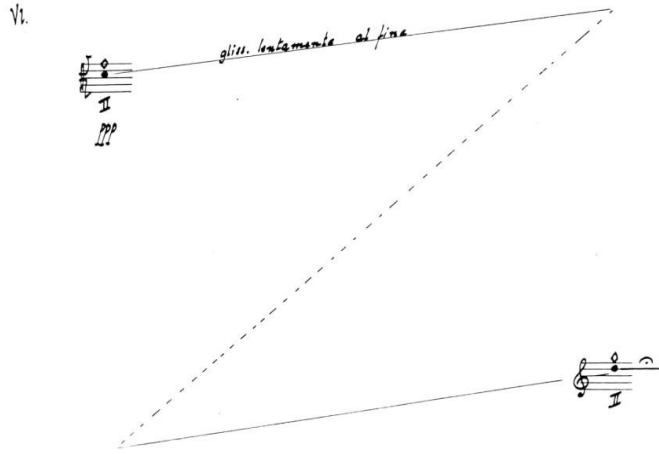
Şekil 5.11 P(enderecki) Harfi

Bu sırada ikinci keman III. telde(re teli), re-re sesleri arasında inici *glissando* yapar. *Glissando* sesi elde etmek için, tuş üzerinde yazılı olan sestten varılacak sese doğru kayarak geçilir. A harfi için yazılmış ortalama süre boyunca bu hareketi tekrarlar.



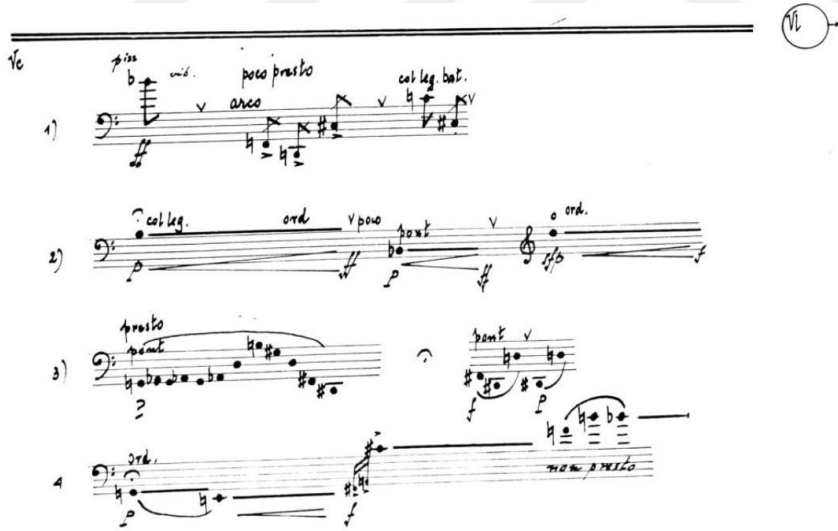
Şekil 5.12 A(rel) Harfi, İkinci Keman

Benzer fakat ters bir hareket viyola partisinde görülür. Viyola partisinde II. telde (re teli) re-re sesleri arasında, bu sefer çıkıcı bir *glissando* görülür. A harfi için yazılmış ortalama süre boyunca bu hareketi tekrarlar.



Şekil 5.13 A(rel) Harfi, Viyola

Viyolonsel partisinde dört ayrı motif görülür. Bu motiflerin çalınma sırası da çalıcının seçimine bırakılmıştır. Viyolonsel partisinde: birinci kemanın *pizz* hareketi, ikinci keman ve viyolanın birbirine ters inici-çıkıcı *glissando* kesitlerine benzer hareketlerin yanı sıra, diğer harflerde göreceğimiz hızlı (*presto*) kesitler dikkat çeker. Diğer üç enstrümanın aksine, viyolonsel partisinde abartılı nüans farkları ve ses rengini değiştiren farklı tekniklerin kullanıldığı bir yazı karşımıza çıkar.



Şekil 5.14 A(rel) Harfi, Viyolonsel

Viyolonsel partisinde yazılmış birinci motifte, *ff* nüanslı, üzerinde *pizz.*, *arco* ve *collegno* terimleri yazan, *poco presto* kesitler halinde notalar bulunur. Partitür üzerindeki ilk motifte *pizz.* yazılmış ilk nota, parmakla o teli çekerek; *arco* yazılmış notalar yay ile; *collegno* yazılmış notalar ise duyulması istenen notanın teline, yayın tahtası ile vurularak çalınır. İkinci motifte, *collegno*, *ponticello* (yay köprüünün olabildiğince yakınında çalar, metalik bir ses elde edilir), ve *ordinari*(normal ses)

başlayan *p* sesler *cresc.* ile *ff* nüansa taşınır. Üçüncü motifte *ponticello* çalınan, bağlı, *presto* nota grupları bulunur. Dördüncü motifte ise sesler arası *glisando* ve *cresc.* kullanılan, çalınma süresi çalıcıya bırakılan uzun sesler bulunur. Bestecinin yazdığı süre boyunca sıra gözetmeksizin bu motifler tekrarlanır. Notalar arasında “ ∇ ” işaretinin olduğu yerlerde boşluk bırakılır, “ $\smile$ ” işaretinde ise (puandorg işareti) çalıcı istediği kadar bekler. Bu dört motifin çalınma sırasındaki tercih, çalıcıya ait olsa da (üçüncü motiften birinci motife atlanabilir vb.) besteci, her nota için belirlediği çalma kuralları ile çalıcılara, kurallı bir özgürlük sunduğunu gösterir. A harfi için bestecinin önerdiği süre bir, bir buçuk dakikadır. (Her sayfanın üstünde yuvarlak içinde yazar, bestecinin en başta belirttiği gibi bu süre istenirse daha kısa ya da daha uzun olabilir.) Sayfayı viyola çevirir.

B(erio) harfinde bestecinin birinci keman partisinde yazmış olduğu açıklamalar:

▲ = gösterilen tellerde çok ince sesler

Handwritten musical notation for the first violin part of B(erio). The notation includes four staves with various notes, rests, and dynamic markings. A circled "45°" is at the top right. Below the staves, there is a legend: "▲ = gösterilen tellerde çok ince sesler / des sons très hauts aux cordes indiquées".

Şekil 5.15 B(erio) Harfi, Birinci Keman

Birinci keman partisinde, çalınma sırası çalıcının seçimine bağlı dört motif görülür. Üçgen (▲) hangi telde yazıldıysa (I-II-III-IV), o tel üzerinde çok ince sesler çıkarılması gerekir. Yazılan nüans farkları da gözetilerek ortalama kırk beş saniye boyunca bu sesler tekrarlanır.

B harfinin ikinci keman partisindeki açıklamalar:

2. Vn

45°

B(erio)

- bir kez çalınacak
à jouer une seule fois

furiato

↑ = mi telinde çok ince sesler
sonu tral bantı son mi

Şekil 5.16 B(erio) Harfi, İkinci Keman

- Bir kez çalınacak

↑ = mi telinde çok ince sesler

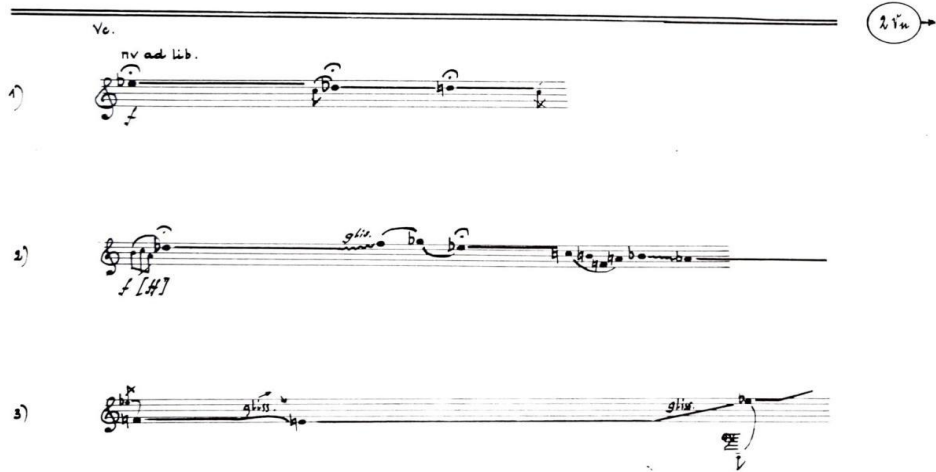
Yukarıda görünen ikinci keman partisı yalnızca bir kere çalınır. Diğer enstrümanlar B harfine geçip çalmaya başladığında ikinci keman, *puandorg* () ile bir süre bekler ve sonra çalmaya başlar. Bestecinin özellikle belirttiği gibi *furiato* (çok öfkeli) şekilde yazılan notalar tek tek çalınır. ↑ işareti ile beraber mi telinde çok ince sesler duyurduktan sonra *puandorg* ile diğer harfe geçene kadar çalmadan bekler.

Viyola partisinde, görmeye alışık olduğumuz şekilde dört ayrı seçenek görülür. Bir önceki sayfayı çeviren ve bu bölüme ilk başlaması gereken viyoladır. İsteddiği motiftan çalmaya başlayabilir. *Presto* pasajlar, *cresc.* ile yazılmış uzun sesler ve *secco* yazılmış sekizlikler görürüz. Önerilen süre kırk beş saniye olup, bu süre boyunca motifler tekrarlanır.



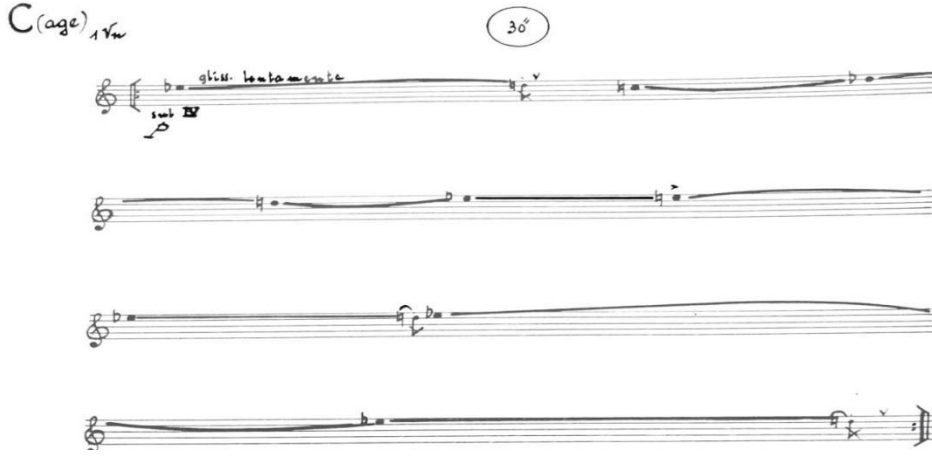
Şekil 5.17 B(erio) Harfi, Viyola

B harfinin viyolonsel partisinde uzun sesler, çarpma notalar ve sesler arası *glisando*'lar görülür. Uzun seslere geçişlerde yazılan ufak notalar, çarpma gibi duyurularak çalınır. Besteci yayın çekerek (♩) ya da iterek (♩) olmasını çalıcının seçimine bırakır. Üçüncü kesitin sonunda sol el ile yapılması istenen pizz işareti (+) bulunur. Ortalama kırk beş saniye devam eden bu sayfayı ikinci keman çevirir.



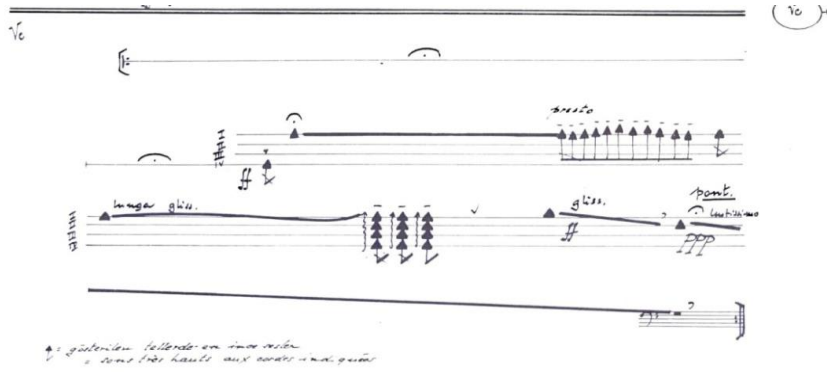
Şekil 5.18 B(erio) Harfi, Viyolonsel

C(age)harfinde birinci kemanın hareketi, diğer üç partideki benzer hareketten farklı yazılmıştır. Birinci kemanda uzun süren, tekrarlı *glisando* hareketi görülür. Diğer üç enstrüman bu sayfaya *ff* nüansla başlarken, sadece birinci keman için *p* nüansı yazılmıştır. IV. telde (sol teli), *lento* (yavaşça) yapılan *glisando* hareketi, *p* nüansı içinde olmalıdır. Ortalama otuz saniye *glisando* hareketi devam eder.



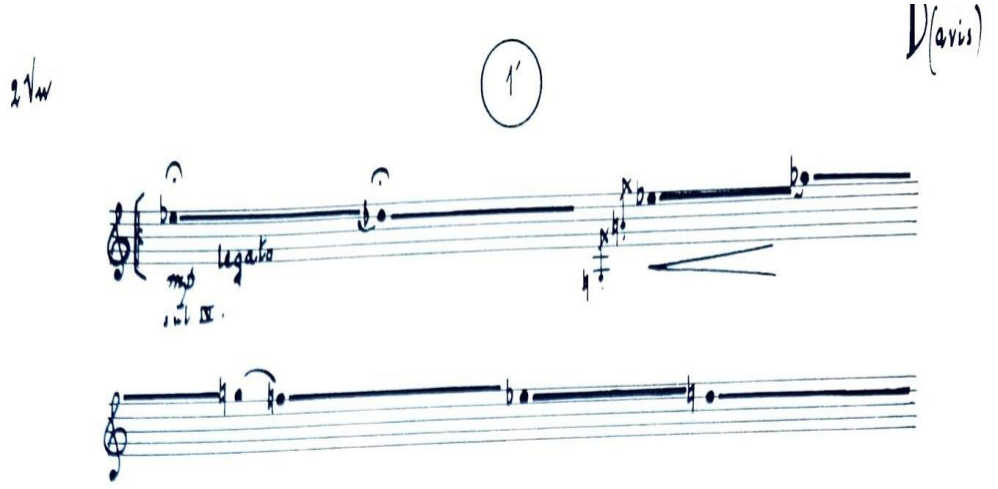
Şekil 5.19 C(age) Harfi, Birinci Keman

İkinci keman, viyola ve viyolonselde ise bestecinin aynı açıklamaları ve benzer hareketleri yazdığını görürüz. Bu üç partide de: “ $\uparrow$ = gösterilen tellerde en ince sesler “ açıklaması görülür. B harfinden farklı olarak, üst üste akor şeklinde yazılanlar, akor gibi beraber tınlatılır. Daha önce karşılaştığımız uzun, *ponticello*, *glissando* sesler; *secco* notalar; abartılı nüans geçişleri, çarpma notalar bu sayfada da karşımıza çıkar. A ve B harfinden farklı olarak C harfinde çalıcının seçimine bırakılmış motifler yoktur. Dört parti için de yazılmış röpriz (tekrar) işareti ile önerilen otuz saniyelik süre boyunca iki kere çalınan bu sayfayı, viyolonsel çevirir.

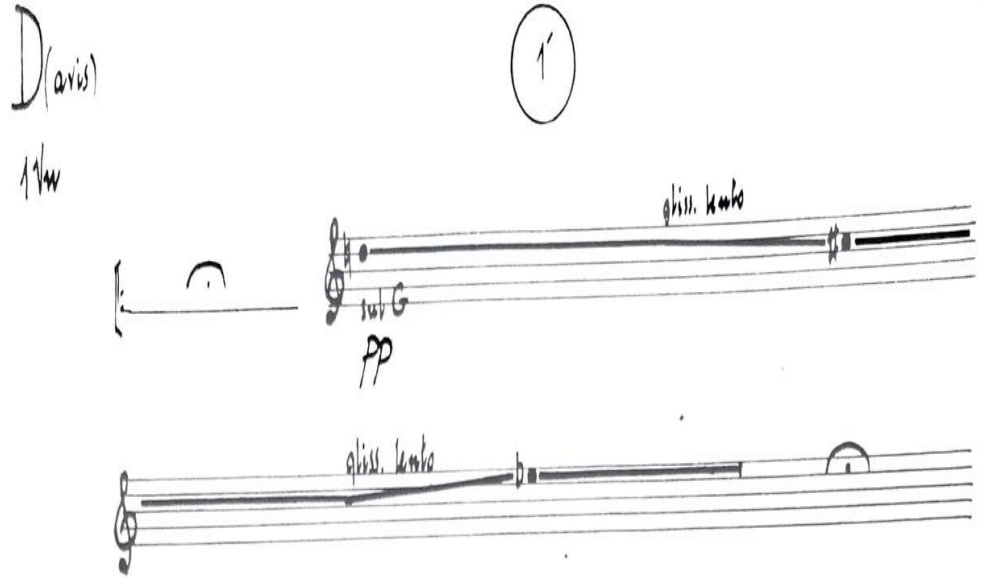


Şekil 5.20 C(age) Harfi, Viyolonsel

D(avis)'de C(age) harfine benzer bir yazı görülür. C harfinde birinci kemanın *glissando* hareketini bu sefer iki keman beraber yapar. *Glissando* hareketi iki kemanda da *sul G* (sol telinde) yazılmıştır. Hareketi ikinci keman başlatır, ardından birinci keman eklenir. Birinci kemana yazılmış *pp* nüansı aksine, ikinci kemanda nüans farkları görülür. Önerilen bir dakika boyunca, iki kemanda *glissando* hareketi devam eder.

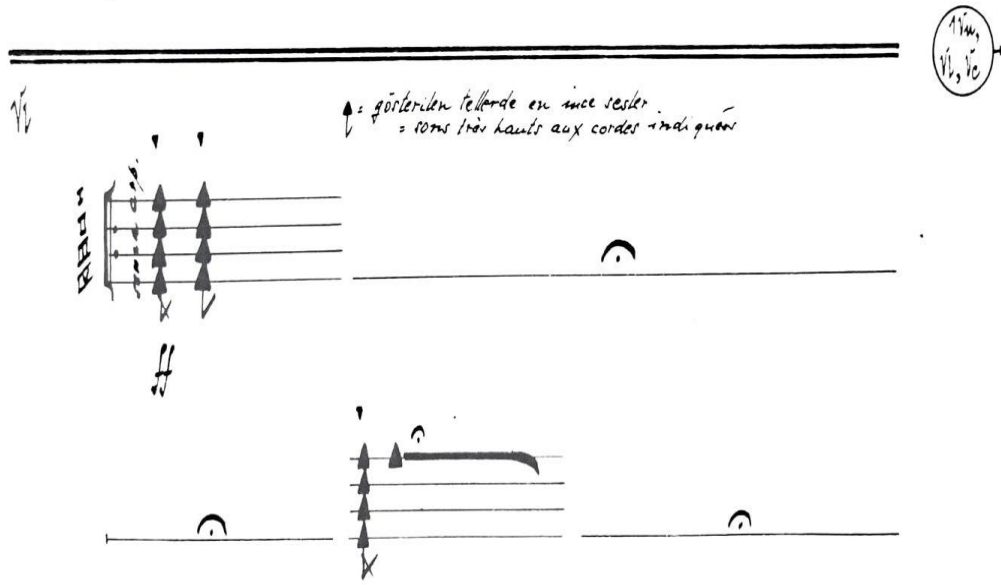


Şekil 5.21 D(avis) Harfi, İkinci Keman

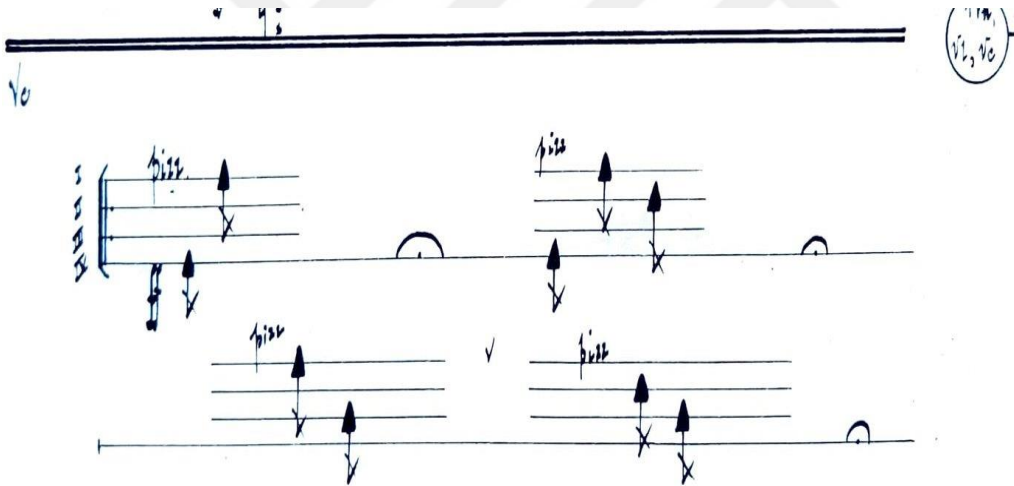


Şekil 5.22 D(avis) Harfi, Birinci Keman

Viyola ve viyolonsel partisinde, C harfindeki hareketlerin benzeri görülür. Bu iki grup için yazılmış açıklamalar da aynıdır: “ $\uparrow$ = gösterilen tellerde en ince sesler” açıklaması bu sayfada da yazmaktadır. Viyola, istenilen sesleri yay ile duyururken, viyolonsel partisinde *pizz.* (parmakla) yazar. *Puandorg* ($\frown$) ve kesme işareti ($\vee$) görülen yerlere boşluklar konur.



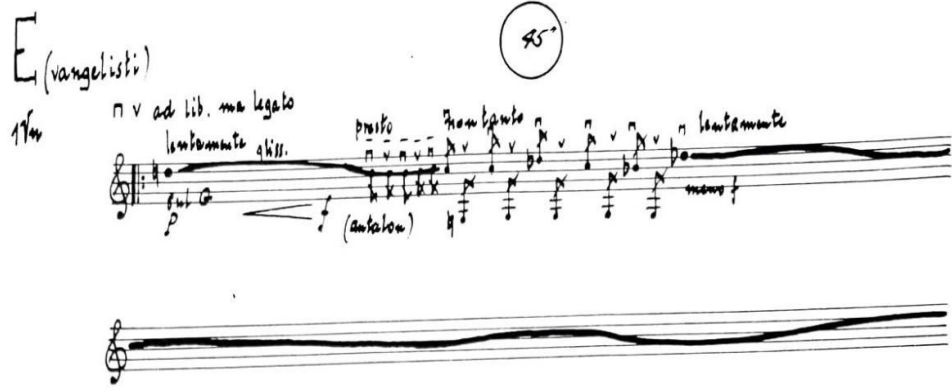
Şekil 5.23 D(avis) Harfi, Viyola



Şekil 5.24 D(avis) Harfi, Viyolonsel

Sayfayı birinci keman, viyola ve  ello çevirir. Tekrar işareti ile beraber  onerilen çalma s uresi bir dakikadır.

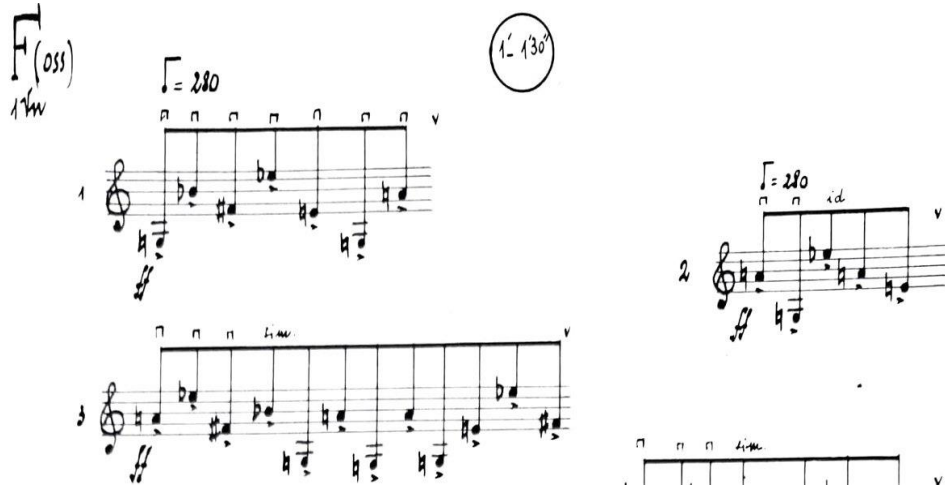
B-E arası birinci kesitte *glissando* hareketler, değişen nüanslar, *presto figürler* ve *secco* seslerin farklı yer ve zamanlarda kullanıldığı görülür. Birinci kesitin son harfi olan E(vangelisti) harfi bestecinin ba ından beri sıklıkla kullandığı yapıların birle ti i yerdir. *Glissando* hareketler *presto* figürler ile birleşerek birbirini takip eder ve "↑" işareti ile gösterilen tellerde ince sesler eklenir. E harfi kullanılan malzeme bakımından ilk kesitin  zeti olarak düşünülebilir. Dört partide de benzer bir yazı görülür.



Şekil 5.25 E(vangelisti) Harfi, Birinci Keman

Röpriz ile beraber önerilen çalma süresi 45 saniye olup, önceki harflerden farklı şekilde, sayfa “tutti” olarak değiştirilir. (Tutti ile belirtilen çevirmelerde sayfalar hep birlikte ve araya bir boşluk konarak çevrilir.)

F(oss) harfi ile birlikte, rastlamsal anlayışa tezat olarak sekizlikler için süre değerleri (metronom) belirlenmiştir (♩ :280 ve 360) (Köksal, Nemutlu ve Şenürkmez, 2015). F harfine kadar sunulan sınırlı özgürlük, F harfinde yerini birlikteliğe bırakır. Her partide görülen ayrı parçacıklardaki sekizliklerin, belirlenmiş bir tempoda eşzamanlı çalınması istenmiştir. Temalar arası boşluklar özgür bırakılmıştır. İlk kesitte aniden değişen dinamikler, F harfinde tüm çalgılarda *ff* olarak sabitlenmıştır. Bütün sekizlikler çekerek (♩) çalınır.



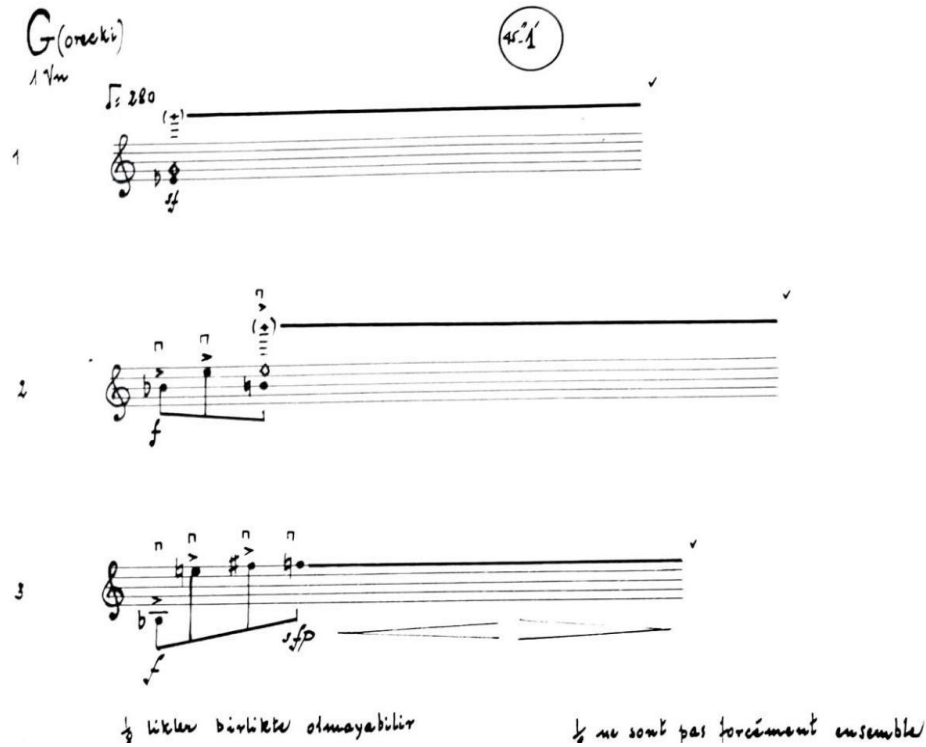
Şekil 5.26 F(oss) Harfi, Birinci Keman

F’de dört partide de benzer yazı şekli görülür. Viyola partisinde bestecinin yazdığı not:

- 1/8’likler eşit; 360; boşluklar özgür fakat 1/8likler birlikte.

İkinci keman için yazdığı not:

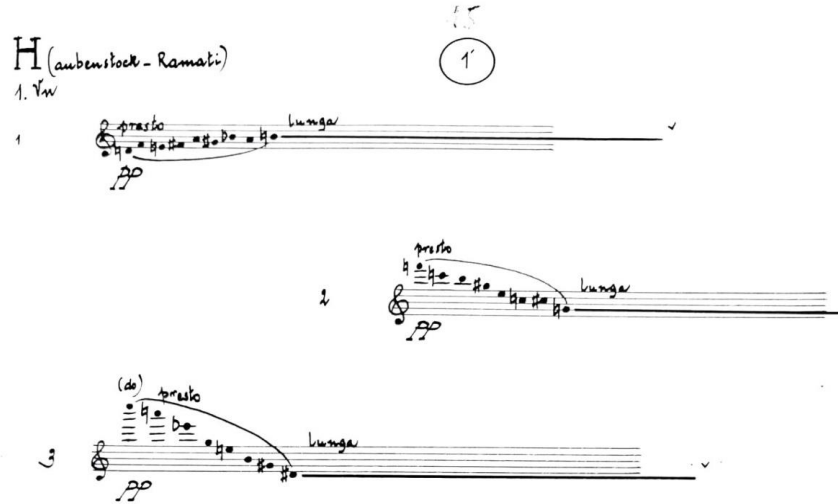
Sekizliklerin beraber olma şartı ortadan kalkmıştır.



Şekil 5.27 G(orecki) Harfi, Birinci Keman

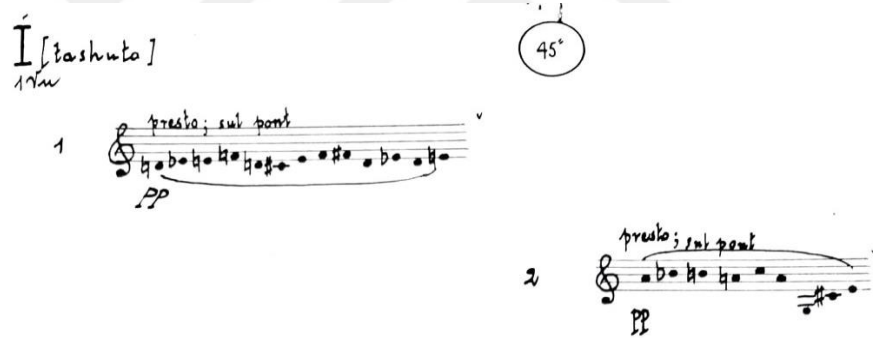
“1/8likler birlikte olmayabilir “ (1. keman, viyola, çello)

Önerilen çalma ortalama süresi kırk beş saniye, bir dakikadır. Sayfayı birinci ve ikinci keman çevirerek H harfine devam ederler.



Şekil 5.28 H(aubenstock-Ramati) Harfi, Birinci Keman

I harfinde kemanlar *sul pont.* ve *pp* nüansı içinde, sırası çalıcının seçimine bağlı *presto* figürleri çalarken, viyolonsel *pizz.* sekizlik notalar çalar. Viyola partisinde de kemanlara benzer bir hareketle *presto* figürlerle uzun sesler görülür.

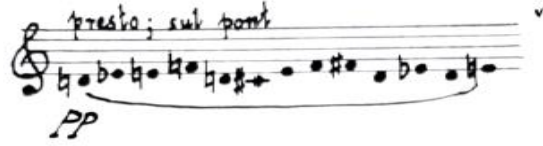


Şekil 5.29 I Harfi, Birinci Keman

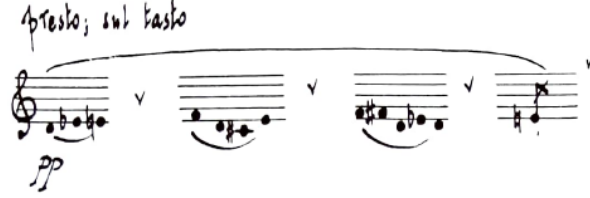


Şekil 5.30 I harfi, Viyolonsel

I ve J harflerindeki birinci ve ikinci kemanın *presto* figürlerinde kullanılan ses malzemesi (notalar) aynı olup, yazı şekli ve nota gruplamaları bakımından farklılık gösterir.



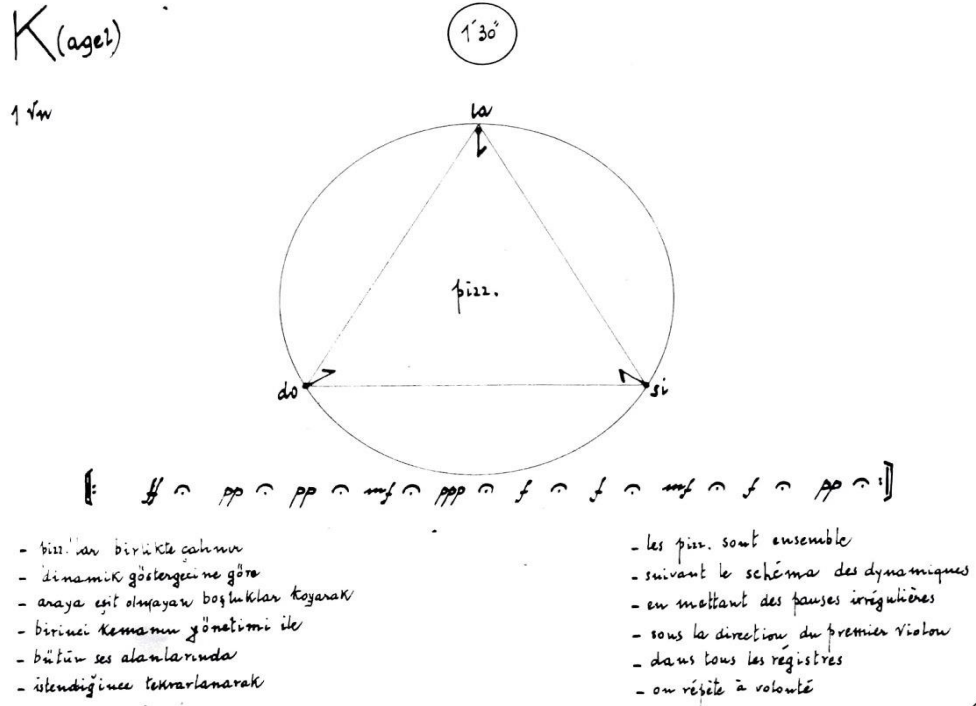
Şekil 5.31 I Harfi, Birinci Keman



Şekil 5.32 J(urisalı) Harfi, Birinci keman

Viyola ve viyolonsel partisinde, *pizz.* çalınması istenen sekizlikler bulunur. J harfinde besteci, viyola ve viyolonsel partisinin viyola yönetiminde birlikte çalınmasını ister. Sekizliklerin gürlükleri (*pp* ya da *ff*), her iki çalgının kendi seçimine bırakılmıştır. Bu sayfanın ortalama süresi kırk beş saniyedir. Sayfa hep birlikte çevrilir.

K(agel) harfi ile birlikte, üçüncü keside geçilir.



Şekil 5.33 K(agel) Harfi, Birinci Keman

Grafik notasyon ile yazılmış bu harfte dinamikler ve *pizz* notalardaki birliktelik dikkat çeker. Dört çalgıda üçlü gruplar halinde yazılmış *pizz* sesler, aynı dinamikte ve birlikte çalınır. Sesler arasındaki boşluklar eşit sürelerde olmayacak şekilde, birinci kemanın yönetimiyle gerçekleşir. Besteci bu harfte dört çalgı için aynı açıklamaları yazar:

- pizz'lar birlikte çalınır
- dinamik göstergesine göre
- araya eşit olmayan boşluklar koyarak
- birinci kemanın yönetimi ile
- bütün ses alanlarında
- istendiğinde tekrarlanarak

Usmanbaş bu harfi şöyle özetler;

Her çalgının 3 ayrı notası vardır; çalgının istenilen ses alanında çalınması çalıcıya bırakılmıştır; sesler pizzicato'dur; birinden öbürüne gitmekte, tekrarlamakta çalıcı özgürdür; çemberlerin altındaki ayraç içinde gürlük göstergeleri 1. kemanın işaretiyle çalgıcıların hep birlikte çalacakları notaların gürlük sırasındır; 1. kemancı bu uygulamanın çalınış sürelerini kendi isteğine göre verir; sayfanın genel süresi bir buçuk dakika kadardır.(Usmanbaş, Müzikte Biçimler, 1974, s. 294)

Önerilen çalma süresi bir buçuk dakikadır, sayfa *tutti* çevrilir.

K harfinde her çalgı için yazılmış üçlü ses gruplarından oluşan ve toplam on iki sesi içeren grafik düzen, L'de, yazılmış viyolonsel partisi sebebiyle değişir. L harfinde besteci, bu on iki sesi, üç çalgıya dörderli gruplar halinde aktarır. Viyolonsel, birliktelikten ayrılarak özgür bir yapıda *ff* dinamikte *pizz* seslerle devam ederken

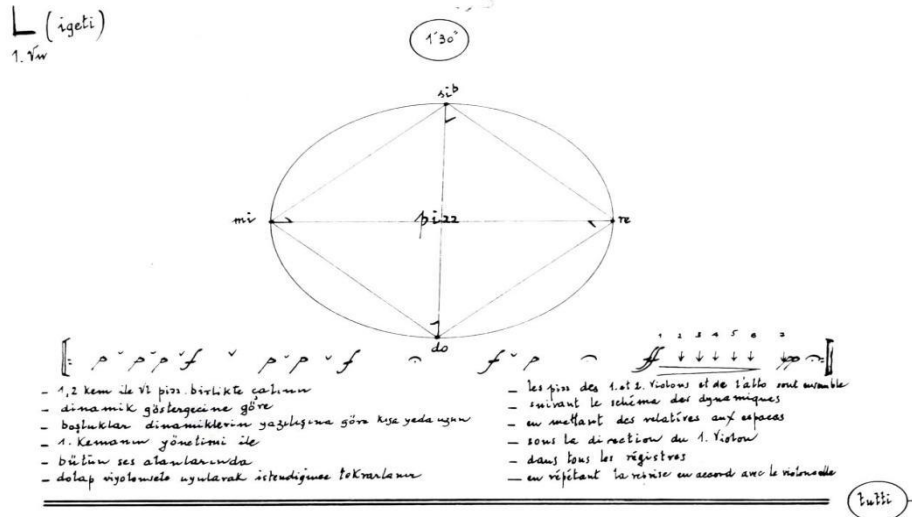
diğer üç çalgı (birinci ve ikinci keman ile viyola) on iki sesi kapsayan grafik düzeni bozmadan, bu hareketi üç sesli gruplar yerine dört sesli gruplar halinde devam ettirir. “L’de bulunan viyolonsel partisi bir solo kesiti andırır ve oldukça özgür yapıda bir melodik çizgiyi izler” (Köksal, Nemutlu, & Şenürkmez, 2015, s. 126).



Şekil 5.34 K(age) Harfi, Viyolonsel

Bestecinin L harfinde çalıcılar için yazdığı açıklamalar:

- 1, 2 keman ile viyola pizz. birlikte çalınır
- dinamik göstergesine göre
- boşluklar dinamiklerin yazılışına göre kısa yada uzun
- kemanın yönetimi ile
- bütün ses alanlarında
- dolap viyolonsel olarak istendiğinde tekrarlanır

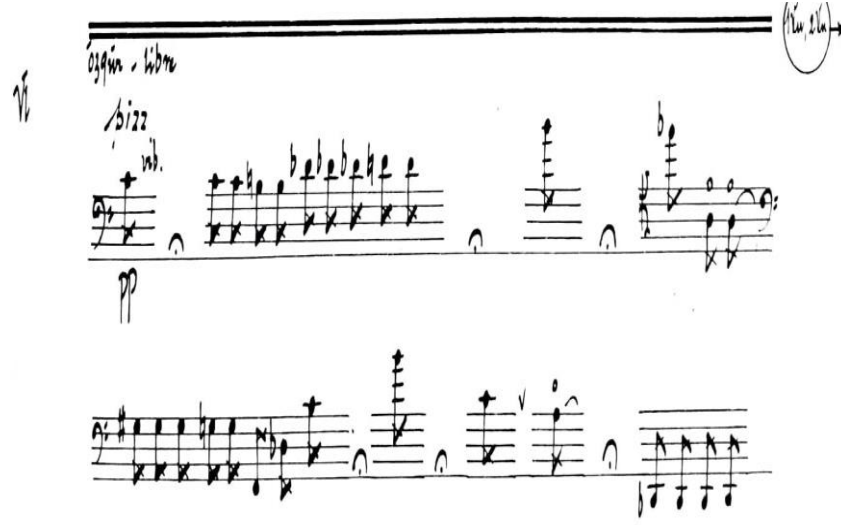


Şekil 5.35 L(igeti) Harfi, Birinci Keman

Önerilen çalınma süresi bir buçuk dakikadır, sayfa hep birlikte çevrilir.

M(aderna) 'de, I ve J'de bulunan ses malzemesi benzerliğiyle karşılaşıyoruz. L'nin viyolonsel partisinde *ff* nüansı ile yazılmış melodik kesit, M'de *pp* nüansı ile dinamik fark yaratılarak, aynı şekilde kullanılmıştır. Viyola partisinde de bu melodinin tekrarını dinamik farklılıklarla duyarız (viyola *ff*, viyolonsel *pp*). Bu iki partide de sekizlikler “özgür” çalınır. Kemanlar tamamen aynı partiyi seslendirirler. Bu harfte *pp*

yazılmış viyolonsel partisi dışında üç çalgının (kemanlar, viyola) dinamiği *ff* yazılmıştır. Önerilen çalınma süresi bir buçuk dakikadır, sayfayı ikinci keman çevirir.

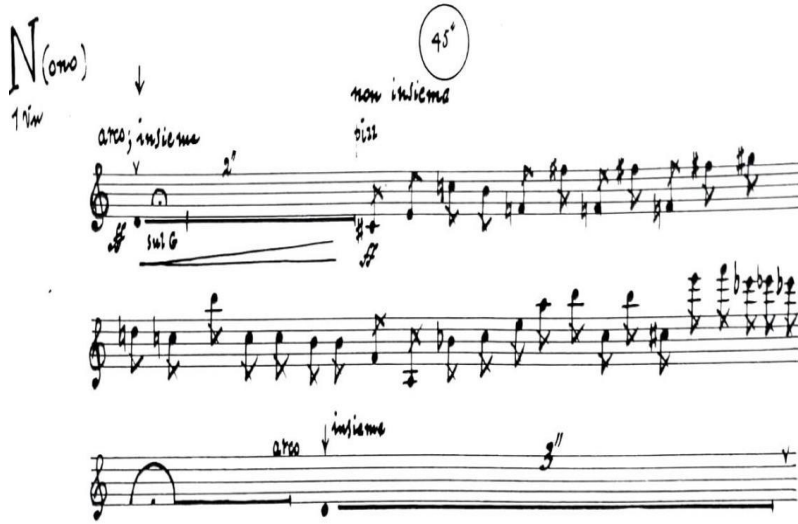


Şekil 5.36 M(aderna) Harfi, Viyolonsel

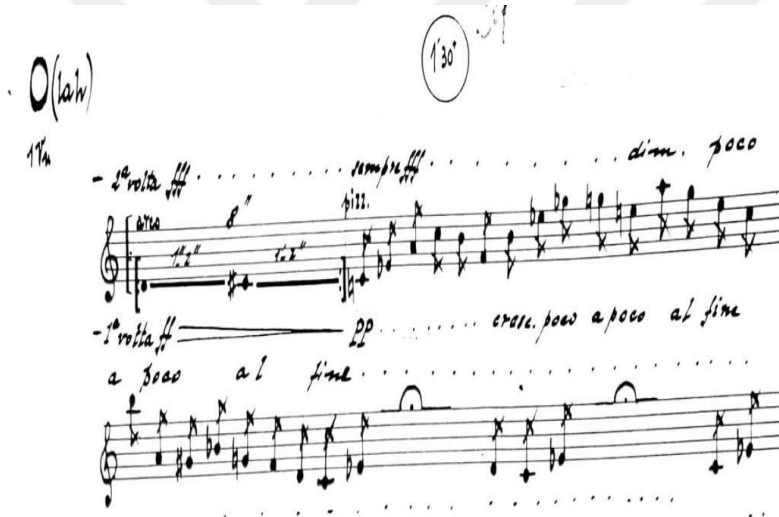


Şekil 5.37 M(aderna) Harfi, Viyola

N ve O harflerinde dört çalgının başlangıç ve bitiş sesleri aynıdır. N'de tüm çalgılarda "re" notası ile başlayıp biterken, O harfinde "re- do diyez" *glisando* hareketiyle başlar ve biter. Başlangıçta uzayan ortak seslerin dinamikleri birbirlerine zıt yazılmıştır. N harfinde ortak "re" sesi için *ff* nüans ve beraberinde *cresc* yazarken, O harfinde *ff* nüansdan *decresc* ile *pp* nüansına varılır. *Arco* (yay ile) başlayan bu iki harfte, çalgılar *unison* sesleri duyurduktan sonra *pizz* (parmakla) sekizlik notalar çalınmaya başlar.



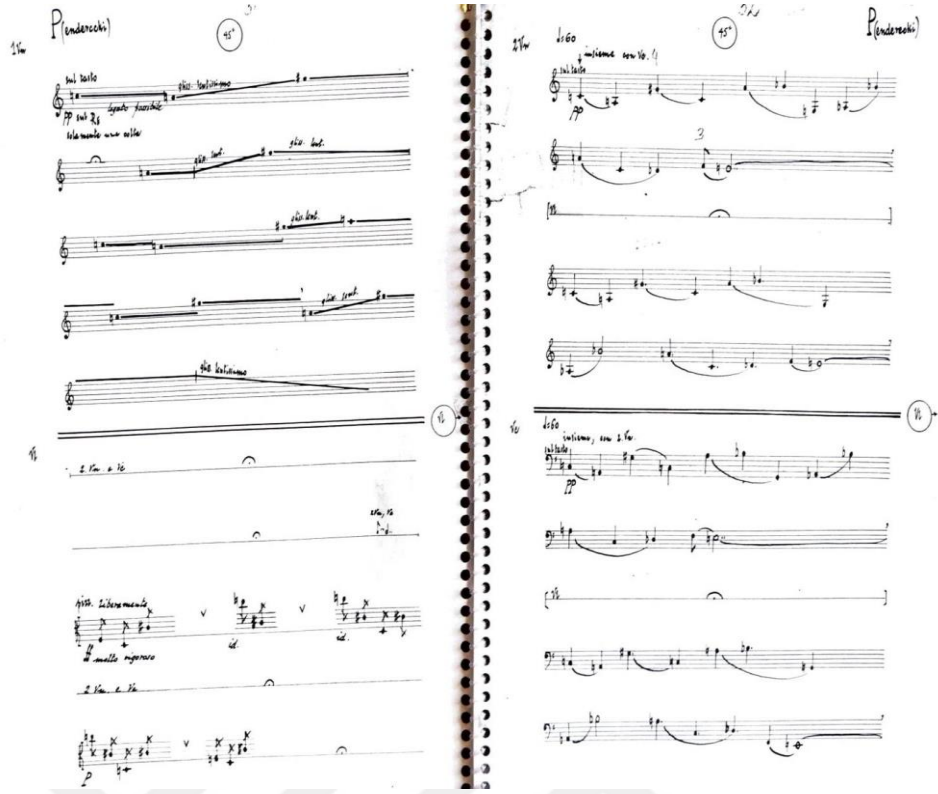
Şekil 5.38 N(ono) Harfi, Birinci Keman



Şekil 5.39 O(lah) Harfi, Birinci Keman

Kendi aralarında bağımsız bir birliktelik içinde yazılmış N ve O harfi, yapıta özgür bir ifade katar. N harfinin önerilen çalınma süresi kırk beş saniye, M harfinin ise bir buçuk dakikadır. N 'de sayfayı birinci ve ikinci keman çevirirken, O harfinde ikinci keman ve viyolonsel çevirir.

P(enderecki) harfi döngünün son harfidir. A harfinde birinci keman partisinde kullanılan malzeme, bu sefer dört çalgıda karşımıza çıkar. İki harf arasında kullanılan ses malzemeleri aynı olsa bile, farklı ses grupları oluşturur.



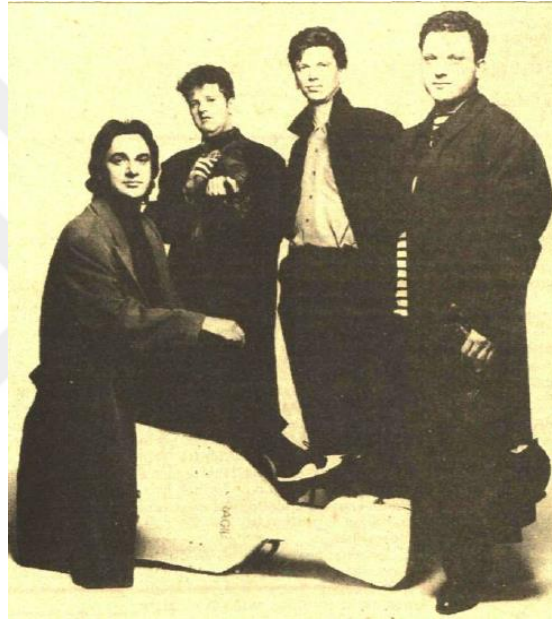
Şekil 5.40 P(enderecki) Harfi, Partisyon

İkinci keman ve viyolonsel aynı sesleri, aynı bağ grupları içinde çalarlar. Yazılan partitüre göre viyola, ikinci keman ve viyolonsel ile karşılıklı soru cevap yapar gibi, sırayla çalar. P harfinin başında viyola partisinde *puandorg* görülür. Bu sırada ikinci keman ve viyolonsel *unison* seslerden oluşan ses gruplarını duyurur. Beraber çaldıkları son uzun ses ile beraber viyola, *ff* nüans ile yazılmış *pizz.* seslerini sıkı bir şekilde çalmaya başlar. Viyolanın *pizz.* sesleri ile beraber bu sefer viyolonsel ve ikinci keman *puandorg* yapıp susar. Bu bir döngü halinde ortalama kırk beş saniye devam eder. Bu sırada birinci keman harf boyunca durmaksızın re telinde, *pp* nüans ile yavaş bir şekilde, *sultasto*, *glissando* hareketi yapar. *Sultasto*; *sul ponticello* tekniğinin tersi olarak, yayın tuşa olabildiğince yakın kullanılmasıdır. Bu eserde alışılmışın dışında istenilen harften başlanır, başlanan harften bir önceki harfte bitirilerek döngü tamamlanır. Çalmaya A harfinden başlamayacak çalıcılar için P harfinin sayfasını viyola çevirir. Usmanbaş'ın, eserin ilk sayfasında yazdığı toplam eser süresi ortalama on beş, on altı dakikadır.

Murat Tamer (birinci keman), Cengiz Özkök (ikinci keman), Betil Başığmezler (viyola) ve Engin Sansa'nın (viyolonsel) üyesi olduğu Ankara Yaylı Çalgılar Dörtlüsü, 1992 yılında "Chamber Music From Turkey: Volume Three" isimli, Türk bestecilerinin eserlerinden oluşan bir albüm yayınlar. Bu yayınladıkları albümde, İlhan Usmanbaş'ın *Yaylı Dördül-70* eserine de yer verilir. Eserin iki kaydından biri Ankara

Yaylı algılar Dörtlüsü'ne, diğeri de Britten String Quartet'e aittir. İki kayıta da çalmaya A harfinden başlanmıştır, toplam süreleri farklılık gösterir. Ankara Yaylı algılar Dörtlüsü'nün kayıt süresi 18.22, Britten String Quartet'in kayıt süresi 17.44'tür.

Londra Filarmoni Orkestrası üyelerinin oluşturduğu Britten String Quartet, 10 Şubat 1992 tarihli Cumhuriyet Gazetesi'nde bulunan habere göre, 15 Şubat tarihinde Cemal Reşit Rey salonunda Brahms, Schubert ve İlhan Usmanbaş'ın yapıtlarının alınacağı bir konser düzenler. Bu konserde Yaylı Dörtlül-70 eserini seslendirirler. Britten String Quartet'e ait olan Yaylı Dörtlül-70 ses kaydı da, bu konserin ses kayıdır.



Şekil 5.41 BrittenString Quartet

1985 yılında Londra Filarmoni'den ikisi başkemancı olan dört genç, orkestra şeflerinin yönetiminden sıkıldı ve özgürlüğü seçti. Böylece Britten Quartet doğdu. Bu gençler yedi yıldır bir aradalar ve Barok ağdan günümüze dev bestecilerin yapıtlarını yorumluyorlar. 15 Şubat Cumartesi günü Cemal Reşit Rey Konser Salonu'nda saat 19.00'da bir konser verecek olan Britten Quartet; kemanda Peter Maning, ve KeithPascoe, viyolada Peter Lale, viyolonselde Andrew Shulman'dan oluşuyor. Topluluk cumartesi gecesi vereceği konserde Brahms, Schubert ve İlhan Usmanbaş'ın yapıtlarını alacak. (1992, s. 13)



6. SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Bu çalışmada, İlhan Usmanbaş'ın bestecilik serüveninde izlediği yenilikçi anlayış anlatılmaya çalışılmış ve açık yapıt örneği olan Yaylı Dördül-70 eserinin çalış teknikleri bakımından incelemesi yapılmıştır. Usmanbaş'ın müzik dilindeki yenilikçi anlayışı kavramak için, dünyadaki müzik akımlarını takip etmek gerekir. 1950 sonrası dünyada değişen müzik akımları ve bu akımların Usmanbaş'ın müziğindeki yansımaları incelendiğinde, Usmanbaş'ın çağdaş Türk müziğine olan katkısının oldukça önemli olduğu söylenebilir.

Bu tez çalışmasının konusu olan Yaylı Dördül-70 eseri bir açık yapıt örneğidir. Açık yapıtlarda yorumcu, sadece bestecinin isteklerini gerçekleştirmekle kalmayıp notaların süresini, çalınma sırasını da belirleyerek eserin biçimini oluşturur. Açık biçim kavramı ve beraberinde gelişen çalma teknikleri ile geleneksel notalama yerine, farklı notalama türleri oluşur. Yaylı Dördül-70 eserinde de geleneksel notalama yerine bölmeli ve yönetsel notalama tekniği kullanılmıştır. Usmanbaş, eserin başında ve bölümlerde yazdıkları notlar ile çalıcıları yönlendirir. Eseri seslendirmek için, her çalıcının çalma tekniği açısından yeterli bilgiye sahip olması gerekir.

Eserde çalmaya istenilen sayfadan başlanabilir, her sayfa başlangıç ve bitiriş sayfası olabilir; sayfaların süreleri besteci tarafından ortalama olarak belirlense de, daha uzun ya da kısa olmasını çalıcılar belirler; seçmeye bağlı figürlerin çalma sırası çalıcılara sayısız başka yorum seçeneği sunar. Bestecinin belirlediği sınırlı özgürlük, zaman zaman yerini tempoları belirlenmiş bir birlikteliğe bırakır. Bu sayede Usmanbaş, çalıcıları eserin yaratım sürecine dahil etmiş olur. Rastlamsal (rastlantısal) öğeler içeren ve açık yapıt örneği olan bu eser incelenmiş, yorumcular ve araştırmacılar için yol gösterici bir çalışma ortaya konmaya çalışılmıştır.

Çalışma metninin sonunda eserin kayıtlarında yer alan sanatçılar ile yapılan görüşmeler de eklenmiş olup, eser hakkındaki fikir ve tavsiyelerine yer verilmiştir. Bununla birlikte eserin notası da çalışmanın sonuna eklenmiştir.

Britten String Quartet üyelerinden Keith Pascoe ile yapılan görüşmelerden yapılan alıntılar aşağıdadır. (Pascoe, 2022)

Türk eserleri arasından Yaylı Dördül-70'i seçme sebebiniz nedir?

İstanbul'daki konserin organizatörü, İlhan Usmanbaş (1970) tarafından yazılan Yaylı Dördül-70'i programlamamızı istedi.

İlhan Usmanbaş'la tanıştınız mı? Eseri besteci ile çalıştınız mı?

Böylesine karmaşık bir eserin bestecisiyle konserden önce tanıştık ama onunla tanıştığımıza dair kişisel bir hatıram yok.

Konser nasıldı? Konser ile ilgili yorum aldınız mı?

Konser salonunun yapay akustiğinin performansta kullanılmadığını ve bu nedenle ciddi bir kuru akustik oluşturduğunu çok iyi hatırlıyorum. Konserden sonra biri bana konser salonunun yapay elektronik akustiğinin (bu modern konser salonunun adını unuttum) etkinleştirilmediğini söyledi. Bu, böylesine büyük bir programı çok tepkisiz bir akustikte gerçekleştirmemizi çok zorlaştırdı.

Eser serbest bir şekilde yazılmış ve Usmanbaş eserin başlangıç sayfasını çalıcıların seçimine bırakmış. Bendeki konser kaydına göre, çalmaya A harfinden başlamışsınız. Diğer herhangi bir harften başlayabilecek iken A harfinden başlamanızın bir sebebi var mıydı?

'A' ile başladığımızı hayal ediyorum, çünkü pratik müzisyenler olarak, ilk kez bir şey çalarken, tanıdık olmayan bir parçanın başında sayfa çevirmenin olası komplikasyonlarını sınırlamak isteriz.

Çaldığınız diğer eserler ile kıyaslarsanız, Yaylı Dördül-70 hakkında ne söylemek istersiniz?

Daha sonra Lutoslawski (Norveç'te) ile 1965'teki yaylı çalgılar dördlüsü üzerinde çalıştık. Belki Usmanbaş bu işi biliyordu? İki eser arasında bariz kavram benzerlikleri var. 'Ses ısırlıkları' bölümlerinden özgür seçim. Bir fark, Usmanbaş'ın müziğin dilini ve notasını değiştirmesi olabilir, bu da sanatçıya mistik bir seçim daveti duygusu verir.

Ankara Yaylı Çalgılar Quartet üyelerinden Murat Tamer ile yapılan görüşmelerden yapılan alıntılar aşağıdadır. (Tamer, 2022)

Eseri besteci ile çalıştınız mı?

Evet, kıymetli hocamızdan (yorum) anlamında düşüncelerinden, çok yararlandık.

Eserin kaydına nasıl karar verdiniz?

Değerli Türk bestecilerinden bir kayıt yapma düşüncesi ile eserlerin sürelerini de göz önüne alan bir yaklaşımla, yapıtın çağdaş yapısında değerlendirip, kaydını gerçekleştirmeye karar verdik.

Çaldığınız diğer eserler ile kıyaslarsanız, Yaylı Dördül-70 hakkında ne söylemek istersiniz?

Yorumcular olarak her çalışımızda yeni şeyler keşfetme ve uygulama imkânı bulmak bizler için çok özeldi.

Bu eseri çalışmak, çalmak isteyen oda müziği gruplarına neler önerirsiniz?

Yorumculara doğaçtan çalma imkânı veren tüm çağdaş eseler gibi, bu yapıtı da özellikle repertuvarlarına almalarını ve konserlerinde seslendirmelerini dilerim.

Ankara Yaylı Çalgılar Quartet üyelerinden Betil Başeğmezler ile yapılan görüşmelerden yapılan alıntılar aşağıdadır. (Başeğmezler, 2022)

İlhan Usmanbaş - Yaylı Çalgılar Dörtlüsü (1970) üzerine: 20. yy. müziklerinin yeterince yaygın olmadığı bir zamanda bu eseri repertuvarımıza almış ve yurt içinde ve yurt dışındaki konserlerimizde çalmıştık. Beklenmedik biçimde çok beğenildiğini gördük. Bu nedenle bu CD’de yer almasına karar verdik. Eserin provaları sırasında Usmanbaş İstanbul’a taşınmış olduğundan eser ve icrası konusunda oluşan sorularımızı kendisinden telefon ile öğrendik. Dörtlü, 20. yy. müziklerinde sıkça karşılaşılan atonal ve “Rastlamsal” öğeler kullanılarak bestelenmiştir. Örneğin bölümler A, B, C. vb. olarak adlandırılmış ve icralar sırasında çalan dörtlünün harflerin herhangi birinden başlayabileceği belirtilmişti. Biz de konserlerimizde bunu uyguladık. Kayıt için ise her hangi bir neden düşünmeden A’dan başladık. Çalanlara, tonal stillerdeki eserlerde görülmeyen bir özgürlük vermesi ve buna karşın sonuçta çıkan güzelliği şaşırtıcı bulduk. Bestecinin koyduğu kurallar içinde her icra birbirinden farklı olabiliyor. Özellikle tempolar açısından; burada önemli olan, bestecinin verdiği süre içinde her çalgıcının temposunu kendisinin belirleyebilmesi. Belki de eseri her çalışta daha da sevmemizin bir nedeni de budur. CD broşüründe belirtilmiyorsa da “Chamber Music From Turkey” adlı bu seri Dışişleri Bakanlığı’nın katkıları ile oluşmuştur. Günümüz Yaylı çalgılar Dörtlülerine tavsiyeler: 20. yy. Müziğini anlamak için dinlemek, incelemek ve çalmak gerekir. Usmanbaş Türkiye’de atonal teknikleri kullanan ilk bestecilerimizdendir. Müzikleri bu tekniklere ait en güzel örneklerdir. Dinleyin, inceleyin ve çalın!



7. KAYNAKÇA

- Altan, E. (2014). *Sanatımızda bir dönemeç: 50'li yıllar, Ankara*. İstanbul: Edebi Şeyler.
- Başegmezler, B. (2022, 9 10). (C. Gökayaz, Röportajı Yapan)
- Boran, İ. ve Şenürkmez, K. Y. (2007). *Kültürel Tarih Işığında Çoksesli Batı Müziği*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Copland, A. (2015). *Yeni Müzik*. İstanbul: Yazılama.
- Cumhuriyet. (1986, Temmuz 15). İstanbul: Cumhuriyet Gazetesi.
- Cumhuriyet. (1992, Şubat 10). *Haftanın Sanat Çizelgesi* . İstanbul: Cumhuriyet Gazetesi.
- Cumhuriyet Gazetesi Arşivi. (1982, Eylül 15). Cumhuriyet Gazetesi.
- Ecevit, B. (1988). Helikon. *Gergedan* , 150-153.
- Ecevit, B. (1988). Helikon. *Gergedan* , 152.
- Eco, U. (2000). *Açık Yapıt*. İstanbul: Can Sanat Yayınları.
- Güvenç, F. (1973, Mart 26). Müzik. *Usmanbaş ve Yücelen Dörtlüsü* . Cumhuriyet Gazete Arşivi.
- İlyasoğlu, E. (2011). *İlhan Usmanbaş- Ölümsüz Deniz Taşlarıydı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 55.
- Köksal, A., Nemutlu, M., & Şenürkmez, K. Y. (2015). *İlhan Usmanbaş'ın Yapıtı, Perpetuum Mobile*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Laslo, F. A. (1982, Aralık 4). Cumhuriyet Gazetesi Arşivi. İstanbul: Cumhuriyet Gazetesi.
- Pascoe, K. (2022, Temmuz). (C. Gökayaz, Röportajı Yapan)
- Say, A. (2002). *Müzik Sözlüğü*. Ankara : Müzik Ansiklopedisi Yayınları .
- Tamer, M. (2022, Ağustos 30). (C. Gökayaz, Röportajı Yapan)
- Türk Dil Kurumu Sözlükleri*. (2022, Ağustos). sozluk.gov.tr: <https://sozluk.gov.tr/> adresinden alınmıştır
- Usmanbaş, İ. (1971). Yapıtlarım ve Öyküleri. *Orkestra Dergisi* , 26.
- Usmanbaş, İ. (1999, Aralık 1). (E. İlyasoğlu, Röportajı Yapan)
- Usmanbaş, İ. (2001, Şubat 15). (E. İlyasoğlu, Röportajı Yapan)
- Usmanbaş, İ. (1974). *Müzikte Biçimler*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Usmanbaş, İ. (Mayıs, 1969). Müzikte Yeni Yollar. *Yeni Dergi* , 489.
- Usmanbaş, İ., Cansever, E., Tanyol, T. ve Benk, A. (Ağustos, 1982). İlhan Usmanbaş'ın Özgürlüksüz Özgürlükleri. *Çağdaş Eleştiri* , 6.

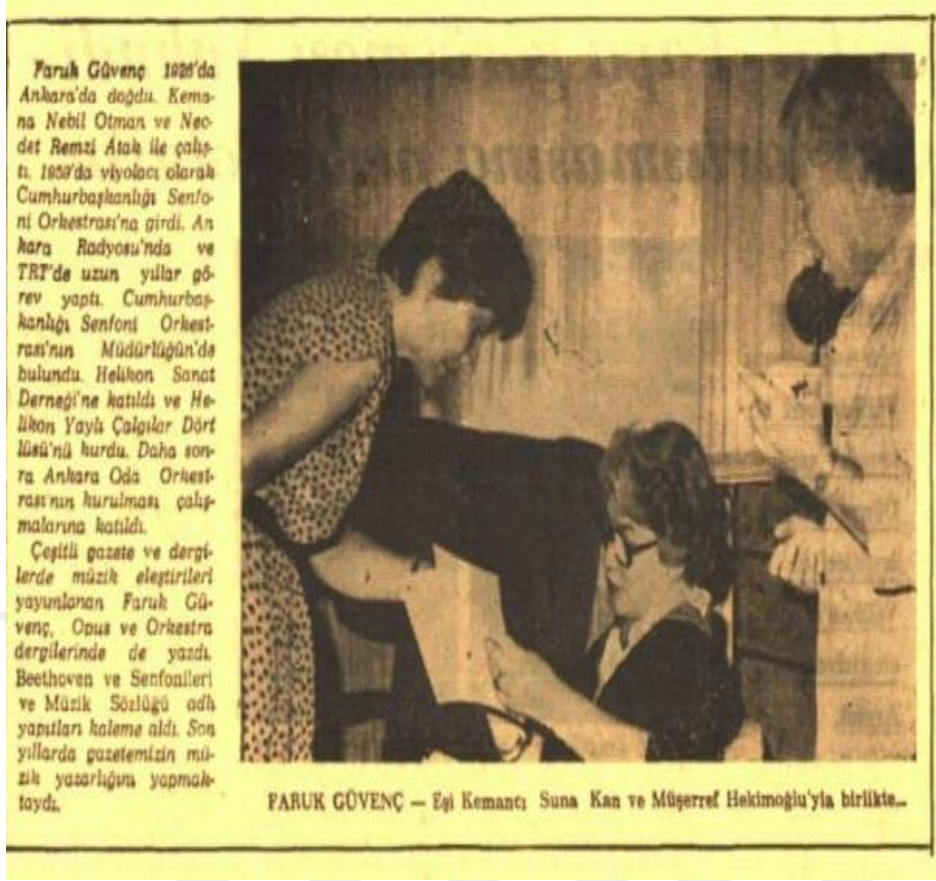


8. EKLER

Ek 1. Tez metninde yer alan Cumhuriyet Gazetesi arşiv alıntılara ait gazete kupürleri ve Gergedan Dergisi broşürleri aşağıda eklenmiştir.



Şekil 8.1 Cumhuriyet Gazetesi, 26 Mart 1973



Şekil 8.2 Cumhuriyet Gazetesi, 15 Eylül 1982

■ Cemal Reşit Rey Konser Salonu'nda Uluslararası Oda Müziği Serisi kapsamında cumartesi günü saat 19.00'da Britten Quartet'in konseri izlenebilir. Konserde Brahms, İlhan Usmanbaş ve Schubert'in yapıtları yorumlanacak.

Şekil 8.3 Britten Quartet Konser Haberi, Cumhuriyet Gazetesi, 10 Şubat 1992

NASIL DOĞDU

Üç — beş arkadaşlılar : hafta sonu tatillerinde bir araya geldiler mi resimden, müzikten, tiyatrodan, gerçek sanat değeri taşıyan filmlerden, edebiyattan söz açar, içlerinden, müzik ile ilgilenen müzik, resim ile ilgilenen resim, tiyatro ve sinema ile ilgilenenler de tiyatro ve sinema hakkında öbürlerine bilgi verimiye. Batıda, bu sanat alanlarında neler olup bittiğini anlatmaya çalışıyorlardı. Sonra bir gün bu iş böyle olmaz dediler : bu sanat dallarında bilgilerinden faydalanacak belki daha başka kimseler vardı, sonra belki, günün sanatını belirli alanlarda, kendileri gibi, anlamak, bilmek isteyenler de bulunabilirdi; «Daha sistemli bir şekilde çalışalım!». Ebediyatın bir organizasyona ihtiyacı yoktur, fakat öbür sanat kolları için durum öyle değildi : müzik, tiyatro çalışmalarına, 16mm. lik filmler gösterilmesine, sergi açılmasına, konferans verilmesine elverişli bir yerin temini gerekiyordu. Paraları yoktu. Şadan Candar, Mithat Fenmen, Hilmi Girginkoç'tan rica ettiler, üçlü bir konser vermeleri için. Konser verildi, ellerine 750 lira geçti. Tuttukları evin üç aylık kirasını peşin ödediler, geriye kalan 150 liraya bütçelerinin el verdiği kadar eklediler; duvarlara badana yapıldı, cuval gerildi, bir masa, üç — beş sandalye alındı ve 1952 yılının ocak ayında Hasan Kapitan sergisi ile HELIKON faaliyetine başladı.



SİNEMA

Gösterilen filmler

Bourdelle, Barlach, Henry Moore, Grand Ma' Moses, Cocteau — La belle et la bête, Kanadalı ressamlar, Open Window, Matisse, Braque Van Gogh.

Konferans

Kudret Ayiter tarafından «Günün sinemasında yeni temayüller».

Şekil 8.4 Helikon Derneği'nin Kuruluşunu ve Faaliyetlerini Anlatan Broşür, Gergedan Dergisi, 1988

NELER YAPTI

MÜZİK

Konserler

Şan — Oda Müziği — 30 mart 1953 — Opare Fıayesi.

Leylâ Gencer, Mithat Fenmen, Fethi Kopuz, Enver Kakıcı, Bülent Arel.

Eserler : Duparc, Musorski, Ravel, Reşit Rey, Arel, de Falla, Brahms, Franck.

Bale — 12 Mayıs 1953 — Devlet Konservatuvarı

Lorna Massford, Robert Lunnon, bale öğrencileri.

Helikon Yaylı Sazlar Orkestrası — 4 Ocak 1954 — Devlet Operası Holü Şef : Bülent Arel ; Solistler : S. Bursalı, A. Erman, J. Rosen.

Haendel, Hindemith, Respighi, Usmanbaş, Roussel.

Helikon Yaylı Sazlar Orkestrası — 24 Ocak 1954 - Devlet Konservatuvarı.

Şef : Bülent Arel; Solistler : S. Bursalı, A. Erman J. Rosen.

Purcell, Hindemith, Haendel, Respighi, Usmanbaş, Roussel.

Dersler

1953 yılından itibaren haftanın muayyen gününde müzik öğretimi

Konferanslar :

İlhan Usmanbaş, Bülent Arel tarafından verilen konferanslar



TIYATRO

Okunan Piyeler

Sartre : Gizli Oturum, Synge : Babayığit, Anouilh : Vahşi Kız, Schnitzler : Gönül eğlencesi, Priestly : Tehlikeli Dönemeç, Maugham : Çember

Sahneye konulmak üzere hazırlanan piyes

Rejisör Turgut Okutman idaresinde : Anouilh — Senliste Randevu



Şekil 8.5 Helikon Derneği'nin Kuruluşunu ve Faaliyetlerini Anlatan Broşür, Gergedan Dergisi, 1988



1985 yılında Londra Filarmoni'den ikisi başkemanlı olan dört genç, orkestra şeflerinin yönetiminden sıkıldı ve özgürlüğü seçti. Böylece Britten Quartet doğdu. Bu gençler yedi yıldır bir aradalar ve Barok çağdan günümüze dev bestecilerin yapıtlarını yorumluyorlar. 15 şubat cumartesi günü Cemal Reşit Rey Konser Salonu'nda saat 19.00'da bir konser verecek olan Britten Quartet; kemanda Peter Manning, ve Keith Pascoe, viyolada Peter Lale, viyoloncelde Andrew Shulman'dan oluşuyor. Topluluk, cumartesi gecesi vereceği konserde Brahms, Schubert ve İlhan Usmanbaş'ın yapıtlarını çalacak.

Şekil 8.6 Britten Quartet Konser Haberi, Cumhuriyet Gazetesi, 10 Şubat 1992

Faruk Güvenc'e

Yaylı Dördü'l 1970

İlhan Usmanbas

- Partiler diğer sayfa olarak düzenlenmiştir. Soldakilerde İ.KEMAN-Viyola sağdakilerde İ.KEMAN-Viyolonsel bulunur.
- Birlikte çalınan sayfalar aynı harfi taşıyanlardır.
- Çalmaya herhangi bir harften başlanabilir; harf sırasına göre devam edilir; başlama harfinden bir öncesinde bitirilir; [A'dan P'ye geçilir]. Örnek: Başlangıç: E
Devam : F P . A . B . C
Bitiriş : D
- Her sayfanın üst ortasındaki yuvarlak içinde o sayfa müziğinin besteci tarafından düşünülen ortalama süresi gösterilmiştir. Bu süre istenirse daha kısa yada daha uzun olabilir.
- Her sayfanın sağ yanındaki yuvarlak içinde o sayfayı ilk kez çevirecek ve diğer sayfadaki müziği çalmaya hemen devam edecek çalgı yada çalgılar belirtilmiştir. Tullü ile belirtilen çevirmelerde sayfalar hep birlikte ve araya bir boşluk konarak çevrilir.
- Bir sayfa üzerinde 1, 2, 3, 4, ... n ile belirtilen resme bağlı figürler sıra geometrisinin çalınır; aralarına kısa (v) yada uzun (o) boşluklar konur.
- Her sayfa hem başlangıç hem bitiriş sayfasıdır.
- Çalma sırasında herhangi bir yönetim İ.KEMAN tarafından yapılır.

Ilhan Usmanbas - 1927

Quatuor à Cordes 1970

à Evrak Güvencü

Explications:

- La musique se lit par double pages. Le premier violon et l'alto sont écrits à gauche, le deuxième violon et le violoncelle à droite. Chaque double page porte une lettre. Cette quadruple partie tient lieu de partition.
- On peut commencer la musique par n'importe quelle lettre; on continue par lettres successives et on finit à la lettre précédente [de l'on passe à A].

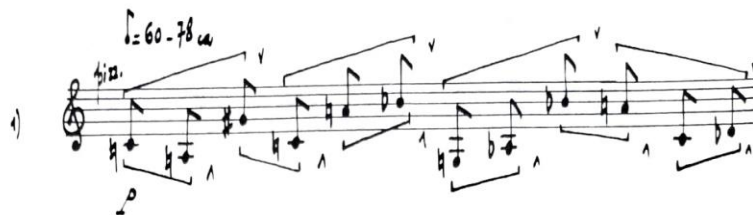
Exemple: Commencement : E
 Continuation : F... I, A, B, C
 Fin : D

- Dans les cercles en haut des pages sont indiquées les durées approximatives des pages qui peuvent être réduites ou dépassées
- Dans les cercles à droite sont indiqués les instruments qui tournent les pages les premiers. Tutti, indique que tous les instruments tournent les pages ensemble en mettant des soupirs appropriés. Ceux qui tournent les premiers continuent de jouer la page suivante.
- Les traits portant des chiffres 1, 2, 3, ... n sont choisis pendant l'exécution dans un ordre quelconque en mettant entre eux des pauses courtes (✓) ou longues (○)
On peut répéter les mêmes traits
- L'exécution est dirigée par le PREMIER VIOLON

A_(rel)

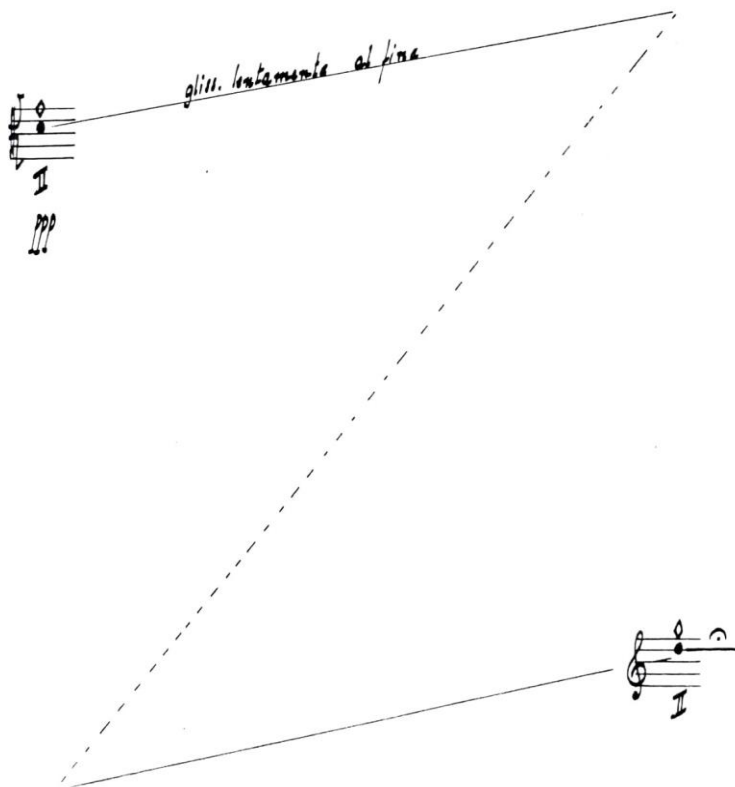
1'-130°

1. 1/4



- 1) 1/4'lar asit; ikili yada "üçerli gruplarla; gruplar arasıma boşluk konabilir
 1) croches égales; groupes de deux ou de trois; on peut mettre des silences entre groupes.
- 2) 1) "ün grupları" arasıma, istendiği zaman. 2) Entre les groupes de 1); à volonté

Vi.



$2. \sqrt{u}$

1'-1'30"

$$A_{(n)}$$

Handwritten musical notation for a glissando on a harp. The notation is written on a five-line staff. The first line has a treble clef and a sharp sign (#). The second line has a sharp sign (#). The third line has a sharp sign (#). The fourth line has a sharp sign (#). The fifth line has a sharp sign (#). The notation is written in a stylized, handwritten font. The word "gliss." is written above the staff, and "harpe" is written below the staff. The word "as fine" is written below the staff. The notation is written in a stylized, handwritten font. The word "gliss." is written above the staff, and "harpe" is written below the staff. The word "as fine" is written below the staff.

Handwritten musical score for Violoncello (Vc) and Violini (Vln).

Violoncello (Vc) Part:

1) *piss* *uis.* *poco presto* *arco* *col leg. bat.*

2) *col leg.* *ord* *poco* *ord.*

3) *presto* *poco* *bat* *f* *p*

4) *ord.* *p* *non presto*

Violini (Vln) Part:

1) *col leg. bat.*

2) *ord.*

3) *bat* *f* *p*

4) *non presto*



2. 1/4

45°

B(erio)

- bir kez gelmesek
a jener una sola fois

furiato

↑ mi belinde çok ince sesler
sonu trü hanks son mi

Ve.

nv ad lib.

2)

3)

C(age) *1/4*

30'

gliss. harmonique

1/4

1/4

gliss. harmonique

gliss.

gliss. possible

ff *crash* *ff*

↑ = gliss. en terre on ne se lève
= sons très courts aux cordes indiquées

↑ = gâterien tellende en ince veler
= sons très hauts aux cordes indiquées

30*

(age)

Handwritten musical score for a string ensemble. The score consists of five staves. The first four staves are for individual string parts (Violins I, Violins II, Violas, and Cellos/Double Basses), and the fifth staff is for the Viola. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. Handwritten annotations in French provide performance instructions. A large 'Vc' with an arrow points to the fifth staff. The score is divided into sections by double bar lines.

Annotations in the score include:

- gliss.* (glissando)
- p* (piano)
- ppp* (pianissimo)
- briso* (bristling)
- longa gliss.* (long glissando)
- gliss.* (glissando)
- pont.* (ponticello)
- continuo* (continuo)

↑ = gâterien tellende en ince veler
= sons très hauts aux cordes indiquées

D(avis)

1/4w

7
1'

gliss. lento

sub G
pp

gliss. lento

gliss. lamenta

gliss.

gliss. id.

gliss. id.

1/4

↑ = gütteriken tellerde en ince vesler
= sons très hauts aux cordes très graves

1/4w
Vl, Vc

ff

p

p

p

2/4

1'

D(avis)

Handwritten musical score for a string quartet, measures 1-5. The score is written on five staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. The music includes notes, rests, and dynamic markings like 'p' and 'f'. A circled '1'' is above the first staff. A circled '1/4' is to the right of the fifth staff.

Handwritten musical score for a string quartet, measures 6-9. The score is written on four staves. The music includes notes, rests, and dynamic markings like 'p' and 'f'. A circled '1/4' is to the right of the first staff.

↑: gâsterlen tellende en ince sesler
= sons très hautes aux cordes indiguées

M. S. Ü.
Devlet Konservatuvarı
Kütüphanesi

E₁ (vangelisti)

95°

ad lib. ma legato
lento *gliss.* *presto* *non tanto* *lento*
meno
(antefono)

presto
f *p*

f *meno* *f*

presto ma non tanto *2° volta ad lib.*
f *f* *f*

buoni

V.

gliss. *presto* *gliss. lentamente*
f *p*

presto *(id.)*
p *meno* *f*

f *p*

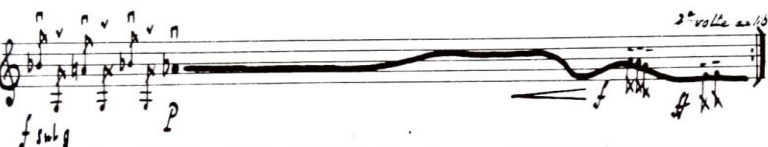
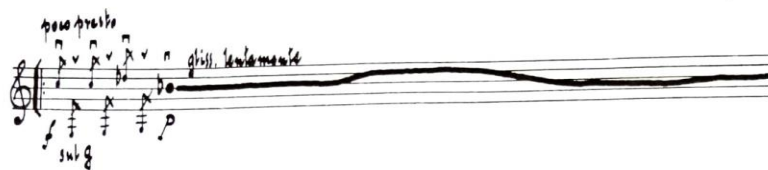
meno *f* *p*

2° volta ad lib.
f *p*

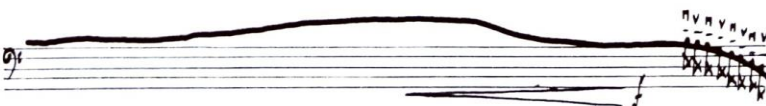
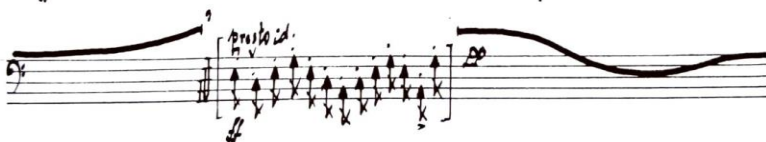
2 Vw

45

E (vangelista)



1c



↑ = goster. en te l'arde en avec veser
sont très hauts aux cotes inclinées

2. V_W

$\Gamma = 280$

1. 130

F (oss)

1.

3.

5.

7.

3.

4.

6.

$\frac{1}{8}$ liklen erit; $\Gamma = 280$; boyluklar özgün
fakat $\frac{1}{8}$ liklen birlikte

V_C

$\Gamma = 280$

les croches sont égales; 280 MM;
les valeurs entre les groupes à volonté
mais les croches sont jouées ensemble

V_W, V_C

1.

3.

5.

7.

2.

4.

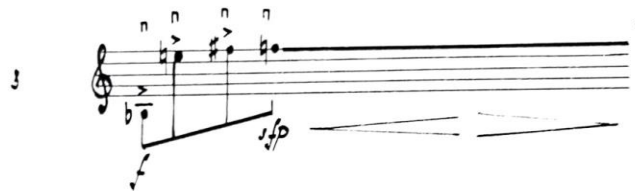
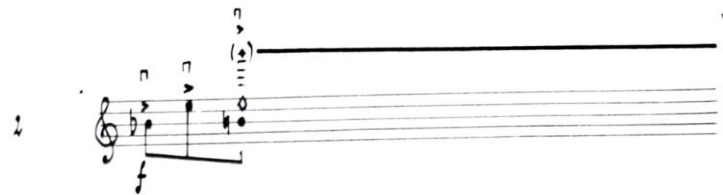
6.

G (oreki)

1^{re} m

13

4^{re} 1

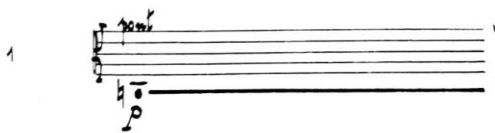


$\frac{1}{2}$ notes doivent être jouées ensemble

$\frac{1}{2}$ ne sont pas forcément ensemble

1^{re},
2^{de}

1/1 $\text{♩} = 280$



$\frac{1}{2}$ notes doivent être jouées ensemble

$\frac{1}{2}$ ne sont pas forcément ensemble

2. Vm

$\text{♩} = 280$

45-1

G(orecki)

1

2

3

4

gliss.

dim. pp

1. Vm
2. Vm

1. Vm

$\text{♩} = 280$

1

2

3

gliss.

gliss.

p cresc. f

p < f < p < f < p

$\frac{1}{8}$ likler birlikte olmayabilir

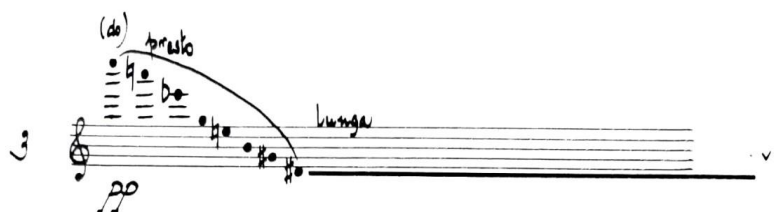
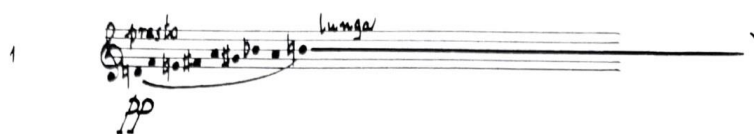
les croches ne sont pas forcément ensemble

M. S. Ü.
Devlet Konservatuarı
Kütüphanesi

H (aubenstock - Ramati)

1. Vn

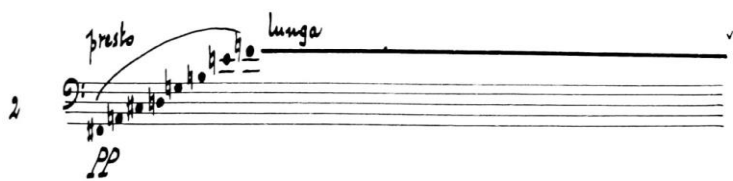
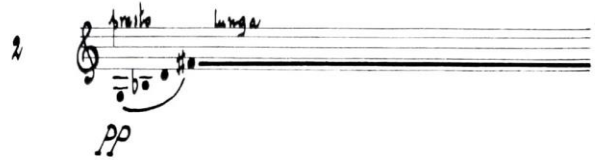
15
1'



2 Vw

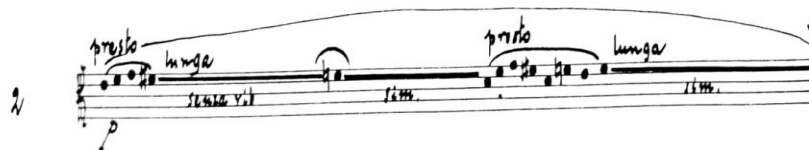
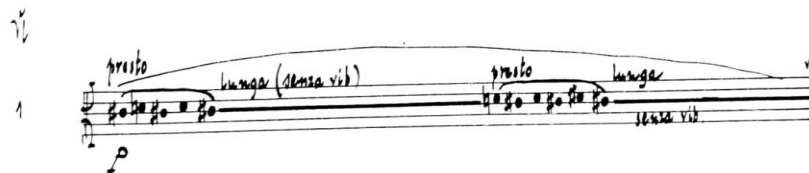
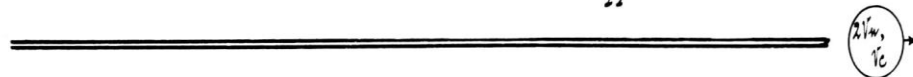
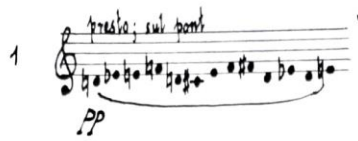


H (ambenstet. Ramati)



I [tashuta]
19m

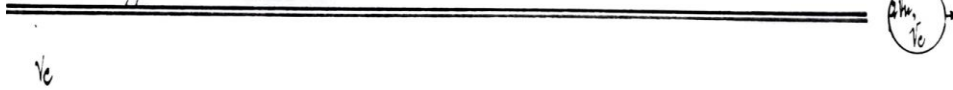
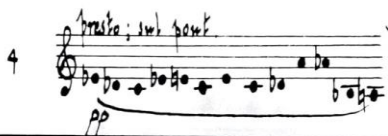
45°



2^{da}

45^o

I (tasto)

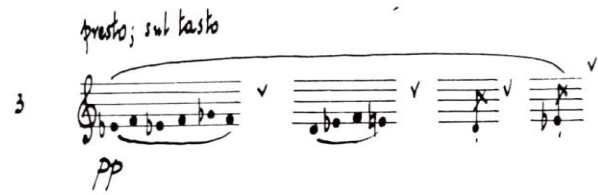
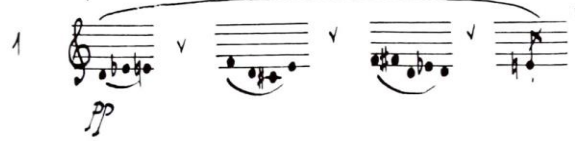


Jurissalm

45°

1^{re}

presto; sub tasto



1^{re}



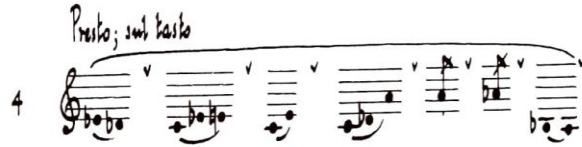
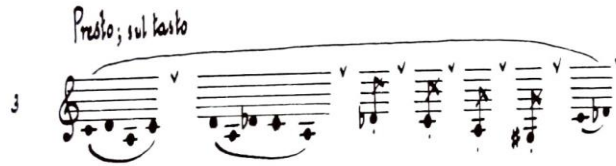
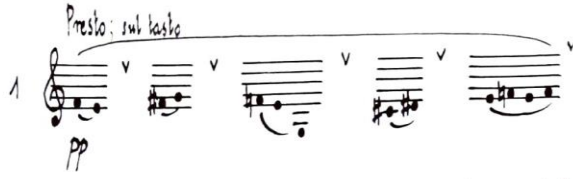
- Violoncelle ile birlikte [viola yonadır]
- qürükler pp yada ff olarak her iki calgıda özgr

- les pizzicati avec la violoncelle [l'albo dirige]
- les dynamiques on pp ou ff; les deux instrumentistes sont independants

2^{Tr}

45°

Jerusalim



7c



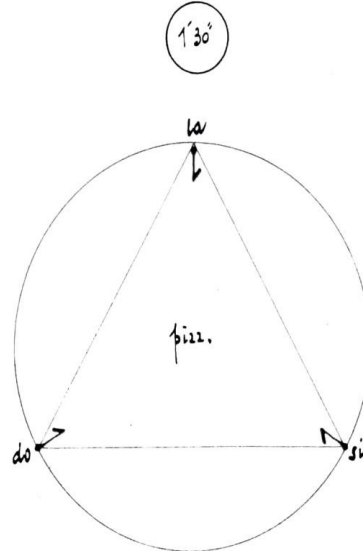
- Yiyola ile
(viyola yönetir)
- gürültüler pp
yada ff olarak
her iki çalgıda
özgür

- les piss. avec l'alto
(l'alto dirige)
- les dynamiques pp
ou ff pour chaque
note, indépendamment
aux deux instruments

M. S. Ü.
Devlet Konservatuvarı
Kütüphanesi

K (age)

14m



ff ~ pp ~ pp ~ mf ~ ppp ~ f ~ f ~ mf ~ f ~ pp ~

- tutti ensembles
- dynamique göstergeye göre
- araya egi olmayan boşluklar koyarak
- birinci kemaman yönetimi ile
- bütün ses alanlarında
- istendiğinde tekrarlanarak

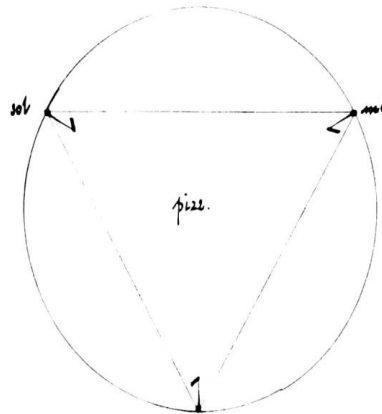
- les pizz. sont ensemble
- suivant le schéma des dynamiques
- en mettant des pauses irrégulières
- sous la direction du premier violon
- dans tous les registres
- on récite à volonté

tutti →

16

- yankarı o kuyunu

- lisez dessus

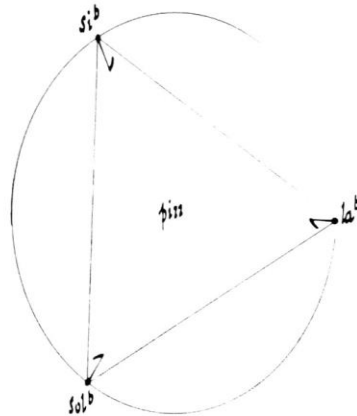


ff ~ pp ~ pp ~ mf ~ ppp ~ f ~ f ~ mf ~ f ~ pp ~

2. W

130

K(age)



{ ff ~ pp ~ pp ~ mf ~ ppp ~ f ~ f ~ mf ~ f ~ pp ~ }

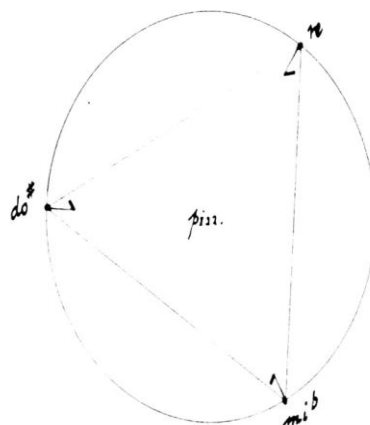
- pizz. lar birlikte çalınır
- dinamik göstergesine göre
- araya esli olmayan boşluklar koyarak
- birinci kemanın yöneltimi ile
- bütün seslerde olduğu gibi
- silendigiince tekrarlanarak

- les pizz. sont ensemble
- suivant le schéma les dynamiques
- en mettant des pauses irrégulières
- sous la direction du premier violon
- dans tous les registres
- on rébèle à volonté

10

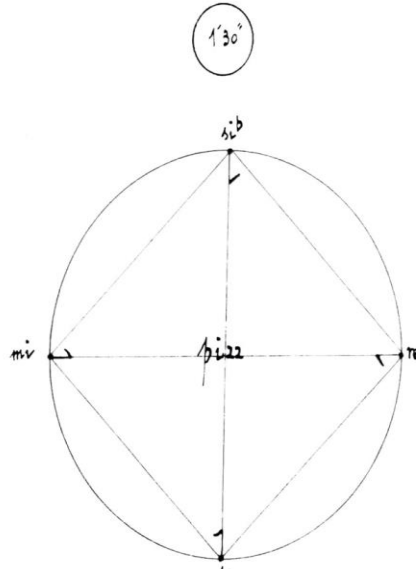
- jukerim okuyunuz

- lisez desmus



{ ff ~ pp ~ pp ~ mf ~ ppp ~ f ~ f ~ mf ~ f ~ pp ~ }

L (igeti)
1. Vi



[: p p p f v p p f ~ do f v p ~ ff 1 2 3 4 5 6 7]

- 1, 2 kem ile Vi pizz. birlikte çalınır
- dinamik göstergesine göre
- başlıklar dinamiklerin yazıldığına göre kısaca yazılır
- 1. Kemanın yönü ile
- bütün ses alanlarında
- dolap vinyeteleri uyularak istendiğinde tekrarlanır

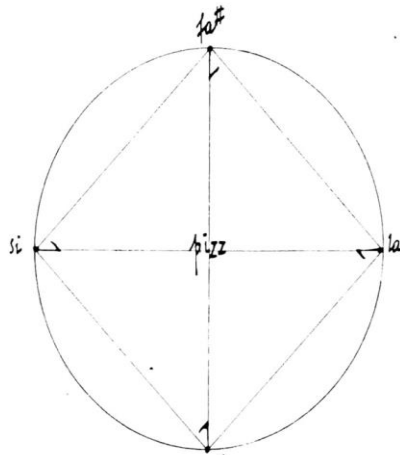
- les pizz des 1. et 2. Violons et de l'alto sont ensemble
- suivant le schéma des dynamiques
- en mettant des relatives aux espaces
- sous la direction du 1. Violon
- dans tous les registres
- en répétant la reprise en accord avec le violoncelle



Vi

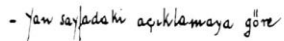
- yukarıya okuyunuz

- lisez dessus



[: p p p f v p p f ~ sol# f v p ~ ff 1 2 3 4 5 6 7]

1'30"



Ve

piis sib. sumpta

ad. Nuptae



M(aderna) [solamente una volta] 130°

1^{ma}

piss

vib

col. 1. Yu

non inchiama

inchiama

non inchiama

inchiama

1^{ma} 3^{ma}

piss.

2^a volta ad lib.

2^a Vn

[sola/mente una volta]

45^v

M(aderna)

bizz.
vib.
col 1^o Violino (insieme)
compres. ff
(insieme)
non insieme
insieme

insieme
non insieme
ins.
ins.
ins.

Organo - Vibra

V

bizz.
vib.
pp
2^a volta ad lib.

N(ono)
1^{ma}

45°

arco; insieme
2°
pizz
non insieme
arco
insieme
3"
pizz
non insieme
insieme
4"
mv ad lib
ff (sempre)

1^{ma}, 2^{ma}

2^a

arco; insieme
pizz; non insieme
ff sempre
arco; insieme
pizz
insieme
6"

$$IV(ono)$$

Handwritten musical score for guitar, featuring a 45-degree tremolo exercise. The score is written on five staves. The first staff has a tempo marking "Presto" and a circled "45°". The notation includes various guitar-specific symbols like "arco", "insieme", "v", and "vibiss". The exercise consists of a series of sixteenth-note patterns across the staves, with some sections marked with "x" indicating specific fret positions or techniques.

Handwritten musical score for a string quartet, featuring six staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Key markings include "arco; insieme" and "pizz. non insieme". The score is written in a cursive, handwritten style.

M. S. Ü.
Devlet Konservatuvarı
Kütüphanesi

2^{da}

130°

O(iah)

- 2^a volta *fff* 8" *fff* *dim*

- 1^a volta *ff* *pp* *cresc.* *poco*

p-o-c-o a p-o-c-o al fine

a poco al fine

Musical staff with notes and rests.

Musical staff with notes and rests.

ppp *ppp* *arco* *10"* *fff* *de capo*

7^{te}

- 2^a volta *fff* *arco* *1-2"* *8"* *fff* *dim* *poco a poco* *al fine*

- 1^a volta *ff* *pp* *cresc.* *poco a poco* *al fine*

2^{da}, 7^{te} →

Musical staff with notes and rests.

Musical staff with notes and rests.

Musical staff with notes and rests.

ppp *ppp* *arco* *10"* *fff* *de capo*

1^{va}

Penderocchi

45°

3!

sub. tasto
pp sub. R₅ legato, pianissimo
solamente una volta

gliss. lentissimo

gliss. lent.

gliss. lent.

gliss. lent.

gliss. lent.

gliss. lentissimo

1^{va}

2. Va. e Va

2^a Va. e Va

rit. Libera mente
molto rigoroso

id.

id.

2. Va. e Va

p

2^a Vn

$\text{♩} = 60$

45°

Penderecki

insieme con Vo. 4

subitissimo

pp

Vc

$\text{♩} = 60$

insieme, con 2. Vn.

Vc

subitissimo

pp