

İlhan Usmanbaş, Keman-Piyano İçin Beş Etüd: II

Ece Merve Yüceer Nishida¹

Özet

Usmanbaş, sanat hayatında birçok çağdaş akımdan etkilenmiş, bu akımları kendi müzik diliyle harmanlamıştır. Bestelemelerde kullandığı teknik çeşitlilik Türkiye’de ve hatta dünyada örneğine pek az rastlanabilecek niteliktedir. Halen, icracılar tarafından seslendirilen, kompozisyon öğrencileri tarafından çalışılan, müzik teorisyenleri tarafından analiz edilen, aldığı sayısız ödül ve bestelediği eserlerle ülkemize ait önemli bir değerdir.

Bu bölümde, İlhan Usmanbaş’ın 1953-1956 yılları arasında keman ve piyano için kaleme almış olduğu Beş Etüd’den ikincisi, çok yönlü bir analize tabi tutulmuştur. Dizisellik içeren bu eserde dizinin kullanımı, nota değerleri, nüans düzeni, dokusu, formu ve gruplandırma-enstrümantasyon ilişkisi gibi konular ele alınmıştır. Kullanılan dizi başta olmak üzere, kurgulanan her öge başlı başına bağımsız bir kompozisyon oluşturabilecek potansiyele sahiptir. Tüm bunların dört sayfada bir araya gelmesi ise, Usmanbaş’ın

1 Yıldız Teknik Üniversitesi, ORCID: 0000-0002-5595-2223, eceyuceer@gmail.com

bestecilikteki ustalığını bir kez daha gözler önüne sermektedir.

“Sanatta çağdaşlık, her şeyden önce açık olmaktır. Çağımızdaki bütün akımlara, bütün görüşlere, müzik görüşlerine, kişiliklere, savlara, karşı savlara açık olmaktır.”

1989 yılında TRT tarafından kendisi için hazırlanan belgeselde Usmanbaş, yeniliklere ne denli açık olduğunu işte bu sözlerle ifade etmektedir. Yalnız, açık olmak Usmanbaş’a göre sadece haberdar olmak ya da kurallarını bilmek değil; aynı zamanda o akımı kendi müziğinde içtenlikle uygulamaktır.

Dünyadaki güncel bestecilik akımlarını yakından takip eden Usmanbaş, hayatı boyunca müzikte keşfettiği hemen her şeyi kendi müziğinin bir parçası haline getirmesi yönüyle; ulaştığı çeşitliliği dinleyicisiyle paylaşmakla kalmaz; öğrenmeye olan hevesiyle kendinden sonraki nesiller için de örnek olan müzikal bir kişiliktir. Erdem Çöloğlu, Usmanbaş’ın kompozisyonlarındaki çeşitliliği bir bakıma Stravinsky’ye benzeterek, “bestecilik hayatı boyunca yazısı böyle bir çeşitlilik gösteren tek Türk bestecisi” olarak nitelendirmiş ve bu çeşitliliğin dünya çapında bile az rastlanan türden olabileceğini belirtmiştir (2015: 143).

Çöloğlu’nun da vurguladığı gibi, çağdaş müzik akımlarını takip etmenin yanı sıra, bu modern yönelimleri bestelerinde uygulaması yönüyle öne çıkan besteci İlhan Usmanbaş, kendisiyle çağdaş olan Avrupalı meslektaşları II. Viyana Okulu üyelerinden de yoğun şekilde etkilenmiştir. Evin İlyasoğlu’nun (2011: 324) aktardığına göre, “12 ton müziği ile uğraşmaya” başlaması, tekniğin yaratıcısı Schoenberg’in ölümüyle aynı yıl olan 1951’dir. Bundan 2 yıl kadar sonra,

1953-56 yılları arasında ise ilk dizisel eseri olan *Keman-Piyano için Beş Etüd*'ü besteler.

II. Etüt

Usmanbaş bu denli farklı akımları müziğinde deneyimlerken, hala *kendi müziğini* yazabilmesi belki de en heyecan verici noktadır. Tüzün, Birinci Etüd üzerine gerçekleştirdiği detaylı analizde (2015: 205); Usmanbaş'a göredizisel besteciliğin “müthiş bir mekanizmanın başlangıcı” olduğunu aktarır ve devam eder: “Bu mekanizmanın içinde kendini nasıl konumlandığı, sözüm ona sert kuralları olan diziselliğin içinde kendi yaratı gücünü nasıl esneklettiğini görmek her kuşaktan besteci için ilham verici olsa gerek.” (2015: 205). Usmanbaş, ikinci etütte de diziselliğe kendi deyişini katmış, müziğinin karakteristik yönleriyle harmanlayarak, ayrıntıları üzerine çokça düşünülecek bir kompozisyon meydana getirmiştir.

Besteci, İlyasoğlu ile eser üzerine söyleşisinde; ikinci etüdün *dokusuna* “12 ses dizisinin iki seslilik bile meydana getirmeden iki çalgı arasında akıp gitmesi” ve *kurgulanmış biçimine* “12 ses dizisinin notaları sırasıyla her duyuruluşunda değer kazanır ve uzar” şeklinde atıfta bulunmaktadır (2015: 233).

Serinin Tespiti

Kullanılan serinin tespiti, kullanılan seslerin her 12 sestem sonra yinelenmesi ve bestecinin de belirttiği gibi hiç çokseslilik oluşmaması sebebiyle oldukça meşakkatsizdir. Bestecinin partiler arasına konumlandığı noktali bağlar, serinin ilk ve son altı notasını iki defa işaretleyerek, serinin tespitini daha da kolaylaştırmaktadır. Ayrıca bestecinin

bu bağlarla heksakordları (*hexachord*) belirginleştirdiği de düşünülebilir. İlk on iki sesin görünümü bu şekildedir:

$\lambda = 360$ ($6 \lambda = 60$) MM.

senza sord.

sim.

Etütte kullanılan serinin sesleri sırasıyla; E, B, D, A, C#, G, F#, C, Eb, Ab, F ve Bb'dür. Serinin toplam yirmi dört tekrarından ilk on üçü orijinal (P_0), sonraki on biri ise yengeç (R_0)'tir.

P_0

R_0

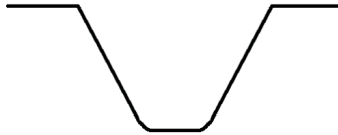
Nota değerleri kesin olarak belirlenmesine rağmen; ölçü belirteci ve ölçü çizgileri kullanılmadığından, analiz kolaylığı sağlamak adına, seri seslerinin her bir sunuluşu “hücre” olarak adlandırılabilir. Bu durumda, eser yirmi dört hücreden oluşmaktadır, diğer bir deyişle, seri etüt boyunca yirmi dört kez tekrar edilmiştir.

Nota Değerleri, Dinamik Organizasyonu ve Formu

Eserde kullanılan en kısa nota değeri otuzikilik, en uzun nota değeri ise ikiliğe bağlanmış sekizlik nota değeridir. En uzun nota değerinin gelişi; ileride bahsedilecek olan dizinin, yirmi dört tekrarının tam on üçüncüsüne (on üçüncü hücre), dolayısıyla eserin ortasına denk gelir. Geniş ölçekte bakıldığında; eserin nota değeri kurgusu kabaca, eser ortasına kadar ritmik uzama (*rhythmic augmentation*) ve eser sonuna kadar kısalma (*rhythmic diminution*) olarak özetlenebilir.

Besteci bu etütte, dinamikleri de belirgin şekilde kurgulamıştır. *ff* gürlükte başlayan eser sırasıyla, *mf p pp pppp mf f* dinamiklerine uğrar ve *ff* ile sona erer. Böylece, geniş ölçekte bakıldığında, eserin gürlük planı “büyük bir *decresc. ve cresc.*” şeklinde özetlenebilir. Eserin gürlük bakımından dip noktası; eserin yine ortalarına denk gelen (on iki, on üç ve on dördüncü hücreler) *ppp* kullanımudur.

Böylece, hem nota değerlerinin, hem de gürlük ifadelerinin eserde adeta *kubbe* biçimini oluşturup baştan ve sondan bakıldığında simetrikleştğini ifade edebiliriz. Kubbenin -yani eserin- ortasında nota değerleri en uzun, gürlük ise en hafif durumdadır. Bunu ifade etmek için, kubbe, ters kubbe olarak da betimlenebilir.



Bu figür eser içinde; hem ritmik canlılık, hem de ses şiddetini yaklaşık olarak tasvir edebilir. Buna ek olarak

bestecinin, nota değerleri ve gürlükteki bu organizasyonu, eserde formu da şekillendirmiştir. Eserin form analizinde farklı yaklaşımlar geliştirilebilecek olsa da, formun figürde gösterilen kubbe yapısıyla paralel olduğunda hemfikir olunacaktır. On üçüncü hücre, eseri baştan ve sondan simetrik şekilde “katlama noktası” olmaya en büyük adaydır. Eserin formuna dair ABCBA yorumu yapılabilir. A bölümü, tamamıyla otuzikiliklerden oluşan ilk dört hücre, B bölümü uzayan notaların eklenmesiyle nota sürelerinin genişlemesi, C bölümü ise onüçüncü ölçü olarak gösterilebilir. Dizi seslerinin tamamı, sadece bu hücrede tek bir enstrüman (piyano) tarafından seslendirilmektedir. Bu hücreden önce büyük bir *decrec.*, sonrasında *cresc.*; öncesinde orijinal seri sonrasında eser sonuna kadar dizinin tersten yazımı (*retrograde*) kullanıldığından bu ayrıntılar da form şemasına eklenebilir:

A B C B A

C bölümü, başından ve sonundan kemanda seslendirilen Mi ile çerçevelenmiştir. Bu Mi, eserde süresi geleneksel notasyonla belirlenmemiş tek notadır. İçi dolu nota başıyla (•) gösterilmiş, piyano seri seslerini çalmayı bitirene kadar tutulması istenmiştir. Piyano dizi seslerini bitirdiğinde ise, tek başına tınlar. Sonrasında, Mi’yi her zaman Si’nin takip etmesine alışagelmış kulaklar, Si yerine Si bemol’ün gelişyle elbette şaşıracaktır.

Kurallar koymak, dinleyicide beklenti oluşturmak, sonra da beklentiyi yıkararak merak uyandırmak kompozisyonun en temel oyunlarından biridir. On üçüncü hücre Mi’den sonra gelen Sib de bu oyunun iyi bir örneğidir.

Doku olarak transparan yapıya sahip bu etüt, enstrümantasyonda Schoenberg'in mucidi olduğu *Klanfarbenmelodie* tekniğinin izlerini taşımaktadır. Bu teknik, eserde; dizi seslerinin en fazla (çoğunlukla) dördünün bir enstrümanda icrasından sonra diğer enstrümana geçilmesi şeklinde işlemektedir. Bu sayede dizi sesleri hep aynı sırayla ve benzer nota değerleriyle icra edilmesine rağmen, dinleyici açısından merak uyandırıcı niteliğe sahip olmuş ve sesler yeni bir boyut kazanmıştır.

Eserin onuncu hücre si önem arz etmektedir. İlk kez dörtten fazla ses (altı ses), tek enstrümanda art arda seslendirilmiştir. Bu istisnayı takiben, ilk kez diklik tekrarı (Mi tekrarı) on birinci hücrede gerçekleşmiştir. Enstrümantasyon açısından eserde zirve noktası kabul edilebilecek nokta ise, eserin on üçüncü hücre si dır. Burada on iki ses art arda piyanoda duyulur.

Görüldüğü üzere hem kullanılan nota değerleri, hem enstrümantasyon, hem de gürlük kurgusu analizi, eserde hep aynı noktayı işaret etmektedir.

Serinin Tamamıyla "Sekvens" Oluşu

12 ton serisinde "oktavların denkliliği" kabulü vardır; diğer bir deyişle, seslerin bulunduğu oktavın niceliği göz ardı edilmiştir. Fakat analiz amacıyla göz ardı edilmeyip, kullanılan sesler *tam olarak* bestecinin yerleştirdiği oktavlar üzerinde gösterilirse şu şekilde bir dizi elde edilir.

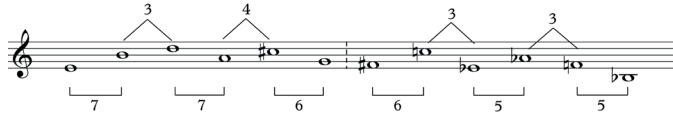


Yukarıda gösterilen dizide, ilk altı sesin (E-B-D-A-C#-G) “sekvens” oluşturması fazlasıyla dikkat çekicidir. Burada sekvensten kast edilen, ilk aralığın model alınarak düzenli olarak transpoze edilmesi değildir. Kast edilen, birbirine benzer mesafelerde bulunan ses çiftlerinin, aynı melodik hareketle tekrar edilmesi suretiyle yarattığı “sekvens hissiyatı”dır.

Üstelik oluşan bu “sekvens”, son altı sesi de kapsayacak şekilde ilerletilebilir. Seslerin sırası değiştirilmeden, sadece oktav düzenlemesi yapılarak elde edilen seri aşağıdaki gibidir:



Besteci seriyi eserde kullanırken, enstrümantasyonda *Klangfarbenmelodie* stilinde yaklaşımıyla elbette bu hissiyatı duyurmaktan kaçınmıştır; ama yine de serinin bütünüyle, tonaliteyle bağdaşan “sekvens fikri”ne dayalı olması, pek de alışılmadık bir durum olarak karşımıza çıkar.



Sekvensi oluşturan ses çiftleri porte altında, ses çiftleri arasındaki mesafe ise porte üstünde gösterilmiştir. Ses çiftleri içeriğindeki mesafe “adım” (aralığı oluşturan yarım ses sayısı) cinsinden değerlendirildiğinde, 7, 6, 5 şeklinde azalan bir nicelik bulunmaktadır. Ses çiftleri arasında ise daima üçlü aralık bulunmakla birlikte, bu üçlülerin yalnızca

biri B3 olup diğerleri k3'tür. Bunlar adım cinsinden 3 ve 4'e denk gelmektedir.

Bu haliyle dizinin; kompozisyon derslerinde, dizi yaratımı esnasında kaçınılması tavsiye edilen öğelerin ikisine birden (sekvens ve üçlüler) dayandırılmasının adeta zekice bir nükte olduğu düşünülebilir.

Serinin İkinci Heksakordunun İlk Heksakordun Çevrimi Oluşu

Seri heksakordlarına (H_A ve H_B) ayrıldığında ve heksakordu oluşturan sesler, başlangıç sesi olan Mi 'yi değiştirmeyecek ve kendi içinde en yakın sesle devam edecek şekilde sıralandığında sonraki tablo ortaya çıkar. Orijinal sesler üst portede, yeniden sıralanmış sesler ikinci portede gösterilmiştir. (Dizisel müzikte, anarmonik sesler, tonal müziğin aksine, işlevsel olarak denk kabul edilmiştir, buna rağmen gösterim açıklığı sağlama amacıyla aşağıda, H_B heksakordundaki $F\sharp$, Gb olarak anarmonize edilmiştir.)

The image shows two staves of music. The top staff is labeled H_A and contains six notes: G, A, B, C, D, E. The bottom staff is labeled H_B and contains six notes: G, A, B, C, D, E. Lines connect the notes between the two staves, showing the transformation of H_A into H_B . The notes in H_B are rearranged compared to H_A .

Bu şekilde sıralandığında, ilk altı sesin aralıksal olarak çevriminin, son altı sesi meydana getirdiği görülmektedir. Başka bir deyişle, H_B heksakordu H_A heksakordunun çevrimidir.

The image shows two staves of music. The top staff is labeled H_A and contains six notes: G, A, B, C, D, E. The bottom staff is labeled H_B and contains six notes: G, A, B, C, D, E. Brackets below the notes indicate intervals: $B2\downarrow$, $k2\downarrow$, $B2\downarrow$, $B2\downarrow$, $B2\downarrow$ for H_A and $B2\uparrow$, $k2\uparrow$, $B2\uparrow$, $B2\uparrow$, $B2\uparrow$ for H_B .









$H_A P_0$ kabul edilirse, H_B bu haliyle I_1 'dir; yani H_A 'nın yarım ses tizleştirilmiş ve aralıkları çevrilmiş halidir. H_A ve H_B arasındaki bu özel durumun, heksakord değişmezliği (*hexachord invariance*) olarak adlandırıldığı bilinmektedir.






Etütte bu dizinin seçilip kullanılmış olması, bestecinin dizi seçiminde de büyük özen gösterdiğini kanıtlar niteliktedir.

Süre Değerleri

Ses dikliklerinin seçimi seriyle örtüşen şekilde belirli bir rutinde devam ederken, ritmik açıdan da bir plan olduğunu gittikçe büyüyen hücre boyutlarından fark etmek pek zor değildir. Başlangıçta otuz ikilik süre değerlerinden oluşan hücrelerde, beşinci hücreden itibaren, her seferinde daha uzun bir Mi ile başlanıldığı gözlemlenmektedir. Mi 'nin uzunluğunun eser içindeki dönüşümü aşağıdaki tabloda görülebilir.

Hücre1	H2	H3	H4	H5	H6	H7	H8
							

H9	H10	H11	H12	H13	H14	H15	H16
							

H17	H18	H19	H20	H21	H22	H23	H24
							

Tabloda da görüldüğü üzere, Mi'nin süre değerleri de simetrik olarak artan ve azalan şekilde belirlenmiştir. (H13'te görülen sapsız nota değeri, eserde uzunluğu kesin şekilde belirlenmemiş tek süre değeridir.)

Yukarıdaki analiz sadece Mi'yi kapsamaktadır. Ancak genişleme sadece Mi ile sınırlı değildir. Mi'nin önderlik ettiği genişlemeye diğer seslerin de katılmasıyla süre olarak genişletilmiş hücrelere ulaşılmaktadır. Bu bölümdeki ritmik genişlemeyi tüm diklikler için gösteren analiz Sedat Yüksek'in yüksek lisans tezinde yer almıştır (2019: 36). Analizde tüm sesler içerdikleri otuzikilikler üzerinden ele alınarak, eser boyunca ve tüm seslerde simetrik süre değerlerinin var olduğu ortaya konulmuştur.

Dizinin Kullanımında Özel Durumlar

5. hücrede rutin bozularak, dizi seslerinden Re'nin kullanılmadığı görülmektedir. Dizideki bir sesi çıkarma, 9. hücrede Do# ve 11. hücrede Mi'nin atlanmasıyla devam etmektedir. 12. hücrede, enstrümanlar arasında tekrar edilmek suretiyle Si sesine boyut kazandırılmıştır. 13. hücre tamamıyla serinin oktav katlanmasından (*voice doubling*) meydana gelmiştir. Etüt içerisinde bundan başka katlama bulunmamaktadır. 17. hücrede Do# atlanmış; 18. hücrede Si yerine Sib kullanılmış, 20. hücrede ardışık halde bulunan Si ve Re sesleri birbirleri arasında yer değiştirmiş, 21. hücrede Si atlanmış, 23. hücrede Sib yerine Si kullanılmıştır.

Hücre	Sapma/Farklılık
5	Re
9	Do#
11	Mi
12	Si tekrar
13	Katlama yapılan tek hücre
17	Do#
18	Si Sib
20	Si Re
21	Si
23	Sib Si

Bu sapmaları iki şekilde yorumlamak mümkündür. İlkinde, Yüksek'in hazırladığı tablodan (2019: 36) anlaşıldığı üzere, daha büyük bir plan olan “seslerin süre değerlerinin simetrikliği”ni gerçekleştirmek için serinin sesleri zaman zaman atılmış, zaman zaman yerleri değiştirilmiştir. İkincisinde ise bu sapmalar, Tüzün'den ilham alarak “sınır ihlali” olarak değerlendirilebilir. “Her yapıt bir sınır koyma eylemidir; bu sınırların içinden dışına, dışından içine alınan yollardan oluşan ağ, biçimin ta kendisidir. Bu yüzden bir yapıtta sınır ihlalleri, tam da o yapıtın arzuladığı ve arzulattığı müzikal idealleri anlamanın ve onlardan haz almanın anahtarını oluşturur.” (Tüzün, 2015: 205).

Bir Gizem: Gruplandırma-Enstrümantasyon

Böylesine geçişli bir müzikal dokuda; seri sesleri, form, dinamikler, ya da diğer öğeler gibi gruplandırma ve enstrümantasyon da kurgulanabilir. Aşağıdaki görselde, hangi enstrümana, diziye ait ardışık kaç ses verildiği gösterilmiş ve düzen ortaya konulmaya çalışılmıştır. Sapları birleştirilebileceği halde birleştirilmeyen, aynı enstrümana ait gruplar + ile gösterilmiştir.

	Hücre1				H2				H3					
K.	1		1	4		4		1	1	1		4		1
Pno.		4		1	1		1		4		1		1	4

	H4				H5				H6					
K.	2+1		1	3	1		4		1		1		4	
Pno.		4		1		2+1		3		4		1		1

	H7				H8				H9					
K.		1		1	3		1		2		2		2	2
Pno.	1		4		1	2		4	3	1		1		3

	H10				H11				H12				
K.	1		4			2		5			2		1+5
Pno.		2		5	1		3		2	3		4	

	H13		H14			H15				
K.	1		6		2		4+1		2	
Pno.		11		4		3	2		3	1

	H16			H17				H18						
K.		2+2		1	1		2		2		2		1	
Pno.	5		2			4		1		1	3		4	2

	H19				H20				H21									
K.		4		1		1			4		1		1		4		1	
Pno.	1	1		4		1	1		1		4		3		1+2		1	

	H22				H23				H24									
K.	3		1		1+2		1		4		1		1		1		4	
Pno.		1		4		4		1		1			4		1		1	

Gruplamalarda H1'in bire bir aynısı hücreler (H2-H6-H20-H24), H1'e nota eklenmesi (H19), H1'in ortasından başlayıp başına dönme (H3-H23) gibi benzer kalıplar ilk etapta fark edilse de, gruplandırmaların tam olarak hangi düzende sıralandığı henüz çözülmemiş bir gizemdir. Farklı bir bakış açısıyla belki kalan paternlere de ışık tutulabilir.

Görüldüğü üzere, sadece dört sayfadan meydana gelen bu etütte, yalnızca dizisel müzikle uğraşanların değil,

müziği anlamaya çalışan herkesin, kendi müzik temeline göre keşfedeceği sayısız kompozisyonel fikir bulunmaktadır. Besteci tarafından, müziğin her katmanında ilmek ilmek işlenmiş bu saklı hazineleri gün yüzüne çıkarmak, müzik diliyle düşünebilmenin en güzel meyveleri gibidir.

KAYNAKÇA

- Köksal, A., Nemutlu, M., Yıldız Şenürkmez, K. (Edt.), Çöloğlu, E. (2015). *Perpetuum Mobile İlhan Usmanbaş'ın Yapıtı, "Usmanbaş Partisyonları"*. İstanbul: Pan Yayınları.
- Köksal, A., Nemutlu, M., Yıldız Şenürkmez, K. (Edt.), Tüzün, T. (2015). *Perpetuum Mobile İlhan Usmanbaş'ın Yapıtı, "Usmanbaş'ın Diziselliğinde Sınır İhlalleri"*. İstanbul: Pan Yayınları.
- İlyasoğlu, E. (2011). *İlhan Usmanbaş - Ölümsüz Deniz Taşlarıydı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Gizli, O. (Yapımcı-Yönetmen). (1989). *Devlet Sanatçıları: İlhan Usmanbaş* (Belgesel). TRT Ankara Televizyonu. (Erişim: 24.11.2022), <https://www.youtube.com/watch?v=5kamh8unful> .
- Yüksek, S. (2019). *İlhan Usmanbaş'ın Üretiminde Dizisellik*. Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi SBE, İstanbul.