

T.C.  
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ  
MÜZİK ANASANAT DALI  
ÜFLEME VE VURMA ÇALGILAR PROGRAMI

**İLHAN USMANBAŞ'IN SOLO FLÜT İÇİN "FL.-75" VE HASAN  
UÇARSU'NUN FLÜT VE PİYANO İÇİN  
"... ZAMANSAL ÇELİŞKİLER KENTİ, İSTANBUL ..."  
ADLI YAPITLARININ YAPISAL İNCELENMESİ**

(Sanatta Yeterlik Eser Metni Çalışması)

Hazırlayan:

20106046 Aysu Zehra ŞANVER

Danışman:

Yrd. Doç. Ebru Mine SONAKIN ÇELİKER

İSTANBUL- 2016

Aysu Zehra ŞANVER tarafından hazırlanan **İlhan Usmanbaş'ın Solo Flüt İçin "FL.-75" ve Hasan Uçarsu'nun Flüt ve Piyano İçin "...Zamansal Çelişkiler Kenti, İstanbul..." Adlı yapılarının Yapısal İncelenmesi** adlı bu çalışma aşağıda adları yazılı jüri üyelerince Oybirliğiyle / Oyçokluğuyla Sanatta Yeterlik Eser Metni olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 20 / 06 / 2016

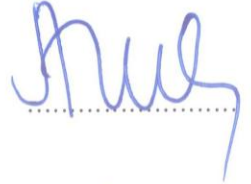
( Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu ) :

İmzası :

Jüri Üyesi : Yrd.Doç. Ebru Mine SONAKIN ÇELİKER  
(Danışman – Tez İzl.Kom.Üy.)



Jüri Üyesi : Prof. Ayla ULUDERE (Tez İzl.Kom.Üy.)



Jüri Üyesi : Yrd.Doç.Dr. İlke BORAN  
(MSGSÜ.Müzikoloji.-Tez İzl.Kom.Üy.)



Jüri Üyesi : Prof. Ece KARŞAL (M.Ü.Öğr.Üy.)



Jüri Üyesi : Doç. Yelda ÖZGEN ÖZTÜRK (İTÜ.Öğr.Üy.)



## İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER .....	I
ÖNSÖZ .....	II
ÖZET.....	III
SUMMARY .....	IV
1. GİRİŞ.....	1
2. İLHAN USMANBAŞ .....	4
2.1. İlhan Usmanbaş'ın Yaşamı ve Müzik Dili .....	4
2.2. İlhan Usmanbaş'ın Türkiye'deki Çağdaş Müziğe Katkısı .....	17
2.3. İlhan Usmanbaş'ın Flütlü Yapıtları .....	22
2.4. Solo Flüt İçin "FL.-75" in Form Analizi .....	28
2.5. İncelenen Eserde Uygulanabilecek Teknik Çalışma Yöntemleri.....	34
3. HASAN UÇARSU .....	40
3.1. Hasan Uçarsu'nun Yaşamı ve Müzik Dili.....	40
3.2. Hasan Uçarsu'nun Türkiye'deki Çağdaş Müziğe Katkısı.....	53
3.3. Hasan Uçarsu'nun Flütlü Yapıtları .....	56
3.4. Flüt ve Piyano İçin "...Zamansal Çelişkiler Kenti, İstanbul..."un Form Analizi .....	61
3.5. İncelenen Eserde Uygulanabilecek Teknik Çalışma Yöntemleri.....	70
4. SONUÇ .....	74
5. EKLER .....	76
6. KAYNAKLAR.....	122
7. ÖZGEÇMİŞ.....	125

## ÖNSÖZ

Bu metin çalışmasında İlhan Usmanbaş'ın ve Hasan Uçarsu'nun yaşamı, eğitim süreci ve bestecilik anlayışı ele alınmış, her iki bestecinin de müzik dilinin geçirdiği değişimlere değinilmiştir. Ayrıca İlhan Usmanbaş'ın solo flüt için “*Fl.-75*”, Hasan Uçarsu'nun Flüt ve piyano için “*...zamansal çelişkiler kenti, İstanbul...*” adlı yapıtlarının incelenmesi ve yoruma yönelik teknik çalışma önerilerine yer verilmiştir.

Bu metin çalışmasını hazırlarken bana rehberlik ederek bilgi ve birikimlerini paylaşan, beni cesaretlendiren danışmanım Yrd. Doç. Ebru Mine Sonakın'a, repertuar çalışmalarında bana yol gösteren ve desteğini esirgemeyen sevgili hocam Prof. Ayla Uludere'ye, eser analizlerindeki yardımlarından ötürü Şükret Gökay'a, değerli bilgilerini benimle paylaşan bütün hocalarıma teşekkürlerimi sunarım. Bütün yaşamım ve eğitimim boyunca bana inanan, verdiğim tüm kararlarda koşulsuz yanımda olan anneme, babama, teyzeme ve kardeşime, sevgisi ve varlığıyla bana her zaman destek olan eşim İnanç Şanver'e, bütün aileme ve arkadaşlarıma teşekkür ederim.

Mayıs 2016

Aysu Zehra Şanver

## ÖZET

Bu eser metninde, çağdaş müziğimizin önde gelen bestecilerinden İlhan Usmanbaş ve Hasan Uçarsu'nun flüt için yazdıkları iki eseri incelenmiştir. İki ana bölümden oluşan çalışmanın ilk bölümü İlhan Usmanbaş'a ayrılmıştır. Solo flüt için yazdığı "Fl.-75" adlı eseri yapısal olarak ele alınıp, bestecinin bu yapıtında kullandığı ölçüsüz yazım tekniği üzerinde durulmuştur. Yapıtta yorumcunun karşılaşılabileceği teknik zorluklar gözönünde bulundurularak çeşitli çalışma yöntemleri önerilmiştir. Bunun yanısıra İlhan Usmanbaş'ın besteci kimliği, etkilendiği akımlar ve sanatın diğer dallarıyla kurduğu güçlü bağ belirtilmiş, bu bilgiler ışığında esere hem teknik hem de ifade bakımından açıklık getirilmesi amaçlanmıştır.

Çalışmanın ikinci bölümünde Hasan Uçarsu'nun Flüt ve Piyano için "...zamansal çelişkiler kenti, İstanbul..." adlı eseri, bestecinin çoğu müziğinde etkisini gördüğümüz 'İstanbul' üzerinden tematik olarak incelenmiştir. Bu eser için de yorumcuya yol gösterecek teknik çalışmalar araştırılmış ve yorumcunun bilgisine sunulmuştur. Ayrıca besteci ile 20.10.2014 tarihinde bir söyleşi gerçekleştirilmiş ve bu söyleşide edinilen bilgilere çalışmada yer verilmiştir.

Bestecilerimizin diğer flütlü eserlerinin de çoğunun müzikal ve biçimsel olarak bilgilendirmesi yapılmıştır. Metin çalışmasında incelenen eserlerin form analizi yapılarak yorumcuların bestecileri ve müziklerini daha derinlemesine öğrenmesi hedeflenmiştir.

**ANAHTAR KELİMELEER:** Çağdaş Müzik, İlhan Usmanbaş, Flüt yapıtları, Hasan Uçarsu, 20. yüzyıl

## SUMMARY

In this body of work, two works written by two leading composers of our contemporary music, İlhan Usmanbaş and Hasan Uçarsu are examined. The first part of the two-part study is focused on İlhan Usmanbaş. His piece named “Fl.-75” for solo flute is examined and his measureless writing technique is dealt with. Various practice methods are suggested considering the technical handicaps a performer might face. Besides, İlhan Usmanbaş’s identity as a composer, his influences and his strong connection with other art forms is explained, trying to shed light on both technical and expressional aspects of the piece.

In the second part of the study, Hasan Uçarsu’s piece for flute and piano, “...*zamansal çelişkiler kenti, İstanbul...*” is analyzed thematically, based on the city of İstanbul, which has an effect on most of Uçarsu’s other works. Technical etudes for the performer have also been researched and suggested for this piece. Also an interview with the composer was made on 20.10.2014 and information derived from this interview is presented in the study.

Most of the other works of the composers have been musically and stylistically analyzed and presented. It has been aimed for the performers to learn deeper about the composers and their works, by presenting form analysis of the examined pieces.

**KEYWORDS:** Contemporary Music, İlhan Usmanbaş, Works for Flute, Hasan Uçarsu, 20th Century

## 1. GİRİŞ

20. yüzyılda müzik, diğer sanat dallarında olduğu gibi büyük değişimler geçirmişti. Aslında bu değişimler 19. yüzyıl sonlarındaki müzikal birikimin ve hazırlık sürecinin sonucuydu. Bu dönemde gelişen kromatik armoninin etkisiyle tonaliteden uzaklaşmaya başlanılmıştı. Richard Wagner (1813-1883), Gustav Mahler (1860-1911) ve Johann Strauss'un (1825-1899) eserlerinde bile tonalite duygusunun dışında kalan özellikler görülmekteydi. 20. yüzyıl başladığında ise Claude Debussy (1862-1918) ve Igor Stravinsky (1882-1971) müziği melodi, armoni, tını ve ritm açısından oldukça genişletmişlerdi.

Bu dönemde tonal yapıyı özgürleştirip müziği alışagelen kalıpların ötesine taşıyan besteciler içinde belki de en önemlisi Arnold Schönberg (1874-1951) idi. Müziğinde 12 ton sistemini kullanan besteci 20. yüzyılın yeni müzik anlayışında büyük bir kırılma noktası olmuştur. Ardından kendisini takip eden Alban Berg (1885-1935) ve Anton Webern (1883-1945) ise 12 ton sistemine bağlı kalmakla birlikte kendi kişiliklerini ve anlayışlarını katarak 12 ton sistemini başka bir boyuta taşımışlardır.

2. Dünya savaşından sonra yeni özgürlükler ve yeni arayışlar müzikte birçok akımı doğurmuştur. Bu akımların başlıcaları arasında, bestecinin yanısıra icracıya da yapıta fiilen katılma ve yaratıcı bir şekilde yorumlama özgürlüğü sunan "Rastlamsallık" akımı, elektronik müzik ve minimalizmi sayabiliriz. 20. yüzyıl, sesin ve enstrümanın fiziki koşullarını irdeleyen, besteciye ve yorumcuya yeni özgürlükler sunan ve hatta dinleyiciyi de bu yaratıcı sürece dahil eden devinimi yüksek bir çağ olmuştur.

Amerika ve Avrupa'da hızla yayılan bu akımlar Türkiye'de de etkisini göstermeye başlamış, 1940'larda bestecilik serüvenine başlayan müzikçiler ister istemez bu akımların yansımalarını yapıtlarına taşımışlardır. Bu yenilikler çalışmamızda incelediğimiz bestecilerimizden Usmanbaş'ın yapıtları için de geçerli

olmuş fakat besteci bu etkileri kendine özgü söyleminden sapmadan kendi müzik diline sahip çıkarak yapıtlarına dahil etmiştir.

İlhan Usmanbaş'ın solo flüt için “*FL.-75*” ve Hasan Uçarsu'nun Flüt ve Piyano için “...*zamansal çelişkiler kenti, İstanbul...*” adlı yapıtlarını ele alırken her iki bestecinin, yaratıcılık süreçlerini hangi yollardan geçerek ortaya koyduklarının üstünde durmak gerekir.

Türk bestecilerinden sonra ikinci kuşak bestecilerimizden olan İlhan Usmanbaş'ın müzik dilinin diğer sanat disiplinleriyle iç içe olduğunu görürüz. Her zaman yenilikçi bir yaklaşım benimseyen İlhan Usmanbaş, çağının sunduğu hemen hemen bütün malzemelerden yararlanmaya çalışmıştır. 1950 yıllarının sonundan itibaren raslamsallık akımından etkilendiği yapıtlar yazmaya başlamış bu da yorumcuya daha özgür bir icra olanağı sunmuştur.

İlhan Usmanbaş “*FL.-75*” adlı solo yapıtını 1975 yılında yazmıştır. İlhan Usmanbaş'ın Prof. Mükerrer Berk'e (1917-1996) ithafen yazdığı solo yapıtın ilk seslendirilişi yine Prof. Mükerrer Berk tarafından aynı yıl yapılmıştır. Usmanbaş'ın “*FL.-75*” adlı yapıtını bestelerken, özgür ve açık bir biçimden yararlanarak ölçsüz bir yazım tekniği ortaya koyduğu görülür.

İlhan Usmanbaş'ın da öğrencisi olan Hasan Uçarsu ise bestecilik serüveninde çağdaş yazı tekniklerinden yararlanırken kültürel kimliğinin bir parçasını oluşturduğunu düşündüğü modal yapıyı da yapıtlarına taşımıştır.

Uçarsu bu kimlik kaygısını “...*zamansal çelişkiler kenti, İstanbul...*” adlı yapıtında İstanbul üzerinden yansıtmaya çalışmıştır. Uçarsu'nun 20. 10. 2014 tarihli söyleşisinde belirttiği üzere zamansal çelişkiler, anakronizm<sup>1</sup> denilen yabancı terminolojinin türkçeye çevrilmiş halidir. Uçarsu, yapıtta İstanbul'u farklı zamanlara ait özellikleri ve değerleri aynı anda ve içiçe yaşıyor olmanın getirdiği bir çelişkiler kenti olarak tanımlar.

<sup>1</sup> **Anakronizm:** Özellikle bariz bir şekilde eskiye ait birşeyin varolduğu dönemden başka bir döneme ait ya da uygun olması. <http://www.oxforddictionaries.com/>



İki ana bölüm halinde değerlendirdiğim çalışmamın ilk bölümünde İlhan Usmanbaş'ın besteci kimliği, bu kimliği oluşturan öğeler ve bestecinin Türkiye'deki çağdaş müziğe olan katkısı incelenmiştir. Ayrıca diğer flütlü yapıtlarına dönemseller olarak değinilmiştir. Aynı zamanda bu bölüm incelemiş olduğumuz “Fl.-75” adlı yapıtın form ve müzikal analizini bunun yanısıra, eserle ilgili teknik çalışma yöntemlerini içerir. İkinci bölümde Hasan Uçarsu'nun yaşamı, müzikal gelişimi, kullandığı teknikler diğer flütlü yapıtları ile birlikte ele alınmıştır. Bu bölümde aynı zamanda bestecinin “...zamansal çelişkiler kenti, İstanbul...” adlı eserinin analitik açıdan incelenmesi ve bu eserle ilgili uygulanabilecek teknik çalışma yöntemleri yer almaktadır.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Bu bölüm, İ. BORAN-K. Y. ŞENÜRKMEZ, **Kültürel Tarih Işığında Çoksesli Batı Müziği**, 235-243 ve Evin İLYASOĞLU, **İlhan Usmanbaş/Ölümsüz Deniz Taşlarıydı**, 11 adlı kaynaktan yararlanarak hazırlanmıştır.

## 2. İLHAN USMANBAŞ

### 2.1. İlhan Usmanbaş'ın Yaşamı ve Müzik Dili

İlhan Usmanbaş 1921 yılında İstanbul'da dünyaya gelir. Annesi Münire Hanım ve babası Avukat Mehmet Hilmi Usmanbaş ile birlikte 1923 yılında yeni yapılanan bir kent olan Ayvalık'a taşınırlar. İlhan Usmanbaş'ın ilk müzikle tanışması annesi ve ağabeyinin çaldığı keman parçaları sayesinde olmuştur. Ayrıca babasının İstanbul'dan getirdiği gramofon sayesinde keman ve viyolonsel repertuarından eserler dinlemiş özellikle Pablo Casals'ın<sup>3</sup> (1876-1973) yorumları onda viyolonsel sesine karşı bir merak uyandırmıştır. Aslında bu ortamın ailesinin ona sunduğu bilinçli eğitimin bir parçası olduğunu daha sonra ağabeyinin getirdiği viyolonsel hemen adapte olmasından anlarız. İlhan Usmanbaş o günlerden şöyle bahseder:

“Aslında elime alır almaz viyolonseli hemen çalmaya, birtakım anlamlı sesler çıkartmaya başladığımı hatırlıyorum. Demek ki nota biliyordum. Fa anahtarını ve ritmik değerlerini birdenbire okumuştum. Demek ki bilinçli bir eğitimle annem ve ağabeyim beni o günlere hazırlamışlardı.”<sup>4</sup>

Usmanbaş'ın besteciliğine ve hayat tarzına yansıyan teknoloji merakı o günlere dayanır. Çünkü Ayvalık'ta bulunan zeytinyağı fabrikaları ve liman onun bu merakını sürekli canlı tutacak ve yaşamı boyunca sürekli yeni teknikleri izlemesinin temelini oluşturacaktır. Besteci için büyük bir fabrika ve büyük bir orkestra her zaman birbirine yakın şeylerdir.

1936 yılında Galatasaray Lisesi'ne başlayan ve viyolonsel çalışmalarına Sezai Asal (1898-1968) ile devam eden Usmanbaş, bir yandan Cemal Reşit Rey'den (1904-1985) armoni dersleri almaktadır. İlhan Usmanbaş Galatasaray Lisesi'nde aldığı eğitimin bestecilik yaşamında büyük etkisi olduğunu 1966 yılında yapılan bir röportajında şöyle ifade eder:

“Ben ve Bülent Arel, müzik öğretimimizi Türkiye'de gördük. Türkiye'de de yetişmek mümkün. Öğrencinin geniş görüşlü, uyanık kafalı olması şartıyla.

<sup>3</sup> Pablo Casals (1876-1973) İspanyol cellist ve orkestra şefi.

<sup>4</sup> Evin İLYASOĞLU, **İlhan Usmanbaş/Ölümsüz Deniz Taşlarıydı**, 46.

Galatasaray'dan gelişin etkisi büyük bunda. Dünyaya pencereyi Galatasaray açtı bize.<sup>5</sup>

Galatasaray Lisesi'nden 1941 yılında mezun olan besteci hem İstanbul Edebiyat Fakültesi, Felsefe Bölümü'ne hem de Belediye Konservatuvarı'na kaydını yaptırır. Fakat kısa süre içerisinde Felsefe Bölümü'ndeki derslerin onu tatmin etmediği kanısına varır ve okulu bırakır. 1942 yılında ise Ankara'ya taşınan İlhan Usmanbaş bestecilik eğitimine Ankara Devlet Konservatuvarı'nda devam eder. Yıllar sonra 1955 yılında besteci olma kararı ile ilgili olarak Ertuğrul Oğuz Fırat'a şu satırları yazar:

“ (...)Liseden çıktuktan sonra herşey olabilecek durumdaydım. İşte bu yüzdendir ki sanat benim için tam bir seçme olayı olmuştur, sürüklenme işi değil. O çağda istidatlarımı (yeteneklerimi) bile yeteri kadar bilmiyordum. Belki bütün bütüne boş çıkabilirdi. Fakat kaçınmadığım bir nokta vardı: Besteci olmak bana bir zorunluluk gibi gözükte.(...)Yaptıklarımı yalnız akıl yoluyla yapmış olduğumu da iddia edemem. Sanatta aklın yalnız bir noktaya kadar aydınlık verdiğini bilirsin. Üstelik kendi kendinden memnun olmaya gelince aklın hiçbir işe yaramadığını çok kere de ölçmüşsündür. Peki, okul vermemiş, toplum göstermemiş, toplum hala ne gösteriyor ne itekliyor ne memnun ediyor ne baltalıyor, sanat yapmanın sonucu olan memnun olma nereden geliyor bize? Demek ki bir içgüdü varmış. Aklın seçtiği şeyi içgüdü destekliyormuş meğer. Toplumumuzun hiçbir şeyin –menfaat hariç- asıl, gerçek bir cereyanı olmadığı için aynı şeyleri siyaset yapmak için bile söyleyebilirim. İlim yapmak için de. Belki bu yüzden gerçek manasıyla ne sanat yapabiliyoruz ne siyaset, ne ilim. Ama kendimiz birer sanat eriyiz. Bundan şüphe etmek istemiyorum. Bu hiç değilse Batılı görüşüyle kendi kendimizi yenmek için bulduğumuz yolun ta kendisidir. Başka yol göremiyorum kendim için.”<sup>6</sup>

Ankara Devlet Konservatuvarı'nda Hasan Ferit Alnar (1906-1978) ile armoni ve kontrpuan ardından Necil Kazım Akses (1908-1999), Ahmed Adnan Saygun (1907-1991) ve Ulvi Cemal Erkin (1906-1972) ile kompozisyon çalışır. Çağdaş Türk müziğinin en önemli bestecilerinin en verimli zamanlarında onlarla birarada bulunmak Usmanbaş'ın eğitiminde çok önemli yer tutar.

“(...) Alnar, Erkin, Saygun, Akses gibi besteciler sonradan kendi adlarıyla özdeşleşen, en ünlü yapıtlarına imza atma süreci içindedirler. Değerli olan şudur ki, hocalarının en üretken dönemini, onların yaratıcı sürecini birlikte yaşamıştır Usmanbaş kuşağı.”<sup>7</sup>

<sup>5</sup> A.g.k. 140.

<sup>6</sup> Evin İLYASOĞLU, **İlhan Usmanbaş/Ölümsüz Deniz Taşlarıydı**, 53.

<sup>7</sup> A.g.k. 59.

Usmanbaş bu dönemi bir söyleşisinde şöyle ifade eder:

“Bir müzik öğrencisinin hocası halen yaratma sürecindeyse, öğrenci de bu sürece yakından tanık olacak, kendi deneyimini hocasıyla özdeşleştirecektir, sanki bu acıları onunla paylaşacaktır.”<sup>8</sup>

İlerleyen yıllarda bu kıymetli sürecin kaçınılmaz etkisini İlhan Usmanbaş'ın eserlerinde görürüz. Örnek olarak kendisinin icracı olarak katıldığı Ulvi Cemal Erkin'in *Yaylı Dördül*'ü ve ilerleyen yıllarda ilk senfonisine yol gösteren Cemal Reşit Rey'in *Birinci Senfonisi*'ni verebiliriz.

Orkestra Dergisi 1971 yılında bestecinin ellinci yaşdönümü sebebiyle kendisine geniş yer ayırır. Dergide Usmanbaş'ın kendi ifadesiyle anlattığı “Yapıtlarım ve Öyküleri” adlı bölüm bestecinin o güne kadar yarattığı eserleri anlamak açısından çok önemli bir kaynak oluşturur. Bu metinde besteci lise ve konservatuvar yıllarındaki bestecilik denemelerini şöyle tanımlar:

“Besteciliğe ilk merakım lise yıllarında oldu. Yarı modal, yarı Schumann, kısa, soluksuz ezgiler ve bir sürü, ilk adımdan öteye proje, sonat, yaylı dördül vb. Cemal reşit Rey ile İstanbul Konservatuvarı'ndaki armoni çalışmalarım sırasında armoni ödevlerinde besteciliğe doğru belki birkaç atılım, belli belirsiz görünüp kaybolan birkaç kanatlama. Daha sonra Ankara Devlet Konservatuvarı'nda envansiyon ve füg çalışmalarında pek de başarılı sayılamıyacak Barok çağ benzetmeleri ve sınıf dışında iki ufak deneme.”<sup>9</sup>

Usmanbaş'ın metinde bahsettiği denemelerden ilki 1943 yılında Neo-klasik anlayışta yazdığı Flüt-Klarinet-Fagot için bir Haydn pastışı'dır. Ardından kendi deyimiyle “Ulvi Hoca'yla çalmak için”<sup>10</sup> birinci piyanonun allegro, ikinci piyanonun adagio çaldığı 4 el piyano için bir “kolaj”<sup>11</sup> besteler. Bu eserlerin her ikisinin de notası bulunmamaktadır. Bunlara ek olarak, ilerleyen yıllarda Ferit Alnar ile yaptığı sınıf çalışmalarından, bestecinin anlatmaya değer gördüğü yapıtlar yer alır. 1945 yılında yazdığı Stravinsky (1882-1971), Fauré (1841-1899), Ravel (1875-1937) etkileri taşıyan *Piyano için Altı Prelüd* eserinin ilk seslendirilişi 1952'de Amerika'da yapılır ve Theodore Presser tarafından 1954 yılında yayınlanır. Eser aynı zamanda bestecinin ilk basılı notası olma özelliği taşır . Ardından 1946'da neo-klasik bir

<sup>8</sup> A.g.k. 60.

<sup>9</sup> İlhan USMANBAŞ, “Yapıtlarım ve Öyküleri”, **Orkestra**, 8.

<sup>10</sup> A.g.k. 8.

<sup>11</sup> A.g.k. 8.

yaklaşımında yazılan Mozart (1756-1791) etkisinde *Küçük Bir Gece Müziği* ve Stravinsky ve Hindemith etkileri görülen *Keman-Piyano Sonatı* gelir. 1947 yılında Bartok anısına Macaristan’da bir yarışma için yazılan *Yaylı Dördül* ve neo-klasik bir anlayışta bestelenmiş *Keman Konçertosu* bu eserleri takip eder. Usmanbaş 1948’de Cemal Reşit Rey’in 1. Senfonisi izlerini taşıyan ilk senfonisini Kompozisyon Bölümü mezuniyet parçası olarak yazar.

1948 yılında mezun olan İlhan Usmanbaş aynı yıl Ankara Devlet Konservatuvar’ında solfej öğretmeni olarak göreve başlar. İlhan Usmanbaş’ın mezuniyet sonrası ilk bestelediği yapıt *Klarinetli Beşil* isimli yapıtıdır. 1949 tarihli *Klarinetli Beşil*, bestecinin bir önceki yapıtı olan *Yaylı Dördül* ile karşılaştırıldığında bestecinin ifadesiyle “ (...) çok uslu sayılır, dördülün özgürlüklerinden korkmuş gibi.”<sup>12</sup> *Yaylı Dördül*’de uyguladığı deneysellik, hocalarının özellikle Saygun’un esere şüpheli yaklaşımları besteciye *Klarinetli Beşil*’de daha geleneksel ve bir yaklaşıma yönlendirmiştir. Eser bir önceki kuşağın izlerini taşıyan bir bakış açısıyla yazılmıştır:

“Klarinetli Beşil genel olarak Kemal İlerici’nin o sıralarda biçimlendirmeye başladığı Türk müziği armonisi üzerindeki önerilerinden-özellikle ikinci bölümde-yararlanmıştır. Doğal ki yalnız armoniler değil uzun ezgisel çizgiler Türk Divan sanatına bir yaklaşım olarak alınabilir. Ne var ki bu armonilemeler dogmasal değildir. Örneğin ikinci bölümün başlangıcı daha çok ‘yedili’ uygular çerçevesi içine sokulabilmesine karşın, biraz ileride ezgi ve armonileme daha bir bütün olmuştur. Ezgi Hüseyini makamındadır, armonileme bu makamın gereklerini yerine getirmeye çalışır. Biraz ileride ise bunlara biraz da Bartok etkisi karışmıştır.”<sup>13</sup>

Bestecinin *Klarinetli Beşil* ve *Birinci Senfoni*’de içinde kısmen *Viyolonsel ve Piyano için Müzik No:2*’de yoğun bir biçimde kullandığı dördü armoni sistemi Kemal İlerici (1910-1986) tarafından geliştirilmiştir. İlerici bu tezi ile Türk müziğinin kendine özgü bir armoni sistemi olması gerektiğini savunmakta ve müzik çevrelerinden olumsuz tepkiler almaktadır. Buna karşın Usmanbaş İlerici’ye hep destek olmuş onunla teorinin ayrıntılarını öğrenmek için bir süre çalışmıştır. Kitapla ilgili fikirlerini bir söyleşide şöyle açıklamıştır:

<sup>12</sup> A.g.k. 14.

<sup>13</sup> A.g.k. 14.

“Kitabın sadece armoni konusunda değil, Türk müziğindeki usuller ve biçimler üzerindeki çok kapsamlı çalışmanın geleneksel müziğimizle birlikte halk müziğimizi de içine aldığını ve özellikle Türk müziği makam yapısına-dayandığı varsayımı- içinde çok mantıklı bir yolla çözmüş olduğunu belirtmek isterim. Bu varsayımın geçerliliği sadece teorik alanda kalmamış kendisinin ve teorisini benimsemiş bestecilerin eserlerinde kolayca uygulanabilen bir alan da bulmuştur.”<sup>14</sup>

1950’li yıllar İlhan Usmanbaş’ın bestecilik kariyeri açısından önemli olaylarla bezelidir. Bunların ilki bestecinin *Birinci Senfoni*’nin Türk-İngiliz Müzik Festivali çerçevesinde İngiliz besteci Norman Del Mar (1919-1994) yönetiminde Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası tarafından seslendirilmesidir. Eserin icrası büyük beğeni ve takdir kazanır.

Usmanbaş’ın 1950 yılında tesadüfen edindiği René Leibowitz’in (1913-1972) *Schönberg et son école* adlı kitabı, besteciye 12 ton yazısıyla tanıştırır. Daha sonra yazarın konu ile ilgili diğer kitaplarını okuyan besteci kendi çağdaşlarının yarattığı akımlara dahil olacak bir kimlik geliştirmeye başlar. Aynı yıl Schönberg’in *Varşova’dan Kurtulan* adlı çalışmasını radyodan dinleme fırsatını yakalar. Bu etkileşim bestecinin müzik diline geleneksellikten uzaklaşan bir tavır, soyutlaşan bir müzik biçimi ve büyük özgürlükler kazandırır. Usmanbaş o dönemde 12-ton yazısına yönelmenin önemini şu sözlerle ifade eder:

“Bizim kuşağın ellilerde oniki tona 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.”<sup>15</sup>

Daha sonra bu tekniği bütünüyle kullanarak Ertuğrul Oğuz Fırat’ın şiirleri üzerine yazdığı *Üç Şiirli Müzik* (1952) gelir. Bestecinin daha sistemli bir diziselliğe geçişinin örneklerini ise *Salvador Dali’dan Üç Resim* (1952-55) ve *Keman ve Piyano için Beş Etüd* (1952) adlı eserlerinde görürüz.

1952 yılında Usmanbaş ilk kez yurtdışına çıkacaktır. Saygun’un UNESCO’ya tavsiyesiyle önce Tanglewood, sonra da Bennington’da gerçekleşen iki çağdaş müzik festivaline katılmak üzere Amerika’ya gider. Yolculuğu sırasında çağın çok önemli

<sup>14</sup> Evin İLYASOĞLU, *İlhan Usmanbaş/Ölümsüz Deniz Taşlarıydı*, 92.

<sup>15</sup> “İlhan Usmanbaş’ın Özgürlüksüz Özgürlükleri”, *Çağdaş Eleştiri Dergisi*, Ağustos 1982, 6.

İtalyan bestecisi Luigi Dallapiccola (1904-1975) ile tanışır ve çalışma fırsatı bulur. Besteciyle Usmanbaş'ın ilerleyen dostlukları *Üç Şiirli Müzik*'in İtalya'da, *Altı Prelüd*'ün Amerika'da basılmasına yardımcı olacaktır. Bennington Festivali ve Tanglewood Festivali'nde yaşadıkları, diğer bestecilerle ve hocalarla yaptığı bilgi alışverişi ona dönemin çağdaş müziğini yakından tanıma fırsatı vermiş ileriki üretim süreçleri için benzersiz bir deneyim kazandırmıştır.

İlhan Usmanbaş'ın müziğinde diğer sanat dallarının birarada kullanıldığı sınırları genişletilmiş bir ifadenin yapıtlarına yansıdığını hemen hemen ilk çalışmalarından itibaren görürüz. Usmanbaş'a göre müzik, resim, edebiyat ve felsefeden esinlenebilir ve bu sanat dalları birarada kullanılabilir. Hatta bu düşünce besteci olmanın gereklerinden biridir.

“(…) Besteci olabilmek için gereken birikim, yalnız müzik dalına değil, felsefe, resim ve edebiyat gibi diğer dallara da ilgi duyarak gelişir. Usmanbaş da sanat dalı olarak müziğin sınırlarını aşmış ve hemen ilk çalışmalarında edebiyatın malzemesini kullanmış, Nazım ve Valéry'nin dizelerinden kaynaklanmıştır.(…)”<sup>16</sup>

Bu düşünceyi destekleyen tavrını eserlerinin yanısıra yaşamında da ortaya koyan Usmanbaş, bir çok değişik disiplinden gelen sanatçılarla birlikte 1953 yılında Helikon Deneği'ni kurar. Bülent Arel (1919-1990), Faruk Güvenç (1926-1982), Ulvi Yücelen'in gibi müzisyenlerin yanısıra ressam Rasim Arsebük (1923-), Zerrin Arsebük, Bülent Ecevit (1925-2006) ve Rahşan Ecevit (1923-) derneğin üyeleri arasındadır. Amacı resim, müzik, tiyatro sanatlarının ortak çalışmalar yapması ve sanatseverlere sunulması olan dernekle ilgili heyecanını besteci şöyle ifade eder:

“Öyle ki öğrenim bittikten sonra bile, tıpkı okula girdiğimiz ilk günlerdeki gibi bir yandan müzik ve sanat dünyasını keşfedip bir yandan da kurmanın çöşkusunu Helikon Derneği'nde sürdürmeye çalıştık.”<sup>17</sup>

İlhan Usmanbaş 1954 yılında Roma'da katıldığı “Musica nel XX Secolo” başlıklı kongrede Dallapiccola ve İtalyan besteci Luciano Berio (1925-2003) ile görüşme fırsatı yakalar ve aynı zamanda Rus Asıllı Amerikalı besteci Nicolai Nabokov (1903-1978) ile tanışır. Nabokov'un teşvikiyle *Yaylı Dördül'47* adlı eserini

<sup>16</sup> Evin İLYASOĞLU, *İlhan Usmanbaş/Ölümsüz Deniz Taşlarıydı*, 81.

<sup>17</sup> A.g.k, 111

Fromm Müzik Vakfı'nın<sup>18</sup> açtığı yarışmaya gönderen Usmanbaş ilk uluslararası başarısını kazanır. Aynı yıl bu yapıtı Amerika'da "New Music Quartet" tarafından bir çok kentte seslendirilir ve Epic Records'un 20. yy. bestecileri dizisinde plağa alınır.

Usmanbaş 1957-1958 yıllarında Rockefeller bursu ile tekrar Amerika'ya gider, burada Milton Babbitt (1916-2011) ile çalışır. Bunun yanısıra Henry Cowell, Elliot Carter, Morton Feldman ve Aaron Copland tanışır. *Şiirli Müzik* adlı yapıtını bu dönemde besteleyen Usmanbaş bu eseriyle Tanglewood'da Koussewitzky ödülünü kazanır.

Usmanbaş'ın bu başarıları artık onu uluslararası alanda tanıtmaya başlamıştır. İlhan Usmanbaş'ın çağdaş akımları sürekli takip etmesi onları kendi üslubuyla birleştirip yeni bir ifade oluşturması ilerleyen yıllarda besteciyi dünya çapında çok daha önemli yerlere taşıyacaktır. Besteci ve yazar İlhan Mimaroglu (1926-2012) o dönemde bestecinin bu başarılarını ve bestecilik karakterini *Müzik Tarihi* adlı kitabında şöyle tanımlar:

"(...) Daha sonra, özellikle Amerika'da Luigi Dallapiccola ile çalıştıktan sonra yazdıkları, keman ve piyano için çalışmalar, Ertuğrul Fırat'ın şiirleri üzerine yazdığı *Üç Müzikli Şiir*, bestecinin çağdaş akımları yakından izlediğini, vardığı sonuçları kişisel bir üslupla ve sağlam bir işçilikle sunma başarısına ulaştığının kanıtlanmaktadır. Vardığı yerde kalmaktan kaçınan, evrensel aşamalardan öteye giden bir dil sunmuyorsa bile, dünyada olup bitenleri "günü gününe" izleyen kendi deyişine, kendi kişiliğine sindirip sunan Usmanbaş, müziğinin dış ülkelerde kazandığı başarıyla yeryüzü çapında bir Türk bestecisi konumuna yükselmiştir."<sup>19</sup>

İlhan Usmanbaş 1950'lerin sonuna doğru müzik yazısında daha esnek ve daha özgür bir anlayışa doğru gider. Bu anlayış doğrultusunda yazdığı yapıtlar arasında *İki Piyano İçin Üç Bölüm* (1957) ve Stephan Mallarmé'nin şiiri üzerine koro ve orkestra için bestelediği *Un coup de Dés* (1959) yer alır. Bu eserler aynı zamanda bestecinin müzik dilinde yaklaşan raslamsallık döneminin öncüleri sayılabilir.

<sup>18</sup> Paull Fromm tarafından 1950'lerin sonunda kurulan Fromm Müzik Vakfı 1972'den beri Harvard Üniversitesi'nde yer almaktadır. Fromm Vakfı 300'den fazla eser ve performans siparişinde bulunmuş ve aralarında Tanglewood Çağdaş Müzik Festivali ve Fromm konser dizilerinin de olduğu yüzlerce yeni müzik konserine sponsor olmuştur. <http://music.fas.harvard.edu/fromm.html>

<sup>19</sup> İlhan MİMAROĞLU, **Müzik Tarihi**, 186.



1960'ta soprano ve yaylı çalgılar dörtlüsü için bestelediği *Repos d'été* (Yaz Dinlenmesi) ve piyano, arp, çelesta, iki korno, iki klarinet ve bas klarinet için bestelediği *Sekizil*, bestecinin müzik dilinde, raslamsallığı yeni bir ifade biçimi olarak kullandığını gösteren yapıtlardır. Bu yapıtları takip eden yıllarda bestecinin raslamsallık ögesini yeni eserlerinde yoğun biçimde kullandığını görmekteyiz. Bir konuşmasında İlhan Usmanbaş raslamsallığı şu sözlerle ifade ediyor:

“Yüzyılın ortalarından bu yana, yorum sanatlarında yapıt kavramı yepyeni bir görüşle karşımıza çıkmaya başladı. Müzikte, tiyatrodaki, balede, ama özellikle müzikte yaratıcı sanatçıyla yorumcunun-besteciyle çalıcının- işbirliği kağıt üzerine saptanmış yapıtın ötesine taşıdı. Besteci çalıcının seçmesine bıraktığı bazı olanaklarla, yapıtının genişlemesini ister oldu. Geleneksel notalamanın kesin değerleri-sekizlikler, onaltılıklar-kalktı, yerine kaypak değerler geldi. Sesler, gürlükler, çalıcının isteğine bırakıldı. En kökten değişiklik ise yapıtın kuruluşunun çalıcıya bırakılması oldu. Belli bir başlangıç, belli bir son yoktu artık, ancak çalma sırasında ortaya çıkıyordu bu. Bütün bunlara koşut olarak notalama da değişti.”<sup>20</sup>

Besteci 1965 yılında *Ölümsüz Deniz Taşları* ve *Soruşturma* adlı iki eser besteler. İkisi de piyano için yazılan bu eserler bestecinin deyimiyle “(...)1956'lardan beri süregelen ve çalışmaların ve yöntemlerin biçim ve içerik bakımından birer odak noktası (...)”<sup>21</sup> olarak değerlendirilebilir. Ayrıca bestecinin yorumcuya bıraktığı özgürlükler ve besteci-icracı arasındaki karşılıklı diyalog açısından da bu eserler büyük önem taşır.

1966 yılında solo keman ve dört çalgı (Flüt, Korangle, Kontrabas, Piyano) için bestelediği *Boşluğa Atlayış* adlı yapıtı Polonya'nın Poznan Şehrinde düzenlenen III. Wieniawsky Yarışması'nda birincilik ödülünü alır. Ayrıca yarışmanın açılışında *Boşluğa Atlayış* dışında *Mavi Üçgen*, *Üç Şiir* ve *...ki Yalnızdırlar* adlı üç yapıtı seslendirilir. Aynı yıl TRT'nin bir siparişi üzerine *Bölüm “Kurtuluş Savaşı Adına”* ve *Parçalanmış Sinfonietta* isimli yapıtlarını besteler.

Raslamsal müzik 1950'li yıllarda ortaya çıkan bir müzik akımıdır. “Bir zar atımı anlamına gelen “aleatory” (şansa bağlı) kavramına göre adlandırılmıştır.”<sup>22</sup> Raslamsal müzik, adından da anlaşılacağı üzere daha önceden planlanmayan yapıcı

<sup>20</sup> İlke Boran, Kıvılcım Yıldız Şenürkmez, *Kültürel Tarih Işığında Çoksesli Batı Müziği*, 293.

<sup>21</sup> Evin İLYASOĞLU, *İlhan Usmanbaş/Ölümsüz Deniz Taşları*, 132.

<sup>22</sup> A.g.k, 129.

bir öge olarak müzikte yer alması ve yorumcunun besteciden aldığı ipuçlarına göre kendi yaratıcılığını da katarak oluşturduğu bir akımdır. Akımın Amerika'daki en önemli temsilcisi John Cage'dir<sup>23</sup> (1912-1992). Raslamsal Müzikte yorumcu daha önce hiç olmadığı kadar özgürdür ve bu özgürlük her çalışta esere başka bir yorum getirerek eserin her çalınışını benzersiz kılar. Usmanbaş bir söyleşisinde Raslamsal Müzik ile ilgili şunları söyler:

“(…) Gerek 19. yüzyılda gerek 20. yüzyılın başlangıcında 19. yüzyılın koymuş olduğu bir ideal sanat eseri, yani dokunulmaz, tek bir notası değiştirilmez, bir sanat kavramı vardı. Raslantısal Müzikte ise, icracı ön plana çıkıyor, o gerçekleştirmede tekrarlanmasına imkan olmayan birşey olarak kalıyor...Çalgıcının neler çektiğini bilmiyorsunuz: hep aynı şeyi hep aynı biçimde çalma zorunluluğu. Düşünün ki cuma günü geliyor piyanocu, bir prova yapıyorlar, akşam konsere çıkıyorlar. Büyük bir standart sağlama noktasına gelince, bir boşalma gerekiyor artık. O boşalmada şunu hissediyoruz: beste yazısal grafiğe dökülünce notalamayla hiçbir zaman sağlayamayacağımız büyük bir iç kaynaşmaya dönüşüyor. Bu kaynaşma ancak özgür bir yazıyla sağlanabilir.”<sup>24</sup>

Besteci 1968 yılında aynı akımın uygulamalarını içeren *Kaynak ve Biçim/Siz* adlı eserlerini besteler. Şiirden sıkça beslenen Usmanbaş'ın raslamsallık olgusunu, şiir ile müziği birleştirdiği üç önemli yapıtında görürüz. Bu yapıtlar İlhan Berk'in *Şenlikname*, Behçet Necatigil'in *Kareler*, Ece Ayhan'ın *Bakışsız Bir Kedi Kara* adlı şiirlerinden etkilenecek ya da alıntılar yaparak yazdığı yapıtlardır. Bu eserler ile ilgili besteci şu saptamayı yapar:

“(…)Ece Ayhan, cümle yapısını bozduğu ölçüde ben de müzikte “deformation”lar yapma olanağını kazanmış oluyorum. *Kareler*'de de aynı şey, gerek mısraların dizilişinde, müzikte getirebildiğim rastlantısal öğelerde...Yani aşağı yukarı aynı geci kullanmış oluyoruz. Kullanıyoruz hatta.(…)”<sup>25</sup>

1970 yılı besteci için oldukça verimli bir yıldır. Eleştirmen ve viyolacı Faruk Güvenç'e adadığı *Yaylı Dördül-70* adlı yapıtı da bu yılın ürünüdür. Ulvi Cemal Erkin'in isteği üzerine yazılmış yapıt oldukça özgür ve açık bir biçimdedir. Sayfa sayıları yerine harfler yer alır ve yorumcu istediği harften başlayabilir ancak bir önceki harfte bitirir. Dört çalgının aynı anda gösterildiği nota yazım biçiminde yorumcu özgürlüğünü denetleyebilir.

<sup>23</sup> John Cage, Amerikalı besteci, filozof, şair, satranç ustası, <http://www.johncage.org/>

<sup>24</sup> BENK, Adnan “İlhan Usmanbaş'ın Özgürlüksüz Özgürlükleri”, *Çağdaş Eleştiri Dergisi*, Ağustos 1982, 18.

<sup>25</sup> A.g.m, 15.

1971 yılında Devlet Sanatçısı ünvanını alan besteci, 1971-74 yılları arasında sıklıkla yurtdışı gezileri yapar. Alman hükümetinin davetlisi olarak gittiği ülkede çeşitli nota basım ve yayınevini ziyaret eder ve Bayreuth'da Wagner Festivaline katılır. 1971 yılında *Bale İçin Müzik* adlı yapıtı çalıştırmak ve yönetmek üzere Cenevre'ye gider. 1972 yılında Dışişleri Bakanlığı'nın düzenlediği bir konsere katılmak üzere Necil Kazım Akses, Ulvi Cemal Erkin, Hikmet Şimşek, ve Gülay Uğurata ile birlikte Kahire'ye gider. Bu konserde bestecinin *Küçük Bir Gece Müziği* adlı yapıtı Hikmet Şimşek yönetiminde seslendirilir. Aynı eser Mayıs 1973'te yine Dışişleri Bakanlığı'nın düzenlediği bir konserde Tunus'ta seslendirilir. 1973'te Kültür Bakanlığı'nın siparişi üzerine *Gençliğe Hitabe*'yi besteler. Eserde iki konuşmacı Atatürk'ün Gençliğe Hitabe'sinden satırlar okuyarak müziğe katılmaktadırlar. Konuşmacıların bazı bölümleri fısıltıyla söyledikleri eser 29 Ekim 1974'te Hikmet Şimşek Yönetimindeki Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası tarafından seslendirilir.

Usmanbaş 1974'te Newyork'ta Charles Ives Kongresi'ne katılır ve "Türkiye gibi Periferik Ülkeler'de Ives'in Müziğinin Etkileri" başlıklı bir bildiri verir. Aynı yıl Rusya'ya gider, Moskova'daki Çaykovski yarışmasına gözlemci olarak katılır.

Usmanbaş 1974 yılında İstanbul Devlet Konservatuvarı'na müdür olarak atanır. 1976 yılına dek bu görevini sürdürür. Daha sonra 1976 yılından 1998 yılına kadar aynı kurumda Kompozisyon öğretmenliği ve Kompozisyon Anasanat Dalı Başkanlığı yapacaktır.

1975 yılında İlhan Usmanbaş Ankara Radyosu için yaptığı "20.Yüzyıl Müziği" adlı programın ardında İstanbul radyosunda 68 hafta sürecek olan "Çağlar Boyunca Müzik" başlıklı açıklamalı klasik müzik programlarına başlar. Bu programlarda "Çağdaş müziğe değindiği zaman, bu dönemin büyük müzik tarihinin bir devamı olduğunu vurgulamaktadır."<sup>26</sup>

Bestecinin *Bale için Müzik* adlı eseri 1974'te Ankara Devlet Opera ve Balesi Başkoreografi Duygu Aykal (1943-1988) tarafından *Oluşum* adıyla sahneye konur.

<sup>26</sup> Evin İLYASOĞLU, *İlhan Usmanbaş/Ölümsüz Deniz Taşlarıydı*, 152.

1977 yılında ise orkestrası 2 obua ve vurma çalgılardan oluşan *Bulutlar Nereye Gider?* başlıklı bale müziği aynı yıl yine Duygu Aykal tarafından Ankara Devlet Opera Ve Balesi'nde sahnelenir. 1981 yılında besteci Duygu Aykal'ın önerisiyle *Yurtta Barış Dünyada Barış* isimli bir bale yapıtı daha besteler. Fakat eser bir TRT siparişi olmasına rağmen sahnelenemez; ancak 1982 yılında Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası tarafından Ankara Radyosu'nda banta alınır.

Usmanbaş 1979 yılında büyük orkestra için *Üçüncü Senfoni*'sini yazar. TRT tarafından sipariş edilen eser yedi bölümden oluşur. Yapıtı eşi Atıf Usmanbaş'a adamıştır. Senfoninin icrası belli bir sıra gözetilmeden en az üç bölüm şeklinde yapılmalıdır. *Üçüncü Senfoni* ilk kez Gürer Aykal yönetiminde Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası tarafından 28 Mart 1980'de seslendirilir. Müzik eleştirmeni Faruk Güvenç (1926-1982) "Yılın Sanat Olayı" diyerek nitelendirdiği yapıtı şöyle tanımlar:

" (...) Raslamsal öğelere geniş ölçüde yer verilmiş olan bu atonal kompozisyon tını renklerindeki çeşitlilikleriyle, zıtlıklarıyla ve dahiyane diyebileceğim yapısıyla gerçekten çarpıcı... Yarım saat kadar süren senfoninin her saniyesi değişik müzik olaylarıyla dolu, her notası özenle seçilmiş, etkiyi arttıracak en uygun yere konmuş. Hiçbirşeyin rastlantıya bırakılmadığı bir raslamsal eser bu. (...)"<sup>27</sup>

1980 yılının ilk tamamlanan yapıtı dört klarinet için yazdığı *Monoritmica* adlı dördüldür. Het Hollanda Klarinet Kuartet tarafından ısmarlanan yapıtı besteci hocası Ahmed Adnan Saygun'a adamıştır. Eser aynı kuartet tarafından 1981'de Hollanda'nın Utrecht şehrinde seslendirilir. 1983 yılında Arp partisini recitative, arya ve kadanslarla insan sesi gibi kullandığı *Arp ve Yaylı Çalgılar Orkestrası İçin Konser Aryası* adlı yapıtını besteler. Usmanbaş bütün dünyada Johann Sebastian Bach yılı olarak kutlanan 1985'te klavsen için *Alcoarci* adını taşıyan bir partita besteler. Aynı yılın diğer bir yaratısı ise Duo Contemporain (Çağdaş İkili) tarafından ısmarlanan *Saxmarim* adlı eserdir. Yapıt saksofon ve marimbafon için yazılmıştır.

Usmanbaş, 1984-85 öğretim yılında "Profesör" ünvanını alır. Aynı yıl Avrupa Konseyinin düzenlemiş olduğu "Çağımızın Müzikleri, Eğitim, Yayın" başlıklı bir konferansa katılmak üzere Strassbourg'a gider. "Kompozisyon Öğretimi, Geleneğin Yüceltilmesi ile Yadsınması" başlığını taşıyan bir bildiri sunar. 1986 yılında

<sup>27</sup> Evin İLYASOĞLU, *İlhan Usmanbaş/Ölümsüz Deniz Taşlarıydı*, 158.

Münih'te düzenlenen bir konser dizisi için *Viva Viva la Musica* isimli eserini besteler. Üç Trompet, vurmalar ve yaylılar için yazılmış olan yapıtın ismi okul yıllarında arkadaşlarıyla söylediği kanondan esinlenmiştir. Usmanbaş aynı yıl yine büyük bir yeniliğe adım attığı, grafik notalamaya dayalı *Çizgiler* adlı eserini besteler. Eser klarinet, piyano, gitar ve vurmalar için yazılmıştır. “Grafik notalama tekniği, geleneksel olarak kullandığımız nota simgelerinin terkedilip, bunun yerine tamamen grafik şekillerden oluşan bir notasyon biçimidir. Bestecinin, bir yönergeyle anlatarak veya görsel bir çizelgeyle ortaya koyduğu müzik öğelerini çalgıcı sese dönüştürür. Resimsel çağırışlarla besteci ses yüksekliklerini, gürlükleri, süreleri ve devinimi yorumcuya iletir.”<sup>28</sup>

1988 yılında Betin Güneş'in isteği ile Üfleme ve Vurma çalgılar için *Perpetuum Immobile-Perpetuum Mobile* adlı eseri besteler. Eser ilk kez Köln Senfoni Orkestrası ile 1992 yılında Betin Güneş yönetiminde seslendirilir. 1989 yılında solo viyola için *Partita*'yı besteleyen Usmanbaş aynı yıl 12 Çalgı için tek bölümlü bir oda konçertosu yazmaya başlar. 1990 ve 1991 yıllarında keman, viyola, viyolonsel için önce *Üçül Solo*'yu ardından *Görsel Üçül*'ü yazar. *Görsel Üçül*, Moskova Yeni 1992'de Paris'te düzenlenen V. Müzik ve Koreografi bienaline *Klarinet X Bas Klarinet* yapıtıyla katılır. Aynı yıl Arpist İpek Mine Sonakın'ın isteğiyle *Çizgi ve Noktalar* adlı eseri besteler.

1993 yılında Sevda Cenap And Vakfı'nın Çağdaş Türk Müziği'ne katkıda bulunan besteci, araştırmacı ve yorumculara verdiği Altın Onur Madalyasına layık görülür. 1994 yılı besteci için beş yapıt birden bestelediği bir yıl olmuştur. Bu eserler sırasıyla şunlardır; *Üflemeliler ve Yaylı Çalgılar için Müzik'94*, *Viyolonsel için Müzik'94*, *Yaylı Dördül için Müzik'94*, *Keman-Piyano için Müzik'94*, *Klarinet ile Piyano için Müzik'94*.

İlhan Usmanbaş bestecilik yaşamında büyük bir disiplin ile çalışması, aralıksız yapıtlar üretmesi, az görülür bir motivasyonla her zaman kendini geliştirerek ve her

<sup>28</sup> Ebru Mine SONAKIN, *İlhan Usmanbaş'ın Klarinet ve Piyano İçin Üç Sonatin'i (Üç Sonatin'in Çalgı ve Yazı Teknikleri Bakımından Bestecinin Diğer Klarinet Müzikleriyle Ele Alınması)*, (Sanatta Yeterlilik Eser Metni, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Fakültesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2009), 19.

zaman bir önce yaptığından kendini ileri taşıyacak yeni teknikler deneyerek çok sayıda yapıtlar üreten nadir bestecilerdendir. Evin İlyasoğlu bu konuyla ilgili şu ifadeyi kullanır;

“(...) Eşit aralıklarla belli bir disiplin içinde durmadan üretmek! Üstelik olgunluk döneminde iyice hızlanan bir ivme ile üretmek. Kimi besteci vardır hangi boyutta olursa olsun mutlaka eşit aralıklı bir üretim çizgisi göstermiştir. Kimi de Usmanbaş gibi hem eşit aralıklı bir üretim çizgisindedir hem de her yeni yapıtla yeni bir arayış içindedir. Üstelik önceki yapıtların çekirdek oluşumundan evrilen yeni yaratılardır.(...)”<sup>29</sup>

1995'te *Alto Sax ile Marimba için Müzik 95* ve *Piyanolu Üçül için Müzik* adlı iki eser besteler. 1996'da Ankara Üniversitesi'nin ısmarlamasıyla *Yaylı Dördül'96* yı besteler. Besteci 1994 yılında bestelediği *Yaylı Dördül'94* ile bu eserini birbirlerine benzerliklerinden ötürü ikiz yapıtlar olarak değerlendirir. Usmanbaş bu dönemde kendi enstrümanı olan viyolonsel için de eserler besteler: *Viyolonsel için Müzik'96*, *İki Viyolonsel için Müzik'97*, *İşte Sevgili Viyolonsellerimiz!Viyolonsel Grubu ve Orkestra için Müzik'99*

1998 yılı Aralık ayında 1978'den beri kompozisyon öğretmenliği ve Anasanat Dalı Başkanlığı yaptığı Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'ndaki görevinden emekli olur. 1999 yazı özellikle yaylı dördüller için dört yeni yapıt besteler; *Yaylı Dördül İçin Müzik-99*, *Yaylı Dördül İçin Adagio-99*, *Yaylı Dördül İçin Scherzando-99*, *Yaylı Dördül İçin Morton'a (Feldman) Göndermeler-99*. Emekliliğinin ardından eğitimciliği bırakmayan Usmanbaş uzun yıllar çeşitli kurumlarda öğretmenlik yapmaya ve yeni yapıtlar bestelemeye devam eder.

2000'li yıllara gelindiğinde Usmanbaş'ın daha yalın bir notasyon ve her eserinde farklı materyaller kullandığını görürüz. Bu eserlerden bazılarını şöyle sıralayabiliriz. J.S.Bach, Ahmet Adnan Saygun ve Alban Berg'e atıflar yaptığı *Bach'tan Sonra 250*, *Orkestra için Müzik-02* (2002), Kemancı ve piyanistin notalarında birbirini görmediği *Yaklaşık Duo* (2003), *Orkestra için Müzik-04* (2004), Form açısından değişik bir kurguya sahip 28 kesitten oluşan orkestra eseri *Göndermeler II* (2005), Geleneksel bir Notasyonu tercih ettiği *Yaylı Dördül İçin Müzik* (2006).

<sup>29</sup> Evin İLYASOĞLU, *İlhan Usmanbaş/Ölümsüz Deniz Taşlarıydı*, 182.

İlhan Usmanbaş yüzyıllar boyu süregelen geleneğe boyun eğmemiş, her zaman yeni bir sesin peşinde koşmuş, kendini tekrar etmekten kaçınmış, bilakis yenilenerek yoluna devam etmiştir. Çağdaş sanatın bir başkaldırı olması gerektiğini ve bu başkaldırının sanatı yeniye taşıyacağını savunmuştur:

“(…)Çağdaş sanat, her çağın çağdaş sanatı bir başkaldırıdır. Belirli bir düzene başkaldırma, gelenek çizgisini bozup eğiltmeye doğru bir çaba. Sanat başka yolla sürüp gidemez. Her eğri çizgi bir süre sonra üzerinde yürünen doğru bir çizgi olur; yeni başkaldırmaları bekler.”<sup>30</sup>

## 2.2. İlhan Usmanbaş’ın Türkiye’deki Çağdaş Müziğe Katkısı

İlhan Usmanbaş, çok sayıda yapıt üretmiş, yapıtlarının çoğu yurtdışında ödüller kazanmış gerek Avrupa gerekse Amerika’da seslendirmeleri ve kayıtları yapılmış ve dünya çağdaş müzik ortamında üst sıralarda saygın bir yer edinmiş en önemli Türk bestecilerimizden biridir.

İlhan Usmanbaş’ın Türkiye’deki Çağdaş Müziğe olan katkısını üç ana başlık altında değerlendirebiliriz. Çünkü İlhan Usmanbaş besteci kimliğinin yanısıra öğretmen olarak uzun yıllar çeşitli eğitim kurumlarında büyük bir özenle onlarca öğrenci yetiştirmiş ayrıca bu iki büyük uzmanlık alanının yanısıra müzik üzerine çeşitli çeviri kitapları yayınlamış çok yönlü bir sanatçımızdır.

İlhan Usmanbaş’ın müzik dilinde her zaman yeniliğe yüzünü dönmüş bir tavrı, varolan tutumun dışında farklı şeyler deneyen bir bakış açısı olmuştur. Besteci her eserinde kendini geliştirmeyi müziğine yeni bir boyut kazandırmayı amaç edinmiş bunun aynı zamanda sanatçının toplum içindeki görevi olarak görmüştür. Bu sorumluluğu 1967 yılında Ankara Filarmoni Dergisi’nde, Cavidan Selanik ile yaptığı bir söyleşide şöyle ifade eder:

“Bence insanın toplumdaki birinci görevi, kalıplaşmaya, tekdüzelige karşı çıkmaktır. Büyük çoğunluğuyla toplum ve onun yöneticileri değişmeye karşıdır, elde ettikleri değerlere, beğenilere sınıksız sarılırlar, rahatlarının kaçmasını istemezler pek. Sanatçının görevi ise bu rahatı kaçırmak, alışkanlıkları sarsmaktır, yani yeni yeni değerler, yeni beğeniler doğurmaktır. Ama bir sanatçı, hayatı boyunca hep yeni değerler doğurabilir mi? Sanmam. Bir yanı da vardır ki sanatçının, deneylerini pekiştirmek ister. Böylece yaşı ilerledikçe o da tutucu

<sup>30</sup> A.g.k, 226.

olur bir bakıma. İşte, ister kargaşalık döneminde olsun, ister düzenli dönemde, tek bir sanatçı değildir toplumu yansıtan; o dönemde yaşayan sanatçı kuşaklarıdır. Böylece aynı dönemde aynı dönemde toplumu sarsmaya çalışan akımlar da vardır, onu doğrulayan akımlar da. Ben kendi payıma sarsanlar tarafında bulunmak isterdim. Ama zor bunu başarabilmek, özellikle müzik alanında.”<sup>31</sup>

Usmanbaş her zaman yeni bir söylemin peşinde olmuş müziklerinde içinde bulunduğu çağın akımlarını takip etme çabasını asla kaybetmemiştir. 12 ton yazısını Türkiye’de ilk kullanan bestecilerden biri olan Usmanbaş’ın bu sistemi ilk uyguladığı yapıtı *İkinci Senfoni (Yaylılar İçin Senfoni)*’sidir. Ancak besteci 12 ton yöntemini ilk kullandığı yapıtı olarak Ertuğrul Oğuz Fırat şiirleri üzerine bestelediği *Üç Müzikli Şiir* eserini örnek gösterir. 12 ses yönteminin ardından Fransız besteci Pierre Boulez (1925-2016) etkisiyle dizi yönteminin genişletildiği *Salvador Dali’dan Üç Resim (1951-1955)* gelir. “Yalnız oniki ses dizilerinin değil tartı dizilerinin de yapıya girdiği ilk yapıtı” diyerek ifade ettiği eserini besteci şu sözlerle açıklar:

“(…) Bu bakımdan birçok yönlerden geleneksel notalama ile de kopmalar var: Ölçü çizgileri porte dışında, ölçü ve vurum kavramları ve vuruş yöntemi değişik. Tartısal diziler ilkel olarak kullanılmış olmakla birlikte genel yazı bütünüyle tutarlı olmaya çalışmakta. Dizi yönteminin böylece genişletilmesinde Boulez’in bir yazısının etkisi oldu. Dali resimleri plastik kuruluşların kompozisyonun gelişmesini etkilemiştir, yoksa içerik ve anlam bakımından değil.(…)”<sup>32</sup>

Aynı zamanda bu iki eserde resim ve şiirin müziğin içinde yer alması bu anlamda müziğe farklı bir boyut katması açısından büyük önem taşır.

Usmanbaş’ın bu eserlerinde, kendinden önceki kuşakla olan ilişkisinde bir fikir ayrılığı, hocalarının benimsediği Türk ezgilerinden esinlenerek yapılan müzik ve yeni akımların benimsenmesinde gösterilen tutuculuğa karşı çıkan bir tavır hissedilmektedir. Elbette ilk kuşak bestecilerimizin yöresel ezgilerden esinlendiği yapıtların Usmanbaş ve arkadaşlarının çalışmalarında her ne kadar etkisi olsa da onlar genelde daha evrensel bir bakış açısıyla müziğimize yeni bir öneri getirmeye çalışmışlardır. Usmanbaş bu konuyla ilgili düşüncelerini şöyle ifade eder:

“Bizim kuşak, ben, Arel, Kodallı gibi arkadaşlarımız hemen birdenbire bizden önceki kuşağın istediklerinden aksi yollara sapmayı istedik. Sanıyorum ki bu da Türk Sanat Musikisinde ilk kez kuşakların birbirini reddetmesi anlamına geliyordu. Bir bakıma en sağlam yol. Çünkü daha önceki geleneksel

<sup>31</sup> A.g.k, 219.

<sup>32</sup> İlhan USMANBAŞ, “Yapıtlarım ve Öyküleri”, *Orkestra*, 17



müziğimizin yıllar süren çizgisi boyunca bu çeşit sanatçıların görüş değişikliklerini ortaya getirdikleri eserler ve kesin olarak farklı görüşleri ileri sürdükleri, anlaşılmanmayı red ettikleri eserler çok azdır yahut ta hiç yoktur(...)

(...) hemen mezuniyetimden bir iki yıl sonra, hocalarımızın tanımadıkları demek istemiyorum, ama reddettikleri 12-ses sistemini hemen kullanmaya başladık. Ben kullandım, Arel kullandı. Kısa süre içinde başka yollara sapmayı denedik.(...)"

33

İlhan Usmanbaş'ın durmadan yeniliğin peşinde koşan kişiliği hem kendi adına hem de Çağdaş Türk Müziği'nin gelişimi adına onu daha özgür bir akıma sürükler: Raslamsallık. Bestecinin raslamsallığı ilk deneyimlediği eserleri arasında *İki Piyano İçin Üç Bölüm* (1957) ve Mallarmé'nin şiiri üzerine koro ve orkestra için bestelediği *Un Coup De Dés* (1959) yer alır. Bu eserleri raslamsal anlatımın daha net görüldüğü *Repos d'Été* (Paul Eduard'ın şiiri Üzerine) (1960), *Sekizil* (1960-61), *Boşluğa Atlayış* (1966), *Kaynak* (1968) ve *Biçim/Siz* (1968) adlı eserleri ve daha birçokları takip eder. Her eser gerek bestecinin gerekse Türkiye'de o dönemde müziğin yolculuğunda ilerleyen önemli adımlardır.

Raslamsallığı artık tümüyle benimsediği yıllarda bestecinin şiirde dizelerin bağımsızlığını, müzik dilindeki anlatım yolunun bağımsızlığına eklediği yapıtlar yarattığını görürüz. Bu yapıtlardan bazıları İlhan Berk'in *Şenlikname*, Ece Ayhan'ın *Bakışsız Bir Kedi Kara* ve Behçet Necatigil'in *Kareler* adlı şiirlerinden alıntılar yapılarak yazılmıştır.

İlhan Usmanbaş çağının stil ve yazım tekniklerinin ülkemizde neredeyse eş zamanlı takipçisi olmuş, yaratılarındaki bu öncü uygulama Türk Çağdaş Müziği'nde çok büyük adımlar atılmasını sağlamış ve bu adımlarla aydınlık bir yola dönüşmüştür.

1970 yılında yazdığı *Yaylı Dördül'70* biçim açısından çok daha açık bir stilde yazılmış, Usmanbaş 1980'lere kadar büyük ölçüde raslamsal öğelerden ve açık biçimlerden faydalanmaya devam etmiştir. 1980 sonrası minimalist tekniği ve kolaj yöntemini de uyguladığı diğer yöntemlere eklemiştir. Uluslararası alanda da adını duyuran bestecimiz birçok önemli yarışmada ödüller almış ardından gelen genç bestecilerimiz için büyük bir cesaret ve motivasyon örneği olmuştur.

<sup>33</sup> Evin İLYASOĞLU, *İlhan Usmanbaş/Ölümsüz Deniz Taşlarıydı*, 96.

Besteci kimliğinin yanısıra mezuniyetiyle birlikte başlayan eğitimci kimliği, Usmanbaş için besteciliği kadar değer taşır. Sanatçı yetiştirmeyi büyük bir sorumluluk olarak addeder, öğrencilerinin sanat dışında dünyada yaşananlara karşı farkındalıkları yüksek bireyler olarak yetişmelerini önemser. Eğitimde benimsediği bu yöntemi 1967 yılında Ankara Filarmoni Dergisi'nde, Cavidan Selanik ile yaptığı bir söyleşide şöyle ifade eder:

“Bir eğitimde en kolay yol bir takım kurallar öğretmektir; en zor yol ise gözlem gücü kazandırmaktır. Sanatçı yetiştirmede yöntem bu olmalı: Sanat eserlerini ve kendini gözlemlemeyi öğretmek; iyi yapılmış işçilik bilinci kazandırmak. Bu işin salt sanat yönü. Ayrıca, çağının, ülkesinin, insanlığın sorunlarıyla ilgilenme alışkanlığını da vermek gerek, hem de basmakalıp, peşin yargılardan kaçarak, ama bir takım yargılara vararak, doğru yargılara varmak için de doğruları söylemek gerek....sanat soğukkanlılıkla yapılır.”<sup>34</sup>

İlhan Usmanbaş'ın çağdaş müziğimize kattığı sayısız değerler arasında eğitimciliğe olan bu yaklaşımı şüphesiz el üstünde tutulmalıdır. 1948 yılında mezuniyetinin ardından Ankara Devlet Konservatuvarı'nda ders vermeye başlayan Usmanbaş bu tarihte başlayan görevini 1974 yılına dek sürdürür. Sırasıyla solfej, armoni, form bilgisi, müzik tarihi ve kompozisyon dersleri verir. 1974-1999 yılları arasında Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda kompozisyon ve çağdaş müzik dersleri veren bestecimiz 2000 yılından sonra Bilgi Üniversitesi ve İstanbul Teknik Üniversitesi Müzik İleri Araştırmalar Merkezi'nde (MİAM) kompozisyon dersleri vermiş sayısız öğrenciler, günümüzde çok başarılı besteciler, orkestra şefleri ve müzisyenler yetiştirmiş uzun yıllar bu kurumlardaki derslerine devam etmiştir.

Türkiye'nin önemli Orkestra Şeflerinden Hikmet Şimşek (1924-2001) İlhan Usmanbaş'ın eğitimciliğini şu sözlerle anlatır:

“Çok geniş bilgisi ve görgüsü ile kompozisyon öğrencilerine en geniş ufuklara erişen pencereler açar, kompozisyon tekniği bakımından çağdaş akımlara doğru yönlendirir ama, üslup ve kişiliklerine dokunmaz.”<sup>35</sup>

Besteci ve eğitimci kimliğinin yanısıra özellikle yayınlandıkları dönemde gerek konservatuvar öğrencileri gerekse müzisyenler açısından büyük önem taşıyan

<sup>34</sup> A.g.k, 183.

<sup>35</sup> A.g.k, 183.

çeviri kitaplarına da değinmek gerekir. Usmanbaş yüksek sanatçı sorumluluğuyla eğitimciliğini yaptığı derslere ve müzik dünyamıza kaynak oluşturmak amaçlı kitaplar çevirmiştir. Bu kitapları tarihsel dizine göre şöyle sıralayabiliriz; *Kısa Dünya Musikisi Tarihi*, Curt Sachs (1881-1959) (Milli Eğitim Yayınları), 1965, *Müzikte Türler ve Biçimler*, André Hodéir (1921-2011) (Milli Eğitim Yayınları), 1971, *Müzikte Biçimler*, Goetschius (1853-1943) (Milli Eğitim Yayınları), 1974 *Nietzsche'nin Müzik Üzerine Düşünceleri*, Pierre Lasserre (1867-1930), Pan Yayıncılık, 1996.

İlhan Usmanbaş Curt Sachs'ın *Kısa Dünya Musikisi Tarihi* kitabını Konservatuvar'da Müzik Tarihi dersleri verdiği yıllarda çevirir. Bu bestecinin ilk çeviri kitabıdır. Ardından gelen *Müzikte Türler ve Biçimler* ve *Müzikte Biçimler* adlı kitapların çevirisini 1963 yıllarında Konservatuvar'da Form Bilgisi derslerini verirken yapar. Bu ders sayesinde bu kitapların çevirisini türkçeye kazandırmış olur. Ayrıca besteci *Müzikte Biçimler* adlı kitabın içine Persichetti'nin (1915-1987) *20.Yüzyıl Armonisi* adlı kitabının özet çevirisini de yerleştirir. Bu sayede konservatuvar öğrencileri ilk kez 20. yüzyıl müziğine ilişkin bilgilere ulaşabilecekleri bir kaynağa kavuşmuş olurlar. *Nietzsche'nin Müzik Üzerine Düşünceleri* isimli kitabın çevirisi ise 1996 yılında Pan Yayıncılık tarafından basılır.

Usmanbaş'ın Türkiye'deki Çağdaş Müzik alanında yaydığı ışık onun ardından gelen her besteci için yol gösterici bir nitelik taşır. Gerek müzisyenlerin gerekse toplumun ödevi, Usmanbaş gibi müzisyenlerin eserlerine fikirlerine ve yaratıcılıklarına sahip çıkmak ve onları gelecek kuşaklara taşımak olmalıdır. Besteci Yalçın Tura (1934-) bu konuyla ilgili kaygılarını Orkestra dergisinin İlhan Usmanbaş'ın ellinci yaşdönümü dolayısıyla çıkarttığı sayısında şöyle dile getirmiştir:

“(...)Karanlıkta büyüyoruz. Karanlıkta büyüyen bitkiler gibi, bir türlü güçlenip gelişemiyor, başımızı, özgürce, dimdik gökyüzüne kaldıramıyoruz.

Gene de, bilinçli, aydın Türk sanatçısı, kendi gücü, kendi ateşiyle bu karanlığı yenmeye çalışıyor. Kendini yakma pahasına, çevresine ışık saçmaya, tarihsel görevini yerine getirmeye uğraşiyor ve bu tutumu, bu davranışıyla, çağdaşlarının kendinden esirgediği saygıyı gelecek kuşaklardan kesinlikle beklemeye hak kazanıyor.”<sup>36</sup>

<sup>36</sup> Yalçın TURA, "Ellinci yaşdönümünde İlhan Usmanbaş için", **Orkestra Dergisi**, 4.

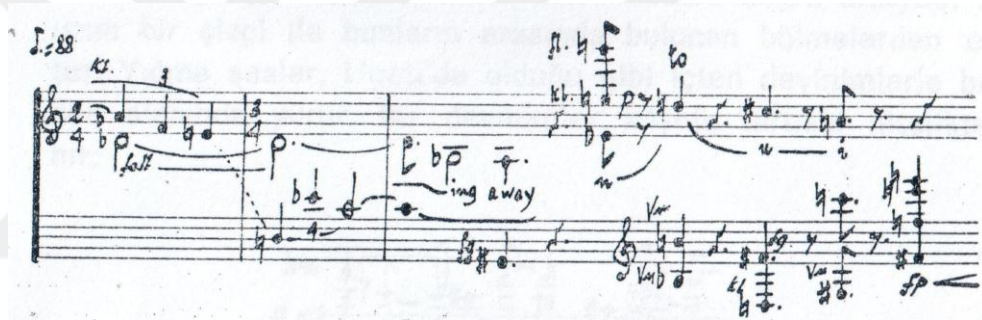
### 2.3. İlhan Usmanbaş'ın Flütlü Yapıtları

#### *Şiirli Müzik (1958)*

Bestecinin Amerika yıllarında ortaya çıkarttığı bir yapıt olan *Şiirli Müzik* William Carlos Williams'ın <sup>37</sup> (1883-1963) "Metric Figure" adlı şiiri üzerine mezzosoprano ile flüt, klarinet, fagot ve iki keman için yazılmıştır. Usmanbaş eser ile ilgili şu açıklamayı yapmıştır:

"(...) yapıt bu değer dizilerinin kullanılışında daha büyük bir esneklik arama çabasıdır. Bazı değerler kendi başlarına bir vuruş bütünlüğü içine girmekte, böylece parçanın iç devinimine bir akıcılık katmayı sağlamak istemektedir."<sup>38</sup>

#### Örnek 2.3.1



Besteci bu eseri ile aynı yıl *Koussewitzky*<sup>39</sup> ödülünü kazanır. Bu ödül o dönemde zamanın en önemli müzik adamlarının kazandığı saygın bir ödüdür.

"Amerika döneminin en önemli başarısıdır "Koussewitzky" ödülü. Çünkü Amerika' da çağdaş besteciler arasında belli bir değer ölçüsü olmuş, zamanın en ünlülerinin kazandığı saygın bir ödüdür. Berkshire Müzik Merkezi, Boston Senfoni Orkestrası'nın ünlü şefi Serge Koussewitzky ve besteci Aaron Copland tarafından 1940'da kurulmuş. 1943'te ise Koussewitzky Vakfı oluşturulmuş. Her yaz dünyanın dört bir yanından gelen müzikçiler, ya öğrenmek için ya da öğretmek için Tanglewood'da toplanırlar. Aynı zamanda konserlerin verildiği bir şenliktir bu festival."<sup>40</sup>

<sup>37</sup> W.C. WILLIAMS (1883-1963) Deneyci ve yenilikçi olarak tanımlanan ve modernizm ile imgecilik akımlarına dahil edilen Amerikalı Şair ve Pediatrist.

<sup>38</sup> İlhan USMANBAŞ, "Yapıtlarım ve Öyküleri", *Orkestra*, 19.

<sup>39</sup> Serge Koussewitzky (1874-1951) Rus orkestra şefi, besteci ve kontrabasçı

<sup>40</sup> Evin İLYASOĞLU, *İlhan Usmanbaş/ Ölümsüz Deniz Taşlarıydı*, 122.

Bu eserin aynı zamanda bestecinin 1959'da büyük orkestra ve koro için yazdığı Mallarmé'nin<sup>41</sup> dizelerinden oluşan “*Un coup de Dés*” yapıtına etkisi olmuştur. Usmanbaş Ertuğrul Oğuz Fırat'a<sup>42</sup> yazdığı 19. 3. 1959 tarihli mektubunda bu etkiyi şöyle ifade eder:

“(…) Tabii koro için hangi metini kullanacağımı henüz bilmiyorum. Bunu asıl çalışma safhasına geçtiğim zaman kararlaştıracam. Koro için baştan sona söylenecek bir teksten ziyade çoğu bazı sedaların arasına girecek kelimelerle yapmak istiyorum. Amerika' dan dönmeden önce yazmış olduğum ve Koussewitzky armağanını kazanan mezzo ve beş çalgı için müzikte de böyle yapmışım....”<sup>43</sup>

### “Boşluğa Atlayış” (1965-1966)

Usmanbaş bu eserini solo keman, flüt, korangle, kontrabas ve piyano için bestelemiştir. Yayıt Polonya'nın Poznan kentindeki III. Wieniawski Yarışması'nda birincilik ödülüne layık görülmüştür. Besteci bu eserini tanımlarken şöyle der:

“(…) Parça 12 dakika süren köşeliksiz bir gelişmedir. Solo keman kimi zaman oldukça bağımsız bir çizgi geliştirir.”<sup>44</sup>

Usmanbaş 1967 yılı kasım ayında ödülünü almak ve eserinin seslendirilmesinde bulunmak üzere Polonya'ya gider. Usmanbaş'ın bu yapıtı Wieniawski keman çalma yarışması sebebiyle düzenlenen açılış konserinin ikinci yarısında *Mavi Üçgen*, *Üç Şiir* ve *..ki Yalnızdırlar* adlı eserleriyle birlikte seslendirilir. Bestecinin o dönem Varşova'da müsteşar olan İhsan Akay ile yaptığı söyleşide İlhan Usmanbaş eserin ismi ile ilgili şu açıklamayı yapmıştır:

“ Poznan'daki yarışmada ödül kazanan yapıtınızın *Boşluğa Atlayış* başlığının anlamı nedir?

Böyle bir yarışmaya katılış, gözler bağlı, ucu bucağı belirsiz bir boşluğa atlamaktır bence. Müzik dışı bir anlamı yoktur başlığın. Havaya bırakılan hidrojen dolu bir balon gibi yapıtım da karanlık bir boşluğa salıverilmiştir.

<sup>41</sup> Stephane Mallarmé (1842-1898) 19.yüzyıl ikinci yarısında yaşamış ünlü Fransız şairi. (<http://www.poetryfoundation.org/bio/stephane-mallarme>)

<sup>42</sup> Ertuğrul Oğuz Fırat, müzik kadar, şiir, öykü, deneme ve resim sanatlarında da verimli olmuş bir sanatçıdır. (...) öğrencilik yıllarında Karl Berger'den özel armoni dersleri almış, sonradan İlhan Usmanbaş ile modern teknikler üstüne çalışmış, ancak genelde kendi kendini eğitmiş bir müziktçidir. Evin İLYASOĞLU, **71 Türk bestecisi Turkish Composers**, 102.

<sup>43</sup> Evin İLYASOĞLU, **İlhan Usmanbaş/ Ölümsüz Deniz Taşları**, 126.

<sup>44</sup> İlhan USMANBAŞ, “Yapıtlarım ve Öyküleri”, **Orkestra**, 21.

Bundan başka bir kompozisyona başlayıp onu sona erdirme de bir çeşit boşluğa atlayıştır.”<sup>45</sup>

İlhan Usmanbaş'ın bu çok önemli eseri yarışmada büyük bir başarı kazanmasına rağmen Türkiye'de maalesef çalınmadı. İlhan Usmanbaş bu durum ile ilgili fikirlerini bir CD kitapçığında şöyle belirtmiştir;

“Yaratılan bu yapıtları ben Mısır ehamlarına benzetiyorum. İçlerinde bestecilerin gömülü olduğu. Belki ilerde turistler develere binip gezebilirler bu ehamları. Amerika'da Polonya'da İsviçre'de kazanmış olduğum ödüller ancak biyografimde geçiyor. Wienawski ödüllü yapıtımı Türkiye'de henüz kimse çalmak istemedi. Yalnız bir reklam değeri bile taşımadı, demektir.”<sup>46</sup>

İlhan Usmanbaş'ın bu yapıtı sadece Yönetmen Uygur Asan tarafından 2003 yılında çekilen *Boşluğa Atlayış: İlhan Usmanbaş* isimli belgeselde film müziği olarak kullanıldı. Adı geçen belgesel aynı zamanda 1. İstanbul Çağdaş Müzik Günleri açılış filmi olarak 2006 yılında gösterildi.

### ***Parçalanan Sinfonietta (1967-68)***

Besteciye TRT tarafından sipariş edilen bu eser üç flüt, iki klarinet, bir bas klarinet, piyano, arp, çelesta, ksilofon, vurma çalgılar, sekiz keman, dört viyola, dört viyolonsel ve iki kontrabas için bestelenmiştir. TRT'nin o dönem sanatçıları motive eden bu tavrı takdire değerdir. Bunun yanısıra TRT sipariş ettiği bu yapıtların partiyonlarını yurt dışındaki radyolara göndermekte ve eserlerin orada da icra edilmesine önyak olmaktadır. *Parçalanan Sinfonietta* böyle bir girişimin sonucu olarak bestelendikten 12 yıl sonra Hollanda Radyosu tarafından üstelik İlhan Usmanbaş'ın yönetiminde çalınır. Besteci için uzun bir zamanın ardından orkestra yönetmek özellikle yabancı bir topluluğa kendi yapıtını çalıştırmak oldukça heyecan verici bir durumdur. O günleri besteci Ertuğrul Oğuz Fırat'a 1980 yılında yazdığı bir mektubunda endişeli bir dille anlatır:

<sup>45</sup> Evin İLYASOĞLU, **İlhan Usmanbaş/ Ölümsüz Deniz Taşlarıydı**, 140.

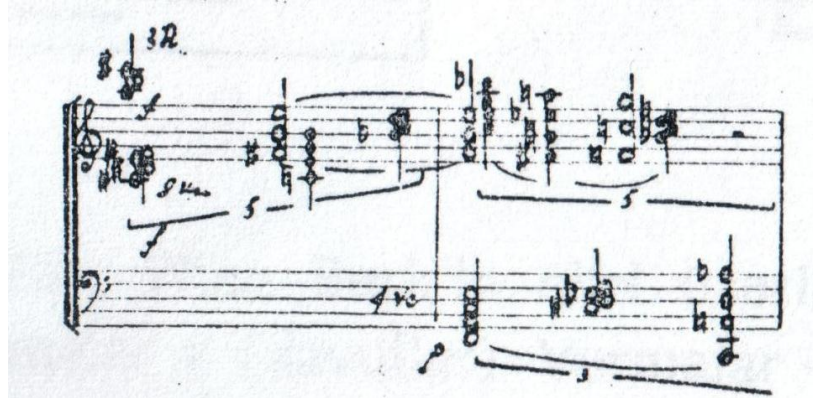
<sup>46</sup> İlhan USMANBAŞ, Sevda Cenap And Müzik Vakfı, Koch Schwan 350 556, CD kitapçındaki bestecinin açıklaması

“(…) Bu arada birşey daha yapıyorum: *Parçalanan Sinfonietta*’nın yönetimine çalışıyorum. Hollanda’daki çalışması için daha önce önermiştim yönetmeyi. Fakat yönetmenimiz var demişlerdi. Geçenlerde Ayla Arıcı’nın<sup>47</sup> bir telefonu geldi. Yönetip yönetemeyeceğimi soruyorlarmış. Evet, dedim ama, hemen çalışmaya girişmem gerekti. Aslında, partilerin kopyası sırasında oldukça ayrıntılarıyla, neredeyse, mikroskopik bir bakış elde etmiştim. Ama yönetim için yeterli değil bu hareketlerin işaretlerin çalışılması, bir bakıma sindirilmesi gerek. Bir de yapıta çaldırıcı yoluyla yaklaşmak gerekiyor. Yalnız şunu gözledim bu çalışma sırasında: yazıldığı sıradaki kadar yapıt hiçbir zaman insana, bestecisine, yakın olamıyor. Bir kez bittikten sonra, özellikle böyle bir on- on iki yıl geçmişse aradan, tümünden yabancı kalıyor insan ve bir yabancı gibi yaklaşıyor. Bunu, eleştirel gözle yaklaşım’la da karıştırmamalı. Eleştirel gözle yaklaşım bestelenme sırasında belki daha da geçerli. Sonraki yaklaşımlar bir yabancının, soru soran ve zaman zaman yanıt bile alamayan, bir yaklaşım<sup>48</sup>”

İlhan Usmanbaş bu eserinde çağdaş akımlarda görülen hemen hemen tüm yöntemleri kullandığından bahseder:

“(…)özgür değerler, doğaçtan ya da seçmeye bağlı geçitler, kaydırmalar, mikro aralıklar, yağma sesler kullanılmaktadır. Ertuğrul Oğuz Fırat’ın ‘Bitmeyen’ adlı şiirinin ilk iki dizesini (Düşündük, dağıldık, buluştuk / Hepsi topraklara eğilmiş) moto olarak alan üç bölümlü bu yapıtın ilk iki bölümünde üflemeler, piyano ile yaylılar; ikinci bölümünde ksilofon, çelesta, piyano ile yaylılar; üçüncü bölümünde ise bütün çalgılar kullanılmaktadır. Dikey yazının armoni anlayışı özgür olmakla birlikte grup planlarda bazı belirli uygu yapıları dizisel yazı gereklerine yakın bir yolda ele alınmaktadır:

### Örnek 2.3.2



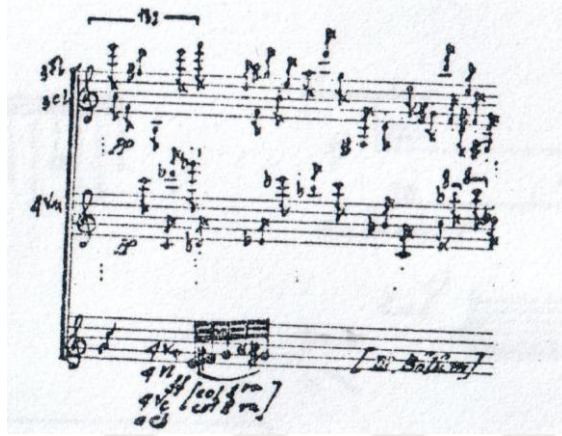
Özgür ve yerleştirilişe göre olan geçitlerde doğal ki ancak ses planları vardır.<sup>49</sup>

<sup>47</sup> Ayla ARICI, O sıralarda TRT Müzik Dairesi Müzik Başkan Yardımcısı. Evin İLYASOĞLU, **İlhan Usmanbaş / Ölümsüz Deniz Taşlarıydı**, 241.

<sup>48</sup> A.g.k. 177.

<sup>49</sup> İlhan USMANBAŞ, ”Yapıtlarım ve Öyküleri”, **Orkestra**, 23.

### Örnek 2.3.3

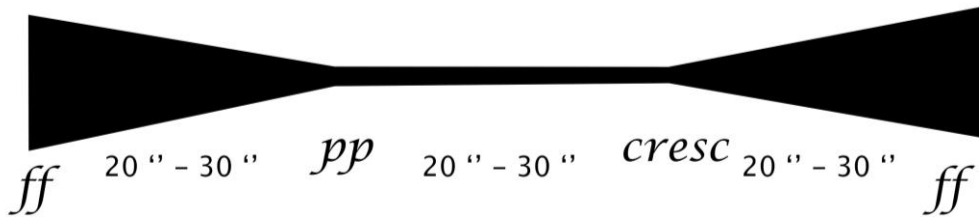


#### *Bale için Müzik (1968)*

İlhan Usmanbaş, bu eserini 1968’de iki flüt, iki klarinet, iki korno, arp, vurma çalgılar ve iki yaylı çalgılar dördlüsü içeren 21 solo çalgı için yazmıştır. Eser ilk kez 28 Eylül 1970’te Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası sanatçıları tarafından besteci yönetiminde Ankara Radyosu’nda banda alınmıştır. Eserin konser versiyonu ise 1973’te Hikmet Şimşek yönetiminde yine Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası üyeleri tarafından gerçekleştirilmiştir. Tema ve çeşitlemelerden oluşan 20 dakikalık bu yapıtı besteci şu sözlerle ifade eder:

“Bu müzikte geleneksel yazı yanında, ya da onunla birlikte, özgür değerler, raslamsal, seçmeye bağlı bölmeler gibi daha önceki yapıtlarımda uygulamaya çalıştığım yöntemlerde bulunmaktadır. Gene de sahne zorlukları yüzünden tüm raslamsal çeşitlemeler yoktur, ya da onlar da belirli bir koşula bağlanmıştır. Örneğin, birinci bölümün 6. parçası bu koşullamayı saniye sayısı ile düzenleyen bir gürlük değişimine bağlamıştır.”<sup>50</sup>

### Örnek 2.3.4



<sup>50</sup> Evin İLYASOĞLU, İlhan Usmanbaş / Ölümsüz Deniz Taşlarıydı, 153.



Eser 1969'da Cenevre Bale Müziği Yarışması'nda Cenevre Bale Müziği Ödülünü kazanır. 1971 yılı Ekim ayında besteci, müzikleri çalıştırmak ve 10 temsil yönetmek üzere Cenevre'ye davet edilir. Koreograf Jean-Marie Soso tarafından sahneye konan eser Pys-20-26 adını taşır. *Bale İçin Müzik* Türkiye'de Ankara Devlet Opera ve Balesi Başkoreografı Duygu Aykal tarafından 1974'de *Oluşum* başlığı altında sahneye konur. Orkestrayı Ferit Tüzün (1929-1977) yönetmektedir.

“Duygu Aykal, dans tiyatrosuyla modern dansın sentezini oluşturan *Oluşum*'da kesin dönüşlere ve köşeli yapılanmalara yer vermez; yeğlenen, uzun kavisli yumuşak hareketler, klasik stilizasyondan uzak duran estetik anlayış ve bedensel dilden doğan artı-iletişimdir.”<sup>51</sup>

Ayrıca eserin konser versiyonunun İstanbul'da ilk seslendirilişi 28 Kasım 1975 tarihinde yapılmıştır. Gürer Aykal yönetimindeki İstanbul Senfoni Orkestrası eseri Maçka Maden Fakültesi salonunda dinleyici ile buluşturur. Bu konserin programında İlhan Usmanbaş eser hakkında şu bilgileri verir:

“Cenevre yarışmasını kazanmış olan bu yapıt bale ve sahne düzeni düşünülerek yazılmış olmakla birlikte belirli bir konuyu içermemektedir; sahneye koyucular ve koreograflar bir konuyu uygulayıp uygulamamakta özgür bırakılmışlardır. Bununla birlikte, tema ve hızlı-ağır-hızlı parçalar demetinden oluşan çeşitlendirmelerle belirli bir sahne gelişimi amacı güdülmüştür. 21 müzikçiden oluşan orkestra stereo etkiler elde etmek üzere özel bir biçimde yerleştirilir. Çalgıların kullanılışı daha çok solistçedir. Müziğin önemli bir bölümü özgür çalmayı gerektiren raslamsal öğelerden kuruludur.”<sup>52</sup>

### ***Perpetuum Immobile-Perpetuum Mobile (1988)***

Usmanbaş bu yapıtı 1988 senesinde aynı zamanda kendi öğrencisi olan Betin Güneş'in isteği üzerine yazmıştır. Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Konservatuvarı piyano bölümünü 1979'da bitiren Betin Güneş aynı zamanda kompozisyon bölümünde okumuş 1980 yılında İlhan Usmanbaş'ın öğrencisi olarak mezun olmuştur. Betin Güneş adına sunulan bu eser üfleme ve vurma çalgıların yer aldığı iki bölümden oluşur. Eserin ilk seslendirilişi yine Betin Güneş yönetiminde 1992'de Köln Senfoni Orkestrası tarafından yapılmış ve kaydedilmiştir. Besteci eseri şöyle tanımlar;

<sup>51</sup> A.g.k. 153

<sup>52</sup> İrkin AKTÜZE, *Müziği Okumak*, Cilt-5, 2471.

“Müzikte zaman ve hareket kavramının iki değişik görünümünü, iki parça halinde sergiler. Birinci parça, gizli ve açık tekrarlar yoluyla duran zamanı (immobile) anlatır. İkinci parça (mobile), vurmalarının tekdüze fonu üzerinde parçalanmış üfleme çalgıları, sürekli değişkenliği ile akıp giden zamanı yansıtır.”<sup>53</sup>

### ***Üfleme ve Yaylılar için Müzik (1994)***

İlhan Usmanbaş bu yapıtını 28 Şubat 1994 ile 7 Nisan 1994 tarihleri arasında yazmıştır. Besteci yapıtını şu sözlerle değerlendirir:

“Bu müzikte küçük flüt, büyük flüt, obua,klarinet, bas klarinet, korno, trompet, trombon ile yaylılar olarak keman, viyola, viyolonsel ve kontrabas kullanarak, üfleme ve yaylı türlerinin çoğu kez solo olarak kullanıldığı ama bir fikri fazla geliştirmeden sürekli bir akış içinde figürlerle yapılmış lekelerle ilerleyen bir etki elde edilmek istenmiştir. Bu lekelerle karşıtlık olarak zaman zaman kısa süreli homofon bir yazı kullanılır.”<sup>54</sup>

#### **2.4. Solo Flüt İçin “FL.-75”in Form Analizi**

Bestecinin ölçüsüz bir yazım tekniği ile yazdığı eser 1975 yılında flüt sanatçısı Prof. Mükerrer Berk’e ithaf edilmiştir. Aynı yıl eserin ilk seslendirilişi yine flüt sanatçısı Prof. Mükerrer Berk tarafından İstanbul’da gerçekleştirilmiştir. Ayrıca bu eser 1975 yılı Devlet Konservatuarı flüt bölümü mezuniyet sınavının zorunlu parçası olarak kabul edilmiştir. “*Fl.-75*”in aşağıda yer alan analizinde ise eser herhangi bir ölçü içermediğinden notaları ve yapıyı ifade etmek için dizeler sırasıyla numaralandırılmıştır. Analizde sayfa numaraları üzerinden gidilerek nota ve kesitlerin tespiti daha açık hale getirilmiştir.

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

<sup>53</sup> Evin İLYASOĞLU, **İlhan Usmanbaş / Ölümsüz Deniz Taşlarıydı**. 183

<sup>54</sup> A.g.k. 187

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

### Örnek 2.4.1

The image shows a musical score for flute, labeled 'Örnek 2.4.1'. It consists of four staves of music. The tempo is marked as 108. The music features a series of notes with accents and dynamic markings, including a forte (ff) marking at the beginning and a piano (pp) marking at the end. The notes are primarily eighth and sixteenth notes, with some dotted rhythms. The key signature is one sharp (F#).

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

aralıklarla benzerlik taşıması açısından oldukça dikkat çekicidir. Yalnızca 10. dizekte gördüğümüz *mi bemol-la* aralığı artık dörtlü aralık olarak vurgulanmıştır.

### Örnek 2.4.2

The image shows a musical score for Example 2.4.2, consisting of four staves. The first staff is marked 'Presto possibile' and 'pp; legg.'. The second staff is marked 'sempre pp' and 'sim.'. The music consists of a series of notes, including a prominent 'do diyez' note in the 11th measure.

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

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

12. dizik ilk 9 notayla bizi tekrar ilk temaya götürür. Aslında bu sadece bir alıntıdır çünkü dokuz notadan sonrası aynı gitmez ve bildik ses ve aralık tercihleri etrafında sekizlik bir ritm grubuyla giriş kısmını çeşitlendirir. Aynı zamanda bu sekizliklerde 11. dizikte gördüğümüz çarpma notaları kullanılarak yapılmış oktav hareketinin sekizlik ritmi içerisinde kullanıldığını görürüz. 13. dizikte bu hamlenin gözönüne çıkması dikkat çekicidir. Kendi oktavında yürümesi gereken bu hattın kimi sesleri bir oktav yer değiştirmiştir; bu sebeple, bildik ses tercihlerinden sonra en çok bu aralıkların çevrimleri vardır müzikte. Bu büyük atlama gerek “*p, legato*” tercihi yüzünden gerekse daha önce bahsettiğimiz hamleden ötürü, müziğin başındaki yapının çeşitlenmesi, yorumlanmasıdır. Parçada bir dizinin bu dizi kaç sesli olursa olsun bir veya birden fazla sesinin bir oktav yukarı veya aşağı aktarılması müziğin önemli bir parçası haline gelecektir.

### Örnek 2.4.3



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

18. dizikte tekrar başlayan ve 21. dizeğe kadar süren sekizlik grupta benzer tavidan örnekler görüyoruz. *Presto possibile* bölümüne tekrar bağlanmadan önce besteci bize sekizlik küçük gruplar ve puandorg notalardan oluşan bir kurgu sunar. 24. dizikte başlayan bu kurgunun şu şekilde geliştiğini görmekteyiz. Beş sekizlik nota ile başlayan büyük bir hareketten sonra ikilik puandorg notası, üç tane sekizlik notadan sonra ikilik bir nota ve birlik puandorg notası, iki sekizlik notadan sonra ise

puandorgsuz birlik nota. Bu şekilde incelediğimizde bir taraf zaman olarak uzarken diğer sekizliklerin giderek kaybolduğu iki farklı taraf görürüz. Bu iki tarafın farklı hareketi ve ısrarı 24. dizekte aynı notada buluşup bir bağ içinde aynı düzlemde sonlanır. Bu arada besteci yapıtında bir anahtar niteliği taşıyan küçük ikili ve büyük ikili aralıklarını bu sekizlik gruplarda da kullanmaya devam etmektedir.

#### Örnek 2.4.4

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

### Örnek 2.4.5



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

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

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

### Örnek 2.4.6

The musical score consists of five staves. The first staff begins with a tempo marking of quarter note = 72 and dynamics of *pp legatissimo*. The second staff continues the melody. The third staff has a tempo marking of quarter note = 66. The fourth and fifth staves show a change in dynamics to *sim.* (sforzando) and a final flourish.

Son tempo değişikliğinin yapıldığı 38. dizikle birlikte başlayan kısım bir süredir flütün birinci oktavında seyreden müziği tiz seslerden oluşan son kesite taşır. Bu kesitte defalarca gelicek olan *la bemol la* sesleriyle sınırlandırılmış üst sınır bir defaya mahsus olmak üzere *si bemol* sesi ile esnetilir. Ritmik olarak uzun seslerden oluşan bu kesit 42. dizikte gelen sekizlik notalar ve bildiğimiz aralık tercihleriyle birinci oktavdaki *si* sesine bağlanır. Bu *si* sesinde uzun süreli durulması müzikte bir bitiş hissi yaratsa da son *si* sesinde başlayan *ppp* nüansını *fff* çıkarması ve bağlı *si* sesinin son üç vuruşunu kurbağa dili ile desteklemesi bunun bir yanığı olduğunu ortaya koyar. Bestecinin tercihi yine otuzikilik notaların *fff* nüansında aksanlarla güçlendirildiği güçlü ve şaşırtıcı bir final olacaktır.

## 2.5. İncelenen Eserde Uygulanabilecek Teknik Çalışma Yöntemleri

Usmanbaş'ın bu eserini çalışırken iki ana karakterde inceleyebiliriz; Girişte başlayan üçüncü oktavda dörtlük notalarla gelen forte ve aksanlı grup ve benzer gelen pasajlar ilk karakteri oluşturur. Öncelikle bu bölümü çalışmadan önce güçlü bir ton elde etmek için tiz seslerde uzun ses çalışmaları yapılmalıdır. Daha sonra aynı sesler aksanlı bir şekilde çalışılmalıdır. Eserde bu ve buna benzer pasajları çalışırken bestecinin istediği *ff* nüansı dikkate alınmalıdır. Bu nüans içerisinde istenilen



aksanlarla birlikte, üçüncü oktavda gelen seslerin entonasyonuna çok dikkat edilmeli, çalışırken akord aleti ile notaların doğruluğu kontrol edilmelidir. Bu pasajın tümündeki notalarda istenilen *ff* aksanları yaparken tizleşmemeye özen gösterilmelidir.

Birinci sayfanın beşinci dizeğinde başlayan ikinci sayfanın ikinci dizeğine kadar devam eden ve daha sonra dördüncü sayfada tekrar eden otuzikilik pasajlar eserin ikinci karakterini oluşturmaktadır. Genelde *staccato* çalınması istenen bu pasajda notalar *pp* nüansında çalınmalı, arada gelen aksanlı notalar gözden kaçırılmamalıdır. Bu pasajda yer alan otuzikilik notalarda kullanılan çift dillerin net duyulması için kromatik dil çalışmaları tavsiye edilir. Ayrıca pasajı küçük bölümlere ayırarak, seslere değişik ritm çalışmaları eklenerek sesler ve parmak pozisyonları pekiştirilir. Pasajda eşitlik sağlanması açısından bu ritm çalışması büyük önem taşır. *Marcel Moyse*'un *Ecole De L'articulation* adlı kitabının ilk sayfasındaki 2 numaralı egzersiz, pasajı daha eşit çalmada yardımcı olabilir (bkz. Örnek 2.5.1).

### Örnek 2.5.1



Ayrıca *Peter-Lucas Graf 20 Basic Studies for Flautists* adlı kitaptan 36-37-38. sayfalardaki 15 numaralı egzersizin çalışılması önerilir. Özellikle egzersizin c, d, e, f, g, h, i, k bölümleri *staccato* ve *marcato* notaların pekiştirilmesi açısından önemlidir (bkz. Örnek 2.5.2).

## Örnek 2.5.2

c **Staccato**

d **Marcato**

e **ca. 60** (détaché) **f** K K K (détaché)

g T T T T T T

h K K K K K K

i T K T T K T

k T K T K

Bu çalışmalara ihtiyaç duyulduğu takdirde *Marcel Moyse Vingt Cinq Etudes Melodiques* adlı kitaptan 18 numaralı etüdün 1. ve 2.varyasyonu eklenebilir. Bu egzersizler hem çift dil hem de tek dil olarak çalışılabilir.(bkz. Örnek 2.5.3).

## Örnek 2.5.3

Allegro moderato

1: Variazione

*simile*

Allegro moderato

2: Variazione

*simile*

A. L. 18,026

Bu iki ana karakterin yanısıra bir geçiş karakteri olarak adlandırabileceğimiz bağlı sekizlik pasajlar 13. 19. ve 20. satırlarda yer alır. Diğer iki pasajda birbirine

yakın sesler kullanan besteci bu pasajda tamamen geniş aralıklara yer vermiş ve sesleri bağılı olarak kullanmıştır. Bu pasajda dikkat edilmesi gereken en önemli nokta geniş aralıklarda ton kalitesinin bozulmaması bütün geçişlerin kontrollü bir şekilde *p* nüansı içerisinde yapılmasıdır. *Marcel Moyse*'un *De La Sonorité* adlı kitabından 16. sayfadaki ve takip eden egzersizleri yapmak fayda sağlayacaktır (bkz. Örnek 2.5.4).

### Örnek 2.5.4

Ayrıca *Marcel Moyse Technique-Chromaticism* adlı kitapta yer alan 22. sayfadaki 1 ve 7 numara arasındaki egzersizler bu tip pasajları rahat uygulamak adına fayda sağlayacaktır (bkz. Örnek 2.5.5).

### Örnek 2.5.5

22

1

2

3

4

5

6

7

### 3. HASAN UÇARSU

#### 3.1. Hasan Uçarsu'nun Yaşamı ve Müzik Dili

Hasan Uçarsu 5 Nisan 1965 yılında İstanbul'da doğdu. Babası uzun yol kaptanı olan İhsan Uçarsu, annesi ev hanımı Kadriye Uçarsu'dur. Uçarsu çocukluğunu Bostancı'da babaannesi ve dedesinin de bulunduğu büyük bir aile ortamında iki katlı bir köşkte geçirmiştir. Ailesinde müzisyen olmamasına rağmen anne ve babasının müziğe olan ilgisi ve babasının değişik ülkelerden edindiği plaklarda yer alan farklı müzikleri dinleyerek büyümesi besteciyi müziğe yaklaştırmıştır. İyi bir işitme duygusuna sahip olan annesi de besteciyi bu konuda her zaman desteklemiş ve müzikle ilgilenmesi konusunda teşvik etmiştir.

“(...)Ailemizde müzisyen olmamasına rağmen, annemin kulağı çok iyiydi. Hiçbir bilgisi olmadığı halde şarkıları gayet iyi söylerdi.Sırf ezbere değil, tamamen kulaktan makamları ayırt edebiliyordu. Müzik hafızası çok iyiydi(...)”<sup>55</sup>

İstanbul Belediye Konservatuvarı'nın sınavlarına girmiş ve flüt bölümünü kazanmıştır. Muzaffer Tema ile flüt derslerine başlayan besteci ortaokul yıllarına kadar konservatuvara devam eder. Besteci Kadıköy Anadolu Lisesi'ni kazanarak eğitimine bu kurumda devam eder eğitimin tam gün olması ve derslerin yoğunluğu sebebiyle konservatuvarı bırakır müzik çalışmalarına bir süre ara verir.

Kadıköy Anadolu Lisesi'ndeki ikinci yılında tekrar müzik çalışmalarına başlayan besteci okul korosunda söylemeye başlar. Koro derslerinin yanısıra okulda yapılan müzik dinleme günleri bestecideki müzik zevkini tekrar ortaya çıkartır. Okulun müzik öğretmenlerinden Turgut Ertaş ve Fikret Evcil ile yapılan müzik çalışmaları sayesinde müziğe olan ilgisi giderek daha çok artar. Aralarında Besteci Mehmet Nemutlu'nun da bulunduğu bir flüt üçlüsü kuran Uçarsu o günlerden şöyle bahseder:

<sup>55</sup> Gonca ÇELİKER (2006). **Hasan Uçarsu'nun Yaratıcılığı ve Yapıtları**, Yüksek Lisans Tezi, KÜ. Sosyal Bilimler Enstitüsü, 11.

“(...)Müziğe meraklı öğrenci kuşağının Turgut Ertaş ve Fikret Evcil gibi iki öğretmene raslaması bu sonucu doğurdu. Ortaokuldan itibaren koro dersimiz vardı. Bu sayede müziği bilen, seven gençler yetiştirildi. Benim daha önce müziğe ilgim vardı, ilkokulda konservatuvarda yarı zamanlı talebeydim. Merakım Ertaş ve Evcil sayesinde pekişti. Daha sonraki yıllarda Ankara Konservatuvarı’nda kompozisyon okuyan, şimdi Devlet Çoksesli Korosu üyesi Mustafa Baysal okul arkadaşımızdı. Bir flüt üçlüsü kurmuştuk. Bizden iki yaş küçük olmasına karşın Mehmet Nemutlu’da aramıza katılırdı. Tuhaf şeyler yapardık, senfonileri üçlüye uyarlayıp çalardık mesela...Beethoven’ın 5. Senfoni’si ve Wagner’in “Usta Şarkıcılar” uvertüründen sonra uyarlamayı bitirip kendi bestelerimizi yapmaya başlamıştık.(...)”<sup>56</sup>

Hasan Uçarsu için bestecilik fikri bu dönemlerde yavaş yavaş şekillenmeye başlamıştır. O dönemlerde yapılan uyarlamalar ve ufak besteler Uçarsu’nun bu yolda attığı ilk adımlardır. Bu hevesi destekleyen müzik öğretmeni Turgut Ertaş’ın yönlendirmesiyle Muammer Sun ile tanışır. Muammer Sun ile Kompozisyon çalışmaya başlayan besteci için bu dersler çok önemli bir kaynak olacaktır. Muammer Sun’un teşvikiyle konservatuvar sınavlarına giren Uçarsu bu sınavlarda başarı göstererek Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Kompozisyon Bölümü’nde eğitimine başlar.

1990 yılında Lisans Eğitimini Adnan Saygun’un sınıfında tamamlayan Hasan Uçarsu bu süre içerisinde Cemal Reşit Rey (1904-1985), Bülent Tarcan (1914-1991), İlhan Usmanbaş (1921-) ve Cengiz Tanç (1933-1997) gibi çağdaş Türk müziğinin önemli temsilcileriyle çalışma olanağı bulmuştur.

Muammer Sun bestecinin ilk yaratılarında önemli etkileri olan bir bestecidir. Lise 2. sınıfta tanıştığı Muammer Sun, konservatuvar dönemine kadar besteciye armoni, müzik teorisi, solfej ve müzik kültürü hakkında çalıştırmıştır. Bu çalışmalar sırasında Uçarsu’nun yaptığı ilk yaratılar doğal olarak Muammer Sun etkisi taşır. Konservatuvara girdikten sonra Ahmet Adnan Saygun ile çalışmaya başlaması onun müziğinden de etkilenmesine yol açacaktır. Cemal Reşit Rey ve Adnan Saygun’la çalışmalarını bestecilik yolundaki en büyük şansı olarak niteleyen Uçarsu, onların kendisine günümüzde dahi ışık tuttuğunu ifade eder:

“(...)Bir şekilde paralellik olabilecek besteciler, Türk müziği besteciliğinden cumhuriyet sonrası bir kaynağı öyle ifade edeyim, işte Beşler ve sonrası besleniyorum. Yani ben onların üretimlerinden özel birtakım noktaları,

<sup>56</sup> Serhan YEDİĞ (2002). *İş Sanat Müzik Dergisi*, Aralık, 23.

ayrıcalıklı pozisyonlarını, bütün eserler, üretimler olarak değil, eser içinde belli noktalar, belli kesitler filan olarak söylüyorum, önemsiyorum ve kendimi bir şekilde o sürece eklemlendirmeye çalışıyorum.(...)”<sup>57</sup>

Başarılı bir öğrenci olan Hasan Uçarsu üç yıllık lise programını bir yılda tamamlar. İlk yıl sadece solfej ve piyano çalışan Uçarsu ikinci yıl Saygun ile birlikte tonal armoni ve kontrpuan çalışmaya başlar ve ilk yılda gösterdiği başarıyı bu yıllarda da gösterir. Besteci bu yıllarda Victoria *motetler*, Palestrina motetler ve Frescobeldi ricercareler gibi müzikleri örnek alarak birtakım denemeler yazar. Bu dönemde kontrpuanda birçok motet yazan besteci, kontrpuanın 16. yüzyılda kullanıldığı biçimiyle 5 veya 6 sesli koro için de motetler yazmıştır. Hatta bunlardan birini çok beğenen Saygun’un teşvikiyle Gökçen Koray yönetimindeki TRT korusu tarafından kaydedilir. Yine aynı dönemlerde derslere katılan Bülent Tarcan bestecinin çalışmaları ile ilgili övgü dolu sözler söylemiştir:

“(…) Ben bunca yıldır o kadar farklı okullarda derslere giriyorum, kontrpuana bu kadar hakim bir öğrenci görmedim, bu çocuğun iyi müzisyen olacağını anlamak için peygamber olmaya gerek yok.(...)”<sup>58</sup>

Adnan Saygun’un disiplinli ve titiz çalışma tarzı, geleneksel bakış açısı ve klasik teknikleri en iyi şekilde öğretme hassasiyeti Hasan Uçarsu için çok verimli bir temel eğitim dönemi yaratmıştır. Hasan Uçarsu Adnan Bey’in bu özenini şu sözlerle anlatır:

“(…)Adnan bey için gelenek özellikle Avrupa Müziği geleneği genelde çok önemliydi, hatta hayati önem taşırdı. Asla taviz vermezdi.Eğitimi de onun üzerine kurardı, ben de aynı düşüncüyü paylaşıyorum aynı gelenekten geldiğim için.(...)”<sup>59</sup>

Lisans döneminde Adnan Saygun dışında birçok değerli hocayla çalışan besteci için İlhan Usmanbaş ile yaptığı çalışmalar büyük önem taşır. İlhan Usmanbaş öğrencileri için araştırmaya ve sorgulamaya yönelik farklı bir öğretme modeli çizer. Değişik ülkelerin ve bestecilerinin müziklerini öğrencileri için kaydeder ve dinlettirirdi:

<sup>57</sup> <http://www.turkishmusicportal.org>, Sungu OKAN, “Hasan UÇARSU ile Söyleşi”

<sup>58</sup> 20.10.2014 tarihinde Hasan Uçarsu ile yapılan söyleşiden

<sup>59</sup> A.g.s



“(...) Eskiden dünya radyolarından *Rostrum* programını kaydedip bizlere dinlettirirdi. İzlanda’dan, değişik yerlerden bestecilerin eserleri çalmırdı programda. Müzik alanında adını bile bilmediğimiz ülkelerdi.(...)”<sup>60</sup>

Müzik sanatını tek başına öğretmek yerine diğer sanat dallarıyla birarada bütüncül bir yaklaşım içinde değerlendirir. Uçarsu bir söyleşide İlhan Usmanbaş’ın bu tavrından şu sözlerle bahseder:

“(...) İlhan Hoca açık formları müzikte anlatırken benzer kavramın plastik sanatlarda, mobil heykellerde, daha başka disiplinlerde nasıl uygulandığını da sıkça örneklemiştir.(...)”<sup>61</sup>

Besteci lisans eğitiminin beşinci yılında Moldavyalı orkestra şefi Dmitri Goya ile orkestra şefliği üzerine çalışmalar yapar. Bu çalışmalar sırasında öğrenci orkestrasını yöneterek şeflik konusunda tecrübe kazanır. Müzisyen bakışını öğrenebilmek açısından Dmitri Goya ile yaptığı derslerden çok faydalanan besteci Yüksek Lisans eğitiminde de kendisiyle iki yıl daha çalışma fırsatı bulmuştur.

Lisans döneminde yazdığı yapıtlarının ilk sıralarında orkestra için varyasyon formunda yazdığı *Orkestra için Çeşitlemeler* (1988) adlı eser gelir. Adnan Saygun’un Lisans 3. sınıfta aslında piyano için yazmasını istediği varyasyonları Hasan Uçarsu orkestra üzerinde kullanmıştır. Eserin ilk seslendirilişi bestecinin mezuniyetinden sonra 1991 yılında Tadeusz Strugala yönetiminde İstanbul Senfoni Orkestrası tarafından yapılmıştır. Eseri daha sonraki yıllarda Moldavya Senfoni Orkestrası seslendirmiş, orkestrayı şef Dmitri Goya yönetmiştir.

Bestecinin Lisans eğitimi sırasında piyano için yazdığı yapıtlarını şöyle sıralayabiliriz; *Piyano İçin Üç Parça* (1984-1986), *Dokuz Kısa Piyano Parçası* (1988), *İki Bölümlü Sonat* (1989). Bestecinin *İki Bölümlü Sonat* adlı piyano sonatının ilk seslendirilişi doktora eğitimi için gittiği Amerika’da Jane Beament tarafından 1995 yılında yapılmıştır. Besteci bu dönemde ses ve piyano için de *Üç Şarkı* (1987) isimli bir eser yazar. Eser ilk kez 2005 yılında Ezgi Saydam (soprano) ve Metin Ülkü (piyano) tarafından seslendirilir.

<sup>60</sup> Evin İLYASOĞLU, (2011), “İlhan Usmanbaş”, **Andante**, Nisan, 63.

<sup>61</sup> Evin İlyasoğlu, (2011), “İlhan Usmanbaş”, **Andante**, Nisan, 64.

Besteci son yılında mezuniyeti için iki eser hazırlar, bu eserlerden ilki *Yaylı Çalgılar Dörtlüsü* (1990) adlı yapıtıdır. İlk seslendirilişi 1998 yılında 2. İstanbul Müzik Şenliği'nde İTÜ Yaylı Çalgılar Dörtlüsü tarafından yapılmış, bu konserde sadece 1. bölümü çalınmıştır. Bestecinin bir diğer mezuniyet eseri ise otuzbeş dakikalık koro ve orkestra için yazdığı bir bale müziği olan *İsmail'in Öyküsü* (1990) yapıtıdır. Bursa Bölge Devlet Senfoni Orkestrası Şef Orhan Şalliel yönetiminde, Dünya Müzik Dostları Çoksesli Korosu'nun katılımıyla 2008 yılında eserin ilk seslendirilişini gerçekleştirmiştir. 2002 yılında besteci tarafından tekrar gözden geçirilen eser 2004 yılında Kültür Bakanlığı Ulusal Beste Yarışması Büyük Ölçekli Senfonik Eser Kategorisi'nde ikincilik ödülü kazanmıştır.

1990 yılında Lisans eğitimini tamamlayan Uçarsu aynı yıl Adnan Saygun'un sınıfında Yüksek Lisans eğitimine başlar. Fakat Adnan Saygun'un rahatsızlıkları sebebiyle çok verimli çalışmalar yapamamışlardır. 1991 Ocak ayında Adnan Saygun'un vefatıyla Uçarsu Yüksek Lisans çalışmalarına Cengiz Tanç ile devam eder ve eğitimini tamamlar. Adnan Saygun'un kaybı Hasan Uçarsu'yu derinden etkilemiştir. Hatta bu dönemde Adnan Saygun, Cemal Reşit Rey ve Bülent Tarcan'a ithafen *Çıglıklar, Anılar ve Küçük Bir Düş* adlı eserini besteler. Uçarsu o dönemde yaşadığı hislerinden şöyle bahseder:

“...O dönem yaşamımın en çalkantılı günleri oldu. Önce Saygun'u, çok kısa bir süre sonra da Bülent Tarcan'ı kaybetmek beni çok etkiledi. Değil konservatuvara, Beşiktaş semtine bile gitmek istemiyordum. Her yer her köşe ortak anılarla doluydu; herşey bu anıları canlandırıyor. Bu müziği böylesi karışık duygular içinde besteledim...”<sup>62</sup>

Bestecinin Cengiz Tanç ile çalışmaya başlaması bestecilik hayatına büyük değişiklikler getirecektir. Cengiz Tanç'ın stili Uçarsu'nun o güne dek benimsediği tekniklerden çok farklıdır. Hasan Uçarsu Cengiz Bey ile ilk çalışmaya başladığı dönemi şöyle özetler:

“Cengiz Bey o güne kadar yaptığım herşeyi neredeyse diktatöryel bir şekilde değiştirdi. Resmen bundan sonra böyle müzik yapacaksın diye dikte etti. O dönemde benim için çok büyük baskı oldu ama bugün düşündüğümde bunun aslında çok büyük bir şans olduğunu görüyorum. O ilk dönem yaşadığım bütün travmaya, uyum sorunlarına rağmen Cengiz Bey'i tanımaktan çok memnunum. Öğrenciyken insan ilk bulduğu, öğrendiği şeyden mutlu olur. Ben de öyle bir ruh

<sup>62</sup> İrkin AKTÜZE, *Müziği Okumak*, Cilt-5, 2471, 2456.

halindeydim ve şimdi o sürecin bunu kırmaya yardımcı olduğunu düşünüyorum. Bu iyi bir şey aslında çünkü insana kendi müziğini dönüştürme gücü veriyor. İnsanın kendinde olmayan farklı teknikleri, stilleri ve söylemleri elinin altında bulundurması önemli bir şey. Ben kendi eğitimimde de bunu çok önemsiyorum. Ben sonuna kadar bu tarzımdan mutluyum, bu ve türevleri müzikler yapacağım fikri de olabilir. Saygı duyarım. Ama ilk başlarda özellikle öğrencilik döneminde doğru bir şey değil. Çünkü müzik çok geniş bir arazi, ne kadar çok şeyden haberdar olursak, hakim olursak ve bunları kendi söylemine göre dönüştürebilirsene o kadar iyisin ve güçlüsün. Bunlar senin dilini zenginleştiren şeyler.”<sup>63</sup>

Adnan Saygun ile çalışmalarında ağırlıklı olarak Stravinsky, Bartok, Debussy ve Mahler modellerini kullanmış olan Uçarsu, Cengiz Tanç ile birlikte modern müziğe yönelmeye başlayacaktır. Bu dönemde bestecinin deyimiyle yarı açık kontrollü pasajlar, pedal benzeri hareketler, yanaşık seslerin hareketiyle oluşan armonik ve kromatik alanlar ve Orta Avrupalı serbest notasyonu barındıran Polonya Okulu stilini kullanmaya başlar. Cengiz Tanç ile çalışmaları Lutovslavsky, Penderecki, Ligetti, Boulez gibi bestecilerin etkisi altında ilerler. Bu müzik anlayışı ile yazdığı ilk eseri *Divertimento*'dur. Besteci *Divertimento* ile birlikte önceki çalışmalarından farklı bir yola ve anlatıma yönelecektir:

“(…)İlk çalışmalarında Wagner, Stravinsky, Bartok ve Saygun’un etkisinde kaldığını belirten sanatçı, *Divertimento* ile farklı bir anlatıma ve düşünsel bir sürece yönelmiştir. Önceki yapıtlarında müziğe teknik yönden egemen olma kaygısı, yerini duygusal ve düşünsel açıdan kişisel bir deyişe bırakır. Seslerin yapısı, kümelenişi, ses renklerinin seçimi sesin biçimlendirilişi önem kazanır.(…)”<sup>64</sup>

Bestecinin 1991 yılında bestelediği eser 13 kişilik ensemble için yazılmıştır. Eserin ilk seslendirilişi 3. Ankara Yeni Müzik Festivali’nde Moskova Yeni Müzik Derneği Topluluğu tarafından Şef Alexei Vinogradov yönetiminde CSO Konser Salonu’nda 1993 yılında yapılmıştır. Besteci bir söyleşisinde eseri şu sözlerle anlatır;

“(…) *Divertimento* modernist müziklerle ilk tanışma dönemimin ürünü. Öncesinde teknik sorunlara yoğunlaşmıştım. Bu eserde ilk kez üslup arayışına giriştim. Daha önce söylediğim gibi yüksek lisansın ilk yılında hocamız Adnan Saygun’u kaybettik. İkinci yarı Cengiz Tanç geldi tamamen farklı bir üslubu vardı. (...)İlkbaharda *Divertimento*’ya başlayıp ekimde bitirdim. Eser Polonya Okulu’nun izlerini taşır. Buna rağmen içinde yerel renkleri sezme mümkün. Sinyaller, çağrışımlarla farklı bir kurgu denemişim. Bugünkü sesimin ilk izlerini içeriyor. 26 yaşındaki bir bestecinin eseri olarak, kurgu ve teknik açıdan yetkin bir dile sahip.(…)”<sup>65</sup>

<sup>63</sup> 20.10.2014 tarihinde Hasan UÇARSU ile yapılan söyleşiden

<sup>64</sup> Serhan YEDİĞ, **İş Sanat Müzik Dergisi** Aralık, 23.

<sup>65</sup> Evin İLYASOĞLU, **Çağdaş Türk Bestecileri**, 237-238.

Besteci *Divertimento*'yu takiben 1992 yılında *Çıglıklar, Anılar ve Küçük Bir Düş* adlı eserini yazar. Orkestra için yaklaşık 12 dakika olarak yazılmış eserin ilk seslendirilişi 10. Uluslararası İzmir Festivali'nde İzmir Devlet Senfoni Orkestrası tarafından Şef Rengim Gökmen yönetiminde Efes Antik Tiyatrosu'nda 1996 yılında yapılır. 1995 yılında besteci eserini yeniden gözden geçirerek 1996 yılında Dr. Nejat Eczacıbaşı Ulusal Beste Yarışması'na katılır ve birincilik ödülünü kazanır. Bu eseri de Polonya Okulu izlerini taşımasına rağmen besteci eseri 1995 yılında tekrar gözden geçirdiğinde birtakım değişiklikler yapmış, tamamen kendi diline uyarlamış ve bu tekniği kendi müzik anlayışına göre dönüştürmüştür.

Dr. Nejat Eczacıbaşı Ulusal Beste Yarışması'nda kazandığı birincilik ödülü Uçarsu için büyük bir motivasyon yaratmış daha sonraki çalışmalarını için önemli bir referans oluşturmuştur. Besteci eserin genel tanımını şu sözlerle ifade eder:

“(...) Anadolu ağıtlarının özellikleri olan uzun, yinelenen sesler üstündeki dalgalanmaları, çözümden kaçan gergin ses kıvrımları modern bir ses kümesinde, yalın orkestra renkleriyle soyutlamaya çalıştım. ‘Çıglıklar’ olarak adlandırdığım bu gergin ögeyi ‘Bir başka zaman boyutuna göçenlerin uzakta yankılanan sesleri’ olarak tanımladığım daha yumuşak başka bir fikirle dengeledim. Bu ikinci kesit yaylı çalgıların çok hafif girişiyle başlar ve müzik fikri trombonlardaki açık armonilerle sunulur. Yapıt bu iki ögenin içiçe geçmesiyle gelişir ve gittikçe gerginleşir; en gergin noktada sanki boşluğa atılmış bir cisim gibi eser sona erer.(...)”<sup>66</sup>

Besteci 1991-1992 yılında Cengiz Tanç ile Yüksek Lisans çalışmalarını tamamlar ve aynı kurumda araştırma görevlisi olarak solfej ve çalgı bilgisi dersleri vermeye başlar. Aynı zamanda Sanatta Yeterlik programına da başlayan besteci bu yoğun ders programı içerisinde beste yapmaya fırsat bulamamakta, bestecinin deyimiyle en verimli çağlarında kendine yatırım yapamamaktadır. 1990'ların başında Türkiye' deki ortam mesleki açıdan kendini geliştirebilmek, dünyada yeni müzik konusunda yapılan yenilikleri takip edebilmek açısından yeterli kaynağa sahip değildir. Uçarsu o yıllarda 1980 sonrası müzikte uygulanan yeni teknikler ve akımları merak etmekte fakat tatmin edici kaynağa ulaşamamaktadır. Bu ve buna benzer sebepler bestecinin Amerika'da doktora çalışmalarına başlaması için itici güç oluşturacaktır. Besteci 1994 Eylül ayında Yüksek Öğretim Kurumu'nun araştırma görevlilerine tanıdığı burs imkanından yararlanarak Pensilvanya

<sup>66</sup> İrkin AKTÜZE, *Müziği Okumak*, Cilt-5, 2471, 2456.

Üniversitesi'nde Doktora çalışmalarına başlar. Besteci buradaki eğitimi süresince George Crumb ve Richard Wernick ile kompozisyon çalışmıştır. Bestecinin George Crumb ile tanışması öğrenciliğinin ilk yılına rastlar. Derslerinde farklı bestecileri ve müzikleri öğrencileriyle paylaşan İlhan Usmanbaş bir dersinde George Crumb'ın *Ancient Voices Of Children* adlı eserini dinletir. Uçarsu çok etkilendiği bu bestecinin çalışmalarını o günden itibaren takip etmiş ve doktora çalışmalarını kendisi ile yapabilme şansına erişmiştir.

Çağdaş müziğin önde gelen yaratıcılarından olan George Crumb 1955'te kazandığı Fullbright bursuyla Almanya'ya gitmiş, Berlin Müzik Yüksek Okulu'nda Boris Blacher'in öğrencisi olmuştur. Rockefeller (1964), Koussevitzky (1965), ve Coolidge (1970) Vakıflarının burslarını kazanan sanatçı, 1967'de Guggenheim ödülünü almış, 1968'de *Echoes of Time and The River* başlıklı eserinin başarısı dolayısıyla Pulitzer ödülü ile onurlandırılmıştır.<sup>67</sup>

Hasan Uçarsu'nun o yıllarda çalıştığı bir diğer besteci Richard Wernick ise önemli birçok ödülün sahibi olan kuşağının en başarılı Amerika'lı bestecilerinden biridir. Ödün vermeyen tarzına karşın müziği hep talep görmüştür. Genellikle 12 ton tekniğini kullanmış, geç romantik formları vurgulayarak bir nevi romantize edilmiş Schönberg ötesi bir ruhu yansıtan müzikler üretmiştir. New York Eyalet Üniversitesi, Buffalo, Chicago ve Pensilvanya Üniversitelerinde öğretim üyeliği de yapmıştır.<sup>68</sup>

Uçarsu doktora eğitimini sadece iki kişinin Amerikalı olduğu 12 kişilik yabancı bir öğrenci topluluğu ile yapar. Bu da ona müzik dünyasında bir besteci olarak bu dünyanın neresinde olduğunu anlayacak bir fırsat verecektir. Bu durum kendini müzikal olarak sınamak, diğer ülkelerden gelen arasında bir karşılaştırma yapma olanağı sağlamıştır. Özellikle Türkiye'ye dışarıdan bakabilmek kendi kültürünü ve müziğini anlayabilmek adına önemli bir zaman dilimi olmuştur. Hatta Uçarsu Türk müziği ve makamları kendi müziğinde bu dönemde kullanmaya başladığını ifade eder. Besteci o dönemi şu sözlerle ifade eder:

<sup>67</sup> Ahmet SAY (2005). **Müzik Ansiklopedisi**, Müzik Ansiklopedileri Yayınları, Ankara Eylül Cilt 1, 354-355.

<sup>68</sup> <http://www.allmusic.com/artist/richard-wernick>

“(...) Amerika’ya 1994’te gittim 1997 senesinde döndüm. Amerika’da bulunduğum üç yıl bestecilik açısından en verimli yıllarımdı. Türkiye’de kalsaydım o kadar kaliteli ve sayıca o kadar fazla müzikler yazabileceğimi sanmıyorum. Yurt dışına çıkınca kendimi daha iyi gözlemledim. Andre Maurois’in bir sözü vardır; ‘akvaryumu gözleyebilmek için balık olmamak lazım’ yaşadığın yere dışarıdan bakınca kendini ve yaşadığın yeri daha iyi gözlemliyorsun.(...)”<sup>69</sup>

Besteci aynı zamanda okulun dil ve seviye sınavlarına girerek asistanlık yapmaya ve teori ve armoni dersleri vermeye hak kazanır. Armoni, kontrpuan ve füğ konusunda çok donanımlı olduğunu belirten Uçarsu bu anlamda bütün hocalarına özellikle Adnan Bey’e ve konservatuvar eğitimine teşekkür borçlu olduğunu her fırsatta dile getirir. George Crumb ve Richard Wernick ile yeni müzik teknikleri üzerinde çalışmış o dönemde bu teknikler ile eksikliklerini tamamlamıştır. Bestecinin daha önce yazılmış müziklerden örnekler alarak bazı yapıtlarında kullandığı “alıntı” tekniğini eserlerinde kullanmaya başlamasında Gerorge Crumb’ın etkisi görülmektedir.

Amerika’ya gittiğinde en büyük eksikliğinin güncel repertuarı bilmemek olduğunu belirten besteci, okulun zengin kaynaklara sahip kütüphanesinde kendini geliştirir. Aynı zamanda konserlerin çeşitliliği Hasan Uçarsu için büyük bir avantaj olmuş, o dönemde yeni yazılmış eserlerin ilk seslendirmelerini dinleme fırsatı yakalamıştır. Bunların yanısıra okulun Curtis Müzik Enstitüsü ile olan anlaşması sayesinde bestecinin hemen hemen bütün eserleri çalınmıştır. Bir süre Hasan Uçarsu’nun da başkanlığını yaptığı bir komite tarafından organize edilen konserler Curtis Vakfı tarafından finanse edilmekte ve doktora öğrencilerinin eserlerini çaldırabilmeleri açısından çok büyük bir olanak yaratmaktadır. Bunların yanısıra Besteciler Forumu ve Besteciler Birliği’nin düzenlemiş olduğu seçmelere katılmış ve eserlerini seslendirme olanağı bulmuştur. Besteci Amerika’da kaldığı dönemde iki önemli ödül kazanır. Bunlardan ilki 1995 yılında *Monolog* eseri ile David Halstead beste ödülü, ikincisi ise 1996 yılında *Gizemli Parçalar* adlı eseri ile Helen G. Weiss beste ödülüdür.

<sup>69</sup> ÇELİKER, Gonca (2006), **Hasan Uçarsu’nun Yaratıcılığı ve Yapıtları**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, KÜ. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kocaeli.

Besteci üç yıl gibi kısa bir sürede eğitimini büyük bir başarıyla tamamlamış 1997 yılında Türkiye'ye geri dönmüştür. 1998 yılında Doçentlik derecesini alan Uçarsu aynı yıl Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Konservatuarı Kompozisyon ve Orkestra Şefliği Ana Sanat Dalı'ndaki görevine geri döner. Besteci aynı yıl *Komet (Kuyruklu Yıldız)* adlı eseriyle Dr. Nejat Eczacıbaşı Ulusal Beste Yarışması' na katılır ve birinciliği Özkan Manav ile paylaşır. Besteci için bu ikinci ödül mesleki yaşamında büyük bir mihenk taşı olacaktır. Bu ödülü takiben bestecinin birinciliği kazanan iki eserinin, diğer birincilik kazanan besteciler Özkan Manav ve Tevfik Akbaşlı'nın eserleriyle birlikte kaydı yapılır. Eserler Bilkent Senfoni Orkestrası tarafından yorumlanmıştır. Bu CD o dönemde besteci için büyük bir referans oluşturmuştur.

Amerika ve daha sonrasındaki yıllar Uçarsu için kendi müzikal kimliğini sorgulamaya başladığı yıllar olmuştur. Kendine özgü bir müzik dili bulabilmek ve kendini temsil edecek bir kimlik yaratma çabası içinde çalışmalarını yürütmüştür. Besteci Evin İlyasoğlu'nun *Çağdaş Türk Bestecileri* kitabında müziğini tanımlarken “tetrakortlara dayalı serbest modal yapı” ifadesini kullanmıştır. Besteci bu ifadesini şu sözlerle açıklar:

“(...) 1996'daki eserlerimden bahsediyor o tanım. (Gülüyor) Makamsal değil ama modal renkleri olan dördü-beşli ses kümelerinin özgürce işlendiği bir yapıdan söz ediyordum. Bu anlayış kısmen sürüyor. Bazen modal renkleri bire bir kullanıyorum. Mesela İpek Yolu için yazdığım eserde bunu duyabilirsiniz. Sisli bir atmosferde Sultanahmet'in, Cankurtaran'ın arka sokakları belirir. Bazı eserlerimde ise modal ruhu ses kümesi şeklinde eserin atmosferinde algıyorsunuz. Tabii bunu ben hissediyorum, birçok müzikçi hissediyor ama dinleyici ne kadar algılıyor bilmiyorum. 1991'den bu yana yerel renkleri, kimlikle ilgili öğeleri müziğimde tutmaya özen gösteriyorum.(...)”<sup>70</sup>

Besteci 1994 yılından itibaren eserlerinde “alıntı” tekniğini sıklıkla kullanmıştır. Hatta alıntıyı bazen kendi müzikal kimliğinin bir parçası olarak kullandığını ifade eder. Kendi müziği ve alıntı yaptığı müzik arasında bir köprü oluşturması açısından bu yöntem bestecinin en çok tercih ettiği yöntemlerden biridir:

“Uçarsu'nun sanat anlayışının temelinde “alıntı” ve “tını” kavramları vardır. Alıntıyı, müziğinin yaşama ve kendisinden önceki kurduğu müziklerle kurduğu

<sup>70</sup> Serhan YEDİĞ, *İş Sanat Müzik Dergisi*, 24.

doğrudan bağ olarak değerlendirmiştir. Renk-tını arayışları ise yalnızca yapısal nedenlerle sınırlı değildir; aynı zamanda bilinen müzik malzemelerinin farklı tınılarla çerçevelenip malzemenin bilinmedik, görülmedik başkalıklarının ortaya çıkmasına olanak verdiği için önem kazanmaktadır.”<sup>71</sup>

İlk olarak 1994 yılında *Monolog* adlı eserinde alıntı tekniğini kullanan Uçarsu bu eserdeki alıntısının diğer eserlerine göre daha farklı olduğunu belirtmiştir. Genelde alıntıyı eserlerinde, alıntının kendisi gelmeden önce bir şekilde müziğin içine çeşitli yollarla entegre eden besteci bu eserde farklı bir yol kullanmıştır. *Bosna Ormanlarından Rüzgarlar, El Emeği ve Sürüklenenler* adlı eserlerinde kullandığı alıntıyı eserin sonunda duyuran besteci eserin başından itibaren alıntıyla ilgili küçük ayrıntıları müziğin içerisine yerleştirdiği bir yol izler. Besteci bu yolu şöyle ifade eder:

“(…) Alıntının müziğin ruhuna uygun olup olmadığını elbette düşünüyorum ama onun sunduğu materyali de ihmal etmiyorum ve müziğin içine katmaya çalışıyorum. Alıntılanan şeyleri genelde müziğe entegre etmeye çalışıyorum. Eserin başka bir yerinde mutlaka müzikal ya da ritmik olarak alıntı yer alır. Baştan ne yapacağım belli olduğu için mutlaka ritmik ya da armonisel yapı olarak baştan duyururum. Alıntıya ait ses dünyası ya da müzikal, mekanik hali eserin bütününde hep vardır. Ve akorlar, jestler onun üzerine kuruludur. O sesler ve perdeler her zaman eserin içinde yer alır.(…)”<sup>72</sup>

*Monolog* adlı yapıtında ise bu tekniği kullandığı eserlerinden farklı olarak müzikal veya teknik bir entegrasyon içinde kullanmaz. Bu eserde alıntı eserin kırılma noktasında gelir ve müziğe yeni bir pencere açar. Bu noktada eserde alıntının geldiği yer büyük önem taşımakta ve devamında eser alıntının etkisinde devam etmektedir. Bestecinin diğer alıntı kullandığı eserleri arasında *Zamansal Çelişkiler Kenti İstanbul, Eski İstanbul’un Arka Sokaklarında ve Lamento* sayılabilir.<sup>73</sup>

2001 yılında İpek Yolu Projesi kapsamında Yo-Yo Ma tarafından kendisine eser sipariş edilen besteci bu proje için *Eski İstanbul’un Arka Sokaklarında* adlı eserini yazmıştır. Günümüzün en önemli cello vürtüözlerinden olan Yo-Yo Ma, Antik İpek Yolu üzerindeki halkların kültürlerinin tanıtılması ve bu ülkelerin kültürel, sanatsal ve entelektüel geleneklerin yaşatılması için 1998 yılında İpek Yolu Projesini hayata geçirmiştir. Bu büyük projede yer almak Hasan Uçarsu’nun kariyeri

<sup>71</sup> Ahmet SAY, **Müzik Ansiklopedisi**, 24

<sup>72</sup> 20.10.2014 tarihinde Hasan UÇARSU ile yapılan söyleşiden

<sup>73</sup> A.g.s



açısından uluslararası alanda önemli bir yapı taşıdır. Hasan Uçarsu İpek Yolu Projesi için yazmış olduğu eserinde Yo-Yo Ma'nın önerisiyle kanun kullanır. Eser kanun, viyolonsel, klarinet, arp, vurmali çalgılar için yazılmış olup ilk seslendirilişi proje kapsamında 2001 yılında Fransa'nın Nice şehrinde yapılmıştır. Eser ayrıca 2004 yılında TürkFest kapsamında Clark Rundell şefliğinde Kraliyet Liverpool Senfoni Orkestrası tarafından Londra'da seslendirilmiştir. Müzik yazarı ve eleştirmen Geoff Brown (The Times) bestecinin *Eski İstanbul'un Arka Sokakları'nda* adlı eseri için şu satırları yazmıştır:

“Gerçekten de akılda yer tutan ilk eser şu sıralar yaşları kırka yaklaşmakta olan besteciler arasında önder bir kişilik olan Hasan Uçarsu'nun Eski İstanbul'un Arka Sokaklarında adlı eseri idi. Eserin Türk tadı yalnızca- viyolonsel, klarinet, arp ve vurmali çalgıların yanısında çalmakta olan zither benzeri, 75 telli ve telleri çekilerek çalınan - kanun kullanılarak oluşturulmadı. Ayrıca müziğin havada asılı kalarak kıvrımlanan yolunun Batıya değil de Doğuya bakmasına karşın bu yolculuk, Amerika'da avangard atmosfer müziği bestecilerinin kralı George Crumb ile birlikte çalışmakla geçirilen verimli zamanları anımsatan, şiirsel bir kesinlikle gerçekleşti. On üç dakikalık güzelce zamanlanmış ve biçimlenmiş müzik; işte bu nedenlerle Uçarsu'nun daha iyi tanınması gerekir.”<sup>74</sup>

Yurtiçi ve yurtdışında çok sayıda önemli festival ve konserde eserleri seslendirilen besteci büyük başarılar kazanmış, eleştirmenlerden olumlu övgüler almıştır. Bu dönemdeki bir diğer başarısı ise 2004 yılında, *İsmail'in Öyküsü* adlı eseri ile kazandığı Kültür Bakanlığı Ulusal Beste Yarışması Büyük Ölçekli Senfonik Eser Kategorisi'nde ikincilik ödülüdür. Bale Müziği olarak 1990 yılında yazmış olduğu eseri 2002 yılında tekrar gözden geçirmiştir. Karma Oda Korosu ve Senfoni Orkestrası için yazılan eserin ilk seslendirilişi Bursa Bölge Devlet Senfoni orkestrası tarafından 2008 yılında yapılmıştır.

Bestecinin eserleri Türkiye'de ve Dünyada önemli orkestralar, oda müziği toplulukları ve çeşitli korolar tarafından seslendirilmiştir. Bunlardan bazılarını şöyle sıralayabiliriz; Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası, İstanbul, Bursa, İzmir Devlet Senfoni Orkestraları, Bilkent Akademik Senfoni Orkestrası, Akbank Oda Orkestrası, Tefken Filarmoni Orkestrası, ayrıca yurtdışında Moldavya Filarmonisi Senfoni

<sup>74</sup> <http://www.hasanucarsu.com/tr/elestiriler.asp>

Orkestrası, Moskova Yeni Müzik Derneği Topluluğu, Tampa Bay Üflemeli Çalgılar Beşlisi, Silk Road Ensemble (New York), Ensemble Mosaik (Berlin), New Music Ensemble-Boston, ART Üflemeli Çalgılar Beşlisi (Üsküp), Lizbon Çağdaş Müzik Grubu, Kraliyet Liverpool Senfoni Orkestrası 10:10 Grubu, Seattle Chamber Players, Ensemble Phoenix (Basel), Schola Cantorum ve Antifonia koroları.

Hasan Uçarsu'nun eserleri ayrıca Ankara, İstanbul, İzmir, Eskişehir Uluslararası Müzik Festivallerinde, A.B.D. Besteciler Birliği Forum ve Konferanslarında, Ankara Yeni Müzik Festivalinde, "İstanbul Berlin'de", Europamusicale, YOUrope Essen, Güneydoğu Avrupa Ülkeleri Kültürel Buluşması (Selanik), Balkan Müzik Haftası (Üsküp), 17. Mexico City Uluslararası Müzik Festivali, 8. ve 10. Dünya Arp Kongreleri, Culturescapes (İsviçre), Uluslararası Niş Koro Festivali, Turkfest (Londra), Icebreaker III (Seattle) gibi birçok festival ve müzik kongrelerinde yer almış ve eleştirmenler tarafından büyük beğeni toplamıştır.

2009 yılında Profesör olan besteci 2007 bahar döneminde Amerika'ya Memphis Üniversitesi Müzik Okulu tarafından konuk besteci ve öğretim üyesi olarak davet edilmiş ve bir dönem bu kurumda hocalık yapmıştır. Aynı yıl Ayvalık Uluslararası Müzik Akademisi (AIMA)'ne davet edilen Hasan Uçarsu, burada bestecilik atölyesinde dersler vermiştir.

Bestecinin yapıtları arasında İstanbul hem bir şehir hemde tarihsel yaşanmışlıkların getirdiği bir özellikleri açısından önemli yer tutar. Besteci İstanbul'u eserlerinde kültürel ve sosyal anlamda bir şahsiyet olarak kullanmaktadır.

“(...) Bir başka müzikte bak mesela o da yine “Zamansal Çelişkiler Kenti İstanbul” yine bak burada da bir hep bu tip adlar, referanslarla, bu tip İstanbul benim son dönem müziğimde önemli, kendimle de bağlantısını kurarak bir şekil ve besteci ilintisi, İstanbul'u önemsiyorum.(...)”<sup>75</sup>

İstanbul temalı eserleri arasında Zamansal Çelişkiler Kenti İstanbul, Issız Çocuklar, Eski İstanbul'un Arka Sokaklarında ve Düştanbul adlı eserleri sayılabilir.

<sup>75</sup> <http://www.turkishmusicportal.org> Hasan Uçarsu ile Söyleşi Sungu Okan 05.06.2006

Hasan Uçarsu eserlerinde genelde Türkiye ve dünyada yaşanan olaylara, mübadele yıllarına, savaşlara, sokak çocukları gibi bir yara olarak yaşanan toplumsal acılara müziğiyle ses vererek kendine özgü bir müzik dili oluşturma çabasıdır.

“(…) Benim eserlerimde her zaman düşünsel bir zemin, felsefi bir yapı vardır. Müziğin kendi içine kapalı, kendinden başka referansı olamayan bir ses sanatı olduğunu kısmen kabul etmekle birlikte kendi sanat anlayışında, bu ses oyununun, seslerle kurulan müzik yapılarının toplumsal, ruhsal temsiliyetleri ve kültürel taşıyıcılıklarının olduğunu düşünürüm ve eserlerimde de seslerin bu özelliğini öne çıkararak çalışırım.(…)”<sup>76</sup>

Hasan Uçarsu'nun müziğin kendi içindeki referanslarının yanısıra, müzik dışı olguları, müzik dışı kavramları ve bağlantıları kullandığı eserler yaratma çabası devam etmektedir. Kendi deyimiyle bir dil çoğunluğunu kabul edip müziğinde bu çoğunluğu benimseyip biçimlendirmeye çalışmaktadır. Hasan Uçarsu'nun bestecilik serüveninde farklı çağrışımlar, olgular ve toplumsal olaylar açık bir ifade ile vücut bulmaya devam etmektedir.

### 3.2. Hasan Uçarsu'nun Türkiye'deki Çağdaş Müziğe Katkısı

Üçüncü kuşak Türk bestecilerimizden olan Hasan Uçarsu gerek yurtiçinde gerek yurt dışında kazandığı başarılarla adından oldukça söz ettiren önemli bestecilerimizdendir. Kendi kuşağının bestecilerinden farklı olarak müzik dilini özellikle Cumhuriyet dönemi bestecilerinden besleyen, kendi müziğini neredeyse bu bestecilere eklemelendirerek bir kaynak oluşturma çabasıdır:

“(…) Ben kendimi o dönemde o hat içinde devam ettirmek istiyorum. Cemal Reşit Rey ve Adnan Saygun'a, kendimi oraya eklemliyorum. Hatta onlardan öncesine giderek bestecilik adına ne varsa sahiplenmek istiyorum, orada üretilen ne varsa. Benim yaptığım diğerlerinden farklı olarak belli bir geleneği sahiplenmek, Türk Müziğine ve makam müziğine benden öncekilerin yapmadığı bir perspektifle yaklaşmaya çalışmak.(…)”<sup>77</sup>

Hasan Uçarsu'nun çağdaş müziğimize olan katkısını değerlendirirken makam müziğini ve Türk Müziği enstrümanlarını kullanırken izlediği farklı yöntemlere değinmek gerekir. Besteci makam müziğini alıntı yoluyla veya farklı tekniklerle müziğine katmıştır. Bestecinin amacı makam müziğini çağdaş bir platforma

<sup>76</sup> Ersin ANTEP (2008). **Andante Dergisi**, 34, Haziran-Temmuz: 69.

<sup>77</sup> 20.10.2014 tarihinde Hasan UÇARSU ile yapılan söyleşiden.

taşımanın aksine hem kendi müziğinin hem makam müziğinin özelliklerinden bir kompozisyon kurup müziğe başka bir doku kazandırmaya çalışmaktır.

Besteci Türk Müziği enstrümanlarına da sıklıkla eserlerinde yer vermiştir. Özellikle Yo-Yo Ma'nın önerisi ile İpek Yolu Projesi için yazdığı *Eski İstanbul'un Arka Sokaklarında* kullanmış olduğu kanunun enstrümantasyon olarak esere katılımı o güne dek Türk çağdaş müziğindeki kullanımından daha farklıdır. Bu durumu besteci şu sözlerle açıklar:

“(...) Örneğin Hasan Ferit Alnar'ın kanun konçertosu vardır. Ben 2001 yılında ilk kez Yo-Yo Ma'nın İpek Yolu Projesi'nde kanun kullandım. Ondan sonra çok kez kullanıldı fakat Hasan Ferit Alnar çizgisinde. Ancak benim devam öyle bir dava hiç olmadı bunlar renk çalgılarıdır üstte melodi çalarlar biraz da yarı solistik gibidir. Diğerleri arkada ona eşlik eder. Benim bu şeyim hiç olmadı. Melodilerde de öyle, temayı koyalım yukarıya gerisi eşlik etsin üç aşağı beş yukarı bu. Ben de bu enstrümanları tamamen ensemble içinde veya orda klarinet neyse ona benzer bir şekilde, grubun içinde olan bir çalgı ve gruba tını olarak başka bir perspektif getiren ve gruba kendi müziğini taşıyan bir çalgı olarak, kavramsal olarak bu şekilde bir yerleştirme yaptığımı düşünüyorum. (...)”<sup>78</sup>

Türk müziğine ait enstrümanları klasik müzik enstrümanları ile birlikte kullanırken enstrümantasyonda bir eşitlik sağlamaya çalışan Uçarsu, herhangi bir Türk müziği enstrümanını kullanırken kendi rengini ve kendi müziğini bozmadan müziğe taşımaya hassasiyet gösterir.

Hasan Uçarsu'nun Türkiye'de çağdaş müziğe yaptığı katkılardan söz ederken eski bir enstrüman olan *Çengi* müziğinde kullanmasını gözardı etmemek gerekir. *Çeng* ilk örnekleri Mısır, İran ve Mezopotamya'da görülen bir “kucak arpi” dir . *Çeng* için standart bir boydan sözedilmemekle birlikte başlıca iki boyu olduğu söylenebilir. Birincisi kapalı alanlarda kullanılan ve olarak çalınan “kucak çengi”, ikincisi ise daha büyük olan ve ayakta çalınan “açık hava çengi”dir. *Çeng* özel ses rengini gövdesini kaplayan deri yüzeye borçludur. “Divan şiirinde bir mazmun olan ve sevgilinin cefasıyla beli bükülmüş aşığı simgeleyen Osmanlı *Çeng* inin atası İran *Çengidir.*”<sup>79</sup> Osmanlı minyatürlerinin hemen hemen birçoğunda yer alan *çeng* eğlence ve müzik sahnelerinin yanısıra bilginlerin ve şairlerin toplantılarında resmedilmiştir. XVII. yüzyılın sonlarına kadar kullanıldığı bilinen bu enstrüman

<sup>78</sup> 20.10.2014 tarihinde Hasan UÇARSU ile yapılan söyleşiden.

<sup>79</sup> <http://www.turkishmusicportal.org>

gerek yapımı gerekse çalması ve akort edilmesinde yaşanan güçlükler sebebiyle, ayrıca tambur, ud ve santur gibi telli çalgıların ön plana çıkmasıyla kullanımı azalmış ve yok olmuştur.

Hasan Uçarsu'nun Türk çağdaş müziğinde ilk kez *Çengi* kullanması ise Arp sanatçısı Şirin Pancaroğlu ile yaklaşık 1999'dan beri sürdürdükleri müzikal işbirliğine dayanır. Bu açıdan değerlendirildiğinde Türkiye'de besteci-yorumcu ilişkisinde Uçarsu ve Pancaroğlu birlikteliği özellikle uzun soluklu olması ve verimliliği bakımından çağdaş müziğimiz adına büyük katkısı olmuş bir durumdur. Yaklaşık 15 yıldır birlikte sürdürdükleri verimli çalışmaları birçok proje ve esere kaynak olmuştur. 1999 yılında bestecinin solo arp için yazdığı *Mavi Ay Gri, Sarı Gece Duvar* adlı eserinin ardından, oda müziği için yazılmış *Eski İstanbul'un Arka Sokaklarında, Sürüklenenler ve Issız Çocuklar* adlı eserleri bu üretken birlikteliğin ürünlerinden birkaçıdır. Hasan Uçarsu'nun bu eserleri gerek Çağdaş Türk Müziği gerekse Arp literatürü açısından büyük önem taşımaktadır.

Besteci 2007-2008 yıllarında Şirin Pancaroğlu'nun önerisiyle ve Tekfen Kültür ve Sanat Vakfı siparişi olarak *Davetsiz Misafirler* adlı eserini besteler. Eser Arp, Çeng ve Orkestra için bestelenmiş bir konçertodur. Tek bir solistin iki farklı enstrümanı aynı eser içinde çalıyor olması açısından da bir ilk özelliği taşımaktadır. İlk seslendirilişi Şirin Pancaroğlu solistliğinde ve Saim Akçıl yönetiminde Tekfen Filarmoni Orkestrası tarafından 2008 yılında 36. Uluslararası İstanbul Müzik Festivali'nde yapılmıştır. Şirin Pancaroğlu bu konserde İzmir'li çalgı yapımcısı Levent Güleç'in ürettiği *Çeng* ile çalmıştır.

Ülkemizde *Çeng*, Organolog ve Kemeçe Sanatçısı Fikret Karakaya'nın kurucusu olduğu *Bezmara* topluluğu tarafından da kullanılmaktadır. Topluluk XVI. Ve XVII. Yüzyıl Osmanlı Müziği eserlerini o dönemin enstrümanları ile seslendirmektedir.

Hasan Uçarsu *Davetsiz Misafirler* adlı eserinde *Çeng* partisini enstrümana ait geleneksel müziklerin alıntılanmasıyla oluşturulsa da, besteci uygulama sırasında geleneksel biçimde varolandan farklı olarak her gelişte aynı müziği tekrarlamaz,

farklı bir müzikten alıntı yapar. Uçarsu bu eserinde geçmişten günümüze taşıdığı bu enstrümanı orkestra ve arp ile kullanırken bugüne ait bir farklılık yaratmaya çalışmış hem de orkestra ile birlikte kullanırken *Çeng*'i kendi zamanının tekilliğinden uzaklaştırmıştır:

“Çengin kullanımı, daha çok alıntılanan müziklerin tekrar edilmesi, süslenmesi, küçük çeşitlemelerle zenginleştirilmesi biçiminde özetlenebilir. Bu sırada, eşlik eden orkestra, alıntılanan bu müzikler üstüne kendi perspektifinden parantezler açarak yorumlar yapar, çengin sunduğu fikirlere farklı açılardan bakar. Orkestranın ısrarlı yorumları, bu bölümlerde, çengin kendi halinde düşüncelere dalmış huzurlu doğasını bozar. Böylesi anlarda, orkestranın varlığı ve yaptığı yorumlarla çengin huzur ve sükunetli müziği, her zaman sorgulayan ve alttan alta rahatsız eden bir huzursuzluk durumuyla birlikte varolur. Mutlak, yalıtık, geçmişte kalan, unutulmuş bir huzuru eski içeriğiyle yaşamak mümkün değildir.”<sup>80</sup>

Farklı müziklerden gelen enstrümanları birarada kullanımdaki kendine özgü yaklaşımı ve müzik dışı referansları ve olguları hassasiyetle kullanması, geleneksel ve çağdaş öğeleri eserlerinde ince bir ustalıkla işlemesi bestecinin müzik dilini oluşturan önemli dayanak noktalarıdır. Hasan Uçarsu üretken kimliği, disiplinli ve verimli çalışmaları sayesinde Türk çağdaş müziği repertuarını zenginleştiren eserler bestelemeye devam etmektedir.

### 3.3. Hasan Uçarsu'nun Flütlü Yapıtları

#### *Monolog (1994)*

1994 yılında flüt, klarinet, keman, viyolonsel, piyano ve vurma çalgılar için yazılan bu eserin ilk seslendirilmesi Curtis Müzik Enstitüsü Oda Müziği Topluluğu tarafından Philadelphia'da 19.02.1995 tarihinde Curtis Müzik Enstitüsü Konser Salonu'nda yapılmıştır.

Besteci alıntı tekniğini ilk olarak kullandığı bu eserini Amerika'ya gittiği yıl tamamlamıştır. Bu eserinde Johann Sebastian Bach'ın *Mi Bemol Minör Prelüd* adlı eserinin bir bölümünü alıntı olarak kullanmıştır. Besteci bu eserinde alıntıyı diğer alıntı kullandığı eserlerinde olduğu gibi müzikal ve teknik bir entegrasyon içinde değil, aniden ortaya çıkan ve aniden kaybolan bir şekilde kullanmıştır. Alıntının form

<sup>80</sup> Ersin ANTEP (2008), *Andante*, 34, Haziran-Temmuz: 70.

açısından geldiği yer itibari ile müziğe önemli bir işlev kazandırdığını vurgulayan besteci yapıtını şöyle anlatır:

“...Burada tamamen yapısal bir alıntı kullanmıştır. Bu alıntıda besteci kendisince psikolojik bir etkisi olduğunu söylemiştir. Ancak müziğe entegre olmuş bir alıntı değildir. Uçarsu yazdığı bu müziğin tam o noktasında bir kontrast olması gerektiğini hissetmiş ve Bach’ın Mi Bemol Minör Prelüd’ü o büyük kontrastı yapısal olarak sağlamıştır. Müziğin kendi içerisinde çok büyük kontrastlar bulunmadığı için bir anda Mi Bemol Minör Prelüd büyük bir çatlama yapmış, yeni bir kırılma noktası oluşturmuş ve müzik kendisine bir fişkırma noktası bulmuştur. Yapısal bir nedendir ama burada aynı zamanda psikolojik bir etki de vardır. Mi Bemol Minör Prelüd Uçarsu için çok özel anlamları olan saf bir müziktir...”<sup>81</sup>

Besteci aynı zamanda bu eserinde bazı mikrotonal unsurlar kullanmış ve bu malzemeleri özel notasyon işaretleriyle göstermiştir.

### ***Bosna Ormanlarından Rüzgarlar (1996)***

Uçarsu 1995 yılında yazmaya başlayıp 1996 yılında tamamladığı yapıtını Nefesli Çalgılar beşlisi için bestelemiştir. Eserin ilk seslendirilişi Hasan Uçarsu şefliğinde Curtis Müzik Enstitüsü Tahta Üflemeli Çalgılar Beşlisi tarafından Curtis Müzik Enstitüsü Konser Salonu’nda gerçekleştirilmiştir. Besteci bu yapıtını o dönemde Bosna’da gerçekleşen katliamlara karşı duyulan tepkiyle bestelemiştir. Eser oldukça klasik bir oda müziği grubu için yazılmış, daha önceki oda müziği eserlerinde rastlanan karma çalgılarla yaratılması amaçlanan renk arayışı ve yenilikçi çalgı kullanımına bu yapıtta rastlanmamaktadır. Itri’nin *Tekbir*’inin alıntı olarak kullanıldığı bu eseri besteci biçimsel olarak şöyle açıklar:

“...Biçimsel açıdan “kemer biçimi” olarak adlandırılan simetrik yapı bu eserde özgür bir anlayış içinde kullanılmıştır. Müzik tepe noktasına ulaştıktan sonra, o ana dek geçtiği yolu bu kez daha kısaltılmış olarak geriye doğru izler ve başlangıçtaki Fa sesine döner...”<sup>82</sup>

Ayrıca bu yapıtının bestecinin müzik yolunda ayrı bir önemi vardır:

“...*Bosna Ormanlarından Rüzgarlar*’ın bestecinin yaratıcılığındaki diğer bir önemi ise, uzun süre atonal-modal içerikli bir müzik dilinin izini sürdükten

<sup>81</sup> Gonca ÇELİKER, (2006), **Hasan Uçarsu’nun Yaratıcılığı ve Yapıtları**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, KÜ. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kocaeli.

<sup>82</sup> Üç Çağdaş Besteci “**Mehmet Nemutlu, Hasan Uçarsu, Özkan Manav**” cd kitapçığı, Kalan Müzik

sonra, klasik yöntemler dışında bazı teknikler kullanarak, belli tonal merkezler oluşturma düşüncesinin dışlaştığı ilk eser olmasıdır...”<sup>83</sup>

### ***Sürüklenenler***

Uçarsu flüt, viyola ve arp için bestelediği bu yapıtını 2004 yılında yazmıştır. Eser arp sanatçısı Şirin Pancaroğlu için İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı tarafından besteciye ısmarlanmıştır. Yapıtın ilk seslendirilişi Şirin Pancaroğlu (Arp), Tatjana Masurenko (Viyola) ve Kornelia Brandkamp (Flüt) tarafından 12.01.2005 tarihinde İş Sanat Konser Salonu’nda yapılmıştır.

“Eserin adı, eserin müzik dışı çıkış noktası hakkında dolaylı da olsa bir fikir vermektedir. İnsan topluluklarının nesiller boyunca yaşadıkları, kök saldıkları topraklardan çoğu kez isteksiz, arzusuz ve zaman zaman da zorla ayrılmaları, tüm geçmişlerini bir daha kolay kolay geri dönemeyecekleri bir biçimde arkalarında bırakıp yeni yaşamlarını silbaştan kurmak zorunda oldukları başka yerlere sürüklenmeleri tarih boyunca ve günümüzde sıkça rastlanılan bir olgudur. Eserin bestelendiği 2004 tarihinden bu güne dek özellikle çevremizde bu durum giderek daha da sık yaşanmaya başlamıştır. Sözkonusu olayların oluşturduğu şiddet, korku, yıkım, tedirginlik, belirsizlik, uyumsuzluk, acı, arada kalmışlık gibi psikolojik durumlar eserin müzik dışı kaynaklarını oluşturmaktadır. İnsanoğlu, zaman zaman anımsanan geçmişteki huzurlu ve asude anılarda ya da kim bilir belirsiz bir gelecekte yeniden ulaşılabilceği düşünülen mutlu günlerin umutlarıyla yaşanmakta olan acıları ve olumsuzlukları bir biçimde sağaltarak en olumsuz şartlarda bile, umudunu yitirmeyip yaşama sıkı sıkıya bağlanmanın yollarını bulmaktadır. Bu iki zıt psikolojik durumun eşzamanlı diyalektik ilişkisi eserin müzik yapısında da kendini belli eder.”<sup>84</sup>

Uçarsu bu eserinde *taksim* benzeri bir uzun hava, Ege’nin iki yakasına ait ortak bir müzik olan *Rebetika* müziğine ait bir *rebet* melodisini Coda da kullanmıştır. Ana teması hüznün olan bu müzik mübadele yıllarını anlatır. Uçarsu’nun orjinal bir rebet şarkısından aldığı ve deforme ederek kullandığı bu bölümde viyola ana temayı çalarken arp *ostinato* benzeri bir eşlik yapar, flütte ise gölge benzeri farklı tondan gelen bir kontrmelodi gelir. Besteci bu alıntıyı şöyle ifade eder:

“(…)Onların yaşadığı tüm acılardan ve teselli arayışlarından bizlere arta kalan yalnızca bu insanların, önceki yaşamlarında üretip/paylaşıp beraberlerinde götürdükleri ve yeni şartlarda yeniden biçimlendirdikleri ya da tamamen yeni baştan ürettikleri şarkılarıdır. Eser, bitiş bölmesinde böylesi bir sessel arta kalanı bünyesine katarak, doğrudan bu insanlar tarafından üretilmiş, onunla yaşanmış, teselli bulunmuş bir ezgiyi alıntılararak son bulur.”<sup>85</sup>

<sup>83</sup> Üç Çağdaş Besteci “Mehmet Nemutlu, Hasan Uçarsu, Özkan Manav” cd kitapçığı, Kalan Müzik

<sup>84</sup> **Bir Besteci, Bir Yorumcu Retrospektif Konseri Program Notları**, CRR Konser Salonu, 24.05.2010

<sup>85</sup> A.g.k.



### *İssiz Çocuklar*

Son yıllarda bestecinin yapıtlarında önemli bir yer tutan İstanbul şehri, bu eserde şehrin önemli bir sorunu olan sokak çocuklarıyla karşımıza çıkmaktadır. Eser İstanbul 2010 Avrupa Kültür Başkenti Ajansı'nın desteğiyle Arp Sanatı Derneği'nin gerçekleştirdiği İstanbul ve Arp projesi çerçevesinde flüt ve arp için bestelenmiştir. Eserin ilk seslendirilişi Halit Turgay (flüt) ve Şirin Pancaroğlu (Arp) tarafından 19 Aralık 2010 tarihinde Cemal Reşit Rey Konser Salonu'nda gerçekleşmiştir. Sokak Çocuklarıyla ilgili olan bu eser flüt için birçok farklı teknik içerir. Besteci bu eserinde sokak çocuklarının psikolojik durumlarını yansıtmak istemiştir. Cemal Reşit Rey konser salonunda yapılan konserin program notlarında besteci eserini şu sözlerle ifade eder:

“Zaman zaman tinerci çocuklar, dilenci çocuklar gibi farklı nitelendirmelerle de anılan sokak çocukları, özellikle İstanbul'a yönelen genelleyici bakışların arkasında bir köşede kalmış olsa da, İstanbul'un günümüzdeki en hakiki durumlarından biridir. Kimdir bu çocuklar, ne hissederler, ne düşünürler, nasıl bir iç dünyaları ve iç sesleri vardır? Bunları belki bilmemiz mümkün değildir ama bu çocukların genellikle ailelerinden koptuğunu; aileleriyle birlikte olanların bile aslında yersiz yurtsuz olduğunu, maddi manevi türlü sıkıntıyla iç içe yaşadıklarını söyleyebiliriz. Yaşamla kalıcı ilk deneyimlerin ve ilişkilerin kurulup geliştirildiği çocukluk çağlarında bu denli büyük bir yaşam savaşı ve mücadelesinin ağırlığı altında, taşıyabileceklerinden, katlanabileceklerinden çok daha fazla sorunla karşılaşılıyor olmanın bu çocuklarda yarattığı yoğun olumsuzluk ve travmaların onların ruhsal dünyalarında karmaşık yankılar oluşturduğunu, onulmaz yaralar açtığını tahmin edebiliriz.”<sup>86</sup>

Besteci enstrümancılarının müziğin duygusunu hissedebilmeleri, çalınacak pasajın karakterini anlayabilmeleri ve sokak çocukların yaşadıklarını aktarabilmeleri için çeşitli terimler kullanmıştır. İfade edilmesi istenen duygular *Intenso* (şiddetli,yoğun), *Lacrimoso* (ağlamaklı), *Semplice Grazioso* (oldukça basit), *Sospirando* (İç çekiş), *Sereno Pensiero* (temizle, düşünme), *Lamento* (ağıt) gibi kelimelerle çalıcıya yol gösterir bir nitelikte nota üzerinde yer almaktadır.

“Beklenmedik ruhsal sıçrayışlar, çalkantılar... Zaman zaman ümitsiz hiç bitmeyecekmişçesine kayıtsız bekleyişler, amaçsız boşluklar; zaman zaman yoğun duygusal gerilimler, hırçın çıkışlar... Bazen kendini bırakmış, teslim olmuş bir boynu büküklük; bazen de sonsuz bir direnç ve isyan ...

<sup>86</sup> **Bir Besteci, Bir Yorumcu Retrospektif Konseri Program Notları**, CRR Konser Salonu, 24.05.2010

“Yoksunluklar, arzular, umutlar ve belki de en önemlisi büyük bir boşluk ve ıssızlık...”<sup>87</sup>

Besteci bu yapıtında flüt partisini iki ayrı dizekte yazmıştır. Birinci dizek ses kaydirmalarının nasıl yapılacağını gösterirken ikinci dizekte ise duyulması gereken seslerin hangileri olduğunu görmektedir.

### Örnek 3.3.1

The image shows a musical score for flute. It consists of two staves. The top staff is labeled 'çalım yöntemi playing technique' and the bottom staff is labeled 'Flute duyuluş sounding'. The score includes notes, rests, and a triplet of eighth notes in the second measure of the second staff. There are also some annotations above the top staff, including a dashed line and circles.

### El Emeği

Besteci bu yapıtını flüt, obua, keman, viyolonsel, perküsyon ve piyano için, yazmıştır. Eser besteciye Berlin Filarmoni Orkestrası üyeleri tarafından kurulan bir oda müziği topluluğu olan *Ensemble Mediterran* isimli topluluk tarafından ısmarlanmıştır. Topluluğun 10. yıl etkinlikleri adına ısmarlanan bu eserin ilk seslendirilişi *Ensemble Mediterran* tarafından Berlin Filarmoni Oda Müziği Salonu’nda 08. 10. 2012 tarihinde gerçekleştirilmiştir. Günümüzde herşeyin bir standart altında toplanması birbirinin aynısı tek bir tip haline gelmesi, fabrikasyon bir üretimin el emeğinin inceliklerini köreltmesi fikrini işleyen eseri besteci şöyle ifade eder:

“Eser, adının da desteğiyle el emeğiyle üretimin değerine farkındalık oluşturmak amacındadır. El üretimi yaratıcısının insani, anlık dokunuşları ve izlerini taşımakla biricik, tek ve ayırt edici özellikleri olan bir nesne olarak oldukça özel bir insani değer içerir. Şüphesiz ki eserin adıyla vurgulanan bu durum, endüstri üretimi/sanatları olarak da nitelendirebileceğimiz herkes tarafından bilinen bazı temel biçimler ve yapıların sürekli mükemmel bir biçimde tekrarlanıp yeniden üretildiği, basmakalıp, seri üretime de eleştirel bir yaklaşım içerir. El emeği

<sup>87</sup> **Bir Besteci, Bir Yorumcu Retrospektif Konseri Program Notları**, CRR Konser Salonu, 24.05.2010

üretimini insani doğasından kaynaklanan bazı eksiklikleri, ana yapıyı etkilemeyen kusurları olabilir. Fakat tüm bu kusurlar, küçük farklılıklar onu diğerlerinden ayıran, özel bir anlam verip standartlaşmasını önleyen özellikleridir. Bu özel özellikler yaratıcısının ruhunu, dokunuşlarını, izlerini aktarır görünür, duyulur, algılanır kılan öğeler olarak basmakalıp ve sıradanlığın ötesine geçip ona gerçek anlamda sıcak, içten, insani bir doğa kazandırır.”<sup>88</sup>

Eserde bestecinin deyişiyile daha çok müzikal kaygılarla oluşturulmuş, eserin sonuna kadar bilmedikçe çok da anlaşılmayan bir zeybek ritmi kullanılmıştır. Bu ritm esasında eserin bütününde altan alta bir nabız gibi eseri takip eder:

“Bu eserde yukarıda sözü edilen tartışmanın izlenimleri sesler dünyasında zaman zaman akort dışı ve gıcırdayan sesler kullanarak ya da farklı zamanlara yerleşen ritimler gibi müzik terimleriyle yansıtılmaya çalışılmıştır. Eser sinyal işlevindeki kısa bir ritm kalıbı ve onun çevresinde örülen hızlı kromatik figürler üstüne kuruludur. Süreç boyunca bu kromatik figürler ve ritm kalıbı kademe kademe açılır ve dönüşür. Eserin son bölümünde tüm bu materyalin içsel sesi bestecinin kendi bestelediği bir zeybek ezgisi olarak önceki kromatik figürleri ve ritm kalıplarını da kuşatarak müziği sona erdirir.”<sup>89</sup>

### 3.4. Flüt ve Piyano İçin “...Zamansal Çelişkiler Kenti, İstanbul...”un Form

#### Analizi

Besteci “...zamansal çelişkiler kenti, İstanbul...” adlı eserini Münih’te gerçekleşecek olan *Orient Ekspres’in İzinde* başlıklı bir konser için 2003 yılı eylül ayında bestelemiştir. Sipariş üzerine bestelediği bu eser çeşitli sebeplerle adı geçen konserde seslendirilememiştir. Eser ilk kez aynı yıl içinde düzenlenen I.İstanbul Akdeniz Çağdaş Müzik Günleri kapsamında Elif Yurdakul (flüt) ve Metin Ülkü (piyano) tarafından 12. 11. 2003 tarihinde İtalyan Kültür Merkezi salonunda seslendirilmiştir. Eser özel bir coğrafi ve tarihsel konuma sahip bu şehrin yüzyıllardır süregelen kültürel zenginliğini yansıtması açısından büyük önem arzeder. Besteci İstanbul’dan bir sanatçı olarak çok etkilenmiştir ve kendisinin repertuvarında İstanbul temalı bir çok eser bulunmaktadır. Hasan Uçarsu eseri şu cümlelerle tanımlar:

<sup>88</sup> Bestecinin arşivinden program notları

<sup>89</sup> Bestecinin arşivinden program notları

“(...) İstanbul’un kozmopolit müzikokültürel yapısı doğu/batı gibi farklı müzik kültürleri yan yana ve üst üste getirilerek eserde yaşatılmaya çalışılmıştır. Flüt özellikle ağır bölümlerde doğuya ait seslerin temsili bir taşıyıcısı olarak daha çok saba, hüzzam makamı karakterinde sesler ve izlenimler etrafında dolaşırken piyano başlangıçta bu seslerin yankıları, gölgeleri ve kırılmalarının bir uzantısını sunar. Eserde bir yandan modernleşen, karmaşıklaşan, öte yandan geçmişten getirdiği değerlerini de köşe bucağında saklayıp yaşatmaya çalışan, çelişkiler içinde ama kesinlikle değişmek isteyen kentin dinamik ruhu yansıtılır. Müziğin akışı ve yoğunlaşmasıyla birlikte ritimleri ve motifleriyle alttan alta içkin bir biçimde hissettirilen Seyyan Hanım’ın söylediği 1930’ların çok meşhur Çalığışu tangosunun çalgısal giriş müziği batıya ait seslerin, kültürün ve müziğin temsilcisi olarak piyanoda dışlaştırılarak bir ölçüde stilize bir biçimde olsa bile bir anda müziğe egemen olur. Bu andan itibaren müzik bu iki çalgının farklı sesleri, kültürleri ve farklı müzikleri bir arada fakat bir uyum içinde sürdürmesiyle ilerler ve son bulur. (...)”<sup>90</sup>

Flüt ve piyano iki farklı kültürü, Doğu’yu ve Batı’yı yansıtacak şekilde kurulmuştur. Flüt özellikle eserin ağır bölümlerinde Doğu’yu temsil ederken, flütün ney gibi duyulması istenmiştir. Piyano ise başlangıçta flüt partisinin bir yansıması ve tekrarı şeklinde olsa da eserin ilerleyen bölümlerinde bir Batı enstrümanı olarak modernleşen bir İstanbul gibi flütten zıt bir karaktere bürünecektir. Eserin tamamında 2/4’lük, 3/4’lük ve 4/4’lük sürekli değişen ölçü kalıpları görülmektedir.

Eserde müziğin ana malzemesi *Saba* dörtlüsüdür. İlk ölçüde *re* sesi duyulmayan bir *saba* dörtlüsü kullanılmıştır. Bu doğu müziğine ait olan malzeme genelde eserin bütününde karşımıza çıkmaktadır. Eser ilk ölçüde *re* sesi olmayan bir *saba* dörtlüsü ile başlar ardından ikinci ölçüde piyano *mi bemol* üzerine kurulmuş bir *saba* dörtlüsü ile devam eder. 7. ve 8 ölçülerde yine *saba* dörtlüsünün farklı kullanımlarını görürüz. 7. ölçüde piyanonun sol elinde *saba* dörtlüsü inici bir kullanımla karşımıza çıkar (*mi, re bekar, do diyez, do bekar*). 8. ölçüde ise flütte iki yarım bir tam aralıktan oluşan çıkıcı olarak duyulan *saba* dörtlüsünün ayna şeklinde kullanımıdır (*re diyez, mi, fa, sol*). Ayrıca 8. ölçüde piyano partisinin sol elinde *fa diyezi* olmayan *mi sabası*yla karşılaşıyoruz.

<sup>90</sup> Bestecinin kendi partiyonu üzerindeki açıklama notlarından alınmıştır.

## Örnek 3.4.1

Eser ilk ölçüde *auftakt* ile başlar. Flüt ve piyanoda karşılıklı olarak yazılmış triller ve otuziki liklerden oluşan dalgalanmalarda flütün birinci oktavındaki pes sesler kullanılmış, bu seslerle girişte yaratılmak istenen gizemli ve mistik hava desteklenmiştir. Bu dalgalanmalar sayesinde flütte bir Doğu müziği enstrümanı olan ney etkisi yaratılmak istenmiştir. Bu etki 14. ölçüde flütün ikinci oktavdan gelen temasına dek devam eder. Flüt partisi 13. ölçünün sonunda *do* sesinden *si bemole* uzayan kromatik bir çıkışla ikinci oktava bağlanır. Eserin bu bölümüne kadar gerek piyano partisinde gerekse flüt partisinde çeşitli aktarımlarla kurgulanmış *saba* dizilerine rastlanır. 14. ölçüden itibaren müziğin yavaş yavaş genişlediği, flüt solo niteliği taşıyan bir temayla devam ederken, piyanonun flütün gölgesi olmaktan vazgeçtiği bir bölüme geçildiği görülür. 17. ölçüde *fa diyez (sol bemol)* üzerine kurulmuş *sol diyezi* olmayan bir *saba* dizisiyle karşılaşırız. Aynı ölçüde piyano partisinin sağ elinde inici bir *saba* dizisi yer aldığını görmekteyiz.

### Örnek 3.4.2

17. ölçüden 34. ölçüye kadar olan bölüm *saba* makamının çeşitli kurgulanmalarıyla devam eder. 34. ölçüden itibaren *stringendo* ile başlayan ritimlerdeki ve tempodaki sıkışma 38. ölçüdeki *accelerando* ile desteklenerek 40. ölçüde tempo biraz daha hızlanır. 40. ölçüde flütte ve piyanoda duyulan ünison notalarla eserin zirvesini oluşturur. 34. ölçüde başlayan *crescendo* 40. ölçüye geldiğimizde *fff* nüansıyla büyük bir patlama yaratmaktadır.

### Örnek 3.4.3

Piyano ve flütte otuzikilik notalardan oluşan bazen ünison bazen birbirini takip eden motifler görülmektedir. Bu motiflerde içiçe geçmiş *saba makamı* sesleri duyulmaktadır. 40. ölçüden 43. ölçüye dek süren bu bölüm 43. ölçüde müziğin tamamen değişecek olan karakteri için bir geçiş görevi görmektedir.

## Örnek 3.4.4

The image displays a musical score for Example 3.4.4, consisting of two systems of music. The first system begins at measure 40 and the second at measure 42. The score is written for a flute and piano. The flute part is marked with a forte (ff) dynamic and includes a 'uguuuu' marking above the first measure. The piano part is also marked with a forte (ff) dynamic. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and chromatic lines. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The score is presented in a standard musical notation format with a treble clef for the flute and a grand staff (treble and bass clefs) for the piano.

43. ölçüyle birlikte tamamen değişen yapı flütle genelde tiz seslerin *staccato* tekniği ile duyurulduğu bambaşka bir karaktere bürünecektir. Flütle yazılan *staccato* pasajların çok sert, keskin ve *fff* nüansı kaybetmeden yapılması karakterin özelliklerini yansıtması açısından büyük önem arzeder. Ayrıca kullanılan geniş aralıkların entonasyon açısından doğru duyurulması da önemlidir. Bu bölümde piyano sağ elde yaptığı bağlı olarak çalınan kromatik yapıdaki *ostinato* figürlerle, hem flüte büyük bir doku oluşturmakta hem de flütün *staccato* sesleri karşısında tamamen zıt bir karakteri temsil etmektedir. Flüt ve piyano eserin bu bölümünde modernleşen İstanbul'un giderek karmaşıklaşan hayatında, bir yanda değişen ve hızlanan bir kent diğer yanda geçmişin değerlerinden kopmak istemeyen kentin çelişmesini yansıtmaktadır.

Uçarsu'nun ilk olarak 1994 yılında *Monolog* eserinde kullandığı alıntı tekniğine bu eserde de yer verdiğini görürüz. 51. ölçüden itibaren piyanoda

çarpmalarla birlikte kullanılan inici gamlarda *Çalkuşu Tangosu*'nun nakarat bölümünü alıntı olarak kullanmıştır. Tango zamanının önemli sanatçılarından Seyyan Hanım tarafından seslendirilmektedir.

### Örnek 3.4.5

Bu bölümü besteci şu sözlerle ifade eder;

“(...) Burada tango 1930’ların Türkiye’sinin batılılaşma ruhunu temsil eden bir renk. Tangoyu zamanında seslendiren Seyyan Hanım’da başlı başına önemli bir karakterdir. Modal bir rengin içinde tonal bir tango gelmesinin en önemli özelliği eserin o noktadan itibaren giderek kırılmasına işaret eder. Bir tarafta piyano ısrarla bu tangoyu çalar ama flüt hala sabalarda, hüzzamlarda gezinir.(...)”<sup>91</sup>

<sup>91</sup> Gülşah YUVARLAK (2008). **Çağdaş Türk Bestecilerinin Flüt Repertuarı ve Çağdaş Türk Flütistler**, Yüksek Lisans Tezi, KÜ. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kocaeli.



54. ölçüyle birlikte flüt ve piyanodaki ritmik yapı tamamen yer değiştirir. *Staccato* figürler piyanoya geçmiş, piyanodaki *ostinato* figürler 54. ölçünün üçüncü zamanında flüte devredilmiştir. Bunun yanı sıra 54. 55. ve 56. ölçüde piyano partisinde karşılaştığımız *fff* nüansında duyulan otuzikilik figür efekt olarak karşımıza çıkmaktadır.

### Örnek 3.4.6

The musical score for Example 3.4.6 consists of three measures (54, 55, and 56) for flute and piano. Measure 54 shows a staccato flute line and a staccato piano bass line. Measure 55 continues the flute melody and piano accompaniment. Measure 56 features a forte (fff) piano accompaniment with a specific rhythmic figure.

65. ölçüde geldiğimizde piyano partisinin sağ elinde tango ritmini çok daha açık bir şekilde duyarız. Sağ elde *la minor* tonundan duyurulan tango, sol elde *la bemol minor* tonundan gelmektedir. Flüt ise 65. ölçüden itibaren *saba makamı* seslerinin kullanıldığı *ostinato* figürlere geri dönmektedir. Besteci piyanoda tangoyu flütte ise *saba* seslerini aynı anda kullanarak eserin karakterini oluşturan çelişkiyi güçlü bir şekilde yansıtmıştır.

### Örnek 3.4.7

The musical score for Example 3.4.7 consists of three measures (65, 66, and 67) for flute and piano. Measure 65 shows a flute melody and a forte (ff) piano accompaniment. Measure 66 continues the flute melody and piano accompaniment. Measure 67 features a piano accompaniment with a specific rhythmic figure.

69. ölçüde sağ elde tango teması tekrar duyulurken, sol elde *re bemol minör* tonunda gelen tango ritmi eşlik etmektedir. 72. ölçüde tempo ağırlaşır. Flütte yine *saba* makamı etkisinde olan ve flütün 14. ölçüsüyle benzerlikler taşıyan bir temayla karşılaşırız. Bu bölüm yavaş yavaş eserin baştaki atmosfere geri döneceğinin bir işareti olarak ifade edilebilir. Aynı ölçüde piyanonun sol elinde yeniden duyulan tango ritmi *fa diyez* üzeri *saba makamı* seslerinden oluşmaktadır. Piyanodaki bu hareket *ritardando*nun başladığı 78. ölçüye dek devam eder.

### Örnek 3.4.8

79. ölçüden itibaren flütte eserin 17. ölçüsündeki flüt solosuna öykümler, ritm ve tema benzerlikleri görülür ve 90. ölçüde gelen *Coda* ya dek devam eder. Flüt tekrar ney karakterine geri dönmeye başlamıştır.

### Örnek 3.4.9

90. ölçüde tempo yeniden yavaşlayarak eserin *coda* bölümü başlar. (*Largo appassionato*) Bu bölümde piyanoda son bir kez tango temasının duyulduğu görülür. Buna karşılık yeniden ney karakterine bürünen flüt partisi tamamen *saba* dizisi seslerinden oluşmaktadır.

### Örnek 3.4.10

The musical score for Example 3.4.10 shows two staves: Flute (Fl.) and Piano (Pno.). The tempo is marked *largo appassionato* with a quarter note equal to 48. The flute part begins at measure 90 with a *pp* dynamic and features a melodic line with a long slur. The piano part also begins at measure 90 with a *mp* dynamic and features a rhythmic pattern with triplets. The piano part includes a tango-like rhythmic motif.

97. ölçüde flüt ve piyano ünison olarak aynı motifi duyururlar. Eser giderek sakinleşerek 102. ölçüde ilk ölçüdeki gibi *auftakt* ile başlayıp flütün temayı duyurmasının ardından sona erer.

### Örnek 3.4.11

The musical score for Example 3.4.11 shows two staves: Flute (Fl.) and Piano (Pno.). The flute part begins at measure 102 with a *3* dynamic and features a melodic line with a long slur and a triplet. The piano part also begins at measure 102 and features a rhythmic pattern with triplets. The piano part includes a tango-like rhythmic motif.

### 3.5. İncelenen Eserde Uygulanabilecek Teknik Çalışma Yöntemleri

Ağır bir tempoda *pp* nüansında başlayan eserin giriş bölümünde yer alan uzun seslerde bestecinin isteği doğrultusunda daha makamsal bir tını yakalamaya gayret edilmelidir. Bu bölümde eserin hikayesinde yer alan flütün yansıttığı karakter doğru anlaşılmalı ve buna uygun bir ses rengi bulmaya özen gösterilmelidir. Yapıt girişteki karaktere benzeyen bir pasajla son bulmaktadır. Burada da aynı şekilde tonda buğulu bir renk arayışına girilmelidir. Bu seslerde bulunması gereken tını eserin genel yapısı açısından büyük önem arzeder. Çünkü besteci Doğu ve Batı kültürünü hem yanyana hem üstüste getirerek ifade etmeye çalışmış, bu bölümde flütün tamamen Doğu'ya ait bir tını yaratmasını istemiştir. Bu tınıyı yaratabilmek için dudak pozisyonumuzu daha serbest bırakarak bestecinin istediği daha hava sesi içeren bir ton elde edilebilir.

Giriş bölümünde yer alan trillerin sürekliliğine dikkat edilmeli ve bu triller mutlaka tek tek ele alınarak çalışılmalıdır. Bunun için *Jules Demersseman Cinquante Etudes Melodiques Op.4* adlı kitabın 42 numaralı etüdü tril çalışması için önerilebilir (bkz. Örnek 3.5.1).

#### Örnek 3.5.1

Eserin bütününde yer alan otuzikilik pasajlar mutlaka gruplara ayırarak ve dilli çalışılmalıdır. Değişik ritmlerle ve metronomla önce ağır bir tempoda oturtulmalı daha sonra giderek olması gereken tempoya doğru hızlandırılmalıdır. Bu çalışmalara örnek olarak *Marcel Moyse Ecole De L'articulation* kitabından 8. sayfadaki 18 numaralı egzersiz gösterilebilir. Bu egzersiz pasajdaki notalar baz alınarak yapılmalıdır. Aynı egzersiz ritmler yer değiştirilerek de yapılmalıdır. Farklı ritm gruplarıyla çalışma çeşitlendirilebilir. Pasajı bütün notaların akıcı bir şekilde ve net olarak duyulduğu bir çalış elde etmek hedef olmalıdır (bkz. Örnek 3.5.2).

### Örnek 3.5.2

№: 19

43. ölçüden başlayan ve 50. ölçüye dek devam eden onaltılık pasajlar *Peter Lucas Graff Check-up 20 Basic Studies* adlı kitabın 33. sayfasındaki 13 numaralı egzersizler önerilebilir (bkz. Örnek 3.5.3).

### Örnek 3.5.3

The musical score for Örnek 3.5.3 consists of five staves, labeled b, c, d, e, and f. Each staff contains a series of rhythmic patterns, primarily eighth and sixteenth notes, with various accidentals (sharps, flats, and naturals) and slurs. The patterns are complex and repetitive, designed for technical practice.

50. ölçüde başlayan ve devamında gelen benzer büyük aralıklar için *Peter Lucas Graff Basic Studies* adlı kitabın 32. sayfasında yer alan 13a numaralı egzersiz önerilebilir (bkz. Örnek 3.5.4).

### Örnek 3.5.4

The musical score for Örnek 3.5.4 consists of two staves, labeled a. The tempo is marked as  $\text{♩} = 72 - 92$ . The score features complex rhythmic patterns with slurs and accents, designed for technical practice.

1-88-100 ve 102 numaralı ölçülerde gelen pasajlarda *portato* dil çalışması yapılmalıdır. Bu çalışma için *Peter Lucas Graff Check-up 20 Basic Studies* adlı kitapta 36. Sayfadaki 15 a numaralı çalışma faydalı olacaktır. (bkz. 3.5.5).

### Örnek 3.5.5

ca. 40  
Portato

a

2.x 8va

2.x 8va

#### 4. SONUÇ

Bu çalışmada İlhan Usmanbaş'ın "FL.75" ve Hasan Uçarsu'nun "Zamansal Çelişkiler kenti İstanbul" adlı yapıtları incelenmiş ve form analizleri yapılmıştır. Bestecilerin yaşamları hakkında bilgi verilmiş, her iki bestecinin de müzik dili ayrıntılı olarak anlatılmaya çalışılmıştır. Her iki bestecinin de diğer flütlü yapıtları üzerinde durulmuş ve çalım teknikleri hakkında bilgi verilmiştir. Eserlerin tematik içerikleri gerek bestecilerin kendi ifadelerinden gerekse çeşitli kaynaklardan faydalanılarak açıklanmıştır. İlhan Usmanbaş ve Hasan Uçarsu, çağdaş Türk müziğinde önemli bir yere sahip olan bestecilerdir. Flüt sanatçılarının çağdaş Türk müziği bestecilerinin yapıtlarına kendi repertuvarlarında özellikle yer vermeleri çağdaş müziğimizin tanıtılmasında büyük önem taşımaktadır.

İlhan Usmanbaş'ın ikinci kuşak Türk bestecileri içinde yeni akımları çok yakından takip eden ve uygulayan bir besteci oluşu dönemin müzikal gelişimine büyük katkı sağlamıştır. Usmanbaş için müzikte önemli olan, melodik çizginin akışından çok, ses yoğunluğunun kendi içinde bir derinlik kazanması, bağımsız devinimler içinde fikrin gelişmesidir.<sup>92</sup> İlhan Usmanbaş besteci kimliğinin yanısıra öğretmen kimliğini de başarıyla yürüten her iki alanda da çağdaş Türk müziğine tartışılmaz katkısı olan bir bestecidir. Besteci eğitimciliğinde, besteci olabilmek için sanatın her koluyla ilgili olmak ve bunlardan beslenebilmek, toplumun ve çağın sorunlarıyla ilgili, farkındalığı yüksek bireyler olmayı önemser.

Çalışmada adı geçen diğer bestecimiz Hasan Uçarsu yaratılarında Cumhuriyet dönemi bestecilerinden hatta Osmanlı müzik geleneğinden etkilenmiş olduğunu, kendi müzik dilini oluştururken her ikisinden beslendiğini özellikle vurgulamıştır. Bunun yanısıra alıntı ve tını kavramları müzik anlayışının temelini oluşturur.

<sup>92</sup> Ebru Mine SONAKIN (2009). **İlhan Usmanbaş'ın Klarinet ve Piyano İçin Üç Sonatin'i (Üç Sonatin'in Çalgı ve Yazı Teknikleri Bakımından Bestecinin Diğer Klarinet Müzikleriyle Ele Alınması)** Sanatta Yeterlilik Eser Metni, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Fakültesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.



Çalışmada incelenen “ *...zamansal çelişkiler kenti İstanbul...*” bestecinin bu yaklaşımlarını barındıran bir yapıtıdır.

İlhan Usmanbaş'ın bu yapıtında ton, nüans, artikülasyon, teknik zorluklar gözönüne alınarak çalışılmalı ve solo eser özelliği taşıdığı unutulmamalıdır. Hasan Uçarsu'nun yapıtında ise teknik zorlukların yanısıra renk, akıcılık ve flüt piyano birlikteliği çok daha önemlidir. Renk ve tını arayarak farklı bir atmosfer yaratarak çalınması gerektiği önemsenmelidir.

Her iki yapıtında yorumlanabilmesi için teknik, ton ve yorum açısından yüksek bir düzeye sahip olunması gerekir. Bu sebeplerle yapıtların flüt eğitiminin Lisans, Yüksek Lisans ve Sanatta Yeterlik çalışmalarında yer alması uygun olacaktır.

Bu fikirler ışığında Türk çağdaş müziğinin iki farklı kuşağına ait bu bestecilerin yapıtlarını incelerken, her iki eserde yorumcuların karşılaşma olasılığı olan teknik zorluklarının aşılması için çalışma önerilerine yer verilmiştir. Bu yapıtları seslendirecek olan yorumculara hem bestecileri hem de yapıtı daha iyi tanımasını sağlayacak bilgileri sunmak, farklı bir bakış açısı kazanmalarına olanak yaratmak ve ayrıntılı bir kaynak oluşturmak amaçlanmıştır.

## 5. EKLER

### Ek 1:

#### İlhan Usmanbaş'ın Yapıtları

- 1- Piyano için Altı Prelüd: 1945, Ankara / (12') / İlk seslendirilişi: 1952, Bennington, USA, Lionel Nowak, piyano / Ed. Theodore Presser, Bryn Mawr, USA.
- 2- Küçük Gece Müziği: Yaylı Orkestrası için (6-6-4-4-2) / 1946, Ankara / (20') / İlk seslendirilişi: 1953, Ankara, Helikon Orkestrası; yön: Bülent Arel / Ankara Devlet Konservatuvarı Yayınları No.16.
- 3- Keman-Piyano Sonatı: 1946, Ankara / (20') / İlk seslendirilişi: 1952, Bennington, USA; Max Pollikoff – Lionel Nowak / Ankara Devlet Konservatuvarı Yayınları No.31.
- 4- Yaylı Dördül, 47: 1947, Ankara / Bela Bartok anısına / (18') / İlk seslendirilişi: 2. ve 3. bölümler 1952, Bennington, USA, Max Pollikoff Dörtlüsü / Ed. Boosey&Hawkes, NewYork.
- 5- Keman Konçertosu: 1947, Ankara / Sunu: İlhan Özsoy'a / (18') İlk seslendirilişi: 1956, Ankara; Ulvi Yücelen – yön: Pertev Apaydın, Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası / Keman – piyano indirgemesi: Ankara Devlet Konservatuvarı Yayınları
- 6- 1. Senfoni: 1948, Ankara / (28') / İlk seslendirilişi: 1950, Ankara; yön: Norman Del Mar, CSO. / Partitür el yazısı, partiler: Sevda Cenap And Vakfı.
- 7- Klarinetli Beşil: Klarinet ile Yaylı Çalgılar Dördülü / 1949, Ankara / (20') İlk seslendirilişi: 1. ve 2. bölümler: 1958, Bennington, USA / Ankara Devlet Konservatuvarı Yayınları No. 20. 18

- 8- Trompet-Piyano Sonatı: (Haendel stilinde) 1949, Ankara / (7') Bestecinin el yazısı
- 9- Obua-Piyano Sonatı: 1949, Ankara / Sunu: Ali Kemal Kaya'ya / (13') / İlk seslendirilişi: 1954, Ankara, Ali Kemal Kaya – Mithat Fenmen / Bestecinin el yazısı.
- 10- Sözcü, Yaylı Dördül, Piyano, Timpani ve Yaylı Orkestra için Müzik: 1950, Ankara / (14') / Şiir: Suat Taşer / temize çekilmemiş el yazısı.
- 11- 2. Senfoni, Yaylı Orkestrası için: 1950, Ankara / (20') / İlk seslendirilişi: yön: Robert Lawrence, CSO / Bestecinin el yazısı.
- 12- Viyolonsel ile Piyano için Müzik No.1: 1951, Ankara / (7') / İlk seslendirilişi: 1981, İstanbul, TRT kaydı: Tayfur Çağlayansu vc., Metin Ülkü piy. / Bestecinin el yazısı.
- 13- Viyolonsel ile Piyano için Müzik No.2: 1951, Ankara / (7') İlk seslendirilişi: 1952, Bennington, USA: George Rochman vc., Lionel Nowak, piy. / Bestecinin el yazısı; Ankara Devlet Konservatuvarı Yayınları.
- 14- Morg Şiiri: Sözcü, Koro ve Orkestra için (Bitmemiş) / 1952, Ankara / Şiir: Ertuğrul Oğuz Fırat.
- 15- Üç Müzikli Şiir: Soprano ile Piyano için / 1952, Ankara / Sunu: Luigi Dallapiccola / (7') / İlk seslendirilişi: 1957, Bennington, USA: Atıfet Usmanbaş – Lionel Nowak / Ed. Suvini Zerboni, Milano, 5306: Tre Poemi in Musica.
- 16- Salvador Dali'den Üç Tablo: 22 Yaylı Çalgı için / 1952–55, Ankara / (18') / İlk seslendirilişi: 1979, Ankara, yön: Gürer Aykal, C.S.O / Bestecinin el yazısı.
- 17- Keman ile Piyano için Beş Etüd: 1952–56, Ankara / (12') İlk seslendirilişi: 1964, Ankara (Radyo Kaydı) Suna Kan – Ferhunde Erkin / Bestecinin el yazısı.
- 18- Yaylı Orkestrası için Deneme: 1953, Ankara / (5') / İlk seslendirilişi: 1954, Ankara, Helikon Orkestrası, yön: Bülent Arel.

- 19- Oğuzata (Tiyatro için Müzik): 1955, Ankara / Salahattin Batu'nun yapıtı; Sahneye koyan: Mahir Canova / İlk seslendirilişı: 1955, Ankara Devlet Tiyatrosu, yön: İlhan Usmanbaş
- 20- Dört Japon Estampı: Kadın Korosu ve Orkestra için / 1956, Ankara (18') Partitür yitik / Kurşun kalem taslak.
- 21- Siyah Kalem: (Film Müziği: Üfleme ve Vurma çalgılar için) / 1956, Ankara / Kayıt 1956, İstanbul, yön: Bülent Arel
- 22- Klarinet ile Viyolonsel için Üç Parça: 1956, Ankara / (8') / İlk seslendirilişı: 1992, Ankara Çağdaş Müzik Festivali (1. ve 3. parçalar) / Bestecinin el yazısı.
- 23- Klarinet ile Piyano için Üç Sonatina: (Paul Hindemith'in "Traditional Harmony" adlı kitabında verilmiş ezgilerden geliştirilmiş üç sonatin) / 1956, Ankara / (8') / İlk seslendirilişı: 1963, Ankara, Hayrullah Duygu – Mithat Fenmen / Ankara Devlet Konservatuvarı Yayınları No. 22.
- 24- "Mavi Kuş" için Müzik: 1956, Ankara / (İki Keman/ Viyola Düzenlemesi) / (15') / İlk seslendirilişı: 1956, Ankara / Bestecinin el yazısı.
- 25- İki Piyano için Üç Bölüm: 1957, Ankara / (15') / Bestecinin el yazısı ile Ankara Devlet Konservatuvarı yayınları.
- 26- Şiirli Müzik: Mezzo Soprano ile Beş Çalgı için / 1958, New-York / W. C. Williams'ın "Metric Figure" adlı şiiri üzerine / (7') / Bestecinin el yazısı ile Ankara Devlet Konservatuvarı Yayınları.
- 27- Koro için iki Madrigal: 1959, Ankara / (5') / Bestecinin el yazısı.
- 28- "Bir Zar Atımı- Un Coup De Dés": Koro ve Orkestra için / 1959, Ankara / Stéphane Mallarmé'nin bu başlıktaki şiirinin hecelerinden türetilmiş sesli ve sessizler üzerine / (15') / Bestecinin el yazısı partitür.
- 29- "Yaz Dinlenmesi- Repos d'été": Soprano ile Yaylı Dördül için / 1959, Ankara / Paul Eluard'ın aynı addaki şiiri üzerine / (20') / Bestecinin el yazısı.

- 30- Sekizil: 2 Kl, 1 Bas Kl, 2 Korno, Celesta, Arp ve Piyano / 1960, Ankara / (19') / Bestecinin el yazısı.
- 31- Keman ile Viyolonsel için İki Parça: 1960, Ayvalık / (7') / İlk seslendirilişi: 1993, Ankara; 3. Uluslararası Yeni Müzik Festivali, Moskova Yeni Müzik Topluluğu üyeleri / Bestecinin el yazısı.
- 32- Viyola ile Piyano İçin: 1960, Ankara / (7') / İlk seslendirilişi: 1961, Ankara, Ruşen Güneş – Ferhunde Erkin / Bestecinin el yazısı.
- 33- Gölgeler: Orkestra için / 1962, Ankara / (25') / Bestecinin el yazısı.
- 34- “Ölümsüz Deniz Taşlarıydı..”: Piyano için / 1965, Ankara / Sunu: Kamuran Gündemir'e / (15') / Bestecinin el yazısı ile Ankara Devlet Konservatuvarı Yayınları.
- 35- “Soruşturma”: Piyano için / 1965, Ankara / (13') / İlk seslendirilişi: 1968, Ankara Radyosu stüdyo kaydı, Kamuran Gündemir / Bestecinin el yazısı ile Ankara Devlet Konservatuvarı Yayınları.
- 36- “Mavi Üçgen”: Obua için / 1965, Ankara / (8') / İlk seslendirilişi: 1967, Ponzan, Polonya / Bestecinin el yazısı ile Ankara Devlet Konservatuvarı Yayınları.
- 37- “..ki yalnızdırlar..”: Keman için / 1965, Ankara / Sunu: Suna Kan'a / (12') / İlk seslendirilişi: 1988, İstanbul, Gönül Gökdoğan; İstanbul Radyosu stüdyo kaydı / Bestecinin el yazısı.
- 38- “Boşluğa Atlayış”: Solo Keman ile Flüt, İng. Kornosu, Kontrbas, Piyano / 1965, Ankara / (12') / İlk seslendirilişi: 1967, Ponzan, Polonya / Keman-piyano indirgemesi / Polonya Devlet Müzik Yayınları / Partitür: Bestecinin el yazısı.
- 39- Orkestra için Bölüm: 1965–66, Ankara / “ Kurtuluş Savaşı Adına” / (15') / TRT siparişi / İlk seslendirilişi: 1967, Ankara, Radyo kaydı, yön: G. E. Lessing, C.S.O/ 1968, UNESCO Paris, Tribune des Compositeurs'de 7. sıra.

- 40- 3 Flüt, 2 Obua, keman ve vurmalar için 12 küçük Parça: 1967, Ankara / Çocuk tiyatro oyunlarından derlemeler / (12') / Ankara Devlet Konservatuvarı Yayınları.
- 41- "Parçalanmış Sinfonietta": Oda orkestrası için / 1967-68, Ankara / Sunu: Ertuğrul Oğuz Fırat'a: "Düşündük Dağıldık Buluştuk-Şafağa karşıdır gecenin en büyümesi": Bitmeyen'den, E. O. Fırat / (27') / İlk seslendirilişi: 1980, Utrecht, Hollanda, Utrecht Senfoni Orkestrası, yön: İlhan Usmanbaş / TRT siparişi / Bestecinin el yazısı partitür ve partiler TRT arşivlerinde.
- 42- Raslamsallar I-II-III: Trompet, Viyola, Kontrbas, Piyano için / 1967, Ankara / (6'- 8') / İlk seslendirilişi: 1977, İstanbul, Şebnem Aksan'ın koreografisi ile / Bestecinin el yazısı.
- 43- Raslamsallar IV- V- VI: Vibrafon, Alto Sax, Kontrbas, Vurmalar için / 1968, Ankara / (15') / ilk seslendirilişi: 1993, Ankara, 3. Uluslar arası Yeni Müzik Festivali; Moskova Yeni Müzik Topluluğu üyeleri / Bestecinin el yazısı.
- 44- Raslamsallar I-II: Viyolonsel ile Piyano için / 1968, Ankara / (10') / İlk seslendirilişi: 1993, Ankara; 3. Uluslar arası Yeni Müzik Festivali; Moskova Yeni Müzik Topluluğu üyeleri / Bestecinin el yazısı.
- 45- Biçim/Siz' I-II-III: Piyano için / 1968, Ankara / (10') / İlk seslendirilişi: 1971, Ankara, Kamuran Gündemir / Bestecinin el yazısı.
- 46- Kaynak: Solo Piyano, 8 Viyolonsel, 4 Kontrbas için / 1968, Ankara / (12') / Bestecinin el yazısı.
- 47- Bale için Müzik- Çeşitlemeler: Oda Orkestrası / 1968, Ankara / (20') / İlk sahnelenişi: 1971, Cenevre, İsviçre / Büyük Tiyatro / Senografi: Jean-Marie Sosso; yön: İlhan Usmanbaş / Türkiye'de ilk sahnelenme: 1974, Ankara Devlet Opera ve Balesi; Koreografi: Duygu Aykal, yön: Ferit Tüzün.
- 48- Özgürlükler: Koro, Vurmalar ve Yönetmen için / 1970, Ankara / Bestecinin el yazısı.

- 49- Şenlikname: Bas, Kadınlar korusu, Vurmalar I, Vurmalar II / 1970, Ankara / İlhan Berk 'in aynı addaki şiiri üzerine / Sunu: Necil Kazım Akses'le / (15') / İlk seslendirilişi: 1997, İstanbul Cemal Reşit Rey konser Salonu; yön: Serdar Yalçın / Bestecinin el yazısı.
- 50- Bakışsız Bir Kedi Kara: Ses ile Piyano / 1970, Ankara / Ece Ayhan'ın aynı addaki şiir demeti üzerine / (17') / ilk seslendirilişi: İstanbul, Mesut İktu – Metin Öğüt / Bestecinin el yazısı ile Ankara Devlet Konservatuarı Yayınları.
- 51- Kareler: Solo Sesler, Koro ve Çalgı Topluluğu için / 1970, Ankara / Behçet Necatigil'in aynı addaki şiir demeti üzerine / (25') / İlk seslendirilişi: 1997, Yapı Kredi Anma Konseri, İstanbul CRR Konser Salonu; yön: Serdar Yalçın.
- 52- Yaylı Dördül '70: 1970, Ankara / Sunu: Faruk Güvenç'e / (15') / İlk seslendirilişi: 1973, Ankara, Yücelen Dörtlüsü / Bestecinin el yazısı
- 53- 4 kolay 12-ton Parçası: Piyano için / 1970, Ankara / Sunu: Ulvi Cemal Erkin'e / (5') / İlk seslendirilişi: 1973, Ankara, Kamuran Gündemir / Bestecinin el yazısı.
- 54- “Gençliğe Hitabe”: 2 Sözcü ve Orkestra için / 1973, Ankara / Sunu: Hikmet Şimşek / (12') / İlk seslendirilişi: 1974, Ankara, C.S.O. / Kültür Bakanlığı Şiparişi / Bestecinin el yazısı.
- 55- “Devr-i Kebir”: Vurmalar altılısı için / 1974, Ankara / (10') / ilk seslendirilişi: 1975, İstanbul Festivali, Fink Vurma Çalgılar Altılısı.
- 56- Fl-75: Flüt Solo için / 1975, İstanbul / Sunu: Mükerrer Berk / (4') / İlk seslendirilişi: 1975, İstanbul, Mükerrer Berk / Bestecinin el yazısı.
- 57- Bas Klarinet x Bas Klarinet: Bas Klarinet ve Kaydedilmiş Bas Klarinet için / 1976, İstanbul / Sunu: Harry Sparnaay'a / (12') / İlk seslendirilişi: 1979, Hollanda, Harry Sparnaay / Bestecinin el yazısı.
- 58- “... Bulutlar Nereye Gider?": Bale Müziği / 4 Vurma Çalgıcı, 2 Obua / 1977, Ayvalık / (25') / İlk temsil: 1977, Ankara Devlet Opera ve Balesi, Kor: Duygu

Aykal, Yön: İlhan Usmanbaş / Partitür: Ankara Devlet Opera ve Balesi / Bestecinin el yazısı.

- 59- Saksofon Dördülü: 1977–78, İstanbul / Sunu: “ Het Rinjmond Saxofoon Kwartet” için / (15’) / İlk seslendirilişi: 1980, Evanstone, USA / Türkiye’de ilk seslendirilişi: 1980, İstanbul Festivali, Rinjmond Saksofon Dörtlüsü / Bestecinin el yazısı.
- 60- 3. Senfoni: Büyük Orkestra için / 1979, İstanbul / Sunu: Atıfet Usmanbaş / (45’) İlk seslendirilişi: 1980, Ankara, C.S.O. yön: Gürer Aykal / Bestecinin el yazısı.
- 61- Monoritmica: Klarinet Dördülü için / 1980, İstanbul / Sunu: A. Adnan Saygun’a Het Nederlands Klarinetkwartet için / (12’) / İlk seslendirilişi: 1981, Utrecht, Hollanda, Het Nederlands Klarinetkwartet / Bestecinin el yazısı.
- 62- “Yurtta Barış Dünyada Barış”: Orkestra için / Televizyon için Bale Müziği / 1981, İstanbul / (25’-28’) / İlk müzik kaydı: 1982, Ankara Radyosu stüdyosu, yön: İlhan Usmanbaş, C.S.O üyeleri / Bestecinin el yazısı.
- 63- Saxmarim: Saksofon ile Marimbafon için / 1982–85, İstanbul / Duo Contemporaine için / (12’) / İlk seslendirilişi: 1987, İstanbul, Duo Contemporaine / Bestecinin el yazısı.
- 64- Partita “alcoarci”: Klavsen için / 1983–85, İstanbul / (18’) / İlk seslendirilişi: 1991, İstanbul, Leyla Pınar / Bestecinin el yazısı.
- 65- Gılgamış: Tiyatro Müziği, Koro ve Vurmalar için / 1983, İstanbul / (12’) / İlk seslendirilişi: 1983, İstanbul / Sahneye koyan: Raik Almaçık.
- 66- Konser Aryası: Arp ve Yaylı Orkestrası için / 1983, İstanbul / İnönü Vakfı Siparişi / “İsmet İnönü Anısına” / Sunu: Sevin Berk’e / (18’) / İlk seslendirilişi: 1985, TRT Oda Orkestrası, arp: Sevin Berk, yön: Gürer Aykal / Bestecinin el yazısı.
- 67- Solo keman İçin Partita/ 1985 (Bach Yılı), İstanbul / (15’) / Bestecinin el yazısı.



- 68- Solo keman İçin Partita / 1985 (Bach Yılı), İstanbul / (18') / Bestecinin el yazısı.
- 69- “Viva viva la Musica”: 3 Trompet, Vurmalar ve Yaylılar için / 1986, Ayvalık-İstanbul / (16') / İlk seslendirilişi: 1987, Münih, 3. Musica Viva Konseri, Bavyera Radyo Senfoni Orkestrası, yön: Hikmet Şimşek / Bestecinin el yazısı.
- 70- Çizgiler: Klarinet, Gitar, Vurmalar ve Piyano için / 1986, İstanbul / (10'-15') / İlk seslendirilişi: 1986, İstanbul, Grup AMM, Devlet Resim Galerisi, Yapısal Dönüşüm Sergisi, Şükran Aziz.
- 71- Perpetuum İmmobile- Perpetuum Mobile: Üfleme Orkestrası ve Vurmalılar için / 1988, İstanbul / Sunu: Betin Güneş'e / (10') / İlk seslendirilişi: 1992, Köln Symphoniker, yön: Betin Güneş / Bestecinin el yazısı.
- 72- Partita; Solo viyola için / 1989, İstanbul / Solo Viyolonsel için Partita'dan düzenleme / (18') / Bestecinin el yazısı.
- 73- Solo Piyano ve 12 Çalgı:1990–92, İstanbul / (15') / Bestecinin el yazısı.
- 74- Üçül Solo: Keman, Viyola, Viyolonsel için / 1990, Ayvalık / (15') / Bestecinin el yazısı.
- 75- Görsel Üçül: Keman, Viyola, Viyolonsel için / 1991, Ayvalık / (8') / İlk seslendirilişi: 1993, Ankara Uluslar arası Yeni Müzik Festivali, Moskova Yeni Müzik Topluluğu / Bestecinin el yazısı.
- 76- Çizgi ve Noktalar: Arp için / 1992, İstanbul / Sunu: İpek Mine Tongur'a / (5') / İlk seslendirilişi: 1992, İstanbul Cemal Reşit Rey Konser Salonu, İpek Mine Tongur / Bestecinin el yazısı.
- 77- Üflemler ve Yaylılar için Müzik: 1994, İstanbul / (10') / Bestecinin el yazısı.
- 78- Piyano için Müzik–94: 1994, İstanbul / Sunu: Cengiz Tanç'a / (6') / İlk seslendirilişi: 1997, Cemal Reşit Rey Konser Salonu, Judith Uluğ / Bestecinin el yazısı.

- 79- Yaylı Dördül için Müzik-94: 1994, İstanbul / (10') / Bestecinin el yazısı.
- 80- Viyolonsel için Müzik-94: 1994, İstanbul / Sunu: Reşit Erzin'e / (9') / İlk seslendirilişi: 1997, Reşit Erzin, Usmanbaş CD'si Sevda Cenap And Vakfı / Bestecinin el yazısı.
- 81- Klarinet ile Piyano için Müzik-94: 1994, İstanbul / (6') / bestecinin el yazısı.
- 82- Keman ile Piyano için Müzik-94: 1994. İstanbul / (7') / İlk seslendirilişi: 1999, Cihat Aşkın Ve Metin Ülkü / Evin İlyasoğlu'nun "Ölümsüz Deniz Taşlarıydı" başlıklı kitabı için kayıt yapıldı.
- 83- Alto Sax ve Marimbafon için Müzik-95: 1995, İstanbul / (5') / Bestecinin el yazısı.
- 84- Piyano Üçlü için Müzik-95: 1995, İstanbul / Keman, Viyolonsel ve Piyano için / (13') / İlk seslendirilişi: 1997, İstanbul, Cemal Reşit Rey Konser Salonu, Boğaziçi Üçlüsü / Bestecinin el yazısı.
- 85- Yaylı Dördül için Müzik-96: 1996, İstanbul / (10') / Bestecinin el yazısı.
- 86- Büyük Orkestra için Müzik-96: 1996, İstanbul / Uğur Mumcu Anısına / (10') / İlk seslendirilişi: 1997, Köln Filarmoniker, yön: Betin Güneş / Bestecinin el yazısı.
- 87- Viyolonsel için Müzik-97: 1997, İstanbul / (13') / Bestecinin el yazısı. 88- İki Viyolonsel için Müzik-97: 1998, İstanbul / (14') / Bestecinin el yazısı.
- 89- İşte! Sevgili Viyolonsellerimiz!: Viyolonsel grubu ve Orkestra için / 1999; İstanbul / (10') / İlk seslendirilişi: 2000, Köln Filarmoniker, yön: Betin Güneş / Bestecinin el yazısı.
- 90- Yaylı Dördül için Müzik-99: 1999, Ayvalık / (10') / Bestecinin el yazısı.
- 91- Yaylı Dördül için Adagio-99: 1999, Ayvalık / (6') / Bestecinin el yazısı.
- 92- Yaylı Dördül için Scherzando-99: 1999, Ayvalık / (5') / Bestecinin el yazısı.

- 93- ..morton'a (feldman) göndermeler...: Yaylı Dördül için / 1999, Ayvalık /(15') / Bestecinin el yazısı.
- 94- Bach'tan sonra 250: Orkestra için / 2000–01 / (16')
- 95- Orkestra için Müzik–02: 2002 / (13')
- 96- Yaklaşık İkili: Keman ile Piyano için / 2003 / (10') / İlk seslendirilişi: 2006, Cemal Reşit Rey Konser Salonu, Atilla Aldemir (keman), Şevki Karayel (piyano) / Bestecinin el yazısı.
- 97- Orkestra için Müzik–04: Üçlü Orkestra için , 2004, İstanbul / (12') / Bestecinin el yazısı
- 98- Göndermeler II: Orkestra için/ 2005 / (14')/ İlk Seslendirilişi: 2003, Orkestra@Modern 20. Uluslararası Ankara Müzik Festivali, Ankara
- 99- Yaylı Dördül için Müzik-06 : 2006 , İstanbul / (10') / Bestecinin el yazısı
- 100- Bas Klarinet İçin “ More Than One” : 2007, İstanbul / (1') / İlk Seslendirilişi: 2011, Bilgi Üniversitesi, Santral İstanbul, Sercan Büyükedes, Bestecinin el yazısı
- 101- Orkestra için Müzik-07 : 2007, İstanbul/ (8'30) / Bestecinin el yazısı
- 102- Konçerto İKSV : 2010, İstanbul / (15')/ İlk Seslendirilişi: 2011, Akbank Oda Orkestrası

### **Çocuk Oyunları İçin Müzikler**

1. “Keloğlan”, Ankara Devlet Tiyatrosu, 1949.
2. “Gülen Kızla Ağlayan Çocuk”, radyo oyunu, 1955.
3. “Mavi Kuş”, Ankara Devlet Tiyatrosu, 1956 (bkz. 24 no'lu yapıt)
4. “Pollyanna”, Ankara Devlet Tiyatrosu, 1956.

5. “Leylek Sultan”, Ankara Devlet Tiyatrosu, 1959.
6. “Deli Dana”, radyo oyunu, 1965.
7. “İyiliğin Gücü”, radyo oyunu, 1965.
8. “Uyuyan Güzel”, radyo oyunu, 1966.
9. “Fareli Köyün Kavalcısı”, radyo oyunu, 1966.
10. “Hırsız”, radyo oyunu, 1966.
11. “Al Gülünü Ver Gülümü”, radyo oyunu, 1967.
12. Dört çocuk parçası<sup>93</sup>

---

<sup>93</sup> Editörler: A. KÖKSAL - M. NEMUTLU - K. Y. ŞENÜRKMEZ “Perpetuum Mobile/ İlhan Usmanbaş’ın Yapıtı”, 291-315.

**Ek 2:****Hasan Uçarsu'nun Yapıtları**

- 1- *Piyano İçin Üç Parça*: (1984-1986) 4'
- 2- *Üç Şarkı*: (1987) 10' (Ses ve Piyano) / İlk Seslendirilişi: Ezgi Saydam (soprano),  
Metin Ülkü (piyano) / CRR Konser Salonu, İstanbul, 2.3.2005.
- 3- *Dokuz Kısa Piyano Parçası*: (1988-1995) 10'
- 4- *Orkestra için Çeşitlemeler*: (1988) 12' / İlk Seslendirilişi: İstanbul Devlet  
Senfoni Orkestrası Şef: Tadeusz Strugala, İstanbul, 4.10.1991.
- 5- *İki Bölümlü Sonat*: (1989) 14'/ İlk Seslendirilişi: Jane Beament (piyano)  
Philadelphia Gençlik Senfoni Orkestrası, Philadelphia, 7.10.1995.
- 6- *İsmail'in Öyküsü*: (Bale Müziği), (1990), (gözden geçirme 2002), 35'  
İlk Seslendirilişi: Bursa Bölge Devlet Senfoni Orkestrası Şef: Orhan Şallıel,  
Dünya Müzik Dostları Çoksesli Korosu, Fethiye Kültür Merkezi, Bursa,  
31.10.2008.  
Kültür Bakanlığı Ulusal Beste Yarışması Büyük Ölçekli Senfonik Eser  
Kategorisi'nde ikincilik ödülü (2004)
- 7- *Yaylı Çalgılar Dörtlüsü*: (1990) 21' İlk Seslendirilişi: 2. İstanbul Müzik Şenliği,  
İTÜ Yaylı Çalgılar Dörtlüsü, Askeri Müze, İstanbul, 6.12.1998 (Yalnız 1.  
Bölüm seslendirilmiştir.)
- 8- *Divertimento*: Ensemble için (1991) 16' İlk Seslendirilişi: 3. Ankara Yeni Müzik  
Festivali, Moskova Yeni Müzik Derneği Topluluğu, Şef: Alexei Vinogradov,  
CSO Konser Salonu, Ankara, 17.01.1993.
- 9- *Shang-Hay Türküsü*: Ses ve Piyano İçin, (1991)
- 10- *Çığlıklar, Anılar ve Küçük Bir Düş*:

- 11- *Monolog*: Flüt, Klarinet, Keman, Viyolonsel, Piyano ve Vurma Çalgılar için (1994) 12' İlk Seslendirilişi: Curtis Müzik Enstitüsü Oda Müziği topluluğu, Şef: Hasan Uçarsu, Curtis Müzik Enstitüsü Konser Salonu, Philadelphia, 19.02.1995  
David Halstead beste ödülü (Pennsylvania Üniversitesi) (1995)
- 12- *Gizemli Parçalar*: Mezzo Soprano, Klarinet, Viyola ve Vurma Çalgılar için (1995) 17' İlk Seslendirilişi: Curtis Müzik Enstitüsü Oda Müziği Topluluğu, Solist: Lois Babbit Şef: David Osbon, Curtis Müzik Enstitüsü Konser Salonu, Philadelphia, 19.02.1995.  
Helen G. Weiss beste ödülü (Pennsylvania Üniversitesi) (1996).
- 13- *Bir Yaz Yolculuğundan Arta Kalanlar: Dört Antik Kentin Öyküsü*: (1995-1998)'nden seçilen bazı parçaların orkestrasyonu (1999) 10' İlk Seslendirilişi: 5. Uluslararası Eskişehir Müzik Festivali, Anadolu Üniversitesi Gençlik Senfoni Orkestrası, Şef: Nazım Rızayev, 17.10.1999.  
Solo Piyano İçin İlk Seslendirilişi: 2. İstanbul Müzik Şenliği, Judit Uluğ (Piyano), Askeri Müze, 19', İstanbul 5.12.1998.
- 14- *Bosna Ormanlarından Rüzgarlar*: Tahta Üflemeli Çalgılar Beşlisi için, (1996), 11' İlk Seslendirilişi: Curtis Müzik Enstitüsü Tahta Üflemeli Çalgılar Beşlisi, Şef: Hasan Uçarsu, Curtis Müzik Enstitüsü Konser Salonu, Philadelphia, 14.04.1996.
- 15- *Schönberg' e Küçük Bir Füg*: Yaylı Çalgılar Dörtlüsü İçin, (1996) 2'  
İlk Seslendirilişi: 2. İstanbul Müzik Şenliği, İTÜ Yaylı Çalgılar Dörtlüsü, Askeri Müze, İstanbul, 6.12.1998.
- 16- *Komet (Kuyruklu Yıldız)*: Orkestra için, (1997) 15' İlk Seslendirilişi: Bilkent Akademik Senfoni Orkestrası, Şef: Erol Erdinç, Bilkent Üniversitesi Konser Salonu, CD Kaydı, Eylül 2001.

2. Dr. Nejat Eczacıbaşı Ulusal Beste Yarışması paylaşılan birincilik ödülü (1998)

17- *Serüven*: Soprano ve Piyano İçin (1998)

18- *Mavi Ay Gri, Sarı Gece Duvar*: Solo Arp İçin, (1999) 6' İlk Seslendirilişi: Ceren Necipoğlu, Center for Universty Ministry, İndiana Üniversitesi, 26.04.2000.

Şirin Pancaroğlu Siparişi.

19- *Yeniden*: (1999) 5', İlk Seslendirilişi: TRT Ankara Radyosu Gençlik Korusu, Mustafa Apaydın, CD Kaydı, TRT Ankara Radyosu Stüdyosu, Nisan 2000.

20- "*Elif Dedim Be Dedim*": Viyolonsel ve Piyano için Türkü Düzenlemesi (2000) 6' , İlk Seslendirilişi: İtalyan Kültür Merkezi, Dilbağ Tokay (viyolonsel) ve Emine Serdaroğlu (piyano) İstanbul, 24.02.2004. Flüt ve Piyano için Türkü Düzenlenmesi, Ayla Uludere (flüt) ve Aygül Günaltay (piyano) Bangkok, 29.10.2011.

21- *Eski İstanbul'un Arka Sokaklarında*: Kanun, Viyolonsel, Klarinet, Arp, Vurma Çalgılar İçin (2001) 14' İlk Seslendirilişi: Ensemble Silk Road, Kanun: Hakan Güngör, Akademie Musicale De Villecroze, Chapelle Saint Victor, Nis, Fransa. 14.08.2001.

İpek Yolu Projesi Siparişi.

22- *Güzelleme*: (2002) 6' İlk Seslendirilişi: TRT İstanbul Radyosu Gençlik Korusu Şef: Gökçen Koray, TRT İstanbul Radyosu Stüdyosu, CD Kaydı, Mayıs 2003.

23- *Orkestra Süiti*: (2002) 16', İlk Seslendirilişi: 20. Uluslararası Ankara Müzik Festivali Kapanış Konseri, Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası, Şef: Rengim Gökmen, MEB Şura Salonu, Ankara, 26.04.2003.

24- *...Zamansal Çelişkiler Kenti İstanbul...*: Flüt ve Piyano için, (2003) 7', İlk Seslendirilişi: 1. Akdeniz Çağdaş Müzik Günleri, Elif Yurdakul (flüt), ve Metin Ülkü (piyano), İtalyan Kültür Merkezi, İstanbul, 12.11.2003.

- 25- *Sürüklenenler.....*: Flüt, Viyola ve Arp için, (2004) 11', İlk Seslendirilişi: Şirin Pancaroğlu (Arp), Tatjana Masurenko (Viyola), Kornelia Brandkamp (Flüt), İş Sanat Konser Salonu, İstanbul, 12.01.2005.26- *Lamento (Cevza'ya)*: Yaylı Çalgılar Orkestrası için, (2005) 7', İlk Seslendirilişi: 33. Uluslararası Müzik Festivali, Akbank Oda Orkestrası, Şef: Cem Mansur, Aya İrini, İstanbul, 25.06.2005.

İrkin Aktüze Siparişi.

- 27- *Sen Gülsün Ben Bülbülüm*: (2005) 6' İlk Seslendirilişi: Ankara Radyosu Çoksesli Korosu, Şef: Elmara Kerimova, TRT Ankara Radyosu Stüdyosu, Haziran 2006.

Aslı eşiksiz Koro için olan eserin Koro ve Orkestra için düzenlemesi de bulunmaktadır. (2005) 6', TRT Siparişi.

- 28- *Ben Sana Mecburum*: Mezzosoprano Solo ve Büyük Orkestra için, (2006) 14' İlk Seslendirilişi: Bursa Bölge Devlet Senfoni Orkestrası Sezon Açılış Konseri, Şef: Yoshinao Osawa, Solist: Aylin Ateş, Fethiye Kültür Merkezi, Bursa, 10.10.2008.

Akdeniz Gençlik Orkestrası'nın Orkestranın 2006 Konser Mevsimi Konserleri için Siparişi.

- 29- *Davetsiz Misafirler*: Arp, Çeng ve Orkestra için, (2007-2008) 30', İlk Seslendirilişi: Tekfen Flarmoni Orkestrası, Şef: Saim Akçıl Solist: Şirin Pancaroğlu, 36. Uluslararası İstanbul Müzik Festivali, Aya İrini, İstanbul, 24.06.2008.

Tekfen Kültür ve Sanat Vakfı Siparişi.

- 30- *İssiz Çocuklar*: Flüt ve Arp için, (2010) İlk Seslendirilişi: Halit Turgay (flüt), Şirin Pancaroğlu (Arp), Cemal Reşit Rey Konser Salonu, 19.02.2010.



- 31- *yok-zamanlar* : Piyanolu üçlü, (2009), İlk Seslendirilişi: Hüseyin Sermet (Piyano), Atilla Aldemir (Keman), Çağ Erçağ (Viyolonsel), Turkey Now Festivali, Konzerthause ,Viyana, 10.10.2009
- 32- *Düşstanbul*: İki piyano ve Vurmalı Çalgılar için, (2012) , İlk Seslendirilişi: Metin Ülkü (piyano), Can Okan (piyano), Stanislav Skoczynski (vurmalı çalgılar)  
Süreyya Operası, İstanbul, 20. 04. 2012.
- 33- *El Emeği* : Flüt, Obua, Keman, Viyolonsel, Perküsyon ve Piyano için, (2012), İlk Seslendirilişi: Ensemble Mediterran, Berlin Filarmoni Oda Müziği Salonu, Berlin, 08.10.2012
- 34- *2. Yaylı Çalgılar Dörtlüsü (Söylenemeyenler)*: Yaylı Çalgılar Dörtlüsü için, (2012), İlk Seslendirilişi: Borusan Yaylı Çalgılar Dörtlüsü, Süreyya Operası, İstanbul, 04.02.2013
- 35- *Aksak*: Okestra için, (2012) İlk Seslendirilişi: Philharmonisches Orchester Der Stadt Trier Şef: Orhan Şalliel, Trier Opera Grosses Haus -Trier , Almanya, 03.05.2012.
- 36- *Hatırlama*: Koro için, (2013) İlk Seslendirilişi: Rezonans, Şef: Burak Erdem  
Zorlu PSM Drama Sahnesi, İstanbul, 27.05.2014.
- 37- *Ar laivinu ielaidosi*: Karma Koro için Letonya Halk Şarkısı Düzenlemesi,, (2013) Amber Şarkıları (Riga 2014 Avrupa Kültür Başkenti Programı Çerçevesinde)  
KAMER Gençlik korusu, Şef: Jānis Liepiņš  
Letonya Üniversitesi Büyük Salon, 15.03.2014
- 38- *Selige Sehnsucht/Mutluluk Veren Hasret*: Kontr-tenor Solo ve Yaylı Çalgılar Orkestrası için, (2014) Nordstadt Konserleri Serisi, Johannes Euler

(Countertenor Solo), Kammerorchester Pro Artibus Hannover, Sef: Hans-Christian Euler

Lutherschule Hannover, 20.03.2014<sup>94</sup>



---

<sup>94</sup> <http://www.hasanucarsu.com/tr/eserlistesi.asp>

Ek 3:

Mükerrerrem Berk'e

**Fl.-75**

1975 yılı Devlet Konservatuarı Halk  
mezuniyeli Zorunlu parçası

İLHAN USMANBAS

*♩ = 108*

*Presto possibile*

*pp; legg.*

*poco moto.*

*sim.*

*sempre pp*

2

Handwritten musical score consisting of seven staves. The notation includes notes, rests, and dynamic markings. Handwritten annotations include tempo markings (♩=78, ♩=72, ♩=66) and performance instructions (P, legato, pp; dolce). There are also circled numbers and arrows pointing to specific notes.

Staff 1: Treble clef, notes with a circled '3' below.

Staff 2: Treble clef, notes with circled '2' and '2' below.

Staff 3: Treble clef, notes with a circled '♩=78' and a downward arrow pointing to a note.

Staff 4: Treble clef, notes with a circled '♩=78' and a downward arrow pointing to a note.

Staff 5: Treble clef, notes with a circled '♩=72' and a downward arrow pointing to a note.

Staff 6: Treble clef, notes with a circled '♩=66' and a downward arrow pointing to a note.

Staff 7: Treble clef, notes with a circled '♩=60' and a downward arrow pointing to a note.

Staff 8: Treble clef, notes with a circled '♩=60' and a downward arrow pointing to a note.

Staff 9: Treble clef, notes with a circled 'pp; dolce' below.

C<sub>3</sub>

The musical score consists of eight staves of handwritten notation. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4. The second staff continues with: G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. The third staff features a melodic line with a slur and a fermata over the final note, with a 'v' marking above it. The fourth staff continues the melodic line with a slur and a fermata. The fifth staff starts with a dynamic marking of *mf* and ends with *p*. The sixth staff begins with a dynamic marking of *f* and ends with *p*. The seventh staff starts with a dynamic marking of *p* and ends with *pp*. The eighth staff concludes with a dynamic marking of *p*. The notation includes various accidentals (sharps, flats, naturals) and performance markings such as slurs, fermatas, and dynamic markings.

*legato e dolce*

4

4

*Presto possibile*  
*sempre*

*f*

8

8

8

8

8

*loco*

*pp*

*Presto*

*do Joff*

3

*f*

*♩ = 72*  
pp *legatissimo* *sim.*

*♩ = 66*

*sim.*

*♩ = 60*  
*p possibile, dritta*

The image shows a handwritten musical score on four staves. The notation includes notes, rests, and various musical symbols. The first staff features a treble clef and several notes with accidentals (flats and naturals) and a circled 'C' above the first note. The second staff contains a melodic line with a slur over a group of notes. The third staff has notes with a circled '6' and '8' above them, and dynamic markings 'p', 'pp', and 'ppp' below. The fourth staff includes a treble clef, notes with slurs, and dynamic markings 'p', 'pp', and 'ppp'. At the end of the fourth staff, there is a double bar line, the number '20.5.75', a circled '6', and the text 'i then usmanbag'.



...zamansal çelişkiler kenti, İstanbul...  
 ...the city of anachronism, İstanbul...

Hasan Uçarsu  
 (2003)

♩ = 56 *misterioso*

Flute *pp*

Piano *p*

Fl. *pp*

Pno. *p*

Fl. *mp*

Pno. *mp*

Lea

\* Lea

Lea Lea Lea Lea

2

8

Fl.

Pno.

11

Fl.

Pno.

*p*

*mp*

13

Fl.

Pno.

*p*

Fl. <sup>15</sup>

Pno.

Measures 15-18. Flute part: Treble clef, common time. Measure 15: quarter note G4, eighth notes A4-B4-C5, quarter note D5. Measure 16: quarter note E5, eighth notes F5-G5, quarter note A5. Measure 17: quarter note B5, eighth notes C6-D6, quarter note E6. Measure 18: quarter note F6, eighth notes G6-A6, quarter note B6. Piano part: Treble and Bass clefs, common time. Measure 15: Treble clef has a half note chord (F#4, A4, C5), Bass clef has a half note chord (F#2, A2, C3). Measure 16: Treble clef has a half note chord (G#4, B4, D5), Bass clef has a half note chord (G#2, B2, D3). Measure 17: Treble clef has a half note chord (A#4, C5, E5), Bass clef has a half note chord (A#2, C3, E3). Measure 18: Treble clef has a half note chord (B#4, D5, F#5), Bass clef has a half note chord (B#2, D3, F#3). Fingerings: 5, 3, 3, 5.

Fl. <sup>17</sup>

Pno.

Measures 17-18. Flute part: Treble clef, common time. Measure 17: quarter note B5, eighth notes C6-D6, quarter note E6. Measure 18: quarter note F6, eighth notes G6-A6, quarter note B6. Piano part: Treble and Bass clefs, common time. Measure 17: Treble clef has a half note chord (A#4, C5, E5), Bass clef has a half note chord (A#2, C3, E3). Measure 18: Treble clef has a half note chord (B#4, D5, F#5), Bass clef has a half note chord (B#2, D3, F#3). Fingerings: 3, 5, 3.

Fl. <sup>19</sup>

Pno.

Measures 19-22. Flute part: Treble clef, common time. Measure 19: quarter note B5, eighth notes C6-D6, quarter note E6. Measure 20: quarter note F6, eighth notes G6-A6, quarter note B6. Measure 21: quarter note C7, eighth notes D7-E7, quarter note F7. Measure 22: quarter note G7, eighth notes A7-B7, quarter note C8. Piano part: Treble and Bass clefs, common time. Measure 19: Treble clef has a half note chord (A#4, C5, E5), Bass clef has a half note chord (A#2, C3, E3). Measure 20: Treble clef has a half note chord (B#4, D5, F#5), Bass clef has a half note chord (B#2, D3, F#3). Measure 21: Treble clef has a half note chord (C#5, E5, G5), Bass clef has a half note chord (C#3, E3, G3). Measure 22: Treble clef has a half note chord (D#5, F#5, A5), Bass clef has a half note chord (D#3, F#3, A3). Fingerings: 5, 3, 3, 5.

4

Fl. *21*

Pno. *21*

Sea \*

Fl. *23*

Pno. *23*

Sea \*

Fl. *25*

Pno. *25*

Sea \*

Fl. *p* *mf*

Pno. *p* *sfz*

*Lea*

Fl. *sfz*

Pno. *sfz*

Fl. *stringendo* *sfz* *cresc.*

Pno. *stringendo* *sfz* *cresc.*

6

Fl. *sfz stringendo*

Pno. *sfz stringendo*

Fl. *accelerando*

Pno. *accelerando sfz*

Fl. *meno mosso*  
*f*

Pno. *f*

♩ = 76  
*agitato*

Fl. 40

Pno. *fff*

Fl. 42

Pno. *fff*

Fl. 43

Pno. *mp*

*fff* *8vb*

8

44

Fl.

Pno.

*fff* *f*

45

Fl.

Pno.

46

Fl.

Pno.

*fff*



47

Fl.

Pno.

*fff*

48

Fl.

Pno.

*fff*

49

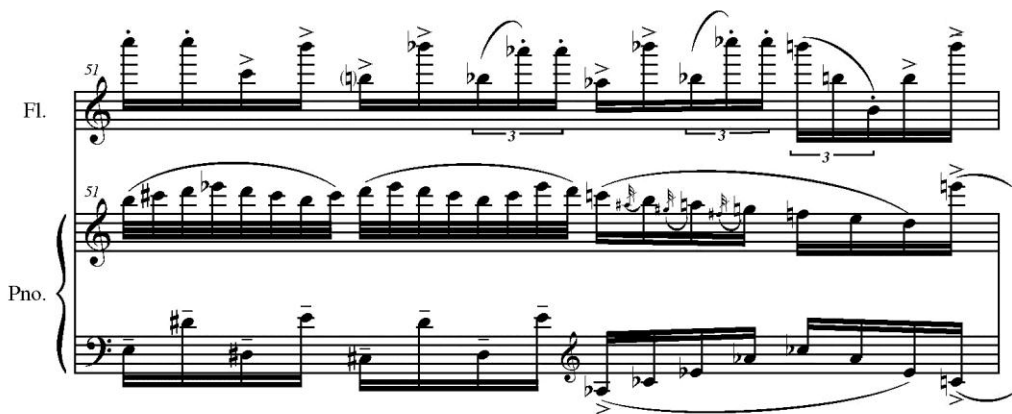
Fl.

Pno.

*f*

10

Fl. 

Fl. 

Fl. 

53

Fl.

Pno.

54

Fl.

Pno.

*staccato* *mf*

*mf* *staccato*

*fff*

8vb


55


Fl.

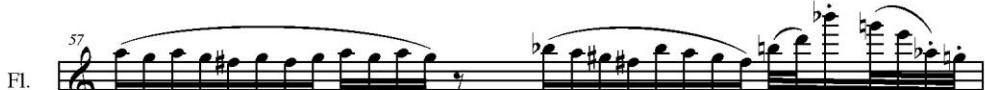
Pno.

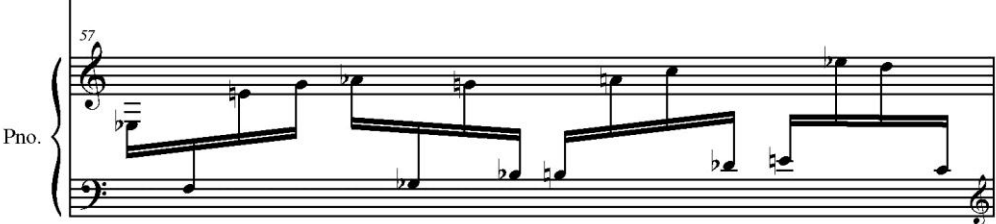
*fff*

12

Fl. <sup>56</sup> 

Pno. <sup>56</sup> 

Fl. <sup>57</sup> 

Pno. <sup>57</sup> 

Fl. <sup>58</sup> 

Pno. <sup>58</sup> 

59

Fl.

Pno.

This system contains measures 59 and 60. The Flute part (Fl.) is written in a single staff with a treble clef. It features a melodic line with slurs and accents, including a trill-like figure in measure 59 and a descending line in measure 60. The Piano part (Pno.) is written in two staves with a grand staff clef. It features a descending melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand, with slurs and accents.

60

Fl.

Pno.

This system contains measures 60 and 61. The Flute part (Fl.) continues the melodic line from measure 60, featuring slurs, accents, and trills. The Piano part (Pno.) continues the descending melodic line in the right hand and the supporting bass line in the left hand, with slurs and accents.

61

Fl.

Pno.

This system contains measures 61 and 62. The Flute part (Fl.) features trills and slurs, with a final melodic phrase in measure 62. The Piano part (Pno.) continues the descending melodic line in the right hand and the supporting bass line in the left hand, with slurs and accents.

14

62

Fl.

Pno.

63

Fl.

Pno.

64

Fl.

Pno.

## Seyyan Hanım Çalığışu Tangosu

Fl. 65

Pno. *ff* Seyyan Hanım Çalığışu Tangosu

Fl. 66

Pno. 66

Fl. 67

Pno. 67

The musical score consists of three systems, each with a Flute (Fl.) part and a Piano (Pno.) part. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The piece is titled 'Seyyan Hanım Çalığışu Tangosu'. The first system (measures 65-66) starts with a piano fortissimo (*ff*) dynamic. The Flute part features a melodic line with slurs and accents. The Piano part has a bass line with triplets and a treble line with chords. The second system (measures 66-67) continues the melodic and harmonic development. The third system (measures 67-68) concludes the section with similar melodic and harmonic patterns.

16

68

Fl.

Pno.

69

Fl.

Pno.

70

Fl.

Pno.



71

Fl.

Pno.

8vb-----

72

Fl.

Pno.

*p*

*p*

74

Fl.

Pno.

18

Fl.

Pno.

Fl.

Pno.

Fl.

Pno.

82

Fl.

Pno.

Musical score for measures 82-83. The Flute part (Fl.) is in treble clef, 2/4 time, with a key signature of one sharp (F#). It features a triplet of eighth notes followed by a slur over two eighth notes. The Piano part (Pno.) is in grand staff, 2/4 time, with a key signature of one sharp. The right hand has a quintuplet of eighth notes, and the left hand has a triplet of eighth notes in the bass clef.

84

Fl.

Pno.

Musical score for measures 84-85. The Flute part (Fl.) is in treble clef, 2/4 time, with a key signature of one sharp. It features a triplet of eighth notes, a slur over two eighth notes, and a 7-measure phrase. The Piano part (Pno.) is in grand staff, 2/4 time, with a key signature of one sharp. Both the right and left hands have triplets of eighth notes.

85

Fl.

Pno.

*tea*

Musical score for measures 85-86. The Flute part (Fl.) is in treble clef, 2/4 time, with a key signature of one sharp. It features a slur over two eighth notes. The Piano part (Pno.) is in grand staff, 2/4 time, with a key signature of one sharp. The right hand has two quintuplets of eighth notes, and the left hand has a triplet of eighth notes. The word "tea" is written below the piano part.

20

Fl. <sup>87</sup>

Pno. <sup>87</sup>

\*

*largo appassionata* ♩ = 48

Fl. <sup>90</sup>

*pp*

Pno. <sup>90</sup>

*mp*

Fl. <sup>91</sup>

Pno. <sup>91</sup>

92

Fl.

Pno.

93

Fl.

Pno.

94

Fl.

Pno.

22

Fl. <sup>95</sup>

Pno. <sup>95</sup>

This system contains measures 95 and 96. The Flute part (top staff) begins with a melodic line in measure 95, featuring a slur over a sequence of eighth notes and a final group of seven notes marked with a '7'. The Piano part (bottom two staves) provides accompaniment with chords and moving lines, including a triplet of eighth notes in measure 95.

Fl. <sup>96</sup>

Pno. <sup>96</sup>

This system contains measures 96 and 97. The Flute part (top staff) has a long, sustained note in measure 96, followed by a melodic phrase in measure 97. The Piano part (bottom two staves) features a triplet of eighth notes in measure 96 and continues with accompaniment in measure 97.

Fl. <sup>97</sup>

Pno. <sup>97</sup>

This system contains measures 97 and 98. The Flute part (top staff) plays a melodic line in measure 97. The Piano part (bottom two staves) includes a triplet of eighth notes in measure 97 and continues with accompaniment in measure 98.

99

Fl.

Pno.

*p*

*p*

Detailed description: This system of music covers measures 99 to 101. The Flute part (Fl.) is written on a single staff in treble clef. Measure 99 begins with a half note G4, followed by a quarter rest. Measure 100 contains a sixteenth-note triplet starting on G4, with a '5' above it indicating a fifth fingering. Measure 101 starts with a quarter note G4, followed by a quarter rest. The Piano part (Pno.) is written on two staves. Measure 99 features a half note chord of G4 and B4 in the right hand, and a half note G3 in the left hand. Measure 100 shows a half note chord of G4 and B4 in the right hand, and a half note G3 in the left hand, with a piano (*p*) dynamic marking. Measure 101 continues with a half note chord of G4 and B4 in the right hand, and a half note G3 in the left hand, also marked *p*.

102

Fl.

Pno.

*b*

Detailed description: This system of music covers measures 102 to 104. The Flute part (Fl.) is written on a single staff in treble clef. Measure 102 begins with a half note G4, followed by a quarter rest. Measure 103 contains a sixteenth-note triplet starting on G4, with a '3' above it indicating a triplet. Measure 104 starts with a quarter note G4, followed by a quarter rest. The Piano part (Pno.) is written on two staves. Measure 102 features a half note chord of G4 and B4 in the right hand, and a half note G3 in the left hand. Measure 103 shows a half note chord of G4 and B4 in the right hand, and a half note G3 in the left hand. Measure 104 continues with a half note chord of G4 and B4 in the right hand, and a half note G3 in the left hand. A *b* (bend) marking is present above the final note of the Flute part in measure 104.

## 6. KAYNAKLAR

### Kaynak Kitaplar

AKTÜZE, İrkin (2007), **Müziği Okumak**, İkinci Baskı, 5. Cilt, Pan Yayıncılık, İstanbul.

BORAN, İ.-YILDIZ ŞENÜRKMEZ, K. (2010), **Kültürel Tarih Işığında Çoksesli Batı Müziği**, İkinci Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul,

İLYASOĞLU, Evin (2007), **71 Türk Bestecisi**, Birinci Baskı, Pan Yayıncılık, İstanbul.

İLYASOĞLU, Evin (1994), **İlhan Usmanbaş'a Armağan**, Sevda-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları, Ankara.

İLYASOĞLU, Evin (2000), **İlhan Usmanbaş, Ölümsüz Deniz Taşlarıydı**, Birinci Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

MİMAROĞLU, İlhan (2012), **Müzik Tarihi**, Onuncu Baskı, Varlık Yayınları, İstanbul.

SAY, Ahmet (2005), **Müzik Ansiklopedisi**, Müzik Ansiklopedileri Yayınları, Ankara.

Editörler: KÖKSAL, A.- NEMUTLU, M. vd. (2015), **Perpetuum Mobile, İlhan Usmanbaş'ın Yapıtı**, Birinci baskı, Pan Yayıncılık, İstanbul.

### Kaynak Dergiler

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

YEDİĞ, Serhan (2007), "Oda Müziğinde Üç Kuşak", **İş Sanat Müzik Dergisi**, Aralık: 22-25.



İLYASOĞLU, Evin (2011), “İlhan Usmanbaş”, **Andante**, 57, Nisan 63-66.

ANTEP, Ersin (2008), “36. Uluslararası İstanbul Müzik Festivali”, **Andante**, 34, Haziran- Temmuz: 68-70.

BENK, Adnan (1982), “İlhan Usmanbaş’ın Özgürlüksüz Özgürlükleri”, **Çağdaş Eleştiri**, Ağustos: 6-29.

#### **Nota ve Metot Kaynakları:**

BERNOLD, Philippe, **La Technique d’Embouchure**, La Stravagaza, 1995, s.25-26.

GRAF, Peter Lucas, **Check-up, 20 Basic Studies For Flautists**, B. Schott’s Söhne, Mainz, 1991, s.33-36.

MOYSE, Marcel, **Ecole de L’Articulation, Exercices et Etudes sur les Articulations pour Flute**, Alphonse Leduc& C, Paris, 1928, s.1-4-8-17-23.

MOYSE, Marcel, **Vinght Cinq Etudes Melodiques, 25 Melodious Studies**, Alphonse Leduc& C, Paris, 1932, s.16.

MOYSE, Marcel, **De la Sonorité, Art Et Technique**, Alphonse Leduc& C, Paris, 1934, s.16.

MOYSE, Marcel, **Mecanisme-Chromatisme pour Flute**, Alphonse Leduc& C, Paris, 1928, s.22.

MOYSE, Marcel, **50 Etudes Melodiques de Demersseman, pour Flute- en deux chaires**, Alphonse Leduc& C, Paris,1937, s.13.

#### **İnternet Kaynakları:**

<http://music.fas.harvard.edu/fromm.html>

<http://www.hasanucarsu.com/tr>

<http://www.poetryfoundation.org/bio/stephane-mallarme>

<http://www.allmusic.com/artist/richard-wernick>

<http://www.turkishmusicportal.org>

<http://www.oxforddictionaries.com/>

### **Program Notları**

**Bir Besteci, Bir Yorumcu Retrospektif Konseri Program Notları**, CRR Konser Salonu, 24.05.2010

### **Ses Kayıtları:**

CD, Üç Çağdaş Besteci “**Mehmet Nemutlu, Hasan Uçarsu, Özkan Manav**” cd kitapçığı, Kalan Müzik

### **Kaynak Tezler:**

ÇELİKER, Gonca (2006), **Hasan Uçarsu'nun Yaratıcılığı ve Yapıtları**, yayınlanmamış yüksek lisans tezi , KÜ. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kocaeli.

SONAKIN, Ebru Mine (2009), **İlhan Usmanbaş'ın Klarinet ve Piyano İçin Üç Sonatin'i (Üç Sonatin'in Çalgı ve Yazı Teknikleri Bakımından Bestecinin Diğer Klarinet Müzikleriyle Ele Alınması)**, Sanatta Yeterlilik Eser Metni, MSÜ. Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

YUVARLAK, Gülşah (2008), **Çağdaş Türk Bestecilerinin Flüt Repertuarı ve Çağdaş Türk Flütistler**, Yüksek Lisans Tezi , KÜ.Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kocaeli.

### **Söyleşiler:**

Hasan Uçarsu ile yapılan 20.10.2014 tarihinde yapılan söyleşi.

## 7. ÖZGEÇMİŞ

Aysu Zehra Şanver

1989 yılında Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı'na girerek Gülşen Şatana ile flüt çalışmalarına başladı. 1993 yılında Dokuz Eylül Üniversitesi (DEÜ) Devlet Konservatuvarı'na akademik geçiş yaparak flüt çalışmalarına Prof. Dr. Cahit Koparal ile devam eden sanatçı, 1999 yılında Yrd. Doç. Çiler Akıncı'nın sınıfından mezun oldu. 2004 yılında Bülent Evcil ile İstanbul Teknik Üniversitesi Müzik İleri Araştırmalar Merkezi'nde başladığı Yüksek Lisans Programını 2006 yılında tamamladı. 1994 ve 1996 yıllarında Gülşen Tatu, 2003-2004 yıllarında İtalya'da Rafaella Trivisiani, 2008 ve 2009 yıllarında Sibel Kumru Pensel ve Bülent Evcil, 2010 yılında Andrea Oliva'nın masterclasslarında aktif olarak yer aldı.

İzmir Devlet Opera ve Balesi Orkestrası, Antalya Devlet Senfoni Orkestrası ve Bursa Bölge Senfoni Orkestrası'nda birçok kez misafir sanatçı olarak görev aldı. 1999 yılında D.E.Ü Devlet Konservatuvarı Senfoni Orkestrası ile Fransa'nın Belford şehrinde düzenlenen "FIMU" (Festival International Music Universal) müzik festivali, 2. Uluslararası Edirne Sanat Festivali, Spectral Müzik Festivali, Bilgi Üniversitesi Modern Müzik Festivali, 7. Uluslararası Afyonkarahisar Klasik Müzik Festivali, Uluslararası İstanbul Müzik Festivali gibi festivallerde görev aldı. 2006 yılında İstanbul Oda Orkestrası eşliğinde Vivaldi'nin 6 numaralı flüt konçertosunu ve 2010 yılında Kocaeli Üniversitesi Akademik Orkestrası eşliğinde J.S.Bach'ın 2 numaralı süitini seslendirdi.

2008 - 2010 yılları arasında Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde, 2008-2012 yılları arasında İstanbul Teknik Üniversitesi Konservatuvarı'nda öğretim görevlisi olarak çalışmıştır. İstanbul Oda Orkestrası, Filarmonia İstanbul Senfoni Orkestrası ve Milli Reasürans Oda Orkestrası konserlerinde görev almış olan sanatçı Sanatta Yeterlilik çalışmalarını Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda sürdürmektedir.