



**PHILIP GLASS'IN KEMAN PİYANO SONATI'NIN FORM,
ARMONİK, TEKNİK VE MÜZİKAL ANALİZİ**

Ayşe ÇAĞLAK

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI
MÜZİK EĞİTİMİ BİLİM DALI**

**GAZİ ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ**

HAZİRAN, 2019

TELİF HAKKI ve TEZ FOTOKOPİ İZİN FORMU

Bu tezin tüm hakları saklıdır. Kaynak göstermek koşuluyla tezin teslim tarihinden itibaren.....(....) ay sonra tezden fotokopi çekilebilir.

YAZARIN

Adı : Ayşe

Soyadı : ÇAĞLAK

Bölümü : Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Müzik Eğitimi Bilim Dalı

İmza :

Teslim tarihi :

TEZİN

Türkçe Adı : Philip Glass'ın Keman Piyano Sonatı'nın Form, Armonik, Teknik ve Müzikal Analizi

İngilizce Adı : The Form, Harmonic, Technical and Musical Analysis Of Philip Glass's Violin and Piano Sonata

ETİK İLKELERE UYGUNLUK BEYANI

Tez yazma sürecinde bilimsel ve etik ilkelere uyduğumu, yararlandığım tüm kaynakları kaynak gösterme ilkelerine uygun olarak kaynakçada belirttiğimi ve bu bölümler dışındaki tüm ifadelerin şahsıma ait olduğunu beyan ederim.

Yazar Adı Soyadı: Ayşe ÇAĞLAK

İmza:

JÜRİ ONAY SAYFASI

Ayşe ÇAĞLAK tarafından hazırlanan “Philip Glass’ın Keman Piyano Sonatı’nın Form, Armonik, Teknik ve Müzikal Analizi” adlı tez çalışması aşağıdaki jüri tarafından oy birliği / oy çokluğu ile Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı’nda Yüksek Lisans / Doktora tezi olarak kabul edilmiştir.

Danışman: Prof. Yılmaz ŞENDURUR



Başkan: Prof. Bige Bediz KINIKLI



Üye: Prof. Nuray ÖZEN



Üye:

Üye:

Tez Savunma Tarihi: 25/06/2019

Bu tezin Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı’nda Yüksek Lisans/ Doktora tezi olması için şartları yerine getirdiğini onaylıyorum.

Prof. Dr. Selma YEL

Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müdürü

.....

**PHILIP GLASS'IN KEMAN PİYANO SONATI'NIN FORM,
ARMONİK, TEKNİK VE MÜZİKAL ANALİZİ
(Yüksek Lisans Tezi)**

Ayşe Çağlak
GAZİ ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
Haziran, 2019

ÖZ

1960'lı yıllarda ortaya çıkan minimal müzik akımı, uzak doğu kültüründen, geleneksel Hint müziğinin ve rock müziğinin meditatif özelliklerinden etkilenecek, yeniyi arayan insanların kendilerini ifade ediş biçimi olarak ortaya çıkmıştır. Minimal müzikte amaç, müzikal gereçleri en aza indirgeyerek, tekrarlardan oluşan sade ve anlamlı bir müzik yaratmaktır. Minimal müzik akımına öncü olan bestecilerden Philip Glass'ın Keman Piyano Sonatı'nın form, armonik, teknik ve müzikal analizi bu araştırmanın konusunu oluşturmaktadır. İlgili literatür tarandığında, Glass'ın opera ve senfonik eserlerinin incelendiği çalışmalara rastlanmıştır. Ancak Philip Glass'ın Keman Piyano Sonatı'nın incelendiği bir çalışmanın bulunmaması, bu araştırmanın problem durumunu oluşturmaktadır. Çalışmanın, keman ve piyano eğitimcileri ile öğrencileri için form, armonik, teknik ve müzikal bilgi kaynağı sağlaması açısından önemli olduğu düşünülmektedir. Buradan hareketle, bu araştırmanın amacı, Philip Glass'ın Keman Piyano Sonatı'nın form, armonik, teknik ve müzikal analizini yaparak literatüre katkı sağlamaktır. Nitel bir çalışma olan bu çalışmada betimsel araştırma yöntem ve teknikleri kullanılmıştır. Doküman inceleme yoluyla literatür taranmış ve Philip Glass'ın Keman Piyano Sonatı incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler : Philip Glass, Keman, Piyano, Sonat, Minimal Müzik, Yirminci

Yüzyıl

Sayfa Adedi : 106

Danışman : Prof. Yılmaz ŞENDURUR

**THE FORM, HARMONIC, TECHNICAL AND MUSICAL ANALYSIS
OF PHILIP GLASS'S VIOLIN AND PIANO SONATA
(Master's Thesis)**

Ayşe Çağlak

GAZİ UNIVERSITY

INSTITUTE OF EDUCATIONAL SCIENCES

June, 2019

ABSTRACT

The minimal music flow that emerged in the 1960s was influenced by the meditative features of the Far East culture, traditional Indian music and rock music, as well as the expression of the people who are looking for a new one. The aim of minimal music is to create a simple and meaningful music consisting of repetitions by minimizing musical equipment. The form, harmonic, technical and musical analysis of the Sonata for Violin and Piano of Philip Glass, one of the composers leading the minimal musical flow, is the subject of this research. As a result of the review the literature, research of the opera and symphonic works of Glass were found. However, the absence of a research analysing the Sonata for Violin and Piano of Philip Glass, constitutes the problem of this research. This research is thought to be important in terms of providing form, harmonic, technical and musical information for violin and piano educators and students. From this point of view, the purpose of this research is to contribute to the literature by analyzing the form, harmonic, technical and musical aspects of Sonata for Violin and Piano of Philip Glass. In this qualitative study, descriptive research methods and techniques were used. The literature was reviewed through document review; Philip Glass's Sonata for Violin and Piano was analyzed.

Key Words : Philip Glass, Violin, Piano, Sonata, 20th century, Minimal Music

Page Number : 106

Supervisor : Prof. Yılmaz Şendurur

İÇİNDEKİLER

TELİF HAKKI ve TEZ FOTOKOPİ İZİN FORMU	i
ETİK İLKELERE UYGUNLUK BEYANI.....	ii
JÜRİ ONAY SAYFASI.....	iii
ÖZ.....	iv
ABSTRACT	v
İÇİNDEKİLER.....	vi
TABLolar LİSTESİ.....	ix
ŞEKİLLER LİSTESİ	xi
BÖLÜM I.....	1
GİRİŞ	1
1.1. Problem Durumu.....	7
1.2. Alt Problemler	7
1.3. Araştırmanın Amacı	7
1.4. Araştırmanın Önemi.....	8
1.5. Sayıtlılar	8
1.6 Sınırlılıklar.....	8
BÖLÜM II.....	9
İLGİLİ ARAŞTIRMALAR	9
BÖLÜM III	12
KAVRAMSAL ÇERÇEVE	12
3.1. Minimalizm.....	12
3.2. Sanatta Minimalizm.....	13
3.2.1. Resim.....	13
3.2.2. Heykel	14

3.2.3. Edebiyat.....	15
3.2.4. Mimari	15
3.2.5. Sinema.....	16
3.2.6. Müzik	16
3.3. Minimalist Besteciler.....	17
3.3.1. Steve Reich	17
3.3.2. Terry Riley	18
3.3.3. Michael Nyman	18
3.3.4. La Monte Young	19
3.3.5. John Adams.....	19
3.3.6. Philip Glass.....	20
BÖLÜM IV.....	22
YÖNTEM.....	22
4.1. Araştırmanın Modeli.....	22
4.2. Çalışma Eserleri	22
4.3. Veri Toplama Araçları.....	23
4.3.1. Veri Toplama Araçlarının Geliştirilmesi	23
4.3.2. Analiz Yönteminin Geliştirilmesi	23
4.4. Verilerin Çözümlemesi ve Yorumlanması	26
BÖLÜM V	27
BULGULAR ve YORUMLAR	27
5.1. Philip Glass'ın Keman Piyano Sonatı'nın Form ve Armonik Analizine İlişkin Bulgular.....	27
5.2. Philip Glass'ın Keman Piyano Sonatı'nın Teknik Analizine İlişkin Bulgular ..	62
5.3. Philip Glass'ın Keman Piyano Sonatı'nın Müzikal Analizine İlişkin Bulgular	64
BÖLÜM VI.....	66
SONUÇ ve ÖNERİLER.....	66
6.1. Sonuçlar.....	66
6.2. Öneriler	67
KAYNAKLAR.....	69
EKLER	72
EK-1. Philip Glass'ın Eserleri.....	73

EK-2 Philip Glass.....	89
EK-3 Etik Komisyon.....	90



TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 1. <i>Keman Partisinin Teknik Analizi</i>	24
Tablo 2. <i>Piyano Partisinin Teknik Analizi</i>	24
Tablo 3. <i>Müzikal Analiz</i>	25
Tablo 4. <i>Uzman Görüşleri</i>	26
Tablo 5. <i>Keman Piyano Sonatı'nın 1. Ve 2. Bölgelerinin Armonik Analizi</i>	29
Tablo 6. <i>Keman Piyano Sonatı'nın 3. Bölgesinin Armonik Analizi</i>	31
Tablo 7. <i>Keman Piyano Sonatı'nın 4. Bölgesinin Armonik Analizi</i>	32
Tablo 8. <i>Keman Piyano Sonatı'nın 5.Bölgesinin Armonik Analizi</i>	34
Tablo 9. <i>Keman Piyano Sonatı'nın 6.Bölgesinin Armonik Analizi</i>	35
Tablo 10. <i>Keman Piyano Sonatı'nın 7.Bölgesinin Armonik Analizi</i>	37
Tablo 11. <i>Keman Piyano Sonatı'nın 8.Bölgesinin Armonik Analizi</i>	38
Tablo 12. <i>Keman Piyano Sonatı'nın 9.Bölgesinin Armonik Analizi</i>	39
Tablo 13. <i>Keman Piyano Sonatı'nın 10.Bölgesinin Armonik Analizi</i>	41
Tablo 14. <i>Keman Piyano Sonatı'nın 11.Bölgesinin Armonik Analizi</i>	43
Tablo 15. <i>Keman Piyano Sonatı'nın 12.Bölgesinin Armonik Analizi</i>	44
Tablo 16. <i>Keman Piyano Sonatı'nın 13.Bölgesinin Armonik Analizi</i>	46
Tablo 17. <i>Keman Piyano Sonatı'nın 14.Bölgesinin Armonik Analizi</i>	47
Tablo 18. <i>Keman Piyano Sonatı'nın 15.Bölgesinin Armonik Analizi</i>	48
Tablo 19. <i>Keman Piyano Sonatı'nın 16.Bölgesinin Armonik Analizi</i>	50
Tablo 20. <i>Keman Piyano Sonatı'nın 17.Bölgesinin Armonik Analizi</i>	52

Tablo 21. <i>Keman Piyano Sonatı'nın 18.Bölgesinin Armonik Analizi</i>	53
Tablo 22. <i>Keman Piyano Sonatı'nın 19.Bölgesinin Armonik Analizi</i>	54
Tablo 23. <i>Keman Piyano Sonatı'nın 20.Bölgesinin Armonik Analizi</i>	55
Tablo 24. <i>Keman Piyano Sonatı'nın 21.Bölgesinin Armonik Analizi</i>	56
Tablo 25. <i>Keman Piyano Sonatı'nın 22.Bölgesinin Armonik Analizi</i>	57
Tablo 26. <i>Keman Piyano Sonatı'nın 23.Bölgesinin Armonik Analizi</i>	59
Tablo 27. <i>Keman Piyano Sonatı'nın 24.Bölgesinin Armonik Analizi</i>	60
Tablo 28. <i>Keman Piyano Sonatı'nın 25.Bölgesinin Armonik Analizi</i>	61
Tablo 29 <i>Keman Partisinin Teknik Analizi</i>	62
Tablo 30. <i>Piyano Partisinin Teknik Analizi</i>	63
Tablo 31. <i>Müzikal Analiz</i>	64

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1. Keman Piyano Sonatı'nın 1. ve 2. bölgesi.....	28
Şekil 2. Keman Piyano Sonatı'nın 3. bölgesi.....	30
Şekil 3. Keman Piyano Sonatı'nın 4. bölgesi.....	32
Şekil 4. Keman Piyano Sonatı'nın 5.bölgesi.....	33
Şekil 5. Keman Piyano Sonatı'nın 6.bölgesi.....	35
Şekil 6. Keman Piyano Sonatı'nın 7.bölgesi	36
Şekil 7. Keman Piyano Sonatı'nın 8.bölgesi.....	37
Şekil 8. Keman Piyano Sonatı'nın 9.bölgesi.....	39
Şekil 9. Keman Piyano Sonatı'nın 10.bölgesi.....	40
Şekil 10. Keman Piyano Sonatı'nın 11.bölgesi.....	42
Şekil 11. Keman Piyano Sonatı'nın 12.bölgesi.....	43
Şekil 12. Keman Piyano Sonatı'nın 13.bölgesi.....	45
Şekil 13. Keman Piyano Sonatı'nın 14.bölgesi.....	47
Şekil 14. Keman Piyano Sonatı'nın 15.bölgesi.....	48
Şekil 15. Keman Piyano Sonatı'nın 16.bölgesi.....	50
Şekil 16. Keman Piyano Sonatı'nın 17.bölgesi.....	51
Şekil 17. Keman Piyano Sonatı'nın 18.bölgesi.....	53
Şekil 18. Keman Piyano Sonatı'nın 19.bölgesi.....	54
Şekil 19. Keman Piyano Sonatı'nın 20.bölgesi.....	55
Şekil 20. Keman Piyano Sonatı'nın 21.bölgesi.....	56

<i>Şekil 21.</i> Keman Piyano Sonatı'nın 22.bölgesi.....	57
<i>Şekil 22.</i> Keman Piyano Sonatı'nın 23.bölgesi.....	58
<i>Şekil 23.</i> Keman Piyano Sonatı'nın 24.bölgesi.....	60
<i>Şekil 24.</i> Keman Piyano Sonatı'nın 25.bölgesi.....	61



BÖLÜM I

GİRİŞ

Yirminci yüzyıl, teknolojinin gelişmesiyle birlikte bilimde, toplumların yaşam biçiminde hızlı değişimler yarattığı gibi sanatta da birçok yeniliğe tanıklık etmekle beraber, kendisinden önceki kuralları altüst ederek, tonal müziğin kurallarından sıyrılmış, bilim ve teknolojinin gelişimiyle paralellik gösteren deneysel çalışmaların gerçekleştiği yeni arayışları sanatçıların ürettikleri eserleri, oluşturdukları fikirleri ve çeşitli akımları bünyesinde barındırmıştır.

Yirminci yüzyılın başlıca özelliği disonans seslerin kullanımudur. disonans seslerin müzikte var olmasının amacı müziğin sadece uyumlu ve hoş olanı yansıtmasının yeterli olmaması, düalliteyi baz alarak iyi ve kötü her tarafını da yansıtmakla yükümlü olduğu anlayışından kaynaklanmaktadır.

Sanat bu dönemde yeni yaratmanın peşinde olmasına rağmen, eskiyi de bu dönemde yeni yaratılarla birlikte harmanlamıştır. Tonal armoninin majör ve minör yapısı yerine pentatonik diziler, doğu ülkelerinin makamları, kilise makamları, kromatik diziler ve modlar kullanılmıştır.

‘Yirminci yüzyılın, müzik tarihinin en canlı çağı olarak saptanmış olması gerekir. İleriye dönük büyük atılımların yanında beklenmedik gerici tutumların da yer aldığı çelişkili yirminci yüzyıl özellikle devrimci aşamalarıyla değerlendirilmelidir’(Mimaroğlu, 2006, s. 119).

1908 ve 1914 yılları arasında ton dışı müziğe yönelen Schönberg, ‘on iki ses sistemi’ olarak adlandırılan yeni bir kurallar dizgesi getirmiştir.

‘Bu yeni müziğin çoğunlukla “atonal” olarak tanımlanan akorları her türde nota bileşimini kapsıyor, buna karşılık her özel parça, bilerek ya da sezgisel olarak tümüyle kesin ve belli biçimlerde düzenlenebiliyordu. Ayrıca, hiçbir tonalite, ya da hiçbir hedef bulunmadığından, müziğin tonal notaya doğru çözüme kavuşmasını zorunlu kılan hiçbir güç de yoktu’(Griffiths, 2015, S. 221).

Genellikle bu dönem modernizm dönemi olarak nitelendirilmektedir. modernizm dönemi yeniyi aramanın ve yapılan bu yeniliğin tekrar yenileştirilerek yapılmasının yanında bünyesinde folk müziği, gelenek anlayışını da barındırmaktadır.

‘Atonal müziğin tümü özünde modernisttir; buna karşılık, modernist müziğin tümü atonal değildir. Ve modernizm, en azından ilk on beş-yirmi yılı sırasında kendini yalnızca klasik müziğin geleneklerine değil, o müziğin dinleyici çoğunluğuna da karşıt olarak tanımladı. Modernist müzik, zor olmak ve yadsıma ile karşı karşıya gelmek üzere yapıldı.’(Griffiths, 2015, S. 221).

‘Müzikte atonalitenin ortaya çıkışı, bu bakımdan resim sanatında onunla hemen hemen aynı zamanda, 1910’da Vasili Kandinski’nin bunun gibi bir ilk yapıtıyla başlayan soyut tarz ile karşılaştırılabilir. Soyut resim gibi atonalite de yalnızca geçmişten değil, o güne kadar dünyanın bütün bölümlerindeki müziğin bazı merkez nota ve armonisini esas aldığı kültürlerden radikal bir kopuş olarak ortaya çıktı.’(Griffiths, 2015, S. 221).

Soyut sanatta da olduğu gibi, modernizm de ürünün neden ve nasıl yapıldığına dikkat çekmektedir. Armoninin ve zamanın çoğunlukla aynı anda algılanması, müziğin daha rahat anlaşılabilmesine olanak sağlamaktadır. Ancak müzik içerisinde ritmik çeşitliliğin çoğul oluşu, sürekli bir şekilde karşımıza çıkması bir miktar karmaşıklığı içerir.

Yirminci yüzyılda ortaya çıkan müziği, modernizm gibi tek bir kavram ile açıklamak yeterli olmamaktadır. Say’ın da belirttiği üzere, ‘önceki çağların akımları, ana rengini belirleyen kavramlarla açıklanabilmiştir. Örneğin Rönesans ‘‘hümanizm’’, Klasisizm ‘‘Aydınlanma’’, Romantizm ‘‘bireysel duygu’’ gibi kavramlarla tanım kazanabilir. 20. Yüzyıl ise, bu çeşit bir kavram sınıflandırılmasıyla tanımlanamaz. ‘‘Çoğulculuk’’ başlıca özelliğidir.’(Say, 2012:468).

1800’lü yılların sonu ile 1980’li yılları kapsayan yirminci yüzyıl müziği içerisinde çok sayıda akımın yer aldığı bir dönemdir. Bu akımları Yöre (2011), izlenimci (1892), anlatımcı (1908), elektronik müzik (1906), müziksel ilkelcilik (1910), neo-klasik (1911), dizisel (1920), mikrotonal (1920), caz etkili (1924), işlevsel (1930), rastlamsal (1930lar), neo-romantik (1930), bilgisayarlı (1950), minimal (1960), çok stilli (1960), yeni yalınlık (1970ler), yeni karmaşıklık (1980ler), müziksel tarihçilik (1980ler), rock etkili (1980ler) müzik olarak ele almıştır. Gören (2015) ise, yirminci yıl müziğinin şekillenmesini sağlayan akım, stil ve teknikleri izlenimcilik, anlatımcılık, ilkelcilik, yeni-klasikçilik, yeni-romantikçilik, rastlamsallık, minimalizm, gelecekçilik, folklorizm, caz müziği, on iki ton müziği ve dizisellik, mikrotonal müzik, işlevsel müzik, somut ve elektronik müzik olarak sıralamıştır.

‘Empresyonizm adı, Claude Monet’in “İzlenim, Gündoğumu” adlı resminden kaynaklanır. Eserin orijinal adı “Empression, Sunrise”dır’(Ayaydın, 2015, s. 85). 19. Yüzyılın ortalarında bir grup Fransız ressamın sergiledikleri eserler ile bir akıma dönüşen ‘İzlenimcilik’, Claude Debussy’in aynı etkiyi yaratması ile müzikte de izlenimcilik akımı kendini göstermeye başlamıştır. İzlenimciliğin amacı, sanatçının dış dünyada edindiği izlenimi eserine yansıtmasıdır.

‘Empresyonist ressamlar, ışığın özünü kavramaya çalışırken bu çaba onları, ışığı parçacıklara bölerek, (microstructure) alt yapı diyebileceğimiz bir resim yapma yöntemine götürmüştür. Müzikte izlenimci tekniği işleyen besteciler de sesi oluşturan öğeleri temele indirgeyip, akorları parçalayarak, bölerek yeni bir çözümleme tekniğine yönelirler’(Alıcı, 2017, s. 2988).

Sanat eserinde işlenecek olan konu, sanatçının algı süzgecinden geçerek kendinde uyandırdığı izlenimleri yansıtmıştırdan dolayı, izlenimcilik halka yönelik bir akım olarak sayılmamaktadır.

‘İzlenimci müziğin öncüsü Debussy müziklerinde armoniye değil ritim ve tınlara önem vermiş, biçimde ise izlenimci ressamların ışığı parçacıklara bölme tekniğinden esinlenmiştir. Herhangi bir anın içinde yakalanan düşüncüyü ışık etkileriyle anlatan izlenimci ressamlar gibi Debussy de farklı armoni, ritim ve ses renkleriyle ördüğü müziği ile yeni bir dönemi başlatmıştır’(Alıcı, 2017, s. 2990).

Anlatımcı (Expressionist) Müzik, ‘dışavurumculuk’ olarak da adlandırılan, dış dünyadaki nesneler yerine bireyin iç dünyasını anlattığı bir akımdır.

Anlatımcılık, izlenimci akıma karşın dış dünyadaki nesneleri sanatçının algı süzgecinden geçirip, kendi bakış açısı ile varolanı sergilemek, yeniden sunmak yerine; sanatçının iç dünyasında ki ifadeleri, duygu ve düşünceleri eserine yansıtmıştır.

Bu akımın müzikte ki temsilcisi tonal armoninin yerine ton dışı müziği kullanarak on iki ses sistemini oluşturan Schönberg olmuştur. Schönberg’in öğrencileri olan Alban Berg ve Anton Webern, on iki ses sisteminin kuralları dahilinde birçok eser vererek bu anlayışı devam ettirmişlerdir.

‘20. Yüzyıl dışavurumculuğun kendisini yaygın bir şekilde hissettiren bir eğilim olmasında Van Gogh’un doğaya yönelik ifade biçimleri ve ham renkleri ile Edward Munch’un kişisel imgeleri de fazlasıyla etkilidir’(Karabaş ve Polat, 2016, s. 40).

‘Anlatımcılık doğayı fotoğraf makinasının objektifine bırakmıştır. Önemli olan iç görüntüdür. İç görüntü dışa vurulurken, nesnelerin görüntüsü çarpıtmaya uğratılır. Nesnel görüntü, duyarlılığın soyutlama süzgecinden geçer’(Say, 2012, s. 474).

Elektronik müzik, teknolojinin gelişmesiyle birlikte ortaya çıkmış olup, elektronik ortamda besteleme sürecinin gerçekleştirilmesine olanak sağlamıştır.

‘Elektriksel olarak müzikal sesler üretmeye yönelik ilk büyük çaba uzun yıllar boyunca, elektrik sinyallerini sese dönüştürmek için çok güçlü döner jeneratör ve telefon alıcıları inşa eden Amerikalı Thaddeus Cahill tarafından gerçekleştirildi’(Hiller, t.y).

1910 tarihinde dünyaya gelen deneysel, elektroakustik, elektronik müzisyen olan Pierre Schaeffer ise kayıt ve örnekleme tekniklerini kullanan ilk bestecidir.

İlkelcilik (primitivizm), ilkel insanların yaşamının daha dürüst, iyi ve etik olduğunu savunan bir inanç akımıdır. Bu akımda uygarlığın ve teknolojinin gelişmesi ile ilkel insanın taşıdığı değerlerin zamanla değerinin azaldığı düşünülmektedir. Stravinsky’nin ‘bahar ayini’ adlı eserinde ilkelliğe yönelik etkiler mevcuttur. ‘Eserde kullanılan disonans yapıların oluşturduğu çarpıcı etki, poliritmik yapılarla oluşturulan beklenmedik aksanlar, sus ve ataklar biyolojik ilkellik kavramı hakkındaki en önemli örneklemeler olarak gösterilebilir’(Ünlenen, 2014, s. 128).

‘Geleneklere bağlı kalarak, geçmişin tonal merkez, melodik gelişim ve amaca yönelik müziksel düşünler gibi değerlerini yeniden anlamlandıran bir akım olarak Yeni Klasikçilik doğmuştur’(Gören, 2015, s. 10).

Neo-klasisizm de tonal ve atonal yapı Barok dönemin form anlayışı ile buluşmaktadır. ‘Fransız Altıları ve bu grup içinde bulunan özellikle Honneger ile Milhaud, ayrıca 1920’den sonra Stravinski ve genelde Prokofyev, Yeni-klasikçi besteciler olarak tanınmışlardır. Yüzyılın ortalarına doğru etkinliğini yitiren bu akımın temsilcisi, hatta simgesi Hindemith’dır’(Say, 2012, s. 485).

Dizisel müzik (serializm) tonal müziğin yerine Schönberg’in getirdiği on iki ses sisteminin bir ürünüdür. Birbirinden farklı on iki sestten oluşan dizi yatay ve dikey olarak kullanılabilir. Kullanılan bir ses sonrasında dizideki kalan on bir sesin kullanılması zorunludur. ‘Dizisel(Serial) Müzik, Anton Webern’in On İki Ses Tekniği’nden yola çıkarak, bir dizi halinde belirlenmiş seslerin, gürlük, tını, tartım, tempo, nüans

parametrelerinin, müziksel motifle birleştirmesi sonucu ortaya çıkan bir yeni besteleme tekniğidir’(Gören, 2015, s. 13).

Mikrotonal müzik, tam ve yarım şeklinde eşit parçaya bölünmüş seslerin, daha da küçük parçalara bölünerek elde edilen halidir. ‘19. yüzyılın sonlarındaki denemelere rağmen, daha sonra Ferruccio Busoni’nin önerisiyle, asıl olarak 20. yüzyılın ilk yarısında amaçlı bir teknik olarak kullanılmaya başlamıştır’(Yöre, 2011:8). Bu tekniğin öncüsü Alios Haba olarak kabul edilmektedir.

20. yüzyılın başlarında varlığını gösteren bir diğer tür de caz müziği türüdür. Amerika’dan çıkıp dünyaya yayılan caz müziği New Orleans, Swing, Kansas, Çingene cazı, bebop, cool, avangart, serbest caz, Latin caz, soul, füzyon, caz rock, smooth, caz funk, etno caz, asit caz gibi birçok alt türe sahiptir. Afrika’lı zencilerin köle tüccarlarının elinde var ettikleri melodiler Avrupa’nın eğitimi ile buluşmuş ve bunun sonucunda caz müziği doğmuştur. ‘Caz etkisinde yazılmış ilk senfonik yapıt diye Gershwin’in ‘Rhapsody in Blue’su gösterilir’ (Mimaroğlu, 2006, s. 136).

Müziğin yalnızca kendi için var olmadığı, özel bir amaca hizmet ettiği anlamına gelen Gebrauchsmusik kavramını 1921 yılında ortaya koyan müzikolog Paul Nettl, işlevsel müziği toplum ile buluşturmuştur. İşlevsel müzik, adından da anlaşılacağı üzeri müziğin bir işlevi olması amacını taşımakta ve sanatı halk için yapma anlayışını ileri sürmektedir. Hindemith’in Wir bauen eine Stadt adlı operası akımın ilk örneklerindendir (Kütahyalı, Quinn, Sachs’dan aktaran Yöre, 2011, s. 9)

Savaş sonrası gelişen en önemli akımlardan biri de rastlamsallık olmuştur. ‘Şans ya da “aleatory” isimleriyle de kullanılan bu akım 1950’li yıllarda ortaya çıkmış; önce Amerika’da daha sonra Avrupa’da yaygınlaşmış ve besteciler arasında belirginleşen bir akım olmuştur. En yalın tanımıyla, rastlamsallık, bestecinin kendi yapıtı üzerinde olan kontrolünden bilinçli olarak vazgeçmesi demektir’(Çetir, 2009, s. 29)

‘Yirminci yüzyıl aleatorik müziğin ilk önemli örneği John Cage’in 1951’de piyano için yazdığı “Music of Changes”dır’(Balkarlı Can, 2002, s. 14)

Sanatta geriye dönüş olarak hissedilen, Samuel Barber’in(1910-1981) öncü olduğu ‘neo-romantik müzik, yirminci yüzyılın sonlarında ortaya çıkmış, melodiyi yeniden canlandırmış ve duyguları vurgulamıştır’ (Cramer, 2009, s. 1714).

Yirminci yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan bilgisayarlı müzik, ‘bilgisayar ve yazılım sistemlerinin gelişmesiyle birlikte, elektronik müziğin içinde bir teknik olarak ortaya çıkmıştır. Orijinal ve dijital seslerin müzik teorisi ve matematik kapsamında bilgisayarlar aracılığıyla birleştirilmesi sonucu oluşturulan bir besteleme tekniğidir’(Yöre, 2011, s. 10).

Ortaya çıkan bir diğer müzik akımı ise 1960’lı yıllarda Amerika’da Uzakdoğu müziğinin meditatif eğiliminden etkilenecek, sanatta yalınlık arayışında olan minimal müzik akımıdır. ‘Minimalizm bir fikri ifade etmenin yoludur ve modern gündelik toplumsal kaygıların yanı sıra sanatta da kaçınılmaz bir temadır. Adından da anlaşılacağı gibi, minimalizm istenen bir etki yaratmak için sınırlı malzeme kullanmak anlamına gelir’(VanEenoo, 2011, s. 7).

Minimal müziğin öncüleri Philip Glass (d.1937), Steve Reich (d.1936), La Monte Young (d.1935)ve Terry Riley (d.1935)sayılmaktadır. ‘Bu dört Amerikalı besteci, yapıtlarında tekrarlama ve minimalizm tekniklerini tutarlı bir şekilde ilk uygulayanlardı’(Mertens, 2007, s. 11)

Öncüsü Alfred Schnittke olan, eser içerisinde birden fazla tekniğin ve stilin bulunduğu 1960’larda ortaya çıkan çokstilli (polistilizm) müzik akımı ‘en temel düzeyde, bir çalışma içinde farklı tarihsel dönemlerin üsluplarını ifade etmektedir’ (Rapaport, 2012, s. 6).

Alman besteciler tarafından ortaya konan yeni yalınlık (new simplicity) akımı ise, kendilerinden önceki karmaşıklığa bir tepki olarak doğmuştur. ‘19. yüzyıl formlarının tonal yapıyla sade bir şekilde yeniden canlandırılmasını içeren bir besteleme akımıdır’(Yöre, 2011, s. 11). Müzikal gereçlerin ve müziğin karakterinin yalın ve saf olması hedeflenmiştir.

1980’lerde müzikteki yalınlığa bir tepki olarak çıkan yeni karmaşıklık akımı (new complexity), disonans akorları, ön görülemeyen dalgalanmaları, seslerin atonal ve mikrotonal yapısını içermektedir. ‘Alışılmışlık, yalınlık karşıtı, düzensiz, doğrusal olmayan özelliklerin kullanımını içeren felsefi temelli bir sanat akımıdır’ (Galanter’dan aktaran Yöre, 2011, s. 11).

Müziksel tarihçilik ise yirminci yüzyılın sonlarına doğru, tarihin yeniden canlandırılmasını ve bu sayede geçmişin canlı tutulmasını hedefleyen bir akımdır. ‘Müzik tarihindeki tüm dönemsel özelliklerin tonal ve atonal yapı içerisinde yeni bir anlayışla kullanımını içeren bir besteleme akımıdır’ (Frisch’dan aktaran Yöre, 2011, s. 12).

Rock etkili müzik ise, ‘1980’li yıllarda Rock müzikten etkilenen ve Rock müzik içindeki Scott Johnson (1952) gibi bazı bestecilerin, Rock ve sanat müziği malzemeleri ve algılarını i içe kullanıldığı bir tekniktir’ (Chatham, 1990; Mathews’dan aktaran Yöre, 2011, s. 12).

Bu araştırma, yirminci yüzyıl akımlarından minimal müzik bestecisi olan Philip Glass’ın eserinin analizini içermektedir. Meditatif etkileri barındıran, tekrara dayalı, ifade edilecek olan sanatsal araç gereçleri en aza indirgeyen ve düşünceyi mümkün olan en sade hali ile sunan akım olarak bilinen minimalizm, yaşam şekli ve düşünce biçimi olarak da günümüzde kendisini göstermektedir.

1.1. Problem Durumu

Besteleri ile minimal müzik akımının öncüsü olarak görülen Philip Glass’ın opera ve senfonik eserlerine ek olarak keman ve piyano için yazdığı eserler de dikkat çekmektedir. Ancak ilgili literatür tarandığında Philip Glass’ın keman ve piyano eserlerinin incelendiği bir çalışmaya rastlanmamıştır. Buradan yola çıkılarak araştırmanın problem cümlesi:

‘Philip Glass’ın Keman Piyano Sonatı’nın Form, Armonik, Teknik ve Müzikal Analizi Nasıldır?’ olarak belirlenmiştir.

1.2. Alt Problemler

Bu çalışmanın problem durumuna çözüm üretebilmek için aşağıdaki alt problem ifadeleri geliştirilmiştir:

1. Philip Glass’ın Keman Piyano Sonatı’nın form ve armonik analizi nasıldır?
2. Philip Glass’ın Keman Piyano Sonatı’nın teknik analizi nasıldır?
3. Philip Glass’ın Keman Piyano Sonatı’nın müzikal analizi nasıldır?

1.3. Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın amacı, Philip Glass’ın Keman Piyano Sonatı’nın form, armonik, teknik ve müzikal analizini yaparak literatüre katkı sağlamaktır.

1.4. Araştırmanın Önemi

Bu araştırma, Philip Glass'ın Keman Piyano Sonatı'nın tanınmasını sağlaması yönünde önemli olduğu düşünülmektedir.

Bu çalışmanın, keman ve piyano eğitimcileri ile öğrencilerine form, armonik, teknik ve müzikal bilgi kaynağı sağlaması açısından fark yaratacağı düşünülmektedir.

1.5. Sayıtlar

Bu çalışmada Philip Glass'ın Keman Piyano Sonatı'nın minimal müzik literatüründe önemli bir yere sahip olduğu düşünülmektedir.

1.6 Sınırlılıklar

Bu araştırma;

1. Minimalist besteci Philip Glass'ın eserlerinden Keman Piyano Sonatı'nın 1. bölümü ile,
2. Araştırma için ayrılabilen zaman ve maddi kaynaklar ile sınırlı tutulmuştur.

BÖLÜM II

İLGİLİ ARAŞTIRMALAR

Yapılan araştırmalar sonucu, Philip Glass'ın Keman Piyano Sonatı'na ilişkin bir çalışmaya rastlanmamakla birlikte farklı sanat dallarından minimalizm ile ilgili çeşitli araştırmaların yapıldığı tespit edilmiştir.

1. Islakoğlu (2006) “Minimalizm Kavramı ve Mimarlıkta Minimalist Yaklaşımlar” adlı yüksek lisans tezinde, minimalizm kavramının ve minimalist felsefenin mimarlık uygulamalarına yansımaları incelenmiş ve tekil konut yapı örnekleri minimallik ölçütleri açısından değerlendirilmiştir.
2. Songür (2007) “Minimalist Müziğin Çağdaş Müzik Dünyası'ndaki Yeri” adlı yüksek lisans tezinde, minimal sözcüğü anlam olarak açıklığa kavuşturulduktan sonra, bu sözcüğün felsefede ve sanatta bir ekol olarak nasıl, kullanıldığı ve aynı zamanda mimari ve edebiyat sanatını nasıl etkilediğine açıklık getirilmiştir. Avant garde müziğin bir parçası olan minimalist müzik, tonalite içinde, formu, armoniyi ve kontrpuanı tahrip etmeden bestelenebileceği gerçeği ortaya konmuştur. ABD’ de 1960 lı yıllardan bu yana yapılmış avant garde deneysel kompozisyonları yapan, kompozitörlerin biyografileri ve bazılarının eser açıklamaları ve Minimalist müziğin nasıl gelişim evreleri geçirdiğinin hakkında bilgilendirici bir referans ortaya koyulmuştur. John Cage, La Monte Young’un avant garde kompozitör sayılırlarken aynı zamanda da, minimalist müziğin ilk hallerinin çıkmasında öncü oldukları gerçeği ile minimalist müziğin ortaya çıkışının sosyokültürel ve politik nedenlerine değinilmiştir.

3. Ertürk (2011) “Minimalizm’in Doğuşu ve Mimaride Biçim Açısından Minimalizm Değerlendirmesi” adlı yüksek lisans tezinde, minimalizmin kavram olarak nitelendirilmesi, minimalizmin doğuşuna neden olan minimalizm öncesi dönem, minimalizmin mimari anlamdaki yansımalarının nasıl olduğu ve bu akımın mimaride öncüleri olan mimarlar ile, günümüzde uygulamaları olan mimarların örneklerinin biçim açısından analizleri yapılarak ortaya çıkan farklar ve benzerlikler değerlendirilmiştir.
4. Tezgel (2012) “Minimal Öykü Türü ve Wolfgang Weyrauch’un ‘Hans Dumm’ Adlı Eserinde Minimal Öykü” adlı yüksek lisans tezinde, ‘minimal öykü’ çeşitli açılardan ele alınarak tanıtılmaya çalışılmış ve özellikle savaş sonrası Alman edebiyatında önemli bir yeri olan Wolfgang Weyrauch’un ‘Hans Dumm’ adlı eseri aracılığıyla örneklendirilmiştir.
5. Güleriyüz (2014) “Minimalizm ve Steve Reich’in ‘Klavyeli Vurmalı Çalgılar’ İçin Yazılmış Yapıtlarının Biçim Analizi” adlı sanatta yeterlik tezinin birinci bölümünde, minimalizm akımı ve sanat dallarındaki etkisi incelenmiştir. İkinci bölümde ise Steve Reich’in ‘Klavyeli Vurmalı Çalgılar’ İçin Yazılmış Yapıtlarının Biçim Analizi yer almaktadır.
6. Küçükler (2015) “Heykelde Minimalizm” adlı yüksek lisans tezinde, Minimalizm’in tarihsel süreç içinde yapılanması ve günümüz heykel sanatına etkileri incelenmiştir.
7. Koçay (2015) “Minimalizm ve Günümüz Heykel Sanatında Minimalist Yaklaşımlar” adlı yüksek lisans tezinde, heykelin tarihsel süreçteki gelişimi ve Modern Sanat Akımları içerisindeki önemli değişimleri incelenmiş, 20. yüzyıl sonrasındaki minimalist yönelimler saptanmaya çalışılmıştır. Minimalizm’in getirdiği düşünce ve biçim anlayışının günümüz heykelindeki etkileri belirli sanatçı ve eserler üzerinden değerlendirilmiştir.
8. Yalçın (2015) “Semih Kaplanoğlu’nun Yumurta, Süt Ve Bal Üçlemesinde Minimalizm” adlı yüksek lisans tezinde, son dönem Türk sinemasının önemli yönetmenlerinden Semih Kaplanoğlu’nun, Yumurta (2007), Süt (2008) ve Bal (2010) üçlemesi, içerik ve biçim yönünden, minimalizm kavramı ışığında analiz edilmektedir. Minimalist sanat anlayışının tarihçesinin ele alındığı ve çeşitli sanatlardaki örneklerine değinildiği çalışmada, dünya sinemasında filmleri

minimalist olarak değerlendirilen, Robert Bresson ve Abbas Kiarostami gibi yönetmenlerin sinema anlayışları değerlendirilmekte ve bu ereve de Türk sinema tarihinden de kimi yanlarıyla minimalist anlayışa yakın filmlerin izi sürülmektedir. Çalışmanın amacı, Kaplanoğlu sinemasının, özellikle de çalışma evrenimizi oluşturan ve Yusuf lemesi olarak da bilinen Yumurta, Süt ve Bal isimli filmleri bağlamında minimalist bir sinema rneği olduğunu ortaya koymaktadır.

9. Akkoç (2017) ‘‘Minimalizm Bağlamında John C. Adams’ın Erken Dönem Müziğinin İncelenmesi’’ adlı yüksek lisans tezinde, John C. Adams’ın erken dönemindeki farklı çalgı ve çalgı grupları için yazdığı  eserin, minimalizm’den nasıl etkilendiği, hangi teknikleri kullandığı ve var olan minimalist teknikleri kendi dili içerisinde nasıl geliştirdiği tartışılmıştır.
10. Artıktay (2017) ‘‘Film Mziklerinde Postminimalist Müzik Akımının Etkileri’’ adlı yüksek lisans tezinde, Hans Zimmer’in 2011 ve 2015 yıllarında en iyi özgün film müziği alanında Oscar’a aday gösterildiği Inception (Başlangıç, 2010) ve Interstellar (Yıldızlararası, 2014), Alexandre Desplat’ın 2015 ve 2016 yıllarında Oscar’a ve Altın Küre’ye aday olduğu The Imitation Game (Yapay Oyun, 2014) ve The Danish Girl (Danimarkalı Kız, 2015), Johan Johansson’ın 2015 yılında Altın Küre aldığı, Oscar’a, BAFTA ve Grammy dllerine aday olduğu The Theory Of Everything (Herşeyin Teorisi, 2014) filmlerinin müziklerinin postminimalist olduklarının tespiti yapılmıştır. Ayrıca 2011 yılı yapımı Intouchables (Can Dostum) filminin yönetmeninin, filmi için Ludovico Einaudi’nin albümlerinden seçtiği postminimalist eserin analizine de yer verilmiştir. Böylelikle sinemada bu akıma yönelik estetik tercihin çift yönlü (besteci tercihi-yönetmen tercihi) olduğu örneklendirilmiştir.
11. Keskin (2017) ‘‘20. Yüzyıl Kompozisyon Tekniklerinden Atonal, Seriyal ve Minimal Stillerin Teorik Açıdan İncelenmesi ve Seçilmiş rneklerle Açıklanması’’ adlı yüksek lisans tezinde, bestecileri atonal, seriyal ve minimal kompozisyon tekniklerini geliştirmeye yönelten sosyo-politik, düşünsel ve sanatsal arka planı araştırmak üzere, müzik tarihi ve estetiği ile ilgili kaynaklar taranmıştır. Kompozisyon tekniklerinin incelenmesinde ise, müzikal analiz araştırmaları incelenmiş ve seçilen eserler analiz edilmiştir.

BÖLÜM III

KAVRAMSAL ÇERÇEVE

Araştırmanın bu bölümünde, minimalizm anlayışı ve minimalizmin sanattaki yansımaları ele alınmış olup, Philip Glass'ın hayatına ve diğer minimalist bestecilere değinilmiştir.

3.1. Minimalizm

Minimal sözcüğü, Fransızca 'minimum, asgari' sözcüğünden türemiştir (tdk, 2018). Minimalizm, bir durum için gerekli olan en küçük miktar olarak düşünülebilir. Minimalist ise, 'sadelikten yana olan, asgarici, indirgemeci' anlamına gelmektedir (Tureng, 2018). Cambridge sözlüğünde minimalist kavramı 'mümkün olan en küçük malzeme ve renk aralığını kullanan sanat, tasarım ve tiyatronun bir stiline ait veya onunla ilgili olan ve sadece çok basit şekiller veya biçimler içeren' şeklinde ifade edilmektedir (Cambridge, 2018).

Minimalizm, sanatta olduğu gibi günümüzde bir yaşam biçimi olarak da karşımıza çıkmaktadır. Minimalizm, esas olana odaklanabilmek ve daha anlamlı bir yaşam için eldeki fazlalıklardan kurtulmaktır. Minimalist bir yaşam bireye, fazla eşyalardan kurtularak, kendisini mutlu eden fakat belki de finans yönünden daha düşük bir işte çalışarak, kişi için anlam ifade etmeyen arkadaşlıkları ve düşünceleri hayatından çıkararak zamanını, özgürlüğünü geri kazandırır ve mutlu olmak için daha sade fakat daha anlamlı bir hayat sunar.

Minimalist yaşam tarzını benimsemiş ve Amerika'da minimalist yaşam biçimi hakkında seminerler vererek hayat hikayelerini paylaşan Ryan Nicodemus(1981) ve Joshua Fields Millburn(1981), kitaplarında minimalizm hakkında şöyle bahsetmektedirler: 'Minimalizm,

yaşamda gerçekleşmeyi başarmak için bir araçtır. Minimalizm hayatınızdaki gereksiz şeyleri ortadan kaldırdığından, böylece neyin önemli olduğuna odaklanabilirsiniz' (Millburn ve Nicodemus, 2011, s. 12).

3.2. Sanatta Minimalizm

'Minimalizm' ya da 'minimal sanat' teriminin tarihte ilk kim tarafından söylendiğine dair net bir fikir birliği bulunmamaktadır. Ancak araştırma sonucunda 'Amerika' da 1960 ve 1970 yıllarında etkili olan ve sanatsal biçimin aşırı yalınlığını savunan sanat anlayışı için "minimalizm" terimi ilk kez 1965 yılında Richard Wolheim tarafından kullanılmıştır'(Döl ve Avşar, 2013, s. 5) görüşü yaygınlık kazandığından, çoğunluk tarafından bu şekilde kabul edilmektedir.

Minimalizm terimi 'ABC Art, Cool Art, Serial Art, Primary Structures' gibi adlarla anılmakta olsa da en kalıcı ve akımı en iyi yansıtan kelime olarak günümüze kadar gelmiştir. Amerika'da ki 'soyut dışavurumculuk' akımına bir tepki olarak doğan minimalizm, nesnenin nesne olarak kalma özelliğine dikkat çekerek ifadesel, tarihsel ve sembolik anlamları minimuma indirgeyerek sadece asıl olanı vermeyi amaçlayan bir akım olarak sanatın birçok alanında kendini göstermiştir.

"Minimalizm; bir fikri minimum sayıda renk, değer, biçim, çizgi ve dokuya indirgeme yaparak vurgulamak olarak tanımlanabilir. Kendisinden başka hiçbir obje veya deneyimi sembolize etmek ve sunmak fikrine katılmaz. Çıkış noktasını gerçek mekan ve gerçek materyal anlayışının temsil ettiği Minimal Sanat, sembollere önem vermeyen ve sanatsızlığa doğru yönelen nötr bir zevki temsil etmektedir. Görsel sanatlarda geometrik formların önemine paralel olarak olağan biçimi basite indirgemedi madde ve renk olgusuna önem vermektedir"(Islakoğlu, 2005, S. 14).

3.2.1. Resim

1915 yılında Rus ressam Kazimir Malevich (1879) 'Black Square' adlı tablosunda, beyaz zemin üzerine yerleştirdiği siyah kare kompozisyonu ile ilk indirgemeci eğilimi sergileyen ressam olarak bilinmektedir.

Minimalizm terimi ise 'görsel sanatlarda ilk kez, David Burlyuk (1882) tarafından, John Graham'ın (1886) 1929 yılında Dudensingh Gallery'de (New York) açtığı serginin katoloğunda kullanılmış ve 1960'larda -Stella'nın (1936) Black Paintings'ıyla çıkan tarihlerde- yaygınlık kazanmıştır'(Köksal, 2007, s. 32).

Kompozisyonlarında beyaz tuval üzerine siyah çizgiler kullanan, geometrik biçimleri yalın bir üslup ile sunan Stella, minimal resim sanatına katkıda bulunan önemli isimlerden biridir.

Minimal bir resim, bakınca sadece var olan nesnenin anlaşılması hedefiyle yapılmakta idi. Nesnenin kendisi dışında hiçbir çağrışımın bulunmaması gerekirdi. Böylece sanatçının kişisel duygu, düşüncelerinden ve hayal dünyasından korunmuş bir eser ortaya çıkmış oluyordu.

‘Renkler, büyük boyutlu tablolar üzerinde fırça kullanmadan serpme, damlatma, vb. tekniklerle daha önce kullanılmadığı şekillerde kullanılmış ve eserlerdeki odak algısı bir bakıma değişmiştir. Minimalizm’e giden süreçte renk, biçim, kompozisyon, el işçiliği gibi plastik değeri etkileyen unsurlar yadsınmış veya yok sayılmıştır’(Koçay, 2015, s. 41)’

3.2.2. Heykel

Resim de olduğu gibi heykel sanatında da amaçlanan, nesnenin nesne olarak kalma özelliğini korumak ve yapıtın ifadesizliğini ortaya koymaktır. Bundan dolayı en yalın haliyle birbirinin aynısı olan objelerin tekrarlı bir şekilde sunulması, kullanılan malzemenin değişikliğe uğramadan bütünlüğünü koruması fikri, minimal heykelin temel özelliği olarak sayılmaktadır.

1967’de Washington D.C.’de “İçerik Olarak Ölçek” adlı ilk kapsamlı Minimalist heykel sergisi T. Smith’in devasa küp biçimli yapıtlarını, Caro’nun yerlere serilmiş metal levhalarını, Judd’un aynı renkte prizmalardan oluşan duvara asılmış yalın heykelini, Newman’ın büyük piramit heykelini, Andre’nin birbiriyle aynı birimleri yan yana dizerek oluşturduğu yapıtını ve Ronald Bladen’in tavana kadar uzanan yalın geometrik yapıtını içeriyordu. Minimal Sanat içinde yer alan çoğu sanatçı, Stella, Held, R. Morris ve Kelly gibi hem resim hem de heykel dalında etkin olmuştur. Bunların dışında Ad Reinhardt, Agnes Martin, David Smith, Mell Bochner, Mathias Goeritz, John Mc Cracken, Robert Mangold, Brice Marden, Dorethea Rockburne, Robert Ryman da Minimal Sanat’ın önde gelen temsilcileridir (Tizgöl, 2008, s. 53).

Minimal sanatı eserleri ile en iyi temsil eden isimlerden biri olan Carl Andre (1935), kendini ‘maddeci’ olarak ifade ederek, kullanılan malzemenin özelliğini korumak için malzemeleri basitçe sıralama ve yerleştirme mantığıyla hazırlamıştır. Bu düşünce yapısından dolayı Andre’ye ‘kavram temelli’ sanatçı gözüyle de bakılmıştır.

Heykellerinde ki geometrik yapıların özelliğinin ön planda olmasını sağlamak amacı ile ışık faktörünü kullanan, aynı zamanda mimarlık da yapmış olan Tony Smith (1912), tekrara dayalı yapıların sık görüldüğü ve çizgilerin sınırlarını belirleyerek karmaşıklıktan uzak bir sistem oluşturan Sol LeWitt (1928), üç boyutlu çalışmaları ile anılan, eser ve

mekan anlayışı üzerinden eserlerini sergileyen Donald Judd (1928) gibi isimler minimal heykel sanatının gelişimi için büyük katkı sağlamışlardır.

3.2.3. Edebiyat

Minimalizm, varlığını edebiyatta kelimelerin ekonomik kullanımı, okuyucunun hikayenin yaratılması için aktif olarak rol oynaması, bağlamın anlamı dikte etmesi ile göstermiştir. Minimal yazılar sıkça sıfat içermez, anlatım doğrudan olur ve kurgu türü basittir. Kelimeler az tutulduğundan, seçilen kelimelerin daha etkili olmasına dikkat edilir.

‘Amerikan minimalist öykü içinde ilk yazar Raymond Carver olarak değerlendirilebilir. Fires: Essays, Poems, Stories’in ilk basımında (1985) Carver, kendisi için minimalist teriminin kullanıldığını kaydeder. Carver’ın 1976’da yayınlanan “Will You Please be Quiet, Please?” adlı eseriyle birlikte terim edebi yazıda bir yöntemi, ilkeyi veya üslubu tanımlamak ve bu özellikleri taşıyan yazarlara işaret etmek için kullanılmıştır. Bu üslubun belirgin özellikleri kişisel, toplumsal, politik veya kültürel tarihten çok biçimsel boşluklar, tarafsız, duygusuz bir ton, olay örgüsü ve derinlik eksikliği, yüzeysel detaylara duyulan ilgidir’(Arargüç, 2016, s. 98).

‘Ernest Hemingway, çalışmasının üslubun temel ilkelerini yansıtmışından dolayı Amerikan Minimalizmde baskın bir figürdür. “In Our Time” kısa bölümlerinden “I Guess Everything Reminds You of Something” son kısa hikayesine kadar Hemingway etkili, kinayeli ve imalı kurgu üretmiştir’(Clark, 2011, s. 2).

Hemingway’dan başka minimalizm ile özdeşleştirilen diğer yazarlar Samuel Beckett, Jon Fosse, Raymond Carver, Charles Bukowski, Richard Ford, Mary Robison, Amy Hempel, Cormac McCarthy, Patrick Holland, Ann Beattie, Sandra Cisneros, Frederick Barthelme, Alicia Erian, Bret Easton Ellis, Ezra Pound olarak kabul edilmektedir. Robert Grenier, William Carlos Williams, Stephen Crane, Robert Creeley ve Aram Saroyan gibi Amerikan şairler de minimalist tarzlarıyla anılmaktadırlar.

3.2.4. Mimari

‘Mimarlıkta Minimalizm; kavramsal saflık (pürizm) ve kurallı kısıtlama ve sınırlamalarla oluşturulan sert-katı geometrik formlarla ifadesini bulmuştur. 1920’lerde modern hareketin bir kolu olarak ortaya çıkmış, 1960’lar ve 1980’lerde yeniden güncellik kazanmış ve bazı moda tasarımcıları ile mimarların ortaklaşa yaptıkları butik (mağaza) tasarımları ile Londra ve New York’ta gündeme gelmiştir’(Islakoğlu, 2005, s. 15-16).

‘Az çoktur’ sözü ile minimalizmin eksiklik olmadığını, aksine bilinçli bir tercih olduğunu belirten Ludwig Mies Van der Rohe (1886), mimaride minimal hareketin öncüsü olarak sayılmaktadır.

Buckminster Fuller'in jeodezik kubbesi, Frei Otto'nun asma-germe sistemli çadır örtüleri hep en az malzeme ile en büyük açıklık geçme, en büyük alan kapatma çabalarıydı. Bu strüktürler de yalnızca kendi işlevlerini, statik konseptlerini dışa vurur, özde minimali maksimize etme ilkesine dayanırlar. Minimalist düşünce mimarlık ve endüstri tasarımında gereksiz süslemelerden arınmayı sağladı. Modern Mimarlık ve tasarımda ulaşılan bu nokta izlenmesi zor bir kulvar olduğu için sapmalar, yozlaşmalar yaşandı. Malzeme bağlamında, ahşap gibi plastik, tabii taş gibi betonlar kullanıldı (Kazmaoğlu, 2003).

Fuller ve Otto'nun yanında Philip Johnson (1906) da, “cam ev” inşası ile minimal mimariyi temsil eden bir ürün ortaya koymuştur. Minimalizmin mimarlıkta uygulanışı az malzeme ile yalın, işlevsel, anlamlı ve ekonomik bir kazanım elde etme ile sağlanmıştır.

3.2.5. Sinema

Sinemada minimalizm, fazlalık ve karmaşadan arınma amacıyla sinematik hareketlerin en aza indirgenmesi ile kendini göstermiştir.

Genel olarak toplu bir hareket olmaktan ziyade bireysel olarak yönetmenlerin kendi tarzları ile şekillenen ve kendini gösteren minimalist sinemanın kendini bir akım içerisinde ilk bulduğu yer Sovyet Sineması ve İtalyan Yeni Gerçekçilik akımıdır. Bu akımın yönetmenleri sinemayı en sade şekliyle kullanmaya çalışarak uzun soluklu ve birçok ülke ve yönetmen sinemasını etkileyen bir anlayış geliştirmişlerdir (Kaya, 2011, s. 19).

Doğal olanı tam olarak yansıtabilmek için dış seslerden ve yapay efektlerden kaçınılması, yaşanmış konuların işlenmesi, sabit kamera çekiminin tercih edilmesi, mümkün olduğunca doğal ışık kullanılması, dekorlarda işlevselliğe öncelik verilmesi ve oyunculukta aşırı mimiğe yer verilmemesi gibi etmenler, sinemada minimal hareketlerin varlığını ortaya koymaktadır.

Minimalist sinemanın en büyük yönetmenlerinden, ‘Film bir gösteri değil, öncelikle bir üsluptur’ diyen Bresson bir sahneye onun en az olabilirliği açısından yaklaşır. Filmlerinde çerçeve dışı uzamı minimalist açıdan oldukça etkili kullanıp sahne tasarrufuna giden yönetmen, zıt bir şekilde filmlerinde ölü zamana da epey yer verir (Mirza, 2016, s. 50).

3.2.6. Müzik

1960’lı yıllarda Amerika’da ortaya çıkan minimal müzik akımı Uzakdoğu müziğinin meditatif etkilerini barındıran, materyali en aza indirgeyen ve tekrara dayalı bir yapı üzerine oluşmuştur. “Öngörülen amaç, müzikal gereçleri olabildiğince en aza indirgeyerek tekrarlardan oluşan bir süreç yaratmaktır” (Say, 2005, s. 484). Minimal müzik karmaşıklıktan uzak, sade bir şekilde müziği ifade etmesi bakımından hem çağdaş müzik dinleyicisine hem de sıradan müzik dinleyicisine hitap eden özelliklere sahiptir.

Minimal müzikte ritim, armoniye göre daha fazla önem taşımaktadır. Philip Glass'ın Keman Piyano Sonatı'nda olduğu gibi birçok minimal eserde de poliritmik yapılar görülmektedir.

Ritim geçmişte de bazı besteciler tarafından ön planda kullanılmıştır. Chopin, karmaşık ritmik kombinasyonları “rubato” gibi tempo değişim terimleriyle elde etmiş, Scriabin ise biraz daha ileri giderek eserlerinde çapraz ritimler kullanmıştır. Scriabin'in ritimlerde uyguladığı bu değişimler ritmik kalıpları ön plana çıkarır. Igor Stravinsky'nin müziğinde de benzer şekilde poliritimlerin sıklıkla kullanımı ile ritim öne çıkar. Messiaen, palindromik ritimler, eklenen ritmik öğeler, eser içerisinde ritmik canonlar ve Reich'in da kullandığı genişleme ve eksiltme gibi teknikleri eserlerinde yoğun bir şekilde uygulamıştır (Gülyüz, 2018, s. 156).

Poliritmik kullanımın minimal müzikte yaygın olmasının sebebi olarak, yarattığı hipnotik etki gösterilebilir. Bu nedenle minimal müzikte ritim ögesi armoniye göre daha ön plandadır.

Müzikte “minimalizm” kavramını ilk olarak 1968 yılında Michael Nyman kullanmıştır. Minimal müziğin öncüleri olarak Philip Glass, Steve Reich, La Monte Young ve John Adams gösterilebilir. Afrika ve Uzak Doğu müziklerinden esinlenerek yeni tını arayışları içerisinde olan minimal besteciler, bu ülkelerin inanışlarından, çalgılarından, ritim ve müziklerinden etkilenecek, insanı kendinden geçiren, büyüleyici, hipnotik etki verebilen eserler yaratmayı amaçlamışlardır.

Minimalist müzik, gelenekselden farklı bir dinleme tekniği gerektirmektedir. Dinleyicinin, eserin melodisini ya da ritmini hatırlaması pek mümkün değildir. Belirli bir müzik fikrinin anlatımından ziyade bütüne dair soyut bir etki bırakma amacı taşınır. Farklı temalar, motifler, zıt yapısal birimler, ses ilişkileri, zıtlıklar, gerginlik ve gevşeme gibi diyalektik bir süreç ve net bir kuliminasyon (zirve noktası) yoktur. Zaman algısı, bir çeşit soyutlama ile uzun süre belirsiz ve sabit kalır (Gülyüz, 2018, s. 157).

3.3. Minimalist Besteciler

Minimalist besteciler olarak Steve Reich, Terry Riley, Michael Nyman, La Monte Young, John Adams ve Philip Glass gösterilebilir.

3.3.1. Steve Reich

Steve Reich 1936 yılında New York'ta doğmuştur. Mezuniyetin ardından William Bergsma ve Vincent Persichetti (1958-1961) ile çalışmak için Juilliard'a kaydolmuş Reich, daha sonra, California Üniversitesi Mills Koleji'nde Luciano Berio ve Darius Milhaud ile kompozisyon alanında çalışarak yüksek lisans derecesi almıştır. Reich'in ilk kayıtlarından olan “It's Gonna Rain” ve “Come Out” adlı çalışmaları hem minimalist hem de deneysel izler taşımaktadır. Müziğinde, ritmik yapıların aşamalı bir şekilde tekrarını sağlayan ve bu

sayede küçük ritmik değişikliklerin bile farkındalığını öne çıkaran Reich, dinleyicide hipnotik etkiyi sağlayabilen bestecilerden biri olarak sayılmaktadır.

“Reich, ritim kalıplarına yoğunlaşmış, “phase shifting”(faz kayması-evreleme) tekniğiyle ritim üzerinde oynamalar yaparak hipnotik bir etkiye ulaşmıştır”(Güleryüz, 2018, s. 156).

3.3.2. Terry Riley

1935 yılında Kaliforniya’da doğan Riley, San Francisco Eyalet Üniversitesi’nde kompozisyon alanında çalışmıştır. Eğitim masraflarını San Francisco’daki Gold Street Saloon’da ragtime piyanisti olarak karşılayan Riley, ilk kompozisyonunu 19 yaşında yazmıştır. Kayıt cihazlarının gelişmesi ile birlikte eserlerin oluşumunda teknolojiden yararlanan minimal bestecilerden biri de Terry Riley’dir.

Terry Riley tekrar eden akustik enstrümanları ve ritmik kalıpları genişletmek için basit ses kayıt cihazlarından tasarlanan bant looplarını kullanır. İlk olarak bant loop’u 1961 yılında Mescaline Mix adlı eserinde, “delay(gecikme)” yardımı ile konuşma kayıtlarını tekrarlayarak ve katlayarak yavaş yavaş dönüştürmek için kullanmıştır (Güleryüz, 2018, s. 157).

Müziği, Batı geleneği ve caz arasında konumlandırılan Riley, kendiliğinden ortaya çıkan özgür doğaçlama fikrinin, müzikte önemli bir yönü olduğunu düşünmektedir. Bu sebeple Riley’i, diğer minimal bestecilerden farklı bir konumda tutan özelliğin, müziğin nesnelleştirilmesi ilkesinden sapması olduğu söylenebilir. Riley’e göre “müziğin felsefe, bilgi ve hakikat, en yüksek insan nitelikleri gibi manevi kategorilerin ifadesi olması gerekiyor. Bunu gerçekleştirmek için, müziğim mutlaka denge ve dinlenme yayar”(Mertens, 2007, s. 45).

3.3.3. Michael Nyman

1944’te Londra’da doğan olan Nyman, 1964’te kompozisyonu bırakarak bir müzikolog olarak çalışmayı tercih etmiştir. 1968 yılında “minimalizm” kavramını müzik literatürüne kazandıran Nyman’ın müzikolog kişiliği, sonraki yıllarda modern müzikte belli bir düşünce okulu oluşturması için zemin oluşturmuştur. Çoğu “Michael Nyman Band” için olan beş adet yaylı dördlüsü, altı konçerto ve birçok oda müziği çalışmalarının yanı sıra aktif bir piyanist olan Nyman, diğer müzik türlerinden ziyade daha çok opera yazmayı tercih etmiştir.

3.3.4. La Monte Young

Young, 1935 yılında Bern, İdoha’da kütüklerden yapılmış bir kulübe de dünyaya gelmiştir. Genç yaşlarında iken rüzgarın ıslığı, ağaçların hışırtısı, böceklerin uğultusu, akarsuyun sesi gibi doğduğu ortamın vermiş olduğu doğanın müzikal yapısından fazlasıyla etkinlenmiştir. 1955’ten 1956’ya kadar Leonard Stein ile kompozisyon çalışan Young, Kaliforniya Üniversitesi’nde müzik teorisi, kompozisyon ve etnomüzikoloji alanında çalışmıştır. Eşi Marian Zazeela ile birlikte, Hintli müzisyen Pandith Pran Nath ile çalışmışlardır.

“La Monte Young’ın çalışması üç döneme ayrılabilir. 1956’dan 1958’e kadar serial müzik yazdı; 1959 ve 1961 arası Young’ın eseri Fluxus’un bir parçasıydı; ve 1962’den itibaren, birinin asıl tekrarlı dönem olarak adlandırdığı şey başlar”(Wim, 2017, s. 20).

1959 yılında koreograf Ann Halprin için Terry Riley ile birlikte çalışan Young, birlikte oldukça uzun, alışılmadık sesleri bazen dakikalarca, bazen saatlerce seslendirmeyi denemişlerdir. Seslerin olduğu gibi olmasına izin vermemiz gerektiğini düşünen Young, çalışmalarında insanın varlığından bağımsız bir şekilde, seslerin kendi varlığını ortaya koymayı hedeflemiştir.

La Monte Young, müzikal avangard sahnesinin ön saflarında yer almıştır. Yapmış olduğu çalışmalar ve düşünce biçimi ile Fluxism’e ve minimalizme ilham vermiştir.

3.3.5. John Adams

Adams 1947 yılında, Massachusetts’de dünyaya gelmiştir. Annesi ve babası müzisyen olan Adams, babasından klarinet çalmayı öğrenmiş ve bulundukları çevrenin caz orkestralarında yer almıştır. 1971 yılında Harvard Üniversitesi’nden mezun olduktan sonra on yıl boyunca San Francisco Müzik Konservatuarı’nda ders vermiştir. Elektronik müzik teknolojilerine karşı duyduğu ilgi sonucu, konservatuarda “elektronik müzik stüdyosu” kurmuştur.

Opera, oda müziği, koro ve orkestra eserleri olmak üzere film müziği ve elektronik müzik gibi birçok eserin bestecisi olan Adams’ın en çok tanınan eseri, bir opera olan “Nixon in China”dır.

Kendisini post-style besteci olarak değerlendirmeyi tercih eden Adams, müziğinde kullanmış olduğu minimalist tekniklerden ve yinelenen kalıplardan dolayı minimalist besteci olarak tanınmaktadır.

3.3.6. Philip Glass

Philip Glass 1937 yılında Baltimore, Maryland’de dünyaya gelmiştir. Chicago Üniversitesi ve Juilliard Okulu’nda öğrenim gören Glass, 1960’ların başlarında Paris’te dünyaca ünlü öğretmen ve orkestra şefi Nadia Boulanger(1887) ile iki yıl kompozisyon çalışmıştır. Glass, bugün yapmış olduğu müziğin alt metnini Nadia Boulanger’dan almış olduğu eğitime dayandırmaktadır. “Onunla çalıştığım yıllardan bu yana, etkisini taşımayan tek bir nota bile yazmadım. Bunda samimiydin ve bugün bile aradan onca sene geçmiş olmasına rağmen, hala böyle düşünüyorum”(Glass, 2016, s. 186).

Paris’te bulunduğu süreçte Hint’li sitar icracısı Ravi Shankar(1920) ile çalışmalar yapmıştır. Bu süreçte Shankar’ın Hint müziğini Batı notasyonuna yazarak “raga” ve “tala”lar hakkında bilgi edinmiş, Hint müziğine dair genel bir fikre sahip olmuştur. “Raviji’yle birlikteyken öğrendiğim, kendi adıma yeni fikirleri incelemek ve denemek için sonraki on yıl boyunca çok uğraştım. Bazı şeyler çabucak müziğime nüfuz etti”(Glass, 2016, s. 169). Glass’ın Hint müziğine ve felsefesine olan merakının, eserlerinde görülen minimal etkilerin Ravi Shankar ile tanışması sonucu başladığı söylenebilir. Raga ve tala’larda görmüş olduğu yapı, Glass’ın besteci kimliğine yeni bir bakış açısı sunmuştur.

Hint müziği ve felsefesinden etkilenen Glass, Paris’ten sonra Hindistan’a giderek kültürü, dili, dini, geleneği ve müziği incelemenin yanında kendi ruhani yolculuğunu da gerçekleştirme fırsatı bulmuş ve gerekli eğitimleri alarak Budist olmuştur. Satyagraha ve Ramakrişna’nın Çilesi (The Passion of Ramakrishna) adlı eserleri, Hindistan ve Tibet’in gelenekleri ile Glass’ın kişisel deneyimleri sonucu derinlikli bir inceleme ve uygulama süreci sonucu ortaya çıkmış eserlerdir.

New York’a dönüp “Philip Glass Ensemble”ı kurduktan sonra, eşinin de yer aldığı “Mabou Mines” adını verdikleri tiyatro grubunda birçok yenilikçi ve önemli projeler gerçekleştirmiştir. Bu süreçte opera, dans, tiyatro, oda topluluğu, orkestra ve film müzikleri besteleyerek repertuarını genişletmiştir. “Kundun” (1997), “Saatler” (2002), “Skandal” (2006) adlı film müzikleri ile en iyi müzik dalında Akademi Ödüllerine aday gösterilen Glass, “Saatler” ile “Bafta”, “The Truman Show”(1999) ile “Altın Küre” ödülünün sahibi olmuştur.

Kendisini “yinelenen müziğin bestecisi” olarak nitelendirmeyi tercih etse de eserleri, yapıları itibariyle minimal kategoride değerlendirilen Glass, müzikal dili eserin merkezine alan, hikayeden çok işlenişe odaklanan, işleniş aşamasında tekrar ve değişimi temel alan ve

dinleyiciyi müziğin akışına bırakan birçok farklı formda eser bestelemiştir. “İlk eserlerinde Steve Reich bunu ‘safhalama’ (phasing) yoluyla yaptı, bense eklemeli yapıyla. Böylece sürecin anlatının yerini almasıyla tekrar tekniği dilin temeli haline geldi”(Glass, 2016, s. 270).

Bale, opera, orkestra, dans, tiyatro, film ve oda müziği besteleri ile minimal müziğin öncüsü olarak bilinen Philip Glass’ın eserleri ile ilgili detaylı bilgiye Ek 1’de yer verilmiştir.



BÖLÜM IV

YÖNTEM

Bu bölümde, araştırmanın modeline, çalışma eserlerine, veri toplama araçlarına, veri toplama araçlarının geliştirilmesine, analiz yönteminin geliştirilmesine ve verilerin çözümlenmesi ve yorumlanmasına ilişkin bilgilere yer verilmiştir.

4.1. Araştırmanın Modeli

Nitel bir çalışma olan bu araştırmada betimsel araştırma yöntem ve teknikleri kullanılmıştır. Doküman inceleme yoluyla literatür taranmış ve Philip Glass'ın Keman Piyano Sonatı incelenmiştir. “Araştırma kapsamında incelenen konuyla ilgili olgu ve olaylar hakkında bilgi içeren yazılı belgelerin analiz edilmesiyle veri sağlanmasına doküman incelemesi denilmektedir” (Karataş, 2015, s. 72).

4.2. Çalışma Eserleri

Araştırmanın çalışma eseri olan Philip Glass'ın Keman Piyano Sonatı, seçkisiz olmayan örnekleme yöntemlerinden amaçsal örnekleme yaklaşımı ile seçilmiştir. Philip Glass'ın Keman Piyano Sonatı, bestecinin halen hayatta olduğu bilgisi göz önünde bulundurularak, yazdığı tek keman piyano sonatıdır. Üç bölümden oluşan sonat literatürde No.1 olarak geçmektedir.

4.3. Veri Toplama Araçları

Araştırma verilerinin elde edilmesinde kaynak tarama ve literatür incelemesi gibi nitel veri toplama araçları kullanılmıştır. Eserlerin form, armoni, teknik ve müzikal analizinde nitel araştırma yöntemlerinden betimsel analiz teknikleri ile veriler toplanmıştır.

4.3.1. Veri Toplama Araçlarının Geliştirilmesi

Philip Glass'ın Keman Piyano Sonatı'nın form, armonik, teknik ve müzikal analizinin amaçlandığı bu çalışmada ilgili alan uzmanlarından izlenecek yolun uygun olup/olmadığının tespiti için uzman görüşü alınmıştır.

4.3.2. Analiz Yönteminin Geliştirilmesi

Philip Glass'ın Keman Piyano Sonatının teknik ve müzikal analizi yapılırken ilgili alanyazın incelenerek araştırmacı tarafından geliştirilen tablolarla yorumlanmıştır. Eser, form ve armonik yapısı bakımından özgün ve serbest bir yapıda yazılmış olmasından dolayı, klasik bir form ve armonik yapı özelliği taşımamaktadır. Eser, klasik bir sonat formu ve armonik yapısı taşınamaması sebebiyle form ve armonik analizine dair tablo oluşturulmamıştır. Eserin teknik ve müzikal analizine dair tablolar oluşturulmuş ve elde edilen veriler yorumlanmıştır.

Philip Glass'ın Keman Piyano Sonatı'nın teknik analizi için keman ve piyano teknikleri ile ilgili alanyazın incelenmiş ve teknikler listelenmiştir. Bu tekniklerden Glass'ın Keman Piyano Sonatı'nda kullandığı teknikler göz önünde bulundurularak tablolar oluşturulmuş ve yorumlanmıştır. Glass'ın Keman Piyano Sonatı'nın keman partisinde *süsleme*, *çift ses*, *legato*, *arpej*, *dizi* ve *detache* tekniklerinin kullanıldığı görülmüştür. Glass'ın Keman Piyano Sonatı'nın piyano partisinde *legato*, *arpej*, *çift ses*, *akor* ve *oktav* tekniklerinin kullanıldığı görülmüştür. Sonat'ın analizinde keman ve piyano tekniklerinin tespit edilmesi için hazırlanan tablolar aşağıda yer almaktadır.

Tablo 1.

Keman Partisinin Teknik Analizi

Teknikler	Ölçü Numaraları
Süsleme	-
Çift ses	-
Legato	-
Arpej	-
Dizi	-
Detache	-

Tablo 1’de görüldüğü üzere araştırma kapsamında analiz edilen sonat’ın keman partisinin teknik analizi için hazırlanan tabloda teknikler ve tekniklerin yer aldığı ölçü numaraları yer almaktadır.

Tablo 2.

Piyano Partisinin Teknik Analizi

Teknikler	Ölçü Numaraları
Legato	-
Arpej	-
Çift ses	-
Akor	-
Oktav	-

Tablo 2’de görüldüğü üzere araştırma kapsamında analiz edilen sonat’ın piyano partisinin teknik analizi için hazırlanan tabloda teknikler ve tekniklerin yer aldığı ölçü numaraları yer almaktadır.

Philip Glass’ın Keman Piyano Sonatı’nın müzikal analizi için ilgili alanyazın incelenmiş ve dinamikler listelenmiştir. Bu tekniklerden Glass’ın Keman Piyano Sonatı’nda kullandığı dinamikler göz önünde bulundurularak tablolar oluşturulmuş ve yorumlanmıştır. Keman ve piyano partisindeki dinamiklerin aynı yazılması sebebiyle, eserin keman ve piyano partisinin dinamikleri birlikte ele alınarak incelenmiştir.

Tablo 3.

Müzikal Analiz

Dinamikler	Ölçü Numaraları
Piano (p)	-
Forte (f)	-
Mezzo piano (mp)	-
Mezzo forte (mf)	-
Crescendo (cresc.)	-
Decrescendo (decresc.)	-
Diminuendo (dim.)	-
Poco crescendo (poco cresc.)	-

Glass'ın Keman Piyano Sonatı'nda kullanılan dinamikler incelendiğinde *piano*, *forte*, *mezzo piano*, *mezzo forte*, *crescendo*, *decrescendo*, *diminuendo* ve *poco crescendo* dinamiklerinin kullanıldığı görülmüştür. Tablo 3'de görüldüğü üzere eserde yer alan dinamiklere ve dinamiklerin bulunduğu ölçü numaralarına yer verilmiştir.

Philip Glass'ın Keman Piyano Sonatı'nın analizine ilişkin izlenecek yolun ve kullanılacak tabloların uygun olup\olmadığının tespiti için uzman görüşü alınmıştır. Uzmanlara sonatın analiz boyutlarına ilişkin bilgiler verilerek uygun\uygun değil\değiştirilmeli ifadeleri ile analiz yöntemini değerlendirmeleri istenmiştir. Philip Glass'ın Keman Piyano Sonatı'nın form, armonik, teknik ve müzikal analizine ilişkin ilgili alan uzmanlarından uygun\uygun değil\değiştirilmeli ifadeleri kullanılarak alınan uzman görüşlerine Tablo 4'de yer verilmiştir.

Tablo 4.

Uzman Görüşleri

	Uzman 1			Uzman 2			Uzman 3		
	Uygun	Uygun Değil	Düzeltilmel i	Uygun	Uygun Değil	Düzeltilmel i	Uygun	Uygun Değil	Düzeltilmel i
Form Analizine İlişkin Görüşler	X			X			X		
Armonik Analize İlişkin Görüşler	X			X			X		
Teknik Analize İlişkin Görüşler	X			X			X		
Müzikal Analize İlişkin Görüşler	X			X			X		

Tablo 4’de görüldüğü üzere araştırmanın form, armoni, teknik ve müzikal analizine ilişkin uzmanlardan alınan görüşlerde üç uzman da araştırmanın form, armoni, teknik ve müzikal analizini uygun bulduklarını ifade etmişlerdir.

4.4. Verilerin Çözümlemesi ve Yorumlanması

Araştırmada elde edilen veriler, araştırmacının form, armoni, teknik ve müzikal bilgisi doğrultusunda çözümlenmiş ve yorumlanmıştır. Araştırmanın konusu ile ilgili literatür taranmış ve Philip Glass’ın Keman Piyano Sonatı’nın form, armonik, teknik ve müzikal boyutları betimsel veri çözümleme yöntemleri doğrultusunda analiz edilerek incelenmiştir.

BÖLÜM V

BULGULAR ve YORUMLAR

Bu bölümde, araştırmanın alt problemlerinden yola çıkılarak elde edilen bulgu ve yorumlara yer verilmiştir.

5.1. Philip Glass'ın Keman Piyano Sonatı'nın Form ve Armonik Analizine İlişkin Bulgular

Bu bölümde Philip Glass'ın Keman Piyano Sonatı form ve armonik açıdan analiz edilmiştir. Form ve armonik analizi yapılırken sonatın biçimsel ve yapısal özellikleri incelenmiş, elde edilen veriler tablolaştırılarak yorumlanmıştır.

Eserin armonik ve form analizi birbirleri ile bağlantılı olmaları nedeniyle birlikte ele alınacaktır.

1

$\text{♩} = 120$

mf

mf

2

mp

cresc.

mp

cresc.

mf

mf

Şekil 1. Keman Piyanosonatı'nın 1. ve 2. bölgesi

Şekil 1’de görüldüğü üzere Keman Piyano Sonatı’nın 1. ve 2. bölgeleri yer almaktadır.

Tablo 5.

Keman Piyano Sonatı’nın 1. Ve 2. Bölgelerinin Armonik Analizi

sol minör	Mi Bemol Majör	Fa Majör	Re Majör 7 bemol 9	Re Majör 7 bemol 9
1.,6.ölçü	2.,7.ölçü	3.,8.ölçü	4.,9.ölçü	5.,10.ölçü

Tablo 5’de görüldüğü üzere araştırma kapsamında incelenen Keman Piyano Sonatı’nın 1. ve 2. bölgelerinin armonik analizi yer almaktadır.

Glass’ın Keman Piyano Sonatı incelendiğinde ilk olarak donanımın olmaması, bestecinin özgür düşünce yapısı ile eserini üretmek istediği fikrini oluşturmaktadır. Ancak başlangıcı, işleyiş süreci ve bitişi itibariyle eserin sol minör etkisi altında yazıldığı söylenebilir. Eser “sonat” adı altında yazılmasına rağmen, klasik bir sonat allegro form yapısı taşımamaktadır. Bundan dolayı klasik armoni ve form yapıları bu eserde baz alınarak incelenmemiştir.

Klasik bir sonat allegro form yapısını taşımayan bu eserde tema bölgesi tespit edilmiştir. İlk beş ölçü için eserin ilk fikri; ilk on ölçü için ise eserin tema bölgesi denilmiştir. Besteci, eserin araştırma kapsamında incelenen birinci bölümünü 25 bölgeye ayırarak yazmıştır. Bundan dolayı analizler, bölgeler dahilinde ele alınmıştır. Tema bölgesi olarak adlandırdığımız birinci ve ikinci bölgelerden sonra gelen kısımlar hem armonik açıdan hem de şekil itibariyle adeta tema bölgesinin genişletilmiş yapıları, yansımaları niteliğini taşımaktadır. Klasik sonat allegro form yapısını taşımayan bu eserde akor yürüyüşleri de son derece büyük bir özgürlük ile yazılmıştır. Bestecinin bu özgürlüğünü göz önünde bulundurarak, herhangi bir derecelendirme işlemini yapmanın bu eser için uygun olmayacağı düşünüldüğünden yalnızca tespit edilen akorlar tablolara yazılmıştır.

Eserin tema bölgesi 10\8’lik zaman ile başlamıştır. İlk ölçüde esere hakim olan sol minör, ikinci ölçüde Mi Bemol Majör ve üçüncü ölçüde Fa Majör akorları görülmektedir. Tema bölgesinin dördüncü ve beşinci ölçülerinde ise Re Majör 7 bemol 9 akoru işlenmiştir. Ancak beşinci ölçüde akorun 3’lüsünün bas sese getirildiği görülmektedir. Yapılan bu hareket ile dominant etkinin arttırıldığı söylenebilir. İlk fikir olarak adlandırılan ilk beş ölçü şekil ve armonik yapısı itibari ile devamındaki beş ölçü ile aynıdır. Bu nedenle ilk on

ölçü tema bölgesi olarak ele alınabilir. İlk beş ölçüde yazılmış olan notaların, devamındaki beş ölçüde bulunan notalara göre daha tizden yazıldığı görülmektedir. Bu nedenle, tema bölgesinin kendi içinde tiz pes ilişkisi aracılığıyla adeta bir soru cevap etkisi taşıdığı söylenebilir.



Şekil 2. Keman Piyano Sonatı'nın 3. bölgesi

Şekil 2'de görüldüğü üzere Keman Piyano Sonatı'nın 3. bölgesi yer almaktadır.

Tablo 6.

Keman Piyano Sonatı'nın 3. Bölgesinin Armonik Analizi

sol minör-sol minör bemol 5	sol minör-Mi Bemol Majör	sol minör-sol minör bemol 5	Re Majör 7 bemol 9	Re Majör 7 bemol 9
1.ölçü	2.ölçü	3.ölçü	4.ölçü	5.ölçü

Tablo 6’da görüldüğü üzere araştırma kapsamında incelenen Keman Piyano Sonatı’nın 3. bölgesinin armonik analizi yer almaktadır.

Fikrin ilk ölçüsündeki sol minör yapının genişletilmesiyle “sol” notası ilk üç ölçüde yoğun bir şekilde duyurulmuştur. Genişletilen fikir (tekrarlarıyla birlikte) on ölçü boyunca devam etmektedir.

Tema bölgesinde görülen 10\8’lik zamandan sonra üçüncü bölgede 4\4’lük zamanın kullanıldığı görülmektedir. 4\4’lük zaman ifadesi üçüncü bölgede yer almamasına rağmen, bölgenin 4\4’lük zaman ile yazıldığı anlaşılmaktadır. “sol minör” ile başlayan yeni yapının ilk ölçüsündeki beşinci derecenin pesleştirilmesi, tema bölgesinin dışındaki ilk yenilik olarak nitelendirilebilir. “sol minör bemol 5” akoru dışındaki diğer armonik yapılar tema bölgesinde kullanılan akorlarla oluşturulmuştur. Fa Majör akorunun kullanılmadığı, bir yenilik olarak “sol minör bemol 5” ve ikinci ölçünün yarısında “Mi Bemol Majör” armonik yapısının işlendiği görülmektedir. Üç ölçü “sol” notası duyurulduktan sonra, tema bölgesindeki son akor olan “Re Majör 7 bemol 9”, iki ölçü boyunca duyurulmuştur. Kullanılan Re Majör 7 bemol 9 akoru, yoğun bir şekilde duyurulan “sol” notasının hazırlığı olarak değerlendirilebilir.



Şekil 3. Keman Piyano Sonatı'nın 4. bölgesi

Şekil 3'te görüldüğü üzere Keman Piyano Sonatı'nın 4.bölgesi yer almaktadır.

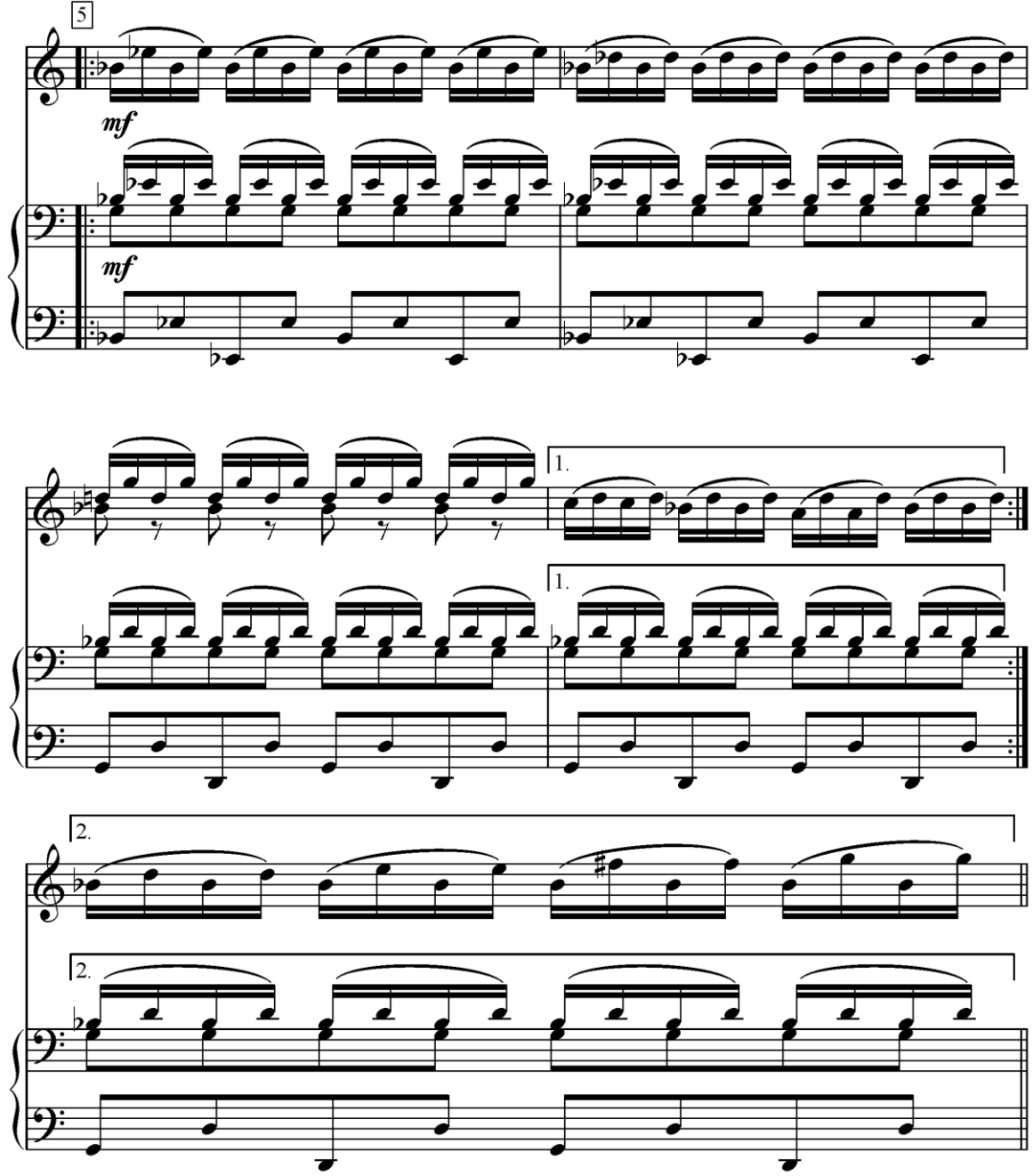
Tablo 7.

Keman Piyano Sonatı'nın 4. Bölgesinin Armonik Analizi

sol minör	sol minör etkisi (3'lüsü eksik)
1.ölçü	2.ölçü

Tablo 'de görüldüğü üzere araştırma kapsamında incelenen Keman Piyano Sonatı'nın 4.bölgesinin armonik analizi yer almaktadır.

Tekrarları ile birlikte dört ölçüden oluşan dördüncü bölge, bir akor seslerini oluşturmayan yapısı itibariyle klasik form yapısındaki köprüye benzetilse de, ilk ölçüsündeki sol minör etkinin, üçüncü bölgedeki kalıplara benzemesi sebebiyle üçüncü ve dördüncü kısma tema bölgesinin ilk ölçüsünün genişletilmiş yapısı denilebilir. İkinci ölçüde sol minör etkisi ile yazılmıştır ancak 3'lüsü eksiktir.



Şekil 4. Keman Piyano Sonatı'nın 5.bölgesi

Şekil 4'te görüldüğü üzere Keman Piyano Sonatı'nın 5.bölgesi yer almaktadır.

Tablo 8.

Keman Piyano Sonatı'nın 5.Bölgesinin Armonik Analizi

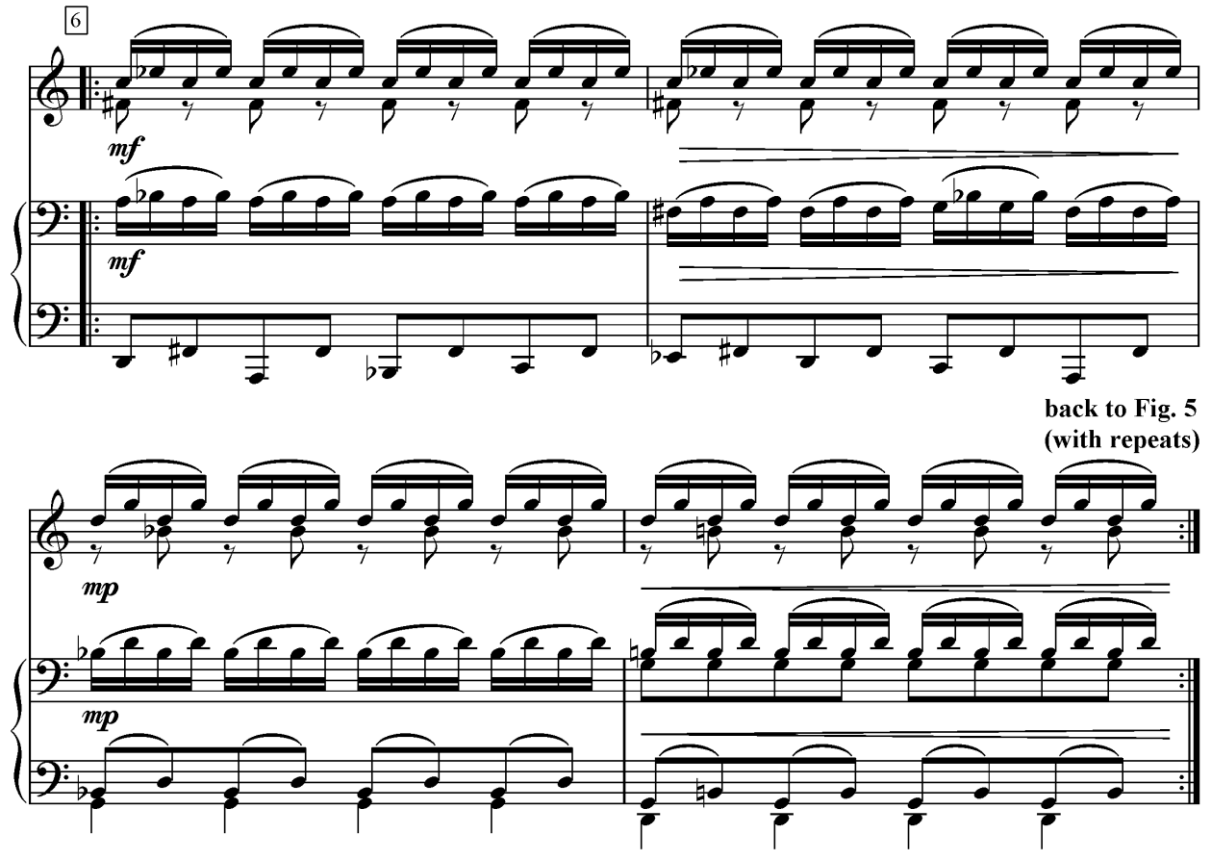
Mi Bemol Majör	Mi Bemol Majör 7	sol minör	sol minör	sol minör
1.ölçü	2.ölçü	3.ölçü	4.ölçü	5.ölçü

Tablo 8’de görüldüğü üzere araştırma kapsamında incelenen Keman Piyano Sonatı’nın 5.bölgesinin armonik analizi yer almaktadır.

Beşinci bölgede başlayan mi bemol yapının tema bölgesindeki ikinci ölçünün genişletilmesi ile oluşturulduğu söylenebilir. Mi bemol yapının etkisi tekrarlarıyla birlikte on ölçü sürmektedir. Bu bölgede, üçüncü ve dördüncü bölgeden farklı olarak dolap işareti kullanılmıştır. Bunun sebebi olarak, ikinci dolaptaki keman partisinin melodik minör hareketinin altıncı bölgeye hazırlık niteliğinde olduğu söylenebilir.

Mi bemol yapı ilk ölçüdeki Mi Bemol Majör seslerinin kullanımı ile başlamıştır. İkinci ölçüde Mi Bemol Majör 7 akoru herhangi bir gerilim-çözülüm ilişkisi olmadan kullanılmıştır. Bu bakımdan yeniliğin Mi Bemol Majör 7 akorundan ziyade “re bemol” sesinin mi bemol yapı içerisinde kullanılması olduğu söylenebilir. Re bemol sesi, tema bölgesinde var olan fa sesinin alternatifi olarak da düşünülebilir. Çünkü yedinci bölgeye kadar fa yapısı görülmemektedir. Bundan dolayı bestecinin fa notası karşımıza çıkana kadar, fa notasının yerine alternatif sesler kullanmış olduğu söylenebilir.

Üçüncü bölgenin, birinci ve üçüncü ölçülerinde gördüğümüz sol minör bemol 5 yapısının oluşması için “re bemol” sesinin kullanıldığı; ve beşinci bölgenin ikinci ölçüsünde Mi Bemol Majör 7 yapısının oluşması için de “re bemol” sesinin kullanıldığı göz önünde bulundurularak bestecinin, iki farklı bölgede sadece “re bemol” sesini kullanarak iki farklı yenilik yaratmış olduğu görülmektedir. Bestecinin, eser içerisinde az sayıda nota kullanıp, eldeki sesi tekrar etmesinden dolayı minimal düşünce yapısına göre uygun hareket ettiği söylenebilir.



Şekil 5. Keman Piyano Sonatı'nın 6.bölgesi

Şekil 5'te görüldüğü üzere Keman Piyano Sonatı'nın 6.bölgesi yer almaktadır.

Tablo 9.

Keman Piyano Sonatı'nın 6.Bölgesinin Armonik Analizi

Re Majör 7 bemol 9	Re Majör 7 bemol 9	sol minör	Sol Majör
1.ölçü	2.ölçü	3.ölçü	4.ölçü

Tablo 9'da görüldüğü üzere araştırma kapsamında incelenen Keman Piyano Sonatı'nın 6.bölgesinin armonik analizi yer almaktadır.

Tema bölgesindeki dördüncü ve beşinci ölçülerin genişletilmesiyle oluşturulan altıncı bölge, dördüncü ve beşinci ölçülerin akoru olan Re Majör 7 bemol 9 akoru ile başlamıştır. Tekrarları ile birlikte sekiz ölçü süren altıncı bölge, yedinci kısma geçmeden beşinci bölgeye döner. Bu dönüş "back to figure 5" ifadesi ile belirtilmiştir. İfade konusunda da bestecinin klasik yapıda bir dönüş ifadesi kullanmadığı görülmektedir. Bu dönüşün, Fa Majör etkisinde yazılan yedinci bölgeye geçişte bilinçli bir geciktirme hissiyatı sağladığı

söylenbilir. Altıncı bölgenin ilk ölçüsündeki ritmik yapı üçüncü bölgenin dördüncü ölçüsü ile benzerliği bakımından dikkat çeker. Bundan dolayı yedinci bölgeye kadar farklı bir ritmik yapının kullanılmadığı söylenbilir. Bu bölgede değişimler ritimden çok armoni üzerindedir.

Altıncı bölge yapısı itibariyle üçüncü bölgenin son iki ölçüsüne benzese de, eserin akorları ele alış sırası bakımından tema bölgesinin dördüncü ve beşinci ölçülerinin genişletilmiş yapısı olarak düşünülebilir. Üçüncü bölgeden itibaren kullanılmayan fa sesinin yerine re bemol sesi ile oluşturulan Mi Bemol Majör 7 ve sol minör bemol 5 akorları, bu bölgede kullanılmamaktadır. Si natürel sesi ile oluşturulan Sol Majör akoru bu bölgenin son ölçüsünde bir yenilik olarak değerlendirilmektedir. Altıncı bölge eserin genel olarak etkisi altında kaldığı sol minör akorunun beşinci derecesi ile (Re Majör bemol 9) başlamaktadır. Üçüncü ölçüde sol minöre dönen bölgenin son ölçüsünün ise eserin hakim olduğu tonun (sol minör) majörü ile sona erdiği görülmektedir. Son akor yedinci bölgenin ilk ölçüsünün akoru ile klasik açıdan bir bağ kurmamaktadır.

Eserin yedinci ve sekizinci bölümü, benzer yapısı itibariyle birlikte incelenmiştir.



Şekil 6. Keman Piyano Sonatı'nın 7.bölgesi

Şekil 6'da görüldüğü üzere Keman Piyano Sonatı'nın 7.bölgesi yer almaktadır.

Tablo 10.

Keman Piyano Sonatı'nın 7.Bölgesinin Armonik Analizi

Fa Majör	Fa Majör 7	Si Bemol Majör 7	si bemol minör Maj.7
1.ölçü	2.ölçü	3.ölçü	4.ölçü

Tablo 10'da görüldüğü üzere araştırma kapsamında incelenen Keman Piyano Sonatı'nın 7.bölgesinin armonik analizi yer almaktadır.

The image shows a musical score for the 8th section of a Violin and Piano Sonata. The score is written for violin and piano. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The score is divided into two systems. The first system starts with a box containing the number 8. The second system begins with a mezzo-piano (mp) dynamic marking. The violin part consists of eighth-note patterns, and the piano part consists of chords and eighth-note accompaniment. The score ends with a double bar line and repeat signs.

Şekil 7. Keman Piyano Sonatı'nın 8.bölgesi

Şekil 7'de görüldüğü üzere Keman Piyano Sonatı'nın 8.bölgesi yer almaktadır.

Tablo 11.

Keman Piyano Sonatı'nın 8.Bölgesinin Armonik Analizi

La Bemol Majör	Re Majör bemol 9	sol minör	Sol Majör
1.ölçü	2.ölçü	3.ölçü	4.ölçü

Tablo 11'de görüldüğü üzere araştırma kapsamında incelenen Keman Piyano Sonatı'nın 8.bölgesinin armonik analizi yer almaktadır.

Eserin yedinci ve sekizinci bölgelerinde, diğer kısımlardan farklı olarak $3\frac{3}{4}$ 'lük zaman kullanılmıştır. Fakat keman partisindeki ritmik yapının $12\frac{1}{16}$ 'lık, piyano partisinin sağ elindeki ritmik yapının $3\frac{3}{4}$ 'lük, sol elindeki ritmik yapının ise $2\frac{2}{4}$ 'lük yazılmış olması bu bölgede poliritmik bir yapı oluşturmuştur. Yedinci ve sekizinci bölge tekrarları ile birlikte 16 ölçüden oluşmaktadır. Tema bölgesinde ki üçüncü ölçünün bu bölgede genişletildiği söylenebilir. Bu kısma kadar kullanılmayan Fa Majör akoru ilk defa gözlenmiştir. Yedinci ve sekizinci bölge $3\frac{3}{4}$ 'lük zaman içerisinde olduğu ve armonik açıdan birbiri ile bağlantılı olduğu için birlikte değerlendirilebilir. Sekizinci bölge, La Bemol Majör akoru ile başlayıp yeni bir cümle etkisi yaratsa da ritmik yapısı itibarıyla yedinci bölgeden farklı değildir. Ayrıca sekizinci bölgede başlayan La Bemol Majör akoru, yedinci bölgede başlayan Fa Majör akoru ile dörtlü ilişkisi bakımından bağlantılı görülebilir.

Yedinci bölge Fa Majör ile başlayıp ikinci ölçüde mi bemol sesini alarak Si Bemol Majörün çekenini olarak görülmektedir. Üçüncü ölçüde Si Bemol Majör 7 akoru, bir ölçü sonra ise "la" sesinin bu ölçüde de devam etmesi sebebi ile si bemol minör Maj.7 akoru olarak gözlenmektedir. Sekizinci bölgedeki La Bemol Majör akoru, klasik armonideki gerilim-çözülüm ilişkisinden bağımsız bir şekilde kendini göstermektedir. Sekizinci bölgenin ikinci ölçüsünde esas ton olan sol minörün çekenini, yeniden kendisini göstererek, bir sonraki ölçüde ki sol minöre hazırlık yapmaktadır. Son ölçü ise altıncı bölgenin son ölçüsü ile armonik açıdan benzerlik göstermektedir. Yedinci bölgedeki re bemol sesi bu bölümde si bemol minör akorunda gözlenmektedir. Bunun sebebi, armonik hattın Fa Majör akorunun dörtlüsü olan Si Bemol Majöre yakınlığı olarak görülebilir. Üçüncü bölgede sol minör bemol 5, beşinci bölgede Mi Bemol Majör 7 olarak görülen "re bemol" sesi, yedinci bölgenin son ölçüsünde si bemol minör akoru olarak kendisini göstermektedir.

Bu bölümde gözlenen yenilikler “Si Bemol Majör 7, si bemol minör Maj.7 ve La Bemol Majör” akorlarıdır. Mi Bemol Majör akoruna ise bu bölümde yer verilmemiştir. Bu bakımdan bestecinin eksilttiği akorlar yerine yenilikler yaptığı söylenebilir.



Şekil 8. Keman Piyano Sonatı’nın 9.bölgesi

Şekil 8’de görüldüğü üzere Keman Piyano Sonatı’nın 9.bölgesi yer almaktadır.

Tablo 12.

Keman Piyano Sonatı’nın 9.Bölgesinin Armonik Analizi

Mi Bemol Majör	Mi Bemol Majör 7	sol minör	sol minör
1.ölçü	2.ölçü	3.ölçü	4.ölçü

Tablo 12’de görüldüğü üzere araştırma kapsamında incelenen Keman Piyano Sonatı’nın 9.bölgesinin armonik analizi yer almaktadır.

Dokuzuncu bölge 4/4’lük zaman içerisinde yazılmış olup, tekrarları ile birlikte sekiz ölçüden oluşup, biçim bakımından beşinci bölgeye benzemektedir. Daha önceki kısımlarda

piyano ile aynı çizgide ve benzer seslerle yazılmış olan keman partisi bu bölgede duyurduğu çift sesler ile farklı bir ritmik yapıda görülmektedir.

Dokuzuncu bölgenin armonik yapısı beşinci bölgenin armonik yapısı ile aynıdır. İlk ölçü Mi Bemol Majör akoru ile başlayıp, ikinci ölçüde re bemolün etkisi ile Mi Bemol Majör 7 akoruna dönüşür. Üçüncü ve dördüncü ölçüde ise esere hakim olan tona (sol minör) dönüş yapar. Bu bölgedeki yenilik kemanın piyano çizgisinden ayrılması ve farklı bir ritmik yapı izlemesidir.



Şekil 9. Keman Piyano Sonatı'nın 10.bölgesi

Şekil 9'da görüldüğü üzere Keman Piyano Sonatı'nın 10.bölgesi yer almaktadır.

Tablo 13.

Keman Piyano Sonatı'nın 10.Bölgesinin Armonik Analizi

Mi Bemol Majör	Mi Bemol Majör 7	Re Majör 7	Re Majör 7 bemol 9
1.ölçü	2.ölçü	3.ölçü	4.ölçü

Tablo 13'de görüldüğü üzere araştırma kapsamında incelenen Keman Piyano Sonatı'nın 10.bölgesinin armonik analizi yer almaktadır.

Onuncu bölge dört ölçüden oluşmaktadır. Piyano partisi bakımından şeklen dokuzuncu bölgeye benzese de keman piyano kompozisyonu bakımından beşinci kısma daha fazla benzemektedir. Onuncu bölgenin son iki ölçüsü şekli ve armonisi bakımından üçüncü kısmın son iki ölçüsüne benzer. Üçüncü bölgenin son ölçüsündeki keman piyano geçişi de onuncu kısmın son ölçüsünde benzerlik açısından kendisini göstermektedir. Bu bakımdan bestecinin bu bölgede daha önce kullandığı iki yapıyı birleştirerek yeni bir yapı oluşturduğu söylenebilir.

Bu bölgenin ilk ölçüsü Mi Bemol Majör akoru ile başlar. İkinci ölçü ise re bemol sesi aracılığıyla Mi Bemol Majör 7 etkisi altına girer. Bölgenin üçüncü ölçüsü ise esas tonun (sol minör) çeken ile devam eder (Re Majör 7). Son ölçüsü ise çeken akoruna mi bemol sesinin eklenmesi ile Re Majör 7 bemol 9 akorunu oluşturur.

11

mp *mf* *p*

Şekil 10. Keman Piyano Sonatı'nın 11.bölgesi

Şekil 10'da görüldüğü üzere Keman Piyano Sonatı'nın 11.bölgesi yer almaktadır.

Tablo 14.

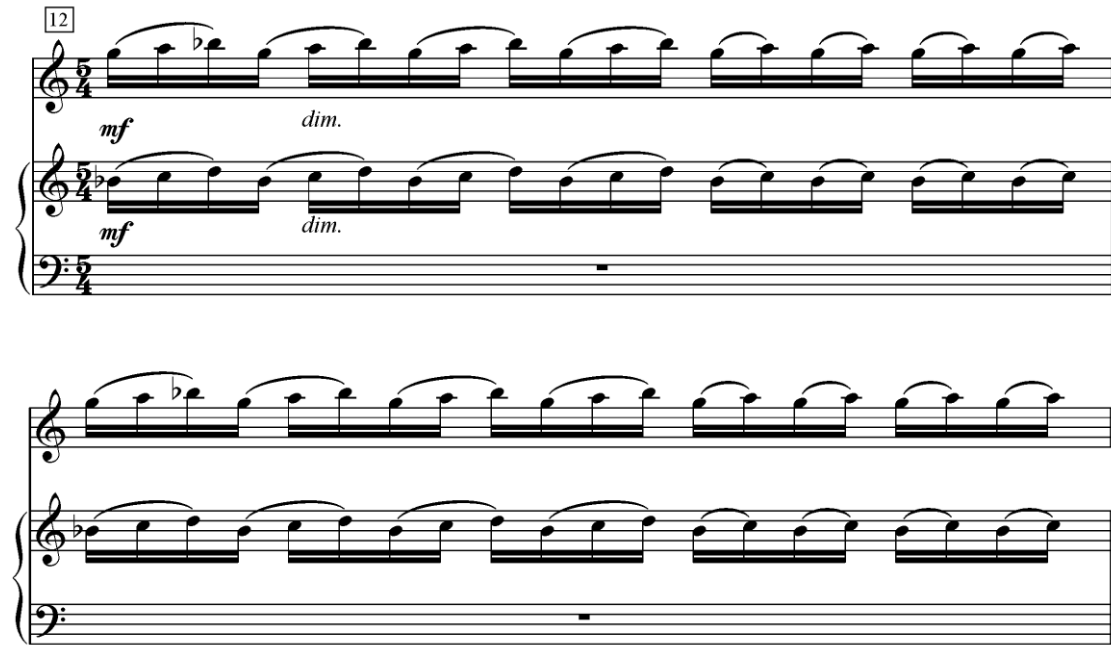
Keman Piyano Sonatı'nın 11.Bölgesinin Armonik Analizi

sol minör	Sol Majör	La Bemol Majör	Re Majör 7	Re Majör 7 bemol 9
1.ölçü	2.ölçü	3.ölçü	4.ölçü	5.ölçü

Tablo 14'te görüldüğü üzere araştırma kapsamında incelenen Keman Piyano Sonatı'nın 11.bölgesinin armonik analizi yer almaktadır.

11.bölge ilk fikirde olduğu gibi beş ölçüden oluşmaktadır. Tema bölgesinden sonra 11.bölgeye kadar görülmeyen beş ölçülük yapı bu kısımda eskiye atıf niteliğinde değerlendirilebilir. Bölgenin ilk ölçüsünün keman partisinde görülen ritmik yapı, daha önceden yedinci ve sekizinci kısımlarda görülen ritmik yapı ile aynı olmakla birlikte 12.bölgede tekrar görüleceği için, bu bölgenin 12.kısma geçişte önceden bir fikir verdiği söylenebilir.

11.bölgenin armonik olarak sekizinci bölgeden etkilenecek yazıldığı gözlenmektedir. Sekizinci kısmın son iki ölçüsünde görülen akorlar, 11.bölgenin ilk iki ölçüsünde kullanılmıştır. Sekizinci kısmın ilk iki ölçüsünde kullanılan armonik ve ritmik yapı ise 11.bölgenin üçüncü, dördüncü ve beşinci ölçülerinde tesirini göstermiştir.



Şekil 11. Keman Piyano Sonatı'nın 12.bölgesi

Şekil 11’de görüldüğü üzere Keman Piyano Sonatı’nın 12.bölgesi yer almaktadır.

Tablo 15.

Keman Piyano Sonatı ’nın 12.Bölgesinin Armonik Analizi

sol minör	sol minör
1.ölçü	2.ölçü

Tablo 15’te görüldüğü üzere araştırma kapsamında incelenen Keman Piyano Sonatı’nın 12.bölgesinin armonik analizi yer almaktadır.

12.bölgeye kadar oluşturulan genişletilmiş yapılar 16’lık gruplamalarla oluşturulup $3\frac{1}{4}$ ’lük ve $4\frac{1}{4}$ ’lük zaman ile yazılmıştır. 12.bölge ise genişletilmiş yapıların temel taşı olan 16’lık gruplamaların, tema bölgesinin birim zamanı olan $10\frac{1}{8}$ ’e en çok benzeyen $5\frac{1}{4}$ ’lük birim zamanı ile yazılmıştır. Ancak bu bölge, ritmik gruplamalar sebebi ile $20\frac{1}{16}$ ’lık olarak hissedilmektedir. Bu bölgede olduğu gibi yedinci, sekizinci ve 11.kısımlarda da görülen kemandaki ritmik yapı, ilk defa bu bölgede piyanoda da kendini göstermiştir. 12.kısım iki ölçüden oluşmakla birlikte, keman ve piyano yatay düzlemde sol minör tonalitesini tamamlar niteliktedir.

13

mp

mp

Şekil 12. Keman Piyano Sonatı'nın 13.bölgesi

Şekil 12'de görüldüğü üzere Keman Piyano Sonatı'nın 13.bölgesi yer almaktadır.

Tablo 16.

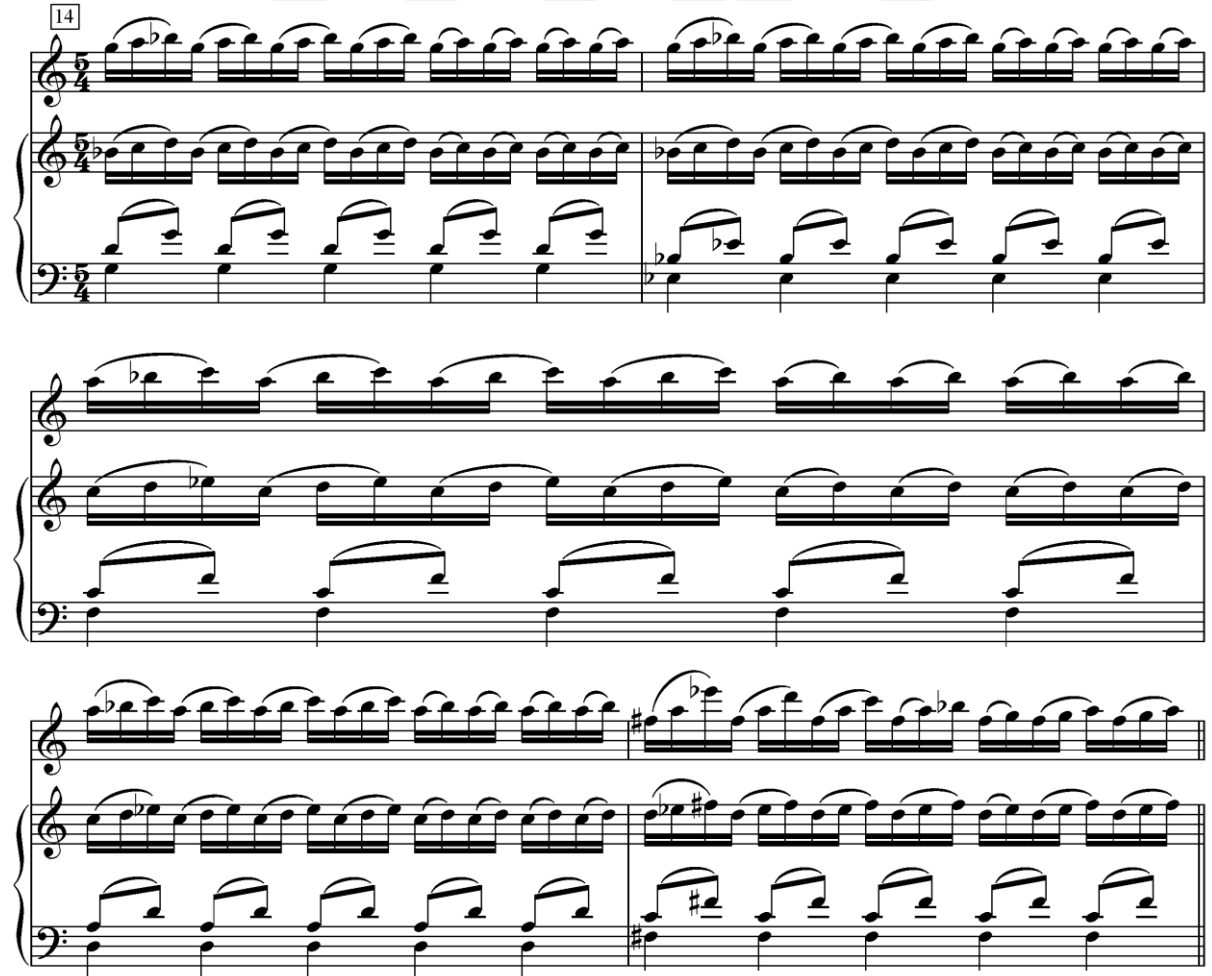
Keman Piyano Sonatı'nın 13.Bölgesinin Armonik Analizi

sol minör	Mi Bemol Majör	sol minör	Re Majör 7 bemol 9
1.ölçü	2.ölçü	3.ölçü	4.ölçü

Tablo 16'da görüldüğü üzere araştırma kapsamında incelenen Keman Piyano Sonatı'nın 13.bölgesinin armonik analizi yer almaktadır.

12.bölgedeki 16'lık gruplamaların 5/4'lük üzerinden yazılması, bu bölgede piyanonun sol elinde görülen dörtlük notalarında eklenmesiyle etkisini daha da arttırmıştır. Bu bölge dört ölçüden oluşmaktadır. Biçim olarak 12.bölgeden farklı görünmese de son ölçüdeki değişiklik farkedilmektedir.

13.bölge sol minör ile başlayıp Mi Bemol Majör ile devam eder. Bu bağlantı eserin en başında görülen (tema bölgesi) bağlantının aynısıdır. Üçüncü ölçüde beşlisi bas seste olmak üzere sol minör akoru, dördüncü ölçüde ise Re Majör 7 bemol 9 akoru kullanılmıştır.



Şekil 13. Keman Piyano Sonatı'nın 14.bölgesi

Şekil 13'te görüldüğü üzere Keman Piyano Sonatı'nın 14.bölgesi yer almaktadır.

Tablo 17.

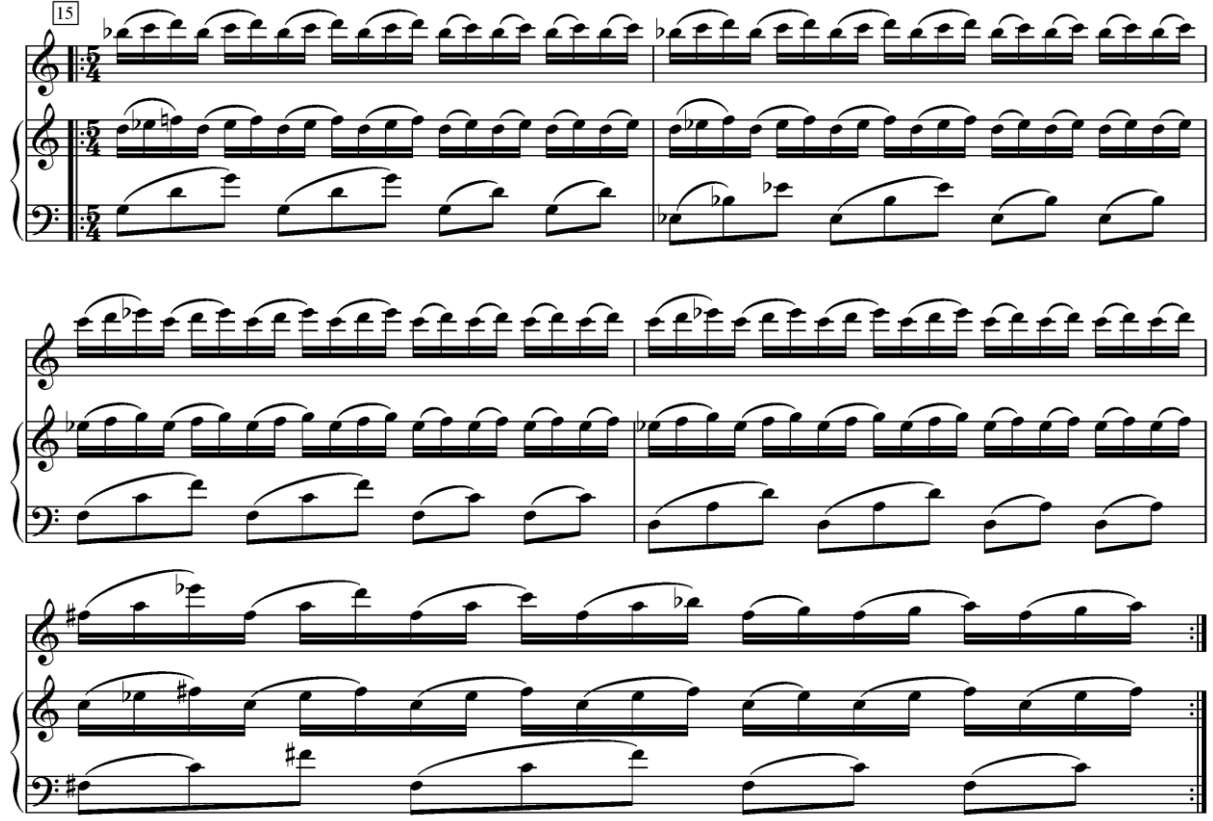
Keman Piyano Sonatı'nın 14.Bölgesinin Armonik Analizi

sol minör	Mi Bemol Majör	Fa Majör 7	Re Majör bemol 9 (3'lüsü eksik)	Re Majör bemol 9
1.ölçü	2.ölçü	3.ölçü	4.ölçü	5.ölçü

Tablo 17'de görüldüğü üzere araştırma kapsamında incelenen Keman Piyano Sonatı'nın 14.bölgesinin armonik analizi yer almaktadır.

14.bölge, piyano partisinin sol elinde görülen sekizlik notaların eklenmesi ile 12.bölgeden beri süregelen fikrin geliştirilmesiyle başlar. İki ölçü ile başlayan 12.bölgeden sonra 14.bölgede beş ölçüye çıkan bir genişleme görülmektedir. Şekil olarak kendisinden önceki iki bölgeden farklı değildir.

14.bölge sol minör ile başlar, Mi Bemol Majör ile devam eder. Armonik yapısı itibariyle tema bölgesinin bir yansıması olarak görülebilir. Bölgenin üçüncü ölçüsündeki Fa Majör 7 akoru, Mi Bemol Majör akorundan sonra ilk defa gözlenmektedir. Bölgenin dördüncü ölçüsü, 3'lüsü eksik olmakla birlikte Re Majör 7 bemol 9 etkisi altında olup, beşinci ölçüsünde ise tamamen Re Majör 7 bemol 9 akoru olarak yazılmıştır.



Şekil 14. Keman Piyano Sonatı'nın 15.bölgesi

Şekil 14'de görüldüğü üzere Keman Piyano Sonatı'nın 15.bölgesi yer almaktadır.

Tablo 18.

Keman Piyano Sonatı'nın 15.Bölgesinin Armonik Analizi

sol minör	Mi Bemol Majör 7 (3'lüsü eksik)	Fa Majör 7 (3'lüsü eksik)	re minör 7 bemol 9 (3'lüsü eksik)	Re Majör 7 bemol 9 (kök sesi eksik)
1.ölçü	2.ölçü	3.ölçü	4.ölçü	5.ölçü

Tablo 18'de görüldüğü üzere araştırma kapsamında incelenen Keman Piyano Sonatı'nın 15.bölgesinin armonik analizi yer almaktadır.

15.bölge tekrarları ile birlikte 10 ölçüden oluşmaktadır. 12.bölgede başlayan fikrin zenginleştirildiği görülmektedir. Ayrıca bu bölge tema bölgesinden beri görülmeyen eşlik modelinin genişletilmiş yapılarıdaki ana ritmik öge olan 16'lık gruplamalarla birleştirilmesi bakımından göze çarpan bir yenilik olarak değerlendirilebilir. 15.bölgedeki piyano partisinin sol eli, tema bölgesinin ritmik yapısına benzemektedir.

[illegible]



Şekil 15. Keman Piyano Sonatı'nın 16.bölgesi

Şekil 15'te görüldüğü üzere Keman Piyano Sonatı'nın 16.bölgesi yer almaktadır.

Tablo 19.

Keman Piyano Sonatı'nın 16.Bölgesinin Armonik Analizi

sol minör	Mi Bemol Majör	Fa Majör	re minör	Re Majör 7
1.ölçü	2.ölçü	3.ölçü	4.ölçü	5.ölçü

Tablo 19'da görüldüğü üzere araştırma kapsamında incelenen Keman Piyano Sonatı'nın 16.bölgesinin armonik analizi yer almaktadır.

16.bölge tema bölgesini hatırlatan bölgelerden sonra, tema bölgesinin piyano partisi açısından tam olarak yansıtıldığı, tekrarları ile birlikte 10 ölçüden oluşan bir kısımdır. Kemadaki kromatik yürüyüş dikkat çekmektedir. Kromatik yürüyüşler ikinci dönüşte gittikçe artan bir yoğunlukla duyurulmuştur. Bu bölgedeki en büyük yenilik tema bölgesinin akorları ile yine tema bölgesinde görülen eşlik modeli üzerine inşa edilmiş kromatik yürüyüşlerdir.

16.bölgenin ilk ölçüsü, piyano partisinde “sol” ve “re” seslerini içermesi ve kemanda görülen kromatik yapının içerisinde ki “si bemol” sesinin duyurulması ile sol minör akoru olarak başlar. İkinci ölçünün piyano partisinde görülen “mi bemol” ve “si” sesleri, kemanda duyulan “sol” sesi ile birlikte Mi Bemol Majör akorunu oluşturur. Üçüncü ölçünün piyano partisinde görülen “fa” ve “do” sesleri, keman partisinde duyulan “la” sesi ile birlikte Fa Majör akoru olarak devam eder. Dördüncü ölçüde ise piyano partisinde “re” ve “la” sesleri duyulmaktadır. Ancak keman partisinde Re Majör akorunu destekleyecek bir “fa diyez” sesi duyulmamakla birlikte “fa natural” sesi duyulmaktadır. Bu nedenle dördüncü ölçü re minör akorunu oluşturmaktadır. Son ölçüde piyano partisi “fa diyez” ve “do” seslerini vermektedir. Kemandaki kromatik yapının duyurduğu “re” sesi ile birlikte bu bölge, Re Majör 7 akoru ile son bulur. 16.bölge armonik yapısı itibariyle tema bölgesindeki yapıya benzemektedir.



Şekil 16. Keman Piyano Sonatı’nın 17.bölgesi

Şekil 16’da görüldüğü üzere Keman Piyano Sonatı’nın 17.bölgesi yer almaktadır.

Tablo 20.

Keman Piyano Sonatı'nın 17.Bölgesinin Armonik Analizi

sol minör-sol minör bemol 5	sol minör-sol minör bemol 5	Mi Bemol Majör-mi bemol minör 7	Mi Bemol Majör
1.ölçü	2.ölçü	3.ölçü	4.ölçü

Tablo 20'de görüldüğü üzere araştırma kapsamında incelenen Keman Piyano Sonatı'nın 17.bölgesinin armonik analizi yer almaktadır.

17.bölge dört ölçüden oluşmaktadır. İlk iki ölçüsü yazılış biçimi bakımından üçüncü bölgeye benzemektedir. Bu yüzden ritmik yapısı itibariyle yedinci kısma kadar olan yapılara benzemesi sebebiyle klasik form analizi çerçevesinde bu durumun bir geri dönüş hissi yarattığı söylenebilir. Fakat klasik form yapısı kurallarını tam olarak içermediğinden, eskiye dönen bir dönemin varlığından bahsetmek zordur. Ancak tam olarak bir dönüş tespit edilmese de, önceden kullanılan ritmik yapıların tekrardan görüldüğünü söylemek mümkündür.

İlk ölçü, sol minör akoru ile başlayıp re bemol sesinin bu akorda kullanılmasıyla sol minör bemol 5 akoru ile devam eder. İkinci ölçüde aynı şekilde seyrederek. Üçüncü ölçü ise Mi Bemol Majör akoru ile başlar, ölçünün yarısında gelen re bemol ve sol bemol sesleri ile mi bemol minör 7 akoruna dönüşür. Sol bemol sesi ve oluşturduğu mi bemol minör 7 akoru bu bölgede bir yenilik olarak değerlendirilebilir. Son ölçü ise Mi Bemol Majör akoru ile tamamlanır.



Şekil 17. Keman Piyano Sonatı'nın 18.bölgesi

Şekil 17'de görüldüğü üzere Keman Piyano Sonatı'nın 18.bölgesi yer almaktadır.

Tablo 21.

Keman Piyano Sonatı'nın 18.Bölgesinin Armonik Analizi

Fa Majör	Re Majör 7-re minör 7	Re Majör 7 bemol 9 etkisi (3'lüsü eksik)- Re minör 7	Re Majör 7 bemol 9
1.ölçü	2.ölçü	3.ölçü	4.ölçü

Tablo 21'de görüldüğü üzere araştırma kapsamında incelenen Keman Piyano Sonatı'nın 18.bölgesinin armonik analizi yer almaktadır.

18.bölge dört ölçüden oluşmaktadır. Kemanın dokuzuncu bölgedeki hareketi bu kısımda piyano partisinde görülmektedir. Ancak dokuzuncu bölgedeki keman partisi sekizlik sus ile başlamasına rağmen bu bölgede sus görülmemektedir. Bu eşlik modelinin bu bölgede ritmik bir renk yarattığı söylenebilir.

İlk ölçü Fa Majör akoru ile başlar. İkinci ölçü Re Majör 7 akoru ile başlayıp minörüne gider. Üçüncü ölçünün ilk yarısında 3'lüsü eksik olmasına rağmen Re majör 7 bemol 9 etkisi görülmektedir. İkinci yarısında ise fa natürelin duyulması ile re minör 7 akoru oluşmuştur. Son ölçüde ise Re Majör 7 bemol 9 akorunun duyulması ile bölge sona erer.



Şekil 18. Keman Piyano Sonatı'nın 19.bölgesi

Şekil 18'de görüldüğü üzere Keman Piyano Sonatı'nın 19.bölgesi yer almaktadır.

Tablo 22.

Keman Piyano Sonatı'nın 19.Bölgesinin Armonik Analizi

sol minör	sol minör bemol 5-Mi Bemol Majör 7	sol minör	sol minör bemol 5-Mi Bemol Majör 7
1.ölçü	2.ölçü	3.ölçü	4.ölçü

Tablo 22'de görüldüğü üzere araştırma kapsamında incelenen Keman Piyano Sonatı'nın 19.bölgesinin armonik analizi yer almaktadır.

19.bölge dört ölçüden oluşmaktadır. Bu bölgenin üçüncü ölçüsündeki keman hareketleri, tema bölgesindeki keman hareketlerine bir atıf olarak görülebilir. Re bemol sesi bu

bölümün ikinci ve dördüncü ölçüsünde sol minör bemol 5 ve yedilisi bas seste olmak üzere Mi Bemol Majör 7 olarak iki farklı akor oluşmasını sağlamıştır.



Şekil 19. Keman Piyano Sonatı'nın 20.bölgesi

Şekil 19'da görüldüğü üzere Keman Piyano Sonatı'nın 20.bölgesi yer almaktadır.

Tablo 23.

Keman Piyano Sonatı'nın 20.Bölgesinin Armonik Analizi

Re Majör 7 bemol 9	Re Majör 7 bemol 9	sol minör	Sol Majör
1.ölçü	2.ölçü	3.ölçü	4.ölçü

Tablo 23'te görüldüğü üzere araştırma kapsamında incelenen Keman Piyano Sonatı'nın 20.bölgesinin armonik analizi yer almaktadır.

20.bölge şekil ve armonik yürüyüş açısından altıncı bölgeye benzemektedir. Bu bakımdan bestecinin 3/4'lük zamandan önce aynı akorları ve aynı ritim kalıplarını kullandığı söylenebilir. Bölge dört ölçüden oluşmaktadır.

20.bölge altıncı kısımdaki gibi Re Majör 7 bemol 9 akoru ile başlar ve üçüncü ölçüye kadar sürer. Üçüncü ölçüde esas ton sol minöre döner. Son ölçüde ise Sol Majör akoru ile biter.



Şekil 20. Keman Piyano Sonatı'nın 21.bölgesi

Şekil 20'de görüldüğü üzere Keman Piyano Sonatı'nın 21.bölgesi yer almaktadır.

Tablo 24.

Keman Piyano Sonatı'nın 21.Bölgesinin Armonik Analizi

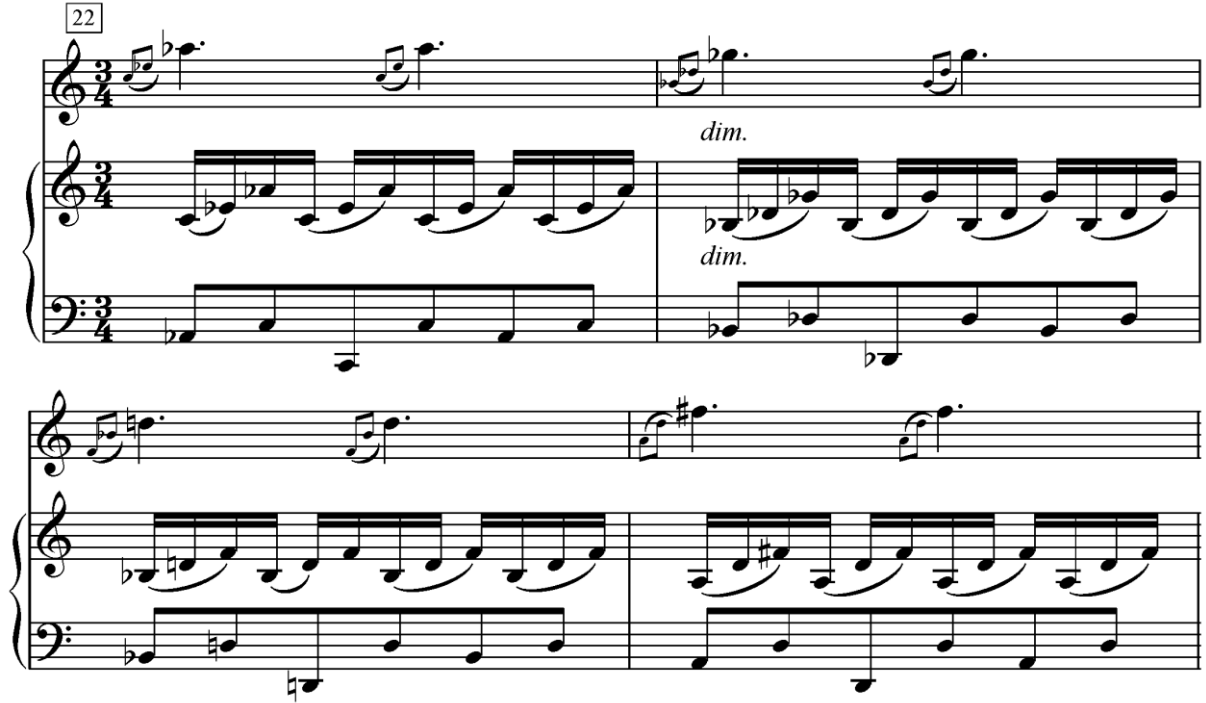
Fa Majör	Fa Majör 7	Si Bemol Majör	si bemol minör
1.ölçü	2.ölçü	3.ölçü	4.ölçü

Tablo 24'te görüldüğü üzere araştırma kapsamında incelenen Keman Piyano Sonatı'nın 21.bölgesinin armonik analizi yer almaktadır.

Bu bölgedeki keman partisi, tema bölgesindeki keman partisini yansıtmakla birlikte, akor seslerinin kök sesinde ve üçlüsünde kalarak akor duyuluşlarını pekiştirmiştir. Bölge dört

ölçü sürmektedir. Yedinci bölgedeki keman partisinin ritmik yapısı bu bölgede piyanonun sağ el partisinde kendisini aynı şekilde göstermektedir. 21.bölge 3\4'lük zaman ile yazılmıştır. Ancak bu bölgede de kemanın ritmik yapısı itibariyle 6\8'lik, piyanonun sağ elinde 12\16'lık, sol elinde ise 2\4'lük zaman hissedildiği için poliritmik bir yapının varlığından söz edilebilir.

Bölüm Fa Majör akoru ile başlamıştır. Mi bemol sesinin eklenmesi ile Fa Majör 7 akoruna dönüşmüştür. Sonraki akor, klasik armoni gerilim-çözülüm ilişkisi ile Si Bemol Majör 7 akoruna çözülür. Son ölçü ise aynı akorun minörü ile sonlanır. 21. ve 23.bölge arasında dönüş işareti vardır. 24.bölgeye geçmeden 21.bölgeden itibaren tekrar çalınır.



Şekil 21. Keman Piyano Sonatı'nın 22.bölgesi

Şekil 21'de görüldüğü üzere Keman Piyano Sonatı'nın 22.bölgesi yer almaktadır.

Tablo 25.

Keman Piyano Sonatı'nın 22.Bölgesinin Armonik Analizi

La Bemol Majör	Sol Bemol Majör	Si Bemol Majör	Re Majör
1.ölçü	2.ölçü	3.ölçü	4.ölçü

Tablo 25’te görüldüğü üzere araştırma kapsamında incelenen Keman Piyano Sonatı’nın 22.bölgesinin armonik analizi yer almaktadır.

Bölge dört ölçüden oluşmaktadır. Ritmik yapısı itibariyle 21.bölgeye benzemektedir ve 4/4’lük zamandan önceki son bölgedir.

Ritmik yapısında herhangi bir değişiklik olmamasına rağmen en büyük yeniliğin bu bölgede olduğu söylenebilir. İlk ölçüde başlayan La Bemol Majör akoru eserde hiç görülmeyen Sol Bemol Majör akoruna bağlanmıştır. Ardından esere hakim olan tonun (sol minör) ilgili majörüne (Si Bemol Majör) geçiş yapıp, dominant akoru (Re Majör) ile sonlanmıştır. Dominant akoru herhangi bir 7 ya da bemol 9 sesi kullanılmadan sunulmuştur.

The image displays a musical score for the 23rd section of a Violin and Piano Sonata. The score is written in 4/4 time and is divided into two systems, labeled '1st time' and '2nd time'. The key signature is one flat (B-flat major). The first system consists of two measures, each with a violin part and a piano part. The violin part begins with a forte (f) dynamic and features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The piano part provides harmonic support with chords and single notes. The second system also consists of two measures, with similar melodic and harmonic structures. The score concludes with a double bar line.

Şekil 22. Keman Piyano Sonatı’nın 23.bölgesi

Şekil 22’de görüldüğü üzere Keman Piyano Sonatı’nın 23.bölgesi yer almaktadır.

Tablo 26.

Keman Piyano Sonatı ’nın 23.Bölgesinin Armonik Analizi

sol minör	sol minör bemol 5	Mi Bemol Majör	Re Majör
1.ölçü	2.ölçü	3.ölçü	4.ölçü

Tablo 26’da görüldüğü üzere araştırma kapsamında incelenen Keman Piyano Sonatı’nın 23.bölgesinin armonik analizi yer almaktadır.

16.bölgedeki çıkıcı kromatik hareket bu bölgede inici olarak başlamıştır. Kromatik yapı 23. ve 24.bölgeyi kapsamaktadır. Dört ölçüden oluşan 23.bölge piyanoda ki ritmik değişikliğiyle dikkat çekmektedir. Bu ritmik yapı dokuzuncu kısmın ilk ölçüsünün keman partisindeki ve 18.bölgenin sağ el piyano partisindeki ritmik yapısına benzemektedir. O halde bestecinin 21.bölgede yaptığı keman piyano değişikliğini bu bölgede de yaptığını söylemek mümkündür.

23.bölge hakim ton sol minör ile başlayıp re bemol sesinin eklenmesiyle, 2.ölçüde sol minör bemol 5 akoru olarak görülmektedir. Üçüncü ölçüde ise Mi Bemol Majör akoru, son akor ise 22.bölgede olduğu gibi sade bir Re Majör akordur.



Şekil 23. Keman Piyano Sonatı'nın 24.bölgesi

Şekil 23'te görüldüğü üzere Keman Piyano Sonatı'nın 24.bölgesi yer almaktadır.

Tablo 27.

Keman Piyano Sonatı'nın 24.Bölgesinin Armonik Analizi

sol minör	sol minör eksik 5	Mi Bemol Majör	Re Majör
1.ölçü	2.ölçü	3.ölçü	4.ölçü

Tablo 27'de görüldüğü üzere araştırma kapsamında incelenen Keman Piyano Sonatı'nın 24.bölgesinin armonik analizi yer almaktadır.

Ritmik ve armonik yapı 23.bölge ile aynı şekilde devam etmektedir. Kapanış cümlesinden önceki kısım olan 24.bölge son üç kısmın akoru olan Re Majör akoru ile tamamlanır. 23.bölgedeki gibi kromatik iniş, 24.bölgeninde başında görülmektedir.

“sol minör“ ile başlayıp ikinci ölçüde re bemol sesinin eklenmesiyle sol minör eksik 5 akoruna dönüşür. Üçüncü ölçüde Mi Bemol Majör akoru ile devam eder ve son üç kısımda olduğu gibi Re Majör akoru ile sona erer.



Şekil 24. Keman Piyano Sonatı'nın 25.bölgesi

Şekil 24'te görüldüğü üzere Keman Piyano Sonatı'nın 25.bölgesi yer almaktadır.

Tablo 28.

Keman Piyano Sonatı'nın 25.Bölgesinin Armonik Analizi

sol minör	sol minör	sol minör	sol minör	sol minör
1.ölçü	2.ölçü	3.ölçü	4.ölçü	5.ölçü

Tablo 28'de görüldüğü üzere araştırma kapsamında incelenen Keman Piyano Sonatı'nın 25.bölgesinin armonik analizi yer almaktadır.

25.bölge hem ritmik yapısı hem armonik yapısı itibariyle bir kapanış cümlesi etkisi ile yazılmıştır. Aynı zamanda tekrarlarıyla birlikte tema bölgesinin ölçü sayısına eşittir (10). Bölgenin ilk iki ölçüsündeki sağ el piyano ve kemanın sol minör akorunu tutuşu, sol elin ise sadece sol minör akor seslerini belirtmesi bir codetta etkisi ile eserin bittiğini ifade eder. Bunun kanıtı olarak ise eser içerisindeki beş ölçü boyunca tek akorla devam eden tek yer olması gösterilebilir.

Donanımında belirtilmemiş olmasına rağmen eser belirgin bir şekilde sol minör akoru ile sonlanır. Yine de bestecinin donanımı boş bırakması, eser içerisindeki özgürlük alanını arttırması amacıyla tercih ettiği düşünülmektedir. Genel olarak besteci doğan küçük bir fikrin büyüyerek gelişmesi amacıyla yola çıkmış ve akor geçişlerini farklı bir renk olarak sunmuştur. Akor değişimleri daha çok tema bölgesine yabancı olan seslerin akor sesleri içerisinde değişmesiyle oluşmuştur.

5.2. Philip Glass'ın Keman Piyano Sonatı'nın Teknik Analizine İlişkin Bulgular

Bu bölümde Philip Glass'ın Keman Piyano Sonatı teknik boyutta analiz edilmiştir. Keman ve piyano da var olan stilistik unsurlar göz önünde bulundurularak analiz edilmiş ve elde edilen veriler tablolaştırılarak yorumlanmıştır. Bu bölüm de sonatın teknik analizi, keman ve piyanonun tek başına incelenmesi ile yapılmıştır.

Glass'ın Keman Piyano Sonatı'nın keman teknikleri yönünden incelendiğinde *süsleme*, *çift ses*, *legato*, *arpej*, *dizi* ve *detache* tekniklerinin kullanıldığı görülmüştür. Bu teknikler, eser içerisinde bulundukları ölçü numaraları ile Tablo 29'da gösterilmiştir.

Tablo 29

Keman Partisinin Teknik Analizi

Teknikler	Ölçü Numaraları
Süsleme	1-3, 37-38, 79, 85-92, 101, 103
Çift ses	1-10, 14, 20, 23-26, 35-38, 41, 76-77, 81-84, 101-105
Legato	11-34, 39-67, 69-75, 77-78, 80-84, 101-105
Arpej	27-32, 43-44, 53, 58, 63
Dizi	64-68, 93-100
Detache	1-10, 35-38, 64-68, 76, 85-100

Tablo 29'da görüldüğü üzere, Keman Piyano Sonatı'nın keman partisinde kullanılan teknikler belirtilmiştir. Süsleme tekniği incelendiğinde 1-3, 37-38, 79, 85-92, 101, 103 ölçülerinde olmak üzere toplam 16 ölçüde kullanılmıştır. Eserin başında görülen süsleme tekniğinin, ilerleyen bölümlerde tema bölgesine atıf amacıyla tekrar yer almasından dolayı bu eser için karakteristik bir özellik taşıdığı söylenebilir. Çift ses tekniği incelendiğinde 1-10, 14, 20, 23-26, 35-38, 41, 76-77, 81-84, 101-105 ölçülerinde olmak üzere toplam 32 ölçüde kullanılmıştır. Keman partisinde kullanılan çift ses tekniği, bulunduğu akoru daha anlaşılır yansıtmaları açısından önemli bir görev taşımaktadır. Legato tekniği incelendiğinde 11-34, 39-67, 69-75, 77-78, 80-84, 101-105 ölçülerinde olmak üzere toplam 72 ölçüde kullanılmıştır. Esere hakim olan legato tekniği özellikle on altılık notaların bağlanışı açısından önemli sayılmaktadır. Arpej tekniği incelendiğinde 27-32, 43-44, 53, 58, 63 ölçülerinde olmak üzere toplam 11 ölçüde kullanılmıştır. Az kullanılan tekniklerden biri olmasına karşın esere kattığı yenilik ve renk açısından önemli sayıldığını söylenebilir. Dizi tekniği incelendiğinde 64-68, 93-100 ölçülerinde olmak üzere toplam 13 ölçüde kullanılmıştır. Dizi de arpej gibi bu eserde ezgisel bir farklılık sağlaması açısından

kullanılan tekniklerden biri olarak değerlendirilmektedir. Detache tekniği incelendiğinde ise 1-10, 35-38, 64-68, 76, 85-100 ölçülerinde olmak üzere toplam 36 ölçüde kullanılmıştır. Özellikle akor seslerini desteklemek amacıyla yazılan çift sesleri ve kromatik yürüyüşleri çalmada kullanılan detache tekniği bu eser için en çok kullanılmış olan tekniklerden biri olarak sayılabilir.

Glass'ın Keman Piyoano Sonatı piyano teknikleri yönünden incelendiğinde *legato*, *arpej*, *çift ses*, *akor* ve *oktav* tekniklerinin kullanıldığı görülmüştür. Bu teknikler, eser içerisinde bulundukları ölçü numaraları ile Tablo 30'da gösterilmiştir.

Tablo 30.

Piyano Partisinin Teknik Analizi

Teknikler	Ölçü Numaraları
Legato	1-72, 77-92, 101-105
Arpej	1-10, 59-68, 85-92
Çift ses	11-13, 16, 18-22, 25-34, 54-58, 77-80, 83-84, 93-104
Akor	50-53, 73-76, 93-105
Oktav	14-15, 17-22, 27-42, 44, 46-47, 54-58, 69-75, 77-80, 85-92, 101-104

Tablo 30'da görüldüğü üzere, legato tekniği incelendiğinde 1-72, 77-92, 101-105 ölçülerinde olmak üzere toplam 93 ölçüde kullanılmıştır. Legato tekniğinin, eserin minimal müziğin vermeyi amaçladığı meditatif etkiyi sağlaması açısından hem keman hem piyano partisinde sıkça kullanıldığı düşünülmektedir. Eser içerisinde piyano için en çok kullanılmış olan tekniktir. Arpej tekniği incelendiğinde 1-10, 59-68, 85-92 ölçülerinde olmak üzere toplam 28 ölçüde kullanılmıştır. Kemanda süsleme tekniği ile başlayan eserin piyano partisinde arpej tekniğinin kullanıldığı görülmektedir. Eserin ilerleyen bölümlerinde tema bölgesine atıf yapılması amacı ile piyano partisinde görülen arpej tekniği, bu eser için piyanonun karakteristik özelliklerinden biri olarak sayılabilir. Çift ses tekniği incelendiğinde 11-13, 16, 18-22, 25-34, 54-58, 77-80, 83-84, 93-104 ölçülerinde olmak üzere toplam 42 ölçüde kullanılmıştır. Eserde var olan armoniyi güçlendirmek amacı ile kullanılan çift ses tekniği kemanda kullanıldığından daha fazla piyano partisinde kullanılmıştır. Akor tekniği incelendiğinde 50-53, 73-76, 93-105 ölçülerinde olmak üzere toplam 21 ölçüde kullanılmıştır. Diğer tekniklere göre daha az kullanılmasına karşın,

eserin armonik ifadesini güçlendirmek amacı ile yazılarak son derece önemli bir rol oynadığı söylenebilir. Oktav tekniği incelendiğinde ise 14-15, 17-22, 27-42, 44, 46-47, 54-58, 69-75, 77-80, 85-92, 101-104 ölçülerinde olmak üzere toplam 55 ölçüde kullanılmıştır. Eserin karakteristik özelliklerinden biri olan oktav tekniği bu eserde legato tekniğinden sonra en çok kullanılan tekniklerden biri olarak değerlendirilmektedir.

5.3. Philip Glass'ın Keman Piyano Sonatı'nın Müzikal Analizine İlişkin Bulgular

Bu bölümde Philip Glass'ın Keman Piyano Sonatı müzikal açıdan analiz edilmiştir. Müzikal analiz yapılırken dinamikler baz alınarak elde edilen veriler tablollaştırılarak yorumlanmıştır.

Keman ve piyano partilerindeki dinamikler aynı yazıldığı için birlikte ele alınmıştır.

Tablo 31.

Müzikal Analiz

Dinamikler	Ölçü Numaraları
Piano (p)	17, 47, 69-71
Forte (f)	36, 38, 64, 65, 66, 67-68, 76, 79, 85-89, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100
Mezzo piano (mp)	6-7, 13, 15-16, 25, 33-34, 41, 43, 45-46, 50-63, 68, 73
Mezzo forte (mf)	1-5, 9, 11-12, 14, 18-23, 27-31, 35, 37, 39-40, 42, 44, 48, 64, 65, 66, 67, 74, 77, 81-83
Crescendo (cresc.)	8, 12, 13, 26, 34, 35, 37-38, 41, 43-44, 64, 65, 66, 67, 73, 75, 78, 84, 96, 100
Decrescendo (decrec.)	10, 11, 14-15, 17, 24, 32, 36, 38, 42, 44, 47, 65, 68, 74, 80, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100
Diminuendo (dim.)	48-49, 90-92, 101-105
Poco crescendo (poco cresc.)	72

Tablo 31'e bakıldığında tema bölgesi “mezzo forte” ve “mezzo piano” dinamikleri doğrultusunda işlenmiş olup, sekizinci ölçüde “crescendo” ve tema bölgesinin son ölçüsünde “decrescendo” görülmektedir. Üçüncü bölge “mezzo forte” ve “mezzo piano” dinamiklerini taşımaktadır. Dördüncü bölgenin son ölçüsünde yer alan “piano” ifadesi eserde ilk defa bu bölgede görülmektedir. Beşinci, altıncı, yedinci ve sekizinci bölgeler “mezzo forte” ve “mezzo piano” dinamikleri arasında gidip gelmektedir. Dokuzuncu

bölgeye bakıldığında ise ilk defa “forte” istenmiştir. 10. ve 11.bölgeler de alışkın olunan “mezzo forte” ve “mezzo piano” dinamiği dışına çıkmamaktadır. Ancak 11.bölgenin son ölçüsünde “piano” ifadesine rastlanmaktadır. 12.bölge “mezzo forte” ile başlar ancak hemen ardından “diminuendo” istenmiştir. 13.bölgede piyano partisinde eklenmesi ile dinamik “mezzo piano” ya dönüşür. 16.bölgeye kadar dinamik “mezzo piano” olarak devam etmektedir. 16.bölge “mezzo forte” ile başlar ve kemandaki çıkıcı kromatik hareketle paralel olarak “forte” ifadesine ulaşır. Notalar kromatik çıkarken müzikte ifade olarak yükselmekte, notalar kromatik olarak inerken müzikte alçalmaktadır. 16.bölge bu kompozisyon dahilinde “mezzo forte”, “forte” ve “mezzo piano” ifadelerini taşımaktadır. 17.bölge, 16.bölgedeki yoğun müziksel ifadenin ardından “piano” olarak varlığını sürdürür. Ancak son ölçüsünde 18.bölgeye hazırlık olarak “poco crescendo” ifadesi görülmektedir. 18.bölge ise “mezzo piano” ile başlayarak crescendo ve decrescendo ile “mezzo forte” ve “forte” ifadelerine ulaşır. 19.bölge “mezzo forte” ile başlar, crescendo ile üçüncü ölçüsünde “forte”ye ulaşarak ardından tekrar decrescendo etkisi ile bir sonraki bölüme hazırlık yapar. 20.bölge “mezzo forte” dinamiği ile başlar. 21.bölgeye geçmeden istenen crescendo, müziği 21.bölgedeki “forte” için hazırlar. 22.bölgeden itibaren yazılan “diminuendo” 23.bölgede inici kromatik yapı için “forte” dinamiğinin bir hazırlığı olarak düşünülebilir. 23. ve 24.bölgelerde keman partisinde var olan inici kromatik yapıdaki dinamikler “forte” olarak başlar ve notaların alçalması ile yerini “decrescendo” ifadesine bırakır. Kapanış cümlesi etkisini taşıyan 25.bölge ise “diminuendo” ifadesi ile sona erer.

BÖLÜM VI

SONUÇ ve ÖNERİLER

Bu bölümde araştırmada elde edilen bulgular doğrultusunda ulaşılan sonuçlara ve önerilere yer verilmiştir.

6.1. Sonuçlar

Minimalist besteci Philip Glass'ın Keman Piyano Sonatı incelendiğinde, eserde donanım olmamasına rağmen bestecinin başlangıcı, işleyişi ve bitişi itibariyle eserini sol minör etkisinde yazdığı armonik ve form analizi sonucunda görülmektedir. Klasik bir sonat allegro form yapısı görülmeyen bu eserde, tema bölgesi tespit edilmiştir. Besteci Keman Piyano Sonatı'nın birinci bölümünü 25 bölgeye ayırarak yazmıştır. Bölgeler dahilinde analiz edilen eserin bölgelerinin, tespit edilen tema bölgesinin genişletilmiş yapıları niteliğini taşıdığı söylenebilir. Tema bölgesinde görülen müzikal ifadeler, genişletilmiş yapılarda izlerini yansıtmıştır. Klasik bir sonat allegro form yapısı görülmemesine rağmen, eserin bitişine doğru tema bölgesinin yansımaları dikkat çekmektedir. Besteci, önceki bölgelere ait ritmik kalıbın ya da armonik ifadenin izlerini taşıyan birtakım yenilikler ile, eskiye ait bir müzikal ifadeyi birtakım farklılıklarla yeni bir yapı olarak bölgeler dahilinde sunmuştur. Glass'ın, Keman Piyano Sonatı'nın işleniş sürecinde tekrar ve değişimi temel alarak, eklemeli yapı ile sürekli yenilenen minimal sanat anlayışına uygun bir eser ürettiği görülmüştür.

Eserin teknik analiz sonucu keman partisinde *süsleme*, *çift ses*, *legato*, *arpej*, *dizi* ve *detache* teknikleri ve piyano partisinde ise *legato*, *arpej*, *çift ses*, *akor* ve *oktav* teknikleri tespit edilmiştir. Keman partisinde en çok kullanılan teknikler sırasıyla legato(72 ölçü), detache(36 ölçü), çift ses(32 ölçü), süsleme(16 ölçü), dizi(13 ölçü) ve arpej(11 ölçü)

şeklindedir. Piyano partisinde en çok kullanılan teknikler sırasıyla legato(93 ölçü), oktav(55 ölçü), çift ses(42 ölçü), arpej(28 ölçü) ve akor(21 ölçü) şeklindedir. Keman partisinde 72 ölçüde, piyano partisinde ise 93 ölçüde olmak üzere en çok kullanılan teknik legato tekniği olarak tespit edilmiştir. Kemanda ve piyanoda kullanılan diğer teknikler ise eserin form yapısını belirlemede büyük bir önem taşıdığından, bestecinin teknik boyutta yapmış olduğu en ufak bir farklılığın bile eserde bir yenilik olarak değerlendirilmesini sağlamıştır.

Eserin, keman ve piyano partilerinin dinamiklerinin birlikte yazılması göz önünde bulundurularak müzikal analizi sonucu en çok kullanılan dinamikler sırasıyla “mf(36 ölçü), mp(28 ölçü), decresc. (24 ölçü), f(22 ölçü), cresc.(21 ölçü), dim.(10 ölçü), p(5 ölçü), poco cresc.(1 ölçü) şeklinde belirlenmiştir. Eser genel olarak mezzo forte ve mezzo piano dinamiklerinin etkisinde işlenmiştir. Diğer dinamiklerin ise bulundukları bölgelerin müzikal ifadesinde bir farklılık yaratarak eserin canlı kalmasını sağladığı söylenebilir.

Minimal anlayış doğrultusunda görülmekte olan “az, çoktur” düşünce yapısının, minimal eserlerde de görülmesi mümkündür. Her minimalist besteci kullandığı gereçlerde ve notalarda tutumlu davranmıştır. Ancak minimalist bestecileri birbirinden ayıran odak noktalarıdır. Philip Glass’ın armonik yapı üzerinde yoğunlaşmayı tercih eden minimalist bir besteci olması gibi bu durum, minimalist bestecileri yoğunlaşmış oldukları odak sebebiyle birbirlerinden ayırmaktadır.

6.2. Öneriler

Philip Glass’ın Keman Piyano Sonatı’nı çalışacak veya çalıştıracak keman ve piyano eğitimcilerinin, araştırma kapsamında yer alan analizler doğrultusunda eseri tanımaları,

Keman, piyano ve armoni derslerinde form, armoni, teknik ve müzikal yapılarla ilişkin kuramsal bilgilerin araştırma doğrultusunda incelenen eser üzerinde uygulanması,

Keman, piyano ve oda müziği derslerinde Glass’ın Keman Piyano Sonatı’na yer verilerek, bestecinin kompozisyon stilinin tanınması ve minimal akıma ait bilgi sahibi olunması,

Keman eğitimcileri ve öğrencilerine *süsleme*, *çift ses*, *legato*, *arpej*, *dizi*, *detache* tekniklerinin tanıtılması amacı ile araştırmada analiz edilen eserin incelenmesi,

Piyano eğitimcileri ve öğrencilerine *legato*, *arpej*, *çift ses*, *akor*, *oktav* tekniklerinin tanıtılması amacı ile araştırma kapsamında analiz edilen eserin incelenmesi,

Poliritmik yapının öğreniminde Glass'ın Keman Piyano Sonatı'nın tanınması,

Philip Glass'ın Keman Piyano Sonatı'nın form, armonik, teknik ve müzikal analizin yapıldığı bu araştırmada izlenen yöntemin, eser analizi ile ilgili yapılacak olan başka araştırmalara model olması,

Minimal anlayışa ve akıma, minimal akımın farklı sanat dallarındaki ifadesine, Philip Glass'a ve diğer minimalist bestecilere ilişkin bilgilerin bulunduğu bu araştırmanın, bu konulara yönelik yapılacak başka araştırmalara kaynak olarak kullanılması önerilebilir.



KAYNAKLAR

- Alici, S. (2017). 19. Yüzyılda sanatın başkenti paris ve izlenimcilik akımı. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 6(38), 2977-2998.
- ARARGÜÇ, M. F. (2016). Sanattan edebiyata minimalizm ve edebi bir uygulama: Ann Beattie'nin “The Rabbit Hole as Likely Explanation. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 1(37), 88-113.
- AYAYDIN, A. (2015). Empresyonizm (izlenimcilik) akımının güncel bakış açısıyla bazı yönlerden incelenmesi. *SED-Sanat Eğitimi Dergisi*, 3(2), 83-97.
- Balkarlı Can, S. (2002). *John Cage'in 'hazırlanmış piyano'su ve endonezya geleneksel orkestrası “gamelan”*. Sanatta Yeterlik Tezi, Eskişehir Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.
- Clark, R. (2011). *American literary minimalism*. Athens, Gergia.
- Cramer, A.W. (Ed). (2009). *Musicians & Composers of the 20th Century*. Amerika: Salem.
- Çetir, Ö. (2009). *Vurmalı çalgılar ekseninde tınısal ve rastlamsal yaklaşımlar: Betin Güneş Senfoni No. 6 “Hayriye Hala”*. Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Döl, A. & Avşar, P. (2013). *Minimalizm akımı kapsamında nesne anlayışının yeniden değerlendirilmesi*. İdil Dergisi, Cilt 2, Sayı 10.
- Glass, P. (2016). *Müzihsiz sözler*. İstanbul: Alfa.
- Gören, Ş. C. (2015). *Çağdaş dönem bestecilerinin eserlerinde vurmalı çalgıların önemi*. Yüksek Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne.
- Griffiths, (2015). *Batı müziğinin kısa tarihi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür

- Güteryüz, R. Minimalist Müziğin Elektronik Müzik Üzerine Etkisi. *Kent Akademisi*, 11(1), 153-162.
- Hiller, L. (t.y). *Electronic Music*. <https://www.britannica.com/art/electronic-music> sayfasından erişilmiştir.
- Islakoğlu, P. (2005). *Mimarlıkta Minimalizm*. Ege Mimarlık Dergisi, Cilt 3, Sayı 55.
- Karabaş, A. P. & Polat, A. (2016). Yükselişi ve öncü sanatçılarıyla soyut dışavurumculuk. *Sanat Eğitimi Dergisi*, 4, 1-4.
- Kaya, İ. (2011). *Sinemada minimalizm ve 2000 Sonrası Türk sinemasında minimalist yaklaşımlar*. Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon Anabilim Dalı Radyo Televizyon Bilim Dalı, Konya.
- Kazmanoğlu, A. (2003). *Minimalizm; Sanat, tasarım, mimarlık*. <http://v3.arkitera.com/v1/diyalog/adnankazmaoglu/yazi3.htm> sayfasından erişilmiştir.
- Koçay, T. (2015). *Minimalizm ve günümüz heykel sanatında minimalist yaklaşımlar*. Yüksek Lisans Tezi. Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Eskişehir.
- Köksal, A. (2007). Minimalist Sanatta Bir Ressam ve Bir Besteci: Stella ve Glass. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, (s 47), 31-42.
- Mertens, W. (2007). *American minimal music*. London: British Library Cataloguin.
- Millburn, J.& Nicodemus, R. (2011). *Minimalism: Essential essays*. New York: Mins.
- Mimaroglu, İ. (2006). *Müzik tarihi*. (10. Basım). İstanbul: Varlık.
- Minimal. (t.y.). *Türk Dil Kurumu* içinde. http://tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5b9a5ae54bb907.72572712 sayfasından erişilmiştir.
- Minimalist. (n.d.). *Cambridge*. <https://dictionary.cambridge.org/tr/s%C3%B6zl%C3%BCk/ingilizce/minimalist> sayfasından erişilmiştir.
- Minimalist. (n.d.). *Tureng*. <http://tureng.com/tr/turkce-ingilizce/minimalist> sayfasından erişilmiştir.

- Mirza, A. (2016). Sinemada uyarlama sorunsalı ve auteur bir yönetmen olarak Aki Kaurismaki. *Abant Kültürel Araştırmalar Dergisi*, 1(1), 40-57.
- Rapaport, A. (2012). *An American encounter with polystylism: Schnittke's Cadenzas To Beethoven*. Master Thesis, University of North Carolina, Chapel Hill.
- Say, A. (2005). *Müzik ansiklopedisi* (Cilt 2). Ankara:Müzik Ansiklopedisi.
- Say, A. (2012). *Müzik tarihi*. (8. Basım), Ankara:Müzik Ansiklopedisi.
- Sivas, A. (2013). Sinemada minimalizm: yankesici üzerine bir değerlendirme. *Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi* 18, 1-8.
- Tizgöl, K. (2008). *Sanatta minimalizm ve günümüz seramik sanatına yansımaları*. Sanatta Yeterlik Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Ünlenen, E. (2014). Bale Müziğindeki Büyük Evrim Igor Stravinski'nin Bahar Ayini İsimli Bale Eseri Üzerine Genel bir Analiz. *Anadolu Üniversitesi Sanat & Tasarım Dergisi*, 7(7), 126-158.
- VanEenoo, C. (2011). Minimalism in Art and Design: Concept, influences, implications and perspectives. *Journal of Fine and Studio Art*, 2(1), 7-12.
- Yöre, S. (2011). Çağdaş müzik: Bestecilik ana akımları, teknikleri ve başlıca besteciler. *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*; 20, 3, 1-20. [1]^[1] [SEP]

EKLER



EK-1. Philip Glass’ın Eserleri

Philip Glass Topluluğu için Yazılan Eserler

600 Lines (1967)

How Now for ensemble (also for piano, 1968)

Music in Fifths (1969)

Music in Similar Motion (1969)

Music with Changing Parts (1970, recorded 1973)

Music in Twelve Parts (1971–1974)

Another Look at Harmony, Parts I and II (1975)

North Star (1977)

Dance (Dance 1, 3 and 5, 1979, with Lucinda Childs and Sol LeWitt)

Glassworks (1982)

A Descent Into the Maelstrom (based on the short story by Edgar Allan Poe, 1986)

Orion (2004)

Los Paisajes del Rio (2008)

Opera Eserleri

Einstein on the Beach for the Philip Glass Ensemble (1975–1976, with Robert Wilson)

Satyagraha (1978–1979, premiered in 1980, libretto by Constance DeJong)

Akhnaten (1983, libretto by Philip Glass and Shalom Goldman)

The Civil Wars: A Tree Is Best Measured When It Is Down, Act V – The Rome Section (1984, with Robert Wilson, libretto by Robert Wilson and Maita di Niscemi, including texts by Seneca the Younger)

The Making of the Representative for Planet 8 (1985–1986, premiered in 1988, libretto by Doris Lessing, after her fourth novel from *Canopus in Argos*)

The Fall of the House of Usher (1988)

The Voyage (1990, premiered in 1992, libretto by David Henry Hwang)

White Raven (1991, premiered as *O Corvo Branco* in 1998, with Robert Wilson, libretto by Luísa Costa Gomes)

The marriages between zones three, four, and five (1997, libretto by Doris Lessing, after her second novel from *Canopus in Argos*)

Galileo Galilei (2002, libretto by Mary Zimmerman and Arnold Weinstein)

Waiting for the Barbarians for voices, chorus and orchestra (2005, after the novel by J. M. Coetzee)

Appomattox (2007, libretto by Christopher Hampton)

Kepler (2009, libretto by Martina Winkel, including texts by Johannes Kepler and Andreas Gryphius)

The Perfect American (2011, based on the book about Walt Disney by Peter Stephan Jungk, premiered at the Teatro Real, Madrid, on January 22, 2013)

Spuren der Verirrten (The Lost) (2013, after the play by Peter Handke, premiered 12 April 2013 at the Musiktheater Linz [de], Austria)

Oda Operaları, Tiyatro Müziği

A Madrigal Opera for voices, violin and viola (1980)

The Photographer for soloists, chorus and orchestra (1982, based on the life of Eadweard Muybridge)

The Juniper Tree (1985, with Robert Moran, libretto by Arthur Yorinks)

The Fall of the House of Usher (libretto by Arthur Yorinks after the short story by Edgar Allan Poe, 1987)

1000 Airplanes on the Roof for voice and ensemble (text by David Henry Hwang, 1988)

Hydrogen Jukebox for voices and ensemble (libretto by Allen Ginsberg, 1990)

Orphée for voices and chamber orchestra (1991, after the film by Jean Cocteau and premiered in 1993)

La Belle et la Bête for voices and the Philip Glass Ensemble or chamber orchestra (1994, after the film by Jean Cocteau)

Les Enfants Terribles, Dance Opera for voices and three pianos (1996, after Cocteau's novel and the film by Jean-Pierre Melville)

The Witches of Venice, children's opera-ballet (1997)

Monsters of Grace, chamber opera for the Philip Glass Ensemble (1998, with 3D digital footage directed by Robert Wilson, libretto from works of Jalaluddin Rumi)

In the Penal Colony for voices and string quintet (2000, libretto after the short story by Franz Kafka)

The Sound of a Voice for voices and chamber ensemble including a pipa (2003, libretto by David Henry Hwang)

The Trial (2014, for voices and chamber orchestra; libretto by Christopher Hampton, based on the novel by Franz Kafka)

Solo Piyano ve Elektro Organ İçin Yazılan Eserler

How Now for piano or electric organ (1968)

Two Pages for piano or electric organ (1968)

Music in Contrary Motion for electric organ (1969)

Another Look at Harmony, Part 3 for electric organ (1975)

Knee Play 4 for piano (1975, from *Einstein on the Beach*)

Modern Love Waltz for piano (piano version of *Fourth Series, Part Three*, 1977)

Dance No. 2 for organ (originally *Fourth Series, Part Two*, 1978)

Mad Rush for piano or electric organ (originally *Fourth Series, Part Four*, 1979)

Opening for piano (1981, from *Glassworks*)

The Olympian for piano (1984)

Cadenza for Mozart's Piano Concerto No. 21 (K. 467, 1786) (1987)

Wichita Vortex Sutra for piano (1988, later included in *Hydrogen Jukebox*)

Metamorphosis for piano (1988)

The French Lieutenant Sleeps from *The Screens* for piano (1989)

Night on the Balcony from *The Screens* for piano (or harpsichord, 1989)

Tesra for piano (1993)

12 Pieces for Ballet for piano (1993)

Etudes for piano, Volume 1 (1994–1995)

The Joyful Moment for piano (1998)

Truman Sleeps (1998, from the film *The Truman Show*)

Dreaming Awake for piano (2003, written and recorded by Glass as a benefit for Jewel Heart)

A Musical Portrait of Chuck Close, two movements for piano (2005, Etudes 11 and 12 of Volume 2)

Etudes for piano, Volume 2 (2012)

İki ya da Daha Fazla Piyano İçin Yazılan Eserler

In Again Out Again for two pianos (1967)

Six Scenes from Les Enfants Terribles for two pianos (1996, transcribed by Maki Namekawa and Dennis Russell Davies)

Four Movements for Two Pianos (2008)

Two Movements for Four Pianos (2013)

Yaylı Dörtlüsü İçin Yazılan Eserler

String Quartet No. 1 (1966)

String Quartet No. 2 *Company* (1983, composed for a dramatization of Samuel Beckett's novella)

String Quartet No. 3 *Mishima* (1985)

String Quartet No. 4 *Buczak* (1989, dedicated to Brian Buczak and commissioned by Geoffrey Hendricks)

String Quartet No. 5 (1991)

Suite from *Bent* for String Quartet (1997)

Dracula for string quartet (or piano and string quartet) (1998, music for the 1931 film)

String Quartet No. 6 (2013)

String Quartet No. 7 (2014)

String Quartet No. 8 (2018)

Yaylı Dörtlüsü Dışındaki Oda Müziği Eserleri

Brass Sextet (1962–1964)

Play for two saxophones (1965, music for Samuel Beckett's play)

Music for Ensemble and Two Actresses for wind sextet and two speakers (1965)

Head On for violin, cello and piano (1967)

Two Down for two saxophones (1967)

Music in Eight Parts for two soprano saxophones, viola, cello and three electric organs (1970)

Fourth Series Part Three for violin and clarinet (1978)

Opening from *Glassworks* for piano, cello and percussion (1981)

Façades, for two saxophones (or flute and clarinet) and string ensemble (1981)

Prelude to Endgame for timpani and double bass (1984, for the play by Samuel Beckett)

Music from The Screens for chamber ensemble (1989/1991, from a collaboration with Foday Musa Suso)

Passages for chamber ensemble (1990, from a collaboration with Ravi Shankar)

The Orchard (from *The Screens*) for cello and piano (plus optional percussion) (1989)

Love Divided By for flute and piano (1992)

In the Summer House for violin and cello (1993, music for the play by Jane Bowles)

Saxophone Quartet (1995; also orchestral version, see *Works for solo instruments and orchestra*)

Tissues (from *Naqoyqatsi*) for cello, percussion and piano (2002)

Taoist Sacred Dance for piano and flute (2003)

Music from The Sound of a Voice for flute, pipa, violin, cello and percussion (2003)

Sonata for Violin and Piano (2008)

Pendulum, movement for violin and piano (2010)

Duos for violin and cello (2010–11, arranged from Double Concerto for Violin and Cello)

Annunciation, piano quintet for 2 violins, viola, cello, and piano (2018)

Piyano Dışındaki Solo Çalgı İçin Yazılan Eserler

Strung Out for amplified violin (1967)

Piece in the Shape of a Square for 2 flutes (1967)

Gradus for saxophone (1968)

Arabesque In Memoriam for flute (1988)

France from *The Screens* for violin (1989)

Melodies for saxophone (1995)

Songs and Poems No. 1 for Solo Cello (2005–2007)

Songs and Poems No. 2 for Solo Cello (2010)

Partita for Solo Violin (2010–2011)

Orbit for solo cello, for Yo-Yo Ma and Lil Buck, April 2, 2013, (Le) Poisson Rouge, Manhattan^[1]

Partita for Double Bass (2015)

Senfoniler

Symphony No. 1 (1992) based on *Low* by David Bowie

Symphony No. 2 (1994)

Symphony No. 3 (1995) for string orchestra

Symphony No. 4 (1996) based on "*Heroes*" by David Bowie

Symphony No. 5 (1999) *Requiem, Bardo, Nirmanakaya* for soloists, chorus and orchestra

Symphony No. 6 (2002) *Plutonian Ode* for soprano and orchestra

Symphony No. 7 (2005) *Toltec* for chorus and orchestra

Symphony No. 8 (2005)

Symphony No. 9 (2011)

Symphony No. 10 (2012)

Symphony No. 11 (2017)

Symphony No. 12 (2019) based on *Lodger* by David Bowie

Diğer Orkestra Eserleri

Piece for chamber orchestra (1967)

Music in Similar Motion for chamber orchestra (1969, orch. in 1981)

Company for string orchestra (1983; orchestral version of String Quartet No. 2 *Company* (1983), see *String quartets*)

Glass Pieces for orchestra (1983, orchestral versions of "Funeral" from *Akhnaten* and *Floe* and *Facades*, for Jerome Robbins' ballet)

Prelude and Dance from Akhnaten for orchestra (1983)

the CIVIL warS – the Cologne Section for orchestra with optional mixed chorus (1984)

Two Interludes from the CIVIL warS – the Rome Section for orchestra (1984)

Phaedra for string orchestra and percussion (1985)

Runaway Horses from Mishima for string orchestra and harp (1985)

In the Upper Room for chamber orchestra (1986, music for Twyla Tharp's dance piece)

The Light, a Symphonic Portrait for orchestra (1987)

The Canyon, a Dramatic Episode for orchestra (1988)

Passages for chamber orchestra (1990, a collaboration with Ravi Shankar)

Mechanical Ballet from The Voyage for orchestra (1990)

Suite from Orphée for chamber orchestra (1991, compiled by The Knights in 2013)

Concerto Grosso for chamber orchestra (1992)

Three Pieces from The Secret Agent for orchestra (1995)

Days and Nights in Rocinha, Dance for orchestra (1997)

DRA Fanfare for orchestra (1999)

Dancissimo for orchestra (2001)

Icarus at the Edge of Time for narrator and orchestra (2010)

Harmonium Mountain for orchestra (2011)

Black and White Scherzo for orchestra (2011, movement 6 of Symphony No.10)

Overture 2012 for orchestra (2012)

Koro ve Solo İle Orkestra İçin Yazılan Diğer Eserler

Koyaanisqatsi: Life out of balance for chorus, ensemble and orchestra (1982, performance version 2009)

The Olympian: Lighting of the Torch and Closing for orchestra and chorus (1984)

Itaipu, a symphonic portrait for chorus and orchestra in four movements (1989)

Persephone (T.S.E.) for orchestra and chorus (1994, music for a theatre work by Robert Wilson)

Songs of Milarepa for baritone and chamber orchestra (1997)

Psalm 126 for orchestra and chorus (1998)

The Passion of Ramakrishna for chorus and orchestra (2006)

Solo Enstrüman ve Orkestra İçin Konerto ve Diğer Eserleri

Piano Concerto No. 1 *Tirol*, for piano and string orchestra (2000)

Piano Concerto No. 2 *After Lewis and Clark*, for piano, Native American flute, and orchestra (2004)

Piano Concerto No. 3, for piano and string orchestra (2017)

Concerto for Violin and Orchestra No. 1 (1987)

Echorus for two violins and string orchestra (1995, version of the Etude No. 2 for piano)

Concerto for Violin and Orchestra No. 2, "The American Four Seasons" (2009)

Concerto for Cello and Orchestra No.1 (2001)

Concerto for Cello and Orchestra No. 2 *Naqoyqatsi* (2002/2012)

Concerto for Harpsichord and Orchestra (2002)

Facades for two saxophones (or flutes) and string orchestra (1981)

Concerto for Saxophone Quartet and Orchestra (1995)

Concerto Fantasy for Two Timpanists and Orchestra (2000)

Double Concerto for Violin, Cello and Orchestra (2010)

Double Concerto for Two Pianos and Orchestra (2015)

Vokal Eserleri

Music for Voices (1970)

Hebeve Song for soprano, clarinet and bassoon (1983)

Songs from Liquid Days for voices and ensemble (texts by Paul Simon, Suzanne Vega, David Byrne and Laurie Anderson, 1986)

De Cie for four voices (1988)

Ignorant Sky, Song (1995, for Suzanne Vega)

The Streets of Berlin, Song (1997, for Mick Jagger)

Planctus, Song for voice and piano (1997, for Natalie Merchant)

In the Night Kitchen for voices and chamber ensemble (2005, text by Maurice Sendak)

Book of Longing for solo voices and chamber ensemble (2007, texts by Leonard Cohen)

Koro Eserleri

Haze Gold for chorus (1962, text by Carl Sandburg)

A Clear Midnight for chorus (early 1960s, text by Carl Sandburg)

Spring Grass for chorus (early 1960s, text by Carl Sandburg)

Another Look at Harmony, Part IV for chorus and organ (1977)

Three Songs for chorus a cappella (1984, texts by Leonard Cohen, Octavio Paz and Raymond Lévesque)

Organ Eserleri

Dance No. 4 for organ (1978)

Mad Rush (Fourth Series Part Four) for organ (1979)

Voices for organ, didgeridoo and narrator (2001)

Tiyatro Müzikleri

Play (Samuel Beckett, 1965)

The Red Horse Animation (Lee Breuer, 1968)

The Lost Ones (Beckett, 1975)

Cascando (Beckett, 1975)

The Saint and the Football Player (Thibreau and Breuer, 1975)

Dressed Like an Egg (for Mabou Mines, 1977)

Cold Harbor (Dale Worsley and Bill Raymond, 1983)

Company (Beckett, 1984)

Endgame (Beckett, 1984)

Worstward Ho (Beckett, 1986)

The Screens (Jean Genet, 1990, with Foday Musa Suso)

Cymbeline (Shakespeare, 1991)

Henry IV, Parts One and Two (Shakespeare, 1992)

In the Summer House (Jane Bowles, 1993)

Woyzeck (Georg Büchner, 1993)

The Elephant Man (2001)

Beckett Shorts (Beckett, 2007)

The Bacchae (Euripides, 2008)

The Crucible (Arthur Miller, 2016)^[2]

Dans Müzikleri

Dance (1979, with Lucinda Childs and Sol LeWitt, see works Ensemble and Organ)

Glass Pieces (1983, for Jerome Robbins, see orchestral works)

In the Upper Room (1986, for Twyla Tharp, see orchestral works)

Music for Mysteries and What's So Funny (1991, for David Gordon)

Heroes Symphony (1996, short version of Symphony No. 4, for Twyla Tharp)

Film ve Televizyon Müzikleri

Chappaqua (Conrad Rooks, 1966, music by Ravi Shankar, Glass as music supervisor)

Mark di Suvero, sculptor (Francois de Menil and Barbara Rose, also known as *North Star*) (1977)

Sesame Street Cues (1979) [ASCAP Title Code: 498083802]

Godfrey Reggio's trilogy *Koyaanisqatsi* (1982), *Powaqqatsi* (1988) and *Naqoyqatsi* (2002)

Mishima: A Life in Four Chapters (Paul Schrader, 1985)

Hamburger Hill (John Irvin, 1987)

The Thin Blue Line (Errol Morris, 1988)

Mindwalk (Bernt Amadeus Capra, 1990)

A Brief History of Time (Errol Morris, 1991) (biopic based on Stephen Hawking's popular physics book)

Anima Mundi (Godfrey Reggio, 1992)

Candyman (Bernard Rose, 1992) (based on Clive Barker's short story, *The Forbidden*)

Candyman: Farewell to the Flesh (Bill Condon, 1995)

Jenipapo (Monique Gardenberg, including a song written for Suzanne Vega, 1995)

The Secret Agent (Christopher Hampton, 1996)

Bent (Sean Mathias, 1997)

Kundun (Martin Scorsese, 1997) (Academy Award nomination)

The Truman Show (Peter Weir, 1998) (three original tracks, as well as material from *Powaqqatsi*, *Anima Mundi* and *Mishima*)

Dracula (1998) (re-release of Tod Browning's 1931 film starring Bela Lugosi)

Shorts (Michal Rovner, Shirin Neshat, Peter Greenaway and Atom Egoyan, 2001)

The Baroness and the Pig (Michael Mackenzie, 2002)

The Hours (Stephen Daldry, 2002) (Academy Award nomination, BAFTA win)

The Fog of War (Errol Morris, 2003) (an interview of Robert McNamara, former U.S. Secretary of Defense)

Going Upriver: The Long War of John Kerry (2004)

Secret Window (David Koepp, 2004)

Taking Lives (D.J. Caruso, 2004)

Undertow (David Gordon Green, 2004)

Neverwas (Joshua Michael Stern, 2005)

Night Stalker (2005, theme music for the TV Series by Frank Spotnitz)

The Reaping (Stephen Hopkins, 2006) (rejected)

Chaotic Harmony (Sat Chuen Hon, 2006)

Roving Mars (George Butler, 2006)

The Illusionist (Neil Burger, 2006)

A Crude Awakening: The Oil Crash (2006)

Notes on a Scandal (2006) (Academy Award nomination)

No Reservations (Scott Hicks, 2007)

Cassandra's Dream (Woody Allen, 2007)

Les Animaux amoureux [fr] (Laurent Charbonnier, 2007)

Transcendent Man (Barry Ptolemy, 2009)

Mr. Nice (Bernard Rose, 2010)

Nosso Lar (Wagner de Assis, 2010)

Icarus at the Edge of Time (2010)

Elena (Andrey Zvyagintsev, 2011)

They Were There (Errol Morris, 2011)

Visitors (Godfrey Reggio, 2013)

Fantastic Four (Josh Trank, 2015)

Jane (Brett Morgen, 2017)

Samurai Marathon 1855 (Bernard Rose, 2019)

Düzenlemeler

Icct Hedral for orchestra (1995, from the electronic track by Aphex Twin)

Sound of Silence for piano (2005, from the song by Paul Simon)

Diğer Eserleri

One Plus One for amplified tabletop (1968)

Long Beach Island, Word Location (1969, sculpture, a collaboration with Richard Serra)

The Late Great Johnny Ace, coda to the song from Paul Simon's *Hearts and Bones* (1983)

Pink Noise, acoustic installation (1987, with Richard Serra)

Brown Piano, Martingala, Double Rhythm, Boogie Mood, Sax, Variation: alarm bleeps for Swatch wristwatches (1994, some with Jean-Michel Jarre)

Aguas da Amazonia (arranged and performed by Uakti from *12 Pieces for Ballet*, 1993/1999)

EK-2 Philip Glass



EK-3 Etik Komisyon

Evrak Tarih ve Sayısı: 11/01/2019-E.4727



**T.C.
GAZİ ÜNİVERSİTESİ
Etik Komisyonu**



Sayı : 77082166-302.08.01-
Konu : Bilimsel ve Eğitim Amaçlı

EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

İlgi : 30/11/2018 tarihli ve 80287700-302.08.01- 158728 sayılı yazı.

İlgi yazınız ile göndermiş olduğunuz, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Yüksek Lisans Öğrencisi Ayşe ÇAĞLAK'ın, Prof.Yılmaz ŞENDURUR'un danışmanlığında yürüttüğü "*Philip Glass'ın Keman Piyano Sonatı'nın Form, Armonik, Teknik ve Müzikal Analizi*" adlı tez çalışması ile ilgili konu Komisyonumuzun 08.01.2019 tarih ve 01 sayılı toplantısında görüşülmüş olup,

İlgilinin çalışmasının, yapılması planlanan yerlerden izin alınması koşuluyla yapılmasında etik açıdan bir sakınca bulunmadığına oybirliği ile karar verilmiş ve karara ilişkin imza listesi ekte gönderilmiştir.

Bilgilerinizi ve gereğini rica ederim.

**e-imzalıdır
Prof. Dr. Alper CEYLAN
Komisyon Başkanı**

Araştırma Kod No: 2019-031

Ek:1 Liste



Ankara
Tel:0 (312) 202 20 57 - 0 (312) 2... Faks:0 (312) 202 38 76
İnternet Adresi :<http://etikkomisyon.gazi.edu.tr/>

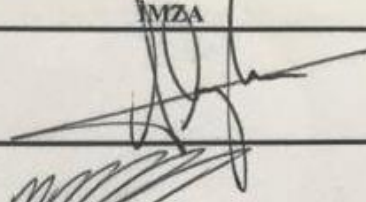
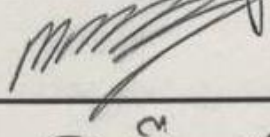
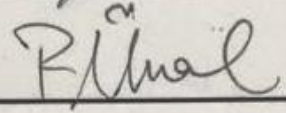
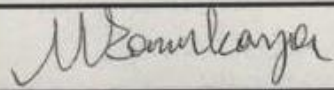
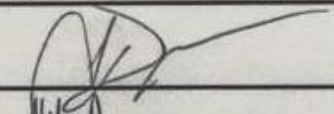
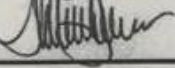
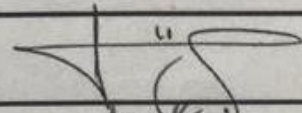
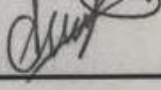
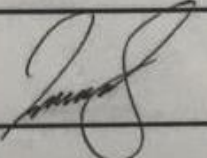
Bilgi için :Ayfer Çekmez
Genel Evrak Sorumlusu
Telefon No:202 18 07

Bu belge 5070 sayılı Elektronik İmza Kanununun 5. Maddesi gereğince güvenli elektronik imza ile imzalanmıştır.

GAZİ ÜNİVERSİTESİ
ETİK KOMİSYONU KATILIM LİSTESİ

TOPLANTI TARİHİ : 08.01.2019

TOPLANTI SAYISI : 01

ADI-SOYADI	İMZA
Prof.Dr.Alper CEYLAN BAŞKAN	
Prof.Dr.Mustafa N.İLHAN BAŞKAN YRD.	
Prof.Dr.Rahmi ÜNAL	
Prof.Dr.Mehmet Sayım KARACAN	KATILAMADI
Prof.Dr.Mustafa SARIKAYA	
Prof.Dr.İbrahim DOĞAN	
Prof.Dr.C.Haluk BODUR	
Prof.Dr.Mustafa İLBAŞ	KATILAMADI
Prof.Dr.Füsun DEMİREL	
Prof.Dr.Aymelek GÖNENÇ	
Doç.Dr.Nihan KAFA	KATILAMADI
Doç.Dr. Zehra GÖÇMEN BAYKARA	
Doç.Dr.Latif AYDOS	KATILAMADI



GAZİLİ OLMAK AYRICALIKTIR..