ResearchGate

See discussions, stats, and author profiles for this publication at: https://www.researchgate.net/publication/344016069

PHILIP GLASS'IN KEMAN PİYANO SONATI'NIN FORM VE ARMONİK ANALİZİ (The Form and Harmonic Analysis of the Sonata for Violin and Piano of Philip Glass)

Article · January 2020

DOI: 10.36442/AMADER.2020.23

CITATIONS
0

READS
46

1 author:



Ayşe Çağlak
Hitit University
8 PUBLICATIONS **0** CITATIONS

SEE PROFILE

Some of the authors of this publication are also working on these related projects:

4th INTERNATIONAL NEW YORK CONFERENCE ON EVOLVING TRENDS IN INTERDISCIPLINARY RESEARCH & PRACTICES View project

Sound and Voices II View project

All content following this page was uploaded by Ayşe Çağlak on 01 September 2020.

The user has requested enhancement of the downloaded file.

PHILIP GLASS'IN KEMAN PİYANO SONATI'NIN FORM VE ARMONİK ANALİZİ (*)

The Form and Harmonic Analysis of the Sonata for Violin and Piano of Philip Glass

DOI NO: 10.36442/AMADER.2020.23

Ayşe ÇAĞLAK[1]
Yılmaz ŞENDURUR[2]

Özet

1960'lı yıllarda ortaya çıkan minimal müzik akımı, uzak doğu kültüründen, geleneksel Hint müziğinin ve rock müziğinin meditatif özelliklerinden etkilenerek, 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 ve armonik 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 çalışma bulunmamıştır. Bu durum araştırmanın problem durumunu oluşturmaktadır. Çalışmanın, keman ve piyano eğitimcileri ile öğrencileri için form ve armonik bilgi kaynağı sağlaması açısından önemli olduğu düşünülmektedir. Buradan hareketle, bu araştırmanın amacı, Philip Glass'ın Keman Piyano Sonatı'nın form ve armonik analizini yaparak literatüre katkı sağlamaktır. Nitel bir çalışma olan bu araştırmada betimsel araştırma yöntem ve teknikleri kullanılmıştır. Philip Glass'ın Keman Piyano Sonatı'nın analizine ilişkin izlenilen yöntemin uygun olup/olmadığının tespiti için uzman görüşü alınmıştır. Doküman inceleme yoluyla literatür taranmış ve Philip Glass'ın Keman Piyano Sonatı incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: *Philip Glass, Sonat, Minimal Müzik, Yirminci Yüzyıl.*

---

[1] Arş. Gör., Hitit Üniversitesi Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Müzik Bölümü. aysecaglak@hitit.edu.tr

[2] Prof., Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Anabilim Dalı. sendurur@gazi.edu.tr

(*) Bu makale "Philip Glass'ın Keman Piyano Sonatı'nın Form, Armonik, Teknik ve Müzikal Analizi" konulu yüksek lisans tezinden yararlanılarak hazırlanmıştır. III. European Conference On Science, Art & Culture Ecsac'18_Northern Cyprus/Gazimağusa, October 12-14, 2018 tarihinde 'Philip Glass'ın Keman Piyano Sonatı'nın Form, Armonik, Teknik ve Müzikal Analizi' bildiri olarak sunulmuştur.

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 and harmonic 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 and harmonic 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 and harmonic aspects of Sonata for Violin and Piano of Philip Glass. In this qualitative study, descriptive research methods and techniques were used. Philip Glass's Violin Piano Sonata was analyzed and expert opinion was obtained to determine whether the method that used were appropriate or not. The literature was reviewed through document review; Philip Glass's Sonata for Violin and Piano was analyzed.

Keywords: *Philip Glass, Sonata, Minimal Music, 20th century.*

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 yeniyi arayan sanatçıların ürettikleri eserleri, oluşturdukları fikirleri ve çeşitli akımları bünyesinde barındırmıştır.

"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: 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: 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.

"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: 221).

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.

Ortaya çıkan akımlardan biri olarak 1960'lı yıllarda Amerika'da Uzakdoğu müziğinin meditatif eğiliminden etkilenerek, sanatta yalınlık arayışında olan "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" (Van Eenoo, 2011: 7).

"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, 2013:5) görüşü yaygınlık kazandığından, çoğunluk tarafından bu şekilde kabul edilmektedir.

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.

> "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" (Güleryüz, 2018: 157).

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

Besteleri ile minimal müzik akımının öncüsü olarak görülen Philip 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: 270).

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.

Glass'ın bale, opera, orkestra, dans, tiyatro, film ve oda müziği bestelerine 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 ve Armonik

Analizi Nasıldır?" olarak belirlenmiştir.

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

Araştırmanın, Philip Glass'ın Keman Piyano Sonatı'nın tanınmasını sağlaması yönünde, keman ve piyano eğitimcileri ile öğrencilerine form ve armonik bilgi kaynağı sağlaması açısından önemli olduğu düşünülmektedir.

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.

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: 72).

Çalışma Eserleri

Araştırmanın çalışma eseri olan Philip Glass'ın Keman Piyano Sonatı, seçkisiz olmayan örnekleme yöntemlerinden amaçsal örnekleme yaklaşımı ile seçilmiştir. "Amaç, genelleme yapmak için çeşitliliği sağlamak değildir; tam tersine, çeşitlilik gösteren durumlar arasında ortak ya da paylaşılan olguların ve ayrılıkların olup olmadığını bulmaya çalışmak ve çeşitliliğe göre problemin farklı boyutlarını ortaya koymaktır" (Yıldırım ve Şimşek, 2016: 119).

Veri Toplama Araçları

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

Veri Toplama Araçlarının Geliştirilmesi

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

Analiz Yönteminin Geliştirilmesi

Philip Glass'ın Keman Piyano Sonatı'nın analizine ilişkin izlenecek yolun ve kullanılacak tabloların uygun olup\olmadığının tespiti için uzmanlara sonatın analiz boyutlarına ilişkin bilgiler verilerek uygun\uygun değil\değiştirilmeli ifadeleri ile analiz yöntemini değerlendirmeleri istenmiş ve uygun bulunmuştur.
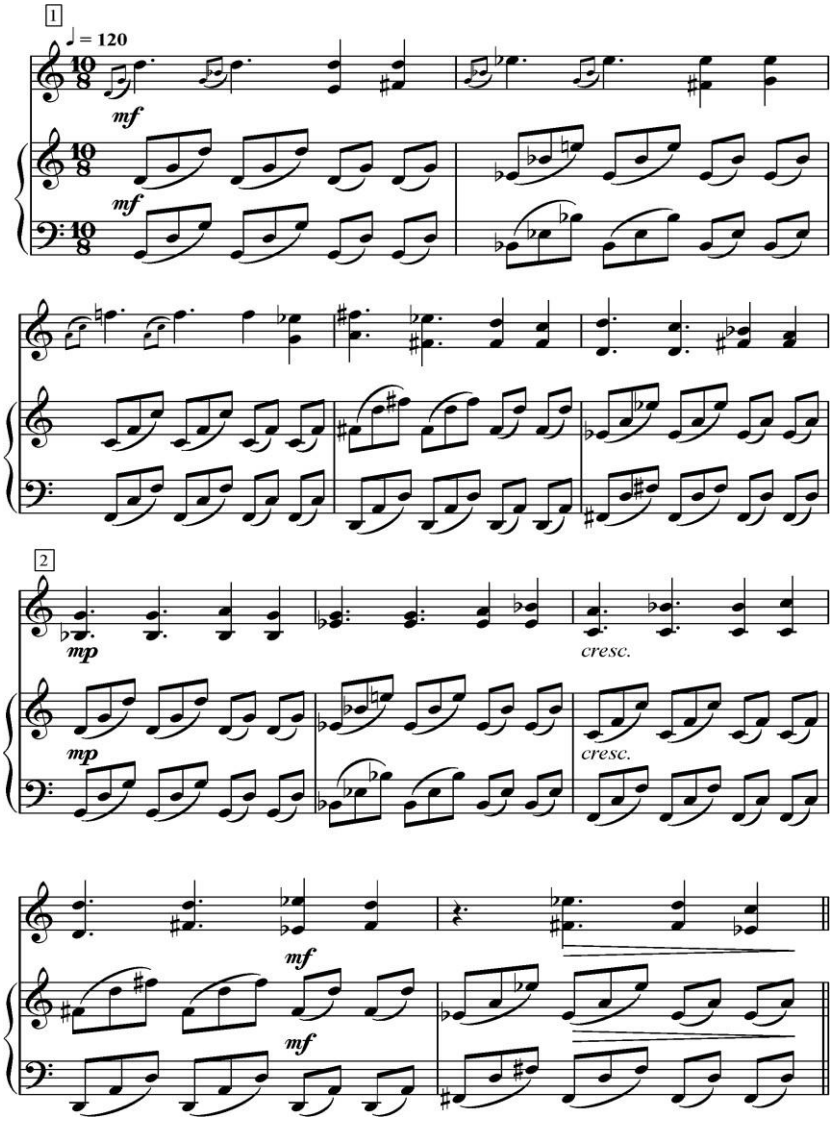
Verilerin Çözümlenmesi ve Yorumlanması

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

BULGULAR VE YORUM

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 alınmıştır.

Şekil 1. Keman Piyano Sonatı'nın 1. ve 2. Bölgeleri



Tablo 1. Sonatın 1. ve 2. Bölgelerinin Armonik Analizi
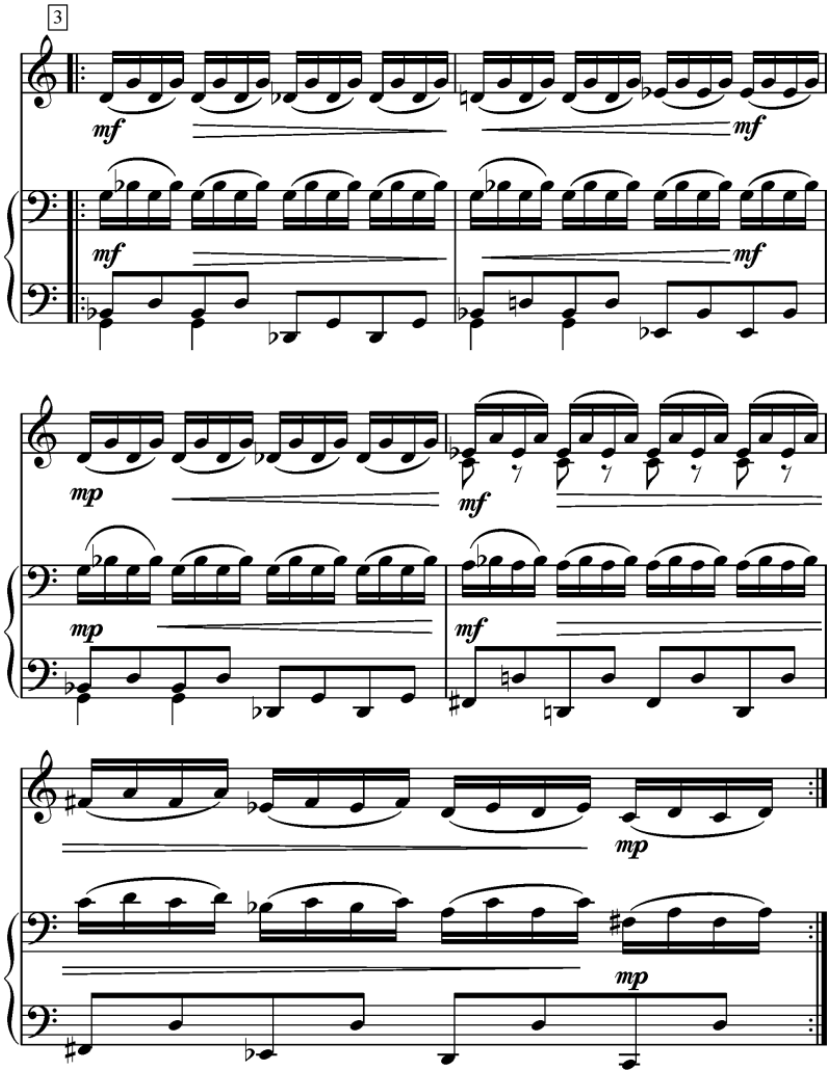
Sol minör	Mi Bemol Majör	Fa Majör	Re Majör 7 bemol9	Re Majör 7 bemol9
1.,6. ölçü	2.,7. ölçü	3.,8. ölçü	4.,9. ölçü	5.,10. ölçü

Tablo 1'de sonatın 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 tema bölgesi diyebiliriz. 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



Tablo 2. Sonatın 3. Bölgesinin Armonik Analizi

Sol minör-Sol minör bemol5	Sol minör-Mi Bemol Majör	Sol minör-Sol minör bemol5	Re Majör7 bemol9	Re Majör7 bemol9
1.ölçü	2.ölçü	3. ölçü	4.ölçü	5.ölçü

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.

Tablo 3. Sonatın 4. Bölgesinin Armonik Analizi

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

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 denebilir. İkinci ölçüde sol minör etkisi ile yazılmıştır ancak 3'lüsü eksiktir.

Tablo 4. Sonatın 5. Bölgesinin Armonik Analizi

Mi Bemol Majör	Mi Bemol Majör7	Sol minör	Sol minör	Sol minör
1.ölçü	2.ölçü	3.ölçü	4.ölçü	5.ölçü

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 hareketin 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 yeniliği mi bemol 7 akorundan ziyade "re bemol" sesinin mi bemol yapı içerisinde kullanılması olarak görebiliriz. Re bemol sesi, tema bölgesinde var olan fa sesinin alternatifi olarak da düşünülebilir. Çünkü yedinci bölgeye kadar fa yapısı karşımıza çıkmamaktadır. Bundan dolayı bestecinin fa notası karşımıza çıkana kadar, fa notasının yerine alternatif sesler kullandığı 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 olduğunu görmekteyiz. Bestecinin, eser içerisinde az sayıda nota kullanarak, eldeki sesi tekrar ettiği, minimal düşünce yapısına göre uygun hareket ettiği söylenebilir.

Tablo 5. Sonatın 6. Bölgesinin Armonik Analizi

Re Majör7 bemol9	Re Majör7 bemol 9	Sol minör	Sol Majör
1.ölçü	2.ölçü	3.ölçü	4.ölçü
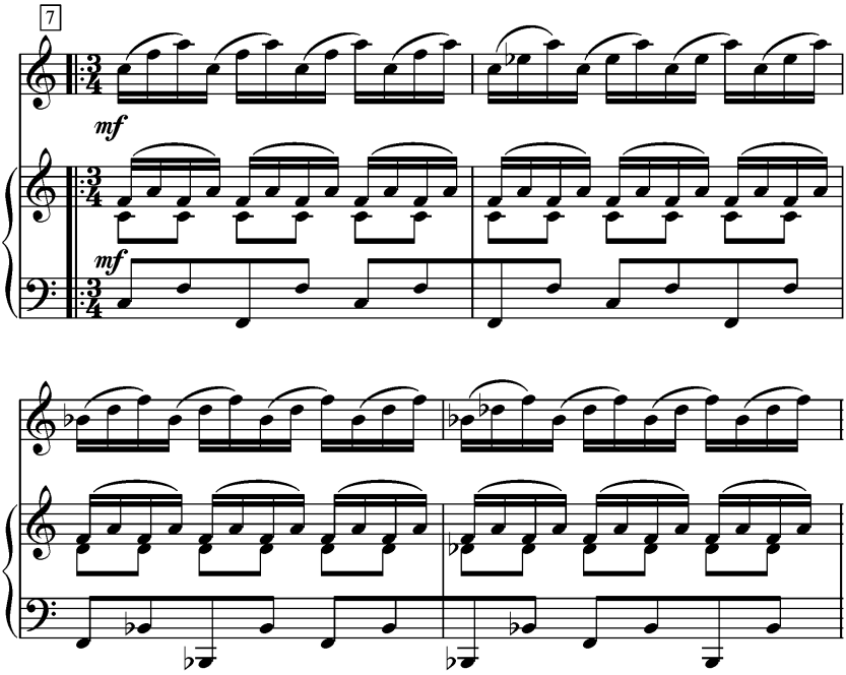
Tema bölgesindeki dördüncü ve beşinci ölçülerin genişletilmesiyle oluşturulan altıncı bölge, dördüncü ve beşinci ölçülerin akoru olan re majör 7 bemol 9 akoru ile başlamıştır. Tekrarları ile birlikte sekiz ölçü süren altıncı bölge, yedinci kısma geçmeden beşinci bölgeye döner. Bu dönüş "back to figure 5" ifadesi ile belirtilmiştir. İfade konusunda da bestecinin klasik yapıda bir dönüş ifadesi kullanmadığını görmekteyiz. Bu dönüşün, fa majör etkisinde yazılan yedinci bölgeye geçişte bilinçli bir geciktirme hissiyatı sağladığı söylenebilir. 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 söylenebilir. 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 kullanılmaz. Si natürel sesi ile

oluşturulan sol majör akoru bu bölgenin son ölçüsünde bir yenilik olarak karşımıza çıkmaktadır. Altıncı bölge eserin genel olarak etkisi altında kaldığı sol minör akorunun beşinci derecesi ile (re majör bemol 9) başlar. Üçüncü ölçüde sol minöre döner. Bölgenin son ölçüsü ise eserin hakim olduğu tonun (sol minör) majörü ile biter. Son akor yedinci bölgenin ilk ölçüsünün akoru ile klasik açıdan bir bağ kurmamaktadır.

Eserin yedinci ve sekizinci bölümü, benzer yapısı itibariyle birlikte incelenmiş, Tablo 6 ve 7'de analizlere yer verilmiştir.

Şekil 5. Keman Piyano Sonatı'nın 7. Bölgesi



Tablo 6. Sonatın 7. Bölgesinin Armonik Analizi

Fa Majör	Fa Majör7	Si Bemol Majör 7	Si bemol minör Maj.7
1.ölçü	2.ölçü	3.ölçü	4.ölçü

Tablo 7. Sonatın 8. Bölgesinin Armonik Analizi
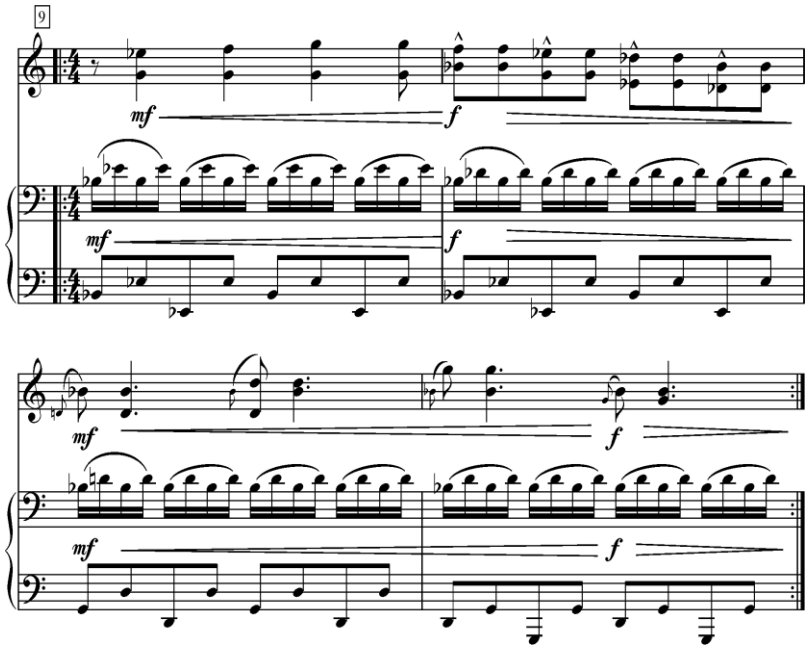
La Bemol Majör	Re Majör bemol 9	Sol minör	Sol Majör
1.ölçü	2.ölçü	3.ölçü	4.ölçü

Eserin yedinci ve sekizinci bölgelerinde, diğer kısımlardan farklı olarak 3\4'lük zaman kullanılmıştır. Fakat keman partisindeki ritmik yapının 12\16'lık, piyano partisinin sağ elindeki ritmik yapının 3\4'lük, sol elindeki ritmik yapının ise 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\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 itibariyle yedinci bölgeden farklı değildir. Ayrıca sekizinci bölgede başlayan la bemol majör akorunu yedinci bölgede başlayan fa majör akoru ile dörtlü ilişkisi bakımından bağlantılı görebiliriz.

Yedinci bölge fa majör ile başlayıp ikinci ölçüde mi bemol sesini alarak si bemol majörün çekeni olarak karşımıza çıkar. 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 gözlenir. 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 çekeni, yeniden kendisini göstererek, bir sonraki ölçüde ki sol minöre hazırlık yapar. Son ölçü ise altıncı bölgenin son ölçüsü ile armonik açıdan benzerlik gösterir. Yedinci bölgedeki re bemol sesi bu bölümde si bemol minör akorunda karşımıza çıkmaktadır. Bunun sebebini, armonik hattın fa majör akorunun dörtlüsü olan si bemol majöre yakınlığı olarak gösterebiliriz. Üçüncü bölgede sol minör bemol 5, beşinci bölgede mi bemol majör 7 olarak gördüğümüz "re bemol" sesi, yedinci bölgenin son ölçüsünde si bemol minör akoru olarak kendisini göstermektedir.

Bu bölümde karşımıza çıkan 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 6. Keman Piyano Sonatı'nın 9. bölgesi



Tablo 8. Sonatın 9. Bölgesinin Armonik Analizi

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

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 karşımıza çıkmaktadır.

Dokuzuncu bölgenin armonik yapısı beşinci bölgenin armonik yapısı ile aynıdır. İlk ölçü mi bemol majör akoru ile başlar, 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.

Tablo 9. Sonatın 10. Bölgesinin Armonik Analizi

Mi Bemol Majör	Mi Bemol Majör 7	Re Majör7	Re Majör 7 bemol 9
1.ölçü	2.ölçü	3.ölçü	4.ölçü

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 oluşturduğunu söyleyebiliriz.

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) çekeni ile devam eder (re majör 7). Son ölçüsü ise çeken akoruna mi bemol sesinin eklenmesi ile re majör 7 bemol 9 akorunu oluşturur.

Tablo 10. Sonatın 11. Bölgesinin Armonik Analizi

Sol minör	Sol Majör	La Bemol Majör	Re Majör7	Re Majör7 bemol9
1.ölçü	2.ölçü	3.ölçü	4.ölçü	5.ölçü

11. bölge ilk fikirde olduğu gibi beş ölçüden oluşmaktadır. Tema bölgesinden sonra 11.bölgeye kadar çıkmayan görülmeyen beş ölçülük yapı bu kısımda eskiye bir 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 de yer alması sebebiyle bu bölgenin 12. kısma geçişte önceden bir fikir verdiği söylenebilir.

11. bölgenin armonik olarak sekizinci bölgeden etkilenerek yazıldığı söylenebilir. 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.
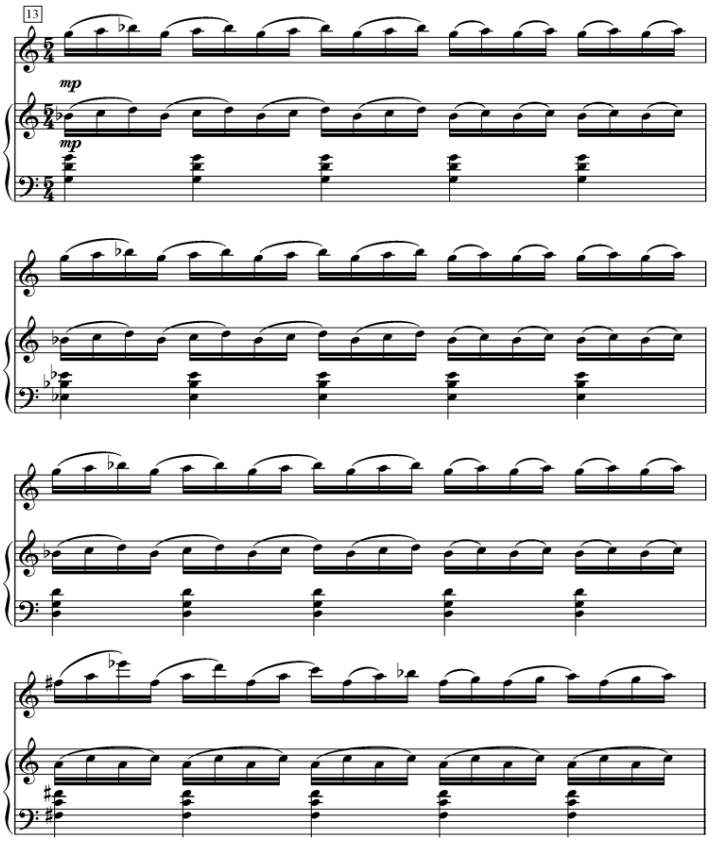
Tablo 11. Sonatın 12. Bölgesinin Armonik Analizi

Sol minör	Sol minör
1. ölçü	2. ölçü

12. bölgeye kadar oluşturulan genişletilmiş yapılar 16'lık gruplamalarla oluşturulup 3\4'lük ve 4/4'lük zaman ile yazılmıştır.

12. bölge ise genişletilmiş yapıların temel taşı olan 16'lık gruplamaların, tema bölgesinin birim zamanı olan 10/8'e en çok benzeyen 5/4'lük birim zamanı ile yazılmıştır. Ancak bu bölge, ritmik gruplamalar sebebi ile 20\16'lık olarak hissedilmektedir. Yedinci, sekizinci ve 11. kısımlarda da görülen kemandaki ritmik yapı, ilk defa bu bölgede piyanoda kendini göstermiştir. 12. kısım iki ölçüden oluşmakla birlikte, keman ve piyano yatay düzlemde sol minör tonalitesini tamamlar niteliktedir.

Şekil 7. Keman Piyano Sonatı'nın 13. Bölgesi



Tablo 12. Sonatın 13. Bölgesinin Armonik Analizi

Sol minör	Mi Bemol Majör	Sol minör	Re Majör7 bemol 9
1.ölçü	2.ölçü	3.ölçü	4.ölçü

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 fark edilmektedir.

12. bölge sol minör ile başlayıp mi bemol majör ile devam eder. Bu bağlanış eserin en başında görülen (tema bölgesi) bağlanışın aynısıdır. Üçüncü ölçüde beşlisi bas seste olmak üzere sol minör akoru, dördüncü ölçüde ise re majör 7 bemol 9 akoru kullanılmıştır.

Tablo 13. Sonatın 14. Bölgesinin Armonik Analizi

Sol minör	Mi Bemol Majör	Fa Majör7	Re Majör 7 bemol 9 (3'lüsü eksik)	Re Majör bemol9
1.ölçü	2.ölçü	3.ölçü	4.ölçü	5.ölçü

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 karşımıza çıkmaktadır. 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.

Tablo 14. Sonatın 15. Bölgesinin Armonik Analizi

Sol minör	Mi Bemol Majör7 (3'lüsü eksik)	Fa Majör7 (3'lüsü eksik)	Re minör7 bemol9 (3'lüsü eksik)	Re Majör7 bemol9 (kök sesi eksik)
1.ölçü	2.ölçü	3.ölçü	4.ölçü	5.ölçü

15. bölge tekrarları ile birlikte 10 ölçüden oluşmaktadır. 12. bölgede başlayan fikrin zenginleştirildiği görülmektedir. Ayrıca bu bölge tema bölgesinden beri karşımıza çıkmayan eşlik modelinin genişletilmiş yapılardaki ana ritmik öge olan 16'lık gruplamalarla birleştirilmesi bakımından göze çarpan bir yenilik olarak karşımıza çıkmaktadır. 15. bölgedeki piyano partisinin sol eli, tema bölgesinin ritmik yapısına benzemektedir. 15. bölge sol minör seslerinin duyurulması ile başlamıştır. İkinci ölçüde mi bemol majör akorunun mi bemol, si bemol ve re sesleri bulunmaktadır. Ancak üçlüsü olan sol sesi yoktur. Aynı durum üçüncü ve dördüncü ölçüler içinde geçerlidir.

Üçüncü ölçüde fa majör 7 akorunun üçlüsü olan la sesi kullanılmamıştır. Dördüncü ölçüde görülen fa natürel sesi, re minör 7 bemol 9 etkisi taşımaktadır. Son ölçüde ise kökü atılmış re majör 7 bemol 9 akoru görülmektedir.

Tablo 15. Sonatın 16. Bölgesinin Armonik Analizi

Sol minör	Mi Bemol Majör	Fa Majör	Re minör	Re Majör7
1.ölçü	2.ölçü	3.ölçü	4.ölçü	5.ölçü

16. bölge tema bölgesini hatırlatan bölgelerden sonra, tema bölgesinin piyano partisi açısından tam olarak yansıtıldığı, tekrarları ile birlikte 10 ölçüden oluşan bir kısımdır. Kemandaki 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 çok benzer.

Tablo 16. Sonatın 17. Bölgesinin Armonik Analizi

Sol minör-Sol minör bemol 5	Sol minör-Sol minör bemol 5	Mi Bemol Majör-Mi bemol minör7	Mi Bemol Majör
1.ölçü	2.ölçü	3.ölçü	4.ölçü

17. bölge dört ölçüden oluşmaktadır. İlk iki ölçüsü yazılış biçimi bakımından üçüncü bölgeye benzer. 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 karşımıza tekrardan çıktığını 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 seyreder. 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 karşımıza çıkar. Son ölçü ise mi bemol majör akoru ile tamamlanır.

Tablo 17. Sonatın 18. Bölgesinin Armonik Analizi

Fa Majör	Re Majör7-Re minör7	Re Majör7 bemol9 etkisi (3'lüsü eksik)-Re minör7	Re Majör7 bemol9
1.ölçü	2.ölçü	3.ölçü	4.ölçü

18. bölge dört ölçüden oluşmaktadır. Kemanın dokuzuncu bölgedeki hareketi bu kısımda piyano partisinde karşımıza çıkmaktadır. Ancak dokuzuncu bölgedeki keman partisi sekizlik sus ile başlamasına rağmen bu bölgede sus görülmemektedir. Bu eşlik modeli bu bölgede ritmik bir renk yaratmıştır.

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 naturelin duyulması ile re minör 7 akoru oluşmuştur. Son ölçüde ise re majör 7 bemol 9 akorunun duyulması ile bölge sona erer.

Tablo 18. Sonatın 19. Bölgesinin Armonik Analizi

Sol minör	Sol minör bemol5-Mi Bemol Majör7	Sol minör	Sol minör bemol5-Mi Bemol Majör7
1.ölçü	2.ölçü	3.ölçü	4.ölçü

19. bölge dört ölçüden oluşmaktadır. Bu bölgenin üçüncü ölçüsündeki keman hareketleri, tema bölgesindeki keman
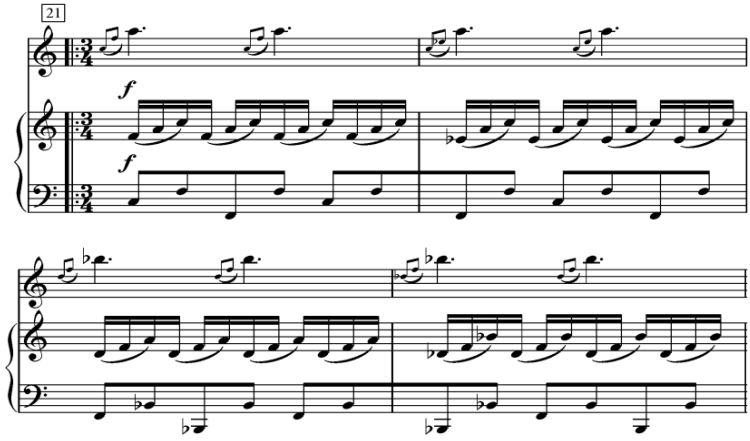
hareketlerine bir atıf olarak görülebilir. Re bemol sesi bu bölümün ikinci ve dördüncü ölçüsünde sol minör bemol 5 ve yedilisi bas seste olmak üzere mi bemol majör 7 olarak iki farklı akor oluşmasını sağlamıştır.

Tablo 19. Sonatın 20. Bölgesinin Armonik Analizi

Re Majör7 bemol9	Re Majör7 bemol9	Sol minör	Sol Majör
1.ölçü	2.ölçü	3.ölçü	4.ölçü

20. bölge şekil ve armonik yürüyüş açısından altıncı bölgeye çok benzer. Bu bakımdan bestecinin 3\4'lük zamandan önce aynı akorları ve aynı ritim kalıplarını kullandığını söyleyebiliriz. Bu bölgeyi ufak ses değişiklikleri dışında altıncı kısımdan ayırt etmek zordur. 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 8. Keman Piyano Sonatı'nın 21. Bölgesi



Tablo 20. Sonatın 21. Bölgesinin Armonik Analizi

Fa Majör	Fa Majör7	Si Bemol Majör	Si bemol minör
1.ölçü	2.ölçü	3.ölçü	4.ölçü

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.

Tablo 21. Sonatın 22. Bölgesinin Armonik Analizi

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

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.

Tablo 22. Sonatın 23. Bölgesinin Armonik Analizi

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

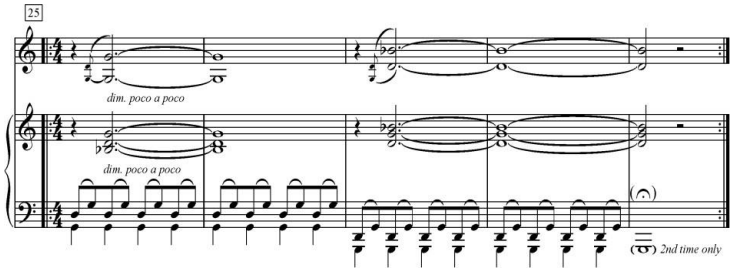
16. bölgedeki çıkıcı kromatik hareket bu bölgede inici olarak başlamıştır. Kromatik yapı 23. ve 24. bölgeyi kapsamaktadır. Dört ölçüden oluşan 23. bölge piyanoda ki ritmik değişikliğiyle dikkat çeker. Bu ritmik yapı dokuzuncu kısmın ilk ölçüsünün keman partisindeki ve 18. bölgenin sağ el piyano partisindeki 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 karşımıza çıkar. Üçüncü ölçüde ise mi bemol majör akoru, son akor ise 22. bölgede olduğu gibi sade bir re majör akorudur.

Tablo 23. Sonatın 24. Bölgesinin Armonik Analizi

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

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. bölgenin de 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 9. Keman Piyano Sonatı'nın 25. bölgesi



Tablo 24. Sonatın 25. Bölgesinin Armonik Analizi

Sol minör	Sol minör	Sol minör	Sol minör
1. ölçü	2. ölçü	3. ölçü	4. ölçü

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.

Donanımda 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.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Minimalist besteci Philip Glass'ın Keman Piyano Sonatı incelendiğinde, eserde donanım olmamasına rağmen bestecinin başlangıcı, işleyişi ve bitişi itibariyle

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 İzlerini 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, bazen de 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.

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 ve armonik yapılara 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;

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

Philip Glass'ın Keman Piyano Sonatı'nın form ve armonik analizin yapıldığı bu araştırmada izlenen yöntemin, eser analizi ile ilgili yapılacak olan başka araştırmalara model olması ve bu konulara yönelik yapılacak başka araştırmalara kaynak olarak kullanılması önerilebilir.

KAYNAKÇA

Döl, A. & Avşar, P. (2013). *Minimalizm Akımı Kapsamında Nesne Anlayışının Yeniden Değerlendirilmesi*. Cilt 2, Sayı 10. İdil Dergisi.

Glass, P. (2016). *Müziksiz Sözler.* 1. Basım. Alfa Basım Yayım Dağıtım Ltd. Şti.

Griffiths, P. (2015). *Batı Müziğinin Kısa Tarihi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları

Gören, Ş. (2015). *Çağdaş Dönem Bestecilerinin Eserlerinde Vurmalı Çalgıların Önemi.* Yüksek Lisans Tezi. Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Güleryüz, R. (2018). *Minimalist Müziğin Elektronik Müzik Üzerine Etkileri.* Cilt 11, Sayı 1. Kent Kültürü ve Yönetimi Hakemli Elektronik Dergi.

Karataş, Z. (2015). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri.* Cilt 1, Sayı 1. Manevi Temelli Sosyal Hizmet Araştırmaları Dergisi.

Mertens, W. (2007). *American Minimal Music*. British Library Cataloguing in Publication Data, Londra.

Mimaroğlu, İ. (2006). *Müzik Tarihi.* 10. Basım, Varlık Yayınları: İstanbul.

VanEenoo, C. (2011). *Minimalism in Art and Design: Concept, Influences, Implications and Perspectives.* Journal of Fine and Studio Art. Volume 2(1), Avusturalya.

Yıldırım A. & Şimşek H. (2016). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri.* 10. Baskı. Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Yöre, S. (2011). *Çağdaş Müzik: Bestecilik Ana Akımları, Teknikleri ve Başlıca Besteciler*. Cilt 20, Sayı 3, 1-20. Ç.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi.

View publication stats